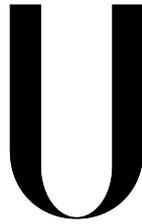


UNIVERSIDADE DE LISBOA



LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA

AUTOBIOGRAFIA EM CINEMA

Mónica Andreia Santana Baptista

Orientadores: Professor Doutor João Maria Mendes, da Escola Superior de Teatro e
Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa
Professor Doutor Jorge Ramos do Ó, do Instituto de Educação da
Universidade de Lisboa

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Artes

2019

UNIVERSIDADE DE LISBOA



AUTOBIOGRAFIA EM CINEMA

Mónica Andreia Santana Baptista

Orientadores: Professor Doutor João Maria Mendes, da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa
Professor Doutor Jorge Ramos do Ó, do Instituto de Educação da Universidade de Lisboa

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Artes

Júri:

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática e Membro do Conselho Científico da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais:

Doutor Carlos Filipe Ribeiro Duarte Martins, Professor Adjunto Escola Superior de Media, Artes e Design do Instituto Politécnico do Porto;

Doutora Susana Nascimento Duarte, Professora Associada da Escola Superior de Artes e Design ESAD do Instituto Politécnico de Leiria;

Doutor Fernando Paulo Leitão Simões Rosa Dias, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa;

Doutor Rogério Paulo Raposo Alves Taveira, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa;

Doutor Jorge Manuel Nunes Ramos do Ó, Professor Associado com Agregação Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, coorientador.

2019

Esta Dissertação é escrita ao abrigo do Antigo Acordo Ortográfico.

Agradecimentos

Quero agradecer à minha irmã, Ana Carina Baptista, e aos meus pais por sempre me apoiarem e estarem comigo ao longo destes anos.

Quero agradecer ao meu orientador Professor Doutor João Maria Mendes, pela paciência, e pela confiança que teve sempre em mim.

Quero agradecer ao meu orientador Professor Doutor Jorge Ramos do Ó, pela bibliografia e reflexões que me proporcionou ao longo de anos de Seminários de Leitura.

Quero agradecer especialmente ao André Pereira, por me ter ajudado nas constantes e intensas leituras, revisões da tese teórica; e por todo o trabalho de montagem referente ao filme “*Sótão da Amendoeira*”.

Quero agradecer especialmente ao Pedro Nunes, por ter *estado sempre cá* ao longo destes anos, dando-me esperança e confiança para continuar com o meu trabalho.

Resumo

Com um objecto filmico e a investigação conceptual que a acompanha, a dissertação teórico-prática procura um estudo aprofundado e complexo sobre a Autobiografia em Cinema. Ambas as componentes são modalidades complementares para uma reflexão sobre o Autobiográfico, na relação do autor com o seu trabalho e processo de criação. A hipótese de trabalho procura compreender as condições da Autobiografia no dispositivo cinematográfico, e a forma como este pode mediar, questionar ou destacar a expressão pessoal do cineasta na obra.

Abstract

With a filmic object and a conceptual investigation, the thesis studies and consolidates a reflection on the complexity of Autobiography in Cinema. Both parts of the research, practical and theoretical, are complementary on the Autobiographical issue, and questioning the author's relationship with his work and process of creation. The hypothesis tries to understand the characteristics of an Autobiographical film, with the conditions and nature of the cinematographic apparatus, and the way it can question, mediate or highlight the artistic and personal expression of the cineast.

Palavras-chave

Cinema – Autobiografia – Arte - Criatividade – Artista – Sujeito – Família - Comunidade – Dispositivo - *Voice over* – Memória.

Key words

Cinema – Autobiography – Art - Creativity – Artist – Individual – Family – Community – Apparatus - *Voice over* – Memory.

Índice

Agradecimentos	1
Resumo e Palavras-Chave	2
Introdução e Justificação da Metodologia	6
Estudos de Caso: outros realizadores, outras (auto)biografias	11
Ponto-de-partida, intenções e características de “Sótão da Amendoeira”	22
Enquadramento Teórico e Revisão da Literatura – Estado da Arte	32
I - A autobiografia como possibilidade: caminhos, limites e evidências	32
II - A especificidade do dispositivo cinematográfico e a reconfiguração identitária da autobiografia	46
CAPÍTULO 1 - Desenraizamento, errância e auto-etnografia: Jonas Mekas e “Reminiscências de uma Viagem à Lituânia”	71
1.1. Desenraizamento e autobiografia: o diário visual como marca da memória autobiográfica	71
1.2. A autobiografia possível de um desenraizado: o esforço de memória	81
1.3. Lugares de memória, errância e viagem interminável até casa	86
1.4. Lituânia e a casa familiar: tentativa de enraizamento de um “eu-insaciável”	90
1.5. “ <i>Extrair o eterno do transitório</i> ”: a obra como projecto “ <i>collagista</i> ”	93
1.6. Ruptura, vanguardismo e “ <i>linha de sombra</i> ” de um <i>corpus</i> autobiográfico	96
CAPÍTULO 2 - Nicholas Ray e “We can’t go Home Again”: a autobiografia possível de um “estranho aqui-eu-mesmo”	101
2.1. As origens de “We can’t go Home Again”: “estilhaços” do realizador-professor	101
2.2. A “poli-visão” de uma autoria colectiva: coordenadas de um filme em potência	108
2.3. A obra no impasse da autobiografia: alteridade como resposta criativa	112
2.4. O acto performativo como processo criativo	115

2.5. A forma fílmica onírica e poética: a busca de um “ <i>dicionário das imagens</i> ”	118
2.6. A “ <i>falha excepcional</i> ” de Nicholas Ray: “ <i>fascínio do erro</i> ” e inacabamento	120
2.7. Nicholas Ray-personagem: em busca de uma “ <i>subjectividade perdida</i> ”	123
2.8. A autobiografia, reflexão pessoal e soluções criativas	129
2.9. A “tragédia em suspenso” de Ray: encenação da morte e afirmação autoral	135

CAPÍTULO 3 – A Morte é uma Arte: uma análise de “No Home Movie”, de Chantal Akerman **141**

3.1. A autobiografia e a “ <i>consciência criadora</i> ” do autor	141
3.2. Trauma, morte e indiscernibilidade entre pessoal e autobiográfico	148
3.3. Fazer Cinema e “escrever” a vida: o limite que acentua o desprazer	153
3.4. A afirmação da dor no autobiográfico e o intolerável da vida	156
3.5. Morte como afirmação radical da vida do autor através da obra	158
3.6. Afirmação da morte: tempo circular e uma “outra” linguagem interna da obra	162

CAPÍTULO 4 - Víctor Erice e “O Sol do Marmeleiro”: o intervalo entre pintura, Cinema e autobiografia **163**

4.1. O autor e o processo criativo: autobiografia, obra e inacabamento	163
4.2. Suspensão do olhar, obsessão pelo tempo e abismo identitário: a unidade da estrutura narrativa	172
4.3. O “fazer arte”: sonho, fantasia e infância do artista	178

CAPÍTULOS SOBRE “SÓTÃO DA AMENDOEIRA” **186**

Capítulo I – Memória, história e autobiografia **187**

1. O lugar do Cinema entre a memória e a história	187
2. Memória material, simbólica e funcional dos lugares: do quintal do Felismino ao Pátio do Jordão	193
3. O Bico da Areia e a casa dos avós: parar o tempo, bloquear o esquecimento	197
4. A casa dos avós: o devaneio e o ameaçadoramente estranho	200
5. Memória e nostalgia: criação artística e autobiografia	204
6. A reconstrução criativa do acto intemporal da rememoração	208

7. A vivência do luto e o “sentimento ameaçadoramente estranho” das imagens espectrais do Cinema	210
8. A personagem do autobiografado: processos criativos, projecções e irresolvido	214
Capítulo II – Espaço e autobiografia	223
1. Espaço e autobiografia. Heterotopias: da observação ao devaneio	223
2. O quintal do Felismino: a heterotopia e <i>flanêrie</i>	227
3. A heterotopia da casa dos avós	232
Capítulo III- Autobiografia e dispositivo	234
1. Linguagem cinematográfica e inter-subjectividades: os limites da autobiografia	234
2. O tempo espectral do Cinema e a reconfiguração da <i>personagem</i> do autobiografado	239
3. O autor perante a imagem de si mesmo	245
4. O duplo do Cinema: estar fora do tempo / ser todos os tempos	248
5. O autobiográfico como projecto em desenvolvimento	252
6. Implicações do dispositivo na percepção do realizador: o caso Luís Thomar, e o caminho de “uma certa” objectividade	256
7. Acabamos sempre a fazer uma obra autobiográfica?	260
Capítulo IV - A auto-etnografia: caminho para a autobiografia em Cinema ...	266
1. Desenraizamento e o encontro com o outro	266
2. Os (des)encontros entre o(s) <i>Eu(s)</i> do autor e <i>Tu</i> : a tentativa de construir uma (nova) autobiografia	270
3. A auto-etnografia como reciprocidade gorada: a primazia do autor	273
4. A auto-(etno)grafia como projecto, entre sujeito autobiografado e autoria	275
CONCLUSÃO	280
BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA	291

Introdução e Justificação da Metodologia

“Todos os indivíduos estão na natureza como sobre um plano de consistência cuja figura inteira eles formam, variável a cada momento. Eles afectam-se uns aos outros, à medida que a relação que constitui cada um, forma um grau de potência, um poder de ser afectado. Tudo é apenas encontro, bom ou mau encontro.”

Gilles Deleuze & Claire Parnet, “Diálogos”

“Ser feliz é tomar, sem susto, consciência de si mesmo.”

Benjamin, “Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1990”

A presente dissertação de Doutoramento, realizada no âmbito do Doutoramento em Artes, apresenta-se como uma tese teórico-prática, composta por um artefacto artístico, *“Sótão da Amendoeira”*, e um estudo teórico e conceptual focado no mesmo objecto de estudo. Procurei aprofundar o tema central – “Autobiografia em Cinema” - com uma Investigação em Artes correspondente a duas partes, cada uma com características e suportes particulares, que se constituem como uma mesma hipótese de trabalho. Esta unidade procura articular perspectivas diferentes e complementares em torno do tema proposto na tese. Deste modo, os seus principais intuítos são questionar, debater, expor e tentar clarificar a problemática e o papel do autobiográfico na relação com a expressão artística e o artista.

A realização do filme *“Sótão da Amendoeira”*, objecto prático da presente Tese de Doutoramento, teve como ponto-de-partida o meu regresso ao bairro lisboeta da Mouraria, de onde é a minha família (sobretudo materna) há quatro gerações. Durante muitos anos, mantive uma distância física e emocional com aquele lugar. Era meu desejo realizar uma obra cinematográfica que permitisse esse regresso às origens, e uma re-aproximação às pessoas, sobretudo àquelas que sempre fizeram parte da minha vida. Tinha o intuito de averiguar de que forma lidava, enquanto realizadora, com o processo de feitura de uma obra de características autobiográficas; pois muito estava em jogo no que respeita à minha vida pessoal, e isso iria atravessar a feitura e conteúdo da própria obra. O tema da componente teórica seria “Autobiografia em

Cinema”. Estes foram os desafios, os riscos e a hipótese de trabalho a que me propus, em termos artísticos e académicos, no âmbito do Doutoramento em Artes.

Freud lembra o que Leonardo defendia: *“Não se tem o direito de amar ou odiar qualquer coisa se se não tiver alcançado um conhecimento profundo acerca dela.”* (Freud, 1994: 71) O processo pessoal criativo de aproximação e regresso passava também por contrabalançar a ideia de um filme focado apenas na família (com um vínculo autobiográfico e genealógico), com a descoberta do que era a Mouraria na actualidade, através da aproximação a novos e antigos habitantes do bairro, e a espaços ligados ao passado e em transformação (ou transformados) no presente. Como destaca Freud: *“na verdade, o grande amor provém do grande conhecimento do objecto amado, e, se o conheceres mal, apenas o poderás amar pouco ou mesmo nada...”* (Idem)

Leonardo tentava conhecer de forma cirúrgica a anatomia do corpo humano, só assim acreditava que podia depois desenhá-lo e pintá-lo. Eu procurava conhecer melhor a vida presente dos meus avós; e, simultaneamente conseguir, um olhar distanciado e renovado sobre a Mouraria e as minhas memórias pessoais. Só o processo de feitura de um filme poderia proporcionar os meus intentos. Era um processo que eu via como demorado, durante boa parte do qual eu teria de permanecer no bairro, a filmar.

Era meu objectivo concretizar um objecto cinematográfico capaz de reflectir sobre o tema central da presente dissertação; e, desse modo, dar conta das minhas preocupações pessoais e criativas actuais. De que forma e em que circunstâncias acontece o regresso de alguém que esteve física e emocionalmente distante da família e do bairro de origem; quais as implicações e como se reflectem num objecto artístico? A questão basilar parece ser se esse artefacto é realmente um objecto autobiográfico. Por outras palavras: se aproveita para a sua estrutura aquilo que podem ser os limites e potencialidades de um projecto com premissas autobiográficas; e se pode ou não ajudar a definir o que é a Autobiografia em Cinema.

Freud lembra que os afectos de Leonardo eram *“domados e submetidos à pulsão da pesquisa”*. (Idem) Talvez o meu processo de realização de *“Sótão da Amendoeira”*, tenha seguido algumas das directrizes do pensamento metodológico de Leonardo: *“Perguntava a si mesmo de onde vinha aquilo que deveria amar ou odiar, e o que significava; assim ele deveria parecer, antes de mais, indiferente ao bem e ao mal, ao*

belo e ao horrível.” (Freud, 1994: 71). A feitura de “*Sótão da Amendoeira*” consolidou o âmago da Tese de Doutoramento em torno do papel da criação de uma obra fílmica autobiográfica.

Várias questões me foram instigando, sobretudo a forma como a natureza do material filmado dava a ver uma *persona* que não esperei encontrar antes de começar a filmar. Durante a rotação, tinha-me assumido como “personagem” e interveniente activa no filme. Aparecia nas imagens, não era somente a realizadora. Por outro lado, o carácter autobiográfico que estava na própria génese dos brutos tornou necessária a presença de uma voz de narração. Surge então a pergunta: quem era eu afinal? Era a realizadora, a personagem principal, a narradora, a neta de Rodolfo e Umbelina, ou simplesmente uma pessoa perdida em busca das suas referências de infância?

O filme tinha como mote a ideia de uma autobiografia abrangente, que retratasse também a Mouraria e um conjunto de relações que não passassem directamente por mim, pelos meus avós e família. Era importante que o artefacto incorporasse outras realidades, vivências e pessoas do bairro; para que fosse possível estudar, na reflexão académica, até que ponto essas outras interferências são ou não também de índole autobiográfica. Tentei analisar conceptualmente problemáticas que surgiram no decorrer da feitura de “*Sótão da Amendoeira*”, e que colocavam no centro do debate os lugares do artista, da subjectividade e da relação com o outro, no caminho para a concretização de um objecto autobiográfico. A questão é desde logo evocada por Jagodzinski & Wallin (2013): “*Qual é a relação entre arte e investigação?*” No fundo, “*(...) como é que o visual é trazido para a relação com sistemas de pensamento e acção académicos*”¹; que implicações e potencialidades existem nessa contaminação? Um olhar pessoal é uma tomada de posição em relação ao mundo; a escolha de um tema em detrimento de outros é reveladora desse ponto-de-vista autoral.

Lembra Bakhtin, em “Para uma Filosofia do Acto”:

¹ “*What is the relationship between art and research anyway? (...) How the visual is brought into relation with systems of academic thinking and action.*” (JAGODZINSKI, Jan, WALLIN, Jason. 2013, “*Arts-Based Research - A Critique and a Proposal*”, Rotterdam, Sense Publishers)

Eu sou real e insubstituível, e, portanto, devo realizar a minha unicidade. É em relação a toda a unidade real que o meu dever único surge do meu lugar único no Ser. (...) Em relação a qualquer coisa, seja o que for e em que circunstâncias for dado a mim, devo agir do meu próprio lugar único, mesmo que o faça apenas interiormente.² (Bakhtin, 1993: 41-42)

Encontramos nas palavras do teórico russo a raiz do que é uma “voz”, uma autoria (em última instância, um estilo). Isto é, uma maneira de agir, olhar e interpretar criativamente o mundo, e com isso traçar um caminho e um *corpus* artístico particulares. Então, quando abordo a temática da autobiografia, que percurso metodológico e conceptual é possível traçar no âmbito de um Doutoramento em Artes? Mendes, em “Aporias Temporárias na Investigação em Artes”, expõe esta problemática.

(...) dada a rara compatibilidade entre criação artística, reflexão filosófica e investigação científica, áreas divorciadas pela longa e morosa inscrição da tradição néo-platónica nos hábitos mentais dos europeus e que nem as almæ matres universitárias reconciliaram, como fazer para que o discurso produzido pelos artistas sobre a sua prática atinja os níveis de competência académica exigidos a filósofos e investigadores científicos? Seria preciso, para abrir a porta aos artistas, criar políticas de dois pesos e duas medidas? (Mendes, 2015: 13)

Começamos por apresentar aquilo que é denominado um trabalho de *practice-based research*, definido por Candy como: “(...) *uma investigação original empreendida para adquirir novo conhecimento parcialmente através da prática e resultados dessa mesma prática.*”³ (Candy, 2006) Num Doutoramento,

(...) originalidade e contribuição para o conhecimento devem ser demonstradas através de resultados criativos sob a forma de um artefacto criativo, em que uma

² “I am actual and irreplaceable, and therefore must actualize my uniqueness. It is in relation to the whole actual unity that my unique ought arises from my unique place in Bein. (...) In relation to everything, whatever it might be and in whatever circumstances it might be given to me, I must act from my own unique place, even if I do so only inwardly.” (BAKHTIN, M. 1993, “*Toward a Philosophy of the Act*”, Austin, University of Texas Press)

³ “(...) *an original investigation undertaken in order to gain new knowledge partly by means of practice and the outcomes of that practice.*” (CANDY, Linda. 2006, “*Practice Based Research: A Guide*”, acedido a 27-08-2018 em <https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf>)

completa compreensão da mesma só pode ser obtida com referência directa a esse resultado.⁴ (Candy, 2006)

Como destaca Candy, lembrando Scrivener, a *practice-based reasearch* não é “(...) *uma necessária parte da vida prática*”; “*pretende gerar novas apreensões culturais que não são apenas novas para o criador ou observadores individuais de um artefacto.*”⁵ (Scrivener apud Candy, 2006) O artista-investigador pode acabar por elaborar uma mera auto-reflexão um trabalho de curadoria.

A *art-based research* desenvolvida para efeitos de obtenção de graus académicos — a sua componente crítica e reflexiva — ocupa agora (...) aquele lugar ameaçador da psicanálise, porque, apesar de boa parte da arte contemporânea ter interiorizado a necessidade de se sustentar discursivamente, permaneceu forte a crença em que o artista cria e outros (críticos, curadores) o comentam, e em que não é possível juntar, no mesmo sujeito, criador artístico, comentador e curador. (Mendes, 2015: 13)

A investigação prática, pesquisas fílmica e teórica com vista à obtenção do Grau de Doutoramento, têm o intuito de ser um acréscimo para a reflexão sobre a Autobiografia em Cinema, e o artista que a ela se dedica. A componente conceptual é uma ampliação e complexificação do percurso que começou com a realização de “*Sótão da Amendoeira*”. Parece-me que pode existir uma “*reflexão compreensiva*” do mesmo, contextualizando-o e comparando com outros pares, propondo uma abordagem “*eventualmente inovadora*”. (Idem: 24) Como destaca Kapitan, esta investigação pretende ir além do que são os “(...) *objectivos individuais e interesses*” do artista. Uma investigação prática em Artes é (...) “*uma actividade complexa, estruturada, em termos físicos, teóricos e intelectuais onde o público e o privado se encontram.*”⁶ (Kapitan, 2014)

⁴ “(...) *claims of originality and contribution to knowledge may be demonstrated through creative outcomes in the form of designs, music, digital media, performances and exhibitions. (...) a full understanding can only be obtained with direct reference to the outcomes.*” (CANDY, Linda. 2006, “*Practice Based Research: A Guide*”, acedido a 27-08-2018 em <https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf>)

⁵ “*Many practitioners would say they do ‘research’ as a necessary part of their everyday practice. (...) practice-based research aims to generate culturally novel apprehensions that are not just novel to the creator or individual observers of an artefact. (Scrivener, 2002 apud Candy)*” (Idem)

⁶ “(...) *a complex informed physical, theoretical and intellectual activity where private and public worlds meet.*” (KAPITAN, Lynn. 2014, “*Beyond Self-Inquiry: Does Art-Based Research Produce - Real Effects in the World?*”,

Estudos de Caso: outros realizadores, outras (auto)biografias

Para analisar e compreender o meu trabalho criativo era fundamental o contraponto com outros realizadores e obras cinematográficas, que, em diferentes dimensões, materializavam aquilo que fui questionando, quando me propus realizar “*Sótão da Amendoeira*”. Os filmes apresentados como Estudos de Caso permitem novas perspectivas sobre o que pode ser um objecto filmico autobiográfico. Procurei ser eclética na escolha, abordando obras que, por modos diferentes, tocam as questões da Autobiografia em Cinema; e, por conseguinte, a identidade e presença do artista na obra, e a representação da sua individualidade, enquanto sujeito, personagem e autor.

“*Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*” (“*Reminiscences of a Journey to Lithuania*”, Jonas Mekas, 1972) centra-se na viagem deambulatória de Jonas Mekas ao regressar à casa natal, em busca de uma identidade e lugar de origem perdidos. De igual modo, “*Sótão da Amendoeira*” é um regresso que procura voltar às raízes, que parecem, à partida votadas, a reminiscências de infância.

“*O Sol do Marmeleiro*” (“*El sol del membrillo*”, Victor Erice, 1993) abre uma outra dimensão ao meu filme, através da importância da relação entre o processo de feitura do objecto, a distância (desejada) do artista, e as evidências da presença do próprio através do dispositivo - a câmara de Cinema - como transvase das reflexões do cineasta sobre a sua arte, e sobre o tempo filmico.

“*We Can't Go Home Again*” (Nicholas Ray, 1973), talvez o mais inquietante e autobiográfico filme de Nicholas Ray, foi escolhido pela relação que aprofunda entre o professor Ray e os alunos para quem esteve a leccionar. Também sou docente de Cinema, e interessou-me estudar a relação que um realizador tem com a teoria-prática desta arte, a pedagogia e, claro, o corpo discente. Esta questão pessoal (lateral, face à temática da dissertação) não dissipa os pontos nevrálgicos do filme na sua comparação com “*Sótão da Amendoeira*”. Ambos possuem uma *voice over*

confessional que, a espaços, se revela em toda a fragilidade, mas que nunca afasta o autor autobiografado do tutelar lugar de primazia e centro agregador da obra. Aqui, também o processo criativo se destaca, bem como a presença constante nos planos do próprio realizador, ao contrário do que sucede em “*O Sol do Marmeleiro*”, em que Erice se mantém sempre no seu lugar de realização, atrás da câmara.

“*No Home Movie*” (Chantal Akerman, 2015), é uma variação dos dois filmes anteriores. A realizadora opta por não recorrer a voz de narração, mas dá-se a ver como personagem, tal como eu no meu filme. Aliás, esta parece condição essencial para ambas se conseguirem aproximar das pessoas com quem querem estar e falar. Há uma ferida por sarar em Akerman, que também é sentida em “*Sótão da Amendoeira*”. Além disso, são dois objectos que têm o espaço familiar da casa como centro da intimidade, e simultaneamente da estranheza.

A escrita da Tese de Doutoramento surge como forma de estabilizar, num discurso teórico, académico e consistente, a temática da Autobiografia em Cinema; num diálogo entre o meu trabalho como realizadora e o de outros cineastas e teóricos que de debateram sobre o assunto. Foi minha intenção produzir um discurso que conseguisse inovar e trazer um outro e diferente contributo para as cinematografias de cariz autobiográfico. “*Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*” apresenta consideráveis pontos de contacto com o meu filme. As questões que levanta vão ao encontro das que coloquei no processo de feitura de “*Sótão da Amendoeira*” (e que continuam a interessar-me e instigar-me, perante a obra final). É um filme que questiona e potencializa um pendor pessoal; que parece criar uma ruptura com a própria ideia de autobiografia. As estratégias de Mekas aproximam o filme de um regime auto-etnográfico, através de um trabalho em torno da identidade estilizada do próprio autor, que recorre a experimentações formais, narrativas e meta-linguísticas.

Mekas (2015) lembra, em entrevista, uma definição de Conrad:

(...) existe um tempo em que os mais novos fazem tudo sem pensar, em que uma pessoa não se preocupa com o que diz – apenas age. Depois, com o tempo, a linha de sombra avança, (...) quando começamos a olhar para trás e a ouvir o que dizem, quando passamos a tomar atenção para aquilo que as pessoas estão a dizer. A verdadeira criação acontece antes da linha de sombra. O que temos agora nas artes

está já para lá da linha de sombra. Repetimos, olhamos para trás, recriamos, fazemos comentários sobre isso, refazemos a mesma coisa de diferentes maneiras – é onde estamos. Existe muito pouca coisa nova.⁷ (Mekas, 2015)

Mekas coloca como cisma a questão do desenraizamento, e a sua relação conflitual (como realizador e sujeito) com as identidades americana e lituana. Trata-se também de um primeiro regresso, após décadas, ao país natal; tal como a premissa de “*Sótão da Amendoeira*” é o regresso à Mouraria e a casa dos meus avós, ao fim de algum tempo de afastamento físico e emocional.

Ser-se forçado a partir, o ter perdido raízes, destaca uma ideia de errância. Aquele que viaja tem um destino, um ponto de partida. Mekas parece considerar-se um errante ao longo do filme: vai fazendo um trajecto em que descobre destinos, pontos de intersecção e paragem, num caminho que, em última análise, não acaba com a chegada à casa familiar (esta torna-se apenas numa paragem). A viagem à Lituânia é, no fundo, uma viagem pela Europa. Aproveitando o que escreveu Verlaine de Rimbaud, Mekas seria “*O homem com solas de vento*”⁸. Este nomadismo e consequente vivência da temporalidade estão claramente reflectidos na forma como Mekas filma aquilo que vai vendo, no presente, e ainda naquilo que já filmou no passado; num movimento intermitente, capaz de unir fragmentos de toda essa panóplia de imagens actuais e de arquivo. Este gesto criativo sublinha também a relação entre autobiografia e memória.

“*O Sol do Marmeleiro*”, centra-se no processo que o pintor Fernando López leva a cabo para tentar reproduzir numa tela a luz que incide sobre o marmeleiro do seu quintal. É um filme sobre o acto de criação, sobre o inacabamento e a imprevisibilidade do trabalho do artista. Erice quis dar conta da relação entre artista, obra e tempo; ou seja, o tempo necessário para a concretização de um objecto

⁷ “(...) there is a time when one is very young and does everything without thinking, where one does not care who says what—one just does it. Then, in time, the shadow line comes in, (...), when we begin to look back and listen to who says what, where we begin to pay attention to what people are saying. The real creation comes before the shadow line. What we have now in the arts is already beyond the shadow line. We repeat, we look back, we recreate, we make comments on it, we redo the same thing in a different way—that’s where we are. There is very little new.” (MEKAS, Jonas, 2015. Entrevistado por KERR, Dylan, “*We Need a New Vocabulary: Filmmaker Jonas Mekas on the Future of the Avant-Garde*”, aceso a 26-07-2018 em http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/qa/jonas-mekas-interview-part-2-52776)

⁸ Citação recolhida por Bruce Chatwin. (CHATWIN, Bruce. 2009, “*Canto Nómada*”, Lisboa, Quetzal)

artístico, evidenciando as consequências do tempo cronológico, a passagem das estações, sobre o marmeleiro que López pretende reproduzir. Existe ainda uma analogia entre a perenidade do tempo e a necessidade que o dispositivo do Cinema tem de o fixar e perpetuar. Previamente, existia um conjunto de filmagens (não pertencentes ao filme), que foram revistas e montadas por ambos os artistas, após a finalização de *“O Sol do Marmeleiro”*. Em *“Apuntes”* (Victor Erice, 1990-2003), Erice recorre a cartões explicativos sobre as suas intenções pessoais, e à voz de narração de López, que fala do seu processo criativo. Todavia, na sua última longa-metragem, há um recuo em relação à dimensão autobiográfica. Erice opta por dissipar a sua presença. Não aparece no filme, não recorre a explicações pessoais; além disso, incorpora uma certa polifonia na estrutura, através de uma constelação de outras personagens e suas rotinas. O processo de López enquanto tenta pintar a luz do marmeleiro inclui todo o quotidiano que envolve a casa: as obras que estão a acontecer, os operários que estudam espanhol; o rádio que o pintor escuta, que, a certa altura, noticia a Guerra do Golfo (contextualizando o filme numa época, e na relação com o mundo). A relação com o exterior é ainda veiculada através de imagens de Madrid suburbana.

O ecossistema criado por Erice afasta *“O Sol do Marmeleiro”* de um cariz unicamente autobiográfico. A vida do pintor López e das restantes personagens adquire uma dimensão narrativa e onírica. E, também, desta forma, põe em causa aquilo que seria um objecto puramente documental. Na terceira parte do filme, perante o objectivo falhado de pintar a luz do marmeleiro, Erice salienta um triplo olhar, que ele mesmo partilha com López e Mari; sublinhando a perenidade do tempo e a ideia de inacabamento em arte. Aqui, o pendor autobiográfico destaca-se com a presença do dispositivo cinematográfico. Erice filma uma câmara que, por sua vez, está a tentar filmar o marmeleiro abandonado, cujas folhas e frutos estão secos e caídos no chão. De forma indirecta, o realizador assume a sua presença e autoria, num filme sobre artistas e processos criativos. No fundo, encontra meios criativos para dar a ver uma auto-reflexão sobre a relação do Cinema com o tempo (já explorada em *“Apuntes”*). Em 1993, a propósito do filme, Erice reitera:

A linguagem do Cinema quando confrontada com a da pintura é a da decadência pura. O Cinema tem uma linguagem muito mais dura e, se não é utilizada com muito cuidado, pode ter resultados perigosos. Invejo o pintor porque a sua linguagem é

individual, inconsciente do tempo. Continuo a sentir uma emoção extraordinária quando vejo a mão de Antonio López sobre um papel. A câmara não permite essa aventura solitária em que podemos embarcar, como acontece na pintura.⁹ (Erice apud García, 1993)

O silêncio, em “*O Sol do Marmeleiro*”, vem de deixar o incessante tempo respirar; tentando fixar esse tempo, e fazendo da impossibilidade do jogo (com o tempo) o caminho para a própria concretização do próprio objecto fílmico. Existe algo de confessional no filme. É óbvia a deferência e homenagem de Erice à pintura e relação do pintor com o seu processo criativo; um contraponto que complementa o trabalho em Cinema. O epicentro de “*O Sol do Marmeleiro*” não é o processo de feitura de um filme; porém, é essa obsessão pelo tempo que confere toda a unidade poética à obra. “*O Sol do Marmeleiro*” é o registo e a construção da performatividade possível do tempo. Entre duas artes e dispositivos, entre dois incabamentos possíveis (os dois quadros, de López e de Mari) e um filme (que Erice terminou). Em suma, “*O Sol do Marmeleiro*” conta a história das tentativas de dar espessura ao tempo, reveladoras do processo criativo de “fazer obra” dessa fantasia.

Optei ainda por aprofundar a questão da autobiografia com o filme de Nicholas Ray, “*We Can't Go Home Again*”. Trata-se de um objecto pessoal de características experimentais, resultante de uma suposta polifonia de vozes de autoria (que resulta da experiência de Ray como professor de Cinema durante dois anos).

O filme possui uma *voice over*, narrada por Ray. Esta voz confessional refere os acontecimentos sociais e políticos charneira da cena mundial e norte-americana pós-guerra do Vietname. A narração menciona ainda os percursos de vida dos alunos, bem como o processo de feitura do filme decorrente das aulas. Em “*We Can't Go Home Again*”, a relação que Ray estabelece com os alunos também me despertou interesse, uma vez que sou docente de Cinema. No filme, nunca sabemos se estamos no território da ficção, do documentário, da encenação, ou da verdade dos factos

⁹ “*El lenguaje del cine confrontado al de la pintura es el de la decadencia pura. El cine tiene un lenguaje mucho más duro y, si no se utiliza con mucho cuidado, puede resultar muy peligroso. Envidia al pintor porque el suyo es un lenguaje individual ajeno al tiempo. Me sigue produciendo una emoción extraordinaria ver la mano de Antonio López sobre un papel. La cámara no permite esa aventura solitaria en la que uno se puede embarcar con la pintura*”. (GARCÍA, Ángeles. 1993, “*Víctor Erice dice que 'El sol del membrillo' es para minorías que están en todas partes*”, acedido a 30-11-2017 em https://elpais.com/diario/1993/01/20/cultura/727484401_850215.html)

registada pelo dispositivo. Personagem principal e autobiografado, para Ray a autoria só pode existir no diálogo com as autobiografias dos alunos, e através da experimentação narrativa e formal. Com este filme, parece aproximar-se da distinção que Bakhtin estabelece entre autor e herói:

Os momentos de consumação são transversais não apenas à consciência actual do herói mas também a esta consciência potencial – a sua consciência estendida por uma linha pontilhada - o autor sabe e vê mais, não apenas na direcção em que herói está a olhar e a ver, mas também numa direcção diferente, numa direcção cujo princípio é inacessível ao herói ele mesmo; é precisamente esta posição que o autor tem de assumir na relação com um herói.¹⁰ (Bakhtin, 1990: 13)

A “consciência potencial” de Ray como professor, depois de ter sido afastado de Hollywood, permite-lhe fazer uma retrospectiva autobiográfica em relação às suas experiências; “estendida” por essa “linha pontilhada”, em que “o autor sabe e vê mais, não apenas na direcção que o herói está a olhar e a ver.” O que salienta Blanchot sobre o isolamento do escritor aplica-se também a Ray.

A solidão do escritor, essa condição que é o seu risco, proviria então do que pertence, na obra, ao que está sempre antes da obra. Por ele, a obra chega, é a firmeza do começo, mas ele próprio pertence a um tempo em que reina a indecisão do recomeço.¹¹ (Blanchot, 1982: 23)

Nicholas Ray fez das tensões autobiográficas a força da obra, tornando-a num objecto híbrido e maleável em termos estruturais e narrativos. Tonalidades várias aderem e agregam-se umas às outras, em sentidos nunca totalmente claros, contraditórios. O resultado parece assemelhar-se a um *work-in-progress* - o que sublinha o carácter autobiográfico e simultaneamente performativo do filme.

¹⁰ “The hero’s consciousness, his feelings, and his desires of the world (...) are enclosed on all sides, as if within a band, by the author’s consummating consciousness of the hero and his world, the hero’s self utterances are encompassed and permeated by the utterances of the author about the hero. The hero’s vital (cognitive-ethical) interestedness in the event of his own life is encompassed by the artist’s interestedness in the hero and his life.” (BAKHTIN, M. 1990, “Art and Answerability: Early Philosophical Essays”, Texas, University of Texas)

¹¹ “The writer’s solitude, that condition which is the risk he runs, seems to come from his belonging, in the work, to what always precedes the work. Through him, the work comes into being; it constitutes the resolute solidity of a beginning. But he himself belongs to a time ruled by the indecisiveness inherent in beginning over again.” (BLANCHOT, Maurice. 1982, “The Space of Literature”, London, University of Nebraska Press Lincoln)

O que destaca Phelan sobre a performance aproxima-se do que o cineasta tenta fazer:

(...) a arte da performance é vulnerável aos custos daquilo que não tem valor e do que é vazio. A performance indica a possibilidade de reavaliar esse vazio; esta reavaliação potencial dá à arte da performance o seu limite distintivo e oposicional.¹²
(Phelan, 1996: 148)

Em “*We Can’t Go Home Again*”, a reavaliação do vazio é feita a cada momento. O espectador não consegue reter ou compreender tudo o que lhe está a ser dado; a narrativa é constantemente anulada pelos momentos seguintes. A maioria dos segmentos do filme surgem sem uma ligação causal e dramática entre si. Mendes escreve, lembrando o trabalho de Freud na conferência de 1908, “A Criação Literária e o Sonho Acordado”:

Perguntar-se-á porque exerceu este texto tão duradoura influência sobre a compreensão do funcionamento da ‘fábrica’ da literatura e das artes em geral. Será decerto porque os conceitos ali desenvolvidos — os de condensação (*Verdichtung*), deslocação (*Verschiebung*), figurabilidade (*Darstellbarkeit*) ou transformação dos pensamentos em imagens visuais, e elaboração secundária (*Sekundäre Bearbeitung*) — sugerem uma ponte entre o que se passa nos sonhos do sono, nos diurnos e na criação artística e literária. Essa ponte não resulta necessariamente da aplicação directa e rigorosa dos mesmos conceitos à actividade onírica, à *rêverie* e à criação artística e literária (...), no mínimo, podemos usar esses conceitos nos três registos mencionados como alusões e sugestões fortes, que iluminam parte do que se passa nessas práticas criativas. (Mendes, 2018: 237)

Do mesmo modo, escreve Hegel, em “Estética”: “*O que exigimos a uma obra de arte é que participe da vida, e à arte em geral exigimos que não seja dominada por abstracções como a lei, o direito, a máxima (...).*” (Hegel, 1993: 10). Estas são as coordenadas que Ray segue. O resultado é uma obra composta por “estilhaços” retirados do real, colados num trabalho de *bricolage*, que advém do micro-cosmos criado no contexto da Universidade. Micro-narrativas autobiográficas, rodagem,

¹²“(…) performance art is vulnerable to charges of valuelessness and emptiness. Performance indicates the possibility of revaluing that emptiness; this potential revaluation gives performance art its distinctive oppositional edge.” (PHELAN, Peggy. 1996, “*Unmarked – The Politics of Performance*”, London, Routledge)

autoria, obra em processo de ser descoberta, aulas a serem leccionadas, exercícios de improvisação inventados no momento, tornam-se numa espécie de linguagem interna do filme, próxima dos movimentos onírico e poético.

“*No Home Movie*” é o último filme realizado por Chantal Akerman. A cineasta belga acompanha o dia-a-dia da mãe, uma sobrevivente de Auschwitz, tentando que esta fale sobre a experiência nos campos - para que o silêncio e o trauma se possam converter numa obra de arte. O filme não recorre a *voice over*, mas é notória a presença da realizadora numa relação intimista com a mãe, e com o espaço da casa. A temática da casa é abordada com destaque em “*Sótão da Amendoeira*”, dada a relevância genealógica da mesma para a minha família. Akerman não resolve o trauma herdado; acaba por sucumbir após a morte da mãe, e depois da obra terminada e apresentada. Em ambos os filmes, morre depois das rodagens um dos seus intervenientes fundamentais: aqui, a mãe de Akerman; no meu filme, o avô. Se o intuito de Mekas é o regresso após vinte e cinco anos ao seu país e à casa materna, o objectivo de Akerman passa por tentar escutar da mãe, pela primeira vez, algumas das suas experiências no campo de concentração. Em “*Sótão da Amendoeira*”, eu queria regressar à casa onde os meus avós ainda viviam; perceber o impacto que esse regresso tinha em mim e neles. À excepção de Erice, todos estes realizadores se tornam personagens nos seus filmes. No caso de Akerman, a sua presença parece resultar da obsessão com as vivências em Auschwitz, silenciadas pela mãe.

Tenho uma sensação, desde há muito tempo, - a minha mãe foi para os campos e nunca disse uma palavra sobre isso – que eu tenho de falar por ela, o que é uma loucura porque eu não posso falar por outra pessoa. Estava obcecada por isso, pela sua vida. Estava obcecada também pela maneira como ela saiu para os campos e tornou a sua própria casa numa prisão.¹³ (Akerman, 2015)

Akerman tenta falar do trauma familiar e pessoal através da errância constante pela casa, onde vivia com a mãe. Esta errância alterna com duas viagens que fez, e que o

¹³ “I had the feeling for a long time—my mother went into the camps and never said a word about it—that I had to talk for her, which is crazy because you cannot talk for someone else. So I was obsessed by that, by her life. I was obsessed also by the way when she went out of the camps she made her house into a jail” (AKERMAN, Chantal, 2015. Entrevistada por KASMAN, D., “*Chantal Akerman Discusses ‘No Home Movie’*”, acedido a 30-11-2017 em <https://mubi.com/notebook/posts/chantal-akerman-discusses-no-home-movie>)

filme dá a ver: ao deserto de Israel e aos Estados Unidos. A confissão final da cineasta aproxima-se das palavras pessoais que a *voice over* confessa em “*Sótão da Amendoeira*”, no dia do aniversário da minha avó. O mesmo em relação ao que é dito no final, sobre a morte do meu avô. Mas as consequências do filme na vida de Akerman revelaram-se diferentes, como é óbvio. A mãe era o centro da sua vida. Com a morte desta, nada mais parece restar ou existir, em termos artísticos e pessoais, para a realizadora belga. Isto torna o filme ainda mais opaco e misterioso, ao mesmo tempo que afirma o seu carácter profundamente autobiográfico. Akerman não conseguiu alcançar o afastamento entre autoria e personagem, vida e obra; bem pelo contrário, a aproximação teve consequências radicais. De acordo com Bakhtin, esta é a armadilha do autor que é simultaneamente o herói autobiografado da sua obra. Porque:

O autor não só vê e sabe tudo quanto vê e sabe o herói em particular e todos os heróis em conjunto, mas também vê e sabe mais do que eles, vendo e sabendo até o que é por princípio inacessível aos heróis. (Bakhtin, 1997: 33)

É importante frisar que em todos os filmes estudados existe a presença do dispositivo cinematográfico: a câmara que Akerman está a posicionar para filmar a mãe a dormir; a câmara que Mekas dá aos seus familiares na Lituânia para filmar; a câmara com que eu sou filmada a filmar em “*Sótão da Amendoeira*”; a câmara que, de noite, está junto do marmeleiro e dá conta do apodrecimento dos frutos, da queda das folhas e da passagem do tempo, em “*O Sol do Marmeleiro*”; os estudantes a filmar Ray, em “*We can't go Home Again*”. Esta presença revela o processo criativo, e apela para a natureza particular da aparelhagem do Cinema; que se consegue, em parte, autonomizar do olhar do autor. Em suma, nesta constelação de filmes é colocada a questão da autobiografia em Cinema, em diferentes regimes e com diversas gradações. O desafio de uma dissertação com características teórico-práticas está definido por Jagodzinski & Wallin:

(...) necessita da introdução a novos problemas que são diferentes das suas soluções de *a priori*. Colocando de outro modo, a semelhança do espelho entre o possível e o

real tem de estar aberta a uma nova dimensão do potencial.¹⁴ (Jagodzinski & Wallin, 2013: 7)

Os riscos da auto-reflexão, ou do excesso de “(...) *conceptualização da arte como comunicação*”, seriam ultrapassados pela capacidade que o “(...) *artista-investigador tem para relacionar mecanismos sociais heterogêneos*”¹⁵ (Jagodzinski & Wallin, 2013: 10); servindo o seu trabalho para reflexões e investigações futuras dentro da mesma temática (neste caso, Autobiografia em Cinema). Os autores concluem:

A arte como ‘investigação’ no âmbito de uma tese de Doutorado, não é assim um assunto meramente epistemológico; torna-se ao invés num assunto ontológico com modificações. Inteligibilidade (conhecimento) e intuição não são dissipados, apenas limitados à sua potencialidade. (...) A percepção é estendida ao intelecto.¹⁶ (Jagodzinski & Wallin, 2013: 34)

“*Parte da dificuldade advém do facto de o eu como ego continuamente se iludir a si mesmo*”, fazendo uma construção permanente da sua auto-representação. Por isso, “*nunca estamos certos do que é uma verificação imparcial (...) nestas experiências existencialistas; que, conseqüentemente de forma frequente são solipsísticas ou auto-justificativas.*”¹⁷ (Jagodzinski & Wallin, 2013: 82) No entanto, o meu objectivo foi concretizar um trabalho artístico e académico que se “*posicionasse ele mesmo como uma praxis transformadora, capaz de continuamente trazer à luz o desejo criativo do artista.*”¹⁸ (Jagodzinski & Wallin, 2013: 87) Como Molder sublinha:

¹⁴ “(...) *necessitates the introduction of new problems unequal to their a priori solutions. To put this another way, the mirror resemblance of the possible and the real must be opened upon a new dimension of potential.*” (JAGODZINSKI, Jan, WALLIN, Jason. 2013, “*Arts-Based Research - A Critique and a Proposal*”, Rotterdam, Sense Publishers).

¹⁵ “*More importantly, by breaking from the conceptualization of art as communication, arts-based researchers might more adequately address the ways in which art becomes capable of linking heterogeneous social machines for a future people.*” (JAGODZINSKI, Jan, WALLIN, Jason. 2013, “*Arts-Based Research - A Critique and a Proposal*”, Rotterdam, Sense Publishers).

¹⁶ “*Art as ‘research’ in this view is therefore not strictly an epistemological affair; rather it becomes an ontological one with modification. Intelligibility (knowledge) and intuition are not dismissed, only limited as to their potentiality (...) Perception is extended to the intellect.*” (Idem)

¹⁷ “*Part of the difficulty is that the self as ego continually deludes itself. (...) One is never sure what is the independent check (...) in these existential experiments of hat wearing. It consequently often sounds solipsistic and self-serving.*” (Idem)

¹⁸ “*Yet, while arts- based research posits itself as a transformational praxis (...), to continually bring the creative will of the artist into light.*” (Idem)

(...) no coração do conceito de limite está posto um excesso, no sentido em que ultrapassar os limites, aventurar-se na imensidão, perscrutar o abismo, sofrer o apelo da transcendência, é a nossa verdadeira medida: o símbolo, a obra de arte, a ideia estética, a imagem originária. (Molder, 2014: 18)

Ponto-de-partida, intenções e características de “*Sótão da Amendoeira*”

“*Sótão da Amendoeira*” resulta da urgência em dar conta, através de um filme, da perenidade da presença da minha família na Mouraria. Ao mesmo tempo, pretendia dar a conhecer o bairro e os seus habitantes. Procurava realizar um objecto que fosse mais do que uma autobiografia, ou uma narrativa familiar. Era necessário o olhar intermediado pelo dispositivo do Cinema, para que a minha aproximação pessoal acontecesse.

Benjamin, em “Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900”, refere uma distância que se pode aplicar a “*Sótão da Amendoeira*”:

Aquela distanciação imprecisa que não cede a nenhuma proximidade, e também não se desfaz com a aproximação, que não surge ostensiva e prolixa quando nos aproximamos, antes se erguendo mais fechada e ameaçadora diante de nós, é a distância pintada do cenário. É isto que confere às imagens de palco o seu carácter inigualável. (Benjamin, 1992: 77)

A “*distância imprecisa*” em relação aos meus avós maternos (os únicos ainda a viver na Mouraria, aquando da rodagem do filme) e à família passaria a ser mediada e evidenciada através de um objecto artístico. A *voice over* inicial estabelece esse mote:

Toda a minha família é do bairro da Mouraria, um bairro no centro de Lisboa, onde viviam fechados os Mouros que não partiram para África, após a Reconquista da cidade no século XII. Ao longo dos anos, fui-me afastando da minha família e das pessoas que moravam no bairro. Para mim, a Mouraria estava ligada às memórias da minha infância.

Ao mesmo tempo, esta narração insere o filme num

(...) enquadramento (que) fornece maneira de construir um mundo, de caracterizar os seus fluxos e segmentar os seus acontecimentos no interior desse mundo. Se não

formos capazes de contextualizar, podemos ficar perdidos num murmúrio de uma experiência caótica.¹⁹ (Bruner, 1990: 55-56)

O contexto histórico-social do bairro procurava um equilíbrio com o autobiográfico.

Porém:

Uma história é a história de alguém. Apesar dos esforços literários para estilizar o narrador num narrador ‘omnisciente’, as histórias inevitavelmente têm uma voz “narracional”: os acontecimentos são vistos através de um conjunto de perspectivas pessoais.²⁰ (Bruner, 1990: 54)

A opção pela narração poderia trazer dificuldades.

Podemos situar essa dificuldade. Parece-nos até agora que o modelo de todas as linguagens é a fala, a linguagem articulada. Ora, esta linguagem articulada é um código, ele utiliza um sistema de signos não análogos (e que, conseqüentemente, podem ser ou não descontínuos); inversamente, o Cinema apresenta-se, à primeira vista, como uma expressão analógica da realidade (e, além disso, contínua); e não sabemos por que ponta pegar numa expressão analógica e contínua da realidade para aí introduzir, iniciar uma análise de tipo linguístico; por exemplo, como se deve cortar (semanticamente), como é que se deve fazer variar o sentido de um filme, de um fragmento de filme? (Barthes, 1982: 19)

A presença da *voice over* pretende ser uma tentativa de

(...) discernir se há no contexto filmico elementos que não são analógicos, ou que são de uma analogia deformada, ou transposta, ou codificada, providos de uma tal sistematização que possam ser tratados como fragmentos de linguagem.

(Idem)

O exercício de distância que provém da escrita e gravação *à posteriori* de uma narração na primeira pessoa seria uma mediação para as intenções autobiográficas do filme (ele mesmo já uma mediação) - o regresso à Mouraria e a casa dos avós.

¹⁹ “Framing provides a means of “constructing” a world, of characterizing its flow, of segmenting events within that world, and so on. If we were not able to do such framing, we would be lost in a murk of chaotic experience (...).” (BRUNER, Jerome, 1990. “Acts of Meaning”, USA, Harvard University Press)

²⁰ “A story is somebody's story. Despite past literary efforts to stylize the narrator into an “omniscient,” stories inevitably have a narratorial voice: events are seen through a particular set of personal prisms.” (Idem)

A família construiu a sua árvore genealógica em torno da casa. Foi ali que a minha bisavó Maria do Nascimento foi abandonada, foi onde meu avô Rodolfo e os irmãos nasceram, bem como a minha mãe e os seus primos em primeiro grau. Os meus avós casaram-se, ficaram a viver na casa, com a minha bisavó e restantes membros da família. Quando o filme foi rodado, eram ainda, e já há várias décadas, os únicos que lá viviam. Todos os outros familiares deixaram a casa e a Mouraria. A casa foi-se constituindo como único núcleo agregador onde todos se reúnem, regressando deste modo também ao bairro.

Para a individualidade como uma família que são, existem, sempre existiram e não poderão deixar de existir expressões de força social e histórica. O que quer que constitua essas ‘forças’, qualquer que seja a visão que alguém possui dessas forças históricas, elas estão convertidas em significados humanos, em linguagem, em narrativas, e encontram o seu caminho nas mentes dos homens e mulheres. No final, é este processo de conversão que cria uma psicologia *folk* e o mundo da experiência da cultura.²¹ (Bruner, 1990: 137)

A permanência na casa (propriedade da Câmara Municipal de Lisboa) acarreta a construção de uma identidade familiar. A pertença a um bairro como a Mouraria, com uma particular origem histórica e social, é relevante para a construção dessa identidade. Como refere a *voice over*, a Mouraria foi edificada após a Reconquista Cristã de Lisboa por D. Afonso Henriques, servindo para albergar e confinar nos seus limites os Mouros que se converteram e não regressaram a África.

Em todas as culturas, tomamos por garantido que as pessoas se comportam de uma maneira apropriada ao contexto onde se encontram (...). Porque é um comportamento banal, é experienciado como canónico e, por conseguinte, auto-explicativo.²² (Bruner, 1990: 48)

²¹ “For individually and as a family they are, always have been, and can never escape being expressions of social and historical forces. Whatever constituted those “forces,” whatever view one may take of historical forces, they were converted into human meanings, into language, into narratives, and found their way into the minds of men and women. In the end, it was this conversion process that created folk psychology and the experienced world of culture.” (BRUNER, Jerome, 1990. “Acts of Meaning”, USA, Harvard University Press)

²² “In every culture, for example, we take for granted that people behave in a manner appropriate to the setting in which they find themselves. (...) Because it is ordinary, it is experienced as canonical and therefore as self-explanatory.” (Idem)

O confinamento espacial e identitário da Mouraria foi sofrendo alterações. Mas existem ainda espaços, entre o privado e o público, de acesso mais ou menos restrito. Exemplos disso são o quintal do Felismino, a própria casa familiar (tipicamente árabe, em que um muro e uma porta escondem o espaço da intimidade, do qual nada se vê da rua), a Tasca da Severa e o pátio do Jordão. As ruas esguias e esconsas, sem plano urbanístico ou arquitectónico, apelam também para essa inacessibilidade do bairro. “*Sótão da Amendoeira*” pretende dar conta desta herança, sem se centrar nas questões da multiculturalidade e da etnografia.

O contexto da Mouraria seria impactado pela dimensão autobiográfica: um regresso marcado pelo passado, e pela vontade de encontrar lugares e pessoas, que, de certa forma, existiam apenas nas minhas memórias. Por exemplo: na primeira sequência na casa familiar são visíveis os sinais do estado avançado de degradação em que o quintal se encontra. A *voice over* compara presente e memórias. As capoeiras estão abandonadas e em ruína, já não têm galinhas, galos, patos e coelhos; agora, entre os telhados da casa e o quintal vizinho do Felismino, passeiam gatos vadios. O chão está rebentado, devido às raízes da enorme árvore da borracha, “*à sombra da qual tantas vezes almoçávamos*”, e que “*tinha sido cortada*”. Isto tem como correlato o plano dos avós dentro de casa. Estes parecem inicialmente constrangidos em contar alguma coisa, mas acabam por falar. A *voice over* no final da sequência conclui:

Não era só a casa que estava diferente. As rotinas dos meus avós também tinham mudado. A minha avó já não ia vender peixe para o mercado, o meu avô tinha deixado de ser polidor de móveis como o pai dele tinha sido. (...) A imagem que eu mantinha deles desde a minha infância tinha, em parte, desaparecido.

Na segunda sequência, a comparação com o passado continua. A minha mãe e a minha avó vêm fotografias no quintal. Aqui, optei por intercalar o plano-sequência delas a falar sobre o passado com três fotografias daquele espaço exterior, referentes a três momentos diferentes da família ao longo dos anos: um casamento, um nascimento e a infância.

Pretendia compreender que ligação de pertença tinha ainda com o lugar que fazia parte da minha construção identitária, de onde me tinha afastado e que estava em vias de desaparecer. Ao longo dos anos, as minhas visitas à casa tornaram-se pouco

frequentes. Era natural que o regresso despertasse reminiscências de criança, altura que passei mais tempo na Mouraria e com os meus avós.

A memória, que reúne e acaba, põe-se de imediato em acção no preciso momento em que o herói aparece: este é engendrado por essa memória; o processo de formação é um processo de recordação. (Bakhtin, 1997: 145)

Ao longo do tempo, a repetição oral da narrativa do abandono da minha bisavó agregou-se à progressiva degradação e incerteza da continuação da família na casa. O desejo de contar narrativas é ancestral. Os povos primitivos, fatigados da caça, juntavam-se à fogueira e mantinham-se despertos com as narrativas que contavam. Estas incluíam já na sua génese uma ideia de *suspense*. Xerazade deixava o sultão em suspenso a cada noite com as suas narrativas. Também a narrativa da minha família se mantém em suspenso. Nada é falado na família em relação ao futuro. Todos vão encontrando - enquanto indivíduos e comunidade - uma justificação de continuidade nas narrativas do passado que contam uns aos outros (elas mesmas com a ideia de *suspense* subjacente).

A capacidade não apenas de marcar o que é culturalmente canónico, mas de ter em conta desvios que conseguem ser incorporados na narrativa. O alcance desta capacidade (...) não é simplesmente um alcance mental, mas um alcance de uma prática social. (...) Porque uma das mais poderosas formas de estabilidade social, que classifica o tão conhecido sistema de troca; (...) (é) a propensão humana para partilhar histórias de diversidade humana, e para tornar as suas interpretações congruentes com os compromissos morais vigentes e as obrigações institucionais, que prevalecem em todas as culturas.²³ (Bruner, 1990: 68)

Na casa da Rua da Amendoeira²⁴ é perpetuada oralmente a narrativa do abandono da

²³ “The ability not only to mark what is culturally canonical but to account for deviations that can be incorporated in narrative. The achievement of this skill, as I shall try to show, is not simply a mental achievement, but an achievement of social practice (...) For one of the most powerful forms of social stability, ranking with the well-known system of exchange (...), is the human propensity to share stories of human diversity and to make their interpretations congruent with the divergent moral commitments and institutional obligations that prevail in every culture.” (BRUNER, Jerome, 1990. “Acts of Meaning”, USA, Harvard University Press)

²⁴ Note-se que isto se passa também com os mitos fundacionais da Mouraria, que evidenciámos acima e que estão na *voice over* do início do filme. Existem registos históricos que nos comprovam que o bairro foi lugar de confinamento de Mouros que optaram por ficar após a Reconquista. Mas estes factos alimentam uma maior

minha bisavó, nascimentos e vivências posteriores. Ali se repetem e todos repetem as mesmas histórias dos vários elementos da família e de pessoas da Mouraria. O espaço da casa é o centro dos acontecimentos; a prova de que uma árvore genealógica ali se efectivou ao longo de gerações. A morte dos meus avós estabelece o fim da ligação da família ao bairro, uma vez que o centro agregador (começo e continuação de uma genealogia) deixará provavelmente de existir.

Um dos objectivos era traçar um percurso por espaços e lugares ligados às minhas memórias, sobretudo da infância. Na casa, este trajecto relacionava-se com uma vivência efectiva, duradoura e afectiva do lugar. Na Tasca da Severa e no quintal do Felismino, essa memória resultava de uma construção fantasiosa de lugares onde nunca tinha estado. Estes espaços continuavam a existir. Quis descobri-los e dá-los a ver no filme. É uma trajectória muitas vezes deambulatória que vai sendo atravessada por encontros com pessoas e suas histórias de vida.

Não se deve pensar, claro, que o momento de pura empatia é seguido cronologicamente pelo momento de objectivação, pelo momento de formação. Na realidade, ambos os momentos são inseparáveis. A empatia pura é um momento abstracto do acto unitário da actividade estética, e não deveria ser pensada como um período temporal.²⁵ (Bakhtin, 1993: 15)

Os encontros acontecem, mas a “*pura empatia*” que Bakhtin salienta surge talvez *à posteriori*, quando visiono o material filmado e, como realizadora-narradora-personagem, tomo decisões: tento evidenciar ou dissipar certos traços pessoais e autobiográficos, ou quero dar importância às pessoas e lugares da Mouraria.

efabulação – ou uma perpetuação de facto e narrativa -, prova disso é a ideia de que existia uma enorme porta que literalmente era fechada pelos próprios habitantes do bairro.

²⁵ “*One should not think, of course, that the moment of pure empathizing is chronologically followed by the moment of objectifying, the moment of forming. Both of these moments are inseparable in reality. Pure empathizing is an abstract moment of the unitary act of aesthetic activity, and it should not be thought of as a temporal period.*” (BAKHTIN, M. 1993, “*Toward a Philosophy of the Act*”, Austin, University of Texas Press)

Não é o objecto que inesperadamente toma posse de mim como alguém passivo. Sou eu que me identifico activamente com o objecto: criar empatia é um acto meu, e apenas isso constitui a sua produtividade e novidade (...).²⁶ (Bakhtin, 1993: 15)

O meu intuito foi sempre a tentativa de aproximação e procura de pertença a uma comunidade - a busca de identidade e intimidade. Queria compreender e tentar diminuir o sentimento de desenraizamento que sentia. Queria aproximar-me da minha família e da(s) comunidade(s) da Mouraria. Naquele momento só o conseguia através de um filme. Permanecer na Mouraria era importante, e sabia que isso podia não acontecer. Eu não tinha ligação ao bairro, e raras vezes via os meus avós. O meu afastamento não tinha uma causa concreta, mas acabou por me isolar da família e da Mouraria, e criava angústia e culpa. Lacan destaca, em “O Símbolo, o Imaginário e o Real”:

Entre a relação imaginária e a relação simbólica, está a distância da culpa. E por isso, a experiência mostra que a culpa sempre é preferível à angústia. A angústia em si mesma está sempre ligada a uma perda, quer dizer, a uma transformação do eu, ou seja, a uma relação dual prestes a desvanecer-se e à qual deve suceder algo mais que o sujeito não pode abordar sem uma certa vertigem. (Lacan, 2005: 33)

A tensão entre distância e proximidade atravessa “*Sótão da Amendoeira*”, e culmina com a constatação da *voice over* no dia do aniversário da avó:

Nos últimos anos, era raro eu estar com a minha família nestas ocasiões. Eu gostava de estar com eles, e a distância que eu sentia tinha sempre, em parte, existido; a ler, a escrever e agora a fazer o filme. E, talvez este filme fosse uma tentativa de aceitar isso e de lhes dar alguma coisa de mim.

Como frisa Merleau-Ponty, “(...) cada ser é só, e ninguém pode dispensar os outros, não apenas para sua utilidade – que não está aqui em causa -, mas para a sua felicidade.” (Merleau-Ponty, 2004: 50). Penso que o filme consolida e materializa “*uma relação dual*”. Ou seja, aquilo que procurava permanece irresolvido dentro de

²⁶ “It is not the object that unexpectedly takes possession of me as the passive one. It is I who empathize actively into the object: empathizing is my act, and only constitutes its productiveness and newness.” (BAKHTIN, M. 1993, “*Toward a Philosophy of the Act*”, Austin, University of Texas Press)

mim. Em “*Sótão da Amendoeira*”, o que subjaz é o impasse da narradora. E o impasse, reitera Didi-Huberman, “(...) *é quando não se ‘passa’*”. (Didi-Huberman, 2015: 23) É o dispositivo cinematográfico que permite à narração dizer, após todo o trajecto emocional: “*E talvez este filme seja uma tentativa de lhes dar alguma coisa de mim.*” Conclui Merleau-Ponty:

Não há vida em grupo que nos livre do peso de nós mesmos, que nos dispense de ter uma opinião; e não existe vida ‘interior’ que não seja como uma primeira experiência das nossas relações com o outro. (Merleau-Ponty, 2004: 50)

O segmento do aniversário é constituído maioritariamente por planos-sequência, gerais, nos quais nunca intervenho como personagem. Continuo distante e tenho a mediação da câmara, ao contrário do que sucede noutras cenas do filme e com outras pessoas. A introspecção intimista está lá, mas no tempo e espaço filmicos.

Escapar dessa dimensão ultra-simbólica significa colocar o eu à distância e tornar o autorretrato uma experiência através da qual o sujeito se desconstrói e se (re)elabora. Nesse caso, a câmara é um dispositivo mediador, pois criador de uma possibilidade estética que refunda a tensão constituinte entre ser e aparecer e inverte, ou subverte, esse regime de visibilidade. (Silva & Mousinho: 2016: 43)

Por isso, nesta confissão final tão pessoal:

(...) a vida do autor exprimiui com bastante exactidão o que estava marcado com o selo da ética, isto é, ser um Indivíduo; ele relaciona-se com inúmeras pessoas, mas esteve sempre só, travando assim a luta por estar só (...); faltou muito para ele abarcar tudo com o olhar desse princípio; não aprendeu a compreender-se a si próprio na exactidão das suas concepções. (Kierkegaard, 1986: 110)

“*Sótão da Amendoeira*” foi tentando encontrar caminhos de encontro e aproximação da realizadora-narradora, que levam à conclusão que a distância física e emocional em relação à família (e provavelmente em relação ao bairro) continuará. E talvez isto seja o que de mais pessoal eu consegui dizer. Lembra Marguerite Duras:

É sempre necessária uma separação das pessoas que rodeiam aquele que escreve livros. É uma solidão. É a solidão do autor, a da escrita. Para iniciar uma coisa, interrogamo-nos acerca desse silêncio à nossa volta. (Duras, 1993: 15)

Provavelmente, é nesse silêncio e nessa solidão que cada artista tenta descobrir uma forma para construir um auto-retrato de si. Neste sentido, a relação que tenho comigo mesma no filme acaba por se aproximar da noção de espelho.

O espelho sublinha então a estrutura obscura, quiasmática e anamórfica de um qualquer auto-retrato. Porque é assim a ambiguidade e a fecundidade do reflexo: ao mesmo tempo idêntico e diferente do seu modelo. As duas faces do espelho, que as necessidades da análise opõem, fundem-se na realidade numa mistura complexa: o homem é sempre, em simultâneo, o mesmo e o outro, semelhante e diferente – um ser de inúmeros rostos. (Melchior-Bonnet, 2016: 18)

E acabei por ter necessidade de construir um duplo de mim.

Eu não ‘me encontro’ nesta vida; eu vou encontrar apenas um duplo de mim mesmo, apenas alguém que pretende ser eu. Tudo o que posso fazer aí é representar um papel, isto é, assumir, como uma máscara, a carne de um outro – de alguém morto. Mas a responsabilidade estética de um actor e de todo o ser humano pela adequação do papel representado permanece na vida real, porque a representação de um papel como um todo é uma acção responsável executada por aquele que interpreta, e não por quem é representado, isto é o herói.²⁷ (Bakhtin, 1993: 18)

Recorde-se como Goliadkin, protagonista de “O Duplo”, de Dostoiévski, fica assustado com o duplo que aparece, lhe toma nome, profissão e o ofusca como indivíduo. Goliadkin nunca põe em causa a existência de um outro igual a si. Fica obcecado com este sujeito que o espelha, persegue, idolatra e odeia. O escritor russo coloca o dedo na ferida do autobiográfico: Goliadkin vê-se a si mesmo no outro, na medida em que é espelhado por ele; e, nunca se desliga da ideia de que o outro é uma alteridade, e não uma imagem projectada de si.

²⁷ “*But I shall not find myself in that life; I shall find only a double of myself, only someone pretending to be me. I can do in it is play a role, i.e., assume, like a mask, the flesh of another-of someone deceased. But the aesthetic answerability of the actor and the whole human being for the appropriateness of the role played remains in actual life, for the playing of a role as a whole is an answerable deed performed by the one playing, and not the one represented, i.e., the hero.*” (BAKHTIN, M. 1993, “*Toward a Philosophy of the Act*”, Austin, University of Texas Press)

Uma outra versão deste duplo surge depois de terminada a versão final do filme. Era preciso aproximar-me mais do lugar da investigadora, com a pesquisa e escrita da Dissertação. Tentei criar distância em relação ao meu trabalho prático, convocando outros pares: cineastas, teóricos e pensadores. Os autores que abordo ao longo da Tese foram os que mais me instigaram, e fizeram questionar e aprofundar a temática da autobiografia, mais concretamente, a “Autobiografia em Cinema”.

Sublinha Kapitan:

(...) os artistas constantemente usam a sua arte para criticamente interpretar o mundo em que vivem. (...) A *art-based research* não é simplesmente ‘fazer’ mas, no seu melhor, uma actividade complexa e informada física, teórica e intelectualmente, onde mundos privado e público se encontram.²⁸ (Kapitan, 2014)

As fases de escrita e revisão da componente teórica complexificaram tudo o que sobre autobiografia tinha entretanto pensado, no decorrer da feitura da componente prática. Ajudaram a criar alguma distância do próprio filme e a aprofundá-lo noutros termos, para lá da realizadora, montadora e narradora. Espero que este trabalho artístico e académico teórico-prático seja uma mais-valia para quem está a iniciar a sua leitura e visualização; contribuindo para reflexões e debates mais amplos em torno das questões que o mesmo vai levantando ao longo dos seus capítulos e nas sequências do filme que o compõem.

²⁸ “(...) *Creative practitioners in many fields do some form of research as a necessary part of their everyday practice, and that artists constantly use their art to critically interpret the world in which they live. (...) Art-based research is not simply “doing” but is, at best, “a complex informed physical, theoretical and intellectual activity where private and public worlds meet”* (KAPITAN, Lynn. 2014, “*Beyond Self-Inquiry: Does Art-Based Research Produce - Real Effects in the World?*”, acessado a 28-08-2018 em <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07421656.2015.967644>)

Enquadramento Teórico e Revisão da Literatura

– Estado da Arte

I - A autobiografia como possibilidade: caminhos, limites e evidências

O pensamento em torno do autobiográfico em Cinema tem sempre como ponto de origem o que anteriormente foi desenvolvido em termos conceptuais, e essa origem encontra-se sobretudo no campo da Literatura.

A maioria dos autobiografados usa tanto a linguagem falada como a escrita, conseqüentemente aproveitam com frequência modelos da história da literatura; histórias de vida começam por ser vistas e estudadas como género literário. A maior parte da investigação teórica sobre o tema tem, por isso, sido feita sob a égide da literatura mais do que da história de arte.²⁹ (Steiner & Yang, 2004: 12)

Sobre a autobiografia, Barbara Steiner & Jun Yang destacam que a literatura e as demais artes reivindicam uma ligação entre um “*sujeito narrativo*” (o autor) - a vida e episódios dela descritos - e o trabalho que resulta dessa descrição. A autobiografia, geralmente, possui um narrador na primeira pessoa, que recorda e narra certos acontecimentos, fazendo deles uma descrição ou referência do que foi (e é) para si instigante nos mesmos.³⁰ (Idem: 16)

Em consequência,

Pode acontecer que certos segmentos de uma vida apareçam apenas no contexto de acontecimentos históricos e sociais, ou que sejam selectivamente evidenciados. Uma biografia pode ainda consistir em fragmentos ou rascunhos, organizados de forma

²⁹ “The most autobiographers use either spoken or written language, and consequently often draw on models from history of literature, life stories are primarily seen and studied as literary genre. Most theoretical research on the subject has therefore been done under the umbrella of literary rather than art history.” (STEINER, Barbara, YANG, Jun, 2004. “*Art Works: Autobiography*”, London, Thames & Hudson)

³⁰ “Autobiography in art has certain features in common with the literary autobiography. Both claim a link between the narrating subject (the author), the life or episode of a life described, and the work that describes it. The first-person narrator remembers his or her life, or sections of it, and sets out to say something about it, even if this something is merely a brief description or just a reference.” (Idem)

incoerente, sem qualquer padrão ou contexto que os oriente.³¹ (Steiner & Yang, 2004: 16)

Por estes motivos, um trabalho biográfico estaria aquém da autobiografia:

(...) uma vez que escreve sobre alguém que está a uma distância ou morta, o biógrafo permanece incerto acerca das intenções do seu protagonista; tem de ficar satisfeito em decifrar sinais, e o seu trabalho está, em algumas coisas, relacionado com o da história de detectives.³² (Gusdorf, 1980: 35)

A assistente do fotógrafo Ansel Adams, Mary Street Alinder, prova que existe uma relação intervalar entre biógrafo e autobiografado:

Comecei a trabalhar para Ansel Adams como sua assistente executiva em 1979. (...) A minha principal responsabilidade era assistir o Adam à medida que ele escrevia a sua autobiografia. Começámos por dar longas e diárias caminhadas – eu com um gravador na mão – a fazer pergunta atrás de pergunta, sacudindo a sua memória, levando-nos aos dois a ficar entusiasmados com as possibilidades que tínhamos em perspectiva com este livro.³³ (Adams, 1986: xi)

Porém: *“Com a morte de Ansel, compreendi a absoluta necessidade de verificar factos, uma vez que ele já não estava presente para o fazer.”*³⁴ (Idem) O que podemos tomar como uma contradição, dada a impossibilidade do próprio recordar (e disso ter vontade) factos e emoções. No prefácio da sua autobiografia, Adams escreve:

³¹ *“It may be that certain segments of a life appear only in the context of historical or social events, or are highlighted selectively. Such autobiography may well consist of fragments or sketches and these may be arranged incoherently, without any overriding pattern or context.”* (STEINER, Barbara, YANG, Jun, 2004. *“Art Works: Autobiography”*, London, Thames & Hudson)

³² *“(...) since he writes of someone who is at a distance or dead, the biographer remains uncertain of his hero's intentions; he must be content to decipher signs, and his work is in certain ways always related to the detective story.”* (GUSDORF, Georges - *“Conditions and Limits of Autobiography”*. Em OLNEY, James - *“Autobiography: Essays Theoretical and Critical”*, Princeton, Princeton University Press, 1980)

³³ *“I began working for Ansel Adams as his executive assistant in 1979. (...) My prime responsibility was to assist Adam as he wrote his autobiography. We began by taking long, daily walks – me with tape recorder in hand – asking question upon question, jogging his memory, getting both of us excited about the possibilities that lay ahead with this book.”* (ADAMS, Ansel. 1986, *“Ansel Adams: An Autobiography”*, Boston, Little, Brown and Company)

³⁴ *“With Ansel's death I realized the absolute necessity to recheck facts, since he was not here to confirm them.”* (Idem)

Se alguém se sente inclinado a embarcar numa jornada pela memória, após oitenta e dois anos a experiência promete ser caleidoscópica e, provavelmente, adornada de forma voluntária. Tentei remover o filtro das lentes da minha memória, permitindo que outras coisas além dos meus sonhos chegassem à página. Muitas coisas são clarificadas apenas pela passagem do tempo. Desconfio de uma memória vitalícia dos factos, mas não de um brilho vitalício da experiência que depende de uma outra forma de realidade. Possivelmente seria demasiado quebradiço rememorar tudo de maneira exacta, não porque fosse necessariamente mau, mas porque poderia revelar oportunidades em falta e erros feitos. Esses é melhor que permaneçam por lembrar.³⁵

(Adams, 1986: ix)

O autobiográfico pretende abranger áreas e temáticas que trabalham e tentam expandir a memória do autobiografado. Como verificámos, uma autobiografia é muitas vezes elaborada com *“fragmentos ou rascunhos, organizados de forma incoerente”*, sem uma intenção primordial de estabelecer uma estrutura clássica coerente e cronológica de uma vida; e dão ênfase à articulação de elementos heterogéneos, cujo sentido é estabelecido pelo autor-autobiografado. *“O conceito de história narrativa de vida uniforme tornou-se gradualmente instável”*; o próprio processo de uma escrita autobiográfica surge como:

(...) a arena na qual o sujeito procura a identidade, ou apenas o que pode ser meramente a possibilidade de uma identidade. Isto foi acompanhado por uma maior mudança no conceito do ser (...) Mas quer seja uno ou disperso, o ser é claramente uma construção ideológica, formulada e manifestada em circunstâncias históricas particulares.³⁶ (Steiner & Yang, 2004: 13-14)

³⁵ *“If one feels inclined to embark on a journey into memory, after eighty-two years the experience promises to be kaleidoscopic and, perhaps, willfully colored. I have attempted to remove the filter from my memory lens, allowing more than my dreams to reach the page. Many things are clarified only by the passage of time. I distrust any lifelong memory of facts, but not the lifelong glow of experience that depends upon another form of reality. Possibly it would be too shattering to recall everything exactly, not because it was necessary bad, but because it could reveal opportunities missed and errors made. Such might be best unremembered.”* (ADAMS, Ansel. 1986, *“Ansel Adams: An Autobiography”*, Boston, Little, Brown and Company)

³⁶ *“The concept of unified, narrative life story became increasingly shaky from then onwards.(...) The arena in which the subject searches for identity, or rather for what is merely the possibility of an identity. This in turn was accompanied by a major change in the concept of the self. (...) But whether ‘unified’ or ‘dispersed’, the self is quite clearly an ideological construct, formulated and manifested in particular historical circumstances”.* (STEINER, Barbara, YANG, Jun, 2004. *“Art Works: Autobiography”*, London, Thames & Hudson)

Uma autobiografia seria também a “*construção ideológica*”, que procura inter-relacionar intenções pessoais do autor, circunstâncias históricas e contextos culturais. Novas formas de expandir e reivindicar o conceito do autobiográfico incluem ainda a permeabilidade a outras artes. “*Se a narrativa autobiográfica coerente e contínua é uma impossibilidade, então faz sentido abrir o estudo da autobiografia a outras formas de expressão.*”³⁷ (Steiner & Yang, 2004: 14) A autobiografia não deixa, no entanto, de ser um trabalho sobre a “*singularidade do Ser*”:

No tocante à percepção efetiva, nada há que provar: situo-me na fronteira do horizonte da minha visão, o mundo visível estende-se à minha frente. Ao virar a cabeça em todas as direcções, obtenho uma visão do espaço que me cerca de todos os lados e em cujo centro eu me situo, mas não verei a mim mesmo cercado por esse espaço. (...) Embora eu não esteja habituado a representar a minha própria imagem, consigo, à custa de certo esforço, representar-me nessa imagem, delimitada de todos os lados, claro, como se se tratasse de outro. Porém essa imagem não é, internamente, convincente: não deixei de vivenciar-me por dentro, e essa vivência não me larga, ou, mais exactamente, permaneço nela e não a introduzi na imagem da minha própria representação. (Bakhtin, 1997: 55)

Porém, a arte do Cinema parece possuir um dispositivo capaz de reconfigurar esse autobiográfico, onde

(...) a formação do ser é um processo consecutivo, que permite a alguém que se veja a si mesmo como outro, ao mesmo tempo que a escrita (o processo criativo, acrescentamos) ela mesma se torna o meio através do qual a identidade se vai formando, assumindo-se como o lugar para a formação do ser de um escritor em particular.³⁸ (Steiner & Yang, 2004: 15-16)

³⁷ “(...) the confinement of autobiographical studies to the field of literature is also questionable. If coherent, continuous autobiographical narrative is an impossibility, then it makes sense to open up the study of autobiography to other forms of expression, just as the visual arts have, again since the 1970s, turned more and more towards other genres and disciplines”. (STEINER, Barbara, YANG, Jun, 2004. “*Art Works: Autobiography*”, London, Thames & Hudson)

³⁸ “The formation of the self is a consecutive process: at one moment I am a subject, an then I am an object. This process is paralleled in the creation of autobiography, which allows one to see oneself as someone else, while the writing itself becomes a means of fashioning identity, and must be as the setting (16) for the individual writer’s formation of the self” (Idem)

Russell frisa que os objectos filmicos autobiográficos emanam de culturas de nicho, “(...) a partir de realizadores e vídeo-artistas cujas histórias pessoais estão envolvidas numa esfera pública muito específica.”³⁹ (Russell, 1999) Se nos reportarmos a “*Sótão da Amendoeira*”, verificamos que a premissa e envolvência do universo do filme se estabelecem num contexto social e pessoal muito específicos. Eu, realizadora e argumentista, professora de Cinema, volto à Mouraria - bairro de Lisboa com dinâmicas sociais e culturais particulares -, onde tenho um vínculo familiar; e pretendo compreender o fosso identitário e afectivo existente entre mim, as pessoas e o lugar. A minha posição como autora pode ser enquadrada entre os realizadores “(...) para quem a etnia ou raça capitaliza a sua história como uma alegoria de uma comunidade ou cultura que não é reduzível ao seu essencial.”⁴⁰ (Idem) Russell conclui:

O papel da identidade nestes filmes e cassetes exige uma noção expandida da noção de ‘etnicidade’ como uma formação cultural do sujeito. De facto, o que une estes diversos textos é a articulação de identidades que são separadas, inseguras, e plurais.⁴¹ (Idem)

Em “*Sótão da Amendoeira*”, *modus vivendis* e *modus operandis* da(s) comunidade(s) da Mouraria não podem ser reduzidos à sua essência e ao conceito do que é um bairro típico de relevância histórica, “perigoso” e com problemas de marginalidade. O meu regresso pretendia ser a aproximação ao núcleo familiar, através da articulação com uma mais ampla compreensão da identidade da Mouraria; filmando e tomando parte de outros espaços além da casa dos meus avós, criando relações e uma ligação com os outros habitantes. Queria compreender e aproximar-me do bairro e das pessoas, indo além de ideias pré-concebidas. Era ainda importante ultrapassar o desencontro social

³⁹ “*Much of the new autobiography emanates from queer culture, from film- and videomakers whose personal histories unfold within a specifically public sphere.*” (RUSSELL, Catherine - “*Autoethnography: Journeys of the Self*”. Em “*Experimental Ethnography*”, Durham, Duke University Press, 1999, acedido a 30-11-2018 em <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>)

⁴⁰ “*Much of the new autobiography emanates from queer culture, from film- and videomakers whose personal histories unfold within a specifically public sphere. It is also produced by many for whom ethnicity or race cash their own history as an allegory for a community or culture that cannot be essentialized.*” (Idem)

⁴¹ “*The role of identity in these films and tapes demands an expanded notion of "ethnicity" as a cultural formation of the subject. Indeed, what unites these diverse texts is the articulation of identities that are split, insecure, and plural.*” (Idem)

e cultural, que provocava uma sensação de desenraizamento em relação ao sítio que de onde eu era. “*Os temas do desenraizamento, imigração, exílio, ou transnacionalidade são proeminentes neste modo de fazer filmes.*”⁴², esclarece Russell. (Russel: 1999) Um projecto autobiográfico implica trazer para a auto-reflexão a relação com o outro e com a comunidade:

(...) talvez, paradoxalmente, o momento ético seja um colocar em causa o sujeito conhecido, um desmantelar das duas proclamações de autonomia e soberania. Mais do que a perda da sua instância, esta deposição implica uma enorme peso de responsabilidade.⁴³ (Erdinast-Vulcan 2013: 170)

Ao tornar-me sujeito autobiografado do filme, a presença na Mouraria e na casa dos meus avós, provocaria “*um desmantelar das duas proclamações de autonomia e soberania*”; essa responsabilidade de falar de mim através do encontro com outros. Como salienta Weil:

(...) o intercâmbio de influências entre meios muito diferentes não é menos indispensável do que o enraizamento no seu ambiente natural. Mas um dado ambiente deve receber uma influência externa não como um contributo, mas como um estímulo que torne a sua própria vida mais intensa. (Weil, 2014: 45)

Sentia-me deslocada: “*Um ser humano cria raízes devido à sua participação real, activa e natural na existência de uma colectividade que mantém vivos alguns tesouros do passado e alguns pressentimentos do futuro.*” (Idem). O corte com uma herança social e familiar era um corte com uma parte substancial da minha identidade, pois: “*(...) todo o ser humano precisa de ter múltiplas raízes, precisa de receber a quase totalidade da sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos ambientes a que naturalmente pertence.*” (Idem)

⁴² “*Themes of displacement, immigration, exile, and transnationality are prominent in this mode of filmmaking*”. (RUSSELL, Catherine - “*Autoethnography: Journeys of the Self*”. Em “*Experimental Ethnography*”, Durham, Duke University Press, 1999, acessido a 30-11-2018 em <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>)

⁴³ “*Paradoxically, perhaps, the ethical moment is a putting in question of the knowing subject, a dismantling of his or her claims to autonomy and sovereignty. But rather than a loss of agency, this deposition entails a heavy burden of responsibility.*” (ERDINAST-VULCAN, Daphna. 2013, “*Bakhtin and the Question of the Subject*”, Stanford, Stanford University Press)

Para a aproximação aos meus avós e ao espaço familiar são necessárias três sequências. O encontro nuclear acontece quando lancho com eles. Esta parece uma tentativa falhada para recuperar uma intimidade perdida e dissipar o sentimento de desenraizamento, uma vez que não consigo sair do fora de campo; e é o que leva à confissão final no aniversário da avó.

Por outro lado, o desenraizamento pode ser lido, na minha família, à luz da própria árvore genealógica. Numa das sequências do filme, a minha avó conta que a mãe do meu avô, Maria do Nascimento, foi abandonada à porta do número 15^A da Rua da Amendoeira, onde viveu até morrer (e onde foi velada). Este desenraizamento fundador fomenta o sentimento de pertença de toda a família em relação à casa e com a Mouraria.⁴⁴

O desenraizamento é a questão basilar de *“Reminiscências de uma Viagem à Lituânia”*. Mekas declara diversas vezes na *voice over* que é uma pessoa desenraizada, e que faz parte de toda uma comunidade de desenraizados: *“Somos todos pessoas desenraizadas”*. O realizador tenta ultrapassar este sentimento, regressando pela primeira vez à Lituânia e a casa da mãe. Em *“We can’t go Home Again”*, Ray nunca se sente totalmente integrado na Universidade nem na posição de professor. Tenta partilhar o trabalho de co-autoria com os alunos; ao mesmo tempo, fala da frustração em relação a Hollywood, e do seu caminho e futuro como cineasta. Ray só consegue falar sobre si fazendo um filme durante as aulas. Ou seja, sendo realizador, mais do que professor. E, mesmo isso não o integra no seio académico, nem resolve os seus conflitos pessoais.

O sujeito autobiográfico sente necessidade de incorporar um contexto, com o qual pode ter uma relação fracturante. Isto permite ao autobiografado uma auto-reflexão sobre as questões conflituais que são pessoal e emocionalmente mais importantes. O objecto fílmico permite registar e aprofundar as dinâmicas tensionais que o realizador vive: *“O eu que fala está instalado no seu corpo e na sua linguagem não como numa*

⁴⁴ Sentimento, a meu ver, também ele complexo para outros membros da minha família, uma vez que optaram por ir viver para fora do bairro, apesar de lá irem com frequência e lá terem aprofundado há muitos anos uma rede de relações pessoais. Estes elementos são sobretudo os de uma primeira geração, como a minha mãe e irmãs; o mesmo já não acontece com os de segunda geração, netos como eu, cuja frequência e ligação à casa e à Mouraria é muito menor.

prisão, mas ao contrário, como num aparelho que o transporta magicamente na perspectiva de outrem.” (Merleau-Ponty, 1974: 34)

Merleau-Ponty lembra:

É que o falar e o compreender são os momentos de um só sistema eu-outrem e que o portador desse sistema não é um *eu* puro, *é o eu* dotado de um corpo, e continuamente ultrapassado por esse corpo, que às vezes lhe subtrai os seus pensamentos para atribuí-los a si próprio ou para imputá-los a um outro. Pela minha linguagem e pelo meu corpo, sou acomodado a outrem. (Idem)

O que está em causa na construção de uma autobiografia não passa apenas por aquilo que o autor compreende de si mesmo, quando envereda pelo projecto.

Agora a identidade tem de ser vista como contingente e para sempre incompleta, constantemente a mudar à medida que se gera e regenera a si mesma. (...) Escrever uma autobiografia, na essência, é escrever a própria identidade.⁴⁵ (Steiner & Yang, 2004: 16)

“Escrever a própria identidade” parte da constatação de *“todos nós sabermos muito pouco sobre como lidar com a construção e representação do rico e confuso domínio da interacção humana.”*⁴⁶ (Bruner, 1991)

O autobiógrafo procura a organização dos acontecimentos e experiências através de *“(...) histórias-narrativas, desculpas, mitos, razões para fazer ou não fazer.”* Desta forma, a *“narrativa é uma forma convencional.”*⁴⁷ Faz parte do seu trabalho desconstruir ou validar os limites que o objecto filmico possa ter. Existe sempre uma *“versão da realidade”, “governada pela convenção e pela necessidade narrativa,*

⁴⁵ *“Now identity must be seen as contingent and forever incomplete, continually changing as it generates and regenerates itself. (...) Thus to write an autobiography means, in essence, to write one’s own identity.”* (STEINER, Barbara, YANG, Jun. 2004, *“Art Works: Autobiography”*, London, Thames & Hudson)

⁴⁶ *“(...) we know altogether too little about how we go about constructing and representing the rich and messy domain of human interaction.”* (BRUNER, Jerome. 1991, *“The Narrative Construction of Reality”*. *Critical Inquiry*, nº1. Acedido a 21-11-2018, em: <http://www.semiootika.ee/sygiskool/tekstid/bruner.pdf>)

⁴⁷ *“(,) we organize our experience and our memory of human happenings mainly in the form of narrative-stories, excuses, myths, reasons for doing and not doing, and so on. Narrative is a conventional form (...)”* (Idem)

mais do que pela verificação empírica e requisitos lógicos”⁴⁸. Em última instância, o que está em causa para o espectador é uma “*‘verdade’ narrativa*” que possa ser “*‘julgada pela sua verosimilhança, não pela sua verificabilidade.*” (Bruner, 1991)

“*O realismo em ficção deve ser uma convenção literária e menos uma questão de referência correcta.*” (Idem) O intuito é tentar elaborar um filme que traga para o seu centro narrativo, formal e estrutural as questões que instigam o realizador. Nem sempre isto é fácil. Como Veiga sintetiza:

No domínio da escrita cinematográfica de si, muito dos documentários autobiográficos utilizam-se de uma narrativa tradicional e cronológica na tentativa de criar uma identidade coesa: a ilusão da igualdade entre ser, viver e parecer. (...) A tentativa é de se conceder à experiência e à memória, que é fragmentada, porosa e afectiva, uma coerência que cola cineasta, personagem, vida, e imagem. De modo que a imagem surge como algo da ordem da transparência. (...) Nesse sentido, a obra não é concebida como forma que pensa, ela mesma capaz de colocar o sujeito em obras como um modo de retratar a si mesmo num acto simbólico de formas cristalizadas e facilmente identificáveis para o espectador. (Veiga, 2016: 44-45)

Sendo o seu principal pressuposto “*colocar o sujeito em obra*”, a autobiografia cinematográfica procura fazê-lo com uma coerência cronológica e uma construção identitária coesa, através de narrativas que, invariavelmente, “*fazem acrescentos*”. Por conseguinte, “*(...) os acrescentos eventualmente criam alguma coisa que de forma variada chamam a ‘cultura’ ou a ‘história’ (...) ou a tradição.*” (Idem)

As novas autobiografias procuram romper com estes modos convencionais de construção narrativa. Querem revelar uma identidade não cristalizada do sujeito, ela mesma envolta num cisma muitas vezes existencialista, não facilmente identificável pelo espectador. Akerman, em “*No Home Movie*”, quis voltar a filmar a mãe no fim

⁴⁸ “*Unlike the constructions generated by logical and scientific procedures that can be weeded out by falsification, narrative constructions can only achieve “verisimilitude.” Narratives, then, are a version of reality whose acceptability is governed by convention and “narrative necessity” rather than by empirical verification and logical requiredness, although ironically we have no compunction about calling stories true or false.*” (BRUNER, Jerome. 1991, “The Narrative Construction of Reality”. *Critical Inquiry*, nº1. Acedido a 21-11-2018, em: <http://www.semiootika.ee/sygiskool/tekstid/bruner.pdf>)

da vida para a questionar sobre um passado traumático intocável. A mãe viveu e sobreviveu a Auschwitz. Akerman quer lidar com os traumas que herdou ela como filha, rompendo com o silêncio da mãe através de encontros entre ambas, capazes de lhe conceder um testemunho. Akerman é uma realizadora perdida, que não consegue chegar à mãe, que viaja e volta à casa materna – numa espécie de deriva. Não parece saber como abordar ou estruturar a questão do trauma que convoca. A experiência do Holocausto é uma premissa pessoal dilacerante, que altera história e identidade da mãe, da própria cineasta, e que toca ainda numa experiência histórica colectiva. Pois:

Mesmo as nossas próprias considerações de acontecimentos na nossa própria vida são eventualmente convertidas em autobiografias mais ou menos coerentes centradas à volta de um Ser que age com mais ou menos um propósito num mundo social.⁴⁹
(Bruner, 1991)

*“A verdade do documentário é livremente misturada com formas de contar a história e encenações.”*⁵⁰ (Russell, 1999) Os cineastas das novas autobiografias:

(...) descobrem-se a ‘eles mesmos’ em diversas representações culturais, imagens e discursos. E muitos estão preocupados em transformar a representação cultural através da produção de novas vozes e novas subjectividades.⁵¹ (Idem)

Bruner fala em *“continuidades individuais”* colectivas, concluindo que: *“É um sentido de pertença a este passado canónico que nos permite formar as nossas próprias narrativas de desvios, enquanto mantemos cumplicidade com o cânone.”*⁵²

⁴⁹ *“Even our own homely accounts of happenings in our own lives are eventually converted into more or less coherent autobiographies centered around a Self acting more or less purposefully in a social world.”* (BRUNER, Jerome. (1991). “The Narrative Construction of Reality”. *Critical Inquiry*, nº1. Acedido a 21-11-2018, em: <http://www.semiootika.ee/sygiskool/tekstid/bruner.pdf>)

⁵⁰ *“Documentary truth is freely mixed with storytelling and performances.”* (RUSSELL, Catherine - *“Autoethnography: Journeys of the Self”*. Em *“Experimental Ethnography”*, Durham, Duke University Press, 1999, acedido a 30-11-2018 em <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>)

⁵¹ *“The many film- and videomakers who have made and continue to make autoethnographies find “themselves” in diverse image cultures, images, and discourses. Many are concerned with transforming image culture through the production of new voices and new subjectivities”.* (Idem)

⁵² *“Selves and our individual continuities. It is a sense of belonging to this canonical past that permits us to form our own narratives of deviation while maintaining complicity with the canon.”* (BRUNER, Jerome. (1991). “The Narrative Construction of Reality”. *Critical Inquiry*, nº1. Acedido a 21-11-2018, em: <http://www.semiootika.ee/sygiskool/tekstid/bruner.pdf>)

(Bruner, 1991)

A minha história familiar tinha-se perdido no tempo. A rememoração e revisitação da memória e de espaços da infância aproximou-me da Mouraria e da minha família, mas trouxe para o “combate” o cisma do distanciamento e o sentimento de desenraizamento. Esta tensão pessoal identitária é o mote do meu regresso e o centro dramático do filme. As sequências iniciais do filme constituem um conjunto de “(...) *imagens específicas e ressonantes que ecoavam através de distâncias de tempo e espaço*”⁵³ (Russell, 1999). Pretendem recuperar sentimentos de intimidade e pertença, e evidenciar que “*O passado é igual a ter prestado atenção ante uma tarefa, o passado não se mantém, perde-se a cada momento, a sua salvação só pode proceder de um esforço incessante persistente.*” (Molder, 1999: 117)

Esta tentativa de “salvação” do sujeito através do passado acaba por desencadear na narrativa autobiográfica “(...) *uma boa quantidade de omissão, interpretação*”⁵⁴. (Steiner & Yang, 2014: 12) Apesar de nunca deixar de colocar em evidência, no meu caso, o desejo do regresso ao bairro e à casa familiar, e consequentes tentativas de aproximação emocional e física, na busca por uma reconstrução identitária.

A fronteira entre facto e ficção é um fluído nas artes visuais como na literatura, e na maior parte do tempo é impossível provar qual é qual, mas independentemente disto, o mero processo de olhar para trás no tempo tem de automaticamente resultar em distorções da realidade.⁵⁵ (Idem: 16)

⁵³ “*Family histories and political histories unfold as difficult processes of remembering and struggle. Specific, resonant images echo across distances of time and space.*” (RUSSELL, Catherine - “*Autoethnography: Journeys of the Self*”. Em “*Experimental Ethnography*”, Durham, Duke University Press, 1999, acedido a 30-11-2018 em <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>)

⁵⁴ “*Autobiographical narration typically displays a good deal of omission and interpretation, situating it somewhere between real events and embellishments or supplements of memory.*” (STEINER, Barbara, YANG, Jun. 2004, “*Art Works: Autobiography*”, London, Thames & Hudson)

⁵⁵ “*The border between fact and fiction is a fluid in visual arts as in literature, and most of the time it is impossible to prove which is which, but even regardless of this, the very process of looking back over time must automatically result in distortions of reality.*” (Idem)

Através destas distorções, a autobiografia tenta a “*invenção de outras realidades*” (Lyotard, 1999: 15), fixando-as num objecto artístico, perante um presente que “*é transitório, é o fluxo, é uma eterna continuação sem princípio nem fim; foi-lhe negado uma autêntica conclusão.*”⁵⁶ (Bakhtin, 1981: 20)

Os cineastas autobiográficos contemporâneos partem para jornadas que questionam o passado, à luz de um presente fraccionado. Não querem concluir nada desta relação temporal, apenas questionar a sua linha de vida. Procuram dar novos significados a conflitos pessoais, frequentemente no contexto social ou cultural relacionado com os mesmos.

Bochner sublinha:

Isto não é dizer que a minha vida como foi vivida, é coerente e contínua, apenas que me seria impossível fazer sentido da minha vida sem assumir aquilo a que MacIntyre⁵⁷ (1981) chama ‘unidade de vida’, uma inteligibilidade que torna possível conceber e fazer evoluir a minha vida como um todo.⁵⁸ (Bochner, 1997)

Uma autobiografia concentra-se então nesta procura de uma “*unidade de vida*”, por vezes não alcançada, ligada a uma herança particular.

Aquilo que sou está no recipiente fundamental daquilo que eu herdo, um passado específico que está presente em algum grau no meu presente. Eu encontro-me a mim mesmo recipiente de uma história que é dita de forma geral, quer eu goste ou não, quer eu o reconheça ou não.⁵⁹ (MacIntyre, 2007: 221)

⁵⁶ “*Present is something transitory, is the flow, it is an eternal continuation without beginning or end; it is denied an authentic conclusiveness and consequently lacks an essence as well.*”(BAKHTIN, M. 1981, “The Dialogic Imagination”, United States of America, University of Texas Press)

⁵⁷ Bochner cita “After Virtue”, de Alasdair MacIntyre, originalmente publicado em 1981.

⁵⁸ “*This is not to say that my life as lived, in fact, is coherent and continuous, only that I would find it impossible to make sense of my life without assuming what MacIntyre (1981) calls ‘unity of life’, an intelligibility that makes it possible to conceive and evaluate my life as a whole.*” (BOCHNER, Arthur P. 1997, “It’s about time: Narrative and the Divided Self”, acessado a 02-11-2017 em http://www2.clarku.edu/~mbamberg/Material_files/Narrative_and_the_Divided_Self.pdf)

⁵⁹ “*What I am, therefore, is in key part what I inherit. a specific past that is present to some degree in my present. I find myself part of a history and that is generally to say. Whether I like it or not, whether I recognize it or not.*” (MACINTYRE, Alasdair, 2007. “*The Virtues, the Unity of a Human Life and the Concept of a Tradition*”, London, Duckworth)

A reconstrução identitária do sujeito é, no fundo, a tentativa que este encontra para enfrentar, apaziguar ou resolver “*polémica*” e “*combate*” interiores, isto é, conflitos que não conseguiu resolver consigo ou com outros.

Cada experiência, cada pensamento (...) é internamente dialógico, adornado com polémica, preenchido no combate, ou, pelo contrário, aberto à inspiração de fora dele mesmo (...); é acompanhado por contínuos e variados olhares sobre outra pessoa.⁶⁰ (Bakhtin, 1984: 32)

A experiência dialógica não faz esquecer que, nestes projectos, o centro é o autor e a construção de uma auto-narrativa. Em última análise:

O pensamento sabe-se e basta-se; notifica-se exteriormente numa mensagem que não o contém (...). Em todo caso, não encontramos jamais nas palavras dos outros nada além do que nós mesmos colocamos nelas, a comunicação é uma aparência, não nos ensina nada de verdadeiramente novo. (Merleau-Ponty, 1974: 23)

No fundo, elaborar uma autobiografia é “*uma técnica cultural de auto-descrição e auto-preservação*”⁶¹ (Steiner e Yang, 2004: 12). Gusdorf destaca que o autobiógrafo

(...) acredita que ele mesmo é digno de um interesse especial. Cada um de nós tende a pensar-se como o centro de um espaço vivente: Eu conto, a minha existência é significativa para o mundo, a minha morte deixará o mundo incompleto.⁶² (Gusdorf, 1980: 30)

Este é um limite da autobiografia. Mesmo com a mediação que o dispositivo cinematográfico permite - e independentemente do objecto abarcar novas formas de expressão formal e um questionamento identitário. Existe sempre separação entre

⁶⁰ “Every experience, every thought of a character is internally dialogic, adorned with polemic, filled with struggle, or is on the contrary open to inspiration from outside itself (...); it is accompanied by a continual sideways glance at another person.” (BAKHTIN, M. M. 1984. “Problems of Dostoevsky's Poetics”, United States of America, University of Minnesota Press)

⁶¹ “Writing autobiography can, in the broadest sense, be viewed as a cultural technique of the self-depiction and self-assurance”. (STEINER, Barbara, YANG, Jun. 2004, “Art Works: Autobiography”, London, Thames & Hudson)

⁶² “The man who takes delight in thus drawing his own image believes himself worthy of a special interest. Each of us tends to think of himself as the center of a living space: I count, my existence is significant to the world, and my death will leave the world incomplete.” (GUSDORF, Georges - “Conditions and Limits of Autobiography”. Em OLNEY, James - “Autobiography: Essays Theoretical and Critical”, Princeton, Princeton University Press, 1980)

sujeito autobiográfico e os seus interlocutores, e contextos sociais, étnicos e culturais. Porque o âmagos nunca deixa de ser alguém que fala da sua vida, a partir do seu ponto-de-vista. É importante lembrar que “*esta atenção consciente da singularidade de cada vida individual*” é “*produto tardio de uma civilização específica.*” (Gusdorf, 1980: 30)

No decorrer da maioria da história humana, o indivíduo não se opunha ele mesmo a todos os outros; não se sentia a existir fora dos outros, e muito menos contra os outros, mas estava sobretudo com os outros, numa existência interdependente que afirmava os seus ritmos em todo o lado na comunidade.⁶³ (Gusdorf, 1980: 29)

Os autores têm disso noção. E tentam ultrapassar esse limite “individualista” do pessoal através da “*existência interdependente*”, no seio de uma comunidade - “*capital precioso que não devia desaparecer*”⁶⁴, sublinha Gusdorf. (Idem) Realizar uma autobiografia cinematográfica parece ter um duplo movimento por parte dos cineastas: filmar aquilo que pode desaparecer e em parte já desapareceu, colocando no cerne temático questões identitárias dilacerantes. Deste modo, tentam encontrar novas formas de pensar processos de busca identitária, num contexto e num mundo social e historicamente complexos. Por outras palavras:

Como um género de ‘cinema pessoal’ o filme diarístico pode, em muitos casos, ser visto como uma forma de etnografia experimental, (...) sugestivo do papel do filme ou vídeo diarístico no repensar do conhecimento etnográfico.⁶⁵ (Russell, 1999)

A vida em comunidade organiza-se segundo um esquema coeso, que “(...) *envolve um*

⁶³ “*This conscious awareness of the singularity of each individual life is the late product of a specific civilization. Throughout most of human history, the individual does not oppose himself to all others; he does not feel himself to exist outside of others, and still less against others, but very much with others in an interdependent existence that asserts its rhythms everywhere in the community.*” (GUSDORF, Georges - “*Conditions and Limits of Autobiography*”. Em OLNEY, James - “*Autobiography: Essays Theoretical and Critical*”, Princeton, Princeton University Press, 1980)

⁶⁴ “*In narrating my life, I give witness of myself even from beyond my death and so can preserve this precious capital that ought not disappear*” (Idem)

⁶⁵ “*As a genre of "personal cinema." the diary film can in many cases be cast as a form of experimental (...) are suggestive of the role of the diary film and video in the rethinking of ethnographic knowledge*” (RUSSELL, Catherine - “*Autoethnography: Journeys of the Self*”. Em “*Experimental Ethnography*”, Durham, Duke University Press, 1999, acedido a 30-11-2018 em <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>)

drama maior”, com “(...) os seus momentos mais dramáticos fixados originalmente pelos deuses, e sendo repetidos ao longo dos anos.”⁶⁶ (Gusdorf, 1980: 30) O lugar deixado vago pelo transcendente isola cada indivíduo; acaba por evidenciar o seu “*drama maior*”. Segundo esta hipótese, “(...) a autobiografia só se torna possível sob certas pré-condições metafísicas”. O autobiógrafo “(...) sabe que o presente difere do passado e que não será repetido no futuro; consegue distinguir-se como sujeito do passado a viver um presente.”⁶⁷ (Idem)

No fundo, uma autobiografia acaba por revalidar a teoria de que “*Cada homem conta para o mundo, cada morte e cada vida; o testemunho de cada um sobre si mesmo enriquece o património cultural comum.*”⁶⁸ (Gusdorf, 1980: 31) Cada autobiografia seria uma forma particular de compreensão de movimentos culturais, sociais e etnográficos mais amplos; ao mesmo tempo, sublinhando que cada indivíduo é relevante, pode contar a sua narrativa e, através dela uma narrativa colectiva.

II - A especificidade do dispositivo cinematográfico e a reconfiguração identitária da autobiografia

Nos estudos de caso da presente dissertação, os cineastas tentam incorporar a sua narrativa pessoal num contexto que inclui a presença do próprio dispositivo cinematográfico. “*Reminiscência de uma Viagem à Lituânia*” começa com imagens do realizador a caminhar na neve com o irmão. Escutamos uma *voice over*, em que o realizador confessa, de forma intermitente e vaga, que um dia a caminhar entre a neve, em Nova Iorque, se sentiu pela primeira vez “*em casa na América*”.

⁶⁶ “The important unit is thus never the isolated being—or, rather, isolation is impossible in such a scheme of total cohesiveness as this. Community life unfolds like a great drama, with its climactic moments originally fixed by the gods being repeated from age to age.” (GUSDORF, Georges - “Conditions and Limits of Autobiography”. Em OLNEY, James - “Autobiography: Essays Theoretical and Critical”, Princeton, Princeton University Press, 1980)

⁶⁷ “Autobiography becomes possible only under certain metaphysical preconditions. (...)The man who takes the trouble to tell of himself knows that the present differs from the past and that it will not be repeated in the future.” (Idem)

⁶⁸ “History then would be the memory of a humanity heading toward unforeseeable goals, struggling against the breakdown of forms and of beings. Each man matters to the world, each life and each death; the witnessing of each about himself enriches the common cultural heritage.” (Idem)

É difícil separar, em *“We can’t go Home Again”*, o que é a narrativa e o dispositivo que a concebe. A identidade de Ray oscila entre as imagens de professor, actor e realizador. Tudo é matéria fílmica; os elementos imiscuem-se de forma indiscernível na unidade que é o filme. Ray faz confissões sobre o impasse como realizador; põe-se em causa como professor (chega a dizer a um dos discentes: *“Don’t expect too much of a teacher”*); vemo-lo a ser filmado pelos alunos; encena a sua própria morte (metáfora de uma morte identitária). As estratégias narrativas e de realização de Mekas e Ray acentuam a sua presença e auto-representação nos respectivos filmes; e com isso a presença do aparelho cinematográfico. Ambos procuram uma certa indiscernibilidade relativamente a uma narrativa coesa.

Lembrando as palavras de Bruner (*“verdade” narrativa é julgada pela sua verosimilhança mais que pela sua verificabilidade*)⁶⁹ (Bruner, 1991: 13) é frequente que a verosimilhança e verificabilidade estejam em causa neste tipo de projectos autobiográficos. O importante é a elaboração de objectos artísticos resultantes de um olhar *“(…) mais atento às diferenças que a similitudes”, “dada a constante mudança, dada a incerteza dos acontecimentos e dos homens”*. (Idem)

Cada um destes cineastas autobiográficos *“(…) acredita que é uma coisa útil e valiosa fixar imagens que ele pode estar certo que irão desaparecer como todas as coisas neste mundo.”*⁷⁰ (Gusdorf, 1980: 31) Em consequência, o autobiografado entra num processo de constituição de diversos *eus*. O movimento de se ver

(...) a si mesmo(a) como ‘outro’, geralmente apenas implícito, é tornado explícito nestes alter egos. E ao mesmo tempo, a história biográfica particular de cada artista

⁶⁹ *“Narrative “truth” is judged by its verisimilitude rather than its verifiability”* (BRUNER, Jerome. 1991, *“The Narrative Construction of Reality”*. Critical Inquiry, nº1. Acedido a 21-11-2018, em: <http://www.semiootika.ee/sygiskool/tekstid/bruner.pdf>)

⁷⁰ *“He has become more aware of differences than of similarities; given the constant change, given the uncertainty of events and of men, he believes it a useful and valuable thing to fix his own images that he can be certain it will not disappear like all things in this world”* (GUSDORF, Georges - *“Conditions and Limits of Autobiography”*. Em OLNEY, James - *“Autobiography: Essays Theoretical and Critical”*, Princeton, Princeton University Press, 1980)

torna-se tão porosa, fragmentada e construída como a do seus outros ‘seres’ ficcionais.⁷¹ (Steiner & Yang, 2004: 18)

Gusdorf dá dois exemplos.

Quando Gandhi conta a sua própria história, ele está a usar os meios ocidentais para defender o Oriente. (...) Os testemunhos comoventes recolhidos por Westermann na sua *Autobiographies d'Africains* transmitem o choque das civilizações tradicionais ao entrarem em contacto com os europeus.⁷² (Gusdorf, 1980: 29)

Barbara Steiner & Jun Yang sublinham que Christian Boltanski, na autobiografia “Portrait Photographs”, inclui:

(...) documentos fictícios e fotografias de amigos ou estranhos (...). E deduzo a sua autobiografia a partir de ideias aceites de infância e memórias colectivas, reconstruindo-a, comparando-se a si mesmo com as vidas de outros.⁷³ (Steiner & Yang, 2004: 18)

Em “*Sótão da Amendoeira*” existem dois segmentos que recorrem a fotografias autobiográficas e a esta reconstrução identitária: na sequência do Bico da Areia e na segunda sequência em casa dos avós. Essas fotografias procuram reconstruir uma memória pessoal, colectiva e da família. São imagens evocativas da memória da presença de uma comunidade, numa comparação entre passado e sentimento de desenraizamento do presente. Existe ainda um primeiro segmento de imagens a preto e branco, de arquivo não-familiar, em que a *voice over* recorre à memória pessoal e à efabulação de um lugar para introduzir um dos mitos da origem do Fado: a Severa, a

⁷¹ “The process in which the autobiographer sees him or herself as ‘other’, usually only implicit, is made explicit in these alter egos. And at the same time, each artist’s own autobiographical story becomes as porous, fragmented and constructed as that of their fictional ‘other’ selves”. (STEINER, Barbara, YANG, Jun. 2004, “Art Works: Autobiography”, London, Thames & Hudson)

⁷² “When Gandhi tells his own story, he is using Western means to defend the East. And the moving testimonies collected by Westermann in his *Autobiographies d'Africains* convey the shock of traditional civilizations on coming into contact with Europeans.” (GUSDORF, Georges - “Conditions and Limits of Autobiography”. Em OLNEY, James - “Autobiography: Essays Theoretical and Critical”, Princeton, Princeton University Press, 1980)

⁷³ “Fictitious documents and photos of friends or of strangers ‘illustrate’ his life story. Photographs of anonymous boys of different ages invoke Boltanski’s own childhood years. He ‘deduces’ his autobiography from accepted ideas of childhood and collective memories, reconstructing it by relating himself to the lives of others.” (STEINER, Barbara, YANG, Jun. 2004, “Art Works: Autobiography”, London, Thames & Hudson)

sua casa e a Rua do Capelão, onde fica também a Tasca da Severa. Com diferentes gradações, nos três casos, verdade, ficção e realidade surgem como conceitos que se contagiam. Esta porosidade - que alia factos históricos, pessoais e reconstruções - é possível dada a dinâmica do próprio dispositivo.

Sublinha Russell:

A forma do diário envolve uma viagem entre os tempos de rodagem e montagem; viajar torna-se uma forma de experiência temporal através da qual o realizador se confronta a si mesmo como turista, etnógrafo, exiliado ou imigrante.⁷⁴ (Russell, 1999)

Em última instância, os alter-egos do cineasta fariam parte de um projecto criativo assumido

(...) enquanto descoberta da fisionomia daqueles momentos em que está guardada a redenção, os desvios, sobressaltos do contínuo do fluxo do tempo, que se espera compreender a constelação na qual a própria época entra com uma época anterior perfeitamente determinada. (Molder, 1999: 117)

O autobiógrafo narra a sua história e outras histórias. Ser “*historiador de si mesmo*” apela sempre para uma reconstrução identitária. Ao contrário do pintor - que, mesmo nos auto-retratos, “*captura apenas um momento de aparência externa, (...) se esforça por dar uma completa e coerente expressão de todo o seu destino*”⁷⁵ (Gusdorf, 1980: 35), ao contrário dos diários escritos privados - que fixam um auto-retrato “*sem qualquer preocupação pela continuidade*” -, a autobiografia “*exige um homem que toma uma distância de si mesmo, para se reconstituir no centro da sua unidade e*

⁷⁴ “*The diary form involves a journey between the times of shooting and editing; traveling becomes a form of temporal experience through which the film- or videomaker confronts himself or herself as tourist, ethnographer, exile, or immigrant.*” (RUSSELL, Catherine - “*Autoethnography: Journeys of the Self*”. Em “*Experimental Ethnography*”, Durham, Duke University Press, 1999, acedido a 30-11-2018 em <http://www.hausite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>)

⁷⁵ “*The author of an autobiography gives himself the job of narrating his own history; what he sets out to reassemble the scattered elements of his individual life and to regroup them in a comprehensive sketch. The historian of himself wishes to produce his own portrait, but while the painter captures only a moment of external appearance, the autobiographer strains toward a complete and coherent expression of his entire destiny*”. (GUSDORF, Georges - “*Conditions and Limits of Autobiography*”. Em OLNEY, James - “*Autobiography: Essays Theoretical and Critical*”, Princeton, Princeton University Press, 1980)

identidade especiais, através do tempo.”⁷⁶ (Gusdorf, 1980: 35) No cinema autobiográfico é evidente esta dicotomia. Os realizadores tornam-se “*artistas cujos filmes e vídeos salientam muitas das contradições e tendências do filme diarístico.*”⁷⁷ (Russell, 1999).

A comparação que Hynes estabelece entre diários escritos e filmados pode ser esclarecedora.

Enquanto um diário escrito erradia a partir de um ponto-de-vista singular, um diário filmado salta, muitas vezes de maneira descontrolada, entre a câmara, o realizador, e os seus assuntos (um dos quais é o realizador ele mesmo).⁷⁸ (Hynes, 2015)

Mas também Ansel Adams começa por escrever a sua autobiografia de modo diarístico. Faz um relato do que está a viver, não parece interessado em reviver o passado. Prefere evidenciar um conflito actual, relacionado com o acto de fotografar.

Recentemente, fiz algumas fotografias novas, as primeiras em vários meses. Tinha estado ocupado com impressões, com a escrita (...). Foi maravilhoso colocar a câmara entre as rochas perto de Point Lobos, e trabalhar ao ar livre (...). Tal como um músico perde a prática, eu estava lento com os mecanismos envolvidos na gestão do equipamento e mesmo nos cálculos de exposição. Demorou algum tempo para readquirir a facilidade que eu tinha quando fazia todos os dias novas fotografias. Mas tudo foi suavizado, e o milagre da imagem sobre o vidro do chão fez-me reviver. (...) E depois estive algumas horas a trabalhar na sala escura, a processar os negativos que tinha feito nessa manhã.⁷⁹ (Adams, 1986: 1)

⁷⁶ “*The author of a private journal, noting his impressions and mental states from day to day, fixes the portrait of his daily reality without any concern for continuity. Autobiography, on the other hand, requires a man to take a distance with regard to himself in order to reconstitute himself in the focus of his special unity and identity across time.*” (GUSDORF, Georges - “*Conditions and Limits of Autobiography*”. Em OLNEY, James - “*Autobiography: Essays Theoretical and Critical*”, Princeton, Princeton University Press, 1980)

⁷⁷ “*Artists whose films and videos foreground many of the contradictions and tendencies of the diary film.*” (RUSSELL, Catherine - “*Autoethnography: Journeys of the Self*”. Em “*Experimental Ethnography*”, Durham, Duke University Press, 1999, acessado a 30-11-2018 em <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>)

⁷⁸ “*While a written diary radiates out of a single POV, a filmed one ricochets, often wildly, among the camera, the filmmaker, and his subjects (one of whom is the filmmaker himself).*” (HYNES, Eric. 2015, “*Make It Real: On Cinematic Autobiography, Part 1, Film Comment*”, acessado a 04-10-2017 em <https://www.filmcomment.com/blog/make-it-real-on-cinematic-autobiography-part-1>)

⁷⁹ “*Recently I made some new photographs, the first in several months. I had been occupied with printing, writing (...). It was wonderful to set the camera among the rock at nearby Point Lobos and to work in fresh new air (...). Just as a musician gets out of practice, I was slow with the mechanics involved in managing the equipment and*

Adams complementa estas palavras com algumas das fotografias que tirou. Em Cinema, uma autobiografia diarística pode ter como vocação a existência de um sujeito que pretende fixar “*um retrato de si e da sua realidade quotidiana sem preocupação pela continuidade*”, sobretudo quando se dá a ver como realizador, personagem, narrador-diarista - e pode ainda criar alter egos através de outras pessoas. O objectivo não deixa de ser que o espectador sinta essa “*fidelidade ao real*”. Todavia para lá do *continuum* exigido pelo filmico, que continuidade tem a sua identidade no próprio objecto que está a criar? Neste recurso caleidoscópico, numa versão de si mesmo, possibilitada pelo aparelho cinematográfico, o realizador não deixa de estar (mais ou menos) consciente de uma “*distância de si mesmo*”, que quer “*reconstituir através do tempo*” (o tempo e a unidade do filme):

(...) ninguém pode saber melhor que eu aquilo que pensei, o que desejei: Eu, sozinho, tenho o privilégio de descobrir por mim mesmo a partir do outro lado do espelho – e nem mesmo posso ser afastado pelo muro da privacidade.⁸⁰ (Gusdorf, 1980: 35)

O dispositivo permite que espectador descubra por si mesmo o que está do “*outro lado do espelho*” do autor - aquilo que não “*pode ser afastado pelo muro da privacidade*”. Gusdorf chama isto “*involução da consciência*”. Habitualmente, “*maravilhamo-nos com o que vemos do mundo, mas não nos vemos a nós próprios*”. Por isso, “*o sujeito que tira partido de si mesmo como objecto inverte a direcção natural da atenção; parece que ao representar-se viola certos tabus secretos da natureza humana.*”⁸¹ É este desdobramento identitário que permite trazer para a matéria fílmica os “*tabus secretos da natureza humana*” (Idem, 1980: 32),

even the exposure calculations. It took a little time to regain the facility I had when I was making new pictures everyday. But all smoothed out and the miracle of the image on the ground glass revived me. (...) And then spent a few hours working in the darkroom, processing the negatives I had made that morning.” (ADAMS, Ansel. 1986, “*Ansel Adams: An Autobiography*”, Boston, Little, Brown and Company)

⁸⁰ “*On the other hand, no one can know better than I what I have thought, what I have wished; I alone have the privilege of discovering myself from the other side of the mirror—nor can I be cutoff by the wall of privacy*”. (GUSDORF, Georges - “*Conditions and Limits of Autobiography*”. Em OLNEY, James - “*Autobiography: Essays Theoretical and Critical*”, Princeton, Princeton University Press, 1980)

⁸¹ “*This conversion is late in coming insofar as it corresponds to a difficult evolution—or rather to an involution of consciousness. The truth is that one is wonderstruck by everything else much sooner than by the self. One wonders at what one sees, but one does not see oneself. If exterior space—the stage of the world—is a light, clear space where everyone's behavior, movements, and motives are quite plain on first sight, interior space is shadowy in its very essence. The subject who seizes on himself for object inverts the natural direction of attention; it appears that in acting thus he violates certain secret taboos of human nature*”. (Idem)

(re)velados pelo autor.

Talvez dê a si mesmo uma justificação próxima do que Weil salienta:

O mundo é um texto com diversos significados, e passamos de um significado a outro em consequência de um trabalho. Um trabalho em que o corpo faz sempre parte, como quando aprendemos o alfabeto de uma língua estranha: esse alfabeto deve penetrar na mão à custa de desenharmos as letras. À parte disso, toda a alteração no modo de pensar é ilusória. (Weil, 2014: 131)

O cineasta autobiógrafo tenta realizar um trabalho complexo em torno da subjectividade, através “*do alfabeto de uma língua estranha*”, que, também ela, “*deve penetrar na mão à custa de desenharmos as letras*”. Filma-se, deixa que outros o filmem, dá-se a ver no processo de filmar. A sua imagem e narração (na primeira pessoa) são oscilantes. No centro do impasse identitário, parece procurar construir “*um texto com diversos significados*”. Benjamin afirma que na época da reprodutibilidade técnica⁸² “*se torna mais irrefutável a necessidade de nos apoderarmos de forma muito directa do objecto, através da imagem (...)*”; “*a imagem distingue-se inconfundivelmente do original*”. Porém, “*Existência única e duração estão neste tão intimamente associadas como a fugacidade e a possibilidade de repetição daquela.*” (Benjamin, [1936] 2006: 213)

Na mesma linha, Melchior-Bonnet lembra: “*Um homem olha-se ao espelho para se ver, mas o espelho em que ele se mira transmite-lhe, para lá das aparências, um conhecimento enigmático e transfigurado de si próprio.*” (Melchior-Bonnet, 2016: 159) Merleau-Ponty fala de um “*terceiro olho*”: “*a interrogação daquele que não sabe a uma visão que sabe tudo, que nós não fazemos, que se faz em nós.*” (Merleau-Ponty, 2015: 28) Ou seja:

As suas acções mais pessoais – aqueles gestos, aqueles traçados de que só ele é capaz, e que para os outros constituirão uma revelação”, acontecem porque “entre ele e o visível, os papéis invertem-se inevitavelmente. (Idem)

⁸² Referimo-nos ao texto “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica”, publicado pela primeira vez (3ª versão) em 1936.

De acordo com André Marchand, citado por Merleau-Ponty:

‘Numa floresta, senti várias vezes que não era eu que olhava a floresta. Senti, em certos dias, que eram as árvores que me olhavam, que me falavam. Eu estava lá, à escuta. Creio que o pintor deve ser trespassado pelo universo, e não querer trespassá-lo... aguardo ser interiormente submergido, enterrado. Eu pinto, talvez, para me emergir.’ (Marchand apud Merleau-Ponty, 2015: 18)

E conclui:

Aquilo a que se chama inspiração deveria ser tomado à letra: há verdadeiramente inspiração e expiração do Ser, respiração no Ser. Acção e paixão são tão pouco discerníveis que já não se sabe quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado. (Idem)

Se “*tantos pintores disseram que as coisas os olham.*” (Idem), a relação sujeito-objecto (quem vê e quem é visto, quem filma e quem é filmado) é evidente no trabalho dos realizadores autobiógrafos, na procura “*desse ideal de uma linguagem que, em última análise, nos libertaria dela mesma entregando-nos às coisas.*” (Merleau-Ponty, 2015: 20). Precisamente porque:

Uma língua é para nós este aparelho fabuloso que permite exprimir um número indefinido de pensamentos ou de coisas com um número finito de sinais, porque foram escolhidos de maneira a recompor exactamente tudo o que se pode querer dizer de novo e (...) comunicar a evidência das primeiras designações de coisas. (Idem)

“*Tirar ao objecto a capa que o envolve, destruir a sua aura*”, (Benjamin, [1936] 2006: 213) permite que uma “certa existência” transmute para as imagens. Isto complexifica-se quando objecto percebido e sujeito da percepção são a mesma pessoa. Onde fica então a existência única e aurática do objecto, neste caso, do cineasta autobiográfico? No próprio enquanto indivíduo, ou no caleidoscópio que dá a ver de si no filme? Em “*Sótão da Amendoeira*”, a minha avó não sabe como lidar com a minha presença e com o meu papel de realizadora. A mãe de Mekas não “vê” a câmara. O importante não é estar a ser filmada pelo filho, mas estar com ele ao fim de tantos anos.

A diferença entre gerações é escrita através da própria inscrição do realizador na tecnologia, e é, assim precisamente a distância entre o moderno e o pré-moderno que é dramatizada no encontro.”⁸³ (Russell, 1999)

Por conseguinte:

O autor de uma autobiografia dá uma espécie de alívio à sua imagem pela referência ao ambiente com a sua existência independente; olha para si mesmo a ser e deleita-se em ser olhado – chama-se a si como testemunha para si mesmo; os outros ele chama como testemunhas para aquilo que é insubstituível na sua presença.⁸⁴ (Gusdorf, 1980: 35)

O que está em causa é a dimensão especular do Cinema - “*atraso e desdobramento*” do sujeito -, evidenciada por Agamben, a propósito de Valéry.

Procurando penetrar o segredo da ‘negra máquina para sentir e combinar que recomeça incessantemente no presente’, que é para ele o corpo humano, Valéry (...) introduz tanto na vista como na consciência um atraso e um desdobramento. (Agamben, 2013: 90)

Numa carta a Pierre Louys, citada por Agamben (2013), Valéry descreve a experiência. Quebra:

(...) a relação necessária entre Eu e olho, na qual se fundamenta o subjectivismo, e transforma a experiência originária da revelação do eu ao olhar numa extraordinária pantomina ao retardador diante do espelho. (Valéry apud Agamben, 2013: 90)

O realizador autobiográfico revela-se em diversas posições identitárias. Descobre transvases e estratégias narrativas e estéticas, capazes de incorporar experiências

⁸³ “*The difference between generations is written across the filmmaker's own inscription in technology, and thus it is precisely an ethnographic distance between the modern and the premodern that is dramatized in the encounter.*” (RUSSELL, Catherine - “*Autoethnography: Journeys of the Self*”. Em “*Experimental Ethnography*”, Durham, Duke University Press, 1999, acedido a 30-11-2018 em <http://www.hausseite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>)

⁸⁴ “*The author of an autobiography gives a sort of relief to his image by reference to the environment with its independent existence; he looks at himself being and delights in being looked at—he calls himself as witness for himself; others he calls as witness for what is irreplaceable in his presence*”. (GUSDORF, Georges - “*Conditions and Limits of Autobiography*”. Em OLNEY, James - “*Autobiography: Essays Theoretical and Critical*”, Princeton, Princeton University Press, 1980)

passadas e presentes, memórias de outros, fantasias suas, construções ficcionais, em torno de uma biografia da sua vida. Isto não responde à questão:

Onde é que desenhamos a linha entre os termos que descrevem os caminhos dos pensamentos acerca dos significados das acções de alguém agora, e as intenções que motivaram as suas acções outrora?⁸⁵ (Bochner, 1997: 427)

Foucault destaca que na “*escrita de si mesmo*” a própria tarefa de “*se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro (...); aquilo que os outros são para o asceta numa comunidade, sê-lo-á o caderno de notas para o solitário.*” Neste sentido, “*a escrita dos combates interiores (...), serve como arma do combate espiritual*”. (Foucault, 1992: 130). Fleishman destaca que “*A narrativa é o acontecimento que pressupõe uma situação e mobiliza as relações sociais, dando-lhe assim uma força performativa.*”⁸⁶ (Fleishman, 1992: 12). Esta “*força performativa*” parece sublinhada no cineasta autobiógrafo. Assumindo um reposicionamento identitário constante, oscila entre transparência, aparência e velamento, num caleidoscópio de dimensões inter-subjectivas, que tornam dúbia a sua presença enquanto sujeito.

Em “*Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*”, por exemplo, Jonas Mekas recupera imagens filmadas por si nos primeiros meses na América; estas imagens poéticas possuem uma montagem acelerada, e não têm ordenação causal. Sentimos os movimentos intermitentes e descontínuos da câmara quando viajamos pela Lituânia; vemos o realizador em várias situações em casa da mãe, e nunca sabemos quem filma (talvez algum elemento da família; não é claro que seja o irmão). Nicholas Ray, em “*We can’t go Home Again*”, revela-se um realizador e professor frágil. Sentimos isto

⁸⁵ “*Where do we draw the line between the terms that describe our ways of thinking about the meanings of one’s actions now, and the intentions that motivated one’s actions then?*” (BOCHNER, Arthur P. 1997, “*It’s about time: Narrative and the Divided Self*”, acessido a 02-11-2017 em http://www2.clarku.edu/~mbamberg/Material_files/Narrative_and_the_Divided_Self.pdf)

⁸⁶ “*It’s seems strange that literary criticism and theory have paid so little attention to the performative function of storytelling, preferring to limit themselves arbitrarily to the study of narrative structure and the discourse of narration. (...) Storytelling is an event that presupposes a situation and mobilizes social relationships so as to give it performative force.*” (FLEISHMAN, Avrom. 1992, “*Narrated Films – Storytelling Situations in Cinema Story*”, Baltimore, Johns Hopkins University Press)

na sua *personagem* ao longo do filme; e ele mesmo o confessa, a certa altura, através da *voice over*. Ao mesmo tempo, tudo parece uma encenação do próprio.

Como conclui Bochner:

(...) o propósito das auto-narrativas é extrair significado da experiência, mais do que retratar a experiência exactamente como foi vivida. Estas narrativas não são tão académicas quanto são existenciais, reflectindo um desejo de agarrar ou aproveitar as possibilidades de sentido, que é o que dá à vida as suas qualidades imaginativas e poéticas. O apelo da narrativa é a inspiração para encontrar linguagem adequada à obscuridade e escuridão da experiência. (...) A narrativa é verdadeira em relação à experiência, no sentido em que essa experiência se apresenta numa dimensão poética saturada com as possibilidades de significado, ainda que perecível, momentânea e contingente.⁸⁷ (Bochner, 2000: 270)

Estas auto-narrativas alicerçam-se em “*possibilidades de significado*”. Criam formas de experimentação artística e busca identitária: enfatizam o fragmento, a espontaneidade, a imediatez, o inacabamento. Isto pretende, em última análise, evidenciar uma experiência subjectiva do tempo, e a identidade do próprio sujeito autobiografado. Tempo e sujeito são sempre contingentes, perenes, simultaneamente absolutos. O cineasta faz a reconstrução de uma autobiografia, justifica-se como ser frágil e “humano”; dá a ver zonas de combate e conflito pessoais. No fundo, quer que o espectador viva a experiência subjectiva da sua própria identidade, simultaneamente dispersa e una. Esta experiência da subjectividade é um dos limites dos projectos autobiográficos. Analisando os diários fílmicos de Mekas, Russell frisa:

A fantasia de identidade é produzida por técnicas da prática fílmica, e se os seus diários induzem esta fantasia, elas também revelam os seus limites como etnografia.

Os filmes de Mekas são, em última análise, sobre ele próprio, e ao reduzir a história à

⁸⁷ “*The purpose of self-narratives is to extract meaning from experience rather than to depict experience exactly as it was lived. These narratives are not so much academic as they are existential, reflecting a desire to grasp or seize the possibilities of meaning, which is what gives life its imaginative and poetic qualities. The call of narrative is the inspiration to find language that is adequate to the obscurity and darkness of experience. We narrate to make sense of experience over the course of time. Thus, narrative is our means of fashioning experience in language. Narrative is true to experience in the sense that experience presents itself in a poetic dimensionality saturated with the possibilities of meaning, however perishable, momentary, and contingent*” (BOCHNER, Arthur P. 2000, “Criteria Against Ourselves” in “Qualitative Inquiry - Volume 6 Number 2”, acedido a 20-11-2018 em https://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.pt/&httpsredir=1&article=1011&context=spe_facpub)

sua própria memória, os outros tornam-se produtos ficcionais da sua memória, e as histórias destes são afastadas pela melancolia da sua perda.⁸⁸ (Russell, 1999)

Erice teve noção deste problema no filme autobiográfico *“La Morte Rouge”* (Vitor Erice, 2005). Depois do título, surge um cartão com a palavra “Solilóquio” (que interpretamos como sendo subtítulo). A este exercício pessoal de reminiscência, o realizador acrescenta - através da narração e de imagens de arquivo - dados sociológicos e históricos acerca do casino de San Sebastian, onde teve a sua primeira experiência de ver Cinema, em criança. Paralelamente, a narração na primeira pessoa procura um significado para o espanto e assombro que sentiu naquela idade (seis anos), dando a entender que este acontecimento desencadeou a sua carreira de cineasta. Mekas coloca em evidência esta mesma premissa ao intitular a sua obra de *“Reminiscências de uma Viagem à Lituânia”*. Frisa o cariz autobiográfico, e isto permite-lhe a liberdade criativa para devaneios poéticos, auto-reflexivos, e fragilidades pessoais, que, de outro modo e sem o dispositivo, provavelmente não iria revelar. Ambos os realizadores têm consciência dos limites da autobiografia. Mas o que é rememorado, fantasiado, comentado e mostrado esbarra com o discurso do *“para mim mesmo eu falo”*.⁸⁹

Por isso, Barthes argumenta:

A imagem da literatura que podemos encontrar hoje na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões (...); a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse

⁸⁸ *“The fantasy of identity is produced by the techniques of film practice, and if his diaries indulge this fantasy, they also reveal its limits as ethnography. Mekas's films are all ultimately about himself, and by subsuming history within his own memory, the Others become fictional products of his memory, their own histories evacuated by the melancholia of his loss.”* (T.A.) (RUSSELL, Catherine - *“Autoethnography: Journeys of the Self”*. Em *“Experimental Ethnography”*, Durham, Duke University Press, 1999, acessado a 30-11-2018 em <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>)

⁸⁹ “Solilóquio” etimologicamente deriva do latim *solo* "para mim mesmo" + *loquor* "eu falo". Mecanismo usado no drama, em que um sujeito/uma personagem fala consigo mesma, ao mesmo tempo que se dirige e está a ser escutada por uma audiência. Distingue-se no monólogo uma vez que este em última instância é endereçado a uma ou mais personagens. São conhecidos os solilóquios de Michel de Montaigne nos seus ensaios, e os solilóquios das personagens shakesperianas, como Iago, em “Otelo”.

sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o ‘autor’, que nos entregasse a sua ‘confidência’. (Barthes, 1987: 50)

Os cineastas autobiógrafos procuram muitas vezes dar destaque à sua experiência de estar a fazer o próprio filme. Esta ideia de *work-in-progress* tenta registar, através do dispositivo, a autenticidade da riqueza narrativa, perceptiva e performática do momento e experiência que o realizador está a viver: o seu processo de criação e descoberta do objecto que está(va) a conceber. Algo próximo das palavras de Woolf.

Examinem por um instante uma mente vulgar ou um dia vulgar. A mente recebe uma miríade de impressões – triviais, fantásticas, evanescentes ou gravadas com a dureza do aço. Elas surgem de todos os lados numa chuva incessante de átomos incontáveis; e, conforme vão caindo, à medida que se vão moldando à rotina de segunda ou terça-feira, a ênfase é posta em pontos diferentes dos do passado; o momento importante aconteceu não aqui, mas ali. (Woolf, 2014: 122)

Esse “*ali*” fica registado no “*aqui*” da imagem cinematográfica. Agamben lembra:

A ideia de presença (presença da alma perante si mesma e das coisas reais da alma) governa a metafísica ocidental e o seu saber funda-se na possibilidade de uma presença ante o olhar (o olho que se vê a si mesmo imediatamente num espelho: é nesta possibilidade que se detém o mundo antigo) ou na presença ante a consciência (a possibilidade de um discurso se referir imediatamente, através do pronome ‘eu’, à voz do locutor que o pronuncia). (Agamben, 2013: 90)

O cinema autobiográfico tenta destacar a descontinuidade de que fala Bergson.

É verdade que a nossa vida psicológica está cheia de imprevistos. Mil acidentes surgem, que nada parecem ter a ver, nem com aquilo que os precede, nem com o que lhes segue. Mas a descontinuidade das suas aparições destaca-se da continuidade de um fundo onde eles se desenham e ao qual se devem os próprios intervalos que os separam (...). A nossa atenção fixa-se neles porque lhe interessam mais, mas cada um deles é trazido pela massa fluida de toda a nossa experiência psicológica. (Bergson, 2001: 14-15)

Estes cineastas colocam então em evidência, através da auto-representação que o dispositivo potencializa, a “*fenda*” que se “*abre entre autor e personagem*”: “*a ponte*” que “*entre ambos suprime essa fenda ao mesmo tempo que chama à atenção*

para a distância que os separa.” (Wood, 2010: 26). De novo, se conclui que é um lugar identitário instável; e, até, de uma certa entropia para o próprio. De acordo com Jackson (1989), citado por Bochner (1997):

A experiência leva-nos a uma visão dialéctica da Vida, que enfatiza a interacção mais do que a identidade das coisas, que nega qualquer firmeza certa ao pensamento, colocando-o sempre entre os campos precários e desestabilizadores da história, biografia e tempo.⁹⁰ (Jakson apud Bochner, 1997)

O recurso à narração surge como tentativa de maturar e ordenar esta visão dialéctica da vida do autobiografado. Introduce um terceiro elemento revelador do autor. A *voice over* não é o tempo do passado rememorado; não faz parte de uma diegese das imagens montadas, nem do tempo da filmagem. É um tempo outro, da pós-produção, construído (gravado) *à posteriori* desses tempos. Revela ainda o sujeito como centro da obra: processo que oscila entre dúvidas, impasses, reflexões, na tentativa de uma possível reconstrução identitária de si. E esta indiscernibilidade de tempos constitui em si matéria filmica. Veja-se, por exemplo, no final de “*Sótão da Amendoeira*. “*O meu avô morreu três nos depois de eu começar a fazer o filme.*” Em que tempo estamos? Em todos e em nenhum. No tempo da duração do filme próprio filme, o tempo filmico, também ele definido pelo autor.

A *voice over* (sem correspondente temporal/imagético na imagem do realizador) é uma “*visão dialéctica da Vida, que enfatiza a interacção*”. (Bochner, 1997) Possui um outro tempo em si mesma, e esse tempo agrega uma unidade temporal - o objecto filmico. Com ela, o autobiografado, pode (re)velar fragilidades, inventar acontecimentos, desencadear (em si e no espectador) fantasias que podem ser construções de si mesmo ou de outros.

Numa recensão crítica ao filme “*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief*

⁹⁰ “*Lived experience brings us to a dialectical view of Life which emphasizes the interplay rather than the identity of things, which denies any sure steadying to thought by placing it always within the precarious and destabilizing fields of history, biography, and time.*” (BOCHNER, Arthur P. 1997, “*It’s about time: Narrative and the Divided Self*”, acedido a 02-11-2017 em http://www2.clarku.edu/~mbamberg/Material_files/Narrative_and_the_Divided_Self.pdf)

Glimpses of Beauty” (Jonas Mekas, 2000). Eric Hynes sublinha:

(...) a *voice over* do realizador, geralmente gravada décadas depois do material que acompanha, de alguma forma atenua a radicalidade da aleatoriedade, sublinhando o seu propósito. ‘Desordem. Existe algum tipo de ordem nisso.’, diz Mekas. E depois, com a cadência estudada e confusa dos seus momentos mais queridos: ‘Imagem, som, memórias. Memórias. Haha. Não existe julgamento aqui. Positivo, negativo, rude, mau, são apenas imagens e sons – muito, muito inocentes em si e através de si mesmas à medida que atravessam. Sim, as pessoas são más. O Cinema é inocente. Inocente. As pessoas não são inocentes. Não são.’⁹¹ (Hynes, 2015)

Em “*We Can’t Go Home Again*”, a *voice over* menciona experiências e emoções divergentes do que está a ser mostrado. E Ray deixa a sensação que se está num “filme dentro do filme”, que pode ser ainda outro filme – (o das experiências das aulas; que nunca será visto, ou nem sequer existe). Em “*Sótão da Amendoeira*”, a *voice over* final acaba por revelar (velando) o longo processo de feitura do filme, que continua no momento em que a narradora fala. Esse processo prossegue, apesar de/além da ficha técnica.

Cinema e vida imiscuem-se de forma indiscernível. Os tempos de cada momento/segmento das referidas obras criam um tempo filmico também ele dúbio. A autobiografia aproximar-se-ia assim de uma certa performatividade, um *work in progress*, do que é o gesto criativo, ele mesmo cheio de suturas, impasses e inacabamento. O momento de produção da própria obra passa, deste modo, a ter um lugar estrutural na construção da autobiografia que o autor dá a ver ao espectador. A Autobiografia seria uma criação artística, uma auto-reflexão e um auto-narrativa que duvida e faz duvidar de si mesma. A *voice over* é mais um dos elementos que torna estas auto-narrativas filmicas porosas, e simultaneamente inovadoras. Como Hynes

⁹¹ “Meanwhile the filmmaker’s voiceover, often recorded decades after the footage it accompanies, somewhat undercuts the radical-ness of the randomness by underscoring his purpose. “Disorder. There’s some kind of order in it,” Mekas says. And then, with the studied shambled cadence of his beloved *Beats*: “Image, sound, memories. Memories. Haha. No judgment here. Positive, negative, rude, bad, they’re just images and sounds—very, very innocent in and by themselves as they pass through. Yes, people are bad. Cinema is innocent. Innocent. People are not innocent. They are not.”(HYNES, Eric. 2015, “*Make It Real: On Cinematic Autobiography, Part 1, Film Comment*”, acedido a 04-10-2017 em <https://www.filmcomment.com/blog/make-it-real-on-cinematic-autobiography-part-1>)

conclui:

(...) é quando os realizadores minam o fosso entre o que pode e não pode ser visto, entre o que pode e não pode ser compreendido, entre a objectividade mecânica da câmara e o olhar subjectivo da pessoa que está geri-la, que o cinema autobiográfico pode realizar e exprimir o que outros géneros não podem.⁹² (Hynes, 2015)

Estas obras procuram evidenciar imediatez e experimentação. Aplicando ao Cinema o que Lyotard ressalva sobre a arquitectura:

O desaparecimento da ideia de um progresso na racionalidade e na liberdade explicaria um certo ‘tom’, um estilo ou um modo específico da arquitectura pós-moderna. Eu diria: uma espécie de *bricolage*: a abundância das citações de elementos roubados a estilos ou períodos anteriores, clássicos ou modernos. (Lyotard, 1997: 94)

Foucault chama à atenção para os *hypomnematas* helénicos. Cadernos inicialmente vocacionados para a contabilidade, cujo uso se estendeu para livros de vida, guias de conduta.

Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e acções de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação. (Foucault, 1992: 137)

Os *hypomnematas* partilham características com os trabalhos autobiográficos contemporâneos, nomeadamente: a inclusão, numa estrutura fragmentária pessoal, de citações de outras “vozes”, campos do saber, derivações, contextos sociais e interpessoais. O trabalho “*collagista*” de *hypomnematas* e das autobiografias destaca ainda a memória arquivista. São auxiliares de uma memória pessoal; não pretendem “*perseguir o indizível*” nem “*revelar o que está oculto*”.

⁹² “(...) it’s when filmmakers mine the gap between what can and can’t be seen, between what can and can’t be understood, between the mechanical objectivity of the camera and the subjective gaze of the person managing it, that autobiographical cinema can accomplish and express what other genres can’t.” (HYNES, Eric. 2015, “*Make It Real: On Cinematic Autobiography, Part 1, Film Comment*”, acedido a 04-10-2017 em <https://www.filmcomment.com/blog/make-it-real-on-cinematic-autobiography-part-1>)

Não devem ser vistos como diários íntimos. (...) O movimento que visa(m) efectuar é inverso desse: trata-se, não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas pelo contrário, de captar o já dito, reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si. (Foucault, 1992: 137)

O realizador autobiográfico reconfigura a sua identidade, no atravessamento de contextos e discursos sociais, etnográficos, históricos e culturais. Agrega, transforma, molda, reflecte e recria uma identidade e interioridade nessa *memorialia*. Tudo são fragmentações do mundo; porque se trata de “*captar o já dito, reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si.*”. E não nos esqueçamos que a natureza do dispositivo diverge da perspectiva única subjectiva do autor:

(...) no cinema autobiográfico, mesmo que um realizador expresse fortemente o seu ponto-de-vista, usando a câmara como uma extensão do seu olhar, e reveja e enforme a experiência através da montagem, a máquina utilizada oferece pelo menos a possibilidade de uma sugestão de uma outra perspectiva. Basta olhar para o rosto de alguém, e não interessa o quão totalizante seja o ponto-de-vista do realizador, podemos imaginar essa outra subjectividade. É uma tensão inerente ao processo, que provoca simultaneamente uma confusão nossa de cinema autobiográfico, enquanto lhe concede o potencial para encantar, agitar, surpreender e transcender.⁹³ (Hynes, 2015)

Bazin frisa que a tensão entre perspectiva do sujeito e ponto-de-vista da aparelhagem advém do “*mito do Cinema total*”:

(...) do realismo integral, a recriação do mundo à sua imagem, uma imagem na qual não era ponderada a hipótese da liberdade de interpretação do artista nem a irreversibilidade do tempo. Se o Cinema ao nascer não teve logo todas as virtudes do

⁹³ “*But in autobiographical cinema, even if a filmmaker forcefully expresses his or her point of view, using the camera as an extension of his or her gaze, and editorializing and shaping experience through the edit, the machine employed offers at least a chance of a hint at another’s perspective. All it takes is a look on someone’s face, and no matter how totalizing the filmmaker’s POV, we can imagine that other subjectivity. It’s a tension inherent to the process, simultaneously making a mess of the notion of autobiographical cinema while giving it the potential to enthrall, agitate, surprise, and transcend.*” (HYNES, Eric. 2015, “*Make It Real: On Cinematic Autobiography, Part 1, Film Comment*”, acessado a 04-10-2017 em <https://www.filmcomment.com/blog/make-it-real-on-cinematic-autobiography-part-1>)

Cinema total do futuro, foi contra vontade sua, e somente porque as suas fadas eram tecnicamente incapazes de lhas conceder, não obstante os seus desejos. (Bazin, 1992: 27)

De acordo com Hynes e Bazin, o objecto filmico exprime uma perspectiva que vai além da autoria e do ponto-de-vista pessoal. Malraux sintetiza: “*O meio de representação do Cinema é a fotografia que se move; mas, o seu meio de expressão é a sucessão dos planos.*” O surgimento da *decóupage* (que procura “*registar uma sucessão de instantes*”, “*aproximar o aparelho ou afastá-lo*”, e, “*acima de tudo, substitui a escravidão do teatro pelo ‘campo’: o espaço que surge no ecrã*”) oferece ao Cinema um jogo inter-textual entre fragmentos filmados em diferentes momentos e captados sob diferentes perspectivas. (Malraux, 2000:73)

Neste sentido, uma autobiografia cinematográfica é também resultado das condições que a própria aparelhagem dá a ver na imagem, muitas vezes imponderada e não esperada pelo autor. O Cinema permite um recentramento criativo das auto-narrativas:

(...) é uma linguagem aberta a todo o tipo de simbolismo literário ou pictórico, a todas as representações colectivas, a todas as ideologias, a toda a estética e ao jogo infinito das influências dentro do Cinema, dentro de outras artes. (Stam, 1981: 56)

Também um filme autobiográfico é “*o texto é um tecido de citações*”:

O escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas. (Barthes, 1987: 52)

Sobre Mekas, Russell lembra:

(...) a voz na primeira pessoa (que) é intencional e claramente subjectiva. Este é porém apenas um de três níveis em que o realizador ele mesmo se inscreve, os outros dois são a origem do olhar e a imagem corporal. As múltiplas permutações entre estas três ‘vozes’ – narrador, observador, visto – são o que concedem a riqueza e diversidade à realização autobiográfica. (...) Além disso, há uma outra forma de

identidade, que é aquela do cineasta *avant-garde* como ‘*collagista*’ e montador.⁹⁴
(Russell, 1999)

O “*cineasta avant-garde*”, “*collagista e montador*”, destaca “*uma outra forma de identidade*”, que quer transcender o próprio sujeito. No filme, torna-se ele mesmo fruto de *collages*. Desdobrando-se em várias *personas*, agrega um conjunto (quase cubista) de formas e processos de ver/esconder: ver o seu corpo; de se ver e dar a ver o seu corpo; tons de (se) narrar; modos de (re)velar as outras pessoas e acontecimentos... Num todo que procura a des/reconstrução da sua identidade. Stam chama a estes realizadores “*anti-ilusionistas*”.

Exploram a mistura de géneros a tal ponto que o significado do trabalho passa a surgir da tensão criativa gerada pela sua interacção. As tensões forçam-nos a reflectir sobre a natureza do género em si, tornam-nos conscientes dos meios pelos quais a realidade é mediatizada através da arte. (Stam, 1981: 56)

Carroll remete para a ideia de “sutura” como elemento existente em todo o discurso cinematográfico.

É suposto a sutura explicar como é que numa visão alternativa as imagens cinematográficas se mantêm juntas inteligível e coerentemente. A sutura tem de ser contínua, uma vez que cada estrutura discursiva abre um intervalo de ausência. Cada ausência apropria um sujeito como condição para a sua inteligibilidade e coerência, enquanto cada sutura confirma a posição unificadora do sujeito. A coerência da narração cinematográfica desdobra-se em suturas que fortalecem o efeito ideológico da posição do sujeito.⁹⁵ (Carroll, 1988: 187)

⁹⁴ “A common feature of auto-ethnography is the first-person voice-over that is intently and unambiguously subjective. This is, however, only one of three levels on which a film or video-maker can inscribe themselves, the other two being at the origin of the gaze, and as body image. The multiple possible permutations of these three “voices” – speaker, seer, and seen – are what generate the richness and diversity of autobiographical filmmaking. In addition (...) is another form of identity, which is that of the avant-garde filmmaker as collagist and editor.” (RUSSELL, Catherine - “Autoethnography: Journeys of the Self”. Em “Experimental Ethnography”, Durham, Duke University Press, 1999, acedido a 30-11-2018 em <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>)

⁹⁵ “Sutural is supposed to explain how the alternating view of the cinematic images hang together intelligibly and coherently (...). Sutural must be continual as each discursive structure opens a gap or absence. Each absence appropriates a subject as a condition of its intelligibility and coherence, while each suturing confirms the unified subject position. The coherence of cinematic narration hinges on suturing which reinforces the ideological effect of the subject’s position.” (CARROLL, Noel. 1988, “Mystifying Movies – Fad and Fallacies in Contemporary Film Theory”, New York, Columbia University Press)

As auto-reflexões são interferidas, “*suturadas*” e permeáveis a contextos sociais, inter-pessoais, políticos e históricos mais amplos, dada a linguagem cinematográfica. O cineasta vai além do seu ponto-de-vista, e caminhos que supôs para a autobiografia. Isto torna o seu trabalho tensional. Sublinha Lyotard:

Escreve-se contra a língua, mas necessariamente com ela. Dizer o que a língua já sabe não é escrever. Pretende-se dizer o que ela não sabe dizer, mas que deve poder dizer, supõe-se. (Lyotard, 1997: 109)

Assim, o autor tira partido das potencialidades e limites da natureza do dispositivo, desse “*mito do Cinema total*”. E expande o território do autobiográfico a outras vertentes, inovações e riscos criativos. Vistos deste modo, os projectos fílmicos autobiográficos contêm uma “*celebração da intertextualidade*”.⁹⁶ (Stam, 1992: 211)

Lembra Russell:

Esta é provavelmente a herança surrealista da forma, do papel da justaposição, da ironia, da *rétrové*, através do qual o realizador ou vídeo-artista ‘escreve’ uma identidade em estruturas temporais. Inscrevendo-se ao nível do meta-discurso, realizadores e vídeo-artistas também se identificam com as suas tecnologias de representação, com uma cultura de cinema independente, em paralelo com as suas outras identidades discursivas.⁹⁷ (Russell, 1999)

Carroll conclui que os filmes *avant-garde* provocam uma mudança conceptual.

Um dado filme pode provocar tanto expansão como contracção da teoria (...); pode servir como contra-evidência ou como contra-exemplo para as teorias vigentes, manifestando uma possibilidade ou aspecto do *medium* até aí ignorado pelos teóricos.⁹⁸ (Carroll, 1996: 163)

⁹⁶ “One might speak of celebrity intertextuality.” (STAM, Robert. 1992, “New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism, and beyond”, London, Routledge)

⁹⁷ “This is perhaps the surrealist heritage of the form, the role of juxtaposition, irony, and *rétrové*, through which the film- or videomaker “writes” an identity in temporal structures. By inscribing themselves on the level of “metadiscourse,” film and videomakers also identify with their technologies of representation, with a culture of independent filmmaking, alongside their other discursive identities.” (RUSSELL, Catherine - “Autoethnography: Journeys of the Self”. Em “Experimental Ethnography”, Durham, Duke University Press, 1999, acedido a 30-11-2018 em <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>)

⁹⁸ “A given *avant-garde* film can cause either the expansion or contraction of theory (...); can serve as a counter-evidence or as a counter-example to existing theories by manifesting a possibility or aspect of the medium hitherto

Retomemos o que instiga Agamben sobre a experiência de Valéry diante do espelho.

Neste afastamento e neste atraso que se introduz entre o Eu e si mesmo, a ideia de uma presença imediata ao olhar na reflexão, sobre a qual a metafísica fundava a sua certeza originária, perde toda a consistência e a consciência torna-se não o lugar de uma presença, mas de um atraso, de uma ausência, de uma lacuna. Ao mesmo tempo, porém, neste vertiginoso retroceder mímico do Eu para lá do Eu, outro olho se abre, outro olhar, impessoal, imaterial, angélico (...). (Agamben, 2013: 91)

No mesmo sentido, Sabine Melchior-Bonnet sublinha:

É precisamente porque há semelhança que existe a possibilidade de nos conhecermos. O olhar sobre si próprio é legítimo e necessário (...) e aquele que não sabe entrar dentro de si perde-se na dissemelhança. (Melchior-Bonnet, 2016: 168)

O dispositivo cinematográfico destaca este olhar do sujeito sobre si, onde um “*vertiginoso retrocesso mímico do Eu para lá do Eu*” abre portas a um “*outro olho, impessoal, imaterial*”. Num mundo que “*acatona*” o sujeito moderno, onde “*Bergson (..) nos ensinou a espiritualidade do novo, o ‘ser’ libertado do fenómeno para uma diversidade de ser.*” (Levinas, 2000: 21). Russell sumariza:

Quando P. Adams Sitney primeiro discutiu a autobiografia como uma forma filmica *avant-garde*, concluiu que é o cinema autobiográfico *per se* que confronta totalmente a ruptura entre o tempo do Cinema e o tempo da experiência, e inventa formas para conter o que aí encontra.⁹⁹ (Russell, 1999)

E continua: “*Num filme, a subjectividade não pode ser denotada simplesmente como na palavra escrita ‘eu’, mas encontra-se a ela mesma dividida no tempo.*”¹⁰⁰ (Russell, 1999) Como Lyotard escreve:

ignored by theorists.” (CARROLL, Noel. 1988, “*Mystifying Movies – Fad and Fallacies in Contemporary Film Theory*”, New York, Columbia University Press)

⁹⁹ “*When P. Adams Sitney first discussed autobiography as an avantgarde film form, he concluded that it is the autobiographical cinema per se that confronts fully the rupture between the time of cinema and the time of experience and invents forms to contain what it finds there*”. (RUSSELL, Catherine - “*Autoethnography: Journeys of the Self*”. Em “*Experimental Ethnography*”, Durham, Duke University Press, 1999, acedido a 30-11-2018 em <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>)

¹⁰⁰ “*Subjectivity cannot be denoted as simply in film as with the written “I” but finds itself split in time.*” (RUSSELL, Catherine - “*Autoethnography: Journeys of the Self*”. Em “*Experimental Ethnography*”, Durham,

(...) uma obra torna-se moderna se for primeiro pós-moderna. O pós-modernismo não é o modernismo no seu estado terminal, mas no seu estado nascente, e esse estado é constante. (Lyotard, 1999: 25)

É num “*estado nascente*” que se encontra talvez a obra cinematográfica de cariz autobiográfico. Neste âmbito, a ela se podem aplicar as palavras de Levinas: “*a imprevisibilidade só é a forma de alteridade relativamente ao conhecimento*”. Para estes realizadores, “*o outro é essencialmente o que é imprevisível.*” (Levinas, 2000: 58) E, aqui, “*o outro*” é também ele mesmo, sujeito autobiográfico.

Porém o “*Eu para lá do Eu*”, o “*outro olho, impessoal, imaterial*” (dada a natureza do dispositivo), pode ser interpretado como tentativa para afastar de si, enquanto sujeito, a sua identidade de autobiografado e autobiógrafo. Uma quase “*morte*” da autoria e, em última análise, da própria ideia de autobiografia. “*Sabemos que, para devolver a escrita ao seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor.*” (Barthes, 1987: 53) Em “*We can't go Home again*”, assistimos no último terço do filme, à própria “*morte*” do autor Nicholas Ray. Isto é tanto ou mais paradoxal quanto o não sabermos se foi uma tentativa “*real*”. Ou seja, que sentido tem essa morte do autor? Faz parte de um exercício pedido aos alunos; de uma interpretação deliberada para o filme que estamos a ver; serve para evidenciar a morte da figura tutelar do autor (realizador e professor), num objecto elaborado “*by us*”? As posições de autoria, realização, representação e auto-representação e autobiografia(s) são constantemente postas em causa e evidência, ao longo do filme.

A linguagem cinematográfica seria “*esse neutro (...) para onde foge o sujeito*”, “*aonde vem perder-se toda a identidade*” (Idem); que o próprio tenta “*suturar*” através da reconfiguração, no filme, de uma nova identidade de si. A partir do momento em que “*esteja realmente a experimentar um objecto, (...), ele torna-se um*

momento mutante do evento em processo da minha experiência com ele, isto é, ele assume o carácter de algo-ainda-por-ser-alcançado".¹⁰¹ (Bakhtin, 1993: 32) O dispositivo cinematográfico daria assim condições para conseguir destacar esse “*algo-ainda-por-ser-alcançado*”, num artefacto autobiográfico.

Erice decide tomar o lugar de Fernando Lopéz, em “*O Sol do Marmeleiro*”, não se auto-representando, mas auto-representando o Cinema e o acto de filmar. O realizador coloca (-se e a) uma câmara de filmar onde antes estivera o pintor e a tela. É ela que agora “pinta”, regista e fixa as consequências da passagem do tempo sobre a árvore e os seus frutos, em estado de abandono e degradação. Talvez porque Lopéz não tenha conseguido fixar num quadro a luz do marmeleiro, antes que os elementos deste começassem a mudar. Através deste meta-discurso, Erice fala dessa capacidade que a aparelhagem do Cinema tem para fixar a perenidade do tempo. Esta é uma das premissas que me leva a realizar “*Sótão da Amendoeira*”: voltar à casa de família, meio degradada, tentar ainda estar com os meus avós, filmando uma memória e um presente em vias de desaparecer. Como Destaca Agamben,

(...) vivendo nas suas próprias fronteiras, o modo de existência do sujeito está sempre além dele mesmo. A absoluta alteridade que define o futuro é o modo de existência que está sempre num ‘ainda-não-ser’, nunca idêntico a si mesmo, e aponta sempre além da presença ela mesma. (Agamben, 2013: 173)

O “*Eu-do-Eu*” do filme autobiográfico, em última instância, não pertence ao mundo. É “*um limite do mundo*”: test(emunh)a apenas alguma coisa que passou por *ali* e por *si*, que o Cinema dá a ver.

Teste é este outro olhar; ele é verdadeiramente, segundo a etimologia sugerida por Valéry, ‘testis’, a testemunha, um ‘observador eterno cuja função se limita a repetir e mostrar reiteradamente o sistema do qual o Eu é a parte instantânea que se julga o Todo’; (...) o terceiro entre o olho e o mundo e entre o Eu e si mesmo, uma espécie de

¹⁰¹ “*Insofar as I am actually experiencing an object, even if I do so by thinking of it, it becomes a changing moment in the ongoing event of my experiencing (thinking) it, i.e., it assumes the character of something-yet-to-beachieved. Or, to be exact, it is given to me within a certain eventuality, in which the moments of what-is-given and what-is-to-beachieved, of what-is and what-ought-to-be, of being and value, are inseparable.*”(BAKHTIN, M. 1993, “*Toward a Philosophy of the Act*”, Austin, University of Texas Press)

‘Eu do Eu’ (...). Como tal, teste é algo que não pode ser apreendido nem visto. (...) Não pertence ao mundo, mas é um limite do mundo. (Agamben, 2013: 91)

Mas esse limite é a sua potência: torna-se na própria natureza da obra autobiográfica.

A imagem do realizador, quando aparece num filme diarístico, refere-se a uma outra pessoa da câmara, ou a um tripé que sublinha um olhar vazio, tecnológico. (...) A imagem de alguém atrás da câmara engloba a sua própria impossibilidade como uma representação incapaz de aceder à sua origem, de inverter o seu próprio processo.¹⁰² (Russell: 1999)

“*A subjectividade está novamente dividida entre o ver e o corpo filmado.*”¹⁰³ (Idem) O gesto criativo é a tentativa de responder às inquietações do cineasta, que “desenha” com as letras de um “*alfabeto de uma língua estranha*” (o dispositivo cinematográfico), um trabalho diligente de *collage* (dos seus *eus*, de tempos, de espaços e pessoas), num texto com vários significados, que, em última análise, o retrata a ele mesmo. Bachelard sublinha:

Como o devaneio é sempre considerado pelo aspecto de uma desconstracção, ignoram-se esses sonhos de acção precisa que designaremos como ‘devaneios de vontade’, e mais, quando o real se faz presente, com toda a força, com toda a sua matéria terrestre, pode-se crer facilmente que a ‘função do real’ descarta a ‘função do irreal’. Esquecem-se então as pulsões inconscientes, as forças oníricas que se extravasam sem cessar na vida consciente. Teremos, pois, que redobrar a atenção se quisermos descobrir a actividade prospectiva das imagens, como uma aventura da percepção. (Bachelard, [1948] 1991: 3)

O realizador autobiográfico não “*descarta a ‘função do irreal’*”: quer “*descobrir a actividade prospectiva das imagens, como uma aventura da percepção*”, que se estende além da sua identidade pessoal e do seu papel de realizador. Assume-se,

¹⁰² “*The image of the filmmaker, when it appears in a diary film, refers to another cameraperson, or to a tripod that denotes an empty, technologized gaze. As Janine Marchessault points out, ‘The image of someone behind the camera encompasses its own impossibility as a representation unable to access its origin, to invert its own process.’ Subjectivity is split again between the seeing and the filmed body.*” (RUSSELL, Catherine - “*Autoethnography: Journeys of the Self*”. Em “*Experimental Ethnography*”, Durham, Duke University Press, 1999, acedido a 30-11-2018 em <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>)

¹⁰³ “*Subjectivity is split again between the seeing and the filmed body.*” (Idem)

questiona-se ou tenta anular-se como autobiógrafo e autobiografado, num processo criativo, cujo resultado se reflecte na própria obra.

Se a voz da poesia é a voz de ninguém, não há qualquer possibilidade de encontrar um ponto em que o Eu ou o corpo dêem imediato acesso a ela. E, no entanto, há um lugar em que parece que o Eu consegue verdadeiramente superar-se a si mesmo para alcançar, além da linguagem, a obscura substância que nós somos sem saber. (Agamben: 2013: 95)

“Não corras atrás da poesia. Ela introduz-se por si mesma através das articulações.” (Bresson, 2000: 35) Seria nos meandros dessas articulações criativas e identitárias que se desenvolveria a obra filmica de cariz autobiográfico. Tentando alcançar a uma das premissas de Merleau-Ponty: *“A visão do pintor é um nascer continuado.”* (Merleau-Ponty, 2015: 30) Porque: *“um ser que se compreende a si mesmo como culturalmente constituído, está fundamentalmente separado no sentido autobiográfico.”*¹⁰⁴ (Russell, 1999). O ser humano é sempre *“um nascer continuado”*.

¹⁰⁴ *“(...) a self that understands itself as culturally constituted, is fundamentally split in the autobiographical mode(...)”*(RUSSELL, Catherine - *“Autoethnography: Journeys of the Self”*. Em *“Experimental Ethnography”*, Durham, Duke University Press, 1999, acedido a 30-11-2018 em <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>)

CAPÍTULO 1

Desenraizamento, errância e auto-etnografia: Jonas Mekas e “*Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*”

*“Aqui desceram as âncoras escuras
Daquelas que vieram procurando
O rosto real de todas as figuras
E ousaram – a aventura a mais incrível –
Viver a inteireza do possível”*

Sophia de Mello Breyner Andresen, “Navegações”

*“Navegavam sem o mapa que faziam
(...) Para a frente era só o inavegável
sob o clamor de um sol inabitável.”*

Sophia de Mello Breyner Andresen, “Navegações”

*“Sei muito pouco sobre o que é ter.
Creio que os meus textos sabem muito mais;
eles não estão atrás, no meu passado autobiográfico;
eles estão diante de mim, no meu futuro autobiográfico;
atraem-me tanto a mim como a outros que os tocam,
para saber e não mais.”*

Maria Gabriela Llansol, “Um Beijo mais Tarde”

1.1. Desenraizamento e autobiografia: o diário visual como marca da memória autobiográfica

“No momento em que saímos, começámos a ir para casa, e continuamos a ir para casa. Eu continuo em viagem para casa.” Esta *voice over* que antecede, em “*Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*”, a partida de Jonas Mekas para a Lituânia, resume a complexidade narrativa da obra e permite uma reflexão em torno do processo criativo de um artista que se propõe fazer uma autobiografia. As reminiscências do passado (despoletadas e evocadas sobretudo através da viagem à terra natal) colocam o epicentro temático no desenraizamento, ao mesmo tempo que centram a estrutura do filme na figura de Mekas como personagem principal.

São também o desenraizamento e a ideia de viagem que inscrevem o filme numa demanda, que pretende ser mais que autobiográfica. Esta demanda atravessa a noção de família, a qual surge como contraponto e vestígio na herança da comunidade lituana nos Estados Unidos - uma comunidade desenraizada, como refere a narração

de Mekas. O recurso à narração sublinha o carácter dessa intenção. Trata-se de uma voz na primeira pessoa do singular e do plural, que anuncia um sujeito colectivo que abrange Jonas Mekas, o irmão Adolf Mekas (com quem fugiu no início dos anos 70 para a América) e, numa maior amplitude, os imigrantes lituanos.

O paradigma desta voz colectiva - *“Nós continuamos a ser pessoas desenraizadas. Mesmo hoje. E o mundo está cheio de nós. Cada continente está cheio de pessoas desenraizadas”* - que, com pequenas variações, surge em várias sequências do filme, reitera o tema do desenraizamento, ampliando-o a todos os que na América e pelo mundo se sentem sujeitos desenraizados. O projecto pessoal expande-se, através da *voice over*, a uma comunidade universal, e Mekas é sempre o seu interlocutor. O pronome pessoal na primeira pessoa do plural *“nós”* coloca também no centro o espectador como sujeito que pode também ser, ou passar, a sentir-se um desenraizado. A ideia de diário visual sempre atraiu Mekas, basta lembrar o projecto que desenvolveu em 2007. *“365 Day Project”* é um registo visual de momentos da vida quotidiana diária do realizador, que o próprio montava e colocava *online*. É neste sentido que Blanchot afirma:

(...) o diário íntimo, aparentemente tão desprovido das formas, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, uma vez que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes ou insignificantes, tudo aí cabe, conforme a ordem ou a desordem que se queira, está vinculado a uma cláusula que embora pareça leve, é temível: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que o diário assina. O calendário é o seu demónio, inspirador, compositor, provocador e guarda. (Blanchot, 1984: 193)

A concepção de um diário visual encontra desvios em *“Reminiscências de uma Viagem à Lituânia”*. Mekas respeita um outro calendário, diríamos emocional, relacionado com a evocação da memória, através de reminiscências que lhe vão aparecendo do passado.

Importa aqui estabelecer a diferença entre ambos os conceitos. Segundo Aristóteles,

num pequeno texto a que chamou “Sobre a Memória e a Reminiscência”¹⁰⁵, de 350 a.C.:

Memória não é nem Percepção nem Concepção, mas um estado ou afectação e um destes, condicionado pelo lapso do tempo. (...) Não existe uma coisa como a memória do presente enquanto o presente, uma vez que o presente é apenas objecto da percepção, e o futuro, de expectativa, mas o objecto da memória é o passado. Toda a memória implica, portanto, um tempo decorrido.¹⁰⁶ (Aristóteles, 350 a.C.)

A memória existe como unidade de percepção, caso se refira a outro tempo, e assim “presentifique” uma emoção sobre uma sensação ou um acontecimento passados. Por seu turno, reminiscência seria o resultado da acção de ter rememorado algo já decorrido, através de uma experiência sensorial, espacial ou outra, vivenciada no presente.

O diarístico esbate-se, de acordo com as definições aristotélicas, mas o princípio de Blanchot parece manter-se, uma vez que Mekas faz um filme “*aparentemente tão desprovido das formas, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades.*” (Blanchot, 1984: 193) A unidade de entradas diárias demarcadas¹⁰⁷ é substituída pelo caminho de uma *voice over* que demarca a ideia de errância. Aristóteles distingue dois tipos de “presentificação” mnemónica.

A memória (não apenas de objectos sensíveis, mas) mesmo de objectos intelectuais envolve uma presentificação: consequentemente, devemos concluir que pertence à faculdade da inteligência apenas acidentalmente, enquanto directa e essencialmente pertence à faculdade primária da percepção sensorial.¹⁰⁸ (Aristóteles, 350 a.C.)

¹⁰⁵ Na versão em inglês, “On Memory and Reminiscence”, traduzida por J. I. Beare.

¹⁰⁶ “*Memory is, therefore, neither Perception nor Conception, but a state or affection of one of these, conditioned by lapse of time. As already observed, there is no such thing as memory of the present while present, for the present is object only of perception, and the future, of expectation, but the object of memory is the past. All memory, therefore, implies a time elapsed; (...)*” (ARISTÓTELES, 350 a.c., “On Memory and Reminiscence”, acedido a 07-12-2017 em <http://classics.mit.edu/Aristotle/memory.html>)

¹⁰⁷ Saliente-se que Erice recorre precisamente a esta cronologia dos dias, espaçadamente ao longo de “*O Sol do Marmeleiro*”, acentuando a passagem do tempo através de um presente que se vai desenrolando, com consequências para aquilo que Antonio López está a querer pintar. A ideia é precisamente a da linearidade temporal, e seus efeitos na matéria narrativa do filme.

¹⁰⁸ “*(...) memory (not merely of sensible, but) even of intellectual objects involves a presentation: hence we may*

Numa primeira instância, aquilo de que nos lembramos (um verso que decorámos, uma data, um número de telefone) é um movimento racional que subjaz a um acto de percepção sensorial, ligado ao presente. Então: “*Como é que alguém se lembra do que não está presente?*”¹⁰⁹, indaga Aristóteles. Por outras palavras: que movimento interior e subjectivo ocorre quando inesperadamente rememorarmos uma experiência passada no presente?

O filósofo começa por dar o exemplo da pintura e seu referente:

Alguém, de igual modo, pode supor possível também ver e ouvir aquilo que não está presente. Em resposta, sugerimos que isto é bastante concebível e que, na verdade, ocorre na experiência. Uma pintura pintada numa tela é ao mesmo tempo uma pintura e uma semelhança: isto é, enquanto um e o mesmo, é ambas as coisas, apesar de o ‘ser’ de ambas não ser o mesmo, e deve ser contemplada tanto como uma pintura, como como uma semelhança.¹¹⁰ (Aristóteles, 350 a.C.)

Logo depois, Aristóteles tece o paralelismo com a memória.

Da mesma forma, podemos conceber que a presentificação mnemónica dentro de nós é outra coisa, que por si mesma é um mero objecto de contemplação, enquanto que em relação com outra coisa, é também uma presentificação dessa outra coisa. Na medida em que é considerada em si mesma, é apenas um objecto de contemplação, ou uma presentificação; mas quando considerada como relativa a outra coisa, por exemplo, como a sua semelhança, é também um símbolo mnemónico.¹¹¹ (Idem)

conclude that it belongs to the faculty of intelligence only incidentally, while directly and essentially it belongs to the primary faculty of sense-perception.” (ARISTÓTELES, 350 a.c., “*On Memory and Reminiscence*”, acedido a 07-12-2017 em <http://classics.mit.edu/Aristotle/memory.html>)

¹⁰⁹ “*How then does he remember what is not present?*” (Idem)

¹¹⁰ “*One might as well suppose it possible also to see or hear that which is not present. In reply, we suggest that this very thing is quite conceivable, nay, actually occurs in experience. A picture painted on a panel is at once a picture and a likeness: that is, while one and the same, it is both of these, although the 'being' of both is not the same, and one may contemplate it either as a picture, or as a likeness.*” (Idem)

¹¹¹ “*Just in the same way we have to conceive that the mnemonic presentation within us is something which by itself is merely an object of contemplation, while, in-relation to something else, it is also a presentation of that other thing. In so far as it is regarded in itself, it is only an object of contemplation, or a presentation; but when considered as relative to something else, e.g. as its likeness, it is also a mnemonic token.*” (Idem)

Uma imagem mnemónica é em si mesma uma imagem, autónoma, contemplativa; e é ainda uma imagem referente de rostos, cheiros, acções do passado. Neste sentido, quando me/a relaciono com algo do presente, não deixa de ser “símbolo mnemónico”. A memória seria uma função da “percepção-sensorial” em que perseguimos e relacionamos momentos com tempos não-lineares. Todavia, a maneira como o fazemos é diversa: ao relembramos (acto de memória involuntária) o passado, o que nasce desse movimento interno é a reminiscência no presente de uma outra imagem ou sensação (uma afectação, nas palavras de Aristóteles), capaz de adequar memória rememorada ao que está a ser sentido.

Clarifiquemos com um exemplo. Logo no início de *“Reminiscências de uma Viagem à Lituânia”*, Mekas passeia com o irmão Adolf pelos bosques, perto de Nova Iorque. Pisam as folhas caídas sobre a neve, sentimos que aquela caminhada é uma pausa para ambos; e há, nos planos escolhidos por Mekas, dele e do irmão, e das árvores, de crianças a escorregar na neve, um apelo poético da natureza, como contraponto à cidade. A certa altura, a *voice over* revela: *“E esta foi a primeira vez que me senti em casa na América”*. As sensações de conforto - enraizamento, identidade - surgem como “presentificação” de alguma coisa que liga memória da casa materna e da Lituânia ao passeio deambulatório que Mekas está a fazer. Esta comunhão desencadeia no realizador um afecto, uma ligação àquele tempo e espaço presentes. O passeio é ainda errância, caminho de descoberta da própria reminiscência. Ou seja, ele mesmo imagem mnemónica, contemplativa. No final da sequência, a voz da narração, efusiva e hesitante - *“Nós rompemos com as cordas do tempo”* - surge sobre a imagem de uma corda verticalmente suspensa, presa a um tronco de árvore. Podemos depreender que alguma coisa esteve ali presa e que foi, entretanto, desamarrada, existindo apenas aquele vestígio.

A *voice over* é intermitente, dando a sensação de que Mekas está a tentar recriar de forma performativa o momento em que tal emoção aconteceu, tornando possível essa ligação afectiva entre passado e presente, no presente diegético. Esta narração que une reminiscência e memória estabelece a ideia central do filme, e a respectiva centralidade do ponto-de-vista autobiográfico. O dia não é definido com uma data concreta; o fulcral é o desencadear de um movimento perceptivo interior no

realizador, que não apela à linearidade temporal, mas a uma emoção pessoal, que o leva, em última instância, a fazer o filme.

Aristóteles salienta que “*a afecção é corporal, isto é, a lembrança é uma procura por uma ‘imagem’ num substrato corpóreo (...)*”.¹¹² (Aristóteles, 350 a.C.) Esta emoção que o realizador experienciou é ainda mote para a decisão de regressar à Lituânia. Há um antes e um depois daquela caminhada pela neve. O realizador parece ter descoberto, com a reminiscência, o percurso autobiográfico e artístico do filme. As “*aparicções*” prosseguem “*amontoadas*” na cabeça de Mekas; e são elas que o cineasta vai tentando ir destrinchando; através do sentimento de desenraizamento de que constantemente fala, e da errância e deriva do próprio filme.

Façamos uma pequena introdução à biografia de Jonas Mekas. Durante a Segunda Guerra Mundial, Mekas e Adolf, o irmão, ficam três anos num campo de trabalho na Alemanha, de onde fogem; são apanhados na Dinamarca. Regressam à Alemanha, e só depois conseguem evadir-se para os Estados Unidos. Isto aconteceu vinte e cinco anos antes da realização do filme. Mekas não voltou à Lituânia, nem à casa de família. Tentou inserir-se na sociedade norte-americana, e tornou-se num importante realizador nova-iorquino. Todavia, “*Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*” aprofunda o cisma de uma sensação de desenraizamento nunca desaparecida, e central, na vida do realizador. É neste sentido que o filme salienta o registo autobiográfico: a história de Mekas é um correlato possível do destino de qualquer imigrante; mas estabelece um percurso em que o realizador tenta perceber se é possível ainda descobrir essas sensações de conforto e enraizamento, regressando tantos anos depois à casa de onde partiu.

Retomemos a ideia de diário:

Escrever um diário íntimo é colocarmo-nos momentaneamente sob a protecção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa protecção, e é também protegermo-nos da escrita, submetendo-a a essa regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar. O que

¹¹² “*That the affection is corporeal, i.e. that recollection is a searching for an ‘image’ in a corporeal substrate(...)*” (ARISTÓTELES, 350 a.c., “On Memory and Reminiscence”, acedido a 07-12-2017 em <http://classics.mit.edu/Aristotle/memory.html>)

escrevemos enraíza-se, de bom ou mau grado, no quotidiano e na perspectiva delimitada pelo quotidiano. (...) Ninguém deve ser mais sincero do que o diarista. (Blanchot, 1984: 270)

O diário de viagens que Mekas tenta fazer é dissipado pela errância de uma narração que se conjuga com imagens que apelam a uma busca, e protelam o desenraizamento como falha ou ausência de um ponto fixo, regular, de destino e permanência. As reminiscências pessoais de Mekas surgem assim, também, como apelos de cariz ficcional. Ao regressar às páginas do seu diário de 1994, altura do exílio, Mekas escreveu:

À medida que leio as páginas que se seguem, não sei mais se isto é verdade ou ficção. Por um lado, tudo isto volta, outra vez suficientemente real, com toda a nitidez que um sonho mau tem para nos fazer saltar da cama a tremer. Por outro lado, estou a ler e isto não é a minha própria vida, mas a vida de outra pessoa, como se estas misérias nunca tivessem sido minhas. Se não, como é que eu teria conseguido sobreviver? Tem de ser sobre outra pessoa. (Mekas, 1988-89: 60)

O realizador encontrava-se neste impasse entre a experiência dos acontecimentos e a construção de uma narrativa poética semi-ficcional, capaz de lidar com o passado. Blanchot destaca:

Não é porque conta acontecimentos extraordinários que a narrativa se distingue do diário. O extraordinário também faz parte do ordinário. É porque se debate com o que não pode ser verificado, com o que não pode ser objecto de confirmação ou de justificação. A narrativa é o pólo magnético que atrai a figura real para os pontos onde esta deve situar-se a fim de responder ao fascínio da sua sombra. (Blanchot, 1984: 194)

Não podemos provar que tudo o que é dito pela *voice over* é factual. A forma como são reconstruídas essas entradas visuais diarísticas faz parte do processo pessoal rememorativo de Mekas, estende-se ao processo criativo, e, por conseguinte, à narrativa e estrutura do filme. Aquilo que Blanchot designa como a “*armadilha do diário*” parece resolvido: “*Conta-se o que não se pode relatar. Conta-se o que é demasiado real para não arruinar as condições da realidade medida que é a nossa.*” (Blanchot, 1984: 194) Contar e relatar esbatem-se em “*Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*”. Blanchot aprofunda a questão da autobiografia, através de “Adolfo”, de Constant:

‘Adolfo’ não é a história depurada de Benjamin Constant: é uma espécie de íman para desligar dele a sua sombra - aquilo que ele não conhece - e o leva atrás dos seus sentimentos, até ao espaço em fogo que estes lhe designam, mas que o próprio facto de os ‘viver’, assim como o andamento da sua vida quotidiana, lhe dissimularam constantemente. (Blanchot, 1984: 194)

“*Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*” não deixa de ser uma obra autobiográfica. “Adolfo”, tal como “Werther”, são derivações dos sentimentos e acontecimentos pessoais e biográficos de Constant e Goethe, respectivamente. Como lembra Bakhtin:

O que importa é transpôr-me da linguagem interna da minha percepção para a linguagem externa da expressividade externa e entrelaçar-me por inteiro, sem resíduo, na textura plástico-pictural da vida, enquanto homem entre outros homens, enquanto herói entre outros heróis. (Bakhtin, 1997: 51)

A possibilidade de o autor transpor a “*linguagem interna*” da sua percepção para uma “*linguagem da expressividade externa*” acontece através de um interlocutor. Isto complexifica-se num projecto autobiográfico, uma vez que “(...) *de dentro, a vida não pode gerar uma forma esteticamente significante sem ultrapassar os limites que lhe são próprios, sem deixar de ser ela mesma.*” (Bakhtin, 1997: 86). O sujeito identifica-se com o outro.

Esse acto de exterioridade permite-lhe regressar a si mesmo; e, é nesse movimento de retorno, que tenta transpor a sua “*linguagem interna*” para uma dimensão estética:

O primeiro momento da minha actividade estética consiste em identificar-me com o outro: devo experimentar — ver e conhecer — o que ele está a experimentar, devo colocar-me no seu lugar, coincidir com ele (...). Devo assumir o horizonte concreto desse outro, tal como ele o vive; faltará, nesse horizonte, toda uma série de factos que só são acessíveis a partir do lugar onde estou. (Bakhtin, 1997: 45)

Em “*Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*”, o gesto de identificação com o outro está desde logo na *voice over*. A narração complementa imagens do arquivo pessoal de Mekas (e de outros arquivos não-identificados), que retratam o contexto social dos imigrantes, e que excluem a presença do realizador. Após a introdução, surgem planos de Brooklyn, filmados em 1941, das ruas do bairro; vemos crianças a brincar, pautadas por um dos *leitmotive* musicais do filme - um tema de piano,

melancólico. Este manancial, em grande parte recolhido pelo cineasta ao chegar aos Estados Unidos, traça o percurso de uma memória, narrada na primeira pessoa do singular, sobre imagens de pessoas da comunidade no seu quotidiano. Narração e imagens são intercaladas por cartões que anunciam frases como: *“Henry Miller lived here”*.

Logo depois, surge um momento festivo que junta os compatriotas de Mekas: as pessoas dançam e cantam; praticam um conjunto de rituais tradicionais como se estivessem no seu país. Sente-se o espírito da comunidade; e, das poucas as vezes que Mekas aparece, está integrado no grupo dos imigrantes. O que a narração confessa vai noutra sentido, acentua o afastamento cultural e social que todos tentam dissipar com aqueles encontros: *“Observei os imigrantes em Atlantic Avenue, como um animal moribundo; e eles estavam lá, mas estavam completamente noutra lugar.”*

O desenraizamento fica sublinhado nesta sequência. Mekas, *“animal moribundo”* (eufemismo para desenraizado), dentro da sua comunidade, confessa que aquelas rotinas ritualísticas não fazem desaparecer o sentimento de não-pertença dele e dos outros.

Logo depois, surgem imagens suas e do irmão a filmar ou a serem filmados um pelo outro, noutra contexto – espaço interior que se assemelha a uma casa; *a voice over* fala da compra da câmara de filmar Bolex, quando chegaram à América. Imagem e som dão conta do entusiasmo que os irmãos partilham com a câmara. Porque é que Mekas coloca este acontecimento meta-discursivo após a sequência com a comunidade lituana? Relembremos uma entrevista que Mekas deu a Boganovitch em 2015.

Mas o desenraizamento forçado não é o mesmo de quando saímos de casa por nós mesmos, procurando sorte ou aventura no estrangeiro. O aventureiro pode sempre voltar para casa; um exilado não pode. Por isso, decidi que a minha casa seria a cultura. Mas quanto mais profundamente me inseria na cultura, mais confuso ficava. Por isso, precisei de alguma coisa mais real. Disse: ‘está bem, a partir de agora, o meu país será o Cinema’. Mas o exilado continua sem nunca estar em casa. Estarei sempre dividido. Não sou esquizofrénico. Não sou duas partes; estou dividido em, diria, sete partes. Existiu um tempo em que, provavelmente, eram cem partes. Geria-

as de alguma forma para as unir – graças a Nova Iorque e aos meus novos amigos, incluindo tu (Bogdanovitch). Mas nunca serei capaz de me juntar totalmente. Continuo a ser um lituano.¹¹³ (Mekas apud Bogdanovitch, 2015)

Esta confissão é constantemente reiterada pela *voice over* do filme: “*Nós continuamos a ser pessoas desenraizadas.*” A identidade fragmentária encontra-se assim no conflito entre o sentir-se em “casa” na América e o constante desenraizamento em relação à terra natal.

Falar de um trabalho artístico autobiográfico pressupõe pensar na constituição da identidade de um sujeito enredado na história. Mendes, no texto “Cultura e Multiculturalidade”, fala de uma teoria da pessoa, “*cujo principal traço, característico da hegemonia da imanência*”,

(...) só nasce politicamente com a consagração do voto individual pelas Revoluções Americana e Francesa, desta emergindo o ‘cidadão’. O ‘sujeito’ da psicanálise, no início do séc. XX, reconfigura de novo a ideia de pessoa, dividindo-a e clivando-a em instâncias diferenciadas de auto-reconhecimento. O percurso desta ideia é, assim, marcado pela sucessão das noções ou conceitos de pessoa, indivíduo, cidadão, sujeito, que ao mesmo tempo coexistem nas nossas actuais culturas (...). (Mendes, 2010: 77)

As instâncias desse auto-reconhecimento variam, e são atravessadas por representações do eu do passado, e por uma “*apresentação do eu na vida de todos os dias.*”¹¹⁴ (Goffman, 1993) Salienta Deleuze:

Indivíduos ou grupos, somos feitos de linhas, e tais linhas são de natureza bem diversa. A primeira espécie de linha que nos compõe é segmentária, de segmentariedade dura. (...) A cada vez, de um segmento a outro, dizem-nos: ‘agora já não és um bebé’, na

¹¹³ “*But forced uprootedness is not the same as when you leave home on your own, seeking luck or adventure abroad. An adventurer can always return home; an exile cannot. So I decided that my home would be culture. But the deeper I went into culture, the more confused I got. So I needed something more real. I said, "Okay, from now on, my country will be cinema." But an exile is still never at home. I will always be split. I'm not schizophrenic. I am not two parts; I'm split into, like, seven parts. There was a time, maybe, I was in, like, 100 parts. I managed somehow to put them together—thanks to New York and to my new friends, including you. But I will never be able to put myself back together completely. I am still Lithuanian.*” (BOGDANOVICH, Peter. 2015, “Jonas Mekas”, acedido a 12-11-2016 em http://www.interviewmagazine.com/film/jonas-mekas#_)

¹¹⁴ Referência ao título do livro “A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias”, de Eving Goffman. (GOFFMAN, E. 1993, “A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias”, Lisboa, Relógio D’Água)

escola: ‘aqui não és mais como és em família’ (...). Ao mesmo tempo, temos linhas de segmentariedade bem mais flexíveis. (...) Elas traçam pequenas modificações, fazem desvios, delineiam quedas ou impulsos: não são, entretanto, menos precisas; dirigem até mesmo processos irreversíveis. (Deleuze, 1998: 101)

Deleuze prossegue:

Todos os indivíduos estão na natureza como sobre um plano de consistência cuja figura inteira eles formam, variável a cada momento. Eles afectam-se uns aos outros, à medida que a relação, que constitui cada um, forma um grau de potência, um poder de ser afectado. Tudo é apenas encontro, bom ou mau encontro. (Deleuze, 1998: 49)

A viagem de regresso à Lituânia é uma busca identitária de Mekas; da “*figura inteira*”, que ele sabe “*ser variável a cada momento*”, e que atravessa o filme. Jonas Mekas é realizador, narrador, personagem e o sujeito que procura ainda a sua “casa”, no cruzamento entre ser lituano e nova-iorquino. Trata-se de uma busca de si mesmo, consolidada num trajecto errante, que inclui toda uma comunidade de desenraizados.

1.2. A autobiografia possível de um desenraizado: o esforço de memória

Aprofundemos dois conceitos que se conjugaram nesta reflexão: memória enquanto reminiscência, e desenraizamento. Tentaremos pensá-los ainda à luz da errância como trajecto. Em relação à memória e reminiscência, Aristóteles acrescenta outros dados:

(...) em algumas pessoas, quando, apesar da mais extenuante aplicação do pensamento, continuam incapazes de se lembrar, (o que) (*anamnesis* = o esforço da lembrança) aumenta um sentimento de desconforto, que mesmo que abandonem o esforço da lembrança, persiste, no entanto, neles; (e) especialmente em pessoas de temperamento melancólico. Pois estas são movidas de forma poderosa por certas imagens. A razão por que o esforço da lembrança não está sob o controle da sua vontade é que, tal como aqueles que atiram uma pedra não podem pará-la como desejariam a partir do momento em que a atiram, também aquele que tenta lembrar-se e ‘perseguir’ uma ideia instala um processo numa parte material na qual reside a afectação. Aqueles que foram hidratados em torno dessa parte, que é o centro da percepção sensorial, sofrem mais este tipo de desconforto. Pois, a partir do momento em que essa hidratação é posta em movimento não é fácil fazer como que ela volte a

descansar, até que a ideia que foi procurada se apresente novamente, e então o movimento encontra um curso directo.¹¹⁵ (Aristóteles, 350 a.C.).

Se no momento em que a reminiscência acontece escapa também à nossa vontade, então, falamos ainda de um processo de memória involuntária. Um esforço de lembrança procura desencadear a experiência passada, sem saber que experiência é, como surgirá, com que mecanismos aparecerá, e se aparecerá. Mas o eco, o desejo de querer rememorar, fica, como essa pedra que, lançada ao charco, não cessa de ter sobre as águas as marcas circulares do seu movimento.

Ainda na primeira parte do filme, Mekas retrata *Times Square* à noite. O movimento e vida de Nova-Iorque são abordados de forma documental, através do ponto-de-vista distanciado. Porém, a *voice over* é divergente em relação à envolvimento com o espírito cosmopolita revelado nos planos: “*Alguma vez estiveram em Times Square e sentiram perto de vocês e muito forte o cheiro de uma casca fresca de uma videira?*”

Os extremos de ambas as experiências parecem paradoxais: é na imensidão da grande cidade, com uma panóplia de cheiros, e entre a multidão, que Mekas tem a reminiscência de um cheiro forte, muito concreto, da casca fresca de uma videira. Não é possível existir casca de videira em *Times Square*. Esta sensação olfactiva não identificada por Mekas, ligada provavelmente a memórias de casa e da Lituânia, lembra-o que não é um nova-iorquino em Nova Iorque, mas um lituano (que pensa e sente a Lituânia) que vagueia entre o pulsar e a excitação da *Big Apple*. O sentimento nostálgico é revelado no tom da pergunta, dirigida de forma directa e coloquial ao espectador. Este pode não ter estado perdido no meio de *Times Square* e sentido o cheiro da casca da videira; mas esteve numa praça ou avenida de outra cidade estrangeira, e um cheiro, uma imagem ou um movimento desencadearam nele um

¹¹⁵ “(...) in some persons, when, despite the most strenuous application of thought, they have been unable to recollect, it (viz. the anamnesis = the effort at recollection) excites a feeling of discomfort, which, even though they abandon the effort at recollection, persists in them none the less; and especially in persons of melancholic temperament. For these are most powerfully moved by presentations. The reason why the effort of recollection is not under the control of their will is that, as those who throw a stone cannot stop it at their will when thrown, so he who tries to recollect and 'hunts' (after an idea) sets up a process in a material part, (that) in which resides the affection. Those who have moisture around that part which is the centre of sense-perception suffer most discomfort of this kind. For when once the moisture has been set in motion it is not easily brought to rest, until the idea which was sought for has again presented itself, and thus the movement has found a straight course.” (ARISTÓTELES, 350 a.c., “On Memory and Reminiscence”, acedido a 07-12-2017 em <http://classics.mit.edu/Aristotle/memory.html>)

desejo de memória, que o próprio pode não ter conseguido (de imediato) identificar.

Momentos antes, Mekas fala da sua câmara de filmar Bolex, quem aparece nas imagens é ele próprio, até que a *voice over* diz, em tom efusivo: “*Nós amamos-te mundo, mas fizeste-nos coisas vis.*” Este segmento prévio ao percurso deambulatório por *Times Square* dá conta do ser estilhaçado que Mekas se sente, e quer retratar no filme. Novamente, o pronome na primeira pessoa do plural permite a identificação directa da voz com outros interlocutores. Em suma, Mekas filma um mundo que ama, sem esquecer os acontecimentos históricos, os desfazamentos sociais, que deixaram em si a ferida do desenraizamento. A propósito de uma exposição que o realizador fez em Londres, James Swinson refere:

A sua visão do mundo estava formatada pela sua migração forçada com o seu irmão Adolfas, da Lituânia rural no despertar da invasão alemã do país em 1941. Ele e Adolfas passaram o resto da Segunda Guerra Mundial em campos de trabalho forçado na Alemanha, e depois, após a libertação dos Aliados, em campos de refugiados, antes de finalmente emigrarem em 1949 para os Estados Unidos.¹¹⁶ (Swinson, 2013)

Mekas ressalva a Bogdanovich:

Não estou certo que o meu trabalho seja sobre memórias. Os meus filmes são a celebração da realidade, da vida, dos meus amigos, da rotina diária actual que passa e amanhã desapareceu. Nós não lhe prestamos atenção quando acontece. Mais tarde, claro, olhamos para trás, lembramo-nos. Mas, para mim, apanhar, celebrar a realidade e a vida e os amigos e tudo à minha volta no exacto momento em que está a acontecer – é isso, é aquilo que me obceca.¹¹⁷ (Bogdanovich, 2015)

O método de Mekas sublinha a busca dessas imagens do mundo, momentos do

¹¹⁶ “*His world-view was informed by his enforced migration with his brother Adolfas from rural Lithuania in the wake of the German invasion of the country in 1941. He and Adolfas spent the rest of the World War II in forced labour camps in Germany, and then in refugee camps after the Allied liberation of Germany, before finally emigrating to the United States in 1949.*” (SWINSON, James. 2013, “Jonas Mekas: Film-maker, archivist, activist and poet”, acedido a 21-11-2018 em http://ualresearchonline.arts.ac.uk/7556/1/Mekas_rev_Swinson.pdf)

¹¹⁷ “*I'm not so sure my work is about memories. My films are the celebration of reality, of life, of my friends, of actual daily life that passes and is gone tomorrow. We don't pay attention to it when it happens. Later, or course, we look back, we remember. But, for me, to catch, to celebrate the reality and life and friends and everything around me the very moment it happens—that's what is, that's what I'm possessed by.*” (BOGDANOVICH, Peter. 2015, “Jonas Mekas”, acedido a 12-11-2016 em http://www.interviewmagazine.com/film/jonas-mekas#_)

presente que celebram a vida, a comunhão com os outros. Daí resultam muitas vezes imagens poéticas, as quais se conjugam com memórias e comentários, que evidenciam o seu conflito interior - o lugar intervalar da identidade de um exilado. Como frisa Mekas, o exilado é aquele que, ao contrário do aventureiro (e poderíamos também chamar viajante), não pode regressar a casa. O dilema está entre “*Viver em clausura ou abrir-se ao outro*”. (Glissant, 2011: 101). Todavia:

A identidade enquanto raiz condena o emigrante a um dilema devastador. Rejeitado a maior parte das vezes nos lugares da sua ancoragem, é obrigado a exercícios impossíveis de conciliação entre a sua antiga e a sua nova pertença. (Glissant, 2011: 139)

Que lugar ocupa Mekas perante esta dicotomia pessoal e identitária? Em 1972, após a feitura do filme, Mekas publicou um livro de poesia, dando-lhe também o título “Reminiscências”. A propósito dessa publicação, esclarece:

Nós saímos dos nossos lares (“*homes*”) há muito tempo: mas agora, quando nos sentamos nas nossas confortáveis casas (“*houses*”) e olhamos para a erva verde, o que é um exilado, um refugiado, um imigrante, um *emigré* (...)? Connosco, a palavra ‘exílio’ tornou-se num hábito de discurso, um primo distante da realidade da experiência que nos foi uma vez imposta, e uma memória vaga disso ainda nos enforma.¹¹⁸ (Mekas apud Šilbajoris, 1973: 327)

Mekas tira uma conclusão:

O que permanece real é o sentimento de perda e um desejo para preencher um vago vazio no coração. Até ao ponto em que o momento presente falha por não conseguir aliviar essa angústia rangente, tendemos a olhar para trás para o nosso passado, procurando uma lembrança a que chamemos nossa. Surpreendentemente, às vezes, o sentimento de ter estado mesmo em casa (“*home*”) vem ter connosco com a memória dos lugares que já estavam no percurso do exílio, já estrangeiros quando os vivemos.

¹¹⁸“*We left our homes a long time ago; but now, as we sit in our pleasant houses and look at the green grass, what is an exile, a refugee, an immigrant, an emigré? (...) With us, the word "exile" has become a habit of speech, a distant cousin to the reality of experience which was imposed on us once and a pale memory of which we still possess*” (ŠILBAJORIS, Rimvydas. 1973, “*The ‘reminiscences’ of Jonas Mekas: Poetic form and rooted sorrow*”, acedido a 18-11-2016 em <http://dx.doi.org/10.1080/0162977300000351>)

De facto, às vezes parece que a memória ela mesma é a nosso único lar (“home”).¹¹⁹
(Mekas apud Šilbajoris, 1973: 327)

A memória tenta ser uma resposta para esse “vago vazio no coração”, a única capaz de presentificar a sensação de se sentir em casa. Porque nada mais existe fisicamente que possa ser vivido; e esse sentimento, a memória, tornam-se na própria “casa” do exilado, do desenraizado. Molder destaca um comentário de Benjamin a uma carta de Horkheimer:

O acto de rememorar pode modificar aquilo que a ciência ‘verificou’. O acto de rememorar pode transformar o que é inacabado (a felicidade) em qualquer coisa de acabado, e o que está consumado (o padecimento) em qualquer coisa de inacabado (...). (Molder, 1999: 120)

Numa primeira instância, a memória resulta do acto de rememorar; não se fixa e cria território no tempo e no espaço materiais, pois o próprio sujeito está em viagem: “*A identidade-raíz enraizou, assim, o pensamento de si e do território, mobilizou o pensamento do outro e da viagem.*” (Glissant, 2011: 121). A que corresponde esta espécie de memória errante? De novo, podemos tentar responder através de Molder.

O nosso olhar dirigido para o passado tem de se comprometer numa metamorfose disso que é o ‘passado’, exactamente aquilo que cada coisa é quando deixou de ser, no momento preciso em que deixou de ser e é experimentada como tendo deixado de ser: coisas mortas, invisíveis rigorosamente, porque apenas parcialmente restituíveis pelos interesses que no tempo do agora são dirigidos para a coisa passada, que merece por isso o nome de outrora. Foi sempre o ser humano que viveu, é o facto de se ter ido, de não existir mais, que está na origem de um trabalho intenso no seio das coisas. (Molder, 1999: 121)

A memória de um “outrora”, através de um “trabalho intenso no seio das coisas” - a

¹¹⁹ “What remains real is a sense of loss and a yearning to fill a vague emptiness in the heart. To the extent that the present moment fails to appease this gnawing anguish, we tend to turn back to our past, searching for a remembrance to call our own. Surprisingly, at times the feeling of having truly been at home comes to us with the memory of places which were then already on the trek of exile, already foreign when we lived in them. Indeed, it seems at times that memory itself is our only home.” (ŠILBAJORIS, Rimvydas. 1973, “The ‘reminiscences’ of Jonas Mekas: Poetic form and rooted sorrow”, acedido a 18-11-2016 em <http://dx.doi.org/10.1080/01629777300000351>)

que poderíamos chamar rememoração - não resolve desenraizamento. Em Jonas Mekas, as “*coisas mortas, invisíveis rigorosamente, porque apenas parcialmente restituíveis*” só se podem “*comprometer numa metamorfose disso que é o ‘passado’*” através da viagem de regresso à Lituânia. Viagem que o artista medeia e fixa através da obra de arte, num filme, num conjunto de poemas ou numa exposição. Assim, o desenraizamento pode ser um sentimento colectivo, mas nunca deixa de ser uma memória e construção pessoais e autobiográficas.

1.3. Lugares de memória, errância e viagem interminável até casa

No texto “Por uma Nova Chiadologia”, Mendes salienta, na linha de Pierre Nora:

(...) um ‘lugar de memória’ colectiva pode ser um objecto material geograficamente situado ou o objecto mais abstracto e intelectualmente construído. Um monumento, uma personagem ou grupo de personagens, um museu, arquivos, um quarteirão, um bairro, um edifício, uma instituição, uma paisagem, um símbolo ou uma divisa, um acontecimento, tornam-se ‘lugares de memória’ sempre que escapam ao esquecimento porque uma comunidade ou colectividade os reinvestem de afecto e emoção, porque nascem para eles cicerones que os narrativizam ou porque em certa data os celebramos ou lhes apomos uma placa comemorativa que materializa essa celebração. (Mendes, 2015: 5)

Avancemos até à terceira parte do filme. Após a visita à Lituânia, antes de regressarem aos Estados Unidos, Mekas e Adolf viajam até Viena de Áustria. Nunca tinham estado nesta cidade. O foco da viagem (intercalado com visitas a igrejas e deambulações pelas ruas) é a visita à casa vazia de Wittgenstein. Mais uma vez, destacam-se as ideias de errância, memória e referente colectivos, numa casa sem referente ou memória autobiográfica. Ali, existem apenas paredes brancas, portas e janelas: não há nenhum objecto que presentifique o “*outrora*” de Wittgenstein naquele lugar.

As digressões dispersivas pela cidade, a visita a monumentos e à casa de Wittgenstein surgem como correlato de alguma coisa que a viagem à Lituânia não conseguiu resolver. Aquilo que é dito pela *voice over* antes da partida para a Lituânia - “*No momento em que saímos, começámos a ir para casa. E continuamos a ir para casa. Eu continuo em viagem para casa.*” - perpetua-se quando deixamos o país natal.

Como desenraizado, Mekas está sempre “*em viagem*” pelo (e no) mundo, não pertencendo a nenhum dos seus lugares; o que lhe falta está sempre a escapar - pertence ao lugar do “*outrora*”.

Em termos estruturais, a mudança entre a primeira parte de “*Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*” (correspondente aos segmentos de uma viagem física e emocional por Nova Iorque) e a entrada na segunda parte (centrada na viagem à Lituânia) é feita por um bloco de imagens não pertencentes a ambos os núcleos. Trata-se de um conjunto de planos, captados a partir de um comboio em movimento, do que podem ser os subúrbios citadinos. O intuito é destacar a ideia de viagem como contínuo perpétuo no tempo: quem observa por detrás da câmara já partiu, encontra-se em viagem, num movimento acelerado, que é sempre uma passagem perene. Sobre estas imagens escutamos a voz de Mekas: durante a desmobilização de soldados, o irmão não foi recrutado para a guerra porque se pôs a comer folhas das árvores. Ou seja, este percurso errante, ante-câmara da viagem à Lituânia, refere uma outra viagem, aquela que não chegou a acontecer do irmão de Mekas.

“*Do exílio à errância, a medida comum é a raiz, que em ambos os casos falta. É por aí que há que começar.*” (Glissant, 2011: 21) O início do percurso dá-se, segundo Glissant, por causa do desenraizamento. Existe um movimento de fuga, porque o lugar do enraizamento se encontra física e temporalmente ausente. E é sempre esse lugar que a errância procura resgatar num outro ou no mesmo lugar, para que o sujeito se consiga voltar a estruturar em termos emocionais e identitários. Glissant frisa a importância do encontro com o Outro:

A errância não provém de uma renúncia nem de uma frustração em relação a uma situação de origem que se tivesse deteriorado (desterritorializado) – não é um acto determinado de recusa, nem uma pulsão incontrolável de abandono. Por vezes, é abordando os problemas do Outro que nos encontramos a nós mesmos. (Glissant, 2011: 27)

De igual forma, Weil refere: “*Um ser humano cria raízes devido à sua participação real, activa e natural na existência de uma colectividade que mantém vivos alguns tesouros do passado e alguns pressentimentos do futuro.*” (Weil, 2014: 45) É no encontro com uma comunidade, com o outro, que “*nos encontramos a nós mesmos*”. E continua: “*Todo o ser humano precisa de ter múltiplas raízes, precisa de receber a*

quase totalidade da sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos ambientes a que naturalmente pertence.” (Weil, 2014: 45)

Em suma:

O pensamento da errância (...) mais não é do que a procura de uma liberdade num determinado meio. (...); porque, na poética da Relação, o errante, já não é o viajante, nem o descobridor, nem o conquistador, procura conhecer a totalidade do mundo e sabe já que nunca conseguirá fazê-lo – e é aí que reside a beleza ameaçada do mundo. (Glissant, 2011: 29)

Refere Molder sobre o *flâneur*:

Aquele que vive uma experiência pode seguir a pista que conduz até ela; aquele que segue pistas, rastros, não é só obrigado a prestar atenção, é necessário sobretudo que tenha prestado muita atenção. (Molder, 1999: 124)

O errante parece assumir ambas as vivências, aproximando-se também do que Deleuze define como sendo o trajecto das crianças:

A imagem não é apenas trajecto, mas devir. (...) Um devir não é imaginário, não mais que uma viagem é real. É o devir que faz do mundo trajecto, ou mesmo de uma imobilidade no mesmo lugar uma viagem; e é o trajecto que faz do imaginário um devir. Os dois mapas, de trajectos e afectos, remetem um para o outro. (Deleuze, 2000: 91)

Por outro lado, Rousseau escreve, em “Os Devaneios do Caminhante Solitário”:

Entregar-me-ei inteiramente ao prazer de conversar com a minha alma visto ser a única coisa que os homens não me podem tirar. Se, de tanto reflectir sobre as minhas disposições anteriores, conseguir ordená-las melhor e corrigir nelas o mal que possa restar, as minhas meditações não serão totalmente inúteis. (Rousseau, 2007: 13)

A deambulação sem plano convoca a auto-reflexão e um certo devir imaginativo; e, talvez nesse caminho solitário, o desenraizado acabe por se sentir em comunhão com o mundo e com o outro. Chatwin retoma uma carta de Kierkegaard a Jett.

Acima de tudo, não percas a tua vontade de caminhar: eu próprio caminho todos os dias num estado de profundo bem-estar e fujo, assim, de todas as doenças; foi a caminhar que tive os melhores pensamentos e não conheço nenhum pensamento tão pesado de que não possamos escapar, caminhando... Mas ao ficarmos quietos, e

quanto mais assim ficarmos, mais próximos ficamos de nos sentirmos doentes... Logo, se uma pessoa não parar de andar, tudo se há-de resolver. (Kierkegaard apud Chatwin, 2007: 213)

De acordo com Deleuze, a errância passaria, de facto, pela perda e busca da identidade: “*Perca o rosto. Torne-se capaz de amar sem lembrança, sem fantasia e sem interpretação, sem fazer o balanço. Que haja apenas fluxos, que ora secam, ora congelam ou transbordam, ora se conjugam ou se afastam.*” (Deleuze, 1998: 39). A errância permite a Mekas compreender as contradições que existem em si como ser desenraizado. O realizador percebe que viajar é permanecer num lugar intervalar: deambula e viaja emocional e fisicamente até Lituânia, as imagens poéticas que recolhe resultam do encontro com o mundo e com os outros; mas o som (não só a *voice over*) acaba por ressaltar a dúvida e a inquietação em relação à viagem e àquilo que com ela procura do passado: voltar a sentir-se em casa.

O errante compreende-se a si mesmo na dualidade de dois pontos espaço-temporais: imiscuindo-se no momento presente, tentando descobrir nele o “*outrora*”. O resultado pode estar configurado na afirmação de Deleuze:

Cabe a esse plano de imanência ou de consistência compreender brumas, pestes, vazios, saltos, imobilizações, suspenses, precipitações. Pois o fracasso faz parte do próprio plano: é preciso, com efeito, sempre retomar, retomar pelo meio, para dar aos elementos novas relações de velocidade e de lentidão que os fazem mudar de agenciamento, saltar de um agenciamento para o outro. Daí a multiplicidade dos planos sobre o plano, e os vazios, que fazem parte do plano, como um silêncio faz parte do plano sonoro, sem que se possa dizer ‘falta algo’. (Deleuze, 1998: 76)

Baudelaire sublinha, em “O Pintor da Vida Moderna”:

A dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem. Considerai, se quiserdes a parte eternamente subsistente como a alma da arte, e a parte variável como o seu corpo. É por isso que Stendhal (...) se aproximou, mais do que muitos outros, da verdade, ao dizer que ‘o belo não é senão a promessa da felicidade’. (Baudelaire, [1868] 1993:10)

É nesta “*promessa de felicidade*” (busca do artista na feitura da obra de arte) que se centra o início da segunda parte de “*Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*”.

Mekas intitula-a de “Cem Vislumbres (*“glimpses”*) da Lituânia”. Estes vislumbres são constituídos por imagens aceleradas de flores e da erva; notamos, através dos enquadramentos, a presença de um observador que continua em viagem. São imagens fluídas (algumas vezes desfocadas), que sublinham a experiência do “aqui e agora”. A esta experiência do instante, aliam-se errância, perenidade e poesia. Pois Mekas não está “certo” de que o seu “trabalho seja sobre memórias”; e, estas parecem imagens em que “o fracasso faz parte do próprio plano”. São imagens da “celebração da realidade, da vida”. Em última análise, o que lhe interessa é “apanhar, celebrar a realidade e a vida e os amigos e tudo à minha volta no exacto momento em que está a acontecer.”

Estas imagens-vislumbre antecedem a chegada de Mekas à casa-natal, e o encontro com a mãe. O realizador parece procurar o foco: voltar a situar-se e a sentir-se em “casa” no seu país, ainda que a permanência dure apenas o tempo de uma viagem. A ideia de transitoriedade é, portanto, paradigmática nesta pequena viagem dentro da Lituânia: são imagens em que tanto o movimento dentro do plano, como o movimento criado pelo ritmo da montagem ressalvam a viagem errante de um sujeito em busca de um centramento.

1.4. Lituânia e a casa familiar: tentativa de enraizamento de um “eu-insaciável”

Na casa materna, Mekas assume o carácter autobiográfico do filme: vemos a sua mãe à entrada do jardim, tímida e feliz por vê-lo, e o reencontro com outros familiares. Passa a ser estabelecida uma cronologia precisa das manhãs que o realizador passou na casa, e das actividades quotidianas que vai experienciando com a mãe e toda a família: vemo-lo a tirar e beber água do poço; a partilhar com os outros um copo de leite espumoso, acabado de tirar das vacas da mãe. A certa altura, observa a mãe no jardim, e a *voice over* diz: “A mãe sempre quis acender o lume no jardim. Naquela manhã estava difícil”. Vemos depois a mãe a cozinhar as suas panquecas, curvada sobre uma frigideira e as brasas, que conseguiu acender. Sente-se a comunhão de Mekas com o espaço da casa familiar e com as outras pessoas. Os gestos domésticos e

habituais na rotina da mãe parecem ter agora um apelo extraordinário; tornam-se numa espécie de “presentificação” das imagens do passado.

O cariz autobiográfico conjuga-se com um registo etnográfico, em momentos que, para o espectador, são surpreendentes: a mãe de Mekas nunca tira o lenço da cabeça, muito pequena e franzina, nunca pára; assim que a vemos, surge um cartão que informa que nasceu em 1887. É uma mulher de outro século; estes momentos quotidianos trazem notícias do *modus vivendi* desse outro século, que ainda se mantém em 1971. São estes momentos que Mekas procura pessoalmente recuperar e registar no filme; e o realizador sabe que são apenas temporários, inseridos naquela viagem à Lituânia, com regresso marcado.

Assim, à distância do tempo, o filme vai-se tornando cada vez mais num projecto auto-etnográfico, que dá conta das raízes de Mekas. O desenraizamento permanece; tem como contraponto todo um *modus operandi* da sua vida passada na Lituânia, que ainda ali estava quando regressou, e que foi premente colocar num artefacto artístico. Podemos, por isso, estabelecer um paralelo entre Mekas e o “pintor da vida moderna” de Baudelaire:

O amante da vida universal entra assim na multidão como num imenso reservatório de electricidade. Pode-se também compará-lo, ele mesmo, a um espelho tão imenso quanto a multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência que, em cada um dos seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça móvel de todos os seus elementos. É um *eu* insaciável do *não-eu* que, a cada instante, o manifesta e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia. (Baudelaire, [1863] 1993: 18)

Foi a deambulação entre a multidão de *Times Square* que suscitou ainda mais em Mekas “um *eu* insaciável do *não-eu*”. É a deambulação pela natureza, em viagem, que prepara a chegada à casa familiar. As palavras de Mekas na *voice over* clarificam: “Então o que é que uma pessoa faz quando regressa a casa após vinte e cinco anos?” Mekas faz um novo percurso deambulatório, depois de se despedir da casa da mãe. As imagens filmadas em viagem adquirem aqui um duplo carácter: o que Mekas mostra é comparado com passado, através da narração. Vemos algumas árvores, e a *voice over* diz: “E de repente, à medida que nos aproximávamos, eu não reconhecia os sítios. Antigamente não havia aqui uma floresta. (...) Plantámos sementes e agora as sementes eram grandes árvores.” Mekas caminha pelos campos, chega a um celeiro,

e a *voice over* comenta: “*Esses foram dias de Inverno maravilhosos. Onde estão agora vocês, meus amigos de infância? (...) Nunca mudam na minha memória. Permanecem jovens. Sou eu que estou a ficar mais velho.*” Esta viagem de regresso à Lituânia termina com a errância de um “*eu-insaciável*”, que continua a tentar encontrar os “*amigos de infância*” que “*nunca mudam*” na sua memória. Estes “*permanecem jovens*”, e é Mekas que vive no tempo, está “*a ficar velho*”; mas, emocionalmente, o que retém dali, são as imagens, reminiscências, do passado.

O filme prolonga a ideia de errância, continuando a destacar a transitoriedade dos lugares, numa comparação entre presente e memórias do passado. Mekas viaja até à Alemanha, e visita o campo de trabalho onde esteve três anos. Aí encontra campos relvados; a *voice over* pergunta: “*Será que alguém se lembra que aqui existiu um campo de trabalho?*” Logo de seguida, Mekas reitera na voz esta ideia, mostrando imagens de crianças nas ruas de um bairro habitacional, a brincar e a andar de bicicleta. Aquelas crianças pertencem a um presente que Mekas fixa e regista, através do dispositivo cinematográfico. O que a voz evoca é esse “*outrora*”, que procura traços físicos e emocionais dos lugares de memória - pessoas e acontecimentos do passado. Mekas não deixa, ao longo do seu trajecto deambulatório, de “*extrair o eterno do transitório*”. (Baudelaire, [1868] 1993) Molder salienta:

De acordo com Benjamim, é naquilo que os fenómenos têm de mais singular e excêntrico, nas tentativas mais desajeitadas e impotentes, que se pode descobrir o traço, o vestígio da origem: a autenticidade e o autêntico. (Molder, 1999: 114)

Este “*traço*”, “*vestígio da origem*”, busca a fixação desse “*outrora*”: passado e memória que só se podem presentificar agora através das imagens da câmara de Mekas. E, lembremos que, segundo, Russell, “*Memória e viagem são meios de explorar seres fragmentados e colocar a etnicidade, através de um só movimento, como algo para lembrar, para ver, mas não tanto para experimentar.*”¹²⁰ (Russell, 1999). Em suma, Mekas ora distingue ora confunde aquele que experimenta daquele que vê e lembra. E isto reitera o ser fragmentado que há em si, e que destaca no filme.

¹²⁰ “*Memory and travel are means of exploring fragmented selves and placing ethnicity at one remove, as something to remember, to see, but not quite to experience.*” (RUSSELL, Catherine - “*Autoethnography: Journeys of the Self*”. Em “*Experimental Ethnography*”, Durham, Duke University Press, 1999, acedido a 30-11-2018 em <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>)

1.5. “*Extrair o eterno do transitório*”: a obra como projecto “*collagista*”

Ainda na entrevista a Bogdanovich, Mekas sublinha:

Nunca fiz nada porque estava ‘interessado’ nessa coisa, mas (fi-lo) a partir de uma certa espécie de compulsão. Obsessão. Paixão por alguma coisa que me empurra para dentro disso. Por isso, sou empurrado para diferentes media. Não consigo resistir. Talvez seja uma doença.¹²¹ (Mekas apud Bogdanovich, 2015)

Se a esta confissão juntarmos que o seu intuito é “*celebrar a realidade e a vida*”, através de imagens às quais “*mais tarde, claro, voltamos para lembrar*”, Mekas parece transformar o desaparecimento do tempo e espaço do passado em qualquer coisa que na transitoriedade do presente o instiga, mas que não o afasta do desenraizamento. O que escreve Baudelaire sobre o artista parisiense Sr. G. configura-se também em Mekas:

Assim vai, corre, procura. Que procura ele? Com toda a certeza, este homem, (...) este solitário dotado de uma imaginação activa, sempre viajando pelo grande *deserto de homens*, possui um objectivo mais elevado do que o do prazer fugidio da circunstância. Ele procura aquela qualquer coisa a que nos permitiremos chamar a *modernidade*, pois não existe melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se para ele (...) de extrair o eterno do transitório. (Baudelaire, [1868] 1993: 21)

Em Mekas, o dispositivo filmico fixa a errância, num artefacto composto por diversas viagens e percursos de diferentes importâncias emocionais e narrativas. Daqui resulta uma certa *flanêrie*, que o Cinema permitiu fixar. Por outras palavras, “*Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*” não um filme sobre uma viagem, mas o registo quase diarístico de uma constelação deambulatória e errante de várias viagens, na busca pela identidade. Viagens simultaneamente autónomas, cuja unidade se concentra no errante e desenraizado Jonas Mekas. Blanchot escreve sobre o género diarístico, e o diarista:

Aqueles que o percebem, e reconhecem pouco a pouco que não podem conhecer-se,

¹²¹ “*I never did anything because I was "interested" in it, but from a certain kind of compulsion. Obsession. Passion for something that pulls me into it. So I am pulled into different media. I cannot resist. Maybe it is a sickness.*” (BOGDANOVICH, Peter. 2015, “*Jonas Mekas*”, acedido a 12-11-2016 em http://www.interviewmagazine.com/film/jonas-mekas#_)

mas somente transformar-se e destruir-se, e que prosseguem nesse estranho combate que os atrai para fora deles mesmos, num lugar ao qual não têm acesso, deixaram-nos, segundo suas forças, fragmentos, aliás por vezes impessoais, que podemos preferir a qualquer outra obra. (Blanchot, 1984: 197)

Ernest Callenbach designa o trabalho autobiográfico de Mekas por “*movie mural*” (Callenbach 1972: 73) E Deleuze sublinha:

O autor cria um mundo, mas não há mundo que nos espera para ser criado. Nem identificação nem distância, nem proximidade nem afastamento, pois, em todos estes casos, se é levado a falar por, ou no lugar de... Ao contrário, é preciso falar *com*, escrever *com*. Com o mundo, com uma porção de mundo, com pessoas. (Deleuze, 1998: 43)

Estamos perante um sujeito caleidoscópico, em que o “*falar com, escrever com*” se centra na “*figura inteira sempre variável*” de Mekas. Mas é no cruzamento entre o encontro consigo, através dessas suas “*partes*”, e “*com uma porção de mundo, com pessoas*”, (por exemplo, recorrendo à narração na primeira pessoa do plural que congrega todos os desenraizados) que o filme se concretiza.

Lembremos a noção de devir de Deleuze:

Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tão pouco, dois termos se tocam. (Deleuze, 1998: 3)

Mekas não se ajusta a um modelo narrativo autobiográfico: descobre a sua cartografia de imagens através das viagens que fez, à medida que as experiencia e filma o “*eterno do transitório*”. Constrói a sua identidade e estilo fílmicos no processo de fazer a própria obra:

Os devires são o mais imperceptível; são actos que só podem estar contidos numa vida e expressos num estilo. Os estilos, tão pouco os modos de vida, não são construções. No estilo não são as palavras que contam nem as frases, nem os ritmos e as figuras. Na vida não são as histórias, nem os princípios ou consequências. Pode-se sempre substituir uma palavra por outra. (Idem)

O devir teria como centro um trabalho intervalar e exploratório, que não sabe o que vai encontrar; uma palavra, uma imagem ou um acontecimento podem ser

substituídos por outros, fazendo como que o estilo não seja uma construção pré-definida. A obra de arte seria um processo com vista a um projecto, pois: “*No momento em que saímos, começámos a ir para casa, e continuamos a ir para casa.*”. Um contínuo “*em viagem para casa.*”

O devir equivaleria, neste sentido, ao intervalo identitário em que vive o desenraizado, lugar de exílio nunca definido nem definitivo, entre o ponto da sua origem e o ponto onde nunca pode chegar: “*alguma coisa que está entre os dois, fora dos dois, e que corre noutra direcção*”. (Deleuze, 1998: 6)

Como refere Alan Williams, sobre “*Lost Lost Lost*” (1976):

Num sentido real, o projecto do trabalho de Jonas Mekas é documentar e analisar-se a si mesmo tanto como documentarista e analista como como sujeito da documentação e análise.¹²² (Williams, 1976: 62)

O autor denomina isto por “*último tipo de ‘escrita’ de Mekas, uma escrita em filme*”:

A escrita é a interação de todos os elementos do filme, incluindo som directo, música e ordem das imagens. Finalmente, e o mais importante, Mekas e a câmara são um, e a famosa câmara-stylo dos críticos franceses torna-se pálida quando comparada com a união Jonas Mekas-Bolex como dispositivo-de-gravação, como ‘caneta’.¹²³ (Idem)

A estrutura do filme e respectivo processo são também um meta-discurso sobre desenraizamento e errância. É nesse lugar em que nos afastamos de casa, da raiz, e não sabemos como voltar, que: “*Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação.*” (Deleuze, 1998: 6) Esse homem do mundo, sujeito das multidões que se sente em casa na floresta de Nova Iorque para voltar a sentir-se apartado em *Times Square*, que é capaz de “*Achar,*

¹²² “*In a real sense, the project of Jonas Mekas's work is to document and analyze both himself as documenter and analyzer and himself as subject of documentation and analysis.*” (WILLIAMS, Alan. 1976. “*Diaries, Notes and Sketches: Volume I (“Lost, Lost, Lost”)*”. *Film Quarterly* - Vol. 30, nº 1, acedido a 21-11-2018 em https://www.jstor.org/stable/1211689?seq=1#page_scan_tab_contents)

¹²³ “*It is this form that I take to be Mekas's final type of “writing,” a writing in film. (...) The writing is the interaction of all elements of the film, including natural sound, music, and order of images. Finally, and most importantly, Mekas and the camera are one, and the French critics' famous camera-stylo pales when compared to the union Jonas Mekas-Bolex as recording device, as ‘pen’.*” (Idem)

encontrar, roubar, ao invés de regular, reconhecer e julgar. Pois reconhecer é o contrário do encontro.” (Deleuze, 1998: 8) Em “*Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*”, Mekas é um sujeito-devir que quer continuar a reflectir sobre o impacto do regresso à casa materna; pois, essas reflexões possuem diferentes configurações e devires (observador de si, observador de tudo o que achou, encontrou “*em viagem*”, em “*devir*”, comunhão e desencontro com as origens) que importa registar.

1.6. Ruptura, vanguardismo e “*linha de sombra*” de um *corpus* autobiográfico

“*Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*” começa com um conjunto de cartões onde vemos quadrados abstractos vazios. Não é proferida qualquer intenção narrativa por parte do realizador para que o filme comece deste modo. Em algumas sequências, surgem outros cartões referentes a factos ou meras curiosidades, aparentemente desligados da estrutura. Outros dão informações biográficas, como aquele que menciona o ano de nascimento da mãe de Mekas, ou o cartão sobre Henry Miller. Mekas recorre a uma *voice over* que, com frequência, varia de tom no mesmo plano ou cena. A música não-diegética muda muitas vezes de forma repentina. Facilmente passamos, por exemplo, de um tema orquestral nostálgico para um mais efusivo cantado. Mas a banda sonora nunca deixa de dar ritmo, e outra experiência emocional, ao que está a ser mostrado pelas imagens.

No segmento da Lituânia, a certa altura, vemos a família de Mekas, escutamos vozes no *off*, que não correspondem ao que vemos. Passados alguns momentos, vemos que Mekas pôs alguns familiares a filmar e a gravar som; tornam-se “co-realizadores”, ou elementos da equipa técnica do filme. Simultaneamente, estão a ser filmados nesse momento por Mekas. Como destaca Adrian Searle:

Os filmes de Jonas Mekas são fragmentos de uma vida a passar. (...) E existem sempre imagens. Imagens projectadas e a serem vistas em bancos de monitores. Cacofonias, excertos, novas coisas e material de arquivo, retratos, fotografias, ampliações. Mergulhamos nesta selecção parcial e pessoal de trabalho, nunca

sabendo bem durante quanto tempo vamos ser retidos. A voz do realizador, empenhada, insistente e a recordar, mantém-me ali, serena.¹²⁴ (Searle, 2012)

Quando pensávamos que o filme terminaria depois do regresso à Lituânia e à casa da mãe, Mekas diverge para os campos na Alemanha. Quando pensávamos que iríamos ver a partida para a América, o realizador decide viajar até Viena. Esta incursão dentro da viagem pela capital austríaca surge de alguma forma como uma continuação da busca pessoal pela memória, mas num território onde nunca estivera e com o qual não tem uma relação afectiva. Mekas informa que é a primeira vez que ali está. Além disso, não é explicado por que é que visita a casa de Wittgenstein, e de que forma aquelas imagens se relacionam, para ele, com a sua busca identitária e com o desenraizamento que sente. As pistas que nos lança são rarefeitas. Viena é um lugar de passagem, entre a partida e o regresso aos Estados Unidos. A ligação emocional com Viena surge apenas quando Mekas visita o mosteiro onde está Peter, um amigo sacerdote. Este encontro despoleta uma maior proximidade do realizador com os espaços e os habitantes da cidade. A errância por Viena parece querer sublinhar que a emoção de se sentir “em casa” ficou para trás; foi momentânea, fez apenas parte da viagem de Mekas à Lituânia (e nem em todos os momentos desta ele se sentiu totalmente enraizado com o instante presente). Este final é novamente sintoma do sujeito desenraizado, “*em viagem*”; aquele que sabe que a busca de uma identidade é irreparável, antes mesmo de começar a viajar.

A memória funda-se com o presente, e na experiência emocional do realizador. Refere Searle: “*Existem memórias que Mekas preferiria esquecer. (...) Ele quer mostrar-nos que a sua vida não é muito diferente da vida de qualquer pessoa. Excepto, claro, que é.*”¹²⁵ (Searle, 2012) Mekas encontra-se neste impasse entre falar de memórias e a elas conseguir escapar. Existe um “aqui e agora” que tenta eternizar

¹²⁴ “*The films of Jonas Mekas are fragments of a life passing. (...) And always there are images. Images projected and playing on banks of monitors. Cacophonies, excerpts, new things and old footage, portraits, stills and blow-ups. You plunge in to this partial and personal selection of work, never quite knowing how long you'll be detained. The filmmaker's voice, engaged, insistent, and remembering, keeps me stilled.*” (SEARLE Adrian. 2012, “Jonas Mekas: scenes from an extraordinary life”, acedido a 21-11-2018 em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/dec/10/video-art-andywarhol>)

¹²⁵ “*There are memories Mekas would prefer to forget. (...) Mekas wants to show us that his life is not much different to anyone else's. Except of course it is.*” (Idem)

pelas imagens, levando essa performatividade do presente para a estrutura do filme. Searle relembra as palavras de Mekas em “*Out takes from the Life of a Happy Man*” (Jonas Mekas, 2012): “*Quem é que quer saber de memórias! A cada segundo o que vemos é real, mesmo ali à frente dos nossos olhos.*”¹²⁶ (Searle, 2012)

No final de “*Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*”, Mekas encontra-se no topo do mosteiro, e a *voice over* fala, num tom melancólico, sobre o sentimento de desenraizamento. Esta confissão, depois do encontro com o amigo, surge como uma espécie de revelação, ou aceitação da sua condição identitária. E o filme culmina na noite antes da partida. Vemos imagens de um mercado em chamas, mercado que o sacerdote frequentava. A *voice over* conta que era um mercado muito antigo. Mekas dá a entender, através do que ouviu do amigo, que o fogo pode ter sido posto, “*provavelmente para construírem um (mercado) moderno*”. Tudo termina com o cartão: “O Fim das Reminiscências”.

O filme é, então, um conjunto de “*fragmentos da vida a passar*”; e, nos seus interstícios, presença da memória e fim de lugares são centrais. É esse o perfil do desenraizado, e Mekas não é exceção. Porque existem memórias que o realizador preferiria esquecer, e que os sentimentos acabam sempre por evocar. Por isso, talvez seja de facto necessário que o filme termine na véspera da partida para a segunda “casa” de Mekas, e que nada se mostre dessa viagem de regresso. Os Estados Unidos são o destino possível, onde pode ainda regressar, sem nunca na verdade regressar. Para o errante Jonas Mekas, Viena é uma passagem, um lugar intervalar e de intercepção; mas também a América nunca deixa de o ser.

O auto-retrato que Mekas faz do seu processo e trabalho criativos novamente revelam o lugar dúplice em que o cineasta se encontra:

Qual é a diferença entre aquele que filma (“*filmer*”) e uma pessoa que faz filmes, um realizador (“*filmmaker*”)? Eu apenas filmo a minha vida. Não tenho plano, não tenho guião. Não faço ideia do que vou fazer com os brutos. Mas os realizadores geralmente têm um guião, têm uma ideia, querem fazer um filme. Eles sabem, mais

¹²⁶ “*Who cares about memories! Every second of what you see is real, right there in front of your eyes,*” he says, in *Outtakes from the Life of a Happy Man*.” (SEARLE Adrian. 2012, “*Jonas Mekas: scenes from an extraordinary life*”, acedido a 21-11-2018 em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/dec/10/video-art-andywarhol>)

ou menos, o que é que será esse filme e o que querem que ele seja. Recolhem material e fazem o filme. Considero-os realizadores; fazem filmes. Têm um programa, têm um plano, uma ideia. Eu não tenho. Filmo apenas.¹²⁷ (Mekas, 2007)

Mekas filma a sua vida, mas o que vemos é mais que a sua vida. Esta compulsão de “*apenas filmar*” parece vir do irresolvido de um sujeito desenraizado, que se enraizou na prática de fazer Cinema. É através dos filmes que convoca artisticamente esse cisma do desenraizamento. Mekas explora a premissa de Bakhtin: “*o presente é transitório, é o fluxo, é uma eterna continuação sem princípio nem fim; foi-lhe negado uma autêntica conclusão.*”¹²⁸ (Bakhtin, 1981: 20)

Os seus filmes possuem um forte pendor pessoal, revelador de processos “*collagistas*”, permeáveis a uma polifonia de influências. Swinson menciona uma entrevista que Mekas deu em 1992:

(...) fala da influência da sua amiga realizadora Marie Menken (que nasceu em Brooklyn de pais lituanos) e também do trabalho do compositor, artista e escritor americano John Cage. (...). Menken desenvolveu uma estrutura quotidiana diária para o seu próprio material, que permitiu a Mekas reconhecer a possibilidade desta aproximação para os seus próprios filmes. ‘Além disso, ela (Menken) deixou-me descansado por puder deixar muito do material original tal como estava.’¹²⁹ (Mekas, 1992 apud Swinson, 2013)

¹²⁷ “*What is the difference between a ‘filmer’ and a filmmaker? Me, I just film my life. I have no plan, no script. I have no idea what I will do with the footage. But filmmakers usually have a script, have an idea, want to make a film. They know, more or less, what that film will be and what they want it to be. They collect material to make that film. I consider they are filmmakers; they make films. They have a program, they have a plan, an idea. I don’t have. I just film.*” (MEKAS, Jonas, 2007. Entrevistado por FRYE, Brian L., “Me, I Just Film My Life: An Interview with Jonas Mekas”, acessado a 22-11-2018 em <http://sensesofcinema.com/2007/feature-articles/jonas-mekas-interview/>)

¹²⁸ “*This does not mean, of course, that there is no movement within it. ... The present is something transitory, it is flow, it is an eternal continuation without beginning or end; it is denied an authentic conclusiveness.*” (BAKHTIN, M. 1981, “*The Dialogic Imagination*”, United States of America, University of Texas Press)

¹²⁹ “*(...) Mekas credits the influence of fellow filmmaker Marie Menken (who was born in Brooklyn to Lithuanian parents) and also the work of American composer, artist and writer John Cage. (...) Menken developed an everyday diary structure for her material, which helped Mekas to recognize the possibility of this approach for his own films. ‘In addition she helped me to be at peace enough to leave much of the original material just as it was’.*” (SWINSON, James. 2013, “Jonas Mekas: Film-maker, archivist, activist and poet”, acessado a 21-11-2018 em http://ualresearchonline.arts.ac.uk/7556/1/Mekas_rev_Swinson.pdf)

Reiterando o que Russell escreve: “*as múltiplas permutações entre (...) ‘vozes’ (...) são o que concedem a riqueza e diversidade à realização autobiográfica*”; emergindo “*uma outra forma de identidade, que é aquela do cineasta avan-garde, como ‘collagista’ e montador.*” (Russell, 1999) Tudo converge numa nova linguagem e num estilo, que nascem e se estruturam na identidade do desenraizado. Mekas nunca se afasta desse “*outrora*”, que ficou para trás e que sempre viverá dentro de si. “*Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*” é, quem sabe, aquilo a que Rousseau chama “*diário informe dos meus devaneios*” em forma de filme.

Estas folhas não serão, de facto, mais do que um diário informe dos meus devaneios. Nelas falar-se-á muito de mim; porque todo o solitário que reflecte se ocupa necessariamente muito de si próprio. Aliás, mesmo as ideias estranhas que me passam pela cabeça quando passeio, terão aí o seu lugar. (Rousseau, [1776] 2007: 13)

Os devaneios diarísticos de Mekas seriam a *collage* de todas estas micro-viagens e errâncias emocionais, “*mapas de intensidades*”:

Trata-se de criar uma linha viva, uma linha quebrada. (...) O que conta num caminho, o que conta numa linha é sempre o meio, e não o início nem o fim. Está-se sempre no meio do caminho, no meio de alguma coisa. (Deleuze, 1998: 31)

Em resumo, “*Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*” assume-se como um projecto *avant-garde*, “*collagista*”, auto-etnográfico, autobiográfico e diarístico. A unidade temática e estrutural existe, reforça o estilo e intenções artísticas do realizador, em torno dessas reminiscências de uma viagem à Lituânia de alguém que se sente desenraizado. “*No momento em que saímos, começámos a ir para casa, e continuamos a ir para casa. Eu continuo em viagem para casa.*”

Por isso, depois de vermos o fogo do mercado vienense, surge um cartão que abruptamente interrompe toda a errância, no qual lemos apenas: “*O fim das reminiscências.*” Somos “*cuspidos*” do filme. Não há muito mais para ver. Tudo o que há para continuar a ver prolonga-se pelos outros filmes de Mekas, e na permanência da ideia de desenraizamento. Em todo esse *corpus* “*a sua ausência de arte é Arte.*” (Searle: 2012)

CAPÍTULO 2

Nicholas Ray e “*We can’t go Home Again*”: a autobiografia possível de um “*estranho aqui-eu mesmo*”

*“Mas na realidade só posso transmitir
aquilo que tenho em mente
por meio de acontecimentos que
desembocam numa verdadeira transformação
da comunicação em comunhão,
portanto numa corporização
da palavra dialógica.”*

Martin Buber, “Do Diálogo e do Dialógico”

*“Onde há um avesso, há um direito.
Por conseguinte, de um lado é o avesso,
do outro o direito.
Ou então: de um lado o direito, do outro o avesso.
Sem que por isso fique decidido
de que lado está o direito,
nem quem o tem do seu lado.”*

Søren Kierkegaard, “Papiers”

2.1. As origens de “*We can’t go Home Again*”: “estilhaços” do realizador-professor

Numa das sequências finais de “*Um Acto de Amor*” (“*Lightning Over Water*”, Wim Wenders, Nicholas Ray, 1980), Nicholas Ray confessa: “*Chegou o momento mais importante da minha vida. Raramente fui receptivo com os outros. Penso que conheço melhor o filme que gostaria de fazer e penso que nesse filme gostaria de falar sobre a morte.*” Estas palavras - proferidas no filme que fez com Wim Wenders - são um eco do que foi para o realizador norte-americano o percurso criativo de “*We can’t go Home Again*”.

“*We can’t go Home Again*” teve uma primeira versão, acabada por Nicholas Ray e projectada no Festival de Cannes em 1973. Inexplicavelmente, essa cópia desapareceu. Quando morreu, Ray tentava chegar a uma nova versão final, como mostra o filme-tributo de Wenders. O filme permaneceu inacabado vários anos. Em 2010, a sua última mulher, Susan Swartz Ray, conseguiu encontrar fundos para remontar e finalizar uma nova versão, daquele que muitos consideravam um filme “difícil”, que deveria continuar na gaveta, e pelo qual Nicholas Ray não devia ser lembrado.¹³⁰

É importante recuar à génese de “*We can’t go Home Again*”. No início dos anos 70, Hollywood tinha afastado Ray das suas produções (em parte, o próprio tinha-se votado a esse afastamento)¹³¹. Em 1971, o realizador aceitou dar uma aula na Universidade de Binghamton, Nova Iorque. Essa aula prolongou-se pela noite; converteu-se, entre outras coisas, na interpretação e descoberta de personagens baseadas em experiências que os alunos lhe contavam. Em resultado disso, foi convidado para ser professor durante dois anos, entre 1971 e 1973, nessa universidade.¹³²

Ao mesmo tempo, aconteciam tumultos em Washington. A América vivia os resquícios da Guerra do Vietname, do assassinato do Presidente John Kennedy. Uma forte contestação invadia as ruas, tornando-se o activismo político num dos portandartes da geração que tinha a idade dos alunos de Ray. Esta luta tinha-lhes sido dada em herança pelos pais. Como escreveu retrospectivamente Susan Ray:

¹³⁰ A este propósito é interessante consultar o artigo de Susan Ray de 2013, publicado na revista “Senses of Cinema”. Neste artigo, Susan Ray fala do processo de restauração e aquisição de fundos, para trazer novamente à luz “*We Can’t go Home Again*”. Esta é a versão foi apresentada, reestruturada e restaurada, em 2013, no Festival de Veneza. (RAY, Susan. 2013, “*To the Viewer: On Nicholas Ray’s We Can’t Go Home Again*”, acedido a 22-11-2018 em <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/to-the-viewer-on-nicholas-rays-we-cant-go-home-again>)

¹³¹ Esse afastamento acentuou-se em 1963, quando Ray colapsou na rodagem da mega-produção do filme “*55 Dias em Pequim*”, devido ao uso abusivo de álcool e drogas. O afastamento vinha-se a verificar devido a estes problemas do realizador, mas esse foi o momento em que Ray foi arredado das produções de Hollywood.

¹³² Consta também que foi Dennis Hopper quem “assegurou” a posição de Ray como professor, depois deste ter visto a montagem do filme que Hopper tinha realizado e estava a montar no Novo México intitulado, “*Last Movie*”.

Em 1971, o pêndulo tinha sido esticado o máximo possível nessa direcção e começaram os seus recuos. A expansão deu lugar à contracção. Por essa altura tínhamos estado duas décadas no Vietname; assistimos à queda de três líderes nacionais que nos tinham unido e inspirado; tínhamos visto os nossos amigos serem violentamente agredidos num festival chamado ‘Celebração da Vida’; e tínhamos aprendido que o complexo industrial militar tinha mais poder sobre nós que aqueles que tínhamos eleito para o segurar.¹³³ (Ray, 2013)

Foi neste contexto político e social que Nicholas Ray se tornou professor. Ray tinha sido aluno de Frank Lloyd Wright durante um ano, e fundara nos anos 30 vários grupos teatrais em zonas rurais. Estas eram as suas duas únicas experiências próximas do contexto pedagógico. Ray contou, em 1972, à Revista “Filmakers”: “*Fui a algumas aulas, e vi as pessoas sentadas nas últimas filas, a escutar, apenas a escutar, e tive de encontrar um meio de as fazer reagir.*”¹³⁴ (Ray, 1974 apud Erice, 1986: 241) Mesmo tentando, não sabia ser professor no sentido convencional do termo. A única coisa que podia ensinar era a prática de fazer filmes.

À partida, Ray-professor afastar-se-ia do lugar pedagógico mais clássico, que eventualmente podia conceder menos liberdade criativa e interacção com os alunos; apesar de, como lembra Susan Ray, a Academia ser para os estudantes, na altura, uma fuga para a turbulência social e política:

A ruptura entre gerações que se começou a abrir no tempo de “*Rebelde sem Causa*” estava agora a intensificar-se. Os pais que tinham combatido na Segunda Guerra Mundial olhavam com desprezo os seus filhos que se recusavam a ir combater para Saigão. Os filhos olhavam com perplexidade os seus pais, que depois de os terem

¹³³ “By 1971, the pendulum had swung to its farthest point in that direction and begun its swing back. Expansion turned to contraction. By then we’d been in Viet Nam for two decades; witnessed the gunning down of three national leaders who had unified and inspired us; witnessed our friends beaten bloody at a festival called a Celebration of Life; and learned that the military-industrial complex held more power over us than those we’d elected to hold it.” (RAY, Susan. 2013, “To the Viewer: On Nicholas Ray’s *We Can’t Go Home Again*”, acedido a 22-11-2018 em <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/to-the-viewer-on-nicholas-rays-we-cant-go-home-again>)

¹³⁴ “*Fui a algunas aulas y vi a la gente sentada en las últimas filas, escuchando, sólo escuchando, y tuve que encontrar un medio de hacerles reaccionar.*” (ERICE, Victor, OLIVER, Jos. 1986, “*Nicholas Ray y su Tiempo*”, Madrid, Filmoteca Espanola)

trazido ao mundo, os iriam mandar para batalhas sem sentido e para a morte.¹³⁵ (Ray: 2013)

Susan Ray continua: “*a Universidade tornou-se um lugar de abrigo e descanso da confrontação, onde as pessoas iam para evitar o mundo.*”¹³⁶ (Ray, 2013) Os jovens refugiavam-se no microcosmos escolar; não se enquadravam num mundo de causas herdadas, contra as quais tinham de lutar, ou a favor das quais se tinham de pronunciar. Idêntico cisma tinha vivido Nicholas Ray: a Universidade passa a ser o único lugar onde ainda lhe é possível fazer filmes. Nos primeiros minutos de “*We can’t go Home Again*” (versão final de Susan Ray¹³⁷) são mostrados planos do ambiente universitário: alunos verificam pautas, outros entram em auditórios. Escutamos a narração de Nicholas Ray: “*Nem sei por que é que voltei à escola. É isto que eles fazem, tanto barulho, e depois para arranjam um trabalho algures?*” Juntamos a esta *voice over* (proferida na primeira pessoa do singular) a referida confissão feita em “*Um Acto de Amor*”, e percebemos o deslocamento da “*ordem do discurso*” entre o que seria falar sobre Cinema e fazer Cinema.

Neste sentido, é importante mencionar a primeira aula que Michel Foucault deu no Collège de France, que originou “*A Ordem do Discurso*” (1997). Foucault alerta para a tensão entre o desejo de fazer e dizer de outra forma, e uma “*obrigação*” a que um discurso, direccionado para uma dada audiência, pressupõe.

O desejo diz: ‘não quereria ter de entrar eu mesmo nesta ordem aleatória do discurso; não queria ter de me confrontar com o que ele tem de categórico e de decisivo; gostaria que o discurso existisse em meu redor como uma transparência calma, profunda, indefinidamente aberta, onde os outros respondem à minha expectativa, e de onde, uma a uma, as verdades se erguessem; eu não teria senão que me deixar

¹³⁵ “*The breach between generations that was just cracking open at the time of Rebel Without A Cause (1956) was now gaping. Fathers who’d fought in World War 2 looked with contempt on their sons who refused to fight in Saigon. Sons looked with bewilderment at their fathers who, after bringing them into this world, would send them to senseless battles and death.*” (RAY, Susan. 2013, “To the Viewer: On Nicholas Ray’s We Can’t Go Home Again”, acedido a 22-11-2018 em <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/to-the-viewer-on-nicholas-rays-we-cant-go-home-again>)

¹³⁶ “*As Nick observed), the university became ‘a place of shelter and retirement from confrontation ... where people went to avoid the world.’*” (RAY, Susan. 2013, “To the Viewer: On Nicholas Ray’s We Can’t Go Home Again”, acedido a 22-11-2018 em <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/to-the-viewer-on-nicholas-rays-we-cant-go-home-again>)

¹³⁷ É com base nesta versão, a mais actual, que se baseia toda análise do filme.

levar; nele e por ele, como um destroço feliz.’ E a instituição responde: ‘Não tens por que temer começar; estamos todos aqui para te mostrar que o discurso está na ordem das leis (...)’. (Foucault, 1997: 8-9)

É sob esta tensão de confronto com o instituído, sobre a pressão, não de Hollywood, mas da Academia, que Ray começa leccionar. De seguida, no filme, surge uma cena em que os alunos não percebem o que faz um realizador com o estatuto de Nicholas Ray na Universidade. Ray está de um lado da sala de aula junto à porta, numa posição de defesa, preparado para sair a qualquer momento; no contra-campo, vamos vendo os estudantes, que o avaliam com o olhar e lhe fazem perguntas como: “*Não és velho demais para ser professor?*”. Questionam-se, em tom inquisitivo e avaliador, se não foi ele que realizou “*Rebelde sem Causa*” (“*Rebel Without a Cause*”, Nicholas Ray, 1955), “*Os Filhos da Noite*” (“*They Live By Night*”, Nicholas Ray, 1948) e “*Johnny Guitar*” (Nicholas Ray, 1954). Os *reverses-shots* de Ray surgem, por vezes, com a imagem distorcida. A cena propõe - pela *mise-en-scène*, *découpage* e tratamento de imagem - uma reordenação dos lugares hierárquicos professor-aluno. É Ray quem está a ser testado (variação de um teste-diagnóstico ou entrevista de admissão, a que o professor se submete, e não o inverso) pelos alunos: “*Então, o que é que estás a fazer aqui?*” “*Deves ter ganho muito dinheiro.*”

As dúvidas dos alunos sobre a capacidade de Ray para ser professor são as do espectador¹³⁸; e colocam o cineasta numa espécie de terra de ninguém, correlato da imagem, que vai ficando desfocada. Se quem está ali é Nicholas Ray-realizador, quem passa a ser Nicholas Ray ao entrar para a Universidade como professor?

Lembremos a frase de Ray: “*Em tudo o que escrevi, e que me afecta mais directamente, a minha marca pessoal foi sempre: ‘Sou um estranho aqui-eu-*

¹³⁸ Veja-se como esta questão continua actual. A Academia procura ter “artistas”, sobretudo no campo das Artes, uma vez que são “especialistas” dos seus *metiers*. Porém, como se “encaixam” eles no sistema académico e pedagógico, e como são vistos pelos demais colegas? Daí a implementação e incremento que foi acontecendo, primeiros nos Estados Unidos, depois um pouco por toda a Europa, de Graus Académicos (Mestrado e Doutoramento) que visam aliar a experiência artística (trabalho prático) a uma consolidação e investigação teórica do mesmo: *art-based (practice) research*.

mesmo.”¹³⁹ (Ray, 1957 apud Erice, 1986: 88). Um Ray que ficou à margem de Hollywood, e que se tenta inserir numa instituição onde, à partida, se continuaria a sentir “*um estranho aqui-eu-mesmo*”. “*Nem sei por que é que voltei à escola.*”, refere a *voice over* do realizador quando chega à Universidade. O que Molder escreve sobre Benjamin pode ser útil para reflectir acerca da posição em que Ray se encontrava:

Em primeiro lugar, esse mundo complementar, esse estar de lado, esse estar fora do contexto, institui-se sobre a renúncia a qualquer questão relativa à subjectividade, enquanto estrutura positiva do ponto de vista, da constituição dos objectos, da certificação das experiências (...). (Molder, 1999: 121)

Ray reconfigurou o seu lugar enquanto realizador no seio académico, adoptando uma postura pedagógica prática, criativa e artística, que colocava em causa alguns cânones. Estes pressupostos foram transpostos para a sua personagem, e para o dispositivo estrutural e núcleo temático de “*We can’t go Home Again*”.

Recuemos aos primeiros planos. No ecrã surgem duas camadas e dimensões de imagem diferentes; uma camada faz sobressair uma imagem estática a sépia, com o enquadramento cortado do que parece ser um edifício universitário; numa segunda camada (como se existisse um buraco na película), num centro deslocado para a direita, temos quatro ecrãs subdivididos, onde vão passando imagens em movimento, que nem sempre surgem em simultâneo nos diversos ecrãs. As imagens deste mosaico dão a ver manifestações e todo o ambiente social da época, especificando os confrontos e carga policial ocorridos em 1968, em Washington. Em paralelo, a *voice over* de Ray conta que “*as pessoas iam desaparecendo*”. Presumimos que eram companheiros da luta política em que também ele tinha entrado. A voz acrescenta que numa dessas situações “*a câmara foi apreendida*”. Está também aqui em germen um documentário (ou pelo menos, um registo documental e factual dos acontecimentos).

Recordemos um detalhe relevante. Viviam-se na época em que a televisão se tinha tornado num fenómeno de massas; e em que o vídeo, com todas as suas

¹³⁹ “*En todo lo que he escrito, y que me afectaba más directamente, mi marca persona lha sido sempre: ‘Soy n extraño aqui.’*” (ERICE, Victor, OLIVER, Jos. 1986, “*Nicholas Ray y su Tiempo*”, Madrid, Filmoteca Espanola)

potencialidades tecnológicas, entusiasmando realizadores e outros profissionais do audiovisual. Ray vai ao encontro desse entusiasmo: entra num jogo de experimentação de uma tecnologia; explora e esbate os limites do *medium*. Por outro lado, em termos criativos, o trabalho experimental sobre a imagem ia ao encontro desse vazio existencialista que os cidadãos começavam a sentir na sociedade capitalista em que viviam.

Os 70's foram a década na qual as pessoas colocaram o ênfase na pele, na superfície, mais do que na origem das coisas. (...) Foi a década em que a imagem se tornou proeminente porque nada de mais profundo se estava a passar.¹⁴⁰ (Mailer, 1979 apud Ray, 2013)

Estamos perante aquilo que Lucie Lichtig (que colaborou no som de filmes como “*Amargo Triunfo*” (“*Bitter Victory*”, Nicholas Ray, 1957) designou por *polyvision*¹⁴¹ - polifonia de visões e imagens. Como David Phelps conclui:

O processo de *split-screen* exige um grande vigilante para concatenar os pedaços em alguma ordem formal coerente; ao mesmo tempo (o filme) desinstala qualquer noção de um único narrador, para nos guiar através de um mundo momento-a-momento, lugar-a-lugar, numa ordem de espaço e tempo qualquer.¹⁴² (Phelps, 2011)

Em 1978, quando tentava terminar uma nova versão do filme, perguntaram a Ray: “*Que utilidade dramática tem uma sucessão de coisas a acontecer em zonas distintas da tela?*” A resposta, citada por Erice, é esclarecedora:

Porventura, é uma informação adicional, muito frequentemente periférica ao nosso pensamento. O pensamento não vai apenas em linha recta. Num mesmo momento,

¹⁴⁰ “The ‘70s was the decade in which people put emphasis on the skin, on the surface, rather than on the root of things.” (...) “It was the decade in which image became proeminente because nothing deeper was going on.” (RAY, Susan. 2013, “*To the Viewer: On Nicholas Ray’s We Can’t Go Home Again*”, acedido a 22-11-2018 em <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/to-the-viewer-on-nicholas-rays-we-cant-go-home-again>)

¹⁴¹ Erice cita Lichtig, que se refere ao trabalho de experimentação vídeo de Ray em “*We can’t go Home Again*” como “*uma espécie de ‘polyvision’ (...) mas com uma só imagem, uma tela. (...) Ele permitia ver ao mesmo tempo no ecrã várias acções simultâneas da realidade*”. (ERICA, Victor, OLIVER, Jos. 1986, “*Nicholas Ray y su Tiempo*”, Madrid, Filmoteca Espanola)

¹⁴² “*So the split-screen process requires a grand overseer to concatenate the pieces into some coherent formal order, at the same time it unsettles any notion of a single narrator to guide us through a world moment-by-moment, site-by-site, in any order of space and time.*” (PHELPS, David. 2011, “*Suicide Scrawl: Nicholas Ray’s ‘We Can’t Go Home Again*””, acedido a 22-11-2018 em <https://mubi.com/notebook/posts/suicide-scrawl-nicholas-rays-we-cant-go-home-again>)

formam-se diversas associações e utilizo neste sentido os múltiplos ecrãs. Uso muitas vezes a cor para determinadas zonas do ecrã sem incidência na história, o que enriquece a sensação que tenho da cena.¹⁴³ (Ray, 1974 apud Erice, 1986: 239)

2.2. A “poli-visão” de uma autoria colectiva: coordenadas de um filme em potência

Nesses mosaicos imagéticos vão surgindo verticalmente, dispersas pelos vários ecrãs, as palavras do título, seguidas de: *“A film by us”* (*“Um filme feito por nós”*). Ainda que seja conhecido como uma obra de Nicholas Ray, este refere-o como um filme colectivo. Existe uma co-autoria partilhada, anunciada pelo pronome “nós”. Contudo, a *voice over* por exemplo, é sempre assumida por Ray, que tece considerações sobretudo pessoais. A questão da autoria é complexa: tem origem naquilo que foram as bases metodológicas para as aulas e concepção de *“We can’t go Home Again”*. Victor Erice refere:

Como Ray pensava que o Cinema não se pode ensinar teoricamente, converteu as suas aulas em práticas de rodagem, com a participação de 45 alunos de três turmas, aos quais exigia a leitura de ‘O Mito de Sísifo’ de Camus, e o ‘Ensaio sobre o Riso’ de Bergson. Entre os alunos havia aspirantes a todas as disciplinas do Cinema - argumentistas, realizadores, directores de fotografia, montadores, etc. - que mudavam de posição a cada quinze dias, até que ao fim de três meses todos estavam em condições de decidir as suas preferências.¹⁴⁴ (Erice, 1986: 238)

Estas referências literárias nunca são mencionadas no filme. Recorda ainda Erice:

Para dar coerência às rodagens, Ray escreveu, em colaboração com Susan Schwartz, o guião de uma curta-metragem, que se financiaria com o seu próprio salário e algum

¹⁴³ *“Por supuesto es una información suplementaria, muy a menudo periférica a nuestro pensamiento. El pensamiento no va sólo en línea recta. En un mismo momento, se forman diversas asociaciones y utilizo en este sentido las pantallas múltiples. Uso muy a menudo cierto color para determinada zona de la pantalla, sin incidencia en la historia, pero ello enriquece la sensación que tengo de la escena.”* (ERICE, Victor, OLIVER, Jos. 1986, *“Nicholas Ray y su Tiempo”*, Madrid, Filmoteca Espanola)

¹⁴⁴ *“Como Ray pensaba que el cine no se podía enseñar teoricamente, convirtió sus clases en prácticas de rodaje, con la participación de 45 alumnos de sus tres cursos, a los que exigía la lectura de ‘El Mito de Sísifo’, de Camus, y ‘Ensaio sobre la risa’, de Bergson. Había entre lo alumnos aspirantes a todas las disciplinas del cine - guionistas, actores, operadores, montadores, ayudantes, etc. -, que cambiaban de ocupación cada quince días, hasta que a cabo de tres meses estuvieron en condiciones de decidir cada uno sus preferencias.”* (Idem)

dinheiro do Estado, no qual se confrontavam as suas próprias experiências na Universidade com os alunos.¹⁴⁵ (Erice, 1986: 238)

Em entrevistas, Nicholas Ray chegou a afirmar que não existia argumento nenhum. Porém, nos créditos finais, vemos que efectivamente o filme foi escrito por ele e Susan Schwartz (que viria a ser sua mulher, e se tornaria Susan Ray).

Depois de interrogado pelos alunos, escutamos a narração: *“Como primeiro exercício pedi que filmassem as demonstrações/ajuntamentos em torno dos prisioneiros de Aticca.”*. Portanto, existia um guião e um conjunto de exercícios, que pretendiam legitimar Ray como professor e o trabalho que procurava desenvolver com os estudantes. O desafio era fazer um filme colectivo, capaz de retratar o tempo que todos estavam a viver, e que pudesse ser uma experiência autoral sua e dos alunos. Neste sentido, teria sempre de existir uma unidade temática e narrativa; uma coerência ao nível da autoria, que depois se pudesse extravasar e deixar contaminar.

Ainda que existisse um argumento inicial, o trabalho tinha como base a improvisação, que partia das experiências pessoais partilhadas pelos alunos nas aulas. Isto foi transformador para professor e alunos, e tornou-se no núcleo narrativo e formal de *“We can’t go Home Again”*. De acordo com Nicholas Ray, citado por Erice:

Esta película surgiu quando nos demos conta que estávamos a tocar a essência da vida. Rodámos improvisando, e representávamos o que os alunos tinham confiança suficiente para me expor. Um dia pareceu-nos que tínhamos uma película em potência.¹⁴⁶ (Ray, 1974 apud Erice, 1986: 239)

Ray pretendia conjugar num filme a prática de fazer Cinema (com exercícios de realização e dramaturgia em contexto de aula) com essa *“essência da vida”* que vinha dos jovens alunos, e do próprio Ray. Exercícios de improvisação que resultariam de

¹⁴⁵ *“Para dar coherencia a los rodajes, Ray escribió, en colaboración con Susan Schwartz, el guión de un cortometraje, que se financiaría con su propio salario y una beca del Estado, en el que se confrontaban sus propias experiencias en el colegio con la de sus alumnos.”* (ERICE, Victor, OLIVER, Jos. 1986, *“Nicholas Ray y su Tiempo”*, Madrid, Filmoteca Espanola)

¹⁴⁶ *“(Esta película surgió) ao darnos cuenta simplemente de que tocábamos la esencia de a vida. Habíamos rodado improvisando, y representábamos lo que los estudiantes tenían suficiente confianza para exponerme. Un día me pareció que teníamos una película en potencia.”* (Idem)

uma leitura, ora desviada ora aplicada, de factos autobiográficos. Os papéis (quem filma e quem é filmado) eram intermutáveis.

Cada um pôde mexer na câmara, pôde ser assistente de realização, decorador, electricista, *script*, adrecista. Os actores também colaboraram, transportando o material. Contaram-me histórias, e a partir delas começámos a esboçar as cenas. Isto faz parte da improvisação, para que as pessoas rompam com a imagem que têm de mim e da minha imagem em Nova Iorque. As pessoas acreditam que improvisar é levantar-se e fazer-se o que se quiser. Não é isso.¹⁴⁷ (Ray, 1974 apud Erice, 1986: 240)

Experimentação e articulação dos lugares técnicos e artísticos por parte dos alunos (que rompia com uma ideia de hierarquia) seria estendível à própria natureza estrutural e narrativa do filme. Da mesma forma que improvisar não é “*fazer-se o que se quiser*”, não era objectivo de Ray realizar com os alunos um filme autobiográfico. Tratava-se de uma experimentação que procurava transformar a realidade social vigente, as realidades particulares de cada discente (“*a essência da vida*”), e de Ray, através da experiência de fazer Cinema. Como Molder destaca:

(...) há certas experiências que obrigam o entendimento a uma transformação, como é o caso da experiência estética. Aí, a imaginação toma a dianteira e o entendimento conhece uma metamorfose por não poder aplicar as leis do seu senhorio, convertendo-se numa faculdade contemplativa e, ao sofrer, por assim dizer, pela única vez, a experiência do limite como limiar, avista um horizonte infinito. A apresentação da ideia estética é a revelação disto. (Molder, 2014: 16)

O processo de trabalho aproximava-se também da ideia de Bachelard: “*a poesia é uma alma inaugurando uma forma*”.¹⁴⁸ (Jouve apud Bachelard, [1957] 1994: xxii) Ray seria a “*alma*” “*inaugurando*” noutras “*almas*” o desejo de transformar

¹⁴⁷ “*Cada uno ha debido manejar una cámara, ser ayudante de dirección, meritorio, decorador, eléctrico, script, atreuzista. También los actores han colaborado aportando material. Me cuentan historias y a partir de ellas empiezan a esbozarse las escenas. Eso forma parte de la improvisación, de que la gente rompa a imagen formal de mí en Nueva York. La gente cree que improvisar es levantarte y hacer lo que quieras. No es eso.*” (ERICA, Victor, OLIVER, Jos. 1986, “*Nicholas Ray y su Tiempo*”, Madrid, Filmoteca Espanola)

¹⁴⁸ “*Pierre-Jean Jouve writes: 'Poetry is a soul inaugurating a form.'*” (BACHELARD, Gaston. [1957] 1994, “*The Poetics of Space*”, Boston, Beacon Press)

experiências pessoais num artefacto fílmico de autoria colectiva. A figura do autor colectivo, mas à luz de um conceito concreto de autoria, próximo da concepção de Foucault.

O autor entendido, não como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem das suas significações, como foco da sua coerência. (...) O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção as suas unidades, os seus nós de coerência a sua inserção no real. (Foucault, 1997: 22-23)

Trata-se, no fundo, nas mais variadas miríades, de um trabalho de expansão autoral e reconstrução criativa, que toca a arquitectura de elaboração dos sonhos. Mendes, em “Sentidos Figurados”, lembra o papel basilar de “Interpretação dos Sonhos”, de Freud.

A elaboração do sonho consiste na transposição dos seus pensamentos e conteúdos latentes para conteúdos manifestos através de um multimodo trabalho de deformação (...) — ora obstruindo, ora desobstruindo as vias que os ligam aos conteúdos latentes — procedimentos que oferecem o material de base para o entendimento da articulação que, oito anos depois, Freud propõe entre os conteúdos dos sonhos (nocturnos e diurnos) e a criação literária. Freud refere-se ao sonho como ‘uma charada, uma adivinha.’ (Mendes, 2018: 327-328)

O projecto de Ray tem como correlato o dispositivo polifónico dos vários ecrãs, onde micro-histórias, personagens e temáticas concorrem e se complementam entre si. Estas decisões formais permitem ainda que o cineasta retrate as condições que, na altura, vivia em termos pessoais: preocupações políticas, frustrações em relação ao “mundo” do Cinema, desejos e sonhos. Tendo declarado: “(...) *o sistema educativo não proporciona experiências.*”¹⁴⁹ (Ray, 1974 apud Erice, 1986: 240), não se limitou à pedagogia vigente. E isto ia ao encontro das preocupações dos alunos em relação ao papel activo que era urgente vincar na cena social norte-americana.

¹⁴⁹ “*Les haría conocer experiencias, porque el sistema educativo no proporciona experiencias.*” (ERICE, Victor, OLIVER, Jos. 1986, “*Nicholas Ray y su Tiempo*”, Madrid, Filmoteca Espanola)

Até então, Ray era o realizador que encontrava transvases para falar de si em narrativas e personagens ficcionais; agora, o contexto, as regras, o seu isolamento e estatuto autoral tinham-se alterado. De acordo com Ray (1974), citado por Erice:

Pensei que precisava de uma personagem principal. Mas, quem é que eu conhecia sem ser a mim mesmo? Sentava-me nos bares, frequentava as aulas, tinha conversas com as pessoas, e no final disse: ‘Tenho de escrever sobre mim mesmo. Os alunos entravam nas minhas aulas a dizer: ‘Este é um realizador de Hollywood’¹⁵⁰. (Ray, 1974 apud Erice, 1986: 241)

Em resumo, o trabalho tinha como matéria filmica as experiências pessoais dos alunos, todos eram intervenientes de diversas maneiras, mas existiria um centro agregador na figura de Ray, que seguiu o conselho do seu mentor.¹⁵¹

O princípio artístico de Wright, que se converteu numa parte muito importante da minha concepção arquitectónica, era: ‘Conhece as tuas próprias limitações, já que deves trabalhar dentro delas, para depressa aprenderes a tirar partido dessas limitações.’; (...) eu procuro trabalhar dentro dessas limitações (...).¹⁵² (Ray, 1974 apud Erice, 1986: 89)

2.3. A obra no impasse da autobiografia: alteridade como resposta criativa

Bakhtin lembra que existe uma distinção entre autor e a personagem principal (o herói) da sua própria obra.

A consciência do herói, os seus sentimentos, os seus desejos do mundo (...) estão limitados por todos os lados, como que envolvidos por uma banda, pela consciência consumada que o autor tem do herói e do seu mundo; os discursos interiores do herói

¹⁵⁰ “*Pensé que necesitaba un personaje central. Pero a quién conocía salvo a mí mismo? Me sentaba en los bares, me asomaba a las clases, tenía conversaciones con la gente, y al final me dije: Demonios, tengo que escribir sobre mí mismo. Los chicos vendrán a mis clases diciendo: ‘Esto es un director de Hollywood.’*” (ERICE, Victor, OLIVER, Jos. 1986, “*Nicholas Ray y su Tiempo*”, Madrid, Filmoteca Espanola)

¹⁵¹ Nicholas Ray foi, durante um ano, estudante de Arquitectura, e teve como professor Frank Loyd Wright. Esta experiência marcou-o para toda a vida; e reiterou, em várias ocasiões e entrevistas, a importância e influência do arquitecto no seu trabalho e percurso como realizador.

¹⁵² “*El principio artístico de Wright, que se ha convirtiendo en parte muy importante de mi concepción arquitectónica, era: ‘Intenta conocer ante todos tus propias limitaciones, ya que debes trabajar dentro de ellas, y luego aprende a sacar partido de estas limitaciones.’ (...) Yo trato de trabajar dentro de estas limitaciones (...).*” (ERICE, Victor, OLIVER, Jos. 1986, “*Nicholas Ray y su Tiempo*”, Madrid, Filmoteca Espanola)

são compassados e permeados pelos discursos que o autor tem sobre o herói. O interesse vital do herói (cognitivo e ético) nos acontecimentos da sua própria vida é compassado pelo interesse do artista no herói e na vida deste.¹⁵³ (Bakhtin, 1990: 13)

Sendo “*We can’t go Home Again*” um projecto com directrizes autobiográficas, era necessário expandir a autoria e experiências pessoais aos alunos. Estes, como personagens, tornam-se numa “*consciência potencial*”: co-autores que vêm e permitem ver “*numa direcção diferente*”, “*inacessível*” ao ponto-de-vista do autor que faz a sua própria autobiografia. Os papéis entre autor e personagem, observador e observado seriam intermutáveis. A tentativa de afastamento do autobiográfico é também assumida por Ray enquanto professor. Os exercícios dramáticos que propunha procuravam congrega questões de índole pessoal dos estudantes com os referentes prementes na sociedade de 70.

O exercício em torno das concentrações de Attica é disso exemplo. Ray coloca os alunos perante o contexto sócio-político (onde tinha sido impedido de filmar, como refere a *voice-over*, no início). O ecrã está descentrado em quatro pequenos ecrãs; em cada um deles passam imagens. Numa camada mais recuada, há uma imagem estática, que por vezes muda. Imagens documentais da concentração de Attica passam em simultâneo nos quatro ecrãs, sem que se assuma uma hierarquia ou ordem neste fluxo. Porém, há momentos em que uma íris ocular destaca certos elementos, e algumas imagens vão adquirindo tons avermelhados. Não parece existir um critério causal ou dramático para estes “sublinhados” técnicos de forma e cor (de novo, a experimentação do tecnológico). A *voice over* informa que, no decorrer da concentração, Ray pediu aos alunos que descobrissem entre os participantes “*a tempestade de um rapaz e uma rapariga*”. Passamos para imagens, filmadas por um aluno (refere a *voice over*), de um dos casais que estava entre a multidão. A linha narrativa mostra o primeiro encontro entre rapaz e rapariga; a narração acrescenta que

¹⁵³ “*The hero’s consciousness, his feelings, and his desires of the world (...) are enclosed on all sides, as if within a band, by the author’s consummating consciousness of the hero and his world, the hero’s self utterances are encompassed and permeated by the utterances of the author about the hero. The hero’s vital (cognitive-ethical) interestedness in the event of his own life is encompassed by the artist’s interestedness in the hero and his life.*” (BAKHTIN, M. 1990, “*Art and Answerability: Early Philosophical Essays*”, Texas, University of Texas)

a rapariga queria ser bailarina. Cortamos para imagens dos estudantes a fazer exercícios de movimento e relaxamento; é dito: “*Pus os alunos a fazer exercícios de movimento para que a câmara pudesse ficar estática.*”

Estamos perante um paradigma do jogo criativo que Nicholas Ray estabelece entre realidade e ficção; o mote “*a tempestade de um rapaz e uma rapariga*” passa a envolver toda a linha narrativa do filme. Estes rapazes e raparigas com quem os estudantes resolvem falar e filmar não são já os próprios, assumindo os diferentes papéis: realização, representação? Neste momento inicial do filme não é ainda claro para o espectador (que assume como verdade aquilo que diz a voz da narração) que estes rapazes e raparigas com quem os estudantes resolvem falar e filmar são já os próprios assumindo diferentes posições no filme.

Como destaca Phelps:

Tantos são os registos tonais que são simultaneamente captados por ‘*We can’t go Home again*’, que podemos sentir que é o trabalho de quatro artistas de uma só vez: a quebra de uma personagem é compensada por uma outra *brincadeira*, tal como o material documental de manifestações políticas é enquadrado como fazendo parte do sonho de uma personagem, os monólogos auto-flagelados são enquadrados como material documental resultantes dos exercícios dos actores.¹⁵⁴ (Phelps, 2011)

Segundo Blanchot, só perante a obra terminada, é que aquele que a concebeu se assume como autor. E, é seu desejo regressar ao “*mesmo ponto*”, lugar da concepção e criação (que o afasta da posição de autoria) de um novo trabalho.

A obsessão que vincula a um tema privilegiado, que o obriga a redizer o que já disse, por vezes com o poder de um talento enriquecido mas outras vezes com a prolixidade de um redito extraordinariamente empobrecedor, sempre com menos força, sempre com mais monotonia, ilustra essa necessidade em que aparentemente se encontra de retornar ao mesmo ponto, de voltar a passar pelos mesmos caminhos, de preservar no recomeço do que para ele jamais começa, de pertencer à sombra dos acontecimentos,

¹⁵⁴ “*So many tonal registers are covered simultaneously by We Can’t Go Home that it can feel like the work of four artists at once: one character’s breakdown offset by another’s horseplay, just as doc footage of political rallies is framed as a character’s dream, and self-flagellating monologues are framed as doc footage of actors’ exercises.*” (PHELPS, David. 2011, “*Suicide Scrawl: Nicholas Ray’s ‘We Can’t Go Home Again*”, acedido a 22-11-2018 em <https://mubi.com/notebook/posts/suicide-scrawl-nicholas-rays-we-cant-go-home-again>)

não à sua realidade, à imagem, não ao objecto, ao que faz com que as próprias palavras possam tornar-se imagens, aparências – e não signos, valores, poder de verdade. (Blanchot, 2011: 15)

Ray reconstruiu a posição de autoria herdada da sua experiência anterior, sobretudo como realizador de Hollywood. Ali, poderia continuar a ser o artista, e dentro das temáticas que sempre lhe interessaram. Estava no território privilegiado para continuar a falar sobre uma juventude perdida e inconformada. Numa entrevista de 1957, Ray, citado por Erice, refere:

Por isso gosto dos inconformados. O inconformado é muito mais saudável que quem, toda a sua vida, suporta uma existência monótona; porque este é muito mais capaz, no momento menos previsível, de explodir e matar o primeiro que apareça à frente.¹⁵⁵
(Ray, 1957 apud. Erice, 1986: 88)

Cineasta e alunos partilhavam a criação de um projecto, em que os alter egos de todos e de cada um aparecem de forma pouco nítida, esparsa e descontínua. Como escreveu Blanchot:

O homem é esparso e descontínuo, e não numa discordância prodigiosa. O homem é esparso e descontínuo, e não momentaneamente, como aconteceu noutras épocas da história, mas presentemente a própria essência do mundo é ser descontínuo. Precisamente como se fosse necessário edificar um mundo – o universo, a afirmação mais total e mais unificada – sobre o carácter deslocado, discordante do homem.
(Blanchot, 1984: 122)

2.4. O acto performativo como processo criativo

A essência esparsa do homem e do mundo é trabalhada, através de um segundo exercício performativo, onde não parece existir preocupação com os movimentos da câmara; o relevante é fixar em filme aspectos da realidade. Benjamin refere, em duas das suas “*treze técnicas para escritores*”, este trabalho performativo do artista.

¹⁵⁵ “*Por eso me gustan los inconformistas: el inconformista es mucho más sano que quien, toda su vida, soporta una existencia monótona, porque éste es mucho más capaz, en el momento menos previsible, de estalar y matar al primero que se presente.*”

V – Não deixes que nenhum pensamento te passe despercebido, e preenche o teu caderno de notas com o mesmo rigor com que as autoridades realizam o registo de estrangeiros.

VI – Torna a tua caneta esquiva à inspiração, que ela a atrairá com a força de um íman. Quanto mais conscientemente renunciáres ao registo, tanto mais madura e desenvolvida ela se te ofertará. A conversa conquista o pensamento, mas a escrita domina-o. (Benjamin, [1928] 1992: 60-61)

Ray procura centrar o processo criativo e todo dispositivo narrativo e estrutural do filme na ideia de performance.

A performance implica o real através da presença de corpos vivos. Na arte da performance, no acto de visionar da arte da performance, existe um elemento de consumo: não há sobras, o olhar do espectador tem de retirar tudo. Sem cópia, a performance imerge na visibilidade – num presente obcessivamente cobrado – e desaparece na memória, no território da invisibilidade e do inconsciente onde elude a regulação e controle.¹⁵⁶ (Phelan, 1996: 148)

Em “*We can’t go Home Again*”, o gesto performativo encontra-se também na apreensão descontínua e descentrada de cada instante narrativo e formal. São instantâneos transitórios que se anulam, concorrem entre si, ou se unem. O que estamos a ver num determinado momento pode ser imediatamente desfeito e contradito a seguir. Mendes argumenta:

Para quem, fazendo-o com *prudencia*, aproxima metaforicamente os conceitos de ‘O trabalho do sonho’ e alguns dos procedimentos característicos da criação ficcional na literatura ou no Cinema modernos e contemporâneos, a *elaboração secundária* pode sugerir a emergência de uma intriga ou enredo que a escrita ou o filme vão tecendo. Tal estrutura resultaria assim do *work in progress* que a compreensão de fragmentos, cenas ou situações vai exigindo. (Mendes, 2018: 334)

“Não é possível regressar a casa” para realizador e discentes: é deste cisma que parte

¹⁵⁶ “Performance implicates the real through the presence of living bodies. In performance art spectatorship there is an element of consumption: there are no left-overs, the gazing spectator must try to take everything in. Without a copy, live performance plunges into visibility—in a maniacally charged present—and disappears into memory, into the realm of invisibility and the unconscious where it eludes regulation and control.” (PHELAN, Peggy. 1996, “Unmarked – The Politics of Performance”, London, Routledge)

toda a errância criativa, que contamina a errância narrativa e autoral do filme. Como escreve Phelps:

O filme é de Ray – ele é o narrador (nesta versão), o organizador, e aparentemente o manancial de imagens tão heterogêneas parece ser uma espécie de *stream of consciousness* – e o filme não é de Ray: é escrito e interpretado pelos seus alunos, o material parece claramente improvisado, resultado de material documental, interrogações pessoais, inserido num directo trabalho de *bricolage*.¹⁵⁷ (Phelps, 2011)

Depois do segundo exercício, vemos duas narrativas a acontecer em paralelo em dois mosaicos de imagens. Cada uma delas vai ganhando importância alternada: as respectivas imagens tornam-se prevaletentes num ecrã repentinamente maior, ou uma das histórias começa a acontecer nos dois ecrãs, fazendo esquecer a segunda linha dramática. Parecem cenas improvisadas, material em bruto; mas não deixam de ser situações tensionais, inconclusivas - percebemos pouco daquilo que se está a passar entre as personagens. Porém, numa delas é lançado um gancho narrativo: as personagens, dois alunos, estão a conversar na cama sobre as suas vivências e a sua relação; a certa altura levantam-se, dizem que vão para a piscina da universidade (onde os veremos depois).

Estas são situações que põem em prática o exercício proposto por Ray, revelam o processo criativo do filme e absorvem para a narrativa experiências pessoais dos estudantes. A metodologia de Ray fixa cenas em que realidade, sonho, ficção se imiscuíam, numa espécie de “sonho diurno”. Estas *performances* podem, ao mesmo tempo, definir uma progressão mínima, lançando novos momentos dramáticos minimamente causais na relação com o que os antecede no filme.

Logo de seguida, Ray está numa grande sala de montagem, parece preparar-se para começar a visionar brutos; inferimos que são as imagens que acabámos de ver. Mas o

¹⁵⁷ “The film is Ray’s—he is the narrator (in this version), the arranger, and seemingly the wellspring of images so disparate to be some sort of stream-of-consciousness—and the film is not Ray’s: written and performed by his students, the footage sounds largely improvised, the result of documentary footage, personal interrogation, and on-the-fly bricolage” (PHELPS, David. 2011, “Suicide Scrawl: Nicholas Ray’s ‘We Can’t Go Home Again’”, acedido a 22-11-2018 em <https://mubi.com/notebook/posts/suicide-scrawl-nicholas-rays-we-cant-go-home-again>)

que vemos depois são manifestações, de polícias e uma conferência do Presidente Nixon. A construção narrativa existe, em “*We can’t go Home Again*”, e é constantemente contaminada pela desconstrução das pistas que nos vão sendo dadas. À ideia performativa (fixada através dos exercícios que agregam micro-histórias) alia-se um documento da realidade dos Estados Unidos, num jogo que elide causalidades, que procede por saltos, muitas vezes inverosímeis, mas dentro de uma coerência interna - a que Ray aludiu no início do filme.

2.5. A forma fílmica onírica e poética: a busca de um “*dicionário das imagens*”

Na Introdução de “A Poética do Espaço”, Bachelard salienta:

A imagem poética não está sujeita a uma confiança interna. Não é um eco do passado. Pelo contrário: através do brilho de uma imagem, o passado distante ressoa com ecos, e é difícil saber a que profundidade estes ecos irão reverberar e desvanecer-se. Por causa da sua originalidade e da sua acção, a imagem poética tem um carácter e um dinamismo que lhe são próprios; refere-se a uma “ontologia” directa.¹⁵⁸ (Bachelard, [1957] 1994: xvi)

“*We can’t go Home Again*” parece possuir “*um carácter e dinamismo que lhe são próprios*”, inaugurando o seu estilo numa “‘ontologia’ directa”. Acrescenta Bachelard: “*a imagem na sua simplicidade, não tem necessidade de um apoio. É propriedade de uma consciência ingénua; na sua expressão, é uma linguagem jovem.*”¹⁵⁹ (Bachelard, [1957] 1994: xix) E, a ideia de *performance* aproximar-se-ia da poesia, de uma urgência e intensidade centradas na fixação do presente.

A poesia coloca a linguagem num estado de emergência, no qual a vida se torna manifesta através da sua vivacidade. (...) abandonada a tese da linguagem-como-

¹⁵⁸ “*The poetic image is not subject to an inner thrust. It is not an echo of the past. On the contrary: through the brilliance of an image, the distant past resounds with echoes, and it is hard to know at what depth these echoes will reverberate and die away. Because of its novelty and its action, the poetic image has an entity and a dynamism of its own; it is referable to a direct ontology.*” (BACHELARD, Gaston. [1957] 1994, “*The Poetics of Space*”, Boston, Beacon Press)

¹⁵⁹ “*The image, in its simplicity, has no need scholarship. It is the property of a naive consciousness; in its expression, it is youthful language.*” (Idem)

instrumento a favor da tese da linguagem-como-realidade, irá descobrir-se na poesia numerosos documentos sobre a vida intensa da linguagem.¹⁶⁰ (Bachelard, [1957] 1994: xxvii)

Na linha de Bachelard, Pasolini destaca, a propósito do Cinema:

Não existe nenhum dicionário de imagens. Não há nenhuma imagem encaixotada pronta para ser usada. Se por acaso quiséssemos imaginar um dicionário de imagens, teríamos que criar um ‘dicionário infinito’, como infinito continua a ser o dicionário das palavras possíveis. (Pasolini, 1982: 139)

Segundo o cineasta italiano, a linguagem cinematográfica é dinâmica, está em construção permanente, e a sua gramática poderia nascer em cada fluxo de imagens.

O autor de Cinema não possui um dicionário, mas uma possibilidade infinita: não vai buscar os seus signos à arca, ao depósito, à bagagem (como faz o escritor): mas ao caos, onde estas não são mais que meras possibilidades ou sombras de comunicação mecânica e onírica. (Idem)

Em “*We Can’t Go Home Again*”, logo depois das imagens das manifestações e de Nixon, surge uma cena encenada: Ray pede um cigarro; aparecem de imediato dois alunos para lhe dar um; um deles acendeu-o sem que isso lhe seja pedido. Aqui, Ray assume o lugar do professor e cineasta, hierarquicamente não pertence ao mesmo estatuto que os discentes. De seguida, atira uma seta para um alvo, no momento em que uma aluna abre a porta onde está o alvo: “*Nick, assim podes matar alguém?!*”, diz-lhe ela, indignada. Voltamos a ver a seta, que tomou outra direcção, e afinal foi parar à fotografia de um polícia pendurada na parede. Ray diz à rapariga que pensava que ela era o segurança. Uma repentina troca de papéis e posições professor-aluno prossegue: os alunos interrogam Ray sobre a razão para toda a sua raiva. Como se fossem eles a autoridade. A experiência do processo criativo aproxima-se de um jogo, ainda que dúbio, entre o entendimento (uma narrativa causal e discernível que se quer manter) e a imaginação (livre e descomprometida de Ray e dos alunos), com as suas

¹⁶⁰ “*Poetry puts language in a state of emergence, in which life becomes manifest through its vivacity. (...) Abandoned the thesis of language-as-instrument in favor of the thesis of language-as-reality would find in poetry numerous documents on the intense life of language.*” (BACHELARD, Gaston. [1957] 1994, “*The Poetics of Space*”, Boston, Beacon Press)

falhas, incoerências. Em última análise, parece estar aqui salientada a ideia do próprio fluxo do processo em vias de se estar a experimentar no “aqui e agora”, sem cortes nem revisões - algo de facto próximo da *performance*.

Todavia, por mais performativo que seja, assim que um discurso é fixado e estabilizado num objecto filmico acaba por fazer dissipar essa sua vocação. Porque, Foucault lembra, esse discurso se inscreve na ordem do significante.

O discurso nada mais é que a reverberação de uma verdade em vias de nascer diante dos seus próprios olhos; e quando tudo pode, por fim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode dizer-se a propósito de tudo, é porque todas as coisas tendo manifestado e trocado o seu sentido, podem regressar à interioridade silenciosa da consciência de si. (...) O discurso anula-se assim, na sua realidade, inscrevendo-se na ordem do significante. (Foucault, 1997: 36)

2.6. A “falha excepcional” de Nicholas Ray: “fascínio do erro” e inacabamento

Todo o artista está ligado a um erro, com o qual mantém uma relação especial de intimidade. (...) Toda a arte tem origem numa falha excepcional, toda a obra de arte é a execução dessa falha de origem, de que resultam para nós a ameaça de aproximação da plenitude e uma luz nova. (...) Esta ligação com o erro, esta relação difícil de atingir e ainda mais difícil de sustentar, esbarra, naquele que está sob o fascínio do erro, numa dúvida, num desmentido (...). (Blanchot, 1984: 117-8)

As noções de “erro” e “falha excepcional” de Blanchot auxiliam a reflexão sobre o processo criativo de “*We can't go Home Again*”. Depois do referido interrogatório a que Ray é sujeito, um aluno confessa-lhe que o pai é polícia-detective, o que fez com que, por questões políticas, ele tivesse saído de casa. O aluno acrescenta que anda inquieto sobre os suicídios (que, provavelmente, estavam a aumentar na sociedade). Ray pergunta-lhe se ele não acha que o suicídio é uma forma de as pessoas darem apenas um outro destino às suas vidas.¹⁶¹ O aluno, indignado, conta que quando vai a casa, pega na pistola do pai e encosta-a à cabeça. Depois acusa Ray: “*És como os*

¹⁶¹ Referência indirecta a “O Mito de Sísifo”, um dos livros que Ray pediu aos alunos que lessem.

outros professores! Achas que sabes tudo, porque fizeste todos aqueles filmes e és velho?".¹⁶² Depois de algum tempo em silêncio, o realizador responde: "*Eu não dou lições/sermões ("lectures").*" Logo de seguida, pede ao aluno para levantar a claquete. Tudo culmina com o aluno a anunciar: "*Scene Student, Take One*" ("*Cena de Estudante, Take Um*"). A sequência desenrola-se num de quatro ecrãs com imagens, que se juntam num novo fundo estático de imagens; e é complementada pelo ruído constante de um projector, que nunca vemos.

Neste exemplo, o "erro" - o imprevisto das acusações - transformou-se na "falha excepcional", aceite e incorporada por Ray no filme (velho de mais para ser professor, velho de mais para deixar de ser um inadaptado, velho de mais regressar a Hollywood). Um erro com o qual teria "*uma relação especial de intimidade*", que continuava a solidificar na obra que estava a realizar com os alunos; simultaneamente, colocando em evidência as falhas e os "erros" do processo de trabalho em Cinema. Por outras palavras, em "*We can't go Home Again*", o "erro" não é a excepção, mas matéria criativa, trabalhada estrutural e dramaticamente como "falha excepcional". Este trabalho "*está sob o fascínio do erro, numa dúvida, num desmentido*": cada gesto, vivência, lição (erráticos ou não), alimenta, ou pode estar em vias de alimentar tudo¹⁶³, o que será o filmico. São conjuntos de fragmentos que têm como unidade última a obra. Benjamin fala nesta ideia de fragmento.

Para os grandes, as obras acabadas têm menor peso que os fragmentos cujo trabalho se arrasta ao longo das suas vidas. Porque só o mais fraco e disperso encontra a incomparável alegria no concluir, e deste modo se sente novamente devolvido à vida. Para o génio, toda e qualquer interrupção, tanto os duros golpes do destino como o brando sono, imerge no próprio labor da sua oficina. E ele traça a sua influência nos fragmentos do seu trabalho. 'Génio é labor'. (Benjamin, [1928] 1992: 40-41)

¹⁶² Poderíamos dizer que estas palavras catárticas do aluno são, em parte, o que leva Nicholas Ray a aceitar esta missão de ser professor no fim da vida. Ray não parece saber tudo; não é como os outros professores, não é como os outros realizadores. No entanto, é com esse estatuto que chega ali à Universidade.

¹⁶³ Phelan fala deste movimento de imersão e consumo *à posteriori*, no momento de visionamento da performance. Aqui, a performance é ela mesmo imersão *à priori* também, abertura a todos e qualquer fluxo.

Benjamin continua: “*Nos nossos dias, ninguém (se) pode cristalizar naquilo que ‘sabe fazer’. A força reside na improvisação. Todos os golpes decisivos serão desferidos com a mão esquerda.*” (Benjamin, [1928] 1992: 42) Nicholas Ray não quer encapsular-se na posição fixa de realizador, professor ou protagonista. Recordemos Roberto Rossellini, citado por Erice: “*Só vi Nicholas Ray numa ocasião. Falámos uma noite em Paris (...). Coincidimos em muitos pontos-de-vista, mas não nos parecemos em nada: eu sou muito forte e ele é muito frágil.*”¹⁶⁴ (Rossellini, 1970, apud Erice, 1986: 284) Uma certa fragilidade não deixa de ser sentida na narrativa e estrutura de “*We can’t go Home Again*”.

Está também nos comentários pessoais que *voice over* de Ray faz; e encontra-se ainda ligada ao próprio inacabamento a que ficou votado o filme.

Ainda incompleto, o filme foi convidado para o Festival de Cannes de 1973 (...). Os diversos materiais, rodados em todo o tipo de formatos e nas mais precárias condições, foram processados num sintetizador vídeo e recopiados para 35mm, num mosaico de imagens múltiplas (...). A cópia de Cannes, que era única, foi roubada ou extraviada, segundo Ray, e a falta de meios (...) impediu-o de terminar o filme, ainda que tivesse tentado várias vezes.¹⁶⁵ (Erice, 1986: 238)

Erice reitera: “*Como se vê em ‘Lighting over Water’, a obsessão por este filme acompanhou Ray até ao fim da sua vida.*”¹⁶⁶ (Idem) Ray não concretizou uma remontagem final da sua autoria¹⁶⁷; e Erice considera-o uma obra inacabada: “*Inacabado como está, ‘We can’t go Home Again’ representa um valioso testemunho*

¹⁶⁴ “*Sólo he visto a Nicholas Ray en una ocasión. (...) Coincidíamos en muchos puntos de vista, pero no nos parecemos en nada: yo soy muy fuerte y él es muy frágil.*” (ERICA, Victor, OLIVER, Jos. 1986, “*Nicholas Ray y su Tiempo*”, Madrid, Filmoteca Espanola)

¹⁶⁵ “*Aún incompleta, la película fue invitada al Festival de Cannes de 1973 (...). Los diversos materiales, rodados en todo o tipo de formatos y en las precárias condiciones casi sempre, fueron procesados en un sintetizador de video y recopiados a película de 35 mm., en un mosaico de imágenes múltiples (...). La copia de Cannes, que era única, fue robada o extraviada, según Ray, y la falta de médios (...), le impidió acabar la película, aunque o intento várias veces.*” (Idem)

¹⁶⁶ “*Como se ve en ‘Lighting over Water’, la obsesión de ésta película acompañó a Ray hasta el final de su vida.*” (Idem)

¹⁶⁷ Como já referido, uma nova cópia foi entretanto remontada e restaurada por Susan Schwartz (que, entretanto, se casara com Ray), como destaca o artigo que escreveu em 2011 para a revista “*Senses of Cinema*”. Cópia que foi apresentada em Agosto de 2013, no Festival de Veneza.

sobre a desintegração do Cinema e a incapacidade criadora do seu tempo.”¹⁶⁸
(Erice, 1986: 238)

A “desintegração do Cinema e da incapacidade criadora” tornaram-se nos pressupostos da arte contemporânea, e surgem já em embrião nos filmes anteriores de Ray. A propósito de “Rebelde sem Causa”, Eric Rohmer escreveu:

A imagem moderna do destino (...) é a desproporção que existe entre a parte sempre nobre do homem e a futilidade, a inutilidade da tarefa a que frequentemente se propõe. Não é que as épocas precedentes tenham dado o melhor de si mesmas em combates também sem causa; mas as regras de uma honra mais estritamente formulada ofereciam alguma motivação à conduta mais absurda. (...) Cabe aos políticos, aos filósofos mostrar à humanidade horizontes mais claros que estes em que ela se decidiu encerrar, porém a missão do poeta é a de não acreditar completamente nesse optimismo, a de extrair a pedra preciosa das borras do seu tempo, a de ensinarmos a amar sem banir o juiz, a de manter sempre vivo em nós mesmos o sentimento da tragédia.¹⁶⁹ (Rohmer, 1956 apud Erice, 1986: 296)

Como Ray concluiu em 1972: “O Cinema não pode ensinar-se, deve ser uma experiência, nós temos de experimentá-lo.”¹⁷⁰ (Ray, 1972, apud Erice, 1986: 240)

2.7. Nicholas Ray-personagem: em busca de uma “subjectividade perdida”

Lembra Erice:

À medida que a rotação avançava, tornava-se mais intensa e pessoal a relação entre professor e alunos. Ray (...) deu-se conta que estava a fazer o ‘Rebelde sem Causa’ com a geração que surgiu à raiz de 68, e mudou definitivamente o título para ‘We

¹⁶⁸ “Inacabada como está, ‘We can’t go Home Again’ representa un valioso testimonio sobre la desintegración del cine y la incapacidad creadora de su tiempo.” (ERICE, Victor, OLIVER, Jos. 1986, “Nicholas Ray y su Tiempo”, Madrid, Filmoteca Espanola)

¹⁶⁹ “La imagen moderna del destino (...) es la desproporción que existe entre la parte siempre noble del hombre y la futilidade, la inutilidade de la tarea que a menudo se propone. No es que las épocas precedentes hayan dado lo mejor de sí mismas en combates también sin causa; pero las reglas de un honor más estrictamente formulado ofrecían alguna motivación a a conduta más absurda. (...) Corresponde a lo políticos, a los filósofos el mostrar l humanidad horizontes más claros que estos en los que ha decidido encerrarse, pero la misión del poeta es l de no creer por entero en ese optimismo, la de extraer la piedra preciosa e las heces de su tiempo, la de enseñarnos a amar sin prohibir juzgar, la de mantener siempre vivo en nosotros el sentido de la tragedia.” (Idem)

¹⁷⁰ “Creo que el cine no puede enseñarse, sino que debe ser un experiencia.” (Idem)

can't go Home Again'. (...) Para a rodagem, Nick adquiriu uma quinta que servia de vivenda e *plateau*, onde reproduziu muitas das suas experiências de vida artística comunitária da década de 30 (...). A integração de elementos históricos e pessoais durante esses anos de vida em comum fez do filme um testemunho directo de certas formas de vida dos 70.¹⁷¹ (Erice, 1986: 238)

O papel de Nicholas Ray em “*We can't go Home Again*” não é claro. Na sinopse de Victor Erice encontramos o seguinte excerto:

Em busca da identidade perdida, (Ray) compromete nesta procura os alunos, para quem se torna às vezes um guia, um professor e, ocasionalmente, um traidor, enfrentando juntos as suas confusões pessoais.¹⁷² (Erice, 1986: 237)

Que singularidade existe por trás dessa “*identidade perdida*” de Nicholas Ray? Molder sublinha, a propósito de Benjamin:

‘Individuum’ é alguma coisa no sentido de uma coisa singular, um ‘ser’ no sentido de ‘um’ ser, uma grandeza infinita fechada. Reconhecer em cada um a sua singularidade equivale à condição de poder vir a ser salvo e suspende qualquer redução dessa singularidade à sua unicidade, ao seu carácter único impartilhável, procurando chegar a dizer: eu não sou o meu mundo, eu não me chamo, eu sou o primeiro e o último. (Molder, 1999: 129)

“*A personagem de Nick em busca da sua personalidade adquiriu um papel mais central no filme, convertendo-se finalmente num auto-retrato.*”¹⁷³ (Erice, 1986: 238)
Neste sentido, Ray é o centro agregador, de onde partem e para onde convergem

¹⁷¹ “*A medida que avanzaba el rodaje y la relación entre profesor Y alumnos se convertían en más intensa y personal, Ray se dio cuenta, (...) de que estaba haciendo el ‘Rebel without a Cause’ de la generación surgida a raíz del 68, y cambió el primeiro título de la película por el definitivo y revelador de ‘We can't go Home Again’.* (...) Par el rodaje, Ray había alquilado una granja, que servía a la vez como vivenda y como plató, reproduciendo así sus experiencias de vida artística comunitaria de principios de los años 30 (...). La integración en el rodaje de los sucesos tanto históricos como personales ocurridos durante esos dos años de vida común, han hecho ‘*We can't go Home Again*’ un testimonio directo de ciertas formas de vida de los años 70.” (ERICE, Victor, OLIVER, Jos. 1986, “*Nicholas Ray y su Tiempo*”, Madrid, Filmoteca Espanola)

¹⁷² “*En busca de la identidad perdida, compromete en esta búsqueda a los alumnos, de quienes, se convertirá a la vez en guía, confesor y, ocasionalmente, en traidor, enfrentándose juntos a sus confusiones personales.*” (Idem)

¹⁷³ “*(...) el personaje de Nick en busca de su propia identidad adquirió un lugar más central en la película, que se convirtió finalmente en un autorretrato.*” (Idem)

micro-narrativas pessoais dos alunos, meta-discurso sobre o Cinema, questões políticas, geracionais e sociais, culminando tudo nesse seu auto-retrato.

Mendes pode ajudar a esclarecer.

Entre os diversos tipos de *condensação* que o sonho produz, Freud salienta o surgimento, nele, de personagens que resultam da fusão de duas ou mais pessoas (pessoas colectivas), ou que são mistos de diversos traços comuns a duas ou mais pessoas (tipos mistos). (...) Depois, acrescenta ele, o sonho produz ainda meios termos, que oferecem figurações de compromisso entre diferentes pensamentos que o inspiram. (...) Aglutinando diversas personagens numa só, o sonho produz uma nova pessoa de cobertura que exprime uma personalidade compósita (porque nela se fundem várias); (...) do mesmo modo, gera, quando se trata de coisas, formações compósitas. (Mendes, 2018: 328)

Concluindo: “*Cremos que, de novo por analogia, parte da invenção de dramatis personæ pelo autor literário, teatral ou pelo cineasta obedece a procedimentos deste tipo.*” (Mendes, 2018: 328). A *persona*(gem) Ray em “*We can’t go Home Again*” é um “outro” Ray, não somente realizador, indivíduo ou professor. *Persona* que o próprio cineasta criou, que ressalva metodologia pedagógica e o próprio método criativo do filme. Construindo uma *dramatis personæ*, baseada também nas experiências dos alunos: Ray assume a *voice over* na primeira pessoa; estabelece os exercícios pedidos, centrados nas experiências dos discentes; escuta as suas histórias, tece comentários sobre as interpretações; e partilha dilemas pessoais como professor e realizador.

Na sequência seguinte, uma aluna conta a Ray uma história que viveu na noite anterior. Um homem ameaçou-a com uma pistola, obrigando-a a masturbar-se; a aluna confessa que foi a altura da vida em que se sentiu mais desejada. Ray não parece convencido com a história. A acção decorre apenas num pequeno ecrã, o restante espaço da tela está a negro. Ray está em primeiro plano, em *amorcé*, a sua silhueta é impositiva e misteriosa; a rapariga vai aparecendo no enquadramento, em segundo plano. O centro dramático da cena é a história inquietante que a aluna conta, mas a composição da imagem foca-se em Ray. Ou seja, a rapariga é a personagem principal da narrativa, e a *mise-en-scène* destaca a figura, em contra-luz, do cineasta. Existe um protagonismo partilhado; a um pertence o eixo do drama, ao outro o lugar de ouvinte, que só interfere com questões para que a narrativa possa continuar:

“Porque o fizeste?” / “Porque ele me ofereceu dinheiro.” / “Para que é que queres o dinheiro?” “Fi-lo por todos nós, para acabarmos o filme, 2000 mil dólares.”

Trata-se aparentemente de um momento de confissão entre aluna e professor. Na segunda parte da cena, surge o contra-campo: são mostrados planos isolados de outros alunos, atentos ao que se está a desenrolar; o que desconstrói a ideia de que eles estavam a sós. A partir deste momento, surge a incerteza da credibilidade da experiência que a aluna contou: tudo aquilo é um exercício de improvisação. O que percebemos é que, apesar de terem escutado a conversa, (o som *off* da conversa entre Ray e a aluna surgem nesses contra-campos), os restantes alunos estão, cada um em seu espaço a fazer alguma coisa relacionada com o/um filme: vêem material bruto, estão junto de uma máquina de projecção, etc.

Não estamos num momento de pausa, mas numa sala de aula que é *plateau* de um filme e sala de trabalho (da pós-produção do mesmo filme e de exercícios pedagógicos de interpretação). Além disso, escutando o que disse a rapariga, partimos do princípio que o colectivo está a tentar arranjar dinheiro para fazer um filme - filme que assumimos ser *“We can’t go Home Again”*.

Logo depois, a rapariga pergunta, irritada, quem é o homem que está ali com eles. No contra-campo, vemos um homem com *headphones*. A rapariga pergunta se ele é técnico de som, aproxima-se dele e parece querer seduzi-lo. O homem diz que é escritor, e que está ali a ouvir e a transcrever os ensaios que estão a fazer. Então, o que vimos até agora são ensaios para o filme, é material filmico, são exercícios da aula, é o filme a ser escrito por alguém de fora para posteriormente ser rodado? Tudo se torna indiscernível e questionável.

A rapariga fica indignada com a rejeição do escritor/argumentista. O homem não a leva a sério, pergunta-lhe o nome do taxista (da história que contou); ela não responde. *“Ele tinha mesmo uma arma?”*, continua ele. *“Como é que uma rapariga como tu...?” / “Uma rapariga como eu?! Como é que tu sabes como é uma rapariga como eu...?”* É com esta desconstrução do que seria lugar comum da estudante universitária, ou daquilo que é admissível ela contar a um professor e à comunidade de colegas, que termina a cena. E que sabemos nós de Ray? O que sabem eles sobre si mesmos e sobre os outros, que não tenha de passar por este jogo performativo de troca de papéis entre autoria e ficção, entre personagem e realidade - que revela a

opacidade de um artefacto fílmico autobiográfico? A obra passa a ser o lugar desse imperscrutável. Uma resposta é dada por Ray, no próprio filme:

Um homem como eu, um realizador como eu, um velho como eu, o que é que sabem sobre mim? Por que é que não posso ser velho e professor, vir dar aulas, e continuar a ser o grande Nicholas Ray? E o que sei eu sobre mim?

Por isso, como sentenciou: *“I always contradict myself.”* Erice retoma as palavras de Ray numa entrevista de 1974.

Interpreto o papel de um traidor, típico da minha geração. Isso vem de um sentimento de culpa. A minha geração foi a dos maiores traidores entre todas as gerações que conheci. As traições que cometo (no filme) são como pedir a uma criança que venha para os teus braços para logo de seguida lhe tirar os meus braços, é o tipo de traições que estão subjacentes nas guerras, nos assassinatos, em casos como Watergate.¹⁷⁴
(Ray, 1974 apud Erice, 1986: 239)

Esta “traição” abrange a sua posição de realizador e argumentista, cujo efeito é uma estrutura de narrativa(s) desconexa(s), que só em retrospectiva pode(m) adquirir alguma clareza; ou, manter-se numa contradição e opacidade causais. Por outro lado, é a “traição” identitária necessária a uma personagem em busca da *“identidade perdida”*, correlato também dos diferentes alter egos que Ray assume ao longo do filme. Este herói-traidor é ainda aquele que se sente traído pela sociedade, pelo regime político norte-americano, pela máquina do Cinema de Hollywood.

É na dialéctica entre adaptação à Universidade e experimentação estética que *“We Can’t go Home Again”* afirma todas as suas *“falhas excepcionais”*. Se o filme se aproxima do onírico, em última análise, vive do (e no) inacabamento - e a sua génese é a potência do processo criativo. Ou seja, pode ser analisado como um artefacto inacabado. Destaca Mendes:

¹⁷⁴ *“Interpreto el papel de un traidor, típico de mi generación. Ello procede de un sentimiento de culpa. Mi generación ha sido la de los mayores traidores entre todas las generaciones que he conocido. Las traiciones que cometo en la película son como pedirle a tu hijo que salte a tus brazos y luego retirar los brazos, es el tipo de traiciones que subyacen tras las guerras, os asesinatos, los Watergates.”* (ERICE, Victor, OLIVER, Jos. 1986, *“Nicholas Ray y su Tiempo”*, Madrid, Filmoteca Espanola)

(...) o sonho procede então por disfarces, transfigurações, substituições, metáforas e metonímias, e por condensação; os conteúdos manifestos que nele surgem são, sempre, os que conseguiram ‘escapar a essa censura’. (Mendes, 2018: 191)

Ray é um disfarce de si mesmo, panóplia de transfigurações do autobiográfico. De igual forma, os alunos não deixam de ser disfarces de si mesmos. A *persona* de Ray, em última instância, é também interferida, contaminada e modificada por esses disfarces, projectando-se com e através deles.

Eu tenho de me destacar e projectar a mim mesmo neste outro ser humano, ver o seu mundo, axiologicamente a partir de como ‘ele o vê’ por dentro; tenho de me colocar no lugar dele, e então, depois de regressar ao meu próprio lugar, ‘preencher’ o seu horizonte, através desse ‘excesso do olhar’ que abre a partir disto o meu próprio lugar fora dele. Eu tenho de enquadrá-lo, criar uma atmosfera consumada para ele, a partir deste excesso do meu próprio olhar, conhecimento, desejo e sentimento.¹⁷⁵

(Bakhtin, 1981: 25)

Sublinha Bakhtin: “*tenho de experienciar – trazer ao olhar e ao conhecimento – o que ‘ele’ experiencia: eu tenho de me colocar a mim próprio no ‘seu’ lugar e coincidir com ele, como ele era.*”¹⁷⁶ (Idem) A personagem de Ray culmina numa espécie de *collage* de alter egos, em que Ray tanto se coloca no seu lugar como o faz coincidir com o lugar do outro (sujeito), e vice-versa. Em busca da “*identidade perdida*”, em última instância, Ray só se trai a si mesmo enquanto figura de autoria. Esta indiscernibilidade identitária e de ponto-de-vista faz com que o filme revele o seu próprio processo criativo, tentando articular numa narrativa única as narrativas originárias de todo esse processo. A estratégia pode passar por dar informações fundamentais que permitem juntar as peças do puzzle, para o espectador não se sentir totalmente perdido. Porém, nunca é perceptível em que dimensão efectiva se está:

¹⁷⁵ “*I must empathize or project myself into this other human being, see his world, axiologically from within as ‘he sees’ this world; I must put myself in his place and then, after returning to my own place, ‘fill in’ his horizon through that excess of seeing which opens out from this, my own, place outside him. I must enframe him, create a consummating environment for him out of this excess of my own seeing, knowing, desiring, feeling.*” (BAKHTIN, M. 1981, “*The Dialogic Imagination*”, United States of America, University of Texas Press)

¹⁷⁶ “*I must experience - come do see and to know – what ‘he’ experiences; I must put myself in ‘his’ place and coincide with him, as it were.*” (Idem)

verdade/real, improvisação/concretização de exercícios, processo de rotação do próprio filme; ou que rumo narrativo terá o filme. Os territórios imiscuem-se. E nunca é assumido onde começa um e termina o outro, ou o sentido de cada núcleo de imagens que está a ser mostrado. No fundo, trata-se de incorporar a contradição. “*Escreve-se contra a língua, mas necessariamente com ela.*” (Lyotard, 1999: 109)

2.8. A autobiografia, reflexão pessoal e soluções criativas

Noel Carroll admite que os filmes *avant-garde* provocam uma mudança na teoria:

Um dado filme pode provocar tanto expansão como contracção da teoria (...); pode servir como contra-evidência ou como contra-exemplo para as teorias vigentes, manifestando uma possibilidade ou aspecto do *medium* até aí ignorado pelos teóricos.¹⁷⁷ (Carroll, 1996: 163)

Numa das sequências seminais de “*We can’t go Home Again*” é abandonado o ecrã multi-dividido.¹⁷⁸ Isto provoca alívio, estranheza, e surge como uma pontuação formal que suspende toda a narrativa. Em plano geral, Ray caminha ao longo de uma plataforma. Um dos estudantes¹⁷⁹ aproxima-se. Ray pergunta-lhe se quer ir comer uma pizza e beber uma cerveja, o estudante responde que “*não podem*”. Descem umas escadas, caminham frontalmente na direcção da câmara. Parece existir um carácter de “verdade” na cena, e na relação de amizade entre Ray e o aluno. À medida que se aproximam, o som dos diálogos vai sendo entrecortado. Por vezes, percebemos que é som síncrono; noutras momentos, concluímos que foi gravado *à posteriori* e está dessíncrono. Até que deixamos mesmo de escutar a conversa.

¹⁷⁷ “*A given avant-garde film can cause either the expansion or contraction of theory (...); can serve as a counter-evidence or as a counter-example to existing theories by manifesting a possibility or aspect of the medium hitherto ignored by theorists.*” (CARROLL, Noel. 1996, “*Theorizing the Movie Image*”, New York, Cambridge University Press)

¹⁷⁸ Mesmo que por vezes só um dos mosaicos de imagens estivesse ‘activado’, os outros estavam claramente ‘tapados’ a negro, chamando à atenção para esta multi-divisão da tela.

¹⁷⁹ Este aluno virá a ser o montador precisamente das várias versões que “*We can’t go home Again*” teve até 1979, e surge como personagem e amigo de Ray em “*Um Acto de Amor*”.

O que se destaca de todo diálogo é a parábola que Ray conta, paradigmática da sua autobiografia, da busca identitária e criativa ao longo do filme, e ainda do seu papel enquanto professor. Um homem anda pelo mundo em busca de um verdadeiro Mestre e de um sentido para a vida. No final do seu percurso, encontra uma esfinge, e pergunta-lhe: “*Que mensagem podes deixar para as pessoas que elas possam seguir como preceito de vida?*” A esfinge “*fala*” ao fim de 5000 anos, e responde: “*Não esperes demasiado.*”¹⁸⁰ Ray repete: “*Não esperes demasiado de um professor.*” Este “*não esperes demasiado (de um professor)*” pode ser tomado por “*não esperem demasiado da vida*”, conselho que Ray dá a aluno e espectador - resultado de uma reflexão sobre o próprio sentido da sua vida, no balanço do percurso pessoal e profissional, assumindo o lugar da própria esfinge como Mestre. No fundo, “*Don’t expect too much*” é o conselho que Nicholas Ray deu a si mesmo, e que está materializado no filme.

A seguir, o aluno tenta perceber se Ray é cego do olho direito, onde usa a pala. O rapaz começa a contar uma história sobre também ser cego de um olho. Vão caminhando na direcção da câmara, e, no plano aproximado de peito, sente-se a alegria de Ray por estar ali com o rapaz, quando coloca o braço sobre os ombros dele. Páram, o jovem confessa a sua paixão por outra aluna; e por vezes, com eles próximos da câmara, ficamos com a sensação que o som passou a ser o directo; mas esta certeza esbate-se de imediato, o som torna-se novamente confuso. Algumas frases do diálogo são ainda compreensíveis: “*Mas eu não me dou bem com raparigas judias.*” “*Por que não?*” “*Por que sou católico, andei num seminário.*” “*Lembro-me que me contaste isso.*”

Ray só consegue inserir-se no sistema pedagógico, complementando a relação professor-aluno com uma relação pessoal de proximidade, através das suas aulas e da feitura de um filme autobiográfico experimental, que surge no seio cinematográfico como “*contra-exemplo*”. Como Benjamin afirma:

A força de uma estrada no campo é inteiramente diferente consoante for percorrida a pé ou sobrevoada de aeroplano. Assim, também a força de um texto diverge,

¹⁸⁰ “*Don’t expect too much*” (no inglês) é a expressão que servirá como título para o filme que Susan Swartz Ray fará sobre Nicholas Ray, após a morte deste.

conforme é lido ou transcrito. Quem sobrevoa, vê apenas como a estrada atravessa a paisagem e, para si, ela desenrola-se segundo as mesmas leis que a paisagem envolvente. Só quem caminha pela estrada experimenta o seu poder e o modo como ela, em vez de ser a paisagem que, para o aviador se desenrola como uma planície, a cada curva faz sobressair zonas desconhecidas, miradouros, clareiras, perspectivas (...). (Benjamin, [1928] 1992: 43)

Esta relação informal permite o desenvolvimento de um trabalho criativo colectivo em que o conceito de autobiografia é elaborado dialogicamente, entre realidade factual e construção ficcional. Ou seja, um artefacto que tem subjacente uma “*ideia estética*”:

(...) aquela representação da imaginação, que dá ocasião a que se pense muito, sem que, no entanto, nenhum pensamento determinado, isto é, um conceito, lhe possa ser adequado, que, por consequência, nenhuma linguagem pode exprimir nem tornar compreensível. A faculdade capaz destas representações é a imaginação, cujo poder nos torna capazes de mudar para um lugar onde nunca habitámos e onde nunca habitaremos. (Molder: 2014, 17)

“*We can't go Home Again*” rompe com os limites da linguagem cinematográfica; desconstrói um discurso que apreendeu e estipulou semelhanças, mais do que diferenças. Põe em causa o que Benjamin, no seu ensaio “Doutrina das Semelhanças”, define como a natureza da linguagem:

(...) a linguagem seria a mais perfeita aplicação da faculdade mimética: um *medium* que teria assimilado totalmente as antigas capacidades de apreensão das semelhanças, de tal modo que agora é ela que constitui o *medium* em que as coisas se encontram e se relacionam entre si, não já de forma directa como antes, no espírito do vidente ou do sacerdote, mas nas suas essências, nas suas mais etéreas e subtis substâncias e aromas. Por outras palavras, a capacidade vidente cedeu à escrita e à linguagem as suas antigas forças. (Benjamin, [1933] 2015: 55)

O filme de Ray parece procurar de uma linguagem “mestiça”¹⁸¹; a experimentação do dispositivo não é caótica. O processo criativo tem em conta actos performativos nas mais diversas dimensões; pressupõe actores (ainda que sejam também técnicos, realizadores e alunos), ideias de dramaturgia, realização, enquadramento (que se pode depois dividir por diferentes ecrãs), som (que chega a ser propositadamente confuso e dessíncrono), a consecução de uma trama narrativa (ainda que estejamos num regime de narrativas múltiplas, paralelas, que se podem contradizer e ficar irresolvidas). Como referiu Ray, em 1957, ao “Cahiers do Cinéma”, citado por Erice:

Interesso-me pela história e pelas personagens; a câmara é um instrumento, é o microscópio que permite detectar a melodia silenciosa da tomada de vistas. É um instrumento magnífico, porque o seu poder microscópico é para mim o equivalente à introspecção no escritor. E o passo do filme para a câmara representa a corrente de pensamento do escritor. Contudo sem a personagem sobre a qual trabalho não existe nada para filmar, a câmara converte-se num objecto inútil; (...).¹⁸² (Ray, 1957 apud Erice, 1986: 84)

Ray e os alunos colocam em prática a morte de uma certa figura tutelar assente no autor e no autobiografado; logo, uma certa tendência da autobiografia, da narrativa, e de pressupostos sonoros e imagéticos na composição dos planos. Vejamos com o exemplo da sequência seguinte. Leslie, a aluna sedutora, conta a Ray que não vê. Acrescenta (contradizendo-se) que não quer ver mais, que não vale a pena ver. Pede ajuda, acaba por confessar que quer morrer. Ray diz que a ajuda; hesita, e responde: “*Tu cheiras mal, tu és o professor*”. O plano acontece na semi-penumbra, ambos estão em *amorcé*. Sereno, o cineasta responde: “*Quem é que consegue ensinar?*” Começam a caminhar, ela diz que às vezes se sente viva junto de árvores, senta-se e

¹⁸¹ Termo referido por Victor Erice na *masterclass* que deu a 11 de Janeiro de 2017, na Universidade Lusófona do Porto, sob as égides. “*A primeira experiência de ver cinema e A contaminação ficção-documentário*”. Erice amplia o conceito de “linguagem mestiça” a toda a Sétima Arte, ela mesma colagem de várias artes e respectivas gramáticas. Se “o *Homem já era muito velho quando o Cinema apareceu*”, como refere, o mesmo se pode transmutar para as linguagens das demais artes, que eram já velhas linguagens, instituídas, quando nos fins do século XIX o cinematógrafo surgiu.

¹⁸² “*Yo me interesso por la historia y los personajes; la cámara es un instrumento, es el microscópio que permite detectar la melodia silenciosa de la mirada. Es un instrumento magnífico, porque su poder microscópico es para mí el equivalente a la introspección en el escritor. Pero si el personaje sobre el que trabajo no tiene nada que fotografiar, la cámara se convierte en un objeto inútil; (...).*” (ERICE, Victor, OLIVER, Jos. 1986, “*Nicholas Ray y su Tiempo*”, Madrid, Filmoteca Espanola)

começa a cantar. Ray fica a vê-la e a escutá-la, enquanto come pizza e bebe cerveja¹⁸³. Leslie fala sobre um rapaz que conheceu. No contra-campo, a certa altura, Ray coloca uma segunda pala, no olho direito. Ela diz: “*Eu podia ser sempre uma flor, mas sou sempre feia.*” Repentinamente, Ray atira-lhe tomates; os outros alunos, que até agora não tinham aparecido, fazem o mesmo.

Se o que estávamos a ver era já estranho, somos agora instalados numa acção desconcertante. A rapariga, irritada, manda-os embora, aproxima-se, histérica, da câmara, a imagem começa a decompor-se em *frames* inter-cortados - um trabalho de *collage*. De seguida, estudantes e professor fazem gestos na direcção da rapariga, simulando disparos de metralhadora. Aparecem dois outros pequenos ecrãs em que vemos partes de “Guernica” (quadro de Picasso, 1937), num claro protesto contra a violência da guerra. O som extra-diegético é igualmente desconcertante: mistura um zumbido ensurdecador, uma espécie de grito e tiros de metralhadora.

No final, Leslie limpa-se. Em fora de campo, alguém pergunta: “*Leslie, era tudo verdade?*” “*Ela diz que sim, excepto a parte dos tomates*”. Leslie volta à posição inicial, vai fazer uma nova *take*, da parte em que canta e lhe são atirados tomates. É mostrada essa segunda *take*, e a personagem de Leslie é de novo humilhada. Ao contrário do que acontece noutras sequências, Ray não a dirige, não decide se vão ou não voltar a filmar esta segunda *take*. É a aluna que decide; é ela o centro agregador do protagonismo, enquanto personagem e realizadora.

Em última instância, Ray ao dizer “*Quem é que consegue ensinar?*”, está a tentar desconstruir a possibilidade da existência de um autor tutelar, que conta apenas a sua narrativa autobiográfica.

Gostaria de ajudar a criar um novo conceito de filme como uma coisa viva, que continuamente respira, para que possamos ver as moléculas do pensamento e a emoção e a experiência a trabalhar o tempo todo, numa espécie de desordem

¹⁸³ Dando a entender que esta sequência é temporalmente uma continuação da anterior, em que Ray convida o aluno para comerem pizza e beber cerveja.

maravilhosa que permite a participação da audiência na criação da sua própria ordem e na definição das suas próprias conclusões.¹⁸⁴ (Ray apud Susana Ray, 2013)

Como “*uma coisa viva, que continuamente respira*”, “*We can’t go Home Again*”, no seu âmago e costuras, é um objecto filmico cujas partes que o compõem são indestrinçáveis de um constante reajustar em termos de verosimilhança. O filme está sempre a (re)começar ou a suspender uma causalidade; e, em consequência, narrativa e dramaturgia parecem anunciar um inacabamento, uma experimentação - o processo de trabalho, mais que um objecto final.

A solidão que acontece ao escritor por força da obra revela-se nisto: escrever é agora o interminável, o incessante. O escritor já não pertence ao domínio magistral em que exprimir-se significa exprimir a exactidão e a certeza das coisas e dos valores segundo o sentido dos seus limites. (Blanchot, 1984: 17)

Blanchot continua:

O que escreve entrega aquele que deve escrever a uma afirmação sobre a qual ele carece de autoridade, que é ela própria sem consistência, que nada afirma, que não é o repouso, a dignidade do silêncio, pois ela é o que ainda fala quando tudo foi dito, o que não precede a palavra, porquanto na verdade, impede-a de ser palavra iniciadora, tal como lhe retira o direito e o poder de interromper-se. (Idem)

A arquitectura do filme transforma Nicholas Ray, segundo o mote de Blanchot, numa autoridade sem vínculo consistente. Ray nunca deixará de ser Nicholas Ray, cineasta de Hollywood. Mas, distanciando-se da posição de autoria, deixa prevalecer o sujeito autobiografado, na sua relação com os alunos e nas suas fragilidades pessoais. Só Ray podia fazer este filme com estes jovens e no início dos 70’s, agregando as experiências e dilemas de indivíduos todos eles, por diferentes razões, inadaptados. E isso está vinculado na própria natureza e decisões criativas do projecto. Como conclui Blanchot:

¹⁸⁴ “*I would like to help create a new concept of film as a living, continuously breathing thing, so you see the molecules of thought and emotion and experience working all the time, and in a kind of wonderful disorder that permits the audience to participate in creating its own order and drawing their own conclusions.*” (RAY, Susan. 2013, “*To the Viewer: On Nicholas Ray’s We Can’t Go Home Again*”, acedido a 22-11-2018 em <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/to-the-viewer-on-nicholas-rays-we-cant-go-home-again/>)

Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra do eu, quebrar a relação que, fazendo-se falar para ‘ti’, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse elo. É, além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a acção e o tempo. (Blanchot, 1984: 17)

2.9. A “tragédia em suspenso” de Ray: encenação da morte e afirmação autoral

O processo de feitura do filme relaciona-se com outra das treze técnicas para escritores proteladas por Benjamin.

III – (...) Procura fugir à mediania do quotidiano. Um meio-sossego acompanhado de ruídos não estimulantes, degrada. Pelo contrário, o acompanhamento por um concerto ou a confusão de vozes consegue ser de tão grande importância para o trabalho como o perceptível silêncio da noite. Se esta agudiza o ouvido interior, aquela torna-se pedra de toque de uma dicção cuja riqueza engloba em si até mesmo os ruídos excêntricos. (Benjamin, [1928] 1992: 60-61)

É desta “*confusão de vozes*” (entre *personagens*, realizador, alunos, autores) que resulta um certo desassossego em termos narrativos e formais, que mina o que pode ser um filme autobiográfico, que “*procura fugir à mediania do quotidiano*”. Em “Conversações”, Deleuze argumenta:

Dizer alguma coisa em seu próprio nome é muito curioso; porque não é de maneira nenhuma no momento em que se toma por um eu, uma pessoa ou um sujeito, que alguém fala em seu próprio nome. Pelo contrário, um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio, no desfecho do mais severo dos exercícios de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, às intensidades que o percorrem. (Deleuze, 2003: 17)

Este exercício de “*despersonalização*” é um ponto nevrálgico. Como o próprio Ray afirmou:

(...) cada homem tem o infinito na sua alma. Se se descobre esse infinito, pode-se ajudar esse homem a remover a máscara, ou inclusivamente observar em que

momento se revelará, e assim teremos a ocasião de oferecer, para sua contemplação, um momento de verdade.¹⁸⁵ (Ray, 1963 apud Erice, 1986: 87)

No momento em que a máscara cai, começa “*um momento de verdade*”. Ou, no momento em que o processo criativo começa, morre o autor como figura tutelar; pois esse processo abrange a *despersonalização* do “*infinito da alma*” de Ray e de cada discente. Analisemos uma das sequências finais. Dois alunos vêem Ray a vaguear no exterior da quinta. Ray vai para o celeiro: “*O que vai fazer ele a esta hora da manhã para o celeiro?*”, pergunta um. O outro responde: “*Traz a câmara, vamos filmar*”, e pede: “*Tenta não fazer barulho para que os outros também não venham filmar.*” Ray, aparentemente, num momento a sós, longe do filme e da câmara, transforma-se em personagem. Emergem outros dados: a competição entre os jovens pelo lugar da realização; um acontecimento imprevisto pode definir hierarquias de quem observa/filma, e de quem está a ser observado/filmado, que não estão pré-estabelecidas. O mesmo se aplica à estrutura da narrativa. Tudo muda repentinamente. Ray tem uma corda: “*Nem sequer sei dar um nó*”, diz. Prepara-se para encenar o seu suicídio.

A encenação é interrompida. Ray parece em crise, volta a deambular no exterior. Um dos rapazes vai ter com ele, diz-lhe que pensavam que ele se ia suicidar. Logo a seguir, os alunos propõem: “*Muitas pessoas foram embora agora nas férias, a nossa casa tem pouca gente, por que é que não vens para lá?*” A quinta é *set up* do filme, e afinal Ray é o único que ali vive. “*Seria bom estar com pessoas, para variar.*”, responde. O estudante “salva” Ray.

Com esta resposta, o cineasta encena uma *persona*(gem) e fala do isolamento pessoal e intelectual, depois de ter saído de Hollywood. Esta encenação é uma caricatura de si próprio - da sua morte enquanto autor, realizador e professor. Como se não fosse já a constatação que afirmou anos antes: “*cada homem tem o infinito na sua alma*”. Por

¹⁸⁵ “(...) *cada hombre tiene el infinito en su alma. Si se descubre este infinito, se puede ayudar a ese hombre a quitarse a máscara, o incluso observar en que situación se revelará, y se tendrá así la ocasión de ofrecer, para su contemplación, un momento de verdad.*” (ERICE, Victor, OLIVER, Jos. 1986, “*Nicholas Ray y su Tiempo*”, Madrid, Filmoteca Espanola)

outro lado, a dramaturgia artificiosa e a postura encenada e dúbia de Ray desconstroem a legitimação dos sentimentos do próprio e da obra autobiográfica.

A certa altura, um dos alunos percebe que Ray subiu ao telhado, onde deixara a corda para se enforcar. O cineasta pendura-se e baloiça-se nela; depois, coloca a corda à volta do pescoço. No contra-campo, dois alunos, pedem-lhe, desesperados, que desça. A partir deste momento, a imagem ocupa todo o ecrã. Nos instantes antes de se “enforcar”, Ray confessa: “*Eu fui interrompido*”¹⁸⁶. Esta encenação da morte acaba por se efectivar na vida, durante o processo de “*We can't go Home Again*”. Ray, morre em 1979, quando remontava o filme e participava em “*Um Acto de Amor*”. A sua morte interrompe os processos criativos de ambos os filmes.

Foi Ray que não se adaptou, por isso foi interrompido ao longo da sua carreira. Porém, converteu inadaptação e solidão em “*falhas excepcionais*” - temas que consolidaram o seu *corpus* filmico. Tudo é reverberação autobiográfica de uma “*identidade perdida*” autoral, discursiva e narrativa. E essa é a consistência da identidade de Ray enquanto autor. Mas, quem é afinal Nicholas Ray em “*We can't go Home Again*”? A confissão “*seria bom estar com pessoas, para variar*” parece, no entanto, outro traço autobiográfico do seu percurso.

A primeira poesia que escrevi na minha juventude tratava já deste tema. A procura de uma vida plena é, creio, paradoxalmente solitária. Acredito também que a solidão é muito importante para o homem, desde que não o prejudique e ele a saiba utilizar de um modo primitivo. É um sentimento muito pessoal, é muito difícil falar dele.¹⁸⁷
(Ray, 1957 apud Erice, 1986: 88)

E, seis anos depois, Ray confessa:

Sinto como tema constante a solidão do homem, mas não o vejo em luta com uma sociedade que o quer afastar. Isto seria cair na auto-compaixão, que só conduz à loucura. Podemos estar à beira da loucura, mas para a combatermos devemos

¹⁸⁶ “*I have been interrupted*”(no inglês) é frase que está na origem do título que Nicholas Ray deu ao livro da sua autoria, resultante dos dois anos em que foi professor naquela Universidade: “*I was Interrupted*” (1993)

¹⁸⁷ “*La primera poesia que escribí en mi juventud trataba ya de ese tema. La búsqueda de una vida plena es, creo, paradójicamente solitaria. Creo también que la soledad es muy importante para el hombre, en tanto que no llegue a perjudicarlo, y sepa utilizarla de un modo primitivo. Es un sentimiento muy personal, es muy difícil hablar de ello.*” (ERICE, Victor, OLIVER, Jos. 1986, “*Nicholas Ray y su Tiempo*”, Madrid, Filmoteca Espanola)

encontrar em nós mesmos a força de nos adaptarmos ao mundo em que vivemos. É pouco provável que a sociedade se adapte ao indivíduo.¹⁸⁸ (Ray, 1963, apud Erice, 88)

Recordando o início de “*Os Filhos da Noite*” - num cartão sobre a imagem dos protagonistas lemos “*Estes dois nunca foram verdadeiramente apresentados ao mundo em que vivemos*” - percebe-se que o gérmen da poesia de juventude estava já na sua primeira obra cinematográfica. Através das suas personagens, Ray compreende que tem de se adaptar na medida do possível; não conseguindo, resta o isolamento, ou a morte. Ray é a primeira dessas “*criaturas da noite*”; pois como afirma Barthes:

A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. (Barthes, 1987: 49)

Nos derradeiros minutos do filme, após o enforcamento de Ray, ouvimos a sua *voice over*: “*Rickie, ela tem razão, deixa-o dormir por uns tempos, não durante muito tempo, mas o tempo suficiente para ele recuperar o seu sonho*”. Na imagem, os alunos confirmam que Ray “morreu”. Continuamos a escutá-lo: “*Tomem conta uns dos outros, é a vossa única hipótese de sobreviver. E deixem o resto ‘oscilar’*”. O que conclui Molder sobre Benjamin pode ajudar à compreensão das intenções pessoais do realizador com a encenação da sua morte.

Sabemos que nascemos e sabemos que morremos e temos medo. Sabemos que morremos, mas deixamos para trás que tenhamos nascido, é isso que Benjamin não quer deixar para trás, reconhecer que nascemos, lembrar que fomos esperados, que aprendemos a falar. Esse reconhecimento é a condição de toda a tarefa de pensar (...). (Molder, 1999: 136)

O “testamento” de Ray parece pedir a alunos e espectador que não se conformem. Mesmo que sejam “*um estranho aqui-eu-mesmo*”. A experimentação e as tentativas

¹⁸⁸ “*Yo siento como tema constante la soledad del hombre, pero no lo veo en lucha con una sociedad que trata de aplastarlo. Esto sería caer en la autocompasión, que sólo conduce a la locura. Podemos estar al borde de la locura, pero para combatirla debemos encontrar en nosotros mismos la fuerza de adaptarnos al mundo en el que vivimos. Es poco probable que la sociedad vaya a adaptarse al individuo.* (ERICE, Victor, OLIVER, Jos. 1986, “*Nicholas Ray y su Tiempo*”, Madrid, Filmoteca Espanola)

de ultrapassar os limites têm como clímax a morte de Ray enquanto personagem, professor e realizador. Uma morte que, no fundo, e paradoxalmente, reafirma a sua continuidade na própria obra. Porém, esclarece Molder:

Para o artista, não há catarse, há segregação do fio que fecha o casulo, e escondimento e escuridão, exaustão e rebentamento, uma coisa fechou-se, uma coisa que não podia ser mais íntima ao poeta, o seu próprio túmulo e renascimento: a arte não salva o artista, a obra liberta o artista dele próprio, o artista trabalha unicamente para isto e não para a sua redenção. (Molder, 2014: 6)

A arte não “salva” Ray; anuncia-o enquanto autor, e, simultaneamente, protela a sua solidão enquanto artista. Retomemos a confissão de Ray, com que iniciámos este capítulo:

Chegou o momento mais importante da minha vida. Raramente fui receptivo com os outros. Penso que conheço melhor o filme que gostaria de fazer, e penso que nesse filme gostaria de falar sobre a morte.

Talvez agora seja possível compreender por que é que Ray nunca desistiu de terminar uma nova versão final de “*We can’t go Home Again*”.¹⁸⁹

No entanto, Erice cita Susan Ray, que recorda¹⁹⁰:

Nos momentos em que era mais objectivo dizia (sobre ‘*We can’t go Home Again*’): ‘É honesto.’ Foi sempre o seu sentimento e apreciava essa honestidade como tudo o resto. Considerava que o filme se adiantava à sua época. Pensava que era um filme importante. (...) Acreditava nele. (...) Nos momentos mais emotivos, queria destruí-lo. Não sabia o que fazer dele. (...) Era como Penélope. Durante o dia, os montadores juntavam o filme plano a plano, e depois, durante a noite enquanto dormiam, o Nick desfazia tudo o que eles tinham montado.¹⁹¹ (Ray, 1980, apud Erice, 1986: 276)

¹⁸⁹ Ray faz várias referências ao filme que está a tentar terminar, em “*Um Acto de Amor*”; e chegam até a ser projectados brutos, em algumas sequências da obra de Wenders.

¹⁹⁰ Nicholas Ray morreu a 16 de Junho de 1979.

¹⁹¹ “*En los momentos em que era más objetivo, Nick, decía de la película: ‘Es honesta.’ Ese fue siempre su sentimiento y apreciaba esa honestidad tanto como todo lo demás. Consideraba que la película se adelantaba a su época. Pensaba que era una película importante, (...). Creía en ella. (...) En los momentos más emotivos, quería*

Este trabalho de destruição, construção, desconstrução e reconstrução está na *persona*(gem) de Ray e envolve toda a estrutura de “*We can’t go Home Again*”. No limite, perpetua-se em “*Um Acto de Amor*”, onde Ray é um protagonista a caminho da morte (que acontece durante a rodagem). Godard escreveu sobre Ray, em 1957, e é citado por Erice: “*Se o Cinema deixasse de existir, só Nicholas Ray dá a impressão de o poder reinventar, e além disso, de querer fazê-lo.*”¹⁹² (Godard, 1957 apud Erice, 1986: 298) Talvez porque o lugar dessa reinvenção do Cinema seja causa e consequência artística de se sentir “*um estranho aqui-eu-mesmo.*”:

Contudo ainda não encontrei o meu estilo. Creio ter certas chaves. Sempre tive a sensação, e tenho-a, contudo, que não fazemos mais nada que escavar na superfície da prodigiosa aventura que é o Cinema.¹⁹³ (Ray, 1961, apud Erice, 1986: 87)

O que Godard escreveu sobre “*Amargo Triunfo*” aplica-se a “*We can’t go Home Again*”. Com essas palavras se conclui que este filme é o mais opaco, experimental e autobiográfico filme de Nicholas Ray:

(...) não é o reflexo da vida, é a vida feita filme, vista de detrás do espelho, no qual capta o Cinema. É o mais directo e o mais secreto dos filmes, o mais precioso e o mais áspero. Não é Cinema, é melhor que Cinema.¹⁹⁴ (Godard, 1957 apud Erice, 1986: 300)

destruir la película. No sabía qué hacer de ella.(...) Era como Penélope. Durante el día, los montadores ensamblaban la película pieza a pieza, y luego, durante la noche, mientras dormían, Nick deshacía todo lo que habían montado.” (ERICE, Victor, OLIVER, Jos. 1986, “*Nicholas Ray y su Tiempo*”, Madrid, Filmoteca Espanola)

¹⁹² “*Si el cine dejara de existir, sólo Nicholas Ray da la impresión de poder reinventarlo y, lo que es más, de querer hacerlo.*” (Idem)

¹⁹³ “*Todavía no he encontrado mi estilo. Creo tener ciertas claves... Siempre he tenido la sensación, y la tengo todavía de que no hacemos más que escavar en la superficie de la prodigiosa aventura que es el cine.*” (Idem)

¹⁹⁴ “*(...) no es el reflejo de la vida, es la vida hecha película, vista desde detrás del espejo en el que la capta el cine. Es a la vez la más directa y la más secreta de la películas, la más preciosa e más tosca. No es cine, es mejor que cine.*” (Idem)

CAPÍTULO 3

A Morte é uma Arte: uma análise de “*No Home Movie*”, de Chantal Akerman

"I want to show how small the world is."

Chantal Akerman, “Chantal Akerman discusses ‘No Home Movie’”

“‘Para mim’, pensava o jovem Goethe, ‘está fora de causa acabar bem’. Mas a seguir a Werther, veio-lhe a certeza contrária: não estava destinado a afundar-se e, ou porque se sentiu conciliado com aquilo a que chamava as potências demoníacas, ou por razões mais secretas, deixou de acreditar na queda.”

Blanchot, “O Livro por Vir”

3.1. A autobiografia e a “consciência criadora” do autor

Interpretando as palavras de Blanchot, percebemos que aquilo que muitos designaram por “efeito Werther” (onda de suicídios ocorridos pela Europa após a publicação da obra), não teve eco em Goethe. “Werther” (1774) é um livro semi-autobiográfico, no sentido em que uma história de amor impossível foi também vivida por Goethe. O escritor fez questão de recorrer à terceira pessoa, mudar nomes e lugares; mantendo-se, no entanto, fiel ao tema que o inquietava. Não indo para um território em que seria facilmente identificado como personagem principal, Goethe foi deixando em “Werther” vestígios de si, traços do seu carácter, da sua biografia, sem nunca fazer da sua vida o centro narrativo e referencial da obra.

Bakhtin chama à atenção para este movimento de transformação tensional vivido pelo autor na relação com a personagem principal:

O autor é o depositário da tensão exercida pela unidade de um todo acabado, o todo do herói e o todo da obra (...); esse todo que assegura o acabamento ao herói não poderia, por princípio, ser-nos dado de dentro do herói, o herói não pode viver dele e inspirar-se nele na sua vivência e nos seus actos, esse todo vem-lhe, (...) da consciência criadora do autor. A consciência criadora do autor é consciência de uma consciência, ou seja, é uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo. (Bakhtin, 1997: 32)

Goethe teve esta “*consciência criadora do autor*”, “*consciência de uma consciência*”. Afastou a narrativa da autobiografia, esse gesto fê-lo libertar-se das tais “*potências demoníacas*”, e o rumo da sua vida não foi aquele que deu a Werther. A decisão de Chantal Akerman não foi a mesma. A realizadora terminou “*No Home Movie*”, estreou-o em Agosto de 2015 no Festival Internacional de Locarno, e, menos de dois meses depois, suicidou-se. Que significado ontológico e criativo pode ter este derradeiro e radical gesto de Chantal, à luz deste seu filme final?

Começemos por uma breve descrição da obra. Chantal acompanha a vida quotidiana da mãe, Natalia, tentando que, nas rotinas diárias que mantêm juntas, a mãe dê testemunho das experiências de Auschwitz. Natalia silenciou sempre este dado autobiográfico. E o não-falado, de modo mais ou menos diferido, foi atravessando a biografia de vida da cineasta, que não pediu directamente à mãe para falar sobre a experiência do Holocausto. Opta por filmá-la, e aparecer também nas imagens: juntas, mãe e filha, partilham refeições, conversam sobre o presente e o passado. Akerman assume o seu lugar de filha, para conseguir dar voz à ferida que acompanhou Natalia, perturbou a relação entre as duas, e, numa certa medida, foi herdada por Akerman. Dada esta natureza autobiográfica, onde terminariam e começariam a filha, a personagem, e onde começaria a tarefa de realizar “*No Home Movie*”? Conseguiria Akerman uma “*consciência criadora*”: “*a consciência da consciência*” perante o herói da sua obra, neste caso, a sua mãe?

Podemos equacionar que a aspiração de Akerman de querer registar o testemunho da mãe através do dispositivo cinematográfico contém “*a consciência criadora*”: Natalia surge como a protagonista que a filha quer arremessar do silêncio do trauma. Esta tentativa de rememoração que Chantal deseja sai gorada; a mãe diz muito pouco sobre esse tempo. O gesto inicial para a feitura de “*No Home Movie*” parece partir de uma vontade da filha Chantal, que encontra no Cinema uma mediação para conseguir chegar à mãe. A posição de Akerman oscila de forma constante, repentina e intermitente, entre as posições de filha, personagem e realizadora: coloca a câmara e afasta-se dela; sentimos a sua presença no modo quase descuidado de filmar, ou vemo-la a falar de assuntos pessoais com a empregada.

A urgência pessoal e artística do mote do filme é antiga.

Existe um diário que a minha avó deixou, que ela começou quando tinha quinze anos na sua pequena aldeia na Polónia num ambiente muito religioso. Ela começa o diário com ‘Eu sou uma mulher.’¹⁹⁵ (Akerman apud Weiner, 2008)

Recordemos que o *corpus* cinematográfico da realizadora tem como um dos pilares basilares a problematização do lugar da mulher na sociedade, lugar por ela convocado muitas vezes através de temas como a casa (no seu estatuto de lar) e o desenraizamento. Os assuntos que acompanharam a sua filmografia parecem derivar daquilo que nunca conseguiu entender sobre a família materna: a saída forçada da Polónia, e posterior fuga de Auschwitz para a Bélgica. Para Akerman, todo este percurso derivava do desassossego de ser filha de uma sobrevivente do Holocausto, que se recusava a falar sobre essa vivência; e por esse motivo, também ela, Chantal, partilhava de um sentimento de desenraizamento.

Tenho uma sensação, desde há muito tempo, - a minha mãe foi para os campos e nunca disse uma palavra sobre isso – que eu tenho de falar por ela, o que é uma loucura porque eu não posso falar por outra pessoa. Por isso, estava obcecada por isso, pela sua vida. Estava obcecada também pela maneira como ela saiu dos campos e tornou a sua própria casa numa prisão.¹⁹⁶ (Akerman, 2015)

A urgência da cineasta relacionava-se com esta vontade de trazer a lume a principal tensão familiar, apaziguando assim o trauma que sentia existir na mãe e em si mesma. À luz das suas palavras, podemos reinterpretar obras como “*Jeanne Dielman*” (Chantal Akerman, 1975), “*News from Home*” (Chantal Akerman, 1977) - sendo esta uma obra epistolar, troca de correspondência entre ela e a mãe - ou mesmo o penúltimo “*A Loucura de Almayer*” (“*La Folie Almayer*”, Chantal Akerman, 2011).

O realizador – ou um realizador como eu - é a última pessoa que tem de ser interrogada. Porque eu não abraço o meu trabalho tendo um ponto-de-vista de fora

¹⁹⁵ “There is a diary that my grandmother left that she started when she was 15 in her little village in Poland in a very religious environment. She started the diary: ‘I am a woman.’” (WEINER, J., 2008. “My family and other dark materials” in “The Jewish Chronicle”, acedido a 26-11-2018 em <https://www.pressreader.com/uk/the-jewish-chronicle/20080711/282316790805251>)

¹⁹⁶ “I had the feeling for a long time—my mother went into the camps and never said a word about it—that I had to talk for her, which is crazy because you cannot talk for someone else. So I was obsessed by that, by her life. I was obsessed also by the way when she went out of the camps she made her house into a jail.” (AKERMAN, Chantal, 2015. Entrevistada por KASMAN, D., “Chantal Akerman Discusses ‘No Home Movie’”, acedido a 30-11-2017 em <https://mubi.com/notebook/posts/chantal-akerman-discusses-no-home-movie>)

para dizer: ‘Chantal, tu fizeste aquilo, e aquilo está relacionado com a tua mãe; aqui novamente e ali novamente, o que é isso significa e o que é que querias?’. Não. Eu apenas tenho uma ideia e faço-a. (...) Mas é de facto necessário um ponto-de-vista exterior, e tê-lo não é o meu trabalho.¹⁹⁷ (Akerman, 2015)

Akerman sabia quais os territórios temáticos e narrativos que queria aprofundar nas suas obras, e o cariz autobiográfico não parecia preocupá-la. Sobre os seus métodos de realização, refere ainda: “*É um impulso. Não posso dizer mais que isso. (...) É um impulso, é o meu instinto. (...) Toda a minha vida fiz isto, por isso é como uma segunda natureza.*”¹⁹⁸ (Idem) Esta “*segunda natureza*” poderia tê-la feito optar por se concentrar apenas na tarefa da realização. Akerman parecia saber como lidar com o lado intimista do projecto.

Quando fiz o filme, quando estava a filmar, filmei muitas mais coisas, que nada tinham a ver com a minha mãe. E não sabia que ia fazer um filme assim, se não provavelmente não me atreveria a fazê-lo.¹⁹⁹ (Idem)

Estamos próximos da noção de trauma. Freud afirma que a “*neurose traumática*” tem por base “*acidentes que envolvam risco de vida*”. “*No entanto*”, continua, “*não conheço nenhum caso de pacientes com uma neurose traumática que se ocupem muito durante a sua vida acordada com a recordação do acidente.*” (Freud, 2009: 11) O trauma, em “*No Home Movie*”, é a presença do vestígio silenciado de Auschwitz. A realizadora percebe, ao longo dos anos, que ela e a mãe só podem expurgar juntas essa memória traumática (originariamente da mãe), dando voz a um silêncio duplo: silêncio daquele que não quer falar do trauma, e silêncio do que quer que esse trauma

¹⁹⁷ “*The filmmaker, a person like me, is the last one to be asked, in a way, you know? Because I don't embrace my body of work and I don't have like a point of view from outside, to say, “hey Chantal, you did that and it's related to your mother, here again, here again, what did that mean and what did you want” —no. I just had an idea and I did it. (...) But it really takes an outside point of view and that's not my work. So I cannot really answer. I think that should be your work.*” (AKERMAN, Chantal, 2015. Entrevistada por KASMAN, D., “Chantal Akerman Discusses ‘No Home Movie’”, acedido a 30-11-2017 em <https://mubi.com/notebook/posts/chantal-akerman-discusses-no-home-movie>)

¹⁹⁸ “*It's an impulse. I cannot say more than that. (...) It's an impulse, it's my instinct. (...) I have done that all my life, so it's like a second nature!*” (Idem)

¹⁹⁹ “*(...) when I did the film, when I was shooting, I shot many, many more things that had nothing to do with my mother. And I didn't know I was going to make that film, otherwise I would probably not dare to make it.* (Idem)

seja falado, pois também o herda. Um silêncio que acontecia na vida, e que o Cinema poderia tentar interromper.

Existem livros que analisam as crianças da segunda geração (dos sobreviventes), e dizem que três gerações de pessoas ficarão com marcas depois daquela que esteve nos campos. Eu pertencço à primeira geração. Sou a primeira rapariga, a primeira criança, de ambos os lados da família. E pus às minhas costas todo o desejo de rejeitar os campos, porque não tive filhos e não sou casada. Mas este não é o ‘desejo’, o ‘desejo’ é que eu os perpetue.²⁰⁰ (Akerman, 2015)

A certa altura, no decorrer de uma refeição entre Akerman e Natalia, o judaísmo começa por ser o tema de conversa (único momento em que isto acontece no filme). Akerman questiona a mãe, que se limita a divagar sobre a presença dos alemães na Bélgica. A realizadora continua a tentar que ela fale: diz-lhe que a família teve ajuda para vir para a Bélgica de um homem que estava apaixonado pela avó, etc. Mas a mãe não consegue confessar nenhuma experiência da infância ou adolescência que mencione Auschwitz. Na verdade, todo o diálogo da cena assenta no subtexto, em que se percebe a intenção falhada da realizadora. Nunca são referidas as expressões campos de concentração, Auschwitz, fuga, Holocausto; a própria Akerman tem também dificuldade em falar abertamente com a mãe sobre o trauma. O assunto é a mudança da Polónia para a Bélgica, durante a II Guerra Mundial. A presença do dispositivo cinematográfico não concretizou o objectivo de Akerman. Ficamos com uma filha que, sem sucesso, tenta que a mãe fale de um passado escondido.

Numa das cenas finais, estamos durante muito tempo com a empregada da mãe. Pela posição e altura da câmara, percebemos que a realizadora está sentada (em *off*), à sua frente. É um enquadramento que pretende destacar o seu ponto-de-vista e presença como personagem na cena. A empregada elabora algumas questões. Akerman torna-se na interlocutora da mãe, em relação aos dados biográficos que conhece. Conta

²⁰⁰ “*There were some books that were written about second generation children, and they analyze, saying there are three generations of people who will be hurt after the one that went into the camps. And I'm the first generation, the first girl, the first child in both sides of the family, in my mother's side and my father's side after the war. So imagine: I took on my back all the desire to reject them, because I didn't make any children, I am not married. This is not their desire, their desire is for me to perpetrate.*” (AKERMAN, Chantal, 2015. Entrevistada por KASMAN, D., “Chantal Akerman Discusses ‘No Home Movie’”, acedido a 30-11-2017 em <https://mubi.com/notebook/posts/chantal-akerman-discusses-no-home-movie>)

aquilo que sabe sobre o passado familiar. Mas é impossível conseguir compreender o que é de facto a experiência pessoal e emocional de ter vivido em Auschwitz, e isto é acentuado pela rememoração indirecta da filha feita pela realizadora.

Porém, se analisarmos toda a cena, denotamos que esta é também uma conversa confessional, muito autobiográfica. A empregada pergunta-lhe se tem mais irmãos além de Sylvie (que vemos no filme); Chantal diz que não. De seguida, pergunta-lhe se tem filhos, Chantal responde que não. Após um silêncio, a realizadora confessa: *“Isso é um pouco triste”*. Logo de seguida, a empregada reitera as afirmações: *“Você não se casou, não teve filhos...”* E espera que a realizadora conclua algo sobre isso. Por fim, a empregada questiona-a sobre a nacionalidade do pai. Basta isso para a cineasta começar a falar sobre o passado. Conta a história dos pais, a fuga da Polónia para a Bélgica, a forma como foram apanhados e levados para Auschwitz... *“É por isso que a minha mãe é assim...”*, termina. Com esta frase deixada em suspenso, Akerman parece referir-se ao silêncio do trauma, que, de forma diferida, foi sendo abordado na sua filmografia. Com o envelhecimento da mãe, esta temática é colocada no epicentro: a realizadora quer agora falar directamente desse trauma.

Os segmentos descritos e a sua evolução narrativa, dramática e estrutural dão conta dessa urgência confessional. Perante o silêncio da mãe, Akerman conta aquilo que sabe sobre o passado; assume pela mãe o protagonismo de *“No Home Movie”*, e regista um testemunho autobiográfico.

Estive sempre consciente (de Auschwitz). Mesmo que a minha mãe nunca tivesse falado de nada. Ela tinha um número no braço; mas quando tinha três anos eu tinha ‘sonhos’ sobre os campos todas as noites. Sonhos muito precisos com Hitler numa grande cadeira num campo de concentração. Eram como uma cena da Pina Bausch. Os judeus estavam a tocar violinos com sorrisos estranhos.²⁰¹ (Akerman, 2015)

²⁰¹ *“I was always aware. Even though my mother never said anything. Okay, so she had that number on her arm, but when I was a child of three years old I had dreams about the camps, every night. Very precise dreams about Hitler being in a big chair in a concentration camp. It was like a Pina Bausch scene. Jews were playing violins with strange smiles.”* (AKERMAN, Chantal. Entrevistada por KASMAN, D. 2015, *“Chantal Akerman Discusses ‘No Home Movie’*”, acedido a 30-11-2017 em <https://mubi.com/notebook/posts/chantal-akerman-discusses-no-home-movie>)

Freud diria:

(...) seria este o momento para admitir uma exceção ao princípio segundo o qual o sonho corresponde a uma satisfação de desejos. Os sonhos de angústia não são exceção a esta regra (...); os ‘sonhos de castigo’ também não, pois limitam-se a substituir a satisfação do desejo proibido pelo castigo adequado, ou seja, satisfazem o desejo do sentimento de culpa que reage ao instinto repudiado. (Freud, 2009: 30-31)

Akerman tenta transformar o inconsciente do sonho num projecto artístico, para começar a superar o trauma. Isto só podia ser concretizado através de um filme que retrata a mãe, e assumindo-se realizadora, personagem e filha. “*No Home Movie*” teria esses dois passos metodológicos e criativos: imortalizar Natalia através do Cinema, e falar dos sentimentos desta em relação à experiência do Holocausto. O filme tentaria chegar onde as circunstâncias da vida não tinham sido incapazes. Retomando Benjamin, Molder afirma:

(...) a vida é um combate contra a loucura que tenta todo o homem, um combate pela clareza, ainda quando a loucura possa tomar a leveza do sonho, ainda aí, o despertar é a expectativa: ‘no domínio do sonho nós esperamos um momento teleológico. É o momento da expectativa. O sonho espera secretamente pelo despertar’. (Benjamin apud Molder, 1999: 111)

Sonho, memória e trauma maturados, reconfigurados e transformados na unidade da obra de arte seriam o modo que o artista encontra para compreender alguma da “*loucura que tenta todo o homem*”; um “*combate pela clareza*” de experiências autobiográficas.

Em “*No Home Movie*”, os caminhos escolhidos para falar do trauma são atravessados pela busca e errância. Akerman intercala cenas quotidianas e intimistas em casa, com imagens de uma viagem feita ao deserto de Israel, e telefonemas que faz, por *skype*, para a mãe numa outra viagem aos Estados Unidos. A errância e as viagens surgem como um intervalo reflexivo. A realizadora parece querer algum distanciamento da intimidade com a mãe, para conseguir pensar no trauma do Holocausto.

Estas deambulações físicas e emocionais não permitiram um afastamento da autobiografia. O sinal mais evidente encontra-se na confissão final à empregada.

Antes, vemos Akerman, em contra-luz, a deambular pela casa, perdida, como se procurasse alguém ou alguma coisa. É em Chantal – filha, realizadora, personagem - que existe a urgência pelo testemunho do trauma passado.

O gesto de filmar “*muitas coisas que não tinham nada a ver com a minha mãe*” pode hoje ser lido como prenúncio das consequências da morte de Natalia para a cineasta. O filme retrata um silêncio. E, as conversas intimistas entre mãe e filha, e também entre filha e empregada, são reveladoras das tentativas de registo de uma memória traumática. Chantal intitulou de “*No Home Movie*” um filme sobre a casa familiar, sobre uma memória e um percurso biográfico e autobiográfico. O título sublinha o que existe de inquietante e paradoxal no projecto. Chantal filmou o seu próprio medo do trauma, a necessidade e urgência em confessá-lo. E geriu o caminho estrutural e narrativo da obra em torno destes testemunhos pessoais - ora visíveis e invisíveis, concretizados, forçados, falhados, ausente, confessados.

3.2. Trauma, morte e indiscernibilidade entre pessoal e autobiográfico

Num objecto artístico, que consequências poderá ter o testemunho autobiográfico de um trauma? Continuemos com as palavras de Chantal Akerman.

Numa ocasião, estava com a minha mãe no México, o meu filme sobre Conrad ‘A Loucura de Almayer’ tinha sido lá apresentado. Estava no palco, respondia a um Q&A, e a minha mãe não compreendeu nada porque era surda. Mas quando nos viámos embora, disse: ‘tu tens tudo isto, e eu só tenho Auschwitz’. E, naquele momento, eu compreendi que não podia falar em nome dela; ela era a única que poderia falar, e se ela não queria falar, teria de ser assim.²⁰² (Chantal, 2015)

Natalia, ainda antes da rodagem de “*No Home Movie*”, confessara o quão decisivo era o Holocausto na sua vida. Chantal, realizadora e cineasta, tinha alguma coisa além do

²⁰² “*But, once, I was in Mexico with her because my niece had her wedding—my sister lives in Mexico—and my film about Conrad, Almayer’s Folly, was screened there, and I went on the stage, I had a Q&A, and my mother was deaf, you know, so she didn’t understand anything. But when we went out, she said, “you have all that, and I had only Auschwitz.” And then I realized that same moment that I could not speak on her behalf, she was the only one who could speak, and if she didn’t want to speak, that should be it.*” (AKERMAN, Chantal. Entrevistada por KASMAN, D. 2015, “Chantal Akerman Discusses ‘No Home Movie’”, acedido a 30-11-2017 em <https://mubi.com/notebook/posts/chantal-akerman-discusses-no-home-movie>)

passado e da memória. O basilar desta confissão de Natalia parece ser o reconhecimento de Akerman de que não podia dar testemunho de uma experiência em nome da mãe. O que vemos em “*No Home Movie*” é a constatação de que a mãe silencia o autobiográfico; depois, não deveria caber à filha dar testemunho do trauma materno. Mas mesmo assim ela tenta. A realizadora parecia mesmo querer libertar-se do trauma herdado, através da feitura do filme. Era algo de muito profundo e pessoal nela. Este testemunho não foi totalmente libertador. A deambulação e as confissões finais de Akerman pelas divisões da casa parecem tê-la deixado confusa e perdida. Para Goethe, o exercício da escrita de “*Werther*” talvez tivesse sido o que lhe bastou para confessar, através do herói Werther, a sua paixão de juventude, e dela se tentar esquecer ou, pelo menos, distanciar (deslocamento para uma alteridade, inspirada nas suas vivências). Em Chantal, falamos de um processo criativo num território mais traumática, relacionado com o Holocausto. Não nos esqueçamos do que a realizadora diz: as três gerações seguintes aos sobreviventes dos campos de extermínio herdam as sequelas dos seus antepassados. Akerman era filha de dois sobreviventes dos campos. A ideia de filmar a mãe a falar sobre as vivências, colocando-a como protagonista, foi a tentativa pessoal de Akerman para, através do objecto artístico, superar a sua herança do trauma familiar.

O território dúbio das imagens parece esculpir um combate que Akerman trava entre as identidades de filha e realizadora: a realizadora que procura a distância e faz enquadramentos fixos, previamente pensados, com um olhar autoral; a realizadora que deixa a câmara a filmar, depois de um enquadramento escolhido, e que passa a interferir no plano como personagem. E uma terceira presença, súmula das anteriores, que revela Chantal em contra-luz, perdida, a vaguear pela casa, sem saber como e o que filmar (ou sequer que a câmara está ligada). É uma Chantal em busca da sua identidade, entre os lugares da autoria e a da autobiografia; e de alguma coisa que extravasa esses dois territórios, e que o dispositivo não poderá, talvez, alcançar. Chantal em busca de si própria.

“*No Home Movie*” amplia a autobiografia de Chantal Akerman, complexificando a dimensão de realizadora que filma um *home movie* sobre a mãe. Aos poucos, Akerman revela-se a filha de uma sobrevivente ao Holocausto, numa procura de redenção para ambas, que culmina numa auto-confissão daquilo que não conseguiu que a mãe dissesse. Toda a herança que a cineasta sente em relação ao passado

familiar parece tê-la feito secundarizar a possibilidade da morte da mãe, que acabou por acontecer antes de Akerman terminar o filme (em Abril de 2015, no decurso da montagem).

A morte de Natalia poderia ser mais ou menos previsível; inesperado foi que a ela se seguisse o suicídio da realizadora. Porém, pode-se tomar o argumento e o pressuposto contrários. Após a morte de Natalia, parecia apenas ser possível a própria morte para Chantal. Como constatámos, o movimento de dar voz, através do filme, ao silêncio da mãe revelou-se pouco frutífero. Com a morte de Natalia, o trauma perpetuou-se em em Akerman. A obra imortalizaria a mãe, mesmo que a mãe não tivesse falado de Auschwitz. Mas, libertaria em termos pessoais Chantal Akerman?

Agora, o filme é para a audiência. Não é para nenhuma de nós; não é para a minha mãe e nunca mais é meu. O filme está feito. Está fora, é isso. Já não é para mim. Era para mim quando o montei. Foi nesse momento em que o filme foi meu.²⁰³ (Akerman: 2015)

Neste sentido, Blanchot salienta:

(...) a solidão de um escritor, essa condição que é o seu risco, proviria então do que pertence, na obra, ao que está sempre antes da obra. Por ele, a obra chega, é a firmeza do começo. Mas ele próprio pertence a um tempo em que reina a indecisão do recomeço. (Blanchot, 2011: 15)

O risco encontra-se no acto e processo de criação do artefacto: a obra surge, entre “*a firmeza do começo*” e “*um tempo em que reina a indecisão do recomeço*”. Estão aqui em causa dois movimentos que adensam o trauma de Akerman. Com a morte da mãe, o lugar da personagem Chantal parece ter adquirido outra preponderância, em “*No Home Movie*”. Era necessário destacar essa sua errância, assumir pela mãe a confissão sobre o passado, imortalizando o silêncio da mãe e conferindo maior importância aos tempos passados nos campos de concentração. Isso é notório no plano-sequência em que Chantal, sem a habitual preocupação de fixar o

²⁰³ “*It's for the audience! Now, you know? It's not for any of us, it's not for my mother, it's not for me anymore. The film is done. It's out. It's out, now. That's it. So it's not for me anymore. It was for me when I was editing. That was the moment it was for me.*” (AKERMAN, Chantal. Entrevistada por KASMAN, D. 2015, “*Chantal Akerman Discusses 'No Home Movie'*”, acessado a 30-11-2017 em <https://mubi.com/notebook/posts/chantal-akerman-discusses-no-home-movie>)

enquadramento, deambula com a câmara por casa. Em contra-luz, vemos o seu quarto e o percurso que faz até ao quarto da mãe. Estamos num *home movie*, em que aquela que filma vai, na semi-penumbra, contra os objectos da casa. Estes obstáculos físicos são correlato de um impasse autobiográfico entre o silêncio da mãe e a sua busca, e urgência quase desesperada por uma confissão, a sua ou de Natalia. A casa revela-se um espaço de incómodo, hostil, com o qual não sabe lidar – e isso estende-se à dimensão da realização.

Depois de apresentar publicamente “*No Home Movie*”, Chantal talvez tivesse percebido que ambos os caminhos – o pessoal e o artístico - tinham chegado a um destino final, com a morte da mãe. Se, por um lado, não podia resolver o trauma; por outro, nada mais podia acrescentar a partir desse trauma irresolvido nas suas obras futuras: essa urgência e “*necessidade em que aparentemente se encontra de retornar ao mesmo ponto, de pertencer à sombra dos acontecimentos*” (Blanchot, 2011: 15) ficaria votada ao irresolvido. A morte da mãe parece ter declarado a Akerman a impossibilidade de prosseguir na descoberta do seu caminho autoral. O caminho intermédio estava já materializado no filme, com a confissão em nome da mãe, e também em seu nome. Relembrando, as palavras da realizadora sobre o momento em que o filme, finalizado, passa a pertencer a outros, pressente-se que se abre uma dupla solidão. A perda da necessidade de continuar a completar um *corpus* filmico inspirado indirectamente na sua relação com a mãe; e a urgência e impossibilidade de conseguir continuar a falar da morte e do trauma. O luto que a perda da mãe desencadeou é um duplo luto: pessoal e artístico. Depois de “*No Home Movie*”, Akerman “*já só podia vir a sentir as dores físicas e a solidão; aquilo a que chamamos futuro, estava bloqueado*”. (Améry, 2009: 20)

Jean Améry recorda Freud, Federn, Pavese, Celan (que também se suicidaram) e sublinha que aquilo que os une é uma miríade de causas impenetráveis, ligadas ao conjunto de leis internas de cada um: “*Leis a que nessas circunstâncias eles já não conseguiram obedecer.*” (Idem: 21) Sobre as leis internas e o quão insuportáveis elas se tornaram para Akerman apenas podemos tecer ponderações, reflectindo sobre a contaminação entre o pessoal e a autobiografia. Em “*No Home Movie*”, Akerman, mesmo filmando a intimidade quotidiana e colocando-se como personagem, não conseguiu que a mãe falasse sobre a experiência traumática do campo de

concentração; e, a sua tentativa para se colocar nesse lugar confessional parece ter falhado. Obra e vida deixam de conseguir dar resposta à tentativa de superação traumática. Com a finalização da obra na qual quis falar directamente sobre tudo isto, que posição artística resta depois a Akerman? Viver na solidão do luto da mãe, da obra finalizada e do falhanço de dar voz ao passado. E isto torna ainda mais porosa a distinção entre as identidades pessoal e artística da cineasta.

Freud explica que o princípio do prazer é “*accionado por uma tensão desagradável, (...) cujo resultado final coincide com a redução desta tensão, seja ela pela geração de prazer, seja evitando o desprazer.*” (Freud, 2009: 7) Natalia, silenciando o trauma, evitava “*o desprazer*” de recuar até à memória. De igual modo, tomando-o como causa pessoal e ao mesmo tempo artística, Akerman evitava “*uma tensão desagradável*”.

O princípio do prazer segue-se do princípio da constância (...): todos os movimentos psicofísicos que chegam à consciência se associam ao prazer na medida em que se aproximem, para além de um certo limite, da estabilidade total, associando-se ao desprazer na medida em que, para além de um certo limite, se desviem dela. (Freud, 2009: 20)

Freud conclui que seriam estes os “*limiares qualitativos do prazer e do desprazer*”. (Idem) Tudo parecia seguir o “*princípio da constância*” durante a montagem de “*No Home Movie*”. A mãe estava ali, presente, ainda que espectral, em sons e imagens. E Akerman, no incessante processo criativo de terminar um artefacto filmico, conseguia fazer a gestão entre os limites do prazer e do desprazer. Com o fim do processo, com o filme terminado e apresentado, não havia como revitalizar a perda efectiva da mãe.

Natalia morria para a filha e para a cineasta. Como salienta Amèry:

A morte é arrastada violentamente para nós mesmos; morte com que temos de passar a conviver quando envelhecemos, seja a que cresce a partir de dentro e é sentida como *angor*, seja a que nos aflige vinda do exterior sob a forma de terror. A expressão ‘arrastar a morte contra nós violentamente’ tem o mesmo carácter metafórico e ambíguo de outras maneiras de a expressar como, por exemplo, ‘fugir’ da morte. Para onde fugimos? Para lado nenhum. (Amèry, 2009: 25)

Akerman já não podia fugir do terror da morte da mãe: viu-se confrontada com a pergunta ontológica, cuja única resposta parecia ser a fuga “*para lado nenhum*”. “*E o que é que arrastamos violentamente para nós mesmos?*”. (Améry, 2009: 25) Améry dá uma possível resposta:

(...) a morte não é nada, é um nada, uma *nulidade*. Fugimos de uma região que não existe, ou arrastamos alguma coisa para nós que não tem de ser, portanto algo que não é, (...) mas que não é simplesmente o ‘não’. (Idem)

A realizadora poderia ter problematizado as temáticas do trauma, da morte e do luto numa obra de ficção, por exemplo. Porém, a contaminação entre pessoal, autobiográfico e artístico deixou a autora num lugar entrópico e insuperável: sem saída “*para lado nenhum*”.

3.3. Fazer Cinema e “escrever” a vida: o limite que acentua o desprazer

Natalia parecia assumir na vida e obra de Chantal Akerman uma função aurática. Esse carácter de aura está presente em cada gesto da mãe, se analisarmos em retrospectiva “*No Home Movie*”. Cada enquadramento, cada cena (estando Chantal à frente ou atrás da câmara) passa a ser olhado/lido como gesto de afirmação do trauma. Como testemunho do que foi e estava já a ser insuperável, instalando o filme num tempo presente povoado de ausências. Ou seja, o suicídio da realizadora acentua todos os traços, arranca do velado cada vestígio de vida e morte; efectiva o que poderia existir de volátil no filme numa espécie de gesto perpétuo. Num movimento pendular entre a tentativa de libertação e o derradeiro aprisionamento.

Fazer Cinema (sobretudo “*No Home Movie*”) e a presença da mãe na sua vida eram razões que, conjugadas, iam permitindo à realizadora lidar com o trauma geracional e com a temática do desenraizamento. O prazer (ou “*diminuição de desprazer*”, como sublinha Freud) que teve durante o processo de concretização do filme foi substituído por um profundo sentimento de solidão – finalização da obra, morte da mãe. O princípio da realidade tornou-se intolerável, porque a ferida passou a ser insarável. Para Chantal-filha e cineasta não lhe bastava a “imortalização” de Natalia-mãe em “*No Home Movie*”. A morte silenciou o trauma de Natalia, e duplicou-o em Akerman.

Deixa de existir um trauma diferido. Ainda que em memória e numa memória silenciada, a realizadora herda o peso das vivências de Auschwitz. Esta dupla perda de estabilidade e constância de referentes deixou de poder ser superada no território criativo: a mãe parecia ser o epicentro dessa criatividade. Que razões tinha Akerman para regressar, e voltar a viver na casa de Bruxelas; ou para continuar a fazer filmes que, em grande medida, coincidiam com a sua biografia e temáticas pessoais? Assinatura autoral e assinatura pessoal confundiram-se, num aniquilamento de si, de uma subjectividade espartilhada e ampliada por um trauma, que a fez sucumbir após a morte da mãe. Como declarou Adorno: “*Escrever um poema depois de Auschwitz é um acto bárbaro.*”²⁰⁴

A minha mãe escreveu algumas coisas no diário da minha avó, quando regressou do campo. Depois, uns anos mais tarde eu acrescentei outras, e depois a minha irmã mais nova também descobriu o diário e também escreveu.²⁰⁵ (Akerman, 2008)

“*No Home Movie*” parece encerrar o gesto pessoal e artístico de completar o diário que a mãe tinha deixado de escrever. Akerman escrevia-se a si mesma nessas entradas diarísticas, fazendo delas obra e vida. A morte da mãe põe fim ao diário da vida de Natalia, ao *corpus* artístico de Akerman, e, radicalmente, ao “diário” da sua vida. Este exercício de apropriação da memória, tomando-a como experiência pessoal através da escrita e da palavra, é paradigmático do processo de transformação ocorrido no decurso do filme. Chantal tomou o diário da mãe como seu; e a confissão que a mãe não fez, “escreve-a” - confessa-a - ela na primeira pessoa. Para assim, se “libertar”. Uma confissão que amplia a dimensão diarística da obra, e que extravasa para a própria vida da cineasta. Quebrada a estabilidade, no total limite do desprazer, a realizadora não tinha mais nada para e por que escrever e filmar, nada que pudesse completar o seu “diário”. No limite, só poderia afirmar a total e inescapável fusão

²⁰⁴ A frase foi escrita por Adorno no ensaio “Cultural Criticism and Society”, publicado em 1949. (ADORNO, Theodore W. 1949, “*Cultural Criticism and Society*”, acedido a 05-12-2017 em <https://www.marcuse.org/herbert/people/adorno/AdornoPoetryAuschwitzQuote.htm>)

²⁰⁵ “*Then my mother wrote something when she came back from the camp. Then a few years later I added something, and then, later again, my little sister also found it and also wrote something.*” (WEINER, J., 2008. “*My family and other dark materials*” in “*The Jewish Chronicle*”, acedido a 26-11-2018 em <https://www.pressreader.com/uk/the-jewish-chronicle/20080711/282316790805251>)

entre diário (*corpus* filmico) de obra e diário de vida. No lugar onde a vida deixou de se afirmar, afirma a obra e a sua assinatura.

Akerman imortalizou-se, sucumbindo ao trauma, à memória e passado da mãe, com a mãe; o seu *corpus* filmico era já, em última instância, de uma dupla autoria. E essa dupla autoria vinha de uma vida que aceitou viver e criar a partir desse trauma e da centralidade da mãe na vida e na(s) obra(s). Mãe e filha partilhavam desse indizível, que a experiência do Holocausto provocava em ambas (com diferentes reverberações). Que lugar fica depois para a Chantal artista, criadora, realizadora?

A cineasta afirmou, perpetuou e terminou com uma vertiginosa e tripla *mise-en-abîme*, que confundia a pessoa, a mulher, a personagem e a realizadora, num território em que a vida já não se conseguia separar da obra, e a morte estava efectivada nesta.

Lembra Levinas:

Tudo quanto possamos dizer e pensar da morte e do morrer bem como do seu inevitável desenlace, nos parece, para começar, que o recebemos em segunda mão. Sabemo-lo por ‘ouvir-dizer’ ou por um saber empírico. Tudo quanto deles sabemos chega-nos através da linguagem que os nomeia, que anuncia proposições: proposições comuns, proverbiais, poéticas ou religiosas. (Levinas, 2012: 38)

Akerman só poderia afirmar as consequências emocionais insuperáveis da morte da mãe na experiência da sua própria morte, pois talvez sentisse que essa experiência primeira não era na verdade “*em segunda mão*”, mas já uma semi-morte de si mesma. O derradeiro “*No Home Movie*” transforma-se num testamento vital. As imagens que vemos da cineasta suplantam um objectivo inicial. O filme torna-se no cais-de-chegada e núcleo agregador de Chantal enquanto pessoa e artista. Visto à luz da sua morte, o filme parece ser a última coisa que a realizadora conseguia fazer, simultaneamente duplicando e contradizendo as suas intenções iniciais. Como se, em última instância, a arte, um trabalho autobiográfico, não salvasse nunca o artista. Antes, em certas circunstâncias, o colocasse num abismo de identidade.

Numa das sequências de “*No Home Movie*” vemos planos do deserto, filmados a partir de um carro; sentimos a presença da realizadora, através do ponto-de-vista escolhido. Logo depois, vemos águas turvas em movimento, e nelas aparece

destacada ao centro a sombra reflectida, movente e instável, de Akerman. Ficamos ali algum tempo. Este espectro da realizadora adquire, *pós-mortem*, um carácter inquietante - espécie de testamento vital da afirmação da (sua) morte. A cineasta, no fundo, estaria a afirmar o trauma e a perpetuá-lo na obra, mesmo que isso significasse o silêncio radical: o fim da sua vida enquanto artista, enquanto mulher. E ser humano. Por outras palavras, o trauma parece ter “superado” Chantal Akerman. A obra superou, por seu turno, a vida. “*No limite, e por isso da forma mais verdadeira, ela viveu no momento do salto*”, concluiria Amèry. (Amèry, 2009: 25)

3.4. A afirmação da dor no autobiográfico e o intolerável da vida

Façamos uma breve comparação com Sylvia Plath, para tentarmos compreender melhor o caso Akerman. Antes de se suicidar, a poetisa assumiu o alter-ego de uma sobrevivente de Auschwitz. Só poderia escrever sobre as suas “*potências demoníacas*” (Blanchot, 1984), evocando uma dor avassaladoramente maior, porque reconhecida por todos – o referente histórico do Holocausto. Steiner sublinha:

O fascínio não decorre exclusivamente dos próprios poemas. O suicídio de Sylvia Plath aos trinta e um anos de idade, em 1963, e a personalidade dessa jovem que chegara do Massachusetts para viver e estudar em Inglaterra (...) são a sua parte integrante. Para os que a conheceram e para o círculo mais amplo dos que se sentiram electrizados pelos seus últimos poemas e pela sua súbita morte, Sylvia Plath como que acabara por representar a autenticidade e os riscos peculiares da condição do poeta. (Steiner, 2014: 471)

Se a arte libertou Goethe, “condenou” Plath e Akerman. Esta, tal como a escritora, “*acabara por representar a autenticidade e os riscos peculiares da condição*” do artista no mais liminar dos gestos: atentando contra a vida, afirma a sua condição avassaladora, traumática e psíquica, interna. E acaba por fazer disso obra. Para ambas as autoras, parecia o único gesto que ainda era possível fazer. A afirmação da sua própria morte - consumada e terminada a obra - é a afirmação daquilo que só em segundo grau, “*em segunda mão*” a arte conseguiria dar a ver.

Akerman não conseguiu recuar emocionalmente depois de todo percurso autobiográfico de “*No Home Movie*”. O Cinema era o lugar onde o luto não era

possível: a morte da mãe era algo maior que a vida e o “fazer arte”. Da mesma forma que, olhando para o colosso do Holocausto, Plath não conseguiu libertar-se da sua tristeza com esses abissais poemas, evitando o suicídio. As “*potências demoníacas*” das duas artistas não foram apaziguadas com a feitura das suas obras. Ainda sobre Plath, Steiner ressalva: “*O seu estilo pessoal e o preço do tormento íntimo que tão evidentemente pagou para conseguir a intensidade e a honestidade dos seus poemas principais afirmaram uma autoridade dramática própria.*” (Steiner, 2014: 471) E, Chantal Akerman sublinha o que já existia de intimista e autobiográfico no filme com uma “*autoridade dramática própria*”, que ultrapassa os limites do autobiográfico. Ou seja, a afirmação do gesto de “*atentar contra si*” (que revela o insuperável do trauma e da morte da mãe) é, em simultâneo, um acto muito pessoal e um gesto artístico. E que revelam o colosso de uma dor insuperável.

Retomemos os pressupostos de Freud no texto “Para Além do Princípio do Prazer”.

Mas qual é afinal a relação entre os instintos e a compulsão para a repetição? Um instinto seria uma força interna dos organismos vivos que visaria a reconstituição de um estado anterior que, por influência de distúrbios exteriores, teve de ser abandonado. Por outras palavras, um instinto corresponderia a uma espécie de elasticidade orgânica ou, se se preferir, seria a expressão da inércia da vida orgânica. (Freud, 2009: 35)

Freud aprofunda:

Esta concepção causará estranheza, pois acostumámo-nos a considerar os instintos como um facto que visa a modificação e a evolução, enquanto que agora reconhecemos neles exactamente o contrário, a expressão da natureza conservadora dos organismos vivos. (Idem)

Se o instinto parece equivaler à ideia de trauma - “*inércia da vida orgânica*”, “*a expressão da natureza conservadora dos organismos vivos*” -, enfrentá-lo directamente no processo criativo, através de uma confissão, deixou Akerman face-a-face com um dilaceramento. “*No Home Movie*” torna-se então testamento de uma confissão total e vital, mais do que a confissão “*em segunda mão*” do trauma da mãe. Os limites dos instintos e do trauma na vida alteraram as fronteiras interpretativas da obra.

Os limites da vida da autora resultam num filme que, na montagem, começou a definir o testemunho e testamento final de Chantal Akerman. Perante o duplo silêncio de Natalia (a sua morte aniquila de vez a possibilidade de dar testemunho sobre a experiência de Auschwitz), a câmara e o filme só conseguem dar conta do silêncio que a realizadora ocupa com a sua palavra. E, assim, a confissão que faz em nome da mãe é simultaneamente uma auto-confissão brutal.

Em 2016, a crítica de Cinema do “New York Times”, Rachel Donadio, recupera as palavras de Amy Taubin, que lembrava Akerman como:

(...) a única realizadora que absorveu as estruturas temporais do Cinema *avant-garde* americano combinado com os seus compromentimentos com o trabalho pessoal, aplicando tudo isso em filmes artísticos narrativos. (...) O que era pessoal para ela era a ligação mãe-filha, e como é que ela aparecia em todas as personagens dos seus filmes.²⁰⁶ (Taubin apud Donadio, 2016)

Tudo está em confronto e tudo se solidifica em “*No Home Movie*”. Poderíamos talvez afirmar que o gesto *avant-garde* (dado o seu radicalismo) está em estender o tempo dos seus planos-sequência ao tempo pessoal e individual da sua vida - construindo ainda a narrativa do filme com o suicídio. Pois este é o filme em que, de forma mais directa, despojada e autobiográfica a ligação mãe-filha aparece; onde Natalia e Chantal, se apresentam e apresentam a si mesmas. E, que assim visto, supera a mediação e qualquer re(a)presentação feita pelo dispositivo cinematográfico.

3.5. Morte como afirmação radical da vida do autor através da obra

O suicídio afirma o trauma de mãe e filha; e é um gesto radical de afirmação de uma obra que perdurará além desse trauma. Porém, não deixa de ser inesperado esta escolha radical de Chantal Akerman. Voltemos a Steiner.

²⁰⁶ “(...) Ms. Akerman was ‘the only filmmaker who absorbed the radical time structures of American *avant-garde* film combined with its commitment to personal work and employed all that in narrative art films.’ (...) What was personal for her was the mother-daughter bond and how it played out in all the characters in her films.” (DONADIO, Rachel. 2016, “The Director’s Director: Chantal Akerman” in “New York Times”, acedido a 06-12-2017 em <http://www.nytimes.com/2016/03/27/movies/the-directors-director-chantal-akerman.html>)

Talvez só os que não participaram nos acontecimentos ‘possam’ abordá-los a partir da razão e da imaginação: para os que fizeram a sua experiência concreta, esta perdeu os contornos definidos do possível, saiu do real. Investindo toda a sua originalidade poética, Sylvia Plath ‘tornou-se’ uma mulher transportada a caminho de Auschwitz nos comboios da morte. Os fragmentos malditos do massacre parecem ter penetrado o seu próprio ser.²⁰⁷ (Steiner, 2014: 481)

Acrescentemos as afirmações de Freud:

(...) temos de admitir que é incorrecto dizer que o funcionamento dos processos mentais seja dominado pelo princípio do prazer. Nesse caso, uma grande maioria dos nossos processos mentais seria acompanhada de prazer ou conduziria a este fim, uma conclusão que é refutada pela experiência comum. Por esta razão, podemos falar apenas de uma forte tendência da mente para o princípio do prazer, ao qual se contrapõem outras forças ou circunstâncias, de tal modo que o resultado nem sempre pode corresponder a uma tendência para o prazer. (Freud, 2009: 9)

Ganha então preponderância é “princípio da realidade”.

Sob a influência dos instintos de auto-conservação do ego, o princípio de prazer do ego será substituído pelo *princípio da realidade*, que, sem abdicar do instinto final de obtenção de prazer, ainda assim exige que a satisfação seja adiada, que se renuncie a várias possibilidades de contentamento e que, no grande desvio que conduzirá ao prazer, se tolere por algum tempo o desprazer. (Idem)

Os casos de Akerman e Plath divergem. O trauma de Akerman era um trauma herdado, e que a realizadora não parece conseguir superar, depois da morte da mãe. Plath precisou de um referente histórico brutal para, sobre ele, criar um alter ego que conseguisse trazer à luz as dimensões do seu dilaceramento e sofrimento interiores. Mas, o carácter de assinatura que ambas as artistas desencadeiam com a afirmação do suicídio nas respectivas obras é semelhante. De acordo com Molder:

(...) o apelo de cada ser, de cada coisa pressupõe uma experiência que a antecede e que a chama, que a traz consigo, a experiência de seguir vestígios, e que esta perseguição é a resposta a um impulso de reconhecimento, ao reconhecimento

²⁰⁷ Steiner refere-se sobretudo ao poema *Colossus*, de Sylvia Plath.

daquela moldura invisível em que cada coisa está engastada, a sua aura. (Molder, 1999: 127)

Um artista persegue vestígios, na tentativa de reconfigurar uma “*moldura invisível*” das coisas, sobretudo das coisas que para si estão “*engastadas*”. No fundo, esses vestígios são, aqui, vistos como o recalcado freudiano. Acentuar sentimentos e traumas pessoais não libertou realizadora e poetisa. As obras tornam-se centro desses trauma e sofrimento pessoais - desses “*vestígios*” que as artistas não toleraram mais perseguir. Retomemos na tradução de Molder, um excerto de “O Livro das Passagens”, de Benjamim.

Vestígio e aura. O vestígio é a manifestação de uma proximidade, por mais longe que possa estar o ser que a deixou. A aura é a manifestação de uma lonjura, por mais próximo que esteja aquilo que a evoca. Com o vestígio apoderamo-nos da coisa; com a aura ela é senhora de nós. (Idem)

A aura seria, então, o desbravamento dos vestígios feito no decurso dos processos criativos. No caso de Akerman, a tentativa, sequência a sequência, momento a momento do filme, para conseguir revelar algo tão doloroso e intocável como Auschwitz. E, a essa aura passa a equivaler, em “*No Home Movie*”, a obra e vida. Já não basta perseguir o vestígio, depois da morte da mãe. O filme torna-se “*aurático*”, lugar único onde é permitido a Chantal Akerman viver *pós-mortem*. Mas já não para si, porque “*com a aura ela é senhora de nós*”. Assim sendo, parece que a própria Chantal Akerman se reduziu a um vestígio, no sentido em que acabou por aproximar o objecto fílmico do carácter duplo de aura. Encarnação das suas “*potências demoníacas*”. A afirmação do gesto de atentar contra a vida não esconde já uma alteridade que Akerman, em parte, assumiu no decurso de todo o processo de feitura do filme, quando esteve no lugar daquele “*que contempla*”, como realizadora e a montadora. Esta alteridade desaparece na solidão que sente com a obra finalizada. Apenas poderia afirmar o silêncio do trauma da mãe com o seu próprio silêncio. Por seu turno, deste modo, traria para o centro nevrálgico precisamente o trauma - e revelando-o, assim, como irreparável e insuperável para si mesma. Desta forma, o “efeito Auschwitz” vira-se contra Akerman. Não superando o trauma herdado na sua vida pessoal, afirma-o enquanto autora. Vale a pena recuperar as palavras de Melchior-Bonnet, a propósito do pintor Durer.

O espelho não é aqui um espelho de imitação; microscópio e telescópio, ele faz surgir no espaço fechado da obra uma outra realidade, o invisível e o visível, o infinitamente grande e o infinitamente pequeno, numa *mise-en-abîme* que reproduz a da criação, na qual o artista participa da sua arte. (Melchior-Bonnet, 2016: 180)

Chantal Akerman instala “*No Home Movie*” numa outra realidade. “*O invisível e o visível*” passam a espelhar o visível de uma outra narrativa, aquela que é construída pelos espectadores a partir dos efeitos que o filme provocou na vida da realizadora. O filme passa a ser sintoma e *aftermath*, de uma “*mise-en-abîme que reproduz a da criação, na qual o artista participa da sua arte*”.

O célebre auto-retrato em que Durer se pintou de frente com as feições de Cristo talvez exprima com exactidão essa viragem do pensamento em que o indivíduo, reflexo e imagem de Deus, se descobre sujeito activo, numa representação ao mesmo tempo histórica e transfigurada. (...) Ora, num tal retrato, a semelhança não se exprime em termos gerais ou simbólicos, mas através de uma forma sensível e de traços singulares; ela descobre o seu estatuto de ‘eu’ e conduz a uma experiência nova da subjectividade. (Idem: 179)

O caminho de Durer é diferente do de Akerman. Interessa-nos esse o ponto-de-chegada do pintor no quadro: o traço singular não-convencional de um auto-retrato, que conduz a uma outra dimensão da subjectividade e da autoria. Mas, a “*mise-en-abîme*” de “*No Home Movie*” sublinha de facto um auto-retrato e uma autobiografia totais da realizadora? Com a morte da autora, o que estava velado, no e através do filme, continuará assim, silêncio e vestígio da sua busca identitária. Daí ser paradigmática e inquietante a silhueta de Chantal Akerman, que, em movimento lento, acompanha as águas turvas sem quaisquer coordenadas espaciais. E é igualmente paradigmático e inquietante o último momento em que a realizadora aparece. Na semi-penumbra, Chantal aperta os atacadores sentada na sua cama. Depois de tudo o que confessou, fica apenas o gesto de esconder a luz que entra no quarto com a opacidade da cortina. Portanto, resta a questão com que Steiner se deparou ao estudar Sylvia Plath: “*Como ajuizar a obra de um autor se a natureza da sua morte lhe dá mais autoridade?*” (Steiner, 2014: 470)

3.6. Afirmação da morte: tempo circular e uma “outra” linguagem interna da obra

Bakhtin salienta:

O autor não só vê e sabe tudo quanto vê e sabe o herói em particular e todos os heróis em conjunto, mas também vê e sabe mais do que eles, vendo e sabendo até o que é por princípio inacessível aos heróis. (Bakhtin, 1997: 33)

Bakhtin refere que existe um “*excedente*” que distingue autor e herói.

É precisamente esse excedente, sempre determinado e constante de que se beneficia a visão e o saber do autor, em comparação com cada um dos heróis, que fornece o princípio de acabamento de um todo — o dos heróis e o do acontecimento da existência deles, isto é, o todo da obra. (Idem)

Em Akerman, este “*excedente*” fez coincidir obra e vida numa unidade temporal circular. Karl Jaspers ressalva:

O medo da morte é o medo do nada. Mas, apesar disso, parece inextirpável a concepção de que o estado a seguir à morte é um outro ser, que o nada depois do fim não é, realmente, um nada. (...) O medo da morte é o medo daquilo que vem depois dela. Ambos os medos – o medo perante o nada e o medo perante o estado de morte – são desprovidos de fundamento. O nada só é nada em relação à realidade espaço-temporal. E não há uma outra existência real, da qual tenhamos de ter medo. Mas, com isso, caduca também a consciência da imortalidade? (Jaspers, 2016: 115)

A morte não se rege pelo tempo teleológico, uma vez que não tem materialidade cognoscível para o sujeito; não possui existência enquanto tempo. Se, eventualmente, uma obra autobiográfica foi “assinada” *à posteriori* pelo autor com o gesto adicional de pôr termo à vida, que leituras podemos retirar da dimensão e existência temporal desse artefacto? Lembra Jaspers:

À pergunta ‘Porquê a morte?’, deu o médico e pitagórico Alcmeão, no século VI antes de Cristo, a seguinte resposta: ‘Os homens morrem porque não têm força para unir o princípio ao fim.’ Quem conseguisse isso seria imortal. (Idem)

“*Que quer isto dizer? O círculo do tempo é, enquanto retorno, a imortalidade do que acontece nesse círculo.*” (Idem) Como refere Amèry:

(...) a espera pela vinda da morte é apenas um modo de actividade passiva (...). A morte voluntária, morrer pelas suas próprias mãos, é indubitavelmente uma actividade realizada (...). O viver-na-espera-da-morte e a execução do acto autónomo não são de todos comparáveis. (Amèry, 2009: 25)

“*Viver na-espera-da-morte*” é aceitar a linearidade que o tempo e a vida nos propõem como destino. O gesto de um autor não esperar o tempo da sua própria morte - tornando a espera num acto autónomo - instaura uma circularidade temporal, que pode abranger todo o seu *corpus* artístico.

O suicida ou suicidário fala por si próprio. Ele tem de ter a primeira palavra e não pode dizer ‘morte onde está a tua lança? (...) Tem de ser ele que a interpela, e é a morte que lhe dá a resposta incompreensível. (Idem)

Akerman instala, sobretudo em “*No Home Movie*”, a circularidade do tempo, que se torna “*a imortalidade do que acontece nesse círculo*”. Tempo circular que a afirma como autora da sua obra e da sua vida. E, neste sentido, “*No Home Movie*” passa a ser atravessado por um tempo simultaneamente niilista e total. Como escreve Jaspers:

(...) a morte da pessoa mais querida, a falta da sua presença física, essa dor indelével do ‘nunca mais volta’ podem, tal como os grandes momentos, transformar a vida na consciência do eterno presente. (Jaspers, 2016: 154)

Em “*No Home Movie*”, “*o tempo é absoluto. Tudo é temporal, mas, sendo temporal, eterno pelo retorno.*” (Jaspers, 2016: 155) “(...) *como se a vida fosse vivida mais uma vez, infinitas vezes, e neste sentido, imortalmente.*” (Jaspers, 2016: 116) Todavia, Jaspers conclui:

É vã a consolação com um perdurar na recordação dos outros, com uma sobrevivência na família, com o carácter imperecível das obras realizadas ou com a fama através dos tempos. Não só o que eu sou, o que os outros são, a humanidade e tudo quanto esta produz e realiza têm um fim, como até mergulham no esquecimento como se nunca tivessem existido. É vã, para aquele que não acredita nela, a promessa da ressurreição. A crença na ressurreição diz que a morte é real. (Jaspers, 2016: 154)

Akerman não parece aceitar essa “*vã consolação de perdurar na recordação dos outros*”. Em “*No Home Movie*”, a “*promessa da ressurreição*” vem deixar o filme acabado no território do inacabamento. Uma interrogação permanecerá: foi o suicídio

consequência do filme? “*Quem procura a morte voluntária rompe com a lógica da vida*” (Améry, 2009: 26); e, assim rompe, com a lógica da autoria de uma obra artística.

Améry sublinha:

(...) no momento que antecede o salto, o suicida rasga essa prescrição da natureza.
(...) Antes de ser interrogado, aquele que busca a morte voluntária grita com estridente: não! (...) Talvez (a morte) tenha de ser, mas eu não aceito e não me dobro a uma coacção que tem origem no exterior sob a forma de uma lei social ou como uma *lex naturae* que não quero continuar a reconhecer por muito tempo. (Idem)

Chantal “*lançou a sua própria lança*” (Idem), através de uma autoria e assinatura que, em “*No Home Movie*”, afirmam brutalmente biografia, auto-retrato e autobiografia, vida e obra, passado, presente e futuro. Chegámos ao ponto-de-encontro entre Akerman, Plath, Celan, Pavese, Zweig e Freud. Todos “*expressam algo profundamente misterioso e logicamente contraditório através do enunciado seguinte: ‘A vida não é um supremo bem.’ (...); é difícil lidar com esta palavras de uma forma sensata.*” (Améry, 2009: 26-27)

No caso da realizadora, o Cinema e o “fazer arte” podem tentar afirmar o que a própria silencia. Mas jamais superam aquilo que as leis internas do indivíduo e da própria vida conseguem afirmar. Assim, ao longo do visionamento do filme, o espectador acaba por experienciar o lugar do autor. “Assina” esse indizível das presenças espectrais da realizadora e da mãe. “*De facto, a linguagem nunca é apenas comunicação daquilo que é comunicável, mas também é símbolo do não-comunicável.*” (Benjamin, [1916] 2015: 26) O Cinema é também esse lugar do “*não-comunicável*”, susceptível de se identificar com a metáfora que Benjamin usa para definir a própria linguagem da natureza.

A linguagem da natureza é comparável a uma senha secreta que cada sentinela passa à próxima na sua própria língua; mas o conteúdo dessa senha é a própria língua da sentinela. (Benjamin, [1916] 2015: 29)

“*No Home Movie*” não deixa de ter uma “*senha*” que só Akerman possuía. Num texto sobre Nikolai Leskov²⁰⁸, Benjamin recorda: “*o contador de histórias vai buscar a sua matéria à experiência, a própria ou as que lhe foram relatadas. E volta a transformar essa matéria em experiência daqueles que o ouvem.*” (Benjamin, [1936] 2015: 152) Akerman conta a narrativa de uma vida que acaba por ser superada pela autobiografia; os lugares da assinatura e autoria são radicalmente seus e radicalmente dos interlocutores e espectadores. Mas, em última instância, quem se vê perante uma mudez de sentido é o espectador. Este continuará a tentar construir a narrativa possível daquilo que Chantal não expressou. O “*conteúdo da senha*” tem assim também de se exprimir em cada espectador, que “*assina*” no filme o que para si significa a obra, e o gesto último e de Chantal Akerman de atentar contra a própria vida. Benjamin destaca:

(...) o leitor de romances procura precisamente figuras humanas das quais seja possível deduzir um ‘sentido de vida’. Por isso, e aconteça o que acontecer, tem de possuir de antemão a certeza de que irá assistir à sua morte. Em último caso, a morte figurada: o final do romance. Mas melhor é sempre a morte real. E de que modo lhe dão esses personagens a conhecer que a morte já está à espera deles, e que essa é uma morte perfeitamente determinada, num lugar determinado da acção? É esta a questão que alimenta o impaciente interesse do leitor pelos acontecimentos do romance. (Benjamin, [1936] 2015: 158)

Que “*sentido de vida*” retira o espectador de “*No Home Movie*”, no qual a morte - nunca figurada - é firmada com destino trágico do duplo desaparecimento de mãe e filha? O que, talvez, possamos discernir é que a realizadora se tornou *obra da sua obra* - protagonista daquilo que o filme acabado não conseguia ou consegue comunicar. É, por isso, importante terminar esta reflexão com a ressalva de Amèry:

(...) a singularidade intransmissível da sua situação, a *situation vécu*, nunca pode ser comunicada de forma plena de maneira que, quando alguém morre pelas próprias mãos, (...) desceu um véu que ninguém mais consegue dissipar e que, no melhor dos casos, poderá ser alumiado de forma a permitir ao olhar reconhecer uma imagem fugidia. (Amèry, 2009: 21)

²⁰⁸ O texto tem como título “O Contador de Histórias”, e foi publicado pela primeira vez em 1936.

Escreveu Paul Celan que «*a morte é uma flor que só se abre uma vez*». As outras mortes, que se abrem e fecham, entre vestígios e aura, tentam dar-lhes a arte e o Cinema, quem sabe...

CAPÍTULO 4

Víctor Erice e “*O Sol do Marmeleiro*”: o intervalo entre pintura, Cinema e autobiografia

4.1. O autor e o processo criativo: autobiografia, obra e inacabamento

Começamos pelas origens de “*O Sol do Marmeleiro*” (“*El sol del membrillo*”, Víctor Erice, 1993). Em 1990, Víctor Erice começou a elaborar uma série de pequenos filmes, aos quais chamou posteriormente “*Apuntes*”. O objectivo era acompanhar e registar o processo de trabalho do pintor madrileno António López. Este processo criativo incluía o regresso de López a locais onde anos antes tinha estado. O intuito era voltar a pintar representações desses espaços, que tinham sido deixados inacabadas.

O pintor pretendia concluir um processo criativo interrompido. Por seu turno, Erice queria comparar as imagens do passado desses lugares com outras que iria filmar no presente. Ia acompanhando o processo das novas obras de López, tentando fixar, através do dispositivo cinematográfico, aquilo que seria o quadro, através dos gestos de feitura do mesmo. Acompanhar a concepção e devir da pintura permitia-lhe a fixação do movimento e do tempo. O realizador, perante um quadro já acabado, também regressava ao lugar representado: registava-o através de imagens em movimento, para comparar os dois regimes imagéticos.

Dominique Russell, em “*Suspension and Light: the Films of Víctor Erice*”, recupera as palavras de Erice.

Tomando como guia os motivos presentes em alguns dos trabalhos prévios de António (...), que formavam juntos uma espécie de ‘suite’ urbana, fui sozinho aos lugares que foram pintados, ou seja, coloquei a câmara no mesmo sítio à mesma hora do dia a que o pintor anteriormente tinha pintado (...); com esta tentativa, o olho da câmara impôs os seus limites evidenciando diferenças que revelavam,

de uma maneira simples, alguns das especificidades gerais e específicas de ambos os modos de expressão.²⁰⁹ (Erice apud Russell, 1998: 113)

Todos estes rascunhos e registos de imagens foram deixados inacabados até 2003. Segundo Blanchot, o processo de criação

(...) ainda não é a obra; a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê. (Blanchot, 2011: 13)

No caso de Erice, esses filmes só começaram a ser finalizados após a concretização do filme seguinte, ou seja, depois de “*O Sol do Marmeleiro*”. Juntos, realizador e pintor, escreveram e gravaram a *voice over* de López para os pequenos objectos que iam fazendo; cada um deles era em torno de um quadro e do espaço que lhe estava adjacente. Erice acrescentou em cada filme cartões com textos que explicam o seu próprio processo e intenções de trabalho relativamente àqueles quadros e lugares. Os filmes permanecem até hoje como registo de um processo. Foram terminados, e, das poucas vezes que são projectados, surgem sempre como uma espécie de estudo-apêndice de “*O Sol do Marmeleiro*”. No fundo, “*Apuntes*” ficaram a meio-caminho entre a obra de arte e o esquiço. Erice tentou aperfeiçoar e concluir o percurso criativo com “*O Sol do Marmeleiro*”.

O escritor que sente esse vazio” (...) acredita apenas que a obra está inacabada, e crê que um pouco mais de trabalho, a possibilidade alguns instantes favoráveis permitir-lhe-ão, somente a ele, concluí-la. (Idem)

Erice partiu para um novo trabalho, que expande a relação criativa e pessoal com Lopéz; e tentou ir além do mero exercício de registo do tempo em ambas as artes pictóricas. Russell lembra que, em 1984, Erice tinha já o desejo de uma abordagem

²⁰⁹ “Tomando como guía los motivos presentes en algunas obras anteriores de Antonio, (...) cuyo conjunto componía una especie de "suite" urbana, acudí en solitario a los lugares de la acción; es decir, me situe con la cámara en el mismo punto y a la misma hora en que el pintor lo había hecho con su caballete tiempo atrás (...); en esa tentativa, el ojo de la cámara impuso sus límites, evidenciando unas diferencias [...] que revelaban, de una forma muy sencilla, algunos de los rasgos generales, específicos, de ambos medios de expresión.” (RUSSELL, D. 1998, “*Suspension and Light – The Films of Victor Erice*”, Ottawa, National Library of Canada)

documental não-convencional do projecto que queria desenvolver com López.

Estou frequentemente tentado a deslizar para uma estrutura filmica fragmentária, o diário pessoal, o ensaio, uma reflexão, talvez com um traço de ficção. A ficção numa certa medida seria a fundadora.²¹⁰ (Erice, 1984 apud Russell, 1998: 112)

“E um dia, López disse a Erice que no tal dia 29 (dia cronologicamente estabelecido para o arranque do filme) ia começar a pintar o marmeleiro do seu quintal.”, refere Bénard da Costa. “Foi assim que tudo começou, sem qualquer plano, ‘sem nenhuma premeditação.’” (Costa, 2003: 322) Apesar do apelo ficcional de Erice, o ponto-de-partida é estabelecido por López com a intenção de pintar o marmeleiro. Não existia um guia de cenas definidas ou imaginadas pelo cineasta, uma estrutura ou ordem de rodagem pré-estabelecidas. Erice continuava interessado no registo do processo criativo de López, agora nas tentativas de fixar e representar numa tela a forma como a luz incide no marmeleiro. Projecto quase impossível, uma vez que uma pintura fixa um dado “*instante decisivo*” (Cartier-Bresson, 1952) e dificilmente capta as mudanças que um objecto sofre à medida que a luz do dia se vai alterando. Essa tarefa - registo do tempo e espaço em movimento - pertenceria ao Cinema. López e Erice entraram num jogo de espera pelas possibilidades que o tempo atmosférico lhes pudesse trazer: simultaneamente, para o quadro que López ia pintando, e para as imagens que sobre esses momentos o cineasta registaria.

Porém, para o filme, Erice não esqueceu uma estrutura com um fundamento ficcional, capaz de lidar com o imprevisto do registo e fixação da luz do sol sobre um marmeleiro. Articulou esse registo do processo de López com outras dimensões da vida do pintor e com as dinâmicas da casa, isto é, com pequenas linhas narrativas baseadas em acontecimentos quotidianos. Para se afastar de “*Apuntes*”, Erice não recorre a cartões explicativos sobre as suas intenções de trabalho, nem temos a voz de narração de López a falar sobre o seu processo criativo. Há um recuo do realizador em relação a uma dimensão autobiográfica, que tinha sido importante nos anteriores

²¹⁰ “I was often tempted to drift towards a fragmentary filmic structure. The personal journal, the *essay*, a reflection, with perhaps a hint of fiction. Fiction in a certain way has foundered.” (RUSSELL, D. 1998, “*Suspension and Light – The Films of Victor Erice*”, Ottawa, National Library of Canada)

estudos com López.

Para Bakhtin, o artista não consegue pensar o próprio processo criativo. Não poderia ser protagonista da sua obra. *“O autor reflecte a posição emotivo-volitiva do seu herói e não a sua própria atitude para com o herói (...); e não poderia, enquanto tal, ser objecto de análise de uma vivência reflexiva.”* (Bakhtin, 1997: 27) Nestes termos, a autobiografia não seria abrangida pelo território da Estética.

Na relação comigo mesmo, vivo o tempo de modo extra-estético. O dado imediato dos significados do sentido, fora dos quais jamais posso perceber activamente algo como ‘meu’, não me proporciona um princípio de acabamento da minha temporalidade. (Bakhtin, 1997: 136)

Enquanto personagem principal e autobiografado, o autor só conseguiria continuar a viver; e a obra acabaria por ficar votada ao inacabamento. Assumir ambos os lugares de autor e protagonista seria difícil de concretizar.

O autor cria, mas não vê a sua criação em nenhum outro lugar a não ser no objecto ao qual deu uma forma; por outras palavras, ele só vê o produto em devir do seu acto criador, e não o processo psicológico interno que preside a esse acto. (Bakhtin, 1997: 27)

Erice parece ter seguido as directrizes de Bakhtin. Para falar sobre o seu processo criativo, decidiu abordar os processos criativos de outro artista, tornando-o protagonista da sua obra. Retrata, assim, a tarefa de criar do artista em duas artes que tentam fixar o tempo. A propósito de *“Alumbramiento”* (Vitor Erice, 2002), curta-metragem realizada para o projecto *“Dez Minutos de Vida”* (*“Ten Minutes Older”*, Victor Erice, 2002), centrado na questão do Tempo, afirmou:

Tento não me deixar ir demasiado por aspectos autobiográficos. Não gosto que o meu trabalho seja apenas visto a partir desse ponto-de-vista; se for, considero-o um falhanço. Pretendo alcançar pontos de referência mais universais que apenas a minha própria história, porque me considero uma pessoa normal.²¹¹ (Erice, 2004)

²¹¹ *“I try not to indulge too much in autobiographical aspects. I shouldn’t like my work to be looked at only from that point of view; if it were, I’d consider it a failure. I aim for more universal points of reference than just my own story, because I consider myself an ordinary person.”* (ERICE, Vitor, 2004. Entrevistado por ANDREW, G., *“The Quiet Genius of Victor Erice”*. Vertigo – Vol 2, Issue 6, acedido a 26-11-2018 em https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-2-issue-6/the-quiet-genius-of-victor-erice)

O realizador começou por formular os problemas que o instigavam em “*Apuntes*”. Deixando esse material inicial em suspenso, tentou então chegar a uma outra solução estética que dissipa o autobiográfico em “*O Sol do Marmeleiro*”. Erica não pretende fazer um filme predominantemente documental. O processo de López enquanto pinta o quadro inclui todo um quotidiano: as obras que estão a acontecer na casa; os operários romenos que estudam espanhol; o rádio que o pintor escuta, que, a certa altura, noticia a Guerra do Golfo - e contextualiza temporal e historicamente o filme, abrindo o ecossistema da casa ao mundo.

A relação com o exterior é ainda veiculada através de imagens de Madrid suburbana. São planos que servem de pontuações: vemos, por exemplo, uma linha de comboio em primeiro plano e alguns edifícios habitacionais ao fundo. Esta relação com o exterior sublinha também a passagem do tempo: na terceira parte do filme, vemos fachadas de prédios à noite, filmadas em plano geral, onde se destacam janelas iluminadas e o quotidiano de outras pessoas.

Dentro da casa, a rotina de López é interferida por outros. Numa tarde, um seu amigo pintor e antigo colega de faculdade vai visitá-lo, ficam muito tempo a recordar o passado. Noutra ocasião, as filhas trazem-lhe um par de sapatos para experimentar. A dinâmica mais preponderante talvez seja aquela que liga o trabalho de López à sua mulher, Mari, também pintora. Ao longo do filme, vemo-la a pintar numa pequena divisão. E, depois de López concluir que é impossível terminar a tela do marmeleiro e a arrumar numa cave, é Mari quem assume o lugar do artista que regressa a um trabalho deixado inacabado, para o tentar terminar (movimento inverso ao do marido).

O ecossistema criado por Erica afasta, assim, “*O Sol do Marmeleiro*” do que seria um mero documentário, e dissipa as vertentes autobiográfica e biográfica do protagonista. A vida do pintor López e das restantes personagens adquire uma dimensão narrativa. Erica escolhe contar momentos concretos da vida daquelas pessoas, e sobre cada uma delas constrói uma pequena história (que sublinha, em alguns casos, os seus ritmos e

rotinas individuais; noutros, um acontecimento circunstancial). E, deste modo, envereda por um caminho onde ficção e realidade se imiscuem.

Cria uma obra que, em última análise, alia “*mundo da cultura*” e “*mundo da vida*”:

(...) estes são dois mundos que se confrontam, dois mundos que não têm absolutamente comunicação um com o outro e que são mutuamente impenetráveis: o mundo da cultura e o mundo da vida – o único mundo no qual criamos, conhecemos, contemplamos, vivemos as nossas vidas e morremos; ou o mundo no qual os actos da nossa actividade são objectivados e o mundo no qual estes actos realmente ocorrem e são realmente realizados uma e única vez.²¹² (Bakhtin, 1993: 2)

O “*mundo da vida*” - “*no qual os actos realmente ocorrem e são realmente realizados uma única vez*”, onde “*vivemos as nossas vidas e morremos*” - não pode ser transposto para a obra. “*Objecto e sentido na vida*” das personagens partem do enfoque estético e ponto-de-vista do autor, são por ele fundamentados.

A forma estética não pode ser fundamentada de dentro do herói, a partir do seu enfoque do objecto e do sentido na vida, por outras palavras, a partir da significação pura e simples da sua vida; a forma é fundamentada no interior do ‘outro’ - do autor, isto é, a partir de uma reacção geradora de valores que são, por princípio, transcendentais ao herói e à sua vida, mas, todavia, ligados a ele. (Bakhtin, 1997: 104)

Como, para Bakhtin, a obra estética não pode ser uma autobiografia (esse “projeto” é a própria vida), também o autor não consegue falar sobre o seu processo criativo - “*só nos pode remeter*” para a “*sua obra*”.

Assim é, aliás, a natureza da vivência de qualquer acto criador: ele (autor) vive o seu objecto e vive-se a si (...); o trabalho de criação é vivido, mas trata-se de uma vivência que não é capaz de ver ou de se apreender a si mesma a não ser no produto ou no objecto que está a ser criado e para o qual tende. Por isso, o autor nada tem que dizer sobre o processo de seu acto criador, ele está por inteiro no produto criado, e só nos

²¹² “*And as a result, two worlds confront each other, two worlds that have absolutely no communication with each other and are mutually impervious: the world of culture and the world of life, the only world in which we create, cognize, contemplate, live our lives and die or-the world in which the acts of our activity are objectified and the world in which these acts actually proceed and are actually accomplished once and only once.*” (BAKHTIN, M. 1993, “*Toward a Philosophy of the Act*”, Austin, University of Texas Press)

pode remeter à sua obra; e é, de facto, apenas nela que vamos procurá-lo. (Bakhtin, 1997: 27)

Blanchot partilha desta opinião: o artista existe no labor e processo de criar; a obra terminada, autonomiza-se dele, e o mundo passa a interpretá-la.

A solidão da obra – a obra de arte, a obra literária – desvenda uma solidão mais essencial (...). Aquele que escreve a obra é apartado, aquele que a escreveu é dispensado. (Blanchot, 2011: 11)

Blanchot prossegue com o seu raciocínio. “*Essa ignorância preserva-o, diverte-o, na medida em que o autoriza a perseverar.*” (Idem)

Isto é, permite-lhe prolongar o gesto criativo.

O escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro. (...) Portanto, volta a pôr as mãos à obra. Mas o que quer terminar continua a ser interminável, associa-o a um trabalho ilusório. (Idem)

Em última instância, “*O infinito da obra, numa tal perspectiva, é o infinito do próprio espírito. O espírito quer realizar-se numa única obra, em vez de realizar-se no infinito das obras e no movimento da história.*” (Blanchot, 2011: 12) Visto nesta perspectiva, cada projecto é parte de um acto criativo que envolve todo o *corpus* de obras que compõem o trabalho contínuo. O artista só se conseguiria identificar com o gesto de estar em processo de criação. Se é aí que emerge o seu espírito, de acordo com Blanchot, então esse espírito revela um lado pessoal e autobiográfico, que, talvez, uma obra feita propositadamente com tal efeito não alcançaria.

Anos antes de “Em Busca do Tempo Perdido”, Proust começou por escrever um conjunto de apontamentos a que chamou “Jean Santeuil”. Neles que agregava instantes momentâneos e autobiográficos, próximos de uma ideia de epifania. Proust, citado por Blanchot, reflectiu acerca de “Jean Santeuil”.

Poderei chamar romance a este livro? Talvez seja menos e muito mais, a essência da minha vida, recolhida sem nada lhe misturar, nestas horas de dilaceração em que ela decorre. O livro não foi feito, foi colhido. (Proust apud Blanchot, 1984: 27)

O “*livro feito*” estaria do lado da criação que não tivesse um forte pendor autobiográfico. Uma autobiografia seria apenas um “*livro colhido*” da vida e experiências do autor.

Narrativa pura, ‘sem mistura’, sem outra matéria além do essencial, a essência que se comunica à escrita nesses instantes privilegiados em que a superfície convencional do ser se rasga, e Proust, numa preocupação de espontaneidade que lembra a escrita automática, pretende excluir tudo o que pudesse fazer do livro o resultado de um trabalho: ele (“Jean Senteuil”) não será uma obra habilmente modelada, mas uma obra recebida em dom, vinda dele, não produzida por ele. (Blanchot, 1984: 27)

Em Virginia Woolf, os fragmentos intitulados de “Momentos de Vida”²¹³ centram-se num processo de “corrente da consciência”, e têm como inspiração o quotidiano. A escritora nunca teve outras pretensões de acabamento dos mesmos enquanto obra mais exaustiva e revista (apesar de terem sido publicados). Para Woolf, esses vislumbres têm unicamente existência por si. Como sublinha sobre esses apontamentos, citada por Blanchot:

Quão tentador seria procurar traduzir numa grande afirmação reveladora estas breves iluminações que abrem e tornam a fechar o tempo (...). Não vão elas mudar a vida maravilhosamente de uma vez para sempre? (...) De modo nenhum. Pequenos milagres quotidianos, fósforos inesperadamente riscados no escuro, não dizem nada que não eles próprios. (Woolf apud Blanchot, 1984: 109)

Os “*momentos de vida*” são muitas vezes pontos-de-partida que Woolf desenvolve em trabalhos ficcionais. “*Mas quem sabe, uma vez que se pegou na caneta e se começou a escrever? Como é difícil não transformar em realidade isto e aquilo, quando ela é a única coisa?*” (Blanchot, 1984: 109) A narrativa impura, consistente e contínua de uma obra resultaria da modelação e transformação criativas destes fragmentos (que vêm da experiência, observação e vivências do artista).

Ainda sobre as referidas obras de Proust, Blanchot destaca:

Poder-se-ia dizer que enquanto ‘Jean Santeuil’, para nos dar o sentimento de que a vida é feita de horas separadas, se agarrou a uma concepção fragmentada onde o

²¹³ Estes fragmentos foram publicados em 2017, em Portugal, pela Editora Ponto-de Fuga.

vazio não é figurado, mas permanece vazio, pelo contrário, a ‘Recherche’, obra maciça, ininterrupta, conseguiu juntar aos pontos estrelados o vazio como plenitude e, desta vez, fazer cintilar maravilhosamente as estrelas, porque já não lhes falta a imensidade do vazio do espaço. E assim, é pela continuidade mais densa e mais substancial que a obra consegue representar o que há de mais descontínuo, a intermitência desses instantes de luz de onde lhe vem a possibilidade de escrever. (Blanchot, 1984: 29)

Regressando a “*O Sol do Marmeleiro*”, diríamos que Erice descobriu

(...) a lei do crescimento da sua obra, essa exigência de espessamento, de engrossamento esférico, essa superabundância e (...) essa sobrenutrição que ela reclama e que lhe permite introduzir os materiais mais ‘impuros’ (...); como o que não cessa de desenvolver-se, de progredir incansavelmente em círculos que se aproximam cada vez mais em torno do ponto central, o qual deve ultrapassar toda a possibilidade, sendo unicamente e soberanamente real, o instante (...). (Blanchot, 1984: 30)

As últimas palavras de Virginia Woolf em “Entre os Actos” abordam esta distinção. “*Unidade, dispersão. Tudo o que podemos ver de nós próprios são bocados, esboços, destroços, fragmentos.*” (Woolf, apud Blanchot, 1984: 111). Deste modo, o trabalho criativo estabelece-se numa unidade que visa a agregação fragmentária de materiais diversos, que o autor é capaz de conjugar na obra de arte.

“*O Sol do Marmeleiro*” não envereda pela “*narrativa pura*” dos “*momentos de vida*” de López no processo de pintar o marmeleiro. Em parte, esse foi o trabalho desenvolvido em “*Apuntes*”. O filme agrega e reconfigura o que, para Erice, permaneceu disperso e inacabado, ao longo dos anos em que acompanhou o trabalho de López. Esses instantes polifônicos, que irrompem e interferem com a centralidade do processo criativo do pintor, são as matérias impuras, capazes de lhe conceder espessura e abertura. Os ritmos e interferências das narrativas das outras personagens adensam a espessura do tempo que envolve López na tentativa de pintar a luz do marmeleiro. Ainda sobre Proust, Blanchot afirma:

De Jean Santeuil o tempo está quase ausente (...), mas está sobretudo ausente desses instantes resplandecentes que a narrativa representa de um modo estático e sem nos deixar pressentir que ela própria só pode realizar-se caminhando para tais instantes

como para a sua origem e extraíndo deles o único movimento que faz avançar a narração. (Blanchot, 1984: 30)

“Jean Santeuil”, de Proust, “Momentos de Vida”, de Woolf, e “*Apuntes*”, de Erice, estavam “esvaziados” de um tempo construído; logo, constitutivo da própria ideia de obra como unidade estética e criativa. Mas são trabalhos fundamentais para os artistas, e possuem um cariz profundamente pessoal.

Certamente, Proust renunciou a interpretar também esses movimentos como sinais do intemporal; verá sempre neles uma presença liberta da ordem do tempo. (...) É a sua fé e a sua religião, do mesmo modo que tende a acreditar que há um mundo de essências intemporais que a arte pode ajudar a representar. (Idem)

Também Erice parece estar dentro deste movimento perpétuo de abertura e fechamento do tempo:

(...) a fim de esbater as arestas demasiados vivas (...) e de restituir ao devir as cenas que, pouco a pouco, em vez de permanecerem visões fixas e petrificadas, se estendem no tempo, se afundam e se fundem no conjunto (...). (Blanchot, 1984: 31)

Dada a sua unidade temática ter como epicentro o registo processual pictórico da luz que incide sobre uma árvore, “*O Sol do Marmeleiro*” nunca deixa de ser a narrativa de “*uma obra acabada-inacabada*”. (Idem)

4.2. Suspensão do olhar, obsessão pelo tempo e abismo identitário: a unidade da estrutura narrativa

A ideia de inacabamento define a estrutura de “*O Sol do Marmeleiro*”. António López desiste de pintar a árvore, porque as condições do tempo se agravam: o Outono dá lugar ao Inverno, os frutos degradam-se, as folhas começam a cair. Diz a Mari que o quadro não poderá ser acabado no Outono seguinte; terá de começar outro, e provavelmente com outro marmeleiro. Num dos “*Apuntes*”, um cartão informa que López tenta pintar e desenhar um marmeleiro desde os anos 60.

Após a impossibilidade de o fazer, em “*O Sol do Marmeleiro*”, o pintor voltará provavelmente a tentar concretizar a sua obra²¹⁴. A tela que vamos vendo a ser pintada fica perdida, entre outras, também inacabadas, na cave. A procura e o inacabamento dos quadros fazem parte da identidade de López como pintor: abandonar um quadro sem o retomar; retomar uma ideia num quadro ou tela, antes deixados inacabados, que podem continuar inacabados; continuar a perseguir uma ideia interrompida noutra obra. Tudo isto faz parte do seu objectivo como artista; trata-se de um conjunto de movimentos temporais perpétuos, que eternizam o processo de trabalho, e os gestos criativo e autobiográfico.

Esta suspensão do olhar de López sobre uma obra em curso surge, em “*O Sol do Marmeleiro*”, com um outro enfoque estrutural. A partir do momento em que abandona o que até aí o víamos pintar, acontece uma viragem narrativa. Pintor e realizador parecem chegar à conclusão que: “*A actividade estética é também incapaz de tomar posse daquele momento do Ser que é constituído pela transitividade e pela sua aberta eventividade.*”²¹⁵ (Bakhtin, 1993: 1)

Perante a impossibilidade de fixar o tempo no que ele tem de perene e transitório, a tarefa de pintar deixa de ser atribuída a López. López torna-se no sujeito que é olhado e representado, modelo do quadro que Mari anda a tentar terminar há anos, e que decide retomar quando o marido abandona a tela do marmeleiro. López deixa ser sujeito do olhar para ser o objecto que é olhado e representado. Passa de artista a modelo. A tentativa de terminar uma obra de arte continua assim a ser o foco principal do filme. O pintor-López cede a tarefa artística a Mari, e afasta-se do contínuo processo de inacabamento dos seus próprios projectos. Para, talvez assim, como modelo e não pintor, conseguir mais tarde retomar o trabalho criativo em curso, neste caso, pintar ou desenhar a luz que incide sobre um marmeleiro.

²¹⁴ Igual movimento teve Erice, como já referimos, quando decidiu remontar as imagens que já filmara dos processos criativos de López, depois de finalizar “*O Sol do Marmeleiro*”. As imagens que originaram o conjunto de pequenos filmes denominados “*Apuntes*”.

²¹⁵ “*Aesthetic activity as well is powerless to take possession of that moment of Being which is constituted by the transitiveness and open event-ness of Being*” (BAKHTIN, M. 1993, “*Toward a Philosophy of the Act*”, Austin, University of Texas Press)

Não nos esqueçamos que existe ainda o olhar do realizador Erice, sujeito que observa aquela (Mari) que está a observar e a representar aquele (López) que antes esteve no lugar de observador e criador. Se virmos tudo isto como um processo em *mise-en-abîme*, diríamos que o artista e cineasta Erice sublinha as tentativas de feitura de dois quadros como correlato do processo criativo que envolveu o seu próprio filme. Coloca-se face-a-face com a ideia de inacabamento: o que olha, é olhado e olha-se a si mesmo através dos outros; e, nesse olhar, reflecte sobre a possibilidade de uma obra nunca deixar de ser apenas um projecto em vias de ser concluído.

Este abismo identitário, em última análise, tornaria López e Erice protagonistas dos seus respectivos trabalhos – quadro e filme. Ambos procuram focar-se na representação de uma obra que pode ficar interminavelmente por acabar, pois o que querem é fixar o tempo.

O próprio Erice o refere, ao falar de “*O Sol do Marmeleiro*”.

Tenho essa reputação, mas sou de longe menos perfeccionista que Antonio. Provavelmente existe um aspecto autobiográfico no sentido em que ambos experienciamos a vida de uma maneira similar e temos obsessões semelhantes. Mas, de qualquer forma, estes são os grandes temas da arte barroca espanhola: a passagem do tempo, os sonhos, a decadência, a infância.²¹⁶ (Erice, 2004)

Os exemplos de Rembrandt e Rilke podem ajudar à clarificação das questões que temos vindo a formular. Rembrandt interroga a relação entre identidade e autobiografia em cerca de sessenta auto-retratos.

Pintou-se a si próprio sob uma espécie de identidades fictícias, por exemplo com traços de um mendigo ou a figura de um rei bíblico. A variedade de personagens alimenta um jogo das escondidas entre a verdade e a ficção. (Melchior-Bonnet, 2016: 240-41)

²¹⁶ “I have this reputation, but I’m far less of a perfectionist than Antonio. Perhaps there’s an autobiographical aspect in that we experience life in a similar way and have similar obsessions. But in any case, these are the great themes of Spanish Baroque art: the passing of time, dreams, decadence, childhood.” (ERICE, Vitor, 2004. Entrevistado por ANDREW, G., “The Quiet Genius of Victor Erice”. *Vertigo* – Vol 2, Issue 6, acedido a 26-11-2018 em https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-2-issue-6/the-quiet-genius-of-victor-erice)

Blanchot argumenta, recordando uma carta de Rilke:

‘Quanto mais longe vamos, mais pessoal e única se torna a vida. A obra de arte é a expressão necessária, irrefutável, para sempre definitiva, dessa realidade única: pois o que há de único, aquilo que mais ninguém poderia compreender nem teria o direito de compreender, esta espécie de descaminho que nos é próprio, só pode tornar-se válido ao inserir-se no nosso trabalho para aí revelar a sua lei, desígnio original que só a transparência da arte torna visível.’ (Rilke apud Blanchot, 1984: 44)

Os territórios parecem intermutáveis: sujeito-autor, sujeito-personagem e obra de arte têm como âmagos a imersão do artista no processo de criação. O artista recorre a diversos transvases temáticos, identitários, formais, encontrando modos de se referir a si e ao processo de feitura da obra. Os auto-retratos de Rembrandt, a obra “Os Cadernos de Malte Laurids Bridge” de Rilke, e “Em Busca do Tempo Perdido” de Proust, partilham, em certa medida, da *mise-en-abîme* existente em “*O Sol do Marmeleiro*”. O filme destaca: a relação de López com o seu quadro, que deixa inacabado; a relação de López com o quadro de Mari, no qual é objecto representado; a relação de Mari com esse mesmo quadro que tenta terminar, e que mais uma vez é interrompido. Além disso, no quadro de Mari, López assume uma identidade *semi-fictícia* num cenário criado e encenado pela mulher. A certa altura, adormece, a bola que segura cai no chão, e o quadro é interrompido pelo acidente.

“*Sol do Marmeleiro*” foi definindo o seu próprio processo criativo, de acordo com o processo criativo de López. Mas, Erice descobre e aprofunda o jogo (que sempre foi o do Cinema) entre verdade e ficção, entre obra e processo criativo. Compreende

(...) que o espaço da obra devia conter ao mesmo tempo todos os movimentos de duração, que devia também ser apenas o movimento da obra para si própria e a busca autêntica da sua origem, que devia ser finalmente o lugar do imaginário. (Blanchot, 1984: 44)

A bola cai porque López parece adormecer. O gesto de pintar o quadro é suspenso, e o território da ficção instala-se. Surge a *voice over* de López, que descreve um sonho

de infância que marcou o seu desejo de representar a luz. Como se estivéssemos dentro da cabeça do pintor.²¹⁷

Por outro lado, a ideia de inacabamento, perpetuada com a suspensão das duas telas, permite que “*O Sol do Marmeleiro*” estruturalmente progrida dessa obsessão pela fixação da transitoriedade do instante presente para o registo das marcas que a passagem do tempo opera. São marcas que o dispositivo cinematográfico regista. Erice volta ao exterior e filma o marmeleiro agora sozinho, sem pintor nem tela. Folhas e frutos estão no chão, apodreceram e amareleceram - a árvore mudou. É esse tempo que o realizador quer dar a ver. Benárd da Costa retoma as palavras de Erice. “*O Cinema é formidável para exprimir o nascimento e a decadência das coisas (...). Acho que o Cinema é a língua que exprime as coisas mais fugitivas.*” (Erice apud Da Costa, 2003: 323).

O carácter procrastinador das pinturas de López e Mari cede, então, lugar a uma reflexão sobre a natureza do Cinema, e respectivos processo de filmagem e aparelhagem. O realizador filma uma câmara de 35 mm ao lado do marmeleiro. Escutamos o som de um *magazine* a rolar. Não percebemos se é um som diegético ou extra-diegético. Isto é, não é discernível se pertence à câmara que está em cena a filmar o marmeleiro, ou à câmara com que Erice está a filmar naquele momento. A câmara em cena filma “sozinha” a árvore, sem um operador, sem a presença humana: é o dispositivo cinematográfico que impera. Erice, atrás da câmara, dá-nos estas imagens do filme, mas à frente do seu olhar está “o olho” de uma outra câmara. Ambas as máquinas assumem funções de personagem e autoria dos planos; observador e observado. Aquilo que o pintor não fez tenta agora fazer a câmara de Cinema.

Por outras palavras, Erice convoca para a estrutura nuclear de “*O Sol do Marmeleiro*”, nesta cena nocturna, o olhar do Cinema, que, por seu turno, está a ser olhado (alvo de reflexão) por Erice e pelo espectador; da mesma forma que o pintor

²¹⁷ Podemos ver este momento como uma espécie de confissão do próprio López, sob a forma de sonho. Mas é a também variação do que é o centro de “*La Mourte Rouge*”, obra autobiográfica de Erice, em que o realizador fala dessa experiência marcante de ver um filme projectado pela primeira vez e, que no fundo, fez com que se tornasse realizador. Esta curta-metragem é mencionada no Estado da Arte.

que olhava o marmeleiro passou a ser objecto do olhar na obra que Mari tentava pintar. Este meta-discurso evidencia o processo criativo de Erice ao longo da rodagem, e sobretudo destaca o carácter de efemeridade a que a natureza da aparelhagem cinematográfica tenta sempre escapar – com as suas imagens-em-movimento.

Esta linguagem “*das coisas mais fugitivas*” seria aquilo que Didi-Huberman, em “Falenas”, designa como uma “*mise-en-rythme*”.

A aparição é um perpétuo movimento de fechamento, de abertura, de novo fechamento, de reabertura. É um ‘batimento’. Uma vibração rítmica (*mise en rythme*) do ser e do não-ser. Fraqueza e força do batimento. Fraqueza: nada é adquirido, tudo volta a perder-se e deve ser retomado a cada instante, tudo tem sempre de ser recomeçado. Força: o que bate contra, o que se debate com - coloca tudo em movimento. (Didi-Huberman, 2015: 9)

Em “*O Sol do Marmeleiro*” esta “*fraqueza*” está no inacabamento dos quadros; na tentativa de a linguagem das artes (da pintura e do Cinema) ser testemunho de uma materialização do tempo, que, por natureza, será sempre eterno e fugidio: o nascimento e a decadência das coisas, uma luz que vem, permanece e desaparece.

Conclui Erice:

Os filmes estão inerentemente cheios de tempo, especialmente se compararmos a sua linguagem à de outras formas de arte. O conceito do tempo e a sua duração: naturalmente todas as formas de arte expressaram o tempo de uma maneira ou de outra. Mas nenhuma conseguiu contê-lo, como uma tigela contém água, como o Cinema consegue fazê-lo.²¹⁸ (Erice, 2004)

No Cinema, a existência de um batimento de perpétuas reaberturas parece ligada a uma predisposição do artista para se entregar ao fascínio avassalador “*da ausência de*

²¹⁸ “*Films are inherently full of time, especially if you compare their language to that of other art forms. The concept of time and its duration: film is obviously best equipped to express that. Naturally all art forms have expressed time in one way or another, but none has managed to contain it – as a bowl can contain water – as film has managed to do.*” (ERICE, Vitor, 2004. Entrevistado por ANDREW, G., “The Quiet Genius of Victor Erice”. Vertigo – Vol 2, Issue 6, acedido a 26-11-2018 em https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-2-issue-6/the-quiet-genius-of-victor-erice)

tempo”, contido no próprio processo de criar. Refere Blanchot:

O tempo em que nada começa, em que a iniciativa não é possível, em que antes da afirmação já existe o retorno da afirmação. (...) Um tempo sem decisão, quando aqui é igualmente lugar nenhum, cada coisa retira-se na sua imagem, e o ‘Eu’ que somos reconhece-se ao soçobrar na neutralidade de um ‘Ele’ sem rosto. O tempo da ausência de tempo é sempre presente, sem presença. (Blanchot, 2011: 21)

Em suma, *mise-en-rythme* do ser e do não-ser, presença e ausência. A obsessiva presença do tempo em “*O Sol do Marmeleiro*” tem como cerne a vertigem do inacabamento. Uma perpétua tentativa de dar a ver o tempo, ainda que dele resistam apenas vestígios no final: a árvore delapidada pelo frio, vento e chuva, os frutos e folhas caídos e envelhecidos. O dispositivo cinematográfico tornado personagem filma e é filmado, observa e é observador; ou seja, ganha protagonismo na impossibilidade de conseguir conter o tempo, apenas o reproduzindo parcialmente, de forma mecânica.

Erice justifica a intenção de inserir esta sequência no filme:

É por isto que eu verdadeiramente mostrei a câmara de filmar no fim, para mostrar o meu instrumento de trabalho, como ele é. (...) Sinto que a linguagem da pintura pertence ao entardecer do nosso tempo e civilização e, numa maneira similar, o Cinema e os filmes são o pôr-do-sol. Na totalidade, o Cinema tem uma imagem jovem. Mas, de facto, penso que é precisamente o oposto.²¹⁹ (Erice, 2004)

Neste sentido, recorda ainda uma conversa com o pintor:

Uma vez estava a falar com Antonio López: ‘Já reparaste’, disse eu, ‘o quão rapidamente o Cinema se tornou velho e a que velocidade? Como uma criança que prematuramente envelheceu.’ (...) López respondeu: ‘Mas repara, o Cinema nasceu quando o homem já era muito velho.’²²⁰ (Idem)

²¹⁹ “*This is why I showed a film camera at the end, to show my work-tool, as it were. (...) I feel that the language of painting belongs to the dawn of our time and civilisation, and, in a similar way, cinema belongs to its sunset. On the whole, cinema has a youthful image, but in fact I think it’s exactly the opposite.*” (ERICE, Vitor, 2004. Entrevistado por ANDREW, G., “The Quiet Genius of Victor Erice”. *Vertigo – Vol 2, Issue 6*, acessado a 26-11-2018 em https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-2-issue-6/the-quiet-genius-of-victor-erice)

²²⁰ “*Once I was speaking with Antonio. ‘Have you seen,’ I said to him, ‘how quickly the cinema has become old? Like a child that has become prematurely old (...).’ Then Antonio replied, and it’s something I’ll never forget: ‘Ah, but you see, cinema was born when man was already very old.’*” (Idem)

Se López quer representar o tempo, Erice quer tornar a presença do tempo personagem, estendendo essa função não apenas aos objectos como o marmeleiro, mas ao próprio dispositivo cinematográfico, assumindo a sua obsessão enquanto realizador. Esta meta-dimensão temporal termina com uma vã tentativa de fixar o presente. “*A criança que prematuramente envelheceu*” não deixa de ser criança. Erice continua a tentar conter o tempo, que envelhece a cada filme que faz. Esses filmes (como todos, em Cinema) são, em última instância, feitos para registar essa perenidade de um tempo que passa(rá). É sobre esta vertigem de inacabamento contida na dimensão do tempo que “*O Sol do Marmeleiro*” se centra. “*Nós não sabemos – especialmente eu considero que não sei – o que é realmente o tempo.*”²²¹ (Idem)

4.3. O “fazer arte”: sonho, fantasia e infância do artista

Ao destacar a presença do Cinema, Erice evidencia o “*eterno retorno do mesmo mas na forma e com os meios de sucessivos outros*”. (Mendes, 2018: 22) Isto aproxima o processo criativo do artista a uma certa ideia de infância. Voltemos à terceira parte do filme. López, que não terminou a sua obra, torna-se modelo de outra obra. Esta segunda obra, de Mari, fica também inacabada. O realizador que tenta terminar o filme, perante dois quadros inacabados, filma “a sua” câmara, sucedâneo da sua própria presença enquanto personagem e realizador.²²² E lembremos que por terminar estavam os esquiços que viriam a ser “*Apuntes*”. Merleau-Ponty ressalva:

Imerso no visível graças ao seu corpo, também ele visível, aquele que vê não se apropria daquilo que vê: apenas se abeira com o olhar, acede ao mundo (...); o meu movimento não é uma decisão do espírito, um fazer absoluto que decretaria, do fundo do isolamento subjectivo, qualquer mudança de lugar miraculosamente executada no espaço. Ele é a sequência natural e a maturação de uma visão. (Merleau-Ponty, 2015:

²²¹ “*We don’t know – I especially think that I don’t know – what time really is.*” (ANDREW, G. 2004, “The Quiet Genius of Victor Erice” in “Vertigo – Vol 2”, acedido a 26-11-2018 em https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-2-issue-6/the-quiet-genius-of-victor-erice)

²²² E aqui também sabemos que aquela é um duplo da sua câmara, uma vez que a câmara de Erice está a filmar esta que serve de *personagem*. Estamos num contínuo “*mise-en-abîme*”.

É neste impasse que se encontram López, Mari e o realizador Erice, em “*O Sol do Marmeleiro*”. O Cinema seria o lugar da maturação de uma visão - daquilo que, entre presença fantasmagórica do tempo, movimentos de *mise-en-rithme* e dispositivo, é possível fixar e registar. Escreve Mendes que se trata

(...) igualmente de formulações *animistas*: se (...) me sinto olhado, interpelado pelo que vejo, (...) estou a *animar* um objecto *inanimado*, um objecto *sem alma* a quem o meu *ver* deu uma, como quando dantes passava diante do meu *totem* esculpido em madeira e espetado num chão. Ou como se anima um retrato frontal na pintura ou o daguerreotipado que não desvia de mim o seu olhar. (...) E todas estas imagens são simulacros que ultrapassam a *repraesentatio* latina, porque dispensam quem vicariamente representavam e que passam a ser meus interlocutores directos. (Mendes, 2018: 28)

López e Mari são personagens, representações de si mesmos (variação das pessoas que são na vida). Por outro lado, López, que está a ser pintado na tela por Mari, é um simulacro dessa personagem e de si próprio. No cenário preparado por Mari, López adormece e é Mari quem acaba por abandonar o quadro. A pintora sai de campo. O plano continua centrado em López. Começa-se a escutar em *off* a voz do pintor, um relato que se vai percebendo ser um sonho que teve em criança. Esta “formulação animista” resulta da transformação de um outro sonho que López contou a Erice. Surge como desfecho de “*O Sol do Marmeleiro*”; e, no fundo, foi o âmago para a feitura do filme. Explicou Erice, citado por Garcia:

Decidi fazer este filme tendo o sonho como horizonte. O pintor perante o seu marmeleiro era o arranque, e o seu pesadelo o final. No trajecto não havia nada. Nenhum guião a que nos pudéssemos agarrar, mas a aventura foi intensa.²²³ (Erice, apud García, 1993)

Erice destaca os dois pontos estruturais do seu trabalho criativo, ambos coincidindo

²²³ "Decidí hacer esa película teniendo el sueño como horizonte. El pintor ante su membrillo era el arranque y su pesadilla el final. En el trayecto no había nada. Ningún guión al que poder agarrarnos, pero la aventura ha sido intensa". (GARCÍA, Ángeles. 1993, "Victor Erice dice que 'El sol del membrillo' es para minorías que están en todas partes", acedido a 30-11-2017 em https://elpais.com/diario/1993/01/20/cultura/727484401_850215.html)

num processo de descoberta e construção do objecto filmico acabado: “*O Sol do Marmeleiro*”.

Também na criação literária e artística a selecção dos materiais parece operar de modo análogo — por selecção do que efectivamente interessa à ficção e omissão do que provavelmente não tem para ela serventia. Essa selecção depende, porém, de cada autor, não obedecendo a qualquer hierarquia previamente determinada ou aos padrões de uma *legis artis* canonicamente estabelecida. (Mendes, 2018: 328)

Quem é Antonio López deitado e a dormir, que descreve um sonho de criança; homem entre o estado de vigília, do sono e da morte, que parece contar o que sonha naquele preciso momento? Talvez seja a representação do jogo criativo que, de facto, aproxima artista e criança - jogo esse entre a ficção e a realidade. Uma construção onírica, artificiosa e simultaneamente realista. O discurso de López parece ainda personificar o dispositivo cinematográfico; “*criança envelhecida*” que persegue a incessante representação da luz e as marcas do tempo.

“*O Sol do Marmeleiro*” vive destes jogos e abismos: o que está ali já não existe, é apenas a ilusão dessa fixação temporal (e já o sabemos à partida). O filme limita-se a trazer isso para o discurso e matéria da sua narrativa. Porém, como é que alguém (que é sujeito, personagem, simulacro e “formulação animista”) consegue habitar um tempo perdido e envelhecido em vários tempos e dimensões, num quadro e num filme? Este não é o jogo apenas da infância nem a rememoração, mas o jogo que a arte protela – a tarefa do artista no acto de criação, a relação deste com o inacabamento da sua obra. No fundo, trata-se do jogo entre López e a luz natural que incide sobre o marmeleiro do seu quintal; entre Erice, López e o que este conseguir representar desses instantes. López propôs-se pintar a luz de Outono do seu marmeleiro; Erice quer registar as tentativas dessa representação. Mas aquilo que está mais velado é precisamente o tempo na sua fugacidade, e que aqui alcança as dimensões do tempo onírico e encenado - tempo fugaz, que nos escapa na noite, que desaparece com o despertar. Elia Prygogrine reitera essa evidência fugaz do tempo.

O homem faz parte desta corrente de irreversibilidade que é um dos elementos essenciais, constitutivos do universo. (...) (Aristóteles) diz que o tempo é o estudo do movimento, mas na perspectiva do antes e do depois. Mas a partir de que perspectiva do antes e do depois? Aristóteles (...) afirma que talvez seja a alma que efectua a

operação de contar. (Prygogrine, 2008: 18)

É nesta “alma” que se centra o artista, realizando o seu trabalho entre os territórios da fantasia, sonho, realidade, ficção e autobiografia. O artista tenta construir e representa simulacros de si nas personagens, tentando criar a partir do tempo (sempre indeterminado, incessante e ausente) a consistência de um tempo interino, que é o da sua obra de arte - enquanto processo de criação e objecto final. Mendes clarifica:

(...) *infância* não remete para uma ideia de arte dependente de uma depreciativa ‘infantilização’ do mundo. O termo *infância* designa aqui um estado do mundo, um estado de coisas, talvez um *estado de graça* (um estado da mente, o que dantes designávamos por ‘um estado de espírito’) fora do qual não se *faz* arte e se torna impossível recebê-la. Essa *infância* é metáfora do *pathos* da criação. (...) Este estado de *rêverie* é talvez um equivalente da antiga *parousia* cristã, que teve o poder de suspender o tempo numa espera desejosa. (...) Esperamos a recomposição das condições para que possa haver (volte a haver) arte e para que a possamos *ver*. (Mendes, 2018: 23)

Freud lembra que a criança

(...) distingue bem os jogos da realidade, apesar de todo o investimento que neles efectua, apoiando de bom grado, os seus objectos e relações imaginadas em coisas palpáveis e visíveis do mundo real. (Freud, s.d.: 50)

O jogo infantil é substituído no adulto pelo “*sonho acordado*” e pela fantasia, que “*em vez de brincar passa a imaginar. Constrói castelos no ar, realiza o que se designa por sonhos acordados. Penso que a maior parte das pessoas constrói fantasias em dadas épocas da sua vida.*” (Freud, s.d.: 51) O artista estende essas épocas à sua prática diária: é seu ofício e tarefa criar, estar em processo de criar, a sua obra.

Em “*O Sol do Marmeleiro*”, o “*poder de suspender o tempo numa espera desejosa*” (Freud, s.d.: 51) falha no quadro do marmeleiro que López abandona, mas efectiva-se na própria cena do filme. Perante o quadro inacabado, o que ganha “*formulação animista*” não é o marmeleiro, o próprio António López ou a câmara de filmar, mas a descrição do sonho filmico. Este é uma elaboração narrativa a partir do sonho que o pintor teve em criança, que incessantemente relembra e que o faz perseguir a luz

sobre um marmeleiro. O artista e a criança “animam” o jogo que pertence ao mundo que velamos aos outros: “*Não posso, porém, omitir a relação das fantasias com o sonho. Os nossos sonhos nocturnos são também fantasias, tal como podemos concluir através da interpretação dos sonhos.*” (Freud, s.d.: 53) O tempo de López é o tempo da procura da obra, no encontro com o marmeleiro; tempo de meditação e fantasia, esperando a luz certa - um desejo de estar junto do seu modelo. Erice reitera esta ideia: “*(...) é como se López entrasse num silencioso, misterioso e secreto diálogo com a árvore.*”²²⁴ (Erice, apud Russell, 1998: 132)

Russell recupera também as palavras de López:

(...) o caminho é mais agradável que o resultado. É por isso que não me sinto ansioso quando chego a um ponto em que tenho de abandonar o quadro e deixá-lo na cave.
(...) O importante é estar próximo de uma coisa primária e perfeita como o marmeleiro.²²⁵ (Russell, 1998: 132)

Do seu lado, Erice constrói um conjunto de jogos temporais ao longo de “*O Sol do Marmeleiro*”. Entra em diálogo com López e com o marmeleiro; complementa esta relação com um conjunto polifónico de outras personagens e respectivos contextos; instala o seu próprio dispositivo cinematográfico como personagem; introduz as dimensões de sonho, fantasia e inacabamento, através do quadro encenado que depois é atravessado pela ideia de sonho protelada pela *voice over*. Como Merleau-Ponty conclui:

O enigma consiste em que o meu corpo é, ao mesmo tempo, vidente e visível. Ele que mira todas as coisas, pode também olhar-se, e reconhecer-se, então naquilo que vê o ‘outro lado’ do seu poder vidente. Ele vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo. É um em si, não por transparência, (...) (mas) um si por confusão, narcisismo, inerência daquele que vê em relação àquilo que vê, daquele que toca em relação àquilo que toca, do que sente ao que é sentido – um si, portanto, que

²²⁴ “(...) it’s as if he gets into a silent, mysterious, secret dialogue with the tree.” (RUSSELL, D. 1998, “*Suspension and Light – The Films of Victor Erice*”, Ottawa, National Library of Canada)

²²⁵ “For me, the journey is more enjoyable than the result. That’s why I don’t feel anxious when I reach the point where I abandon the oil painting and leave it finished in the cellar. (...) The important thing for me is to be close to something primary and perfect like the quince tree.” (Idem)

se compreende no meio das coisas, que tem um verso e um reverso, um passado e um futuro. (Merleau-Ponty, 2015: 20-21)

O centro do trabalho criativo consiste na relação transmutável entre esse “*visível e vidente*”. O marmeleiro e respectivo quadro inacabado, o marmeleiro e a câmara, o sonho descrito e próprio Antonio López tornam-se elementos dramáticos e narrativos da unidade da própria obra fílmica. Todos se “*abeiram do mundo*”, diria Merleau-Ponty, cada um tomando conta do outro, sem nunca impor o seu lugar. Nem mesmo o realizador o faz.

O sonho de López transporta-nos para uma realidade que funde processo criativo e inacabamento com a maleabilidade da obra, na sua relação com o inconsciente do artista. Nesta cena, som e imagem confundem tempos, suspendem o presente diegético. É essencialmente a dimensão temporal que os planos e a sua composição dramática invocam; como um sono e num sonho, em que tudo está a ser vivido dentro e fora da realidade. “Fazer arte” parece ser a tentativa de chegar a um momento temporal outro - o da obra, ou através dela, de um outro tempo que a atravessa e extravasa.

O processo criativo é permeado pelos temores do inacabamento. Mas é o desejo pelo “*eterno retorno do mesmo no outro*” (da obra seguinte, por vir; da inspiração, do *pathos*) que salva e define o artista enquanto tal. Freud chama a atenção para o lugar intervalar entre sonho, ficção, realidade e recordação.

Este pressuposto parece evidenciado na referida sequência encenada de “*O Sol do Marmeleiro*”.

A partir do conhecimento adquirido com base nas fantasias, devemos proceder à seguinte descrição: uma experiência actual e intensa desperta no escritor a recordação de uma experiência anterior, normalmente ocorrida na infância, da qual parte o desejo que se realiza na obra literária, em que tanto pode reconhecer-se elementos do acontecimento recente como da antiga recordação. (Freud, s.d.: 55)

O sonho de López reflecte ainda as aspirações na persecução de uma ideia numa obra particular, ela mesma sinédoque do que o artista vai tentando elaborar ao longo do seu *corpus* de trabalho. A perseguição de uma aspiração - tentativa de materializar

elementos de um sonho num quadro - permite a López não desistir desse desejo (impossível) de representar a luz que incide sobre um marmeleiro.

Foi para falar de tudo aquilo que constitui a identidade e um certo perfil do artista que Víctor Erice projectou e concebeu “*O Sol do Marmeleiro*”. Filme em que cada artista revela e esconde os seus segredos; num movimento constante de aberturas e fechamentos, em torno dos reveses que estão na génese de qualquer processo criativo. Entre tantos objectos inacabados temos uma obra terminada: o próprio filme; até à data, última longa-metragem de Erice. Se é pura fantasia a tentativa de fixar o tempo num objecto artístico, este jogo - próximo da dimensão fantasiosa da infância - reflecte apenas o gesto de “fazer arte”. Por que o que importa é o processo, estar nesse *pathos* da criação.

A obra de arte seria a materialização do mistério que nasce da forma (processo consciente e inconsciente) como o artista realiza o seu trabalho; “*isto permanece o seu maior segredo*”. (Freud, s.d.: 56) Segredo do “fazer arte” que é abertura fugidia; a luz que transforma o desconhecido, o disperso e o inconsciente, agregando-os ao que de mais perene existe – a realidade e o tempo. É nesta violência do tempo, linguagem da “*decadência pura*”²²⁶ (Erice apud García, 1993), que se move o realizador. Tudo o que foi fixado é um vestígio e uma marca do que invariavelmente já mudou. O próprio título anuncia a génese do objecto filmico a que se refere. Título que conjuga todos os elementos plásticos e diegéticos, bem como personagens, processos criativos e fantasias que vão compondo a narrativa.

Em última análise, tudo se resume a essa personagem central: o sol perene e teimoso que se debruça sobre um marmeleiro, a personificação do Tempo. Tempo e luz jogam com as fantasias de todos. Os outros (incluindo o espectador) estão lá para o tentar apanhar, como se tentassem agarrar uma “*falena*” (Didi-Huberman, 2015) que constantemente escapa da palma da mão. Como Benjamin conclui:

²²⁶ “*El lenguaje del cine confrontado al de la pintura es el de la decadencia pura.*” (GARCÍA, Ángeles. 1993, “*Víctor Erice dice que 'El sol del membrillo' es para minorías que están en todas partes*”, acedido a 30-11-2017 em https://elpais.com/diario/1993/01/20/cultura/727484401_850215.html)

A presença de espírito é a (sua) essência; notar com exactidão o que sucede em cada segundo é mais decisivo que conhecer de antemão o que está distante. Sinais percussores, pressentimentos, signos, perpassam todos os dias pelo nosso organismo como o bater de ondas. Adivinhá-los ou utilizá-los, eis a questão. (...) Porque antes de uma profecia ou uma tal advertência se transformar numa palavra ou imagem transmissíveis, a sua melhor força já terá morrido. (Benjamin, [1928] 1992: 101)

CAPÍTULOS SOBRE “*SÓTÃO DA AMENDOEIRA*”

Capítulo I – Memória, história e autobiografia

1. O lugar do Cinema, entre a memória e a história

No ensaio “Entre Memória e História: a Problemática dos Lugares”, Pierre Nora refere que existe uma revitalização nostálgica da memória, sob as mais variadas formas quotidianas, sociais e artísticas. “*Fala-se tanto de memória porque ela não existe mais.*” (Nora, 1993: 7)

Tornámo-nos indivíduos com “*curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza*” e “*está ligada a este momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada.*” (Idem). Estes lugares pretendem fixar e certificar a memória. Em “*Sótão da Amendoeira*”, os meus avós e a casa onde vivem estabeleceram o mote e a urgência de criar um registo filmico desse “*local de memória*” tão importante para a família. O filme seria o meio em que a memória se efectivava, numa ligação entre passado e presente.

Nora faz a distinção “*entre a memória verdadeira, social, intocada*” (da qual “*sociedades primitivas*” ou arcaicas “*representaram o modelo e guardaram consigo o segredo*”) e “*memória integrada, ditatorial e inconsciente de si mesma, organizadora e toda-poderosa, espontaneamente actualizadora*”. (Nora, 1993: 7) Por outras palavras: “*(...) uma memória sem passado que reconduz eternamente a herança, conduzindo o antigamente dos ancestrais ao tempo indiferenciado dos heróis, das origens e do mito.*” (Idem)

Na segunda sequência em casa dos avós, a minha avó Umbelina e a minha irmã estão sentadas à mesa, em *off* está a minha mãe. Neste plano-sequência, a avó conta a história da bisavó Maria do Nascimento, sua sogra, abandonada à porta daquela casa. Esta narrativa vai sendo interrompida, moldada e corrigida pela minha irmã e pela minha mãe. A minha avó troca nomes e graus de parentesco: a sua memória é volátil. Mas o que se depreende é que, além dela, as restantes interlocutoras sabem aquela narrativa de cor. As três mulheres - três gerações diferentes da família - actualizam-na

através da oralidade. As imagens tornam-se vestígio e trilho, dando-a “a ver”, sem interrupções, num entretecer da memória oral (com os seus erros, recuos e saltos conversacionais).

O plano-sequência que constitui a cena não é a memória em si mesma, mas “*uma adequação da história e da memória*” (Nora, 1993: 9) a um meio que se torna no depositário dessa mesma memória. O mundo contemporâneo do virtual e da tecnologia não aceita que a memória seja inabitável, errante e nómada. Antigamente, cada gesto era vivido como um ritual com uma necessidade futura de ser repetido. Hoje permanece “*o rasto, a distância, a mediação*”. (Idem)

É neste sentido que Nora distingue o conceito de “história” do conceito de “narrativa”. Se a primeira nasce de um aval ligado a um registo e pode pressupor distanciamento, uma certa objectivação, certificação e desejo de continuidade; a segunda, prende-se com o momento prévio, da perenidade da comunicação oral. A fixação da memória oral acarreta a mediação através de um dispositivo, que obedece a regras e linguagem específicas. No caso do Cinema, certas condicionantes (de produção/duração do filme; para uma melhor compreensão do que está a ser “dito”) podem levar a que um determinado plano, como o que mencionámos, tenha de ser cortado na montagem. Neste caso, o registo da memória transforma-se na história que o filme permite, e que o autor quer que o seu interlocutor escute. Cavell explica esta dimensão do dispositivo:

(...) a base do *medium* dos filmes é fotográfica, e uma fotografia é da realidade ou natureza. Se a isto acrescentarmos que o *medium* é aquele em que a imagem fotográfica é projectada e reunida num ecrã, a nossa questão transforma-se em: O que é que acontece à realidade quando ela é projectada e visualizada?²²⁷ (Cavell, 1979: 16)

Essa realidade projectada e visualizada pode assumir um lugar dúbio. No referido plano-sequência, avó, mãe e neta falam de pessoas desconhecidas para o espectador.

²²⁷ “(...) *the basis of the medium of movies is photographic, and that a photograph is of reality or nature. If to this we add that the medium is one in which the photographic image is projected and gathered on a screen, our question becomes: What happens to reality when it is projected and screened?*” (CAVELL, Stanley. 1979, “The World Viewed”, England, Harvard University Press)

A narrativa é contada a um ritmo acelerado, e com pormenores que, em certos momentos, põem em causa a compreensão da mesma. Porém, o registo fílmico de uma memória familiar era mais importante. Esta narrativa é o ponto-de-partida de “*Sótão da Amendoeira*”. A origem da família (e a razão de habitar aquela casa) está a ser contada no próprio espaço a que a narrativa se refere, por três pessoas que a sabiam por lhes ter sido narrada várias vezes por outras. Cavell tenta formular uma resposta para a sua pergunta.

Os filmes são difíceis de recordar, da forma que os acontecimentos actuais de ontem são. E, no entanto, como os sonhos, certos momentos de filmes vistos há décadas estão vividamente presentes como momentos da infância. É como se nos tivéssemos de lembrar do que aconteceu antes de adormecermos. O que sugere que o filme desperta tanto quanto envolve.²²⁸ (Cavell, 1979: 16-17)

O fílmico aproxima-se, nesta hipótese, dos processos de funcionamento da memória e do sonho. Seria um meio privilegiado para dar o registo da oralidade que “*desperta tanto quanto envolve*”. Todavia, Nora lembra:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialéctica da lembrança e do esquecimento, inconsciente das suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. (Nora, 1993: 9)

Momentos antes na mesma sequência do filme, no quintal, a avó repete as palavras de uma ladainha popular religiosa, o Responso de Santo António. No final, a narração refere que a avó parecia querer que eu e a minha irmã fixássemos aquelas palavras, talvez para nos sentirmos mais protegidas. O rememorar desta narrativa simbólica, e o passar do seu testemunho, sublinham as constatações de Nora.

A memória é um fenómeno sempre actual, um elo vivido no eterno presente; a história uma representação do passado. Porque é afectiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam, alimenta-se de lembranças vagas, telescópicas,

²²⁸ “*Movies are hard to remember, the way the actual events of yesterday are. And yet, again like dreams, certain moments from films viewed decades ago will nag as vividly as moments of childhood. It is as if you had to remember what happened before you slept. Which suggests that film awakens as much as it enfolds you.*” (CAVELL, Stanley. 1979, “The World Viewed”, England, Harvard University Press)

globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projecções. (Nora, 1993: 9)

De igual modo, afirma Cavell:

(...) nós não sabemos como pensar a ligação entre uma fotografia e o que é uma fotografia de. A imagem não é uma semelhança; não é exactamente uma réplica, ou uma relíquia, ou uma sombra, nem mesmo uma aparição, apesar de todos estes candidatos serem características marcantes partilhadas pelas fotografias – envolve-as uma aura ou história de magia.²²⁹ (Cavell, 1979: 18)

No entanto, Cinema e memória pertencem e referem uma presença passada. Um filme é o registo da memória de como as coisas foram, e de como é possível continuar a lembrá-las; mesmo que reconstrua uma narrativa, a montante e a jusante, dessa mesma memória. Conclui Cavell:

A fotografia mantém uma presentificação do mundo ao aceitar a nossa ausência dele. A realidade numa fotografia está presente para mim, enquanto eu não estou presente para ela; e um mundo que eu conheço, e vejo, mas para o qual apesar de tudo não estou presente (...) é um mundo passado.²³⁰ (Cavell, 1979: 23)

Estes dois momentos da sequência sobre o abandono da bisavó e o Responso de Santo António evidenciam ainda que a memória é indestrinçável de uma ideia de comunidade, neste caso a família. A memória *“Emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer (...) que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, colectiva, plural e individualizada.* (Nora, 1993: 9)

O Cinema aproximar-se-ia de uma memória colectiva e comunitária, mas que nunca deixa de ser histórica: *corpus* de filmes a que qualquer espectador tem acesso,

²²⁹ “We might say that we don’t know how to think of the connection between a photograph and what it is a photograph of. The image is not a likeness; it is not exactly a replica, or a relic, or a shadow, or an apparition either, though all of these natural candidates share a striking feature with photographs—an aura or history of magic surrounding them.” (CAVELL, Stanley. 1979, “The World Viewed”, England, Harvard University Press)

²³⁰ “Photography maintains the presentness of the world by accepting our absence from it. The reality in a photograph is present to me while I am not present to it; and a world I know, and see, but to which I am nevertheless not present (...) is a world past.” (Idem)

pertencentes a todos e a ninguém; pertencendo ainda à memória dos sonhos projectados de cada um. “*Sótão da Amendoeira*” tenta fixar a memória em vias de desaparecer. No fundo, a minha avó protela a “*intimidade de uma memória*”. O que faço, como realizadora, estabelece “*um olhar de uma história reconstituída*” (Nora, 1993: 10), que não deixa de apelar (de forma diferida) para essa intimidade.

A propósito da escrita de Poulet, Paul De Man refere que “*A necessidade de uma composição, no tocante à articulação de elementos descontínuos, é constantemente afirmada.*” Concluindo que: “*todo o artista é de facto um ‘homo faber’ que pode conseguir um ‘desprendimento voluntário (...) e sistemático’ que, a par de um desprendimento natural, preside à fusão de elementos esparsos.*” (De Man, 1999: 110). Em “*Sótão da Amendoeira*”, queria registar traços da genealogia da minha família, a partir de narrativas rememoradas no presente. Em paralelo, era fulcral traçar um percurso pessoal estruturado pela minha memória individual, sobretudo ligada à infância. Tais rememorações parecem também surgir da minha presença nos “*lugares de memória*”.

Paul De Man afirma que, a par da necessidade de composição, uma outra necessidade, completamente diferente, se afirma como o verdadeiro projecto de Poulet:

(...) ao rebelar-se contra uma narrativa pseudo-contínua, ao perceber que de facto a história é o resultado de um corte radical entre um presente e um mundo anterior, (...) entrega-se à presença intuitiva do momento, e transportado por uma corrente mais profunda que funde passado e presente, objecto e sujeito, presença e distância, o escritor espera poder atingir uma continuidade mais fundamental, que é a continuidade da fonte, do impulso criativo. (De Man, 1999: 111)

O artista, “*homo faber*” por excelência, tenta criar a partir da articulação entre memória e história; encontrando na narrativa da sua obra uma continuidade e compreensão desses elementos esparsos, que une de acordo com os seus processos e meios. O vestígio adquire assim um carácter fundamental.

À medida que desaparece a memória tradicional, sentimo-nos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossier cada vez mais prolífero se devesse tornar prova (...). O sagrado investiu-se no vestígio que é a sua negação. Impossível de pré-

julgar aquilo de que se deve lembrar. Daí a inibição em destruir, a constituição de tudo em arquivos, a dilatação indiferenciada do campo do memorável, o inchaço hipertrófico da função da memória, ligada ao próprio sentimento de sua perda e o reforço correlato de todas as instituições de memória. (Nora, 1993: 15)

O Cinema, incapaz de alcançar a própria natureza do que é a memória de um sujeito ou de uma comunidade, cria a ilusão de que fixa e projecta memória individual e memória colectiva. Todavia, dá a ver sucedâneos destas.

É um facto incontestável que, num filme, nenhum ser humano vivo está ali. Mas alguma coisa humana está, e essa alguma coisa não se compara a nada daquilo que conhecemos. Podemos aderir à nossa descrição linear dessa alguma coisa humana ‘como estando na nossa presença enquanto nós não estamos na dela’ (presente nela, porque estamos a olhá-la, mas não presentes para ela) e continuar a contar com a diferença entre a sua presença viva e a sua presença fotográfica para nós.²³¹ (Cavell, 1979, 26-27)

Como sublinha Benjamin,

(...) aquilo que se viveu é, na melhor das hipóteses, comparável a uma bela escultura à qual, no transporte, quebraram todos os membros, e nada mais oferece que o bloco precioso a partir do qual terá de se esculpir a forma do futuro. (Benjamin, [1928] 1992: 74)

Isto não impede que realizadores e outros artistas façam do autobiográfico uma marca da sua obra. A questão da autobiografia é problematizada desde logo em “*Sótão da Amendoeira*”, quando regresso à Mouraria e à casa da minha família para realizar um filme. E está presente ao longo do processo criativo, sobretudo nas oscilações entre a minha distância e presença enquanto personagem (“representando” diversos papéis: neta, filha, pessoa que volta ao bairro de onde é a sua família, realizadora do filme

²³¹ “It is an incontestable fact that in a motion picture no live human being is up there. But a human something is, and something unlike anything else we know. We can stick to our plain description of that human something as “in our presence while we are not in his” (present at him, because looking at him, but not present to him) and still account for the difference between his live presence and his photographed presence to us.” (CAVELL, Stanley. 1979, “The World Viewed”, England, Harvard University Press)

que está a ser filmado...), narradora e realizadora. Sobre os processos criativos de Proust, De Man, ressalva:

Proust vira-se para o passado na esperança de encontrar aí uma ligação firme e natural entre si próprio e o mundo. Se esta busca do passado recordado tivesse tido êxito, teria descoberto o poder de tornar o passado no mais forte apoio da sua existência. (De Man, 1999: 118)

No meu caso, o regresso à Mouraria é a “*esperança de encontrar aí uma ligação firme e natural entre si próprio e o mundo*”. Talvez, dada a impossibilidade de chamar “*meu*” a alguma coisa, o filme seria o caminho para uma espécie de “*açambarcamento*” de vestígios. Só assim conseguiria, quem sabe, voltar a ser dona da minha própria memória. (Savater, 1999: 183) Savater esclarece:

Cada vez queremos guardar mais coisas e guardamo-nos pouco a pouco de tudo o que não podemos guardar. O estremecimento de uma paisagem, o cair da tarde na *piazza* de São Marcos, o arrebatamento de um solo de violino, (...) o importante não é vivê-los, mas sim poderem ser arquivados convenientemente. Como o nosso tempo se esqueceu da memória, não farão parte das nossas recordações (as minhas recordações são *minhas*, ou são elas que me possuem? Como chamar *minha* uma coisa que não posso exhibir?), mas sim das nossas possessões: dispor-se-ão docilmente atadas nas nossas estantes, ao lado dos livros, dos discos e restantes latas de conserva. (Idem)

“*Sótão da Amendoeira*” é, então, uma busca pelos vestígios do passado na casa familiar, e na Mouraria. Uma tentativa de aferição do que é ainda possível recuperar das minhas memórias. Mesmo que exista o desejo de descoberta no presente - tentativa de encontrar ainda uma ligação emocional entre mim, o bairro e a família -, por vezes, o próprio filme parece lançar a dúvida se não são essas mesmas recordações que me possuem. Porque os próprios vestígios são marcas de que tudo mudou em relação a esse passado. Isto acontece sobretudo com o passado ligado à infância, em relação ao qual eu não posso fazer muito mais que ficcionalizar a partir de vestígios. E, no fundo, tudo isto acaba por sublinhar a minha distância emocional quando regresso, pois as efectivas vivências ficaram para trás (num tempo irrecuperável).

2. Memória material, simbólica e funcional dos lugares: do quintal do Felismino ao Pátio do Jordão

Os lugares de memória possuem um valor material, simbólico e funcional.

Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objecto de um ritual. (Nora, 1993: 21)

O quintal do Felismino e a Tasca da Severa são dois espaços paradigmáticos em “*Sótão da Amendoeira*”. Nunca tinha estado nestes lugares, deles não possuía memórias. Apesar de serem lugares funcionais (no primeiro, cultivava-se, criam-se animais; no segundo, é um lugar onde se bebe, come e convive) tiveram uma carga simbólica na minha infância. É do exterior, na rua, filmando as respectivas portas de acesso, que a *voice over* rememora uma emoção do passado: fala do medo e mistério do que seriam aqueles lugares para lá da porta. Relembrando o conceito de *Fort-Da*²³², o que acontecia se eu entrasse: o que acontecia se o neto de Freud perdesse de vista o brinquedo que o avô lhe atirava?

Entrar no quintal do Felismino e na Tasca da Severa era ir além do percurso que eu conhecia entre a casa dos meus avós maternos e a casa dos meus avós paternos. Perderia qualquer referência. Em “*Sótão da Amendoeira*”, a incursão por estes espaços simbólicos da minha infância surge como uma espécie de superação do lugar limitado em que permanecia na minha relação afectiva e espacial com a Mouraria. Uma tentativa de superação da infância. Ao invés, o Bico da Areia²³³, onde eu e a minha família passávamos as férias, surge como lugar potenciador de memórias. A voz da narração fala de imagens do passado, através de pequenas descrições de fotografias. A escolha destas fotografias teve em consideração uma visão idílica do

²³² “*Fort!*” and “*Da!*” são exclamações que Freud ouviu do seu Ernst enquanto brincava. Este par de palavras, que significa “Desapareceu!” e “Está aqui!”, era usado pela criança na ausência da mãe, atirando um objecto e depois reavendo-o, tentando desta forma encontrar uma maneira de lidar com a perda momentânea do laço maternal. Freud escreveu sobre este facto em “Para além do Princípio do Prazer”.

²³³ Como refere a *voice over* com que inicia a sequência: “*O Bico da Areia era o nome que as pessoas da Mouraria davam a uma vila de pescadores chamada Cova do Vapor, que ficava do outro lado do rio Tejo.*”

que eram para mim as férias naquele lugar. Acontece uma dialéctica entre aquilo que a *voice over* rememora e as imagens do presente. Mas o que parece interessar é a própria rememoração. Uma viagem no tempo, um voltar a viver o passado através das memórias.

Nestes três espaços sente-se uma “*vontade de memória*” por parte da narradora.

Inicialmente é preciso ter vontade de memória. Se o princípio dessa prioridade fosse abandonado, rapidamente derivar-se-ia de uma definição estreita, a mais rica em potencialidades, para uma definição possível, mais maleável, susceptível de admitir na categoria todo o objecto digno de uma lembrança. (Nora, 1993: 22)

Esta “*vontade de memória*” é pedra basilar em “*Sótão da Amendoeira*”, numa tentativa de reaproximação à família e à Mouraria. Porém, é importante ressaltar o que, através de Poulet, De Man sublinha do processo criativo de Proust.

‘Através de uma operação de esquecimento, como Proust ao recusar as inúmeras ideias e memórias que se lhe atravessam na sensação, bem como através de uma operação de confiança nas nossas sensações que nos faz perceber imagens através de uma espécie de simpatia, (...) podemos vir a considerar o que em nós e na nossa vida tem lugar como existindo num plano análogo, se (...) aceitamos a localização como única personagem.’ (Poulet apud De Man, 1999: 118)

Neste sentido, os espaços de “*Sótão da Amendoeira*” para os quais não existia referência no passado, são experienciados e registados de modos diferentes; e nunca deixam de apelar para a vontade de memória (e sua transformação/ficcionalização).

Tomemos como exemplo a Travessa do Jordão e o Pátio do Jordão. No início da sequência centrada em ambos os espaços, David, de oito anos, está sentado no degrau da porta da sua casa, a colar cromos numa caderneta. No plano seguinte, vemos o Senhor Lucas, que vive no pátio (que fica ao lado), a colocar uma fechadura na porta de entrada. Até este momento, o registo fílmico e a narração reiteram factos sobre quem são e o que fazem aquelas duas pessoas. Nada há que suscite um desejo de rememoração, porque é a primeira vez que a narradora está ali.

Seguem-se três planos no interior do Pátio do Jordão. David, com uma bola na mão e roupa diferente, caminha lentamente, como se encenasse os seus movimentos. Olha para tudo com espanto, traçando assim um percurso de descoberta do espaço do pátio.

O pátio está vazio, silencioso. Os planos parecem deslocados dos dois anteriores, em termos de *mise-en-scène*, e não existe uma voz de narração.

Não sendo um espaço das minhas memórias pessoais, aquele lugar é, no entanto, percorrido por uma criança que, pela encenação da cena, parece querer olhar para tudo como se fosse a última vez que ali estivesse (registro para memória futura). Em consonância, De Man refere que, ao aceitarmos um lugar como personagem,

(...) quer as personagens, quer nós próprios entramos em movimento. Não flutuamos nem nos afundamos. Encontramo-nos no coração do universo, e o universo é tudo o que existe. Nós desaparecemos. (De Man, 1999: 111)

De seguida, a câmara, colocada no interior do pátio, filma o portão já trancado. Através da janela aberta, vemos em segundo plano David na rua, a jogar à bola sozinho. O senhor Lucas desapareceu. Tudo aquilo que tínhamos acabado de ver de David pode não ser mais do que a construção de uma fantasia.

A sequência termina com um plano geral ao entardecer, no exterior, de David a afastar-se ao longo da Travessa do Jordão. Saímos dessa dimensão fantasiosa, onírica. A *voice over* é retomada, e com ela regressamos também à “realidade” do início da sequência. Num tom auto-reflexivo, a narração tece uma conclusão sobre a infância, fazendo a ligação, através da memória involuntária, para a sequência seguinte.

Agora que voltava a pensar na minha infância na Mouraria, percebia que tinha sido uma infância solitária. Observava tudo à minha volta e queria fixar uma imagem do que via, com medo de não voltar a ver as coisas exactamente como estavam. E ao ver o David a afastar-se na Travessa do Jordão, lembrei-me do Bico da Areia.

“As relações entre as coisas tornam-se altamente delicadas, sombras em perpétuo movimento, ligeiras marés trazidas por fluxos e refluxos ignorados.” (De Man, 1999: 111) O aparelho cinematográfico é o meio que encontro para regressar e permanecer na Mouraria, e visitar lugares da infância; é ainda o filtro que permite estas transmutações através de outras personagens e lugares, entre a fantasia, a encenação e uma conclusão mais pessoal sobre o meu passado. E, uma vez mais, a infância não deixa de ocupar esse lugar quase mitológico.

Assim sendo:

Qual é a maneira que o Cinema tem para satisfazer o mito? Automaticamente, dizemos. Mas o que é que isso significa – significa miticamente, como ele era? Significa satisfazê-lo sem eu ter de fazer alguma coisa, satisfazendo-o apenas por que o desejo. Numa palavra, magicamente. (...) Porque os filmes nascem da magia; vêm debaixo do mundo.²³⁴ (Cavell, 1979: 39)

3. O Bico da Areia e a casa dos avós: parar o tempo, bloquear o esquecimento

O meu regresso ao Bico da Areia sublinha o desejo de cristalizar o tempo da memória, descobrindo “o máximo de sentido num mínimo de sinais”, “numa aptidão para a metamorfose”. (Nora, 1993: 22) Os planos revelam um lugar inóspito, sem adultos, onde apenas crianças brincam. A *voice over* conta:

O Bico da Areia ficava a poucos quilómetros de Lisboa, mas isso era longe para mim. Havia o mar mesmo junto às casas, e a praia para onde eu ia sempre que me apetecesse. O Bico da Areia era o lugar da liberdade.

Agamben estabelece a relação entre magia, imaginário infantil e felicidade.

Aquilo que conseguimos atingir através dos nossos méritos e do nosso esforço não pode, de facto, tornar-nos verdadeiramente felizes. Só a magia consegue fazê-lo. Isto não escapou ao génio infantil de Mozart que, numa carta a Bullinger, definiu com precisão a secreta solidariedade entre magia e felicidade: ‘Viver bem e ser feliz são duas coisas diferentes e a segunda, se não houver uma magia qualquer, não me acontecerá certamente. Para isso, deveria acontecer qualquer coisa fora do natural’. (Agamben, 2006: 25-26)

Ao longo da sequência, a *voice over* dá conta do carácter mágico e de idílio que aquela vila de pescadores representava, não só para a interlocutora como para a família. Sobre as três fotografias, que retratam momentos de férias ali passadas, a *voice over* diz:

²³⁴ “What is cinema’s way of satisfying the myth? Automatically, we said. But what does that mean—mean mythically, as it were? It means satisfying it without my having to do anything, satisfying it by wishing. In a word, magically. Because movies arise out of magic; from below the world.” (CAVELL, Stanley. 1979, “The World Viewed”, England, Harvard University Press)

No Bico da Areia, passávamos as noites a jogar ao loto, à luz do candeeiro a gás. Foi lá que o meu avô Rodolfo me ensinou a nadar. Era lá que o homem dos bolos vinha com a sua carrinha, de dois em dois dias, com bolos acabados de fazer.

O que é narrado não corresponde ao que vemos nas fotografias. De igual modo, a ambiência árida e triste das imagens do presente não se adequa a nada do que é contado sobre o passado. A realizadora dá conta de um regresso com imagens muito díspares do que foi um passado de felicidade na infância. Neste sentido, o Bico da Areia surge no filme como um espaço subjectivo e rememotório, onde mesmo as crianças parecem fruto de uma enfabulação subjectiva.

As crianças, como criaturas das fábulas, sabem perfeitamente que, para ser feliz, é necessário meter o génio na garrafa, ter em casa o burro caga-moedas ou a galinha dos ovos de ouro. E, em todas as circunstâncias, conhecer o lugar e a fórmula vale bem mais do que esforçar-se honestamente por atingir um objectivo. Magia significa exactamente que ninguém pode ser digno da felicidade que, como os antigos sabiam, a felicidade concedida ao homem é sempre *hybris*, é sempre presunção e excesso. (Agamben, 2006: 26)

Molder traduz o excerto de “O Livro das Passagens” em que Benjamin escreve sobre o que seria a “*tarefa da infância*”:

(...) ‘recuperar o novo mundo para o espaço simbólico. A criança pode mesmo, coisa de que o adulto não é capaz em absoluto, voltar a lembrar-se do que é novo. As locomotivas já têm para nós um carácter simbólico, porque as encontramos na infância. Mas para os nossos filhos são os automóveis, dos quais nós próprios apreciamos o aspecto novo, elegante, moderno, fresco.’ (Benjamin, apud Molder, 1999: 132)

Complementada com fotografias do passado, a narração assume a “*tarefa da infância*”. Suporta um espaço que tanto pode ser uma efabulação (as crianças estão lá e não se vêem de facto adultos), como um lugar desvitalizado, de casas vazias e paisagens desertas, fustigado pelo ruído quase insurdecador do vento. Toda a sequência é uma divagação poética de rememoração e desejo de regresso a uma certa imagem de felicidade. Em última instância, a narradora tenta “*voltar a lembrar-se do que é novo*”, em detrimento de um olhar realista sobre o conteúdo das imagens filmadas; e do impacto do regresso, ao fim de tantos anos, àquele lugar, agora tão

diferente de “*outrora*”. Daí que a sua conclusão seja: “*Aqueles foram os melhores verões das nossas vidas*”.

Assumindo-se como o sujeito colectivo, acredita que os seus sentimentos são partilhados por todos os familiares, tentando assim, através da memória, aproximar-se emocionalmente da família.

Mas, se alguém conseguir levar a sorte ao engano, se a felicidade não depender unicamente daquilo que esse alguém é, mas, sim, de uma noz encantada ou de um abre-te sésamo, então, e só então, pode alguém dizer-se bem-aventurado. (Agamben, 2006: 26)

As imagens actuais sublinham a passagem do tempo por um lugar de memória em ruptura com memória pessoal e colectiva. O filme só consegue recuperar essa memória através das fotografias e relatos da *voice over*, que surge como um “*abre-te sésamo*” enfabulatório. Então:

Como é que os filmes reproduzem o mundo magicamente? Não nos apresentando literalmente com o mundo, mas permitindo-nos vê-lo como não-visto. Este não é um desejo do poder sobre a criação (como o de Pigmalião era), mas um desejo para não precisar de poder, para não ter de suportar os seus contrapesos. É, neste sentido, o reverso do mito de Fausto. E o desejo da invisibilidade é suficientemente velho.²³⁵
(Cavell, 1979: 40)

A sequência do Bico da Areia e a sequência com David (anteriormente analisada) pretendem responder à pergunta de Cavell. A narração de um “*outrora*” presentifica memórias sem correspondência nas imagens. É no jogo entre o que essas imagens escondem e revelam que a narradora tenta apresentar-se de forma velada, ou mesmo dúbia, “*para não ter de suportar os seus contrapesos*”. O regresso a um lugar através da infância revela que

(...) a felicidade tem com o seu sujeito uma relação paradoxal. Aquele que é feliz não pode saber que o é, o sujeito da felicidade não é um sujeito, não tem a forma de uma consciência, mesmo que esta seja a mais perfeita. E, aqui, a magia faz valer a sua

²³⁵ "How do movies reproduce the world magically? Not by literally presenting us with the world, but by permitting us to view it unseen. This is not a wish for power over creation (as Pygmalion's was), but a wish not to need power, not to have to bear its burdens. It is, in this sense, the reverse of the myth of Faust. And the wish for invisibility is old enough." (CAVELL, Stanley. 1979, "The World Viewed", England, Harvard University Press)

excepção, a única que pode permitir a um homem dizer-se ou saber-se feliz. Quem goza, por artes mágicas, de qualquer coisa, escapa à *hybris* implícita no conhecimento da felicidade porque a felicidade de alguém que a sabe possuir, em certo sentido não é sua. (Agamben, 2006: 26)

No Bico da Areia, a reinvenção dessa magia do passado acontece através do Cinema, que permite à narradora-realizadora “*dizer-se ou saber-se feliz*” num passado que, agora, só pode ser visto através de uma construção subjectiva de imagens e sons. Esta construção subjectiva está ligada a uma digressão temporal e geográfica. De Man, sobre Proust, salienta:

O poder do passado não reside na sua capacidade para ressuscitar uma situação ou um sentimento que existiram na realidade, mas é antes um acto constitutivo do espírito vinculado ao seu próprio presente e orientado para o futuro da sua própria elaboração. O passado intervém apenas enquanto elemento formal, enquanto referência ou ponto de apoio que pode ser usado porque é familiar e próximo. (De Man, 1999: 118)

O Bico da Areia é o paradigma de uma viagem emocional – sendo que essa viagem emocional acaba por permear todo o filme “*Sótão da Amendoeira*”. A alteridade fragmentada do eu filmico surge como uma espécie de tentativa de “*contrapeso*” a uma certa ideia purista de autobiografia. “*É como se a projecção do mundo explicasse as nossas formas do desconhecido e a nossa incapacidade para conhecer.*”²³⁶ (Cavell, 1979: 40-41)

4. A casa dos avós: o devaneio e o “ameaçadoramente estranho”

Depois do segmento do Bico da Areia, “*Sótão da Amendoeira*” mostra pela primeira vez a casa dos avós, e fá-lo de uma forma mais realista. “*Porque se a vida é sonho*”, lembra Maria Zambrano, “*é sonho que pede despertar. Alienação inicial de alguém que procura identificar-se. E daí a angústia subjacente aos sonhos, mesmo os felizes. Pois o sonho pede realidade.*” (Zambrano, 1994: 14) Narração e planos iniciais

²³⁶ “*It is as though the world's projection explains our forms of unknownness and of our inability to know.*” (CAVELL, Stanley. 1979, “*The World Viewed*”, England, Harvard University Press)

revelam o olhar de alguém que se sente distante num lugar de intimidade. Na premissa de Freud: “o sentimento de algo ameaçadoramente estranho incluir-se-á na esfera daquilo que é assustador e remonta ao que é conhecido, familiar.” (Freud, s.d.: 210) Depois de reflectir sobre o significado de “heimlich”²³⁷, Freud conclui que o “unheimlich” é uma “sub-espécie” daquele conceito: o que é íntimo e familiar também acolhe o estranho, o velado e o assustador. O “sentimento de algo ameaçadoramente estranho” pode fazer referência

(...) ao lugar onde cada um de nós habitou em tempos e pela primeira vez. Há uma expressão humorística que diz: ‘O amor é a saudade da pátria’. E quando o sonhador pensa num lugar ou numa paisagem, diz em sonhos: ‘Isto é-me familiar, já aqui estive anteriormente.’ (...) O sentimento ameaçadoramente estranho (*das ‘Unheimliche’*) é, também, neste caso, aquilo que em tempos foi acolhedor, familiar. (Freud, s.d.: 231)

Esta primeira sequência na casa familiar começa com um plano geral filmado do telhado.²³⁸ Vemos o quintal e as capoeiras; e, por causa do ponto-de-vista distanciado, a percepção é de que a casa fica entalada entre muros altos em ruínas. Segue-se um plano geral do quintal com a casa em segundo plano. E, numa escala mais fechada da mesma zona da casa, com ângulos diferentes, surgem depois dois planos. O primeiro revela um pormenor das capoeiras degradadas; o segundo, um canteiro onde, no lugar de plantas, está a base do que foi uma grande árvore, ladeada por fungos e ervas daninha. Neste plano, nota-se que o chão de cimento e os canteiros estão rebentados por causa das raízes da árvore. A *voice over* compara memória do passado e imagens actuais.

As capoeiras já não tinham as galinhas, os patos e os coelhos, eram agora a casa dos gatos que andavam entre aquele quintal e o quintal do Felismino. A enorme árvore da borracha, à sombra da qual tantas vezes almoçámos, tinha sido cortada.

²³⁷ “Heimlich” é o que evoca o lar, o familiar, o lugar sem fantasmas; ou por outro lado, e antagonicamente, aquilo que é familiar e que esconde algo.

²³⁸ Aqui surge, pela primeira vez, a referência ao abandono da bisavó, com a *voice over*: “Regressei à Mouraria e fui a casa da minha avó Umbelina e do meu avô Rodolfo na Rua da Amendoeira. A minha bisavó Maria do Nascimento tinha sido abandonada à porta daquela casa. Esse acaso tinha dado origem à minha família.”

O registo fílmico materializa o estado das coisas no presente. A casa é um lugar de vestígios, que apelam para a degradação do espaço e passagem do tempo. Freud refere que “*o sentimento de algo ameaçadoramente estranho produzido pelo retorno do que é semelhante deriva da vida psíquica infantil*”. (Freud, s.d.: 226). Além disso:

É de crer que todos nós, ao longo da nossa evolução individual, tenhamos passado por uma fase correspondente a esse animismo (...). Em nenhum de nós (...) decorre sem deixar resíduos e indícios susceptíveis de se expressarem, e tudo aquilo que hoje nos parece ‘ameaçadoramente estranho’ preenche a condição de estimular esses resíduos da actividade psíquica animista, conduzindo à sua manifestação. (Freud, s.d.: 227-229)

O “*das Unheimliche*” é, assim, colocado em evidência através de uma memória comparativa. Segundo De Man:

Se a memória nos permite entrar em contacto com o passado, não é porque o passado funcione como fonte de presente, como continuidade temporal esquecida e de que somos novamente tornados conscientes; a reminiscência não chega a nós transportada por um fluxo temporal; muito pelo contrário, é um acto deliberado que estabelece uma relação entre dois pontos distintos no tempo entre os quais não existe uma relação de continuidade. (De Man, 1999: 118)

A distância formal dos planos iniciais da sequência salienta a tensão da realizadora-narradora na casa familiar (uma das noções de “*heimlich*”: casa, familiar, íntimo), à qual regressa, precisamente para tentar juntar esses “*dois pontos distintos*” e descontínuos do tempo, que não são possíveis de juntar.

Pois a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela. Os escritores de ‘apostos simples’ evocam com frequência esse elemento da poética do espaço.²³⁹ (Bachelard, [1957] 1994: 4)

²³⁹ “*For our house is our corner of the world. As has often been said, it is our first universe, a real cosmos in every sense of the word. If we look at it intimately, the humblest dwelling has beauty. Authors of books on “the humble home” often mention this feature of the poetics of space.*” (BACHELARD, Gaston. 1994, “*The Poetics of Space*”, Boston, Beacon Press)

Para Bachelard, a casa estabelece uma relação com o onirismo.

Não é mais na sua positividade que a casa é verdadeiramente ‘vívida’, não é só na hora presente que se reconhecem os seus benefícios. O verdadeiro bem-estar tem um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova.²⁴⁰ (Bachelard, [1957] 1994: 5)

É na casa que memória e imaginação “(...) *trabalham, cada uma delas, para o seu aprofundamento mútuo. Na ordem dos valores, ambas constituem uma comunidade de memória e imagem.*”²⁴¹ (Bachelard: Idem) Todavia, a imaginação da narradora na casa dos avós é limitada. A narração reitera o que vê, e apenas convoca imagens do passado estanques na sua memória. (uma árvore da borracha, galinhas, patos e coelhos existiram ali).

Acontece um reviver de “*lembranças de protecção*” neste regresso.

Alguma coisa fechada deve guardar as memórias, deixando-lhes ao mesmo tempo o seu valor original como imagens. As memórias do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das memórias da casa.²⁴² (Bachelard, [1957] 1994: 6)

Em seguida, já dentro de casa, há um plano geral dos avós, em que os dois estão em silêncio. Eu permaneço atrás da câmara. Ninguém sabe o que dizer. Depois, o desconforto é interrompido pelo meu avô, que explica em detalhe os percursos das viagens de autocarro que fez por Lisboa naquela tarde. Dentro de casa, sente-se o conforto da vida que continuou, a acumulação de objectos, o lanche que os avós tinham acabado de tomar (a avó está agarrada à cafeteira do chá). A casa é um refúgio para os avós; mas a escala do plano revela distância da realizadora em relação à intimidade deste espaço familiar. O plano seguinte é novamente no exterior, e reitera a ideia do quotidiano e das rotinas deles. A luz desponta pelas nuvens, os gatos estão

²⁴⁰ “It is no longer in its positive aspects that the house is really “lived,” nor is it only in the passing hour that we recognize its benefits. An entire past comes to dwell in a new house.” BACHELARD, Gaston. 1994, “The Poetics of Space”, Boston, Beacon Press)

²⁴¹ “(...) *each one working for their mutual deepening. In the order of values, they both constitute a community of memory and image.*” (Idem)

²⁴² “Something closed must retain our memories, while leaving them their original value as images. Memories of the outside world will never have the same tonality as those of home.” (Idem)

no telhado, ouve-se a conversa entre os meus avós, vinda de casa, em *off*: falam do homem da companhia de electricidade, que virá no dia seguinte, e do início da Primavera. Em casa dos avós, realização e narração complementam-se. Permanece uma certa nostalgia, após este primeiro regresso.

A *voice over* final, nos dois últimos planos, compara as rotinas actuais dos avós com as profissões que tiveram. É esse passado cristalizado que perdurava neste encontro. Os avós, tal como o espaço da casa, pertencem ao lugar de uma memória imemorial, intocável pela passagem do tempo: “*Mas naquela tarde, ao ouvi-los, percebi que a imagem que eu mantinha deles desde a minha infância tinha, em parte, desaparecido.*” Esta visão nostálgica não afasta a realizadora. E a casa torna-se no centro do filme, numa tentativa de enfrentar esse “*sentimento de algo ameaçadoramente estranho*”.

Tudo muda. Nem sequer disso estamos conscientes, porque estamos nós próprios na mudança, tornámo-nos nós próprios a mudança e desapareceram todos os pontos de referência. A duração e o espaço confundem-se. Um único impulso transporta todas as coisas em direcção a um objectivo final que se encontra para lá do nosso conhecimento. (Poulet apud De Man, 1999: 111)

5. Memória e nostalgia: criação artística e autobiografia

Uma vez perdidas as imagens cristalizadas de quem eram os avós e de como era a casa, a narradora sente que passado e infância não voltam.

Unicamente pela rememoração, o tempo passado converte-se em objecto de experiência. Arrancar à morte um objecto da experiência possível define mesmo o modo como a rememoração se institui. (Molder, 1999: 117)

Molder lembra: “*Paradoxalmente, a distância exige a reaproximação que a conjura lhe dá, ao mesmo tempo, a sua vibração. (...) Toda a dinâmica da nossa relação com o passado reside nesse jogo subtil do impenetrável e do abolido.*” (Molder, 1999: 19)

Em “Luto e Melancolia”²⁴³, Freud frisa:

Num conjunto de casos é evidente que a melancolia também pode constituir reacção à perda de um objecto amado. Onde as causas excitantes se mostram diferentes, pode-se reconhecer que existe uma perda de natureza mais ideal. O objecto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objecto de amor. (Freud, 1917)

Muitas vezes, “*não podemos, porém, ver claramente o que foi perdido*” (Idem), mas “*o melancólico estabelece identificação com o objecto perdido, permitindo que este entre nos confinamentos do seu ego, tornando-o numa parte de si.*”²⁴⁴ (Ferber, 2006)

A identificação emocional e melancólica com uma perda não definida está no centro de “*Sótão da Amendoeira*”. Em última análise, a primeira sequência em casa dos avós é já uma tentativa para evitar confinamentos que a minha envolvência melancólica possa evidenciar. Ferber destaca:

A ausência não pode ser substituída por nada, uma vez que qualquer mediação simbólica não será nunca suficiente, nem mesmo a memória. O melancólico oferece o mundo exterior como uma fonte para a construção do ser, e fica destrutivamente satisfeito com a sua própria interioridade atormentada e dividida, a qual se torna expressão da sua infinita lealdade.²⁴⁵ (Ferber, 2006)

Para superar o sentimento de melancolia e a ausência de um passado que não foi substituído por nada, “*Sótão da Amendoeira*” marca um regresso ao lugar da intimidade, do familiar e da protecção. Bachelard conclui, a partir de Rilke: “*Casa, deusa da pradaria, ó luz do entardecer, De súbito alcanças uma face quase humana. Estás perto de nós, abraçando, abraçados*”. (Rilke apud Bachelard: 1979: 202). A reconstrução da memória à luz da materialidade das imagens filmadas, da qual só

²⁴³ FREUD, S., 1917, “Luto e Melancolia”, acedido a 17-08-2017 em <https://carlosbarros666.files.wordpress.com/2010/10/lutoemelancolia1.pdf>

²⁴⁴ “The melancholic is establishing identification with the lost object, by allowing it into the confines of the ego and turning it into a part of him.” (FERBER, Ilit, 2006. “Melancholy Philosophy: Freud and Benjamin”, acedido a 25-08-2017 em <https://journals.openedition.org/erea/413#notes>)

²⁴⁵ “The absence cannot be replaced by anything since no symbolic mediation will ever be sufficient, not even memory. The melancholic thus gives the external world as a source for the construction of the self, and is destructively satisfied by his own split tormented interiority, that becomes an expression for his endless loyalty.” (FERBER, Ilit, 2006. “Melancholy Philosophy: Freud and Benjamin”, acedido a 25-08-2017 em <https://journals.openedition.org/erea/413#notes>)

podemos ter vestígios (do coto da árvore da borracha, das capoeiras degradadas...), e o discurso dos avós, permitem à autora uma voz que reflecte e tenta compreender o que ficou perdido, na relação com os avós e na casa.

Assim, e depois desta primeira visita à casa dos avós, que função teria o filme no meu percurso pessoal? *“Temos na arte um particular modo de manifestação do espírito; dizemos que a arte é uma das formas de manifestação porque o espírito, para se realizar, pode revestir múltiplas formas.”* (Hegel, 1993: 5) O filme seria um modo particular de manifestação de um espírito, de mim, e daquilo que encontrei neste regresso.

O belo natural será, assim, um reflexo do espírito, pois só é belo enquanto participante do espírito, como um modo contido no espírito, como um modo privado de independência e subordinado ao espírito. (Hegel, 1993: 3)

Se o *“belo natural”* é *“reflexo do espírito”*, seria possível fazer um filme autobiográfico que não se limitasse a reportar a realidade e os meus sentimentos pessoais? Edgar Allan Poe pode ajudar a clarificar. O escritor argumenta que o *“belo”* é um efeito que permite ao artista executar o seu trabalho criativo:

(...) o prazer imediatamente mais intenso, mais elevado e mais puro é, segundo creio, encontrado na contemplação do belo. Quando, de facto, os homens falam do belo querem dizer, exactamente, não uma qualidade como é suposto, mas um efeito. Referem-se, em resumo, apenas àquela elevação intensa e pura da alma – não do intelecto, ou do coração – (...) e que é experimentada em consequência da contemplação do belo. (Poe, 2016: 39)

Com as premissas assentes nos efeitos do *“belo”*, a relação que o artista estabelece com o mundo permite-lhe sair do *“confinamento do ego”*, a partir do momento em que se dedica à criação de um objecto estético. O *“belo”* enquanto experiência seria potenciado pela criação artística. Isto pressupõe um trabalho de maturação e reflexão sobre o que seria uma obra autobiográfica: *“é uma regra óbvia da arte, que os efeitos devam ser criados para irromper das causas directas – que os objectos devem ser atingidos pelos meios melhor adaptados para a sua obtenção”*. (Idem) Deste modo, torna-se pertinente perceber a relação estética entre a vida do artista e a sua obra. Poe esclarece:

Agora o objecto Verdade, ou a satisfação do intelecto, e o objecto Paixão, ou a excitação do coração, são, embora alcançáveis até uma certa extensão na poesia, muito mais facilmente alcançáveis na prosa. A Verdade, de facto, exige uma precisão, e a Paixão, uma intimidade (...), (e) são absolutamente antagónicas àquela Beleza a qual, mantenho, é a excitação ou elevação agradável da alma. (Poe, 2016: 39)

As teorias de Hegel e Poe tentam perceber e aprofundar os desvios e mecanismos do artista para afastar do acto de criação uma literal aderência ao real e ao autobiográfico. Fazer um filme permitia-me reflectir criativamente sobre o meu percurso pessoal: passado e presente. Porém, Nora ressalva:

A passagem da memória para a história obrigou cada grupo a redefinir a sua identidade pela revitalização da sua própria história. O dever da memória faz de cada um historiador de si mesmo. (...) Não há já nenhuma família na qual pelo menos um membro não se tenha recentemente lançado na reconstituição o mais completa possível das existências furtivas de onde a sua emergiu. (Nora, 1993: 17)

Então, que lugar resta à obra artística de natureza autobiográfica? Se recuarmos a Platão, nos diálogos entre Sócrates e Íon, arte e poesia possuem naturezas diferentes. A inspiração divina leva Íon a ser um rapsodo, que fala apenas sobre um assunto, uma vez que nele encarna o génio de Homero. Dir-se-ia que Íon é um transvase, alter ego, para que Homero possa “falar”.

Diz Sócrates a Íon:

É mais que evidente para todos que tu és incapaz de dissertar sobre Homero por arte e por ciência, pois se falasses por arte, serias capaz de dissertar sobre todos os outros poetas, visto que existe uma arte pódica em geral. (Platão, 1988: 41)

Sócrates esclarece: *“É que esse dom que tu tens de falar sobre Homero não é uma arte, como disse ainda agora, mas uma força divina.”* (Platão, 1988: 50). Registrar memórias e fazer uma autobiografia pode não resultar num objecto artístico. É necessário, antes de mais, o conhecimento das leis gerais de uma arte específica, para transformar esse arquivo de memórias num artefacto. Mas não basta esse saber.

Se (os poetas) soubessem falar bem sobre um assunto por arte, saberiam, então, falar sobre todos; (...) belos poemas não são humanos nem obras de homens, mas são divinos e dos deuses, e os poetas não passam de intérpretes dos deuses, sendo possuídos pela divindade, de quem recebem a inspiração. (Platão, 1988: 53)

A realização de um trabalho artístico autobiográfico passaria por esse “*mundo no qual os actos da nossa actividade são objectivados*”:

Um acto da nossa actividade, da nossa experiência real, é como um Jano bifronte. Ele olha em duas direcções opostas: olha para a unidade objectiva de um domínio da cultura e para a unicidade irrepitível da vida realmente vivida e experimentada. Mas não há um plano unitário e único onde ambas as faces poderiam mutuamente determinar-se em relação a uma unidade única e singular.²⁴⁶ (Bakhtin, 1993: 2)

O criador de uma obra autobiográfica estaria neste impasse, olhando em direcções opostas: entre “*a unidade objectiva*” do seu *metier* e a “*vida realmente vivida e experienciada*”. Contudo, frisa Bakhtin:

É apenas o evento único do Ser no seu devir que pode constituir essa unidade única; tudo o que é teórico ou estético deve ser determinado como um momento constitutivo do evento único do Ser, embora não mais, é claro, em termos teóricos e estéticos.²⁴⁷ (Idem)

Uma autobiografia seria a tentativa de reconfiguração artística da vida do autor, da sua identidade e desse “*evento único do Ser no seu devir*”. O autor queria com isto sair desse impasse entre a sua vida pessoal e a respectiva expressão (autobiográfica) na obra. Foi o que tentei fazer ao longo de “*Sótão da Amendoeira*”. Como provam este regresso à casa de família e o primeiro encontro com os avós, busco uma intimidade e protecção, mas nunca me consigo aproximar; deixo-os falar, sem intervir. Só no fim da sequência, à distância do que foi vivido, a narração adquire um tom mais pessoal e introspectivo.

²⁴⁶ “An act of our activity, of our actual experiencing, is like a twofaced Janus. It looks in two opposite directions: it looks at the objective unity of a domain of culture and at the never-repeatable uniqueness of actually lived and experienced life. But there is no unitary and unique plane where both faces would mutually determine each other in relation to a single unique unity.” (BAKHTIN, M. 1993, “Toward a Philosophy of the Act”, Austin, University of Texas Press)

²⁴⁷ “It is only the onceoccurrent event of Being in the process of actualization that can constitute this unique unity; all that which is theoretical or aesthetic must be determined as a constituent moment in the once-occurrent event of Being, although no longer, of course, in theoretical or aesthetic terms.” (Idem)

6. A reconstrução criativa do acto intemporal da rememoração

Qual o papel da criatividade na concepção da obra autobiográfica? Lembremos que “*Sótão da Amendoeira*” é um trajecto em torno do passado, das memórias, num regresso à casa e bairro familiares. Segundo Nora,

(...) a verdadeira percepção do passado consistia em considerar que ele não era verdadeiramente passado. Um esforço de memória poderia ressuscitá-lo; o presente tomando-se ele próprio, à sua maneira, um passado reconduzido, actualizado, conjurado enquanto presente por essa solda e por essa ancoragem. (Nora, 1993: 18-19)

O gesto criativo revelaria a capacidade para transformar esse passado:

(...) o passado é-nos dado como radicalmente outro, ele é esse mundo do qual estamos desligados para sempre. É colocando em evidência toda a extensão que dele nos separa que a nossa memória confessa a sua verdade, - como a operação que, de um golpe, a suprime. (Nora, 1993: 19)

Ao longo de “*Sótão da Amendoeira*”, as memórias que a *voice over* relata resultam da reflexão sobre um conjunto de ideias e imagens pessoais ligadas à relação entre a infância, o passado e os vários espaços e pessoas da Mouraria. Este processo pressupõe sempre uma certa inventividade e reescrita do que seria o passado e lembranças que dele tinha. Tomemos um exemplo. Na cena inicial do quintal do Felismino, a voz da narração conta que eu, em criança, ficava a ver a dona Laurinda a entrar naquele lugar, e não me atrevia a ir atrás dela. Não é especificada a altura exacta da infância. E, na verdade, não me lembro que idade tinha; mas sei que nunca entrei no quintal, que observava a dona Laurinda (que, na altura, tomava conta daquele espaço), e que sentia um grande fascínio por aquele lugar desconhecido e “interdito”. Ao observar, filmar e ver depois o plano geral daquela porta fechada numa parede sem telhado e janelas, os sentimentos de fascínio, medo, timidez, e atracção são aqueles a que hoje consigo chegar em relação ao facto de nunca ter ousado seguir a dona Laurinda. Portanto, é necessário reconstruir memórias; essa reconfiguração é sempre um sopro do que efectivamente sentimos ou vivemos no passado remoto. Mas as referências e pontos-de-partida são sempre memórias pessoais, que tiveram e têm ainda uma forte carga emocional.

A opção criativa pela *voice over* na primeira pessoa do singular pretendia destacar um projecto de cariz autobiográfico. Contudo, para que não existisse um pendor excessivamente pessoal, as lembranças narradas foram muitas vezes reconduzidas para histórias contadas por outras pessoas, como a ladainha do Responso de Santo António e a narrativa do abandono da bisavó. Isto ocorre também em cenas e planos em que as personagens se tornam numa espécie de alter egos que suscitam memórias, ou preocupações e constatações pessoais. Por exemplo, a *voice over* no final da primeira sequência na Tasca da Severa diz: “*A noite prolongou-se até de madrugada, eles adiam a hora de ficar sozinhos.*” E, logo depois, parece ser correlato de um olhar subjectivo perante um facto biográfico de uma pessoa também ligada às artes (que estará em evidência numa sequência posterior do filme). “*Só o Luís Thomar é que se foi embora mais cedo, e foi nessa altura que me disseram que ele tinha sido actor de teatro durante quarenta anos.*” Antes, a conversa com a Elisa revela que ela é uma pessoa que eu não conhecia. A quase imediata intimidade, e a importância que é atribuída a um discurso que, em certos momentos, é imperceptível, relacionam-se com a preocupação e interesse por uma mulher que, como eu, está ali, à noite e até de madrugada, naquele lugar tipicamente de homens. Como se estivéssemos ambas desamparadas. O plano é fechado, e eu apareço em campo.

No fim da segunda sequência em casa dos avós, depois de mãe e avó verem fotografias, temos um plano geral em contra-picado, filmado do fundo das escadas da casa. Vemos a avó em *amorcé*, e ao fundo está o muro do quintal. A *voice over* constata: “*A minha mãe e a minha avó reviviam o passado de uma forma nostálgica, mas feliz. Para elas, esse passado luminoso parecia continuar à volta daquela casa, cujo futuro era incerto.*” No final, há um *raccord* no eixo para a frente. Nesse plano, a avó continua em *amorcé*, e não existe voz de narração. Este final, numa semi-penumbra, evidencia um olhar introspectivo sobre a permanência na casa com mãe e avó naquela tarde, e as diferenças de ponto-de-vista em relação ao passado e ao futuro.

Com estes exemplos, talvez possamos discernir que um projecto autobiográfico começa com essa reflexão sobre o passado e um percurso de vida. O gesto criativo

que daí resulta tenta transformar, ampliar, recriar ou evidenciar uma ideia de autobiografia. Em “*Sótão da Amendoeira*”, tentei, assim, seguir o que descreve De Man, do trabalho de Proust.

O poder da invenção passou completamente para o sujeito, na medida em que este se mostra capaz de criar relações que já não dependem de uma experiência passada (...); libertou-se (...) a si próprio do poder ilusório que condicionava os seus labores e tornou-se momento criativo por excelência. (De Man, 1999: 118)

7. A vivência do luto e o “*sentimento ameaçadoramente estranho*” das imagens espectrais do Cinema

Dada a natureza do Cinema, mesmo num filme autobiográfico, o “*tempo reencontrado*” acaba por ser transformado num “*tempo transcendido*”. (De Man, 1999: 119) Em “*Sótão da Amendoeira*”, o meu avô Rodolfo permite reflectir sobre esta construção do tempo fílmico. O meu avô morreu durante a fase de montagem. Ao mesmo tempo que vivo um processo pessoal de luto, no processo criativo existe o gesto de transcender o próprio tempo e este acontecimento irreversível da vida (a morte de alguém). O meu avô é uma personagem do filme, e a sua morte nunca é revelada, até chegarmos ao ecrã a negro do final: “*O meu avô Rodolfo morreu nesta casa, três anos depois de eu ter começado a fazer o filme...*”

Freud esclarece:

Em que consiste, portanto, o trabalho que o luto realiza? (...) O teste da realidade revelou que o objecto amado não existe mais, passando a exigir que toda a libido seja retirada das suas ligações com aquele objecto. Essa exigência provoca uma oposição compreensível (...). Normalmente, prevalece o respeito pela realidade, ainda que as suas ordens não possam ser obedecidas de imediato. São executadas pouco a pouco, com grande dispêndio de tempo e de energia (...), prolongando-se psiquicamente, nesse meio tempo, a existência do objecto perdido. (Freud, 1917)

O filme dá a ver uma presença fantasmagórica do meu avô. O processo criativo em torno da abordagem da sua presença, foi a forma que encontrei para encarar o luto, em termos pessoais. O avô é um interveniente, vive o seu quotidiano. E o anúncio da sua morte surge como o atravessamento que a realidade faz na construção de uma outra realidade, a realidade fílmica. Como autora do filme, fico numa posição intervalar.

Em “O Sentimento de Algo Ameaçadoramente Estranho”²⁴⁸, Freud sublinha: “*A morte aparente e o regresso dos mortos à vida foram considerados como muito ameaçadoramente estranhos.*” (Freud, s.d.: 233)

Esta “ressurreição” do avô, possibilitada pelo aparelho cinematográfico, envolve-me num sentimento *unheimlich*, isto é, de “*algo ameaçadoramente estranho*” e ao mesmo tempo familiar. Esta espécie de sopro do real só acontece depois de todas as imagens terem sido vistas – depois de tempo e narrativa filmicos terem tentado conceber um trabalho autobiográfico. A voz da narração final procura afirmar a reconstrução criativa da ideia de autobiografia, numa contaminação, nem sempre clara, entre vida pessoal e obra. Entre tempo cronológico e tempo filmico. O avô era uma “personagem”; a partir do momento em que é anunciada a sua morte, torna-se na ausência da vida que estivemos a ver, num fantasma, num espectro...

O lugar ficcional do Cinema é também o do estranho familiar: a realidade num documentário autobiográfico pertence ao artifício criativo, que pode ter outros correspondentes na vida. Em “*Sóião da Amendoeira*” nada do que estamos a ver existe. O que põe em causa a verdade do tempo e espaço filmicos. A partir do momento em que é dito na narração que o avô morreu, o espectador passa a questionar se seria assim que as coisas, de facto, aconteciam no quotidiano dos avós ou na relação deles com a realizadora (que pode ter reconfigurado toda uma realidade, mesmo os momentos que parecem “pedaços” retirados da vida). De novo se constata que a construção estética surge em qualquer projecto autobiográfico. Como destaca Freud,

(...) existem muitas possibilidades de obter efeitos assustadoramente estranhos, impossíveis de conseguir na vida real. Entre muitas outras hipóteses, o escritor tem a liberdade de escolher o seu mundo de ficção a seu bel-prazer, de modo a que ele coincida com a realidade que nos é familiar ou de algum modo dela se afaste. (Freud, s.d: 235)

²⁴⁸ Ensaio publicado no livro “Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise”, uma colectânea de textos de Freud (FREUD, S. s.d., “*Textos Essenciais sobre Arte, Literatura e Psicanálise*”. Mem-Martins, Europa-América)

Por outro lado, o anúncio da morte durante o processo de feitura do filme parece querer reafirmar o lado autobiográfico, ao estreitar a relação entre filmico e realidade.²⁴⁹ Freud ressalva:

Quem, em contrapartida, se tiver livrado de modo profundo e definitivo destas convicções animistas não é susceptível de experimentar tal sentimento de algo ameaçadoramente estranho. (...) Trata-se apenas, portanto, de um caso de teste da realidade, de uma questão da realidade material. (Freud, s.d: 234)

A morte do avô comporta, em parte, “a minha morte” enquanto personagem. O filme termina no negro, com a *voice over* de uma narradora que, como autora e personagem, não quer continuar a mostrar-se ou a mostrar o avô. Existe um corte com a narrativa que esteve até então a contar.

As imagens do avô - aquelas que o dispositivo registou e dá a ver - colocavam-me face-a-face com o luto; ao mesmo tempo e paradoxalmente, são o filtro necessário num projecto autobiográfico. Pois nunca deixam de ser presença de uma ausência.

Aquele que contempla é um momento, um aspecto, um ‘eidos’ do próprio objecto da contemplação; o objecto de contemplação reúne um interesse pelo objecto e o objecto do interesse, integra um ‘memento mori’ e um ‘ad plures ire’. O objecto de contemplação, porém, é sempre já o esqueleto de um homem vivo, isto é, o interesse é o revelador de um rosto que sem ele permaneceria na escuridão, mas que continua ainda apagado. (Molder, 1999: 121)

Agamben reflecte sobre o carácter espectral da imagem, que podemos aplicar ao Cinema. Segundo o autor, a imagem possui duas importantes características.

Não tendo substância, (...) não tem uma realidade contínua (...), é gerada a cada instante, segundo o movimento ou a presença daquele que a contempla: tal como a luz é criada sempre de novo, conforme a presença da fonte iluminante (...). (Agamben, 2006: 76)

²⁴⁹ Se bem que nos podemos continuar a questionar sobre o cariz da *voice over* final. O filme está a ser projectado para uma audiência, o processo de feitura do mesmo terminou. E a *voice over* não apela para esse fim, ao dizer que o avô morreu no decorrer da montagem. Não é mencionado nada sobre o término do filme. No fundo, podendo também daqui ler-se que a narradora dá a entender que filme e vida se imiscuem. E que o tempo, sobretudo, assim se eterniza - o mesmo em relação ao avô.

O avô existe na “*realidade contínua*” que o filme gera e estrutura. Sou eu, como autora, que escolho a cada instante, na montagem, as imagens dessa presença. A fantasmagoria e o espectro advêm dessa “*espécie de imagem e forma*” (...) “*Ou seja, as dimensões da imagem não são quantidades mensuráveis, mas são, unicamente, espécies, modos de ser e ‘hábitos’ (habitus vel dispositiones)*”.²⁵⁰ (Agamben, 2006: 76)

Se o dispositivo cinematográfico é como um espelho - “*o lugar onde descobrimos que temos uma imagem e, ao mesmo tempo, que essa imagem pode ser separada de nós, que a nossa ‘espécie’ ou imago não nos pertence*” (Agamben, 2006: 78-79) -, permite também a distância e reflexão do autor. E, com isso, a reinvenção da dimensão da autobiografia é possível. Danto confirma o que temos vindo a aprofundar.

A maior parte das narrativas históricas não pertence aos acontecimentos que descrevem, mesmo que os seus escritores façam de facto parte delas. Com certeza, alguém escreve uma narrativa apenas quando alguma coisa é sentida e chegou ao fim – de outra forma, a pessoa está a escrever uma espécie de diário de acontecimentos, sem nunca estar certa do que irá ou não pertencer à narrativa final. Além disso, a narrativa ela mesma é externa àquilo que ela transcreve: de outro modo, uma narrativa posterior tem de ser escrita, a qual inclui a escrita da primeira narrativa entre os acontecimentos narrados – e isto pode durar até ao infinito.²⁵¹ (Danto, 1998: 127)

A câmara capta uma imagem, que depois é visionada e “escolhida” pelo realizador-montador, para ser posteriormente projectada para uma audiência (na forma de um filme). O autobiografado, nesta mediação e neste processo, descobre diferenças entre aquele é (a percepção que tem de si), e aquele que o dispositivo dá a ver. Desta forma,

²⁵⁰ Segunda característica que Agamben destaca da imagem.

²⁵¹ “*For the most part, historical narratives do not belong to the events they transcribe, even if their writers in fact were part of them. To be sure, one writes a narrative only when something is felt to have come to an end—otherwise one is writing a kind of diary of events, never certain of what will belong to the final narrative and what will not. Still, the narrative itself is external to what it transcribes: otherwise a further narrative must be written which includes the writing of the first narrative among the events narrated—and this can run to infinity.*” (DANTO, Arthur C. 1998, “*The End of Art: A Philosophical Defense*”, acedido a 21-06-2018 em <https://www2.southeastern.edu/Academics/Faculty/jbell/endofart.pdf>)

pode criar de si mesmo - e dos demais intervenientes -, uma reconstrução identitária.

Conclui Nora:

(...) é a diferença que procuramos aí descobrir, e no espectáculo dessa diferença, o brilho repentino de uma identidade impossível de ser encontrada. Não mais uma génese, mas um deciframento do que somos à luz do que não somos mais. (Nora, 1993: 20)

8. A personagem do autobiografado: processos criativos, projecções e irresolvido

Bourdieu descreve, em pormenor, o processo criativo de Gustave Flaubert em “A Educação Sentimental”.

Somos conduzidos ao verdadeiro lugar da relação, tantas vezes evocada, entre Flaubert e Frédéric. Onde é costume ver-se uma dessas projecções complacentes e ingénuas de género autobiográfico, devemos ver na realidade uma operação de ‘objectivação’ de si, de auto-análise, de sócio-análise. Flaubert separa-se de Frederic, da indeterminação e da impotência que o definem, no próprio acto de escrever a história de Frederic, cuja impotência se manifesta, entre outras coisas, pela sua incapacidade de escrever, de se tornar escritor. Longe de sugerir com isso a identificação do autor com a personagem, é sem dúvida para marcar melhor toda a distância que assume perante Gustave e o seu amor por Mme. Schlesinger no próprio acto de escrever a história de Frederic, que Flaubert indica que Frederic tem o projecto de escrever um romance, rapidamente posto de parte, que se passa em Veneza e cujo ‘herói era ele próprio, a heroína Mme. Arnoux’.²⁵² (Bourdieu, 1996: 46)

Flaubert não pretende escrever uma autobiografia “fiel”: a sua biografia de vida e os caminhos narrativos que escolhe para a personagem podem não ser coincidentes. Este alter ego²⁵³ permite uma “‘objectivação’ de si” e uma “‘auto-análise’”, através de

²⁵² Retirado do prólogo “Flaubert analista de Flaubert: Uma Leitura de A Educação Sentimental”, do livro “As Regras da Arte – Génese e estrutura do campo literário” (BOURDIEU, Pierre. 1996. “As Regras da Arte – Génese e estrutura do campo literário”, Lisboa, Editorial Presença)

²⁵³ Fazendo uma pesquisa é interessante verificar que, em parte, a vida de Flaubert permanece um enigma. Por outro lado, os seus processos criativos acabam por revelar que as suas personagens o “espelham”, ou seja, são alter

uma personagem, que possui traços autobiográficos, que não são colocados directamente pelo escritor no centro do seu trabalho. Pode-se, assim, discernir que os alter egos permeiam a revitalização do pensamento de um artista sobre si mesmo. A “*sócio-análise*” (que parece resultar da “*objectivação*’ de si” e de uma “*auto-análise*”) de acontecimentos e experiências pessoais (e que parece permitir-se incluir outros acontecimentos e experiências exteriores ao próprio), permite que o processo criativo se desenvolva. Por outras palavras, pode ocorrer uma mudança de perspectiva sobre a própria vida e percurso individual, que amplia as dimensões criativas do objecto com traços autobiográficos.

Em “*Sótão da Amendoeira*”, o meu regresso está marcado pela intenção de fazer um filme sobre a relação com a minha família e com o bairro. Ao sujeito autobiografado acresce-se a presença como realizadora. E estas posições contaminam-se: vou para a frente da câmara, sou filmada a filmar, não saio de trás da câmara, ou opto por planos em que se sente a distância em relação ao que está a ser filmado. Além disso, a natureza autobiográfica do projecto suscitou a escrita de uma voz de narração, que também assumo. A este mosaico identitário junta-se a reinvenção de certos traços autobiográficos, sobretudo ligados a memórias de infância. Mesmo para mim, muitas vezes, não é possível discorrer com clareza onde termina o autobiográfico e onde começa a “*ficção*” que eu mesma criei. A própria estrutura de “*Sótão da Amendoeira*” serve-se dessa indiscernibilidade - como vimos no caso do meu avô.

Poder-se-iam citar vinte frases da *Correspondência* em que Flaubert parece falar exactamente a linguagem de Frederic: ‘Muitas coisas que me deixam frio quando as vejo ou quando outros falam delas entusiasmam-me, irritam-me, ferem-me, se for eu a falar delas e, sobretudo quando estou a escrever. Pintarás o vinho, o amor, as mulheres, a glória, na condição, meu homenzinho que não serás nem bêbado, nem amante, nem marido, nem magala. Quem se mistura com a vida, vê-a mal, sofre ou goza demais com ela. O artista, no meu entender, é uma monstruosidade – qualquer coisa de exterior à natureza.’ Mas, o autor de *A Educação* é precisamente alguém que soube converter em projecto artístico a ‘paixão inactiva’ de Frederic. (Bourdieu,

egos seus. (A propósito desta questão, pode ler-se: <https://newrepublic.com/article/115901/gustave-flaubert-much-about-authors-life-still-unknown>, acedido a 18-01-2018)

Na autobiografia, o artista corre o risco de confundir o seu processo criativo com os sentimentos que tem em relação aos acontecimentos da sua vida. Contudo, sendo ele mesmo “*qualquer coisa de exterior à natureza*”, pode prolongar essa “*monstruosidade*” que o constitui (segundo Flaubert), à própria concepção criativa de um trabalho mais pessoal.

A dificuldade de lidar com a contaminação entre vida e obra é complexa no que concerne ao cinema autobiográfico. Veja-se o que sucede em “*Sótão da Amendoeira*”, na sequência em que Luís Thomar recita Shakespeare, na Tasca da Severa. Segundo a *voice over*, o actor pediu-me para o filmar a recitar o monólogo de Falstaff, de Shakespeare. Começo por ficar atrás da câmara, a filmar um plano geral. A certa altura, ele engana-se no texto; eu apareço, assumo o lugar de realizadora e peço-lhe para repetir, porque quero ter um plano-sequência completo do monólogo. Thomar, por seu turno, quer estipular a escala do plano, e fica ainda reticente em fazer uma segunda *take*. No final da cena, já no exterior, vemo-lo a afastar-se (em *amorcé*). A *voice over* conclui sobre Thomar: “*parecia ainda ter vontade de ter um público para quem representar.*” A narradora não fala do impacto que aquele momento teve para si; nem do facto de o actor estar muito diferente em termos físicos e na sua aproximação à câmara, em relação ao que tínhamos visto (emagreceu muito e parece doente; antes, era um homem distante, que não queria ser filmado). Na primeira sequência na Tasca da Severa, eu já tinha mostrado curiosidade, ao referir que ele tinha sido actor de teatro durante quarenta anos. Aqui, como realizadora-narradora, pareço esconder-me atrás da personagem do actor que “quer” ser realizador daquela cena - mesmo que eu, a certa altura, apareça em campo e lhe peça para repetir a *take*.

Na sequência do lanche em casa dos avós, eu e o director de fotografia / operador de imagem estamos sentados à mesa. Nunca saímos do fora de campo, apesar das permanentes interpelações dos avós - que, deste modo, acabam por marcar ainda mais a nossa presença no *off*. Num momento anterior, faço constações pessoais ao meu avô sobre a minha avó; o enquadramento do plano também não me inclui. Existe uma espécie de contenção em me assumir, na intimidade com os meus avós, como uma personagem, agora que pareço estar mais próxima deles. Na cena de Luís Thomar, eu

não tenho tais constrangimentos; mas pareço recuada, e dividida entre aparecer e não parecer. Isto não acontece na conversa inicial com a Elisa, na primeira sequência da Tasca da Severa. Escuto-a, aparecemos as duas num plano aproximado de peito; falo-lhe abertamente dos meus avós, como se nos conhecêssemos há muito tempo.

Em resumo, como lembra Bourdieu: “*Flaubert não podia dizer: ‘Frederic sou eu’. Ao escrever uma história que poderia ter sido a sua, nega que essa história de um fracasso seja a história daquele que a escreve*”. (Bourdieu, 1996: 48) O artista autobiográfico parece constantemente negar e, simultaneamente, afirmar que a história que conta é “*a história daquele que a escreve*”.

Em “*Sótão da Amendoeira*” isto sucede sobretudo nas cenas em casa dos avós. Perto do final, a família reúne-se para o aniversário da avó. Os planos são quase todos planos-sequência; e revelam o ponto-de-vista de alguém que observa o que acontece à frente da câmara, sem querer interferir. Não interajo com o que está a acontecer, não falo nem entro em campo, mesmo quando a certa altura o meu avô diz: “*Estás a pensar, Mónica, estás a pensar...*”, esperando uma reacção da minha parte, ao desviar o olhar para o *off*, onde estou. No espaço do “*aconchego do eu*” (Bachelard) não existem sinais de ligação pessoal entre quem filma e quem está a ser filmado. Isto pode causar estranheza, uma vez que seria ali que a autora teria um maior desejo de intimidade e aproximação (até porque já a sentimos próxima dos avós, na sequência do lanche). “*Nos nossos devaneios, a casa é um grande berço. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa.*”²⁵⁴ (Bachelard, [1957] 1994: 7) O constrangimento pode ser, ou não, uma consequência de me verem a filmar, na posição de realizadora. Isto porque, a certa altura, a *voice over* diz:

Nos últimos anos, era raro eu estar com a minha família nestas ocasiões. Eu gostava de estar com eles, e a distância que eu sentia tinha sempre, em parte, existido; a ler, a escrever e agora a fazer o filme. E, talvez este filme fosse uma tentativa de aceitar isso e de lhes dar alguma coisa de mim.

²⁵⁴ “*And always, in our daydreams, the house is a large cradle. Being is already a value. Life begins well, it begins enclosed, protected, all warm in the bosom of the house.*” (BACHELARD, Gaston. [1957] 1994, “*The Poetics of Space*”, Boston, Beacon Press)

Portanto, a dificuldade em lidar com proximidade e distância (e o lugar dúbio em que me vou posicionando por causa disso ao longo do filme) parece ser o traço mais autobiográfico de “*Sótão da Amendoeira*”. Por isso, talvez o ponto-de-vista distanciado (estamos em plano geral) permita a existência da referida narração confessional.

Esta confissão é assumida *à posteriori*, no decurso da escrita da *voice over*. Deste modo, e por que surge perto do fim, o filme torna-se num trajecto pessoal que conduz a esta importante reflexão. E este trajecto parece, de facto, só ter sido possível com o dispositivo cinematográfico. A intimidade com a família, mesmo com a mediação da câmara (ou por causa dela), é um problema irresolvido que me coloca sempre num impasse, e perante o meu maior cisma pessoal. Esta *voice over* é uma constatação que não traz quietude - não alivia o “*sentimento de algo assustadoramente estranho*”.

O (mesmo) despertar da consciência pode ser intensamente doloroso. Assim, para Marcel Proust, o primeiro momento não é um momento de plenitude ou de impulso. Não se sente entusiasmado pelas suas possibilidades futuras ou pelas realidades presentes. (De Man, 1999: 114)

O projecto autobiográfico “*Sótão da Amendoeira*” faz com que eu me aproxime da minha família e da Mouraria. Esta proximidade também resulta da permanência no lugar e com as pessoas (estive durante um ano a filmar), e torna-se sobretudo dissonante nesta sequência. Lembremos que, para Poe, a criatividade tem como ponto-de-partida o efeito que alguma coisa provoca no artista.

Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Tendo a originalidade sempre em mente (porque é falso para si próprio aquele que ousa dispensar esta fonte de interesse tão óbvia e tão fácil de alcançar), digo para mim próprio, em primeiro lugar: ‘dos inúmeros efeitos, ou impressões, aos quais são susceptíveis o coração, o intelecto, ou (mais geralmente) a alma, qual deles deverei eu seleccionar nesta presente ocasião?’ Tendo escolhido um romance²⁵⁵, primeiro, e em segundo lugar um efeito vívido, considero poder ser melhor tecido pelos incidentes e um tom peculiar, ou o inverso, ou pela peculiaridade, tanto do incidente, quanto do tom – procurando

²⁵⁵ Poe refere aqui o romance como género ou formato, em que tinha, por hipótese, decidido trabalhar, criar o seu texto.

depois à minha volta (ou antes, dentro de mim) aquelas combinações de acontecimentos, ou tonalidades, que melhor me possam ajudar na construção do efeito. (Poe, 2016: 34)

Em “*Sótão da Amendoeira*”, o “efeito” do regresso à Mouraria e o desejo de intimidade com a família, uma vez mediados pelo dispositivo, permitem-me lidar com o significado e impacto desta reaproximação. Isto é feito através da construção de um eu fragmentário, que procura ir além de um projecto meramente confessional. A *voice over* acima destacada acentua o autobiográfico – fala da distância, faz uma dedicatória...; porém, os efeitos da experiência pessoal deste regresso são sempre complexificados (e postos em causa) pela criação do próprio objecto artístico. Tudo pode ser, em última análise, uma construção autoral.

Mas, por mais que seja o talento, ou por mais vívida que seja a organização dos incidentes, (...) existe sempre uma certa dureza ou nudez que repele o olhar artístico. Duas coisas são invariavelmente necessárias – primeiro uma certa quantidade de complexidade ou, mais adequadamente, de adaptação; e, em segundo lugar, uma certa quantidade de sugestão – uma sub-corrente de sentido, por mais indefinida que seja. (Poe, 2016: 51)

Freud destaca a ligação entre autobiografia e trabalho criativo:

(...) neste caso, o escritor pode ainda intensificar esse sentimento (de algo assustadoramente estranho) para além do grau com que é possível ocorrer na vida, bem como multiplicá-lo, permitindo a ocorrência de acontecimentos que, na realidade, não poderiam – ou apenas raramente – ser observados. (...); ludibria-nos ao prometer-nos a realidade corrente e acabando por ir além dela. Reagimos à sua ficção como reagimos em face de experiências pessoais. Quando notamos o logro, já é demasiado tarde, o escritor já atingiu o seu objectivo (...). (Freud, s.d.: 236)

O artista tem como ponto-de-partida fantasias e traumas, “*sonhos acordados*”. Transforma-os criativamente, sugerindo, transformando e projectando o que sente num objecto final. “*Uma observação atenta desses sonhos acordados ensina-nos que eles estão ao serviço da realização dos desejos, da correlação*” (Freud, s.d. 61) com a realidade. Na sequência do aniversário da avó, o sentimento *unheimliche* (o familiar que é estranho) vem do efeito que a experiência de estar com a minha família naquele dia importante me provoca. O plano geral sugere a distância não só pessoal como

profissional; por outro lado, pode dar a entender que a ideia para a confissão que se ouve na *voice over* surgiu ali, no momento em que me assumo “mais” como realizadora do filme que como um dos membros da família (mesmo que a essa voz tenha sido gravada depois, na pós-produção).

Esta voz confessional surge como uma revelação para o espectador e para a família (que desconhece que lhe dedico o filme). E tudo isto pode ser analisado como um artifício de imaginação e fantasia quase infantil: no momento do visionamento do filme, na sala de projecção, existe um segredo que é revelado - que, no fundo, é uma espécie de redenção; e ambos surgem como um desejo (*wishful thinking*) de que aproximação e intimidade se aprofundem e amadureçam entre família e realizadora, no futuro. No entanto, como espectadores, não sabemos se o que é narrado corresponde à verdade dos sentimentos da autora. Trata-se, portanto, de um trabalho criativo em torno da ideia de fantasia, sob o apanágio do dispositivo cinematográfico, e tendo como mote o regime autobiográfico.

Assim, é talvez seja possível aproximar o filme (sobretudo esta voz confessional) do conceito de tática de De Certeau. A tática “*tem constantemente de jogar com os acontecimentos para os transformar em ‘ocasiões’*” (...); “*o que ela ganha, não guarda.*” (Certeau, 1998: 47) O indivíduo tira partido das forças que lhe são estranhas.

Consegue-o em momentos oportunos, onde combina elementos heterogéneos, mas a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, acto e maneira de aproveitar a ‘ocasião’. (Idem)

A tática não é uma acção negativa; aproxima-se do conceito helénico de *métis*, (Μήτις). Métis, a deusa da saúde, protecção, astúcia, prudência e virtudes. E, neste sentido, todos os artificios da arte regem-se por táticas, que visam dar a ver “uma certa verdade” (ou, pelo menos, uma certa posição e olhar autorais). Isto pode até ser mais recorrente em projecto autobiográficos. Porque, também essas táticas estão ligadas e são efeito do irresolvido: “*esfarelamento das estabilidades (...) como se, não estando mais fixadas por uma comunidade circunscrita, saíssem de órbita e se tornassem errantes.*” (Idem)

A última cena do filme parece recorrer à tática (no sentido que De Certeau lhe

atribui) como subterfúgio, para revelar quais são de facto os meus sentimentos (e não uma sua reconfiguração). Depois de estar algum tempo apenas a filmar e escutar os meus avós num plano geral, saio do *off* para ajudar a minha avó a levantar-se. Não volto para trás da câmara: o meu avô pergunta se tenho chave, e pede que tranque a porta quando sair; eu respondo que ainda vou entrar (na parte interior da casa), para ir buscar as minhas coisas. O plano é cortado abruptamente, depois de eu dizer isto, e de a minha avó repetir as minhas palavras. A vida parece interromper o filme (ou é o filme que se interrompe perante a vida), bem como qualquer intuito que este tenha tido, ao longo do seu percurso, para revelar os meus sentimentos mais pessoais; ou seja, o desejo eventual de construir uma autobiografia o mais próxima possível da realidade. Há aqui uma contenção, um medo de intimidade, ou da revelação de que essa intimidade existe, e foi conquistada com o próprio processo do filme. Não quero que a vida se confunda integralmente com a matéria filmica.

Surge então aquele que é o derradeiro plano do filme. Um plano geral, filmado do telhado, em que vemos o avô a atravessar o quintal e a entrar em casa. Aqui, a percepção é outra - o plano aparece como uma suspensão. A imagem instala um outro tempo e dinâmica, como se quisesse anunciar que o avô morreu, antes da narração posterior o referir.

Em última instância, parece existir sempre a opção criativa e autoral por não aparecer e não querer intervir como personagem na intimidade da casa familiar, não confundindo vida e autobiográfico. O único momento em que isto acontece é no fim do filme, no referido (antepenúltimo) plano, que é cortado a meio da acção.²⁵⁶ O que subjaz é uma ideia para o desfecho, que procura dizer através da imagem: “Uma coisa é a vida e intimidade com os meus avós, outra é aquilo que ao longo do filme fui construindo. Mas o que mostrei e narrei pode ser tão ou mais autobiográfico (pessoal) que este único momento.”

A contenção é reiterada no ecrã a negro do final. Nada mais se ouve ou vê, a *voice over* fala da morte do avô e dos acontecimentos da vida que, imprevisíveis e perenes,

²⁵⁶ Aqui, é a vida, ela mesma, que se “exclui” do filme; ou é o dispositivo que a “exclui” para fora do que é possível filmar – sabendo ele, “*mito do cinema total*”, que vida e obra não se confundem?

acabaram por irromper no tempo-espaço do filmico que se estava a concretizar. De Certeau conclui que tática ou ocasião são “*práticas que produzem sem capitalizar, isto é, sem dominar o tempo.*”²⁵⁷ (De Certeau, 1998: 47) E, aqui, qualquer decisão tomada em relação ao filme vê-se arremessada pelo desejo falhado, como artista, de criar e dominar o tempo dessa vida numa autobiografia.

O filme foi repensado; nada compensa a morte de um avô; apesar de a sua imagem espectral subsistir nos planos. Uma autobiografia nunca deixa de ser uma tática para a construção de uma vida (ou de várias vidas). Porque aquilo que (também) refere pode permanecer ainda no presente e na vida.

²⁵⁷ Sabemos que isto tem os seus próprios desvios. Muitas são as obras de arte de autores que se tornaram consagrados, cujo valor é precisamente inserido num sistema de prática que visa capitalizar o seu valor mais elevado. Da mesma forma, certos artistas tentaram fazer o seu trabalho, com mais ou menos táticas e estratégias, dentro dos regimes ditos sistemas políticos totalitários. Temos exemplos como os de Eisenstein, Riefenstahl, certas obras de Rossellini, entre outros. Nada disto oblitera um certo lugar de margem a que os artistas sempre foram votados, fora de um dado sistema, de práticas e rotinas laborais, sociais, e até pessoais.

Capítulo II – Espaço e autobiografia

1 – Espaço e autobiografia. Heterotopias: da observação ao devaneio

Em “*Sótão da Amendoeira*” existem espaços, que revisito ou descubro, nos quais a dimensão autobiográfica poderá estar mais esbatida. Estes lugares aparecem sobretudo antes do regresso à casa de família. No ensaio “Des Espace Autres”²⁵⁸ (1967), Foucault define o conceito de espaços heterotópicos:

(...) lugares reais – lugares que existem e se baseiam nos fundamentos da sociedade – que são contra-sítios, uma espécie de utopia efectivamente promulgada, na qual os sítios reais, todos os outros sítios reais que podem ser encontrados dentro da cultura, são simultaneamente representados, contestados e invertidos. Lugares deste tipo estão fora de todos os outros lugares, mesmo que seja possível indicar a sua localização na realidade. Porque estes lugares são absolutamente diferentes de todos os sítios que eles reflectem e sobre os quais falam (...).²⁵⁹ (Foucault, 1967: 3-4)

O quintal do Felismino é um espaço heterotópico por excelência. Como refere a narradora, esconde-se atrás de uma porta sem telhado e sem janelas. Trata-se de um espaço que é utilizado nas mais diversas dimensões, parece “*juxtapôr num único espaço real, vários espaços, vários lugares que são em si mesmos incompatíveis.*”²⁶⁰ (Idem: 6) Uma ideia de inacessibilidade está contida na própria estrutura da primeira longa sequência no quintal. A realização não revela logo todo o espaço; opta por ir tornando acessível cada um desses segmentos do quintal, da mesma forma que começou por mostrar, num plano geral, o exterior onde vemos a parede bloqueada e a porta de acesso fechada.

²⁵⁸ A versão consultada trata-se de uma tradução feita do francês, por Jay Miskowiec, em 1984 (FOUCAULT, Michel. 1967, “Des Espace Autres”, acedido a 21-06-2018 em <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>)

²⁵⁹ “(...) *real places—places that do exist and that are formed in the very founding of society— which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. Because these places are absolutely different from all the sites that they reflect and speak about (...).*” (Idem)

²⁶⁰ “(...) *juxtaposing in a single real place, several spaces, several sites that are in themselves incompatible.*” (Idem)

Os planos são geralmente filmados em escalas abertas; nunca deixo o lugar de observadora. E é através dessa permanência no espaço que o espectador vai percebendo a relação com o exterior do bairro e com a cidade de Lisboa. Não existem aparentemente sinais de qualquer traço ligado ao autobiográfico. Não apareço em campo, as pessoas por vezes falam entre si, mas não comigo. A *voice over* começa por relatar alguns dados biográficos dessas pessoas, o que sugere uma relação mais ou menos informal, e prévia, resultado de conversas não filmadas.

(O Felismino) era da idade dos meus pais, tinha nascido e continuava a viver na Rua da Amendoeira. / O Felismino e os amigos estavam sempre a inventar coisas para fazer a partir de ferro-velho e de objectos que já ninguém queria. / (O Marco) era de uma aldeia do Algarve e vivia agora na Mouraria.

Este cariz etnográfico da sequência ajuda a construir os modos de aproximação da narração ao lugar. É um espaço desconhecido, que agora pertence a alguém que é da geração dos meus pais; um espaço que fica na Rua da Amendoeira, onde vivem os meus avós. É através da rememoração que o autobiográfico irrompe. A *voice over* fala sobre Luciano, um dos homens que, num determinado dia, foi trabalhar para o quintal:

Um dos amigos do Felismino era o Luciano, um antigo vizinho dos meus avós. Sempre fiquei curiosa por saber o que tinha acontecido ao Luciano e à família quando deixaram de viver na Mouraria. Afinal ele tinha continuado ligado às pessoas que moravam no bairro.

O processo de aproximação e o interesse por aquele espaço prende-se com a ideia de descoberta de um lugar desconhecido heterodoxo, sem centro ou periferias; onde tudo se esconde, e tudo está ao mesmo tempo interligado. O quintal apela à permanência e errância; fica num lugar alto, de onde se tem a perspectiva de toda a Mouraria e um amplo horizonte sobre Lisboa. Assemelhava-se à estrutura de um barco, paradigma, segundo Foucault, das heterotopias:

(...) pedaço de espaço flutuante, um espaço sem um espaço, que existe por si mesmo, que está fechado sobre si mesmo e ao mesmo tempo se dá à infinidade do mar e assim, de porto em porto, (...) vai para longe, na procura dos mais preciosos tesouros (...), o barco foi para a nossa civilização, desde o século XVI até ao presente, um grande instrumento de desenvolvimento económico, (...) mas tem sido

simultaneamente o maior reservatório da imaginação. (...) Em civilizações sem barcos, os sonhos secam, a espionagem toma o lugar da aventura, e a polícia o lugar dos piratas.²⁶¹ (Foucault, 1967: 9)

Os planos parecem demonstrar essa comparação; e a narradora chega mesmo a dizer mais à frente, na segunda sequência: “*O quintal era para o Felismino uma espécie de arca de Noé.*” Pelas suas características, aquele espaço vai-se tornando num reservatório da imaginação, onde as memórias do passado e infância se alargam a efabulações poéticas como esta. Bachelard salienta:

O espaço compreendido pela imaginação não é o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão da geometria. Ele tem sido vivido, não na sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em particular, quase sempre ele atrai, pois concentra o ser no interior dos limites que protegem.²⁶² (Bachelard, [1957] 1994: xxxvi)

“*A heterotopia começa a funcionar na sua máxima capacidade quando os homens chegam a uma espécie de quebra total com o seu tempo tradicional.*”²⁶³ (Foucault, 1967: 6). No quintal do Felismino, a errância através de um espaço heterotópico estabelece uma dimensão também ela heterogénea nos modos de apreensão do tempo. A permanência no lugar, e consequentes efeitos dessa vivência, permitem à narração o tom de devaneio que conclui a primeira parte da primeira sequência:

O quintal do Felismino parecia continuar um desejo que eu tinha em criança de ter um lugar para onde ir, longe da Mouraria e do centro de Lisboa. Uma aldeia como

²⁶¹ “(...) the boat is a floating piece of space, a place without a place, that exists by itself, that is closed in on itself and at the same time is given over to the infinity of the sea and that, from port to port, (...) in search of the most precious treasures (...), the boat has not only been for our civilization, from the sixteenth century until the present, the great instrument of economic development (...), but has been simultaneously the greatest reserve of the imagination. (...) In civilizations without boats, dreams dry up, espionage takes the place of adventure, and the police take the place of pirates.” (FOUCAULT, Michel. 1967, “Des Espace Autres”, acedido a 21-06-2018 em <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>)

²⁶² “Space that has been seized upon by the imagination cannot remain indifferent space subject to the measures and estimates of the surveyor. It has been lived in, not in its positivity, but with all the partiality of the imagination. Particularly, it nearly always exercises an attraction. For it concentrates being within limits that protect.” (BACHELARD, Gaston. 1994, “The Poetics of Space”, Boston, Beacon Press)

²⁶³ “The heterotopia begins to function at full capacity when men arrive at a sort of absolute break with their traditional time.” (FOUCAULT, Michel. 1967, “Des Espace Autres”, acedido a 21-06-2018 em <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>)

aquela onde o Marco tinha nascido e onde às vezes regressava. Um lugar a que eu pudesse chamar também a minha terra.

Por outro lado, esta narração chama à atenção para o desejo de ir além da Mouraria como lugar de pertença - pode ligar-se a uma prematura distância em relação ao bairro, à família, e a um sentimento de desenraizamento. Segundo a narradora, o desejo e os sentimentos existem desde a infância, e, em parte, podem explicar o adiamento do regresso à casa familiar, e ao bairro onde permanecem as suas origens. Esta constatação autobiográfica abre caminho para um maior envolvimento emocional. A duração da primeira sequência, e a importância dada na estrutura do filme ao quintal do Felismino, fazem com que questionemos se não é ali que a realizadora realmente “se sente em casa”. Ou, se aquele lugar heterotópico não está para ela a ser um sucedâneo da casa familiar:

(...) a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, memórias e sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, que frequentemente intervêm, às vezes opondo-se, às vezes estimulando-se uns aos outros.²⁶⁴ (Bachelard, [1957] 1994: 6)

Na segunda parte desta primeira sequência no quintal, Felismino está junto das capoeiras e dos animais que por ali andam. A *voice over* conta: “*No quintal do Felismino havia capoeiras como as do meu avô Rodolfo, mas há muitos anos que o meu avô tinha deixado de ter galos, coelhos, patos e galinhas.*” Comparando passado e presente do avô, estando noutra lugar, esta voz é factual, informativa.

De seguida, surge um plano no interior das capoeiras, contemplativo, em contra-luz, silencioso. Vêm-se sombras na parede. A *voice over* descreve, entre o devaneio e a rememoração: “*Quando eu era criança, entrava nas capoeiras do meu avô e recolhia os ovos que as galinhas tinham acabado de pôr. Eles vinham ainda mornos e eu*

²⁶⁴ “(...) the house is one of the greatest powers of integration for the thoughts, memories and dreams of mankind. The binding principle in this integration is the daydream. Past, present and future give the house different dynamisms, which often interfere, at times opposing, at others, stimulating one another.” (BACHELARD, Gaston. [1957] 1994, “*The Poetics of Space*”, Boston, Beacon Press)

dava-os com muito cuidado à minha avó.” Aqui, não é claro o regime do tempo em que estamos. Parece haver uma suspensão temporal, para ser possível à realizadora integrar pensamentos, lembranças e sonhos acordados naquele lugar. Depois, no contra-campo, ainda dentro das capoeiras, vemos um plano geral do Felismino em *amorcé*, a arranjar alguma coisa com a ajuda de outro homem. A *voice over* volta a mencionar dados sobre as personagens, afastando-se do devaneio que acontecera:

O Tó estava a ajudar o Felismino a construir umas coelheiras. Naquela tarde, eu tinha ouvido o Tó a tocar trompete na oficina do quintal. Ele continuava a viver na Rua da Amendoeira e o Felismino era seu padrinho.

Já no exterior, num plano contra-picado do céu e das videiras que começam a despontar (ponto-de-vista subjectivo) é dito:

Lembro-me de ver o Tó a jogar à bola na rua, com os outros miúdos, nas tardes em que o meu avô me pedia para ir comprar milho ou pintainhos, ao aviário que ficava no Martim Moniz, a fronteira entre a Mouraria e o resto da cidade. Nessas tardes, eu sentia-me capaz de explorar muito mais do que aquilo que eu conhecia na Mouraria.

Podemos analisar as intenções desta mudança de conteúdo e tons da narração à luz de Bachelard: “*as imagens quase não abrigam ideias tranquilas*”, nem ideias definitivas. “*A imaginação está incessantemente a imaginar*” e, assim, a “*enriquecer-se de novas imagens. É esta saúde do ser imaginado que devemos explorar.*”²⁶⁵ (Bachelard, [1957] 1994: xxxvi). A narradora encontra uma forma de lidar com a infância perdida, durante o tempo que permanece no quintal do Felismino: intercala factos sobre as personagens com rememorações suas, e inclui ainda pensamentos e comentários poéticos e efabulatórios. Consegue ampliar o espectro criativo - indo além da comparação entre o “como as coisas eram” e “como as coisas estão” -, sentindo-se, deste modo, uma maior liberdade e desprendimento em relação ao passado. Para que tal suceda, é importante o facto de aquele espaço não ter um correspondente concreto e efectivo na memória do passado: ele foi fruto da imaginação de criança, pois não chegou a ser visitado na altura; e isso permite este

²⁶⁵ “*But images do not adapt themselves very well to quiet ideas (...) The imagination is ceaselessly imagining and enriching itself with new images. It is this wealth of imagined being that I should like to explore.*” (BACHELARD, Gaston. [1957] 1994, “*The Poetics of Space*”, Boston, Beacon Press)

devaneio da imaginação no presente.

2. O quintal do Felismino: a heterotopia e *flanêrie*

No quintal do Felismino, a minha posição parece ir ao encontro de um fascínio pelo quotidiano, característico do *flâneur*.

Benjamin recorda no seu texto sobre Baudelaire²⁶⁶, o aparecimento, na década de 30 do século XIX, das então denominadas “fisiologias” que se

(...) ocupavam de tipos humanos como aqueles que se encontravam quando se observava o mercado. Do vendedor ambulante dos *boulevards* até aos elegantes no *foyer* da Ópera, não havia figura da vida parisiense que escapasse à pena do fisiologista. (Benjamin, [1939/40] 2006: 37)

O olhar é panorâmico em muitos planos. Sente-se que a realizadora não quer interferir, mas observar o que está a acontecer à frente da câmara. Vistas sobre este prisma, as sequências no quintal seriam como “*textos habitáveis à maneira de apartamentos alugados*” (Idem), num espaço heterotópico e fascinante. “*Sujeito errante*” (Idem) (e que anda em busca de um lugar a que possa também chamar a sua “terra”), a realizadora assume-se como “fisiologista” daquela realidade quotidiana, com pessoas e acções sempre em trânsito. Uma realidade distante de si, onde “*se sente em casa*”.

O *flâneur* sente-se em casa nesse mundo; (...) é ele que oferece ‘a esse lugar predilecto dos transeuntes e dos fumadores, a essa arena de todas as pequenas profissões’, o seu cronista e o seu filósofo. Mas para ele próprio esse lugar é o remédio para o tédio. (Baudelaire apud Benjamin, [1939/40] 2006: 39)

O *flâneur* que se dedicava a textos quotidianos não se colocava como personagem - a relação com a realidade era o fundamental. Contudo, em “*Sótão da Amendoeira*”, a narração continua a trazer para o centro do filme a realizadora-autora.

²⁶⁶ O texto tem como título “*Charles Baudelaire. Um Poeta na Época do Capitalismo Avançado*”, e foi originalmente publicado na Revista de Investigação Social, Ano 8, 1939/40, pp. 50-89.

No início de “A Montanha Mágica”, num segmento denominado “Propósito”, Thomas Mann sublinha: “*poderíamos até dizer que quanto mais distante for esse passado mais as características particulares da história se afirmam e mais fácil se torna a tarefa do narrador, esse evocador sibilante do passado.*” (Mann, 2009: 11) O narrador pode não pretender tomar o lugar de “*evocador sibilante do passado*”, optando por aproveitar a distância para obscurecer “*com artificios factos que são claros como a água*” (Idem).

Desta forma,

(...) esconde cuidadosamente algumas das suas fantasias dos outros, porque lhes parecem motivos para se envergonhar delas. Acrescento que, se ele no-las comunicasse, não nos proporcionaria qualquer prazer através dessa exposição. (Freud, d.t.: 56)

No quintal do Felismino, a ideia de errância permite uma certa *flânerie*. O filme oscila entre a observação “fisiologista”, uma certa fantasia e lembranças do passado, suscitadas pelo apelo do lugar. Porém, os relatos da narração acabam por se centrar, na sua maioria, na minha subjectividade. Por outro lado, na segunda sequência do quintal, sente-se a minha presença no *off*. As personagens começam a falar comigo. Na primeira cena desta sequência, Marco pergunta-me se sei o que significa o uivo dos cães, que estamos a ouvir. Antes de se ir embora, diz até amanhã e eu respondo-lhe. Felismino pergunta-me o que acho daquilo que está a arranjar na horta; depois percorre os sítios onde enterrou videiras e vai falando para onde estou, no *off*. De seguida, num plano com uma escala mais fechada, Felismino olha para o céu, põem-se descrever os pássaros que andam por ali a esvoaçar, e fala outra vez para mim. Em todos estes momentos, existe um apelo para que eu saia detrás da câmara e entre nos planos - respondendo, comentando o que dizem, ou fazendo alguma coisa com eles. Nunca o faço, e a única coisa que escutamos no início, é o “*até amanhã*” dirigido a Marco.

A atracção e permanência neste espaço heterotópico vai ainda ao encontro daquele que é o trabalho do artista enquanto *bricoleur*. O quintal é o lugar onde esta ideia existe de forma premente, na verdadeira acepção da palavra, como refere a *voice over*: “*Era como se estivessem a trabalhar na reconstrução do seu pequeno mundo.*”

É neste sentido que o artista é um *bricoleur*: organiza para nós as suas fantasias, os

seus jogos, narra-os; e somos tentados a explicá-los como sendo os seus ‘sonhos acordados’ e com eles, dadas as várias fontes que nele se conjugam, experimentamos prazer. (Freud, s.d.: 56)

A realizadora parece agradada com o segredo por trás de toda aquela recollecção e reconstrução. “*O modo como o escritor realiza isto permanece o seu maior segredo*”, sublinha Freud.

A ‘Ars poética’ seria precisamente o domínio dessa fantasia, ‘aversão’, (...) que certamente se deve às barreiras que se erguem entre cada ego isolado e os restantes. (...); todo o prazer estético que o escritor nos proporciona tem esse carácter de prazer preliminar. (Idem)

O “*segredo*” do processo de criação prende-se com o trabalho interno que permite ao artista transformar fantasias e experiências pessoais numa obra de arte. E o mesmo parece fazer o *bricoleur* Felismino e os seus amigos, na sua arte de inventar coisas para fazer a partir de objectos desperdiçados. Numa carta a George Sand, citada por Bourdieu, Flaubert escreve:

Eis porque eu amo a Arte. É aí que, pelo menos, tudo é liberdade, nesse mundo de ficções. Tudo se sacia nele, nele tudo se faz, somos ao mesmo tempo: o nosso rei e o nosso povo, activo e passivo, vítima e sacerdote. Nada de limites; a humanidade é para nós um fantoche com guizos que fazemos tocar na ponta do pé. (Flaubert, apud Bourdieu, 1996: 48)

A obra de arte pode ser vista como uma heterotopia, lugar de *collages* diversas. Em consonância, o quintal do Felismino é uma “*espécie de arquivo*”. Encerra “*num só espaço todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a ideia de constituir um lugar de todos os tempos que é ele mesmo fora do tempo (...)*”.²⁶⁷ (Foucault, 1967: 7) Isto justifica também a importância dada a este lugar na estrutura de “*Sótão da Amendoeira*”. Foucault aproxima mesmo Teatro e Cinema da noção de heterotopia.

²⁶⁷ “By contrast, the idea of accumulating everything, of establishing a sort of general archive, the will to enclose in one place all times, all epochs, all forms, all tastes, the idea of constituting a place of all times that is itself outside of time (...)” (FOUCAULT, Michel. 1967, “Des Espace Autres”, acedido a 21-06-2018 em <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>)

É assim que o teatro traz ao rectângulo do palco, um a seguir ao outro, toda uma série de lugares que são estrangeiros uns para os outros; é assim que o Cinema é uma sala rectangular ímpar, no final da qual, num ecrã bidimensional, vemos a projecção de um espaço tridimensional, mas provavelmente o mais velho exemplo destas heterotopias que tomam a forma de sítios contraditórios seja o jardim. (...) O jardim é a mais pequena parcela do mundo, e assim é a totalidade do mundo.²⁶⁸ (Foucault, 1967: 7)

Por outro lado, o quintal do Felismino não deixa de ser um estranho e curioso jardim. A terceira e última sequência começa com um plano muito geral, no qual escutamos:

Regressei ao quintal do Felismino. Tinham ficado para trás os dias longos em que lá permaneci no inverno. A Amália, a mulher do Felismino, estava com o Marco nos baldios, que o Felismino ia agora começar a limpar com a ajuda de todos.

Vemos a realizadora a percorrer o espaço na parte superior do enquadramento; mas só notamos a sua presença por causa da narração. Depois, no espaço da horta, em contrapicado e numa escala mais fechada, Marco colhe nêspersas no topo de uma árvore, e diz: “*Mónica, queres provar destas?*” Marco atira um fruto para o fora de campo; e não existe nenhuma resposta da minha parte. A *voice over* volta nos dois últimos planos. Refere que todos vão continuar a ir para o quintal, fazer o que já fazem. Conclui: “*E esta era a sua forma de estarem juntos, naquele canto escondido da Mouraria, no meio de Lisboa.*”

A narradora não se inclui como sujeito daquela comunidade. Parece continuar em errância e *flanêrie*. Há um apelo pelo quintal, daí a permanência e regresso àquele espaço escondido e peculiar. Mas, apesar da atracção que o espaço suscita, este é um lugar de passagem, temporário: não é a sua casa. Ou a casa dos avós. Se o quintal começa por ser lugar de uma quase utopia, que apela às fantasias e desejos, a

²⁶⁸ “Thus it is that the theater brings onto the rectangle of the stage, one after the other, a whole series of places that are foreign to one another; thus it is that the cinema is a very odd rectangular room, at the end of which, on a two-dimensional screen, one sees the projection of a three-dimensional space, but perhaps the oldest example of these heterotopias that take the form of contradictory sites is the garden. (...) The garden is the smallest parcel of the world and then it is the totality of the world.” (FOUCAULT, Michel. 1967, “Des Espace Autres”, acedido a 21-06-2018 em <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>)

permanência não me aproxima dos outros; eu acabo por nunca intervir na acção, ou seja, nunca me torno numa personagem activa daquela heterotopia. No entanto, o quintal não deixa de “espelhar” o meu próprio trabalho no filme, no sentido que Foucault descreve.

O espelho, é, no fundo, uma utopia, uma vez que é um lugar sem espaço. No espaço, vejo-me a mim mesmo ali onde não sou, é um irreal, um espaço virtual que se abre atrás da superfície. Eu estou lá, ali onde não sou, uma espécie de sombra que dá a minha própria visibilidade a mim mesmo, que me possibilita ver a mim mesmo ali onde estou ausente: esta é a utopia do espelho. Mas é também uma heterotopia na medida em que o espelho não existe na realidade, exerce uma espécie de contra-acção na posição que eu ocupo (...): faz este lugar que eu ocupo no momento em que olho para mim mesmo no vidro de uma vez absolutamente real, ligado com o todo o espaço que me envolve, e absolutamente irreal, uma vez que para ser percebido tem de passar através deste ponto virtual que é ali.²⁶⁹ (Foucault, 1967: 4)

3. A heterotopia da casa dos avós

A casa dos avós é também uma metáfora de um lugar heterotópico. Freud ressalva:

Algo de diferente se passa quando o escritor aparentemente se circunscreve ao domínio da realidade familiar. Nesse caso, ele aceita igualmente todas as condições que, na vida, são responsáveis pela eclosão do sentimento de algo ameaçadoramente estranho; e tudo o que surge na vida de ameaçadoramente estranho tem o mesmo efeito na ficção. (Freud, s.d.: 236)

Vejam os pormenores do espaço. A casa é composta por um quintal exterior (dividido por vários outros espaços contíguos - alguns não estão no filme) e o interior da casa. Tal como no quintal do Felismino, existe uma porta num muro sem janelas - o acesso à Rua da Amendoeira e ao exterior. Esta porta (que até parece pertencer a um espaço

²⁶⁹ “*In the mirror, I see myself there where I am not, in an unreal, virtual space that opens up behind the surface; I am over there, there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to myself, that enables me to see myself there where I am absent: such is the utopia of the mirror. But it is also a heterotopia in so far as the mirror does exist in reality, where it exerts a sort of counteraction on the position that I occupy. (...)it makes this place that I occupy at the moment when I look at myself in the glass at once absolutely real, connected with all the space that surrounds it, and absolutely unreal, since in order to be perceived it has to pass through this virtual point which is over there.*” (FOUCAULT, Michel. 1967, “*Des Espace Autres*”, acedido a 21-06-2018 em <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>)

abandonado) nada diz do que está ali escondido. A erosão provocada pelo tempo é evidente em todo o espaço da casa, mas ninguém se preocupa com aquilo que a narradora constata na primeira visita. A família mantém as coisas como foram, sobretudo no quintal, o que provoca um sentimento de estranheza.

Na segunda sequência na casa, o meu pai tenta arranjar as capoeiras que estão ao abandono, acção inútil; não parece possível voltar a haver ali outros animais, além dos gatos vadios. A certa altura, o meu pai fica em segundo plano; em primeiro plano estão a minha avó e a minha mãe a ver fotografias. A maioria delas está à mercê da erosão - foram metidas (e são guardadas) dentro de sacos, sem qualquer preocupação com a sua conservação. Avó e mãe actualizam o passado, através de memórias suscitadas pelas fotografias que estão a rever.

A realização opta por planos gerais, continuando a assumir uma posição de observação e distância. Num dado momento, a minha avó insiste para que eu veja uma fotografia, olhando na direcção do *off* onde me encontro. Eu não saio detrás da câmara, e a mãe diz mesmo à avó: “*Ela agora não pode, está a filmar, mãe*”. Ou seja, a Mónica filha-e-neta assume-se como realizadora, e não como personagem e interlocutora da acção que se está a desenrolar; é isso está a ser precisamente destacado com as palavras da mãe, consciente do meu trabalho.

No final desta segunda sequência (já anteriormente mencionado), a câmara recua para um espaço apertado e escuro, que ainda não tinha sido mostrado: umas escadas enquadram um muro e o céu, a avó está em *amorcé* a ver os gatos que se passeiam, e fala com a mãe (que está em *off*) sobre assuntos do dia-a-dia. Tudo aquilo que é normal - a rotina e quotidiano da família - parece também deixar-me numa posição distante, de estranheza. Ao longo da sequência, nunca convivi com os meus pais e avó; aqui, a *voice over* fala do futuro da casa, mas eu mantenho-me recuada, a filmar. Como salienta Bachelard, “*No reino das imagens, o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado.*”²⁷⁰ (Bachelard, [1957] 1994: xxxvi).

²⁷⁰ “*In the realm of images, the play between the exterior and intimacy is not a balanced one.*” (BACHELARD,

No fundo, na casa familiar, sou um “*ser disperso*” – entre a nostalgia das marcas que ainda existem do passado, e aquilo que não me é possível agarrar e reconfigurar do presente.

Na vida do homem, a casa afasta contingências, os seus conselhos de continuidade são incessantes. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser ‘atirado para o mundo’, (...) o homem é colocado no berço da casa.²⁷¹ (Bachelard, [1957] 1994: 6-7)

Gaston. 1994, “*The Poetics of Space*”, Boston, Beacon Press)

²⁷¹ “*In the life of a man, the house thrusts aside contingencies, its councils of continuity are unceasing. Without it, man would be a dispersed being. It maintains him through the storms of the heavens and through those of life. It is body and soul. It is the human being's first world. Before he is 'cast into the world', (...) man is laid in the cradle of the house.*” (Idem)

Capítulo III- Autobiografia e dispositivo

1. Linguagem cinematográfica e inter-subjectividades: os limites da autobiografia

Voltemos à questão basilar desta dissertação: pode um filme ser autobiográfico? O que é que está em causa quando alguém, através da mediação de uma linguagem, traça um “percurso de si”? No ensaio “Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem Humana”, Benjamin refere as “linguagens das artes” como

(...) diferenciadas, claro, são linguagens sem nome, não-acústicas, constituídas pelo próprio material; neste contexto podemos pensar num parentesco material das coisas no âmbito da sua comunicação. (Benjamin, [1916] 2015: 27-28)

O Cinema assenta numa gramática que pressupõe regras e condicionalismos do dispositivo: uma câmara, e as formas como enquadra e foca; material de captação de som, montagem, projecção, uma escrita prévia de projectos que segue determinadas regras de formatação para uma melhor inteligibilidade dos mesmos... Além disso, a matéria que um filme comunica é (independentemente das formas que dermos a esse filme) uma espécie de “natureza-morta” - tudo o que a câmara registou é já uma projecção de alguma coisa que aconteceu.

Por outro lado, sabe-se que a linguagem da arte só pode ser entendida numa relação profunda com a doutrina dos signos. (...) A linguagem nunca é apenas comunicação daquilo que é comunicável, mas também símbolo do não-comunicável. (Benjamin, [1916] 2015: 27)

Uma tomada-de-vistas é sempre subjectiva, estabelecida pelo realizador - “*o símbolo do não-comunicável*” -, de acordo com as suas intenções para o filme. A própria aparelhagem cinematográfica regista aquilo que é incomunicável, não-observável, através do olhar/subjectividade do autor. Benjamin previu a revolução que a reprodutibilidade técnica traria.

Em primeiro lugar, a reprodução técnica é mais independente do original do que a manual. Pode, por exemplo, por meio da fotografia, fazer ressaltar certos aspectos do original só acessíveis à objectiva, que é regulável e escolhe livremente o seu ponto-de-vista, mas não à vista humana. (Benjamin, [1936] 2006: 210)

O Cinema tem uma linguagem própria, capaz de “fixar certas imagens que pura e simplesmente escapam à óptica manual”. (Benjamin, [1936] 2006: 211) Porém, em qualquer artefacto de cariz autobiográfico, o artista tem como ponto-de-partida principal as suas experiências pessoais e biografia de vida. Pois, como refere Bakhtin, eu estou sempre na presença de mim mesmo.

Eu participo no Ser como seu único actor. Nada no Ser, além de mim mesmo, é um eu para mim. De todo o Ser experimento apenas eu mesmo – o meu único ser (*self*) – como um eu. Todos os outros *eus* (teóricos) não são *eu* para mim (...). Eu sou actual e insubstituível, e, portanto, devo actualizar a minha unicidade. (...) Em relação a tudo, o que quer que seja e quaisquer que sejam as circunstâncias que me estejam a ser dadas, eu tenho de agir a partir do meu próprio lugar único, mesmo que o faça apenas interiormente.²⁷² (Bakhtin, 1993: 41-42)

Mas, como Lacan destaca:

(...) o inconsciente não é perder a memória; é não lembrar do que se sabe. (...) Não me lembro mais disso. Isso quer dizer: não me reencontro nisso. Isso não me instiga a nenhuma representação, pela qual se prove que habitei aí. (Lacan, 2003: 334)

O que escreve Freud sobre Leonardo pode complementar esta constatação.

Uma vez que Mona Lisa é um retrato de Leonardo, não podemos admitir que ele tenha conferido ao seu rosto, a partir da sua própria imaginação, esse traço tão expressivo, se ela mesma não o possuísse. Aparentemente, e é difícil supôr outra hipótese, ele descobriu esse sorriso no seu modelo e ficou tão fascinado por ele que, desde esse momento, passou a dotar todas as criações espontâneas da sua imaginação com esse traço. (Freud, s.d.: 96)

Então, talvez os retratos de Leonardo falem mais de si que qualquer auto-retrato.

Escreve Mendes, em “Sentidos Figurados”:

Laboriosa tristeza da sobrevivência da e pela arte, que é ao mesmo tempo lúdica (referente ao jogo: *Spiel*) e reinventiva. A infância de que Rilke e Freud falam seria,

²⁷² “I participate in Being as its sole actor. Nothing in Being, apart from myself, is an I for me. In all of Being I experience only myself-my unique self-as an I. All other Is (theoretical ones) are not I for me. (...) I am actual and irreplaceable, and therefore must actualize my uniqueness. (...) In relation to everything, whatever it might be and in whatever circumstances it might be given to me, I must act from my own unique place, even if I do so only inwardly.” (BAKHTIN, M. 1993, “Toward a Philosophy of the Act”, Austin, University of Texas Press)

assim, e também um *mundus ludens*, o mundo lúdico onde fazer arte é possível: um estado de coisas onde *pathos* e ludicidade compõem juntos as nossas paisagens exteriores e interiores e vivem a sua dupla vida apolínea e dionisíaca. (Mendes, 2018: 24)

Qualquer experiência individual passa sempre pela mediação de uma linguagem.

Cedo ou tarde quereremos ‘falar’ com Lascaux directamente, sem mediadores nem tradutores. Neste sentido, não há relação com imagens sem palavras - corolário deduzido por Didi-Huberman. São as palavras que nos dizem o que vemos. Precisamos delas para ver. (Idem)

Bruner introduz a questão da construção narrativa, para falar dessa experiência:

(...) quando encontramos uma excepção ao ordinário, e perguntamos a alguém o que é que se está a passar, a pessoa a quem perguntamos irá virtualmente contar sempre uma história que contém razões (ou alguma outra especificação de um estado intencional). A história, além disso, irá quase sempre ser invariavelmente uma descrição de um mundo possível no qual a excepção encontrada é de alguma forma feita para fazer sentido ou para ter ‘significado’.²⁷³ (Bruner, 1990: 49-50)

É neste sentido que uma autobiografia se apresenta como uma “história excepcional”: constrói-se procurando justificações, enquadramentos, momentos de suspensão e atracção e, sobretudo, especificidades. Muitas vezes, os seus pontos-de-partida são já uma justificação para esse excepcional. “*Sótão da Amendoeira*” é uma digressão por espaços que a realizadora considera excepcionais. Essa trajectória pessoal e introspectiva pressupõe encontros com pessoas, que acabam por ser representativas de um *modus vivendi* particular, e de excepção, existente na Mouraria. De igual modo, a *voice over* do pré-genérico parece ser a justificação encontrada para o distanciamento físico e emocional em relação à família e ao bairro. Bruner acrescenta:

A função da história é encontrar um estado emocional que mitigue ou pelo menos torne compreensível um desvio de um padrão cultural canónico. É este alcance que dá

²⁷³ “(...) when you encounter an exception to the ordinary, and ask somebody what is happening, the person you ask will virtually always tell a story that contains reasons (or some other specification of an intentional state). The story, moreover, will almost invariably be an account of a possible world in which the encountered exception is somehow made to make sense or to have ‘meaning’.” (BRUNER, Jerome, 1990. “Acts of Meaning”, USA, Harvard University Press)

a uma história verosimilhança. E dá-lhe também uma função de manutenção da paz (...).²⁷⁴ (Bruner, 1990: 49-50)

O regresso ao bairro e a aproximação à família suscitam a reflexão sobre questões pessoais. A justificação e tentativa de apaziguamento só parece possível através da feitura do filme, com a mediação da linguagem cinematográfica.

Para pôr em causa a distinção, frequentemente a ficção mascara-se ela mesma com a ‘retórica do real’ para alcançar a sua verosimilhança imaginativa. E sabemos de estudos sobre a forma autobiográfica em particular que os modos ficcionais muitas vezes providenciam as linhas estruturais nos termos das quais as ‘vidas reais’ são organizadas.²⁷⁵ (Idem)

Assim sendo, uma história autobiográfica só poderia ser vista, e experienciada, dentro deste enquadramento “semi-ficcional”. Daí a opção, em “*Sótão da Amendoeira*”, por traçar um percurso de encontro com a Mouraria, seus habitantes e espaços - uma descoberta que, simultaneamente, convoca memórias, introspecções fantasiosas e construídas, através de uma certa “*verosimilhança imaginativa*”. É, talvez, natural tentar que as histórias que construímos sobre o mundo e nós mesmos sejam “boas histórias”. Medos e fantasias são camuflados, trabalhados e mediados pela “linguagem da arte”. Esta permite ao artista a mediação na feitura da obra com características autobiográficas.

Ellis fala da relação entre criação e autobiografia.

É isto o que eu faço no meu trabalho: trago as memórias que provavelmente antes não tinha tornado centrais na minha identidade e desenvolvo para elas um novo enquadramento olhando-as através da compreensão que tenho agora.²⁷⁶ (Ellis, 2004:

²⁷⁴ “The function of the story is to find an intentional state that mitigates or at least makes comprehensible a deviation from a canonical cultural pattern. It is this achievement that gives a story verisimilitude. It may also give it a peacekeeping function (...)” (BRUNER, Jerome, 1990. “*Acts of Meaning*”, USA, Harvard University Press)

²⁷⁵ “As if to mock the distinction, fiction often dresses itself in the “rhetoric of the real” to achieve its imaginative verisimilitude. And we know from studies of the autobiographical form particularly that fictional forms often provide the structural lines in terms of which “real lives” are organized.” (Idem)

²⁷⁶ “This is what I do in my work. I bring for the memories that perhaps haven’t before made central in my identity and I develop a new frame for them by looking through the understanding I have now.” (ELLIS, C. 2004, “*The ethnographic I: a methodological novel about autoethnography*”, Oxford, Rowman & Littlefield Publishers)

Ao longo de “*Sótão da Amendoeira*”, as memórias narradas parecem querer justificar e recriar uma autobiografia possível das minhas memórias. Uma espécie de retrospectiva construída e pessoal sobre um lugar familiar, ao qual regresso. Tentei conferir sentido à memória e ao passado na sua relação com o presente, através de uma auto-reflexão. Mas o filme, provavelmente, nunca deixa de ser sobretudo uma história que contém uma narrativa (semi-)ficcional. Consideremos a conclusão de Bruner.

Não existe para ninguém nenhuma ‘explicação’ do homem, biológica ou qualquer outra. No final, mesmo as mais fortes explicações causais para a condição humana não podem fazer um sentido plausível sem serem interpretadas à luz do mundo simbólico que constitui a cultura humana.²⁷⁷ (Bruner, 1990: 138)

O dispositivo cinematográfico permitiu a minha reaproximação ao bairro e à minha família; mas também foram certas diferenças culturais (“*A minha distância sempre tinha existido, a ler, a escrever, agora a fazer o filme.*”) que efectivaram a distância. O meu percurso autobiográfico teria de passar pela Mouraria e casa dos meus avós. Em “*Sótão da Amendoeira*”, procurei registar também o meu interesse por um conjunto de práticas e memórias colectivas, heranças culturais e familiares (espaços como o quintal do Felismino, a Tasca da Severa; narrativas orais, uma biografia familiar, a presença do Fado).

Existe o desejo de descobrir o que está além da cultura e linguagem das artes, às quais estou mais ligada. Mas isso só acontece através da feitura do filme, paradoxalmente com uma linguagem e um dispositivo artístico específicos (e que dão condições para essa construção narrativa de uma “certa realidade” dos acontecimentos e dos meus sentimentos). Sou da Mouraria, pertencço à minha família, mas nunca me envolvo totalmente, não sou um deles, porque estou a realizar um filme. Escreve Savater:

²⁷⁷ “*There is no one ‘explanation’ of man, biological or otherwise. In the end, even the strongest causal explanations of the human condition cannot make plausible sense without being interpreted in the light of the symbolic world that constitutes human culture.*” (BRUNER, Jerome, 1990. “*Acts of Meaning*”, USA, Harvard University Press)

(...) o paradoxo procura uma forma subtil de concordância entre aparências superficialmente irreconciliáveis, pela qual se revele paladinamente que ‘ter’ ideias dá mais força e mais agilidade que limitar-se a repeti-las. Porque o que se repele e exclui entre certas ideias é apenas o que há de repetitivo nelas (...). (Savater, 1999: 159)

No fundo, o próprio conceito de autobiografia é em si um paradoxo. E, em “*Sótão da Amendoeira*”, eu quis sobretudo indagar e questionar, recordar e compreender, no fundo, encontrar-me nesses paradoxos em que pertenço à Mouraria, mas já não pertenço (ou nunca pertenci); em que quero pertencer, mas não sinto um apelo emocional que suscite essa pertença. Em que tenho ali as origens e raízes, mas elas não são já os meus referentes no presente. Sabendo que é o lugar onde vou provavelmente sempre voltar.

2. O tempo espectral do Cinema e a reconfiguração da *personagem* do autobiografado

Recordemos as palavras de Benjamin: “*por mais perfeita que seja a reprodução, uma coisa lhe falta, o aqui e agora (...), a sua existência única no lugar onde se encontra.*” (Benjamin, [1936] 2006: 210). É precisamente por isto que o dispositivo cinematográfico abre outras perspectivas à autobiografia.

De facto, não tem de ser uma perda (do ser) no seu todo mas o início de um novo empreendimento que irá transformar a autobiografia clássica noutra coisa e juntamente com ela irá transformar a organização da experiência que a autobiografia simultaneamente propõe e ajuda a manter. Como uma nova prática significativa, o cinema (autobiográfico)²⁷⁸ é (potencialmente) capaz de reordenar as nossas expectativas e canalizar a nossa experiência para novos e profícuos modos, alterando velhas ideias acerca da natureza da personalidade e identidade individual.²⁷⁹ (Bruss, 1980: 298-299)

²⁷⁸ Parêntesis acrescentado por mim.

²⁷⁹ “*Indeed it need not be a loss (of self) at all but the beginning of a new enterprise that will transform classical autobiography into something else and will transform along with it the organization of experience that autobiography both presupposes and helps to maintain. As a new signifying practice, film is (potentially) capable of reordering our expectations and channeling our experience in new and fruitful ways, altering old ideas about*

Um filme autobiográfico representa mais do que um olhar inocente sobre a vida do autobiografado. Um conjunto de decisões surge de uma consciência e “objectivação”-de-si-mesmo. Isto parece ser ampliado, e reconfigurado, pela natureza do dispositivo cinematográfico, e pela própria relação que o sujeito com ele mantém.

Em paralelo, para Calvino, este é um dos paradigmas da literatura moderna.

Há um homem com a sua consciência de si, dos limites da sua vida, há a natureza, como um símbolo de vida ultra-individual que existiu e existirá depois de nós, há a história, o seu decorrer, o seu procurar um sentido, o seu ser, tecida das nossas vidas individuais nas quais continuamente entra a fazer parte. (Calvino, 2002: 18)

No meu filme, procurei que essa “história” (o mundo do bairro, as histórias individuais de cada pessoa e lugar...) atravessasse os limites da minha vida e auto-reflexões. No fundo, tentando não me focar num projecto que retratasse uma visão e uma “*vida ultra-individual*”.

O território familiar é feito de oscilações, por exemplo, numa busca de sentido do “*que existiu e existirá depois de nós.*” Começamos com uma imagem nostálgica da casa e dos avós, aferição entre o que era o passado e como é o presente. Na segunda sequência, a permanência na casa com as pessoas que me são mais próximas permite à narração cruzar passado, presente e um futuro incerto, do qual que ninguém fala, em relação à casa, e conseqüente continuação da família no bairro. Na terceira sequência, eu os meus avós convivemos pela primeira vez: conversamos, lanchamos, mas eu mantenho-me em *off*. Aqui, a câmara foi deixada a filmar sozinha – eu quero estar com eles.

Todo este trajecto pessoal e a maturação de uma identidade autobiográfica permitem-me concluir, no desfecho do filme, que a distância entre mim e a minha família continuará. Regressei a casa dos meus avós e à Mouraria; e o tempo filmico permitiu-me a construção de um sujeito narrador, realizador e personagem, resultado da

the nature of character and individual identity.” (BRUSS, Elizabeth. 1980, “*Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film*”. Em OLNEY, James, “*Autobiography: Essays Theoretical and Critical*”, Princeton, Princeton University Press)

reflexão sobre questões e dimensões da autobiografia que não estavam em jogo, antes da elaboração do projecto. Lembra Savater:

(...) o Cinema é um *passatempo*, serve para passar ou cruzar através do tempo, mas o Cinema também passa *no* tempo e é fabricado em grande medida com o próprio tempo. Borges usa o adjectivo ‘misteriosa’ (‘essa misteriosa forma do tempo’) para caracterizar a forma que a música tem de encarnar o tempo. Não é menos misteriosa a relação entre o Cinema e o tempo; (...) e vai até ao próprio significado artístico: à semelhança da música, da poesia, da dança e do teatro, e ao contrário das artes plásticas ou da arquitectura, o resultado estético de cada obra cinematográfica está indissociavelmente ligado à medida do seu tempo, ao seu ritmo e à sua duração. (Savater, 1999: 199)

Como sublinha De Man, de Proust:

O tempo da obra de arte é o preciso movimento através do qual a obra passa do estado informe e instantâneo ao estado formal e durável. Testemunhamos um *moment de passage* que inverterá outra vez a perspectiva. À partida, afirma-se uma prioridade ilusória do passado em relação ao presente; a este estado seguiu-se a descoberta de que o poder poético real reside num momento de transcendência temporal: ‘Não é o tempo que nos é dado, mas sim o momento. Dado o momento, cabe-nos fazer o tempo’. Mas visto que o momento fica então reintegrado no tempo, regressamos de facto a uma actividade temporal, já não baseada na memória, mas no poder que o espírito tem de engendrar o futuro. (De Man, 1999: 119)

Este carácter de atravessamento volátil do tempo permite que o Cinema nasça para a fantasmagoria. No caso da autobiografia, dessa característica faz também parte a miríade de *personas* que o autor pode assumir. Fantasma, memória e Cinema possuem, numa certa medida, uma natureza espectral. Na língua inglesa, há uma distinção entre *phantom* - espectro, espírito, aquilo tem forma mas não a substância de uma coisa real - , e *ghost* (do inglês antigo, *gast*) - respiração, bom ou mau espírito, pessoa/ser humano ou anjo, e que diz respeito a alguma coisa que é ou foi real. Alguma coisa sem vida própria e material no mundo humano, mas que tem ou teve um referente nessa imanência. Ambas as noções fazem parte da fantasmagoria do Cinema; e, em parte, parecem estar na origem da construção dos alter egos do autobiografado. Umberto Eco ressalva:

Percepção (ou pelo menos a do próprio corpo como unidade fragmentada) e a experiência especular processam-se a par e passo. (...); percepção, pensamento, consciência da própria subjectividade, experiência especular, semíose surgem como momentos de um nó bastante inextricável, como pontos de uma circunferência a que parece difícil atribuir um ponto inicial. (Eco, 1989: 12)

Quando me olho ao espelho, não sou eu que estou à minha frente, mas uma imagem de mim; quando me afasto, a imagem deixa de me perseguir e projectar, deixo de me identificar com ela; porque não a vejo, ela não existe. Por outro lado, muitas vezes essa imagem dá-me a ver traços meus que não tinha percebido, aceitado ou concebido.

“*Sótão da Amendoeira*” começa com um plano em que desço, em *amorcé*, umas escadas que estão na semi-obscuridade; depois olho para cima, como se olhasse para mim mesma atrás da câmara, a “outra”, a realizadora, a que está a filmar. Quem é o sujeito desta imagem em que surjo como personagem? A *voice over* fala sobre o afastamento do bairro e da família, ambos votados a memórias dos tempos da infância. A imagem cinematográfica permite uma reflexão sobre mim mesma, que vem *à posteriori* com a narração (vendo esse plano na montagem), que sem o dispositivo não aconteceria: “*Ao longo dos anos, fui-me afastando da minha família e das pessoas que moravam no bairro. Para mim, a Mouraria estava ligada às memórias da minha infância.*” É lançado o mote do filme, com a autora numa tríplice função de realizadora-personagem-narradora, os seus alter egos.

Melchior-Bonnet retoma as reflexões de Meung, autor do século XIII, para discorrer sobre “*uma arte capaz de inventar formas e processos de criação*”:

Ainda de forma muito audaciosa, Jean de Meung faz do espelho o reflexo da arte: não uma arte produtora de ilusões, que simularia com menos sucesso as belezas da natureza, mas uma arte capaz de inventar formas e de encontrar o processo da criação. (...) ‘Quando um objecto mergulhado na sombra se reflecte num espelho luminoso, conhecemo-lo melhor através da sua imagem do que da realidade.’ (...) Por fim, e sobretudo, é um espelho de fantasmagoria e de criação poética, visto que, através da sua arte, o escritor ilumina a realidade com toda a espécie de perspectivas. (Melchior-Bonnet, 2016: 173-4)

O filme autobiográfico que dá a ver o seu autor seria, por princípio à sua natureza, gerador de processos de criação e alteridade. Seria um movimento inverso ao da realidade: “*Esta restituição ‘no universal’*” é, portanto, a passagem “*do ‘eu’ especular ao ‘eu’ social*”, (Eco, 1989: 13). Ou seja, o objecto autobiográfico tem uma história que não é a da vida do autor. As imagens que o dão a ver (e o velam) autonomizam-se. Ali, o autor passa a ser é uma refacção de si mesmo. Em “*Sótão da Amendoeira*”, saio do meu lugar de realizadora para me incorporar na imagem que eu mesma acabei de definir - salto para dentro do espelho: vejo-me e estou a ser vista dentro da narrativa que me está a ser contada por mim, na qual continuo a ser o maior interveniente, como *personagem* e autora.

Na segunda sequência em casa dos avós, a certa altura, a minha avó chama-me para junto dela; quer que eu escute o Responso de Santo António. De repente, saio da minha posição no *off*, atravesso muito rapidamente o plano como um fantasma (a câmara continua a filmar), e sento-me ao lado dela. Assumo de forma fugidia a minha presença. Sento-me fora de campo, mas é nessa direcção que a minha avó olha e aponta, enquanto conta aquela ladainha. Lembremos que é nesta sequência que a minha mãe e a minha avó vêem fotografias e que, por duas vezes, a minha avó me chama para que eu interfira na acção, uma vez que quer que eu veja fotografias com elas. Chega mesmo a estender uma dessas fotografias para o *off*. Mesmo não aparecendo, o espectador sabe que estou ali (estou num canto onde não está a câmara): sou *personagem*, mas não quero dar a ver a minha imagem. A minha mãe diz: “*Ela agora não pode, mãe*”. Neste exemplo, a evocação da minha pessoa surge no meu lugar. O que está a acontecer parece convocar-me como *personagem* e, sobretudo, como elemento da família que está além da mediação do dispositivo cinematográfico (e isso é mais importante que tal mediação). A minha avó não estabelece a divisão entre a Mónica-realizadora e a Mónica-neta. E eu também não sei como e onde me colocar como realizadora, neta ou *personagem*, ali na casa familiar - espaço da intimidade - junto das pessoas que me são mais próximas. Espaço onde o autobiográfico se aproxima mais da vida.

Na segunda sequência na Tasca da Severa, nota-se claramente uma intimidade da realizadora-*personagem* com Elisa. Num plano em escala fechada, Elisa faz uma

trança no meu cabelo. Mais à frente, aparecemos as duas à porta. A conversa é indiscernível, mas a *voice over* diz sobre Elisa: “*era como se não estivesse a falar daquilo que verdadeiramente a preocupava*”. Estes planos são intercalados com outros que revelam distância relativamente a outras personagens, planos em que a realizadora não aparece nem intervém na acção. No penúltimo plano, no exterior, Elisa está perturbada. Chove muito, o actor mantém-se imperturbável ao seu lado (como se ele mesmo fosse um fantasma). De repente, eu entro no plano de forma fugidia, digo para o *off*: “*Tio Zé está a chover muito, vá buscá-la que eu não consigo.*” E a sequência termina com um plano mais fechado da rua vazia.

Ao entrar dentro do plano, onde começa e onde termina cada um dos meus *eus* - realizadora, autora, pessoa preocupada com outra pessoa, narradora? Se sou apenas uma imagem, não sou realizadora, neta, filha, amiga ou narradora, mas *personagem* composta por essa panóplia de identidades, envolta num processo que é uma espécie de “intersubjectivação”. Processo este que nem sempre foi fácil para mim, pois não sabia como me posicionar. Dele resultou uma reflexão sobre essas imagens, e um trabalho criativo, no qual tentei abordar e complexificar os meus posicionamentos ao longo do filme. Acontece aquilo que De Man identifica como um termo-chave na obra de Poulet, um “*instant de passage*”, isto é, o momento como descontinuidade.

‘O *instant de passage* (...) marca um salto súbito de um extremo para outro. É o momento em que dois extremos se juntam (...). De algum modo, o termo descreve um estado de espírito duradouro; é um *état de passage*, não tanto estado como movimento, o movimento através do qual, no mesmo movimento, o espírito passa de uma situação à situação precisamente contrária.’ (Poulet apud De Man, 1999: 115)

Os “*instantes de passagem*” não são lugar de encontro e revelação entre sujeito e a sua intimidade. Melchior-Bonnet ressalva que não devemos procurar nos auto-retratos de Durer “*um significado psicológico*”, nem tentar “*descobrir uma intimidade ou estados de alma*”: (Melchior-Bonnet, 2016: 181)

(...) quando muito adivinhamos o temperamento pensativo, saturnino do indivíduo. Os elementos autobiográficos encontram-se no diário que regularmente (Durer) escrevia e onde regularmente anota os incidentes do dia-a-dia, sem que esses dois modos de expressão do seu ser, a pintura e a escrita, se encontrem. As vivências do eu não têm implicação no homem universal e, reciprocamente, o homem universal não tem em conta os incidentes do quotidiano. Bem diferente da introspecção, o ‘eu’

do ‘quem sou eu?’ é aqui um questionamento de um artista que através da sua arte avalia o seu lugar no mundo e que na pintura procura um modelo da inteligibilidade do universo. (Melchior-Bonnet, 2016: 181)

Em “*Sótão da Amendoeira*”, poderíamos supor que a voz da narração estaria próxima de um diário como o de Durer. Todavia, tratar-se-ia de um diário ficcionalizado, uma vez que se sustenta em divagações e memórias que nem sempre correspondem à verdade, e resultam de decisões criativas posteriores. O texto da *voice over* tem como função complementar, reiterar ou contradizer as imagens. Neste sentido, a função diarística não pode ser tomada na literal acepção da palavra. O autobiográfico esbate-se, porque a aferição do real e da própria vida e sentimentos da autora são, em última análise, uma construção. Em Cinema, o trabalho sobre as imagens espelha, recria e contamina os elementos do real, desdobrando-os em funções de identidade do autobiografado, que confundem verdade e construção criativa. Em última instância, a *voice over* confessional, quase no fim do filme (em que a narradora o dedica à família), pode mitigar uma “certa verdade”. Corresponde a uma retórica do real, surgindo como mais um traço de uma *persona* que a autora foi construindo, para se justificar e dar uma certa imagem de si (aos espectadores e à própria família).

Recordemos que no início da sua actividade literária, Proust começou por escrever o esboço autobiográfico “Jean Seautille”. Depois concluiu que, para ter uma obra literária maturada, era preciso reconstruí-la criativamente, na intercepção com momentos da vida quotidiana e social, construindo também um alter ego. Refere De Man: “Podemos ver, deste modo, Marcel Proust a separar claramente um passado ou um presente que precede o acto da escrita de um futuro que existe apenas de forma puramente literária.” (De Man, 1999: 124) E, daí resultou a obra autobiográfica chamada “Em Busca do Tempo Perdido”.

3. O autor perante a imagem de si mesmo

E.M. Forster, em “Aspects of the Novel”, destaca que o escritor de ficção tem a capacidade de revelar a interioridade. A personalidade da personagem complexifica-se quando são revelados os seus pensamentos.

A vida escondida está, por definição, escondida. A vida escondida que aparece por sinais exteriores deixa de ser escondida, entra na dimensão da acção. E é função do romancista revelar a vida escondida na sua fonte: contar-nos mais sobre a Rainha Vitória que aquilo que pode ser conhecido, e então produzir uma personagem que não é a Rainha Vitória da história.²⁸⁰ (Forster, 2005: 55-56)

Em “*Sótão da Amendoeira*”, a reflexão sobre o material filmado revela um outro eu, que não sou eu, Mónica, enquanto sujeito. Essa interioridade mostrada e narrada resulta de uma construção, em que:

(...) cada ser humano tem dois lados, apropriados à história e à ficção. Tudo o que é observável num homem – isto é, dizer as suas acções e parte da sua existência espiritual que pode ser deduzida pelas suas acções – cai no domínio da história. Mas o seu lado romanciado ou romântico inclui ‘as puras paixões, isso é, os sonhos, alegrias, tristezas e auto-comunhões que a formalidade ou a vergonha o previnem de mencionar’, e expressar este lado da natureza humana é uma das principais funções do romance.²⁸¹ (Forster, 2005: 56)

Por outro lado, este auto-retrato de mim parece procurar uma auto-reflexão que só o Cinema permite. Nesse caso, é através da construção criativa, que a feitura do filme envolve, que aprofundo o pendor pessoal e autobiográfico. Numa ficção cinematográfica, actores representam personagens previamente pensadas e escritas; assumimos um certo *suspension of disbelieve* (uma certa “suspensão de descrença”), dentro da retórica do real. Ver um realizador a representar uma *personagem*, coloca o próprio e o espectador num lugar dúbio. Ou seja: que regime de suspensão da descrença está em causa num projecto autobiográfico, se o autor das imagens que estão a ser vistas/mostradas (ou a ser filmadas) é um dos intervenientes da acção?

²⁸⁰ “*The hidden life that appears in external signs is hidden no longer, has entered the realm of action. And it is the function of the novelist to reveal the hidden life at its source: to tell us more about Queen Victoria than could be known, and thus to produce a character who is not the Queen Victoria of history.*” (FORSTER, E .M. 2005, “*Aspects of the Novel*”, London, Penguin Classics)

²⁸¹ “*(...) each human being has two sides, appropriate to history and fiction. All that is observable in a man—that is to say his actions and such of his spiritual existence as can be deduced from his actions—falls into the domain of history. But his romanceful or romantic side includes ‘the pure passions, that is to say the dreams, joys, sorrows and self-communings which politeness or shame prevent him from mentioning’; and to express this side of human nature is one of the chief functions of the novel.*” (FORSTER, E .M. 2005, “*Aspects of the Novel*”, London, Penguin Classics)

No exemplo literário da personagem Alice, de Carroll (“Alice no País das Maravilhas” / “Alice do Outro Lado do Espelho”), aquela que entra para dentro do espelho está, na verdade, a esconder-se. Alice não quer que lhe digam que é uma criança, e também não diz claramente quem é. Transforma quem é (as suas fantasias, aversões, medos) em alguma coisa de aceitável para si. Portanto, a noção de autobiografia complexifica-se quando falamos de Cinema. Não é possível afirmar que o realizador autobiógrafo consiga maior discernimento através da construção de alter egos. Foi esse o desafio em “*Sótão da Amendoeira*”; e, mesmo assim, não é claro que a esse esforço corresponda um projecto “mais” autobiográfico. Talvez tudo não passe de uma máscara: uma identidade aceitável de mim, que construí para mim própria e para o espectador. Manguel frisa que:

(...) a verdadeira experiência e a verdadeira arte (por muito desconfortável que o adjectivo se tenha tornado) têm isto em comum: são sempre maiores do que a nossa compreensão, até do que as nossas capacidades de compreensão. O seu limite exterior fica sempre um pouco além do nosso alcance, como uma vez descreveu a poeta argentina Alejandra Pizarnik: ‘E se alma perguntar: Está muito longe ainda? /Deves responder: na outra margem do rio, não nesta, na outra mesmo além’. (Manguel, 2009: 28)

Freud, a respeito de um conto de Hoffman, afirma: “*O escritor acumulou demasiados efeitos semelhantes e, embora a impressão de conjunto não seja por isso afectada, a compreensão da história acaba por sê-lo.*” (Freud, s.d.: 222). São efeitos respeitantes “*à questão do duplo em todas as suas matizes e formas, ou seja, o aparecimento de personagens que devido à sua aparência semelhante devem ser tidas como idênticas.*” E, neste caso, “*O duplo era originariamente uma protecção contra a destruição do ego*”. (Idem) Mas Freud lembra:

No ego desenvolve-se lentamente uma instância específica, que pode opor-se ao restante ego, que serve a auto-observação e a auto-crítica (...) O facto de existir uma instância desse tipo, passível de tratar o restante ego como um objecto, e consequentemente o facto de o sujeito ser capaz de proceder à auto-observação, torna possível atribuir um novo conteúdo à velha representação do duplo. (Idem)

Esta outra versão do duplo permitiria ver com maior discernimento quem sou, e aquilo que constitui a minha identidade. O realizador autobiografado, que se vê a si

mesmo em várias funções identitárias, dentro do filme, tentaria então aliar os “*instantes de passagem*” de que fala Poulet. Mas daqui resultam, segundo Calvino,

(...) heróis nada exemplares na complexidade das suas paixões, na forte carga vital do seu egoísmo, em Púchkin assente na sinceridade e no ser ele mesmo, em Stendhal no cálculo subtil secreto, e se calhar na hipocrisia cultivada com o rigor de uma virtude. (Calvino, 2002: 19)

Por seu turno, destaca De Man sobre Proust, através de Poulet:

Se, na ‘Recherche’, a experiência do herói já terminou quando o romance começa, o conhecimento desta experiência, o seu significado e o partido que dele pode ser tirado permanecem suspensos até ao fim, que o mesmo é dizer até que tenha tido lugar uma decisão final que converteu o futuro em mais do que um ponto de chegada do passado, no ponto de onde o passado, visto retrospectivamente, adquire inteligibilidade e intencionalidade. (Poulet apud De Man, 1999: 124)

Manguel concretiza, através da personagem de Alice:

Em que é que a percepção de quem eu sou afecta a minha percepção do mundo que me rodeia? Ao esquecer quem é, Alice pode criar amizade com um cervo que se esqueceu que é um cervo. (Manguel, 2009: 30-31)

Em “*Sótão da Amendoeira*”, é por “me esquecer de mim” - vendo-me no “espelho” da imagem cinematográfica, depois de toda a experiência de estar na Mouraria e de filmar - que uma auto-reflexão, (re)conhecimento, questionamento, significado e partido tirados dessa experiência pessoal podem começar. No duplo - espelho e imagem que de mim observo - perco a identidade, e encontro um lugar possível para um outro eu (que não deixa de ser um “eu-mesmo”, que me constitui como indivíduo). Ressalva Levinas: “*A subjectividade não é um para si: ela é, mais uma vez, inicialmente para outro*”. (Levinas, 2000: 88) O outro é um encontro comigo mesma (com esses duplos de mim), e com aqueles que permitiram que o filme, o percurso pela Mouraria e o regresso à casa familiar fossem possíveis: “*Dizer: eis-me aqui. Fazer alguma coisa por outrem. Dar. Ser espírito humano é isso.*” (Levinas, 2000: 89)

O Cinema, com o seu dispositivo, seria a Arte onde esse duplo mais se consegue evidenciar, nesses encontros com e entre alteridades várias: do autor e de outros, e da relação entre todos, ali refractadas na imagem. Contudo, terminado o processo de feitura de um filme (ou a projecção do mesmo) a *persona* que o autor criou de si desaparece - como cada imagem que vejo de mim através do espelho se esfuma, no momento em que dele me afasto. Neste sentido, uma autobiografia é sempre fragmentária, na medida em que o tempo em Cinema é vivido como memória e construção de um espaço-tempo que foram reais. A imagem do realizador como personagem, tal como a sua imagem perante o espelho, apenas nos fala “*num momento particular, único e irrepitível, da ontogênese do sujeito.*” (Eco, 1989: 13)

4. O duplo do Cinema: estar fora do tempo / ser todos os tempos

A construção de uma subjectividade num filme autobiográfico coloca ainda mais em evidência a questão do Tempo. Pois, como destaca Savater, o Cinema quer “*preencher o tempo, bloqueá-lo, mandá-lo parar, uma das velhas ambições humanas; e como toda a ambição humana, sumamente ambígua.*” (Savater, 1999: 198)

Por seu turno, Blanchot pergunta sobre Proust:

(...) estar fora do tempo põe à sua disposição o tempo puro? (...) Viver a abolição do tempo, viver esse movimento, rápido como o ‘relâmpago’, pelo qual dois instantes, infinitamente separados, vêm ‘pouco a pouco embora imediatamente’ ao encontro um do outro, unindo-se como duas presenças que, pela metamorfose do desejo, se identificassem, é percorrer toda a realidade do tempo, e ao percorrê-la experimentar o tempo como espaço e lugar vazio, quer dizer, livre dos acontecimentos que habitualmente o preenchem. (Blanchot, 1984: 21)

O cinema autobiográfico parece querer alcançar esse “*tempo puro*”.

Tempo puro, sem acontecimentos, vacância movente, distância agitada, espaço interior em devir onde os êxtases do tempo se dispõem numa simultaneidade fascinante, que é então tudo isso? O próprio tempo da narrativa, o tempo que não está fora do tempo, mas que se experimenta como exterior, sob a forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe os seus recursos. (Idem)

Um filme (re)nasce em cada projecção; no caso da montagem, em cada visionamento do material filmado. Porém, por mais esforços que façamos como artistas:

(...) o tempo é aquilo que perdemos, o que se nos vai sem conseguirmos evitá-lo e quase sem nos apercebermos: *tempus fugit*. (...) Mas por outro lado, esse tempo que se vai tão depressa e sem notarmos, passa demasiado devagar: às vezes nunca mais passa. É um infinito fugaz, mas nem por isso menos infinito. Não sabemos como desvencilhar-nos para amortecermos o seu monótono rom-rom nem como diminuir a dor surda e reiterativa do seu gotejar. Fausto também soube que o principal problema não é a brevidade do tempo que nos é concedida na vida, mas sim a inexistência de algo que gostaríamos de fazer durar interminavelmente. (Savater, 1999: 199)

O realizador de uma autobiografia procura, com os seus alter egos (*personas* de si mesmo), dizer aquilo que só todo o processo de feitura do filme (e toda a sua existência no tempo) permitiria(m) salientar. Deseja que as pessoas filmadas se perpetuem nas imagens, apesar do curso irreparável do tempo as atravessar, mudar, dissipar, “matar”. E quer perpetuar-se nessas imagens, numa identidade que vai além da autoria. Salienta Manguel:

No meio da incerteza e de muitos tipos de medo, ameaçados pela perda, pela mudança e pelo jorro de dor interior e exterior ao qual não se consegue dar conforto, os leitores sabem que pelo menos há, aqui e ali, uma meia dúzia de esconderijos, tão reais como o papel e tão estimulantes como a tinta, que nos oferecem um tecto e nos embarcam na nossa travessia pelo bosque escuro e sem nome. (Manguel, 2009: 29)

Em “*Sótião da Amendoeira*”, só consigo falar sobre mim mesma porque essa imagem é mediada pelo dispositivo; e é uma refração e um espelho de mim. Vejo e dou a ver detalhes pessoais que, sem o olhar da aparelhagem, nunca seria possível de revelar.²⁸² Assim posso (re)construir-me, enquanto sujeito (fílmico), e aí existir. A presença do meu avô no filme é corolário do *tempus fugit*, simultaneamente eterno, que o Cinema possibilita. Sublinha Manguel, a propósito de “Alice do Outro Lado do Espelho”:

²⁸² Mas não estamos sempre a velar alguma coisas nessas “revelações”?

O perigo, como Alice e o seu Cavaleiro Branco sabiam, é que por vezes confundimos um nome e o que chamamos ao nome, uma coisa e o que chamamos à coisa. As graciosas silhuetas numa página, com as quais tão facilmente rotulamos o mundo, não são o mundo. Poderá não haver nomes com que descrever a tortura de um outro ser humano ou o nascimento do nosso próprio filho. Depois de ter criado os anjos de Proust ou o rouxinol de Keats, o escritor pode dizer ao leitor ‘nas tuas mãos entrego o meu espírito’, e deixá-lo assim. Mas como é que o leitor vai ser conduzido por estes espíritos que lhe são confiados e encontrar o seu caminho na inefável realidade do bosque? (Manguel, 2009: 25-26)

O realizador entrega sempre o seu espírito, aquele que de si construiu, ao espectador. Para sentimentos e emoções, experiências de encontros e tensões, podem não existir nomes, imagens e sons capazes de chegar ao âmago do que foi efectivamente vivido. Por mais tentativas criativas que o autor faça, esse tempo passou, essa emoção morreu. É passado. E a vida é já outra coisa. Mas é também esta relação impossível e paradoxal com o tempo que permite uma nova abordagem para uma “*velha representação do duplo*”. O Cinema é sempre memória, reiteramos, a partir do momento em que termina essa viagem de um espaço-tempo único que é o filme. Em “*Sótão da Amendoeira*”, por mais que o filme mostre imagens do meu avô, a sua morte aconteceu. E ele será sempre apenas imagem no ecrã, memória do vivido, e também da experiência da vivência da sua morte. “*O meu avô Rodolfo morreu nesta casa, três anos depois de eu começar a fazer o filme.*” será sempre uma frase; o sentido e significado que procuro dar à minha experiência pessoal. É por causa disto que é um choque, para Alice, ouvir o cervo dizer quem ela é. Não encara o retorno-a-si como uma existência no tempo-espaço da realidade:

(...) até que chegaram a uma clareira e aqui o Cervo, de repente, deu um salto no ar e sacudiu-se do braço da Alice. ‘Sou um Cervo!’, exclamou numa voz deliciada. ‘E, pobre de mim, tu és uma criança humana!’ Um súbito olhar de alarme estampou-se nos seus belos olhos castanhos, e, no momento seguinte, já desaparecera correndo em disparada. (Carroll apud Manguel, 2009: 31)

O realizador autobiográfico evita o “choque” de se ver “espelhado”, e um destino (de si mesmo) votado ao passado, através de uma construção-de-si.

No terror de se encontrar num mundo sem novidades possíveis, sem futuro da esperança, mundo onde tudo é regulado antecipadamente; ao antigo terror face ao

destino, por exemplo, o do mecanismo universal, destino absurdo, porque o que se vai passar é, em certo sentido, já passado. (...) Foi Bergson que nos ensinou a espiritualidade do novo, o ‘ser’ libertado do fenómeno para uma ‘diversidade de ser.’ (Levinas, 2000: 21)

Num projecto pessoal, essa “*diversidade de ser*” seria também a ligação com os outros. O que tentei traçar ao longo do meu filme foi este encontro comigo mesma – (quem fui, quem sou, e quem poderia ser através do filme e por causa dele) e, sobretudo, com as outras pessoas.

E assim já não são as acções e as paixões humanas a força motriz da ficção, mas sim o impalpável fluir da vida: os murmúrios e os rocegaes que se erguem no límpido céu entre as casas dos pescadores de Aci Trezza nos ‘Malavoglia’²⁸³, ou então o desenrolar dos longos períodos de Proust, a seguir a corrida das sensações, dos desejos, das ânsias perdidas, a tentar deter imagens de caras e lugares e dias que tremulam e se alongam e alteram a sua dimensão como o agitar da chama de uma vela. Neste fluir que é natureza e história ao mesmo tempo, a individualidade humana afunda-se, e perde os contornos que a separam do mar do ‘outro’. (Calvino, 2002: 22)

5. O autobiográfico como projecto em desenvolvimento

No ensaio “O Possível e o Provável”, Savater estabelece a relação entre criatividade e possibilidade.

Para alguns dos maiores pensadores do projecto comunitário, como Aristóteles, o possível era precisamente o melhor. O desejo do impossível equivaleria assim à impossibilidade efectiva de desejar, ao curto-circuito da inter-relação vontade-inteligência que é encarregada de cumprir o que realmente é novo. Quem não quer o possível quer descansar de querer, quer que o irremediável decida por ele. (Savater, 1999: 255)

O artista constrói o caminho em que “*o irremediável não decide*”. O possível não se opõe ao necessário, àquilo sobre o qual não há decisão humana: “*O possível é projecto, isto é, imaginação eficaz, opção, liberdade*; (Idem). Savater indaga: “*Donde*

²⁸³ Romance do escritor siciliano Giovanni Verga, publicado em 1881 em Milão.

vem então este descrédito do possível?” (Idem) E recorre a Kierkegaard para uma resposta, salientando “*o contágio desvalorizador*” entre possível e provável. De acordo com Kierkegaard, citado por Savater:

‘A ausência do possível significa que ou tudo se tornou necessário ou tudo se tornou quotidiano... A quotidianidade e a trivialidade não conhecem o possível. A quotidianidade só admite o provável, na qual só subsistem algumas migalhas de possibilidade... A quotidianidade julga ter capturado o possível nas suas redes, ou julga tê-lo encerrado no manicómio do provável. Passeia-se na jaula do provável, exige-o e imagina poder dispor da enorme potência do possível.’ (Kierkegaard apud Savater, 1999: 255)

A arte rompe com uma certa quotidianidade: “*Pois isso é precisamente o provável: a categoria da possibilidade, mas privada da sua tensão para o novo, para a invenção das formas, para a experimentação criadora.*” (Savater, 1999: 256) Se o “*provável é a possibilidade mumificada pela frequência, sem ímpeto nem seiva*”, o território do possível nasce da liberdade e da imaginação, onde o artista “*pretende avançar contra o determinismo e o monótono regresso do vulgar e corrente, procurando outro amparo além da repetição desesperada que encarna.*” (Idem) No trabalho artístico, o autobiografado tenta encontrar modos criativos para construir possibilidades, ir além do que “*não pode ser apenas o terreno provável*” de si mesmo. (Idem) Então: 1. É preciso estar no território da possibilidade de um projecto criativo, que quer dar conta de uma coisa tão complexa e inacabada como uma biografia-de-si; 2. É necessário que essas possibilidades e ideias de uma construção-de-si, estejam efectivamente na obra – o espectador quer ver como é que o sujeito que fala de si mesmo, e partilha das suas fragilidades; 3. O artista quer, neste processo, conseguir ir além do necessário e provável, onde o que vê “*já não é novo, porque já aconteceu e a sua promessa começa por isso a murchar.*” (Idem) 4. O espectador desejava ver no ecrã essa promessa de possibilidades que a vida não lhe dá, através da vida autobiografada de um outro, neste caso, o realizador. Promessa como acto performativo, capaz de concretizar e conter, num tempo-espaço filmicos (no filme), alguma coisa que só o futuro poderá na vida efectivar.

Um filme autobiográfico seria, então, um território em aberto, onde

(...) o possível duvida sempre *activamente* da necessidade do necessário, desdenhando o acatamento dos discursos fechados que só admitem a verosimilhança do milhares de vezes comprovado e não respeitam outro projecto colectivo além da reiteração do *dejá vu*. (Savater, 1999: 257)

O dispositivo cinematográfico complexifica estas possibilidades.

As circunstâncias, que poderão afectar o produto da reprodução técnica da obra de arte, podem deixar intacta a obra em si – mas desvalorizam sempre o seu aqui e agora. Se é certo que isto não é válido apenas para a obra de arte, mas também, por exemplo, para uma paisagem que o espectador vê num filme, também é verdade que através deste processo se toca num ponto extremamente sensível (...). Nisto reside a autenticidade. A autenticidade de uma coisa é a essência de tudo o que comporta de transmissível desde a origem, da duração material à sua qualidade de testemunho histórico. (...) O que desse modo fica abalado é a autoridade da coisa. (Benjamin, [1936] 2006: 211)

De novo surge o conceito de aura. “*O que estiola na época da possibilidade de reprodução técnica da obra de arte é a sua aura. O caso é sintomático: o seu significado aponta para além do próprio domínio da arte.*” Benjamin descobre aqui uma renovação: “*Pode dizer-se, de um modo geral, que a técnica da reprodução liberta o objecto da tradição.*” (Idem) Num filme autobiográfico, um sujeito está a ser filmado. A personalidade e lastro de identidade - ligados à presença única e irrevogável no “aqui e agora” - multiplicam-se, em moldes diferentes, perdendo assim essa dupla face aura-tradição. A duplicidade do Cinema é esta:

Na medida em que multiplica a reprodução substitui a sua existência única pela existência em massa. E, na medida em que permite à reprodução vir em qualquer situação ao encontro do receptor, actualiza o objecto reproduzido. (Benjamin: Idem)

É neste abalo identitário que o realizador se encontra ao elaborar uma obra autobiográfica. Os modos de percepção na relação consigo mesmo podem alterar-se, quando passa a ser simultaneamente actor/*personagem*, realizador e narrador, de um filme onde não deixa de estar enquanto indivíduo. Nesse desacordo identitário, o que procura mostrar de si fica sempre estilhaçado por esses diversos *eus* – mesmo que o “esforço” fosse concretizar (ou destacar) numa obra o que existe de “mais autobiográfico” no seu percurso pessoal de vida.

Mas é nesse impossível paradoxo que reside também a potencialidade da autobiografia. A ideia de um projecto em desenvolvimento como o caminho criativo de possibilidade surge como uma evidência. Abalada a “pura autobiografia”, afastada da sua presença aurática, não lhe é mais possível um território fechado, ligado a um auto-retrato mais ou menos fidedigno. O que parece vital é o acto de decisão, por parte do autobiografado, de colocar em obra as suas experiências pessoais. O que se torna complexo é o caminho que ele encontra para o fazer, a fim de produzir um objecto de arte.

Por outras palavras, a reprodução técnica, ao abalar a aura, renova a percepção humana, e amplia simultaneamente o olhar do realizador a outras diferentes percepções de si e do mundo. Existindo aqui uma espada de dois gumes:

‘Aproximar de si’ as coisas, espacial e humanamente, representa tanto um desejo apaixonado das massas no presente como a sua tendência para ultrapassar a existência única de cada situação através da recepção da sua reprodução. (Benjamin, [1936] 2006: 213)

Acrescentamos, através de De Man: “*A decisão explícita de Marcel Proust repete-se em todos os escritores; cada um deles investiu a sua existência futura de uma vez para sempre no projecto da sua obra.*” (De Man, 1999: 124) O artista faz a si mesmo uma promessa do que poderá ser o processo criativo, e a obra daí resultante. Conceitos como aura, imagem, duplo e espelho complexificam essas possibilidades de partida, no caso de um filme com características autobiográficas.

De dia para dia se torna mais irrefutável a necessidade de nos apoderarmos de forma muito directa do objecto, através da imagem (...); a imagem distingue-se inconfundivelmente do original. Existência única e duração estão neste tão intimamente associadas como a fugacidade e a possibilidade de repetição naquela. (Benjamin, [1936] 2006: 213)

Em “*Sótão da Amendoeira*”, quanto mais tentei aproximar da minha biografia de vida a construção cinematográfica que de mim faço, mais esta acaba por ganhar vida, autonomia e identidade próprias – isto complexificou a finalização do filme. Por exemplo, foram muitos os momentos em que só na montagem percebi que tinha sido

filmada, e não sabia o que fazer nem como lidar com essas imagens de mim, que acabaram, algumas, por estar no filme.

Tirar ao objecto a capa que o envolve, destruir a sua aura, é a marca de uma percepção cujo sentido da semelhança do mundo cresceu ao ponto de, por meio da reprodução, ela atribuir também esse sentimento àquilo que tem uma existência única. (Benjamin, [1936] 2006: 213)

Realidade e percepção do real estão em articulação; são permeados e influenciados pelo olhar cinematográfico, ao mesmo tempo que o permeiam e influenciam. Tudo isto acarreta a dúvida, e em parte é essa dúvida sobre uma resposta em relação à sua percepção de si (e ao seu lugar no mundo) que faz com que o autor prossiga com o projecto autobiográfico, uma vez que a percepção que a aparelhagem permite nunca poderá ser semelhante à do olhar humano num determinado “aqui e agora”.

E foi dentro desta mediação que acabei por decidir incluir certas imagens minhas no filme, em diversas circunstâncias, que, no fundo, completaram o caminho autobiográfico que estava a tentar construir; ao mesmo tempo, provocando um certo descentramento de quem eu era já na fase da montagem (e períodos que se seguiram), pelo facto de estar a reflectir sobre o filme, nesse momento em que o finalizava. Em última análise, se todas as respostas fossem dadas pelo filme, sendo concretizada essa promessa lançada no início, o realizador encontrar-se-ia numa posição em que se conseguia ver claramente como sujeito, numa posição radical entre alteridade e subjectividade - omnisciência de um demiurgo, e não refacção de uma imagem.

Benjamin recupera uma observação de Goethe: “*Cada pessoa, a melhor como a pior, traz consigo um segredo que, a ser conhecido, o transformaria num ser odioso aos olhos de todos os outros.*” (Goethe apud Benjamin, [1939/40] 2006: 40) No fundo, o autobiografado pretende uma re-ligação ao mundo, quer “*afastar as suas ideias inquietantes como coisa sem importância*”. (Benjamin, idem) Mas, no jogo lúdico do trabalho criativo, não pode nem consegue falar de outra coisa se não dessas inquietações pessoais autobiográficas.

No caso de “*Sótão da Amendoeira*”, quando regresso à Mouraria, não sei o que vou encontrar, há uma intenção e mote iniciais: tentar falar da minha relação com a Mouraria e com a minha família. As perguntas (arborescentes umas das outras) poderiam ser: “Sou eu uma pessoa da Mouraria? Tenho eu ligações mais profundas ao

bairro, diferentes daquelas que sinto/penso ter? Consigo eu perceber que caminhos tomei, que me afastaram da minha família e da Mouraria? Que relação tive, e tenho hoje, com as pessoas que me são mais próximas? É possível com o filme reflectir sobre a minha distância, e reaproximar-me da minha família? O meu sentimento de desenraizamento existe; e, se existe, continuará? Que percepção posso ter hoje das pessoas do bairro e da minha família; e, que percepção têm elas de mim?” No fundo: Que percepção consigo ter de mim num filme com estas premissas?

6. Implicações do dispositivo na percepção do realizador: o caso Luís Thomar, e o caminho de “uma certa” objectividade

Em “*Sótão da Amendoeira*”, os regimes de auto-representação complexificam-se quando apareço como personagem em planos previamente enquadrados por mim como realizadora. Ao mesmo tempo que tento, através do olhar da câmara, conhecer a Mouraria, a imagem que pretendo que o dispositivo devolva encontra-me a mim como protagonista. A minha presença no filme parece ser o caminho auto-reflexivo do próprio projecto, numa tentativa de aproximação ao bairro e à família. Então, a construção de uma *personagem* potencializa e amplia a obra, ou torna-a fechada sobre uma visão auto-centrada, enviesada de discernimento?

Regressemos a Melchior-Bonnet, para lembrar a importância do reflexo para a formação da identidade:

(...) o sujeito (é) capaz de se objectivar e de coordenar as suas percepções exteriores com as suas sensações interiores, pode então passar da consciência do corpo à consciência de si mesmo. (...); noção de ‘esquema corporal’, representação em que cada um cria do próprio corpo no espaço e se completa pelo reconhecimento ao espelho (...). (Melchior-Bonnet, 2016: 13)

Esta objectivação das percepções exteriores tem outra variação na *voice over* do filme. Melchior-Bonnet admite: “*A imagem especular, alargamento do espaço mental, não é uma unidade dada, mas uma unidade que se constrói e que exige um esforço para se manter; nunca está definitivamente adquirida.*” (Melchior-Bonnet, 2016: 15) Deste modo, a minha auto-representação tem o intuito de abrir o espectro da própria autobiografia, na relação com a Mouraria e com a minha família, no que

concerne às questões fulcrais que quero tentar perceber e clarificar. O reflexo de mim mesma inclui e tem necessidade da presença de outros; suscita esse alargamento do espaço mental e perceptivo, resultado do desdobramento da imagem, entre a realização, a *personagem* e a narração.

Existiu sempre a tentativa de compreensão abrangente do passado e do presente; uma abertura dos campos da possibilidade, dado o cariz autobiográfico do filme. O Cinema suscita esta consciencialização, que é também território de dúvidas e inventividade, na busca por tentar compreender a minha a relação com a família e com a Mouraria. Benjamin ressalva: “*O público só se identifica com o mundo do actor na medida em que se identifica com a aparelhagem.*” (Benjamin, [1936] 2006: 222) A aparelhagem não é o conteúdo do que está a ser representado, nem o sujeito que está à frente da câmara.

Vejam novamente o exemplo do actor Luís Thomar e do seu monólogo na Tasca da Severa. A forma como lida com a câmara é diferente da maioria das pessoas com quem eu tinha estado na Mouraria. Para Thomar, eu sou a realizadora do filme, e não alguém que ele vê a filmar, e também a falar com as pessoas. Como refere na primeira sequência na tasca a *voice over*, Thomar “*mantinha-se à parte com o seu chapéu, a sua bengala e o seu sobretudo*”. Aqui acontece o oposto. Thomar quer aparecer e dar-se a ver, mas como *personagem*; quer voltar a representar, e sentir que a sua *persona* é ainda a de um actor dramático. Esta sua mudança de posição acontece porque percebeu que poderia, de alguma forma, tirar partido das potencialidades do dispositivo cinematográfico. Thomar parece querer revelar aos outros, no contexto social da tasca, quem “também” é (um actor), justificando assim a sua distância, misto de vergonha e arrogância. Não é por acaso que escolhe recitar um discurso sobre a Honra, de Shakespeare.

No início, dou-lhe indicações sobre a escala do plano-sequência. Quando ele se engana, e peço nova *take*, acha que posso aproveitar partes da primeira *take*, cortando e recomeçando no momento do erro. Relutante, acaba por repetir, e diz que não ficará como da primeira vez. Aqui, confunde os pressupostos do Teatro com os do Cinema. Mas logo depois, Thomar pede-me que lhe dê sinal (voz) de “acção”, para que ele possa voltar a representar. A sua experiência de actor de teatro durante quarenta anos fez com que a percepção do dispositivo cinematográfico fosse dúbia: “*a arte do actor*

de cinema” é “*veiculada através de um conjunto de aparelhos.*” (...) Além disso, o actor perde a “*possibilidade, facultada ao actor de teatro, de ir adaptando a sua arte ao público durante a representação.*” (Benjamin, [1936] 2006: 222)

A Tasca da Severa tornou-se, naquele momento, num *plateau* e num palco. Duas artes confundem-se e contaminam-se, num espaço que não parece preparado para as acolher. Zé Luís e Elisa não estranham aquilo que está a acontecer. Assumem que a tasca é um *plateau*-palco. Todos, além de personagens do filme, se tornam espectadores de uma cena – recitação/representação do monólogo de Falstaff. Eu mesma não sei como me colocar como realizadora e personagem, perante o pedido de Thomar, e aqueles que intervêm na cena assumem também outra identidade social. As suas posturas mudam: o actor quer representar em vez de se esconder; o engraxador aprecia a representação, e diz que “*estava muito bom*”; Elisa vai para trás de Thomar para não perturbar a actuação, evitando falar comigo. As pessoas parecem facilmente adaptar-se a novas *personas* e identidades sociais.

Benjamin cita Pirandello: “*o actor de cinema*” (...) sente-se “*como no exílio. Sente-se exilado não só em relação ao palco como também em relação à sua própria pessoa.*” (Pirandello apud Benjamin, [1936] 2006: 222) Não é por acaso que eu cedo ao pedido de Thomar para o filmar a representar. Identifico-me com ele, as nossas artes estão próximas. O exílio de Thomar parece ser ter deixado os palcos e ter decidido ir viver para a Mouraria. Por outras razões, identifico-me com esse exílio. É em grande parte esse o sentimento que me faz regressar à Mouraria e à família. Por isso, a minha posição de realizadora no filme surge muitas vezes como um recuo em relação à vida e a mim mesma; escondo-me atrás da câmara para me evitar expôr à intimidade.

No plano do exterior, a certa altura e de forma imprevista, o Felismino e a mulher cruzam-se com Thomar e passam à porta da Tasca da Severa. A *voice over* do filme diz: “*A Amália e o Felismino subiram a Rua do Capelão, e de repente cruzaram-se dois mundos onde eu tinha estado: o mundo da Tasca da Severa e o mundo do quintal do Felismino.*” A “vida” parece atravessar e extravasar o “cinematográfico”; lembrando que cada uma das pessoas intervenientes no filme pode ser e ter muito mais que aquilo que delas revela o “documental” e “autobiográfico”. Em última

análise, é como se a aparelhagem me estivesse a fazer ver que aquelas são pessoas, e não actores. E que a minha vida não se pode confundir com o que dela quero mostrar e dizer através do filme. Sentimentos como o desenraizamento (lugar de exílio interior) podem permanecer ou acentuar-se. A arte não resolve a vida, apesar de a envolver.

Calvino dá o exemplo da experiência levada a cabo pela personagem de “A Náusea”, de Sartre:

O protagonista via pouco a pouco desvanecer-se a distinção entre ele e o mundo exterior, a sua cara ao espelho tornar-se coisa, e uma única viscosidade envolver o eu e os objectos. (Calvino, 2002: 31)

Fazer o filme poderia ter-me deixado apenas numa certa dissolução da minha identidade.

Na obsessão de pureza e de ordem de Mondrian, no nervosismo inventivo de Kandinsky, era uma corrente subjectiva que tentava exprimir-se no estado puro, evitando o atrito com o mundo objectivo. Em contrapartida, a pintura de Pollock ou de Wols é a identificação com o exterior, com a totalidade existencial indiferenciada do eu: cosmos, mundo, natural, febre mecânica da cidade moderna encerrados no mesmo signo. (Idem)

A mediação da câmara ajuda a contrabalançar subjectividade e objectividade numa autobiografia. Ao mesmo tempo, no depuramento de uma certa ideia (de uma identidade-de-si), o realizador pode afastar “*uma identificação com o exterior, com a totalidade indiferenciada do eu*”; ou seja, um encontro com o que está além da feitura do próprio objecto autobiográfico. Eu vivi sempre nestas oscilações. Em “*Sótão da Amendoeira*”, o meu distanciamento como personagem nos planos em casa dos avós e no quintal do Felismino são disso exemplo, uma espécie de medo do envolvimento pessoal com as pessoas, e com o que está a acontecer.

A rendição à objectividade, fenómeno histórico do pós-guerra, nasce num período em que ao homem falta a confiança em dirigir o curso das coisas, (...) porque vê que *as coisas (...) vão avançando por si*, fazem parte de um conjunto tão complexo que o esforço mais heróico só se pode aplicar ao tentar ter uma ideia de como é, ao compreendê-lo, e ao aceitá-lo. (Calvino, 2002: 62)

O desfasamento e a distância são notórios num recuo constante para as memórias de

infância. A rendição a uma certa objectividade que o dispositivo cinematográfico permite está permeada pela falta de rumo num curso de coisas que já estão a acontecer há algum tempo, sem que eu estivesse lá para as viver e experienciar. Por outro lado, a preocupação e intimidade, que mostro com a Elisa, nos segmentos da tasca, revelam uma aproximação que nunca mostro ter com ninguém da minha família. Tudo isto só foi maturado, e trabalhado criativamente, *à posteriori*, na montagem.

7. Acabamos sempre a fazer uma obra autobiográfica?

Calvino formula a pergunta, salientando a questão da objectividade:

Esta série de dados objectivos (...) é necessariamente a anulação da consciência ou também pode ser vista como uma via para a sua reafirmação, para termos a certeza do que é realmente a consciência, e de qual é o lugar que ocupamos na interminável extensão das coisas? (Calvino, 2002: 33)

Por outro lado, Bruss relembra:

(...) a estrutura da autobiografia, uma história que é ao mesmo tempo somente de e sobre o mesmo indivíduo, ecoa e reforça uma estrutura já implícita na nossa linguagem, uma estrutura que é também (não acidentalmente) muito parecida com aquilo que geralmente assumimos que é a estrutura da auto-consciência ela mesma: a capacidade para saber e simultaneamente ser aquilo que cada um de nós sabe. Como o sujeito falante, o sujeito epistémico clássico é simultaneamente o lugar ou fonte da consciência e o assunto subjectivo das suas reflexões.²⁸⁴ (Bruss, 1980: 39)

O acto de falar é já uma subjectividade. Eu falo e falo em meu nome, falo de mim, mesmo que esteja a falar sobre o mundo e outros, pois é o que penso que é exibido através da linguagem. A mediação através de uma linguagem é “(...) *crucial para o projecto autobiográfico, para a unidade do observador e observado, a continuidade*

²⁸⁴ “Thus the structure of autobiography, a story that is at once by and about the same individual, echoes and reinforces a structure already implicit in our language, a structure that is also (not accidentally) very like what we usually take to be the structure of selfconsciousness itself: the capacity to know and simultaneously be that which one knows. Like the speaking subject, the classical epistemic subject is both the site or source of consciousness and the subject matter of its own reflections. (BRUSS, Elizabeth - “Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film”. Em OLNEY, James - “Autobiography: Essays Theoretical and Critical”, Princeton, Princeton University Press, 1980)

de sentido do passado e do presente, vida e escrita.”²⁸⁵ (Idem) Se a condição principal da autobiografia é existir um sujeito da percepção que reflecte sobre si mesmo, por mais possibilidades criativas que o artista encontre para fazer uma autobiografia, esta depende sempre de si, da sua subjectividade e condicionalismos que daí resultam. Bruss especifica em relação à autobiografia em Cinema:

O Cinema introduz uma nova variável com que os autobiógrafos ainda não se tinham até agora deparado – a escolha entre encenar a verdade ou registá-la directamente. A linguagem, claro, não oferece uma maneira de registar sem também encenar - o diário não é mais uma transcrição directa, neste sentido, do que são as memórias de um septuagenário.²⁸⁶ (Bruss, 1980: 302)

*“Então, apesar da verdade de “tanto documentários como reenactments encenados (encenações) dependerem de aceções convencionais (...), a necessidade de escolha permanece sem idade.”*²⁸⁷ (Idem). Atrás da autobiografia está o autor-autobiografado. A natureza do dispositivo cinematográfico permite uma “retórica do real”- mas o autor possui um olhar subjectivo, mesmo quando aproxima o seu trabalho do encontro com os outros e recua para a posição de realizador. O desfasamento temporal em relação ao que foi filmado permite a auto-reflexão; mas será uma reflexão ponderada a partir de imagens já resultantes de um olhar pessoal. Também o artista que alterna entre as posições de realizador e personagem (como é muitas vezes o meu caso), experienciando o *on* e o *off* do espaço que está a filmar, somente tem percepção daquilo que aconteceu na rodagem, durante o visionamento dos brutos. Aquele que percebeu é agora de novo (re)percebido por si. Os tempos cruzam-se, mas sobretudo as muitas “presenças” e “diversidades-de-ser”. Na mesa de montagem,

²⁸⁵ “(...) crucial to the autobiographical project, to the unity of observer and observed, the purported continuity of past and present, life and writing.” (BRUSS, Elizabeth -“Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film”. Em OLNEY, James - “Autobiography: Essays Theoretical and Critical”, Princeton, Princeton University Press, 1980)

²⁸⁶ “Film therefore introduces a new variable that autobiographers have not heretofore had to contend with—the choice between staging the truth or recording it directly. Language, of course, offers no way of recording without also staging—a diary is no more a direct transcription, in this sense, than the memoirs of a septuagenarian.” (Idem)

²⁸⁷ “Thus, although the truth of both documentaries and staged reenactments depends on conventional assumptions (...), the need to choose remains agerarian.” (Idem)

nascerá o (um) sujeito autobiografado. Mas, entretanto, realizador-autobiografo fica numa posição de exílio “*em relação à sua própria pessoa*”:

(...) ‘sente um vazio inexplicável nascido da sensação de o seu corpo ser suprimido, sente que se volatiliza e que lhe roubam a sua realidade, a vida, a voz, os ruídos que provoca ao movimentar-se, para se transformar numa imagem muda que estremece por momentos na tela para logo desaparecer no silêncio...’. (Pirandello apud Benjamin, [1936] 2006: 223)

Em “*Sótão da Amendoeira*”, escrever e gravar uma *voice over*, fazendo com que a realizadora-personagem se unisse a narradora, surge como tentativa para lidar com essa dupla face da minha própria pessoa no momento da rodagem, após uma reflexão sobre as imagens filmadas. Mesmo dando conta de dados factuais ou recorrendo a um tom e conteúdos mais poéticos e com alguma construção ficcional, esta narração não deixa de ser uma auto-reflexão. O sujeito que percebe, na mesa de montagem, não é já o sujeito que está a ser percebido na imagem nem o sujeito que narra, acontecendo uma permanente dissolução e reconstrução identitárias, entre as posições de sujeito e objecto da percepção. No meu caso, colocando no centro nevrálgico do filme a auto-reflexão sobre identidade, exílio, desenraizamento, expandindo o que as características do dispositivo estão já a executar tecnicamente. Conclui Benjamin, através de Pirandello: “*A maquina vai brincar diante do público com a sua sombra; e ele próprio tem de se contentar em representar diante dela.*” (Idem) Benjamin continua:

Pela primeira vez – e isso é obra do Cinema – o homem vê-se na situação de ter de actuar e viver totalmente por si, mas renunciando à sua aura. É que ela depende do seu aqui e agora; não pode haver qualquer cópia dela. (Benjamin, [1936] 2006: 223)

Tudo, na verdade, converge nesse “*mito do cinema total*” de que fala André Bazin. Pela primeira vez entre objecto e a sua reprodução existe a “*instrumentalização de um agente não-vivo (...), uma imagem do mundo é formada automaticamente sem a intervenção criativa do homem.*”²⁸⁸ (Bazin apud Bruss, 1980: 303) De acordo com Bazin, citado por Bruss, da relação entre olhar do realizador e dispositivo resulta “a

²⁸⁸ “(..) the instrumentality of a non-living agent (...), an image of the world is formed automatically, without the creative intervention of man.” (BRUSS, Elizabeth - “*Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film*”. Em OLNEY, James - “*Autobiography: Essays Theoretical and Critical*”, Princeton, Princeton University Press, 1980)

magia sem esforço de alguma coisa que acontece de seu próprio acordo.”²⁸⁹ (Bazin apud Bruss, 1980: 303)

Assim:

(...) o automático desfaz o autobiográfico; nós não precisamos mais de inferir a presença de um agente humano, nem, pelo mesmo motivo, podem os realizadores controlar o que irá ser filmado. Termina assim a esperança de tanto descobrir como demonstrar as capacidades pessoais no acto de filmar.²⁹⁰ (Idem)

Talvez seja a (in)consciência da natureza do dispositivo que leva o realizador a sair do *off* e intervir como *personagem*. Deixando o lugar da realização para o aparelho, passa a corporizar-se nas imagens. E assim vai oscilando, pois essa possibilidade existe. No meu caso, o resultado é uma tripla face de realizadora, *personagem* e narradora: “o actor que representa no palco mete-se dentro da sua personagem. Ao actor de Cinema isso é muitas vezes recusado.” (Benjamin, [1957] 2006: 224) Em última instância, o autor é arremessado do lugar onde poderia fingir-se fora de si mesmo. Mas, em frente da câmara, ele nunca deixa de se (re)apresentar. Caso existisse um nome com que pudéssemos designar esse sujeito pendular seria, talvez, “alter-autobiográfico”. Segundo Cavell, isto corresponde ao “fim dos mitos”.²⁹¹ O Cinema moveu-se para outro paradigma, um “ambiente modernista”, onde estava já “a maioria das outras artes”²⁹² (Cavell, 1979: 60). Os “filmes tradicionais moveram(-se) com os tempos”, sendo possível expandir possibilidades criativas através da “exploração das possibilidades do próprio medium”.²⁹³ (Cavell, 1979: 61) É preciso compreender que possibilidades. Cavell dá o exemplo da Música.

Depois de Wagner, os compositores tinham à sua disposição quaisquer cumprimentos de

²⁸⁹ “(...) the effortless magic of something that happens of its own accord.” (BRUSS, Elizabeth - “Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film”. Em OLNEY, James - “Autobiography: Essays Theoretical and Critical”, Princeton, Princeton University Press, 1980)

²⁹⁰ “But the automatic undoes the autobiographic; we no longer need to infer the presence of a human agent, nor by the same token can filmmakers entirely control what will be filmed. Thus ends the hope of either discovering or demonstrating personal capacities in the act of filming.” (Idem)

²⁹¹ O título do capítulo que citamos de “The World Viewed” é precisamente ‘O fim dos mitos’. (CAVELL, Stanley. 1979, “The World Viewed”, England, Harvard University Press)

²⁹² “Within the last decade film has been moving into the modernist environment inhabited for generations by the other major arts (...)” (Idem)

²⁹³ “(...) exploration of the possibilities of the medium itself. Traditional movies move with the times.” (Idem)

alterações cromáticas e modulação, só que praticamente ninguém sabia até que ponto estas novas ‘possibilidades’ deviam ser empregues, que formas dariam coerência a tons ‘alterados’ que já não era alteração de nada. Tudo foi alterado. A alteração tornou-se tudo.²⁹⁴ (Cavell, 1979: 61)

Apenas alguns artistas, conclui Cavell, conseguiram “*permitir que novas fontes de organização, novas dimensões de equivalência e subordinação, se manifestassem elas mesmas.*” Ou seja, “*certas possibilidades, direcções particulares dentro do medium, acabaram.*”²⁹⁵ O campo de possibilidades do Cinema é também limitado; e isto pode ser mais premente num projecto autobiográfico. “*Sótão da Amendoeira*” nunca deixa de ser uma viagem pessoal pelas memórias do passado, e pelos espaços da Mouraria do presente. Os encontros com a minha família e com as outras pessoas são transvases para o que estou a sentir (mesmo, ou sobretudo, na montagem) acerca da minha posição no mundo enquanto indivíduo e artista - sobretudo a relação com a intimidade familiar, e com o bairro.

Isso expande-se para a elaboração e apresentação de uma Tese de Doutoramento sobre Autobiografia em Cinema, e ao meu papel de investigadora. “*Agora, porém, a imagem formada no espelho pode separar-se dele, torna-se transportável. E para onde? Para junto do público.*” (Benjamin, [1936] 2006: 225) O que leva Benjamin a concluir: “*O Cinema responde à minimização da aura com uma construção artificial da personality fora do estúdio.*” (Idem) A construção artificial está na génese do dispositivo, e é acentuada pela “*construção da personality*” que o realizador faz, num filme autobiográfico. As potencialidades do *medium* permitem que essa “*personality*” se possa expandir, e simultaneamente contrair.

No caso de “*Sótão da Amendoeira*”, existe uma narradora que faz introspecções pessoais, na primeira pessoa, sobre memórias de infância e sobre os seus sentimentos

²⁹⁴ “*After Wagner, composers had any lengths of chromatic alteration and modulation at their disposal, only practically no one knew to what point these new "possibilities" should be employed, what forms would provide coherence for 'altered' tones that were no longer alterations of anything. Everything was altered. Alteration became everything*” (CAVELL, Stanley. 1979, “*The World Viewed*”, England, Harvard University Press)

²⁹⁵ “*(...) permitted new sources of organization, new dimensions of equivalence and subordination, to manifest themselves. (...) certain possibilities, particular directions within the medium, came to an end.*” (Idem)

acerca do que as próprias imagens filmadas e montadas lhe devolvem. Podemos perguntar que credibilidade tem essa narração na primeira pessoa feita pelo autobiografado. Wilson recorre ao exemplo da *voice over* de “*Carta de uma Desconhecida*” (“*Letter from an Unknown Woman*”, Max Ophüls, 1948).

Quando existe uma personagem que intervém no filme e é simultaneamente a voz do narrador, como Lisa, (...) a personagem narradora está geralmente a falar de um ponto do tempo que vem depois do período dos eventos da narrativa.²⁹⁶ (Wilson, 1986: 137-138)

O desfasamento temporal dá credibilidade à personagem: a “*voice over fala com um grau de introspecção e experiência que o seu ser anterior não poderia comandar.*”²⁹⁷ (Idem) Uma ficção como “*Carta de uma Desconhecida*” não é um projecto autobiográfico; nem tem a mesma natureza e pressupostos do meu filme. Porém, através de Wilson, é importante destacar:

(...) isto tende a sugerir que o comentário é para ser levado como um valor nominal, de verdade. Mesmo assim, como sabemos que nem sempre todos os resultados da experiência são exteriorizados, e como devemos saber muito da narrativa que levanta dúvidas sobre visões retrospectivas, não podemos automaticamente concluir que aquele que fala providencie comentários de dentro da narrativa que implicitamente contradigam a primeira afirmação de sabedoria e introspecção do narrador.²⁹⁸ (Wilson, 1986: 138)

²⁹⁶ “When there is an on-screen character who also is a voice-over narrator, as Lisa (...), the character (...) narrator is usually speaking from a point of time which comes after the period of the narrative events.” (WILSON G. M. 1986, “*Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*”, Baltimore, Johns Hopkins University Press)

²⁹⁷ “The voice-over narrator therefore speaks with a degree of hindsight and experience which his or her earlier self cannot have commanded.” (Idem)

²⁹⁸ “Again, this tends to suggest that the commentary is to be taken at face value. Still, since we know all that the results of experience are not always sound, and since we may know much from the narrative which casts doubt upon the retrospective views, we cannot automatically conclude that the spoken provide commentary from within the narrative which implicitly contradicts the narrator’s primal claim to wisdom and insight.” (Idem)

Capítulo IV - A auto-etnografia: caminho para a autobiografia em Cinema

1. Desenraizamento e o encontro com o outro

Dadas as potencialidades do dispositivo, foram proliferando tendências para uma autobiografia que sublinha “o modo etnográfico de auto-representação” - o que se “tornou amplamente reconhecido como uma ‘nova autobiografia’”.²⁹⁹ (Russell, 1999) Russell concretiza: “A autobiografia torna-se etnográfica quando o realizador ou vídeo-artista compreende a sua história pessoal implicada em formações sociais e processos históricos mais amplos.”³⁰⁰ (Idem) Deste modo, “a identidade não é já um ser transcendental ou essencial que é revelado, mas uma ‘encenação da subjectividade’ – uma representação do ser como uma performance.”³⁰¹ (Idem) Daqui resulta um “sujeito ‘na história’”, ressalva Russell, “instável e incoerente, um lugar de pressões e articulações (...).”³⁰² (Idem)

Em maior ou menor escala, a pedra de toque dos projectos cinematográficos que compõem os estudos de caso desta dissertação pertencem as estas “novas autobiografias”. Existe uma tensão latente por parte dos autores, para tentar compreender alguma coisa do passado, através de uma relação com o presente, tendo em conta um contexto e suas dinâmicas sociais. Isto é feito, muitas vezes, dentro da pressão e desenraizamento identitários. “Sótão da Amendoeira” procura reflectir sobre o cisma identitário (tanto a jusante como a montante), centrado no distanciamento físico e emocional que sinto, na relação com o bairro e com a minha

²⁹⁹ “This ethnographic mode of self-representation is pervasive in what has become widely recognized as a ‘new autobiography’ in film and video.” (RUSSELL, Catherine - “Autoethnography: Journeys of the Self”. Em “Experimental Ethnography”, Durham, Duke University Press, 1999, acedido a 30-11-2018 em <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>)

³⁰⁰ “Autobiography becomes ethnographic at the point where the film- or videomaker understands his or her personal history to be implicated in larger social formations and historical processes”. (Idem)

³⁰¹ “Identity is no longer a transcendental or essential self that is revealed, but a ‘staging of subjectivity’ – a representation of the self as a performance.” (Idem)

³⁰² “(...) subject ‘in history’ is rendered destabilized and incoherent, a site of discursive pressures and articulations (...).” (Idem)

família. O despertar da consciência desta tensão numa obra coloca o artista perante um sentimento de vazio. De Man volta a Poulet, que, a propósito de Proust, explica:

A sensação de vazio não se deve a algo que falha no seu futuro, mas a uma lacuna no seu passado, a uma coisa que *já não* existe, e não a uma coisa que *ainda não* existe. Dir-se-ia o primeiro momento de um ser que perdeu tudo, que se perdeu porque está morto. (Poulet apud De Man, 1999: 114)

Russell reitera: “*Os temas do desenraizamento, imigração, exílio, e transnacionalidade são proeminentes nestes modos de realização.*”³⁰³ (Russell, 1999) O desenraizamento, ausência de um lugar de pertença, começa por ser a ausência do espaço de origem - o espaço familiar onde “*O homem torna o Eu no Tu.*” (Buber, 2014: 32) Acrescenta De Man:

A disposição inicial, quer seja positiva ou negativa, constitui sintoma perceptível de uma mudança que tem lugar no espírito quando este alega ter atingido o lugar da sua origem. Na estabilidade enganadora da consciência quotidiana que, na verdade, é apenas uma espécie de torpor, a nova partida funciona como um súbito despertar que nos abala na descontinuidade de um movimento genuíno. (De Man, 1999: 115)

Em “*Sótão da Amendoeira*”, uma tentativa de saída do torpor encontra-se na rememoração e na (re)visitação de lugares; ambos os movimentos procuram trazer apaziguamento a uma confrontação com o presente. As memórias de infância parecem ser as únicas que restam à narradora; por outro lado, o discurso pessoal vê-se envolvido na aproximação, no encontro e compreensão de pequenas comunidades da Mouraria, e suas pessoas. Ou seja, a Tasca da Severa, o quintal do Felismino e o Pátio do Jordão registam um regresso ao bairro que não se centra apenas na auto-reflexão sobre mim e sobre a família. Todavia, por mais que me sinta integrada junto das pessoas com quem estive, nunca deixo de procurar um lugar onde permanecer. E isto é ainda mais evidente na casa dos meus avós.

O que nos enfrenta surge e desaparece, os eventos de relação condensam-se e dissipam-se, e é nesta alternância que se esclarece e cresce aos poucos a consciência

³⁰³ “*Themes of displacement, immigration, exile, and transnationality are prominent in this mode of filmmaking.*” (RUSSELL, Catherine - “Autoethnography: Journeys of the Self”. Em “Experimental Ethnography”, Durham, Duke University Press, 1999, acessado a 30-11-2018 em <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>)

do parceiro constante, a consciência do *Eu*. (...) até que o vínculo se rompe e o *Eu* se enfrenta a si mesmo, separado, como se por um instante fosse um *Tu* – para logo retomar posse de si e, doravante, ingressar conscientemente em relações. (Buber, 2014: 32)

O meu regresso busca um encontro sob outro prisma e percepção da realidade. Escuto uma vez mais a narrativa sobre o abandono da minha bisavó; e a narração parece finalmente revelar (porque o compreendi de forma profunda, talvez) que aquela casa e aquele acontecimento fazem parte da minha origem. Constituem quem sou. Escuto a minha avó a dizer o Responso de Santo António, e a *voice over* conclui:

Eu e a minha irmã não sabíamos porque é que a minha avó nos tinha ensinado o Responso. Talvez a minha avó nos estivesse a querer dizer alguma coisa. Ela parecia saber aquela oração desde sempre.

Descubro novas histórias e rotinas da minha família. Mas o sentimento de distância não desaparece. Isto coloca o filme no seu busilis: a procura de uma aproximação, após o afastamento da família e da Mouraria, na tentativa de colmatar o desenraizamento, dissipar o torpor e a sensação de vazio. Bruner lembra:

Quando existe uma quebra numa cultura (ou mesmo dentro de uma microcultura como a família) isso pode ser geralmente traçado por uma de várias coisas. A primeira é um desacordo profundo sobre o que constitui o ordinário e o canónico na vida e o que é excepcional ou divergente. E isto conhecemos no nosso tempo por aquilo a que se chama a 'batalha dos estilos de vida', exacerbada pelo conflito intergeracional.³⁰⁴ (Bruner, 1990: 96)

No meu caso, este desacordo prende-se com uma distância que me faz quase desconhecer quem são e o que fazem hoje os meus avós. E quem são as pessoas que vivem e são a(s) comunidade(s) da Mouraria. Uma distância cultural, pessoal e social, que pode desenvolver outras perspectivas sobre a família e o bairro - e que parece

³⁰⁴ “When there is a breakdown in a culture (or even within a microculture like the family) it can usually be traced to one of several things. The first is a deep disagreement about what constitutes the ordinary and canonical in life and what the exceptional or divergent. And this we know in our time from what one might call the ‘battle of lifestyles’, exacerbated by intergenerational conflict.” (BRUNER, Jerome, 1990. “Acts of Meaning”, USA, Harvard University Press)

continuar no fim do filme. Porém, talvez os sentimentos adquiriram outras dinâmicas e compreensão da minha parte, em termos pessoais. Bakhtin sublinha:

O homem contemporâneo sente-se seguro de si, próspero e inteligente, onde ele próprio está essencialmente e fundamentalmente não presente no mundo autónomo de um domínio da cultura e da sua lei de criação imanente. Mas ele sente-se inseguro de si mesmo, destituído e deficientário de compreensão, quando tem de lidar consigo mesmo, quando é o centro a partir do qual actos ou acções responsáveis se direccionam, na vida actual e única. Isto é, agimos com confiança apenas quando o fazemos não como nós mesmos, mas como alguém possuído pela necessidade de significado imanente de algum domínio da cultura.³⁰⁵ (Bakhtin, 1993: 20-21)

A certa altura, a *voice over* na sequência do aniversário da minha avó diz:

Nos últimos anos, era raro eu estar com a minha família nestas ocasiões. Eu gostava de estar com eles, e a distância que eu sentia tinha sempre, em parte, existido; a ler, a escrever e agora a fazer o filme. E, talvez este filme fosse uma tentativa de aceitar isso, e de lhes dar alguma coisa de mim.

O filme acaba por ser a única maneira que encontro para abordar o meu distanciamento (cisma que permanece irresolvido). Acho que não o conseguiria fazer de outro modo. Da mesma forma, que não conseguiria tentar compreender-me, sem (me) conciliar e sem falar de outros modos de ser, viver e agir (que não são os meus), existentes na Mouraria e dentro da minha família (que me fazem também questionar os meus próprios modos de ser, viver e agir). Na tentativa de construir um trabalho autobiográfico, que acaba por “confessar” e aceitar essa ferida pessoal (retórica da própria obra, ou não...): “*E, talvez este filme fosse uma tentativa de aceitar isso, e de lhes dar alguma coisa de mim.*” Como destacam Silva & Mousinho:

(...) uma das interpretações possíveis (...) é o desencanto, o sentimento de vazio e desajuste na passagem da juventude para a vida adulta, retratado no filme enquanto

³⁰⁵ “*Contemporary man feels sure of himself, feels well-off and clearheaded, where he is himself essentially and fundamentally not present in the autonomous world of a domain of culture and its immanent law of creation. But he feels unsure of himself, feels destitute and deficient in understanding, where he has to do with himself, where he is the center from which answerable acts or deeds issue, in actual and once-occurrent life. That is, we act confidently only when we do so not as ourselves, but as those possessed by the immanent necessity of the meaning of some domain of culture.*” (BAKHTIN, M. 1993, “*Toward a Philosophy of the Act*”, Austin, University of Texas Press)

ocorrência comum (...). (Silva, Mousinho, 2016: 19)

2. Os (des)encontros entre o(s) *Eu(s)* do autor e *Tu*: a tentativa de construir uma (nova) autobiografia

Relembremos Russell: “*A verdade do documentário é livremente misturada com formas de contar a história e encenações. Os vários realizadores (...) descobrem-se a ‘eles mesmos’ em diversas representações culturais, imagens e discursos.*” (Russell, 1999)³⁰⁶ Ou seja, os autores fazem-se valer das possibilidades que dispositivo cinematográfico lhes proporciona, na construção de uma biografia de si mesmos.

O pintor observa no seu trabalho uma distância natural em relação à realidade do seu objecto; o operador, pelo contrário, penetra profundamente nas malhas da realidade dada. As imagens obtidas por ambos são totalmente diferentes. A do pintor é um todo, a do operador compõem-se de múltiplos fragmentos que voltam a reunir-se de acordo com uma lei nova. (Benjamin, [1936] 2006: 229)

A fragmentação identitária do sujeito-realizador desenraizado permanece irresolvida. A tentativa de reconciliação com o passado e com os outros parece sempre aquém; surge como um objectivo quase inalcançável.

Não analiso e experimento o homem a quem digo *Tu*. Estou na relação com ele, na sacrossanta palavra fundamental. Só quando dela saio, de novo o experimento. A experiência é a lonjura do *Tu*.” (Buber, 2014: 13)

Como Buber explica:

O *Tu* manifesta-se certamente no espaço, mas só no de um confronto exclusivo onde tudo o mais apenas pode ser o pano de fundo do qual ele emerge, não o seu limite nem a sua medida. Manifesta-se no tempo, mas no de um processo que se realiza e cumpre em si, que não se vivencia como fragmento de uma sequência fixa e solidamente articulada, mas num ‘momento’ cuja dimensão puramente intensiva só pode ser determinada a partir dele próprio. Aparece ao mesmo tempo como actuando

³⁰⁶ “*Documentary truth is freely mixed with storytelling and performances. The many film- and videomakers who have made and continue to make autoethnographies find “themselves” in diverse image cultures, images, and discourses.*” (RUSSELL, Catherine - “*Autoethnography: Journeys of the Self*”. Em “*Experimental Ethnography*”, Durham, Duke University Press, 1999, acedido a 30-11-2018 em <http://www.hausite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>)

e como suportando a acção, mas não inserido numa cadeia causal, antes na sua interacção com o *Eu*, princípio e fim do acontecimento. (Buber, 2014: 33)

Todavia, mesmo através da relação com um *Tu*, o autor nunca deixa de se espelhar em vários *Eus*, performatividades e formas de identidade. Neste sentido, é importante salientar Ellis, ao retomar a distinção de Frank entre pensar ‘*com*’ uma história e pensar ‘*sobre*’ uma história.

Pensar ‘*com*’ uma história significa experienciá-la como afectando a nossa vida e descobrir nessa experiência uma verdade sobre a vida. Em pensar ‘*sobre*’ uma história, reduzimos a história ao conteúdo e depois analisamo-la, esperando encontrar categorias, temas e padrões mais amplos.³⁰⁷ (Frank apud Ellis, 2004: 197)

*“O carácter testemunhal, confessional da auto-etnografia geralmente assume um lugar de autenticidade e veracidade, originário na experiência do realizador.”*³⁰⁸ (Russell, 1999). A performativa de si mesmo ajuda a estar ‘*com*’ a história e com os outros que estão no filme. Por outro lado, o realizador está sempre a pensar ‘*sobre*’ a história, a concretizar um objecto artístico em que a sua personalidade é o centro. A dinâmica irresolvida e paradoxal entre pensar ‘*com*’ a história e ‘*sobre*’ a história parece dar frescura a estes filmes. É a experiência pessoal que descobre uma vertente multicultural que não esgota, nem se limita a categorizações sociológicas, psicológicas ou etnográficas, e sobretudo autobiográficas. Em última análise, pensar ‘*com*’ uma história implica criar relação - o encontro *Eu-Tu* (Buber, 2014), com as pessoas e em comunidade.

É isso que eu procuro, é isso que outros cineastas procuram. Esta é a natureza essencial das novas autobiografias: uma tentativa de auto-reflexão com e através de uma alteridade, capaz de apaziguar o torpor do desenraizamento identitário, no encontro consigo mesmo e com os outros. *“A concentração e a fusão num ser total*

³⁰⁷ “In thinking ‘with’ a story, you <take the story as already complete instead of trying to go beyond it. Thinking with a story means to experience it as affecting your life and to find in that experience a truth about your life. In thinking ‘about’ the story, we reduce the story to content and then analyze it, hoping to find larger categories, themes, or pattern.” (ELLIS, C. 2004, “*The ethnographic I: a methodological novel about autoethnography*”, Oxford, Rowman & Littlefield Publishers)

³⁰⁸ “*The testimonial, confessional character of autoethnography often assumes a site of authenticity and veracity, originating in the filmmaker's experience.*” (RUSSELL, Catherine - “*Autoethnography: Journeys of the Self*”. Em “*Experimental Ethnography*”, Durham, Duke University Press, 1999, acedido a 30-11-2018 em <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>)

nunca pode ter lugar através de mim, nunca pode ocorrer sem mim. Torno-me Eu no Tu; ao tornar-me Eu, digo Tu. Toda a verdadeira vida é encontro.” (Buber, 2014: 15)

E é o dispositivo que permite esse encontro com o outro.

Como refere Benjamin:

É assim que a representação cinematográfica da realidade é, para o homem contemporâneo, a que incomparavelmente tem maior significado, porque consegue captar o lado da realidade libertado de todo e qualquer aparelho, é isto o que o homem tem o direito de esperar da obra de arte – precisamente devido à penetração intensiva dessa realidade pelos aparelhos. (Benjamin, [1936] 2006: 230)

Buber, no entanto, destaca:

O presente – não o pontual, que apenas designa a conclusão, estabelecida no pensamento, do tempo ‘decorrido’, a ficção do decurso fixado, mas o real e pleno – só existe enquanto presença, o encontro, a relação. Só porque o *Tu* se torna presente emerge a presença. (Buber, 2014: 16)

O aparelho cinematográfico dissipa a existência única do “aqui e agora” da experiência directa da relação. Por mais fantasmagoria e alter egos que existam, a relação é o que acontece num dado e único momento perene de tempo. Nesta perspectiva, para mim, fazer o filme acaba por me distanciar. A experiência de encontro com os outros pode não ser efectiva, mas permite que um lado artificioso do Cinema ajude na reflexão e construção de uma narrativa talvez mais autobiográfica, porque é pensada com desfasamento temporal. Mesmo com um eu “mais autobiográfico”, a presença e o encontro com o outro estão apenas reproduzidos pelo aparelho cinematográfico. São imagens espectrais, capazes de potenciar um regresso dessa presença de uma forma criativa e artificiosa. Mas que não passam de imagens.

Buber compara realidade e obra de arte.

A relação imediata implica uma acção no que nos defronta; (...) o acto essencial da arte determina o processo em que a forma se torna obra. O que me defronta realiza-se através do encontro, graças ao qual ingressa no mundo das coisas para permanecer em acção constante, incessantemente *isso*, mas também para continuamente se tornar de novo um *Tu*, beatificante e iluminador. (Buber, 2014: 18)

Voltemos a Bakhtin:

A vida do herói é vivida pelo autor numa categoria de valores diferente daquela que ele conhece na sua própria vida e na vida dos outros — participantes reais do

acontecimento ético aberto, singular e único, da existência —, é pensada num contexto de valores absolutamente diferente. (Bakhtin, 1997: 35)

O facto de eu estar ainda viva não me permitiria fazer um filme autobiográfico. Mesmo que esse filme me reconstituisse numa multiplicidade de *Eus* - realizadora-personagem-autora -, sou sempre um *Eu* que, a partir do acontecimento em aberto da existência, está a reflectir. Deste modo, a pessoa que surge em “*Sótão da Amendoeira*” é a construção de um *alguém* que fui a cada momento na rodagem; alguém que, em parte, se teve de “dar à morte” para tentar, num contexto de valores diferente do “aqui e agora”, falar da sua autobiografia como protagonista da mesma. Como isto implica também o “aqui e agora” da montagem, tudo se complexifica; tudo se agrega para, ao mesmo tempo, se desagregar. Isto parece ser o carácter espectral que o dispositivo cinematográfico permite: vendo-me (visionando-me) fora de mim numa imagem que não sou já no presente, posso tentar reconstruir uma autobiografia a partir desses espectros. O resultado é o filme “*Sótão da Amendoeira*”.

3. A auto-etnografia como reciprocidade gorada: a primazia do autor

Nestes projectos, o autor tenta evidenciar a relação com um *Tu*, com o outro.

Relação é reciprocidade. O meu *Tu* actua em mim, as nossas obras edificam-nos. Inescrutavelmente implicados, vivemos na torrente da universal reciprocidade (Buber, 2014: 20)

A reciprocidade estende-se ao espectador, que confia na veracidade daquilo que o autobiografado está a contar. Como frisa Foucault, este é um dos princípios de rarefação do discurso:

O autor entendido, não como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem das suas significações, como foco da sua coerência. (Foucault, 1997: 22-23)

Russell salienta:

Os filmes e vídeos auto-etnográficos tendem a ser formulados dentro de um modo testemunhal, à medida que os sujeitos autorais se oferecem a eles mesmo para verificação, como espécies antropológicas. Mas fazem-no ironicamente, meditando a

sua própria imagem e identificando-se obliquamente com as tecnologias da representação, identificando-se eles mesmos como realizadores.³⁰⁹ (Russell: 1999)

O autor pensa-se a si mesmo entre o passado e o presente, e na relação com os outros. Esta reflexão parecer procurar uma (auto-)justificação:

(...) a auto-etnografia invoca uma imbricação de história e memória, a autenticidade da experiência funciona como um horizonte recuado da verdade, no qual memória e testemunho são articulados como modos de salvamento.³¹⁰ (Russell, 1999)

É neste sentido que o autobiografado recorre às potencialidades do dispositivo.

Há muitas maneiras de nos vermos ao espelho: com receio, pudor, alegria, complacência, desafio. Podemos procurar semelhanças ou diferenças, afinidades ou estranheza. Construimos nele a nossa imagem, mas também é nele que assistimos à sua destruição. (Melchior-Bonnet, 2016:17)

Queremos que outros assistam à construção e destruição da nossa imagem, dentro dos termos do que é um autor confessional.

Pode observar-se um particular sublinhar dos próprios termos ‘Ser’ ou ‘Realidade’. O exemplo clássico de Kant contra a prova ontológica, de que cem táleres reais não são iguais a cem táleres pensados, deixou de ser convincente. Aquilo que esteve presente uma vez e apenas uma vez na realidade determinada por mim de uma maneira única é, de facto, incomparavelmente mais pesado. (...) Historicamente, o Ser actual e *uma-vez-ocorrido* é maior e mais pesado do que o Ser unitário da ciência teórica, mas essa diferença em peso, que é auto-evidente para a consciência que está viva e a experimentar, não pode ser determinada em categorias teóricas.³¹¹ (Bakhtin, 1993: 8)

³⁰⁹ “*Autobiographical film and video tends to be couched within a testimonial mode, as the authorial subjects offer themselves up for inspection, as anthropological specimens. But they do so ironically, mediating their own image and identifying obliquely with the technologies of representation, identifying themselves as film- and videomakers.*” (RUSSELL, Catherine - “*Autoethnography: Journeys of the Self*”. Em “*Experimental Ethnography*”, Durham, Duke University Press, 1999, acessado a 30-11-2018 em <http://www.hausite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>)

³¹⁰ “*Because autoethnography invokes an imbrication of history and memory, the authenticity of experience functions as a receding horizon of truth in which memory and testimony are articulated as modes of salvage.*” (Idem)

³¹¹ “*One can observe a peculiar lightening of the very term "Being" or "Reality." Kant's classical example against the ontological proof, that a hundred real thalers are not equal to a hundred thinkable thalers, has ceased to be convincing. What was historically on hand once and only once in the reality that was determined by me in an*

Então, estamos sempre perante a construção do eu (de uma identidade), por mais autobiográfico e confessional que o autor seja. A este propósito, Buber conclui:

Na obra, a realização num determinado sentido significa desrealização noutra. Dura pouco a verdadeira contemplação; o ser natural que agora mesmo se revelou a mim no mistério da reciprocidade tornou-se novamente passível de descrição, analisável, classificável. (Buber, 2014: 21)

Segundo Foucault: *“Na sua relação com o sentido, o sujeito fundador dispõe de signos, marcas, traços, letras. Mas, para os manifestar, não precisa de passar pela instância singular do discurso.”* (Foucault, 1997: 36). Ao invés:

(...) uma cumplicidade primeira com o mundo fundaria, para nós, a possibilidade de falar dele estando nele, de o designar e nomear, de o julgar e de o conhecer, finalmente, sob a forma de verdade. Se o discurso existe, o que pode ser ele, na sua legitimidade, senão uma discreta leitura? As coisas murmuram, de antemão, um sentido que a nossa linguagem apenas tem de erguer; e essa linguagem, desse seu projecto mais rudimentar, falar-nos-á já de um ser do qual seria como que a nervura. (Foucault, 1997: 35)

4. A auto-(etno)grafia como projecto, entre sujeito autobiografado e autoria

A autobiografia acaba por ser sempre um murmúrio confessional; manifesta a relação comigo mesmo, mas sobretudo com o mundo. Daí que tome, em última análise, para a sua estrutura, uma ideia de projecto que se está a fazer, em vias de se concretizar. Estes são processos quase sempre demorados. E, ao fazer referência ao próprio processo criativo, o filme destaca o lado autobiográfico - dá a ver o artista e as costuras do objecto. Se bem, que o filme final está já a ser visionado. Thomas Mann faz uma ressalva no início de *“A Montanha Mágica”*.

Não será, pois, num abrir e fechar de olhos que o narrador conseguirá contar a história de Hans. Nem os sete dias da semana, nem sete meses do ano serão suficientes para tal feito. O melhor que ele tem é não tentar prever quanto tempo se

once-occurrent manner is, indeed, incomparably heavier. (...) Historically actual once-occurrent Being is greater and heavier than the unitary Being of theoretical science, but this difference in weight, which is self-evident for a living and experiencing consciousness, cannot be determined in theoretical categories.” (BAKHTIN, M. 1993, *“Toward a Philosophy of the Act”*, Austin, University of Texas Press)

manterá envolvido em tal projecto. Sete anos é que decerto – Deus nos valha! – não serão precisos! (Mann, 2009: 12)

Em “*Sótião da Amendoeira*”, foram colocados planos meus a filmar que nem sempre correspondem à imagem que de seguida vemos; não são excluídos momentos em que as personagens evidenciam a minha presença no *off*; menciono que a morte do meu avô aconteceu quando estava a trabalhar a pós-produção; temos imagens filmadas que dão a entender a presença de uma segunda câmara, mais “artesanal”, que pretende evidenciar a ideia de processo. Estas ideias tentam justificar o autobiográfico. Ao mesmo tempo, procuram fazer uma ligação àquilo que continua e se perpetua na vida depois do filme. Lembremos a voz no ecrã a negro do final: “*A minha avó Umbelina vive agora lá sozinha. A casa não nos pertence, mas talvez aquilo que nos liga verdadeiramente uns aos outros e à Mouraria nunca desaparecerá.*”

Num filme autobiográfico, o desfasamento entre início do processo criativo e a sua conclusão parece ainda mais imprevisível; tornando-se num projecto que muitas vezes o cineasta adia, ou não acaba. O meu filme demorou muitos anos a ser finalizado. Existiram várias versões de montagem; os processos de escrita, reescrita e gravação e regravação da *voice over* foram lentos. Era necessária a descoberta dos tons certos para cada cena, para a unidade do filme.

Muitas vezes, parece vital a distância temporal entre o momento de realização e filmagem (as imagens obtidas incluem o realizador como personagem), e a criação de um narrador. É imprescindível uma profunda e constante (auto-)reflexão conjugada com esse distanciamento, para ir se compreendendo como é que, a partir do material em bruto, é possível elaborar um filme tão pessoal. E isto sem nunca saber que implicações terá ele nas pessoas que dele fazem parte, em mim, no espectador.

Protelar a feitura e finalização do objecto, por um lado, pode resultar da falta de capacidade do sujeito para conseguir ser protagonista do seu filme. (Quem sou eu no filme; como me vou apresentar aos outros na narrativa que estou a contar sobre mim?) Pode revelar a busca incessante de respostas, em relação à sua vida, que nunca terá. Pode revelar a incessante busca desse “eu filmico”, que não é já o próprio e que será sempre ele. No meu caso, sentia necessidade de terminar, mas não era fácil fazê-lo:

ora me conseguia aceitar melhor como principal interveniente, ora tentava desviar-me da estrutura e dar mais espaço às outras pessoas. E o que poderia acrescentar uma narração, a partir do momento em que tomei a decisão de a incluir? Não seria ela (e não é ela, no resultado final) aquilo que mais fundamenta o autobiográfico do filme?

Mas a conclusão de cada etapa do processo, como por exemplo, o fim da fase da rodagem, pode ajudar ao início de uma maturação e reflexão sobre o próprio período de filmagem. O mesmo em relação à montagem da imagem, à escrita da voz, à gravação da mesma. É preciso terminar. E o autor nem sempre quer terminar. É ele, e os que lhe são próximos, que estão ali; foi ele que se apegou ao próprio processo e projecto autobiográfico. No fundo, estes filmes são projectos de vida, que não têm necessariamente de surgir no fim da vida. Isto que aconteceu em “*Sótão da Amendoeira*”. Foi necessário, ao fim de um ano, tomar a decisão de parar de filmar e entrar em pós-produção. Esta decisão ajudou-me a separar a vida - estar na Mouraria, com a minha família - e o filme que estava a tentar fazer. Implicou um distanciamento espacial e emocional importantes. Ver as imagens era descobrir-me num outro eu, nessa mediação que o Cinema permite. No mesmo sentido, só com a estrutura e montagem quase finalizadas foi possível começar a escrita do texto e a gravação final da *voice over*.

Em obras filmicas de cariz autobiográfico, a premissa de Buber “*No princípio é a relação*” (Buber, 2014: 22) pode ser útil. Desloco-me de mim mesmo para me encontrar mais comigo e com os outros, através do filme. Por isso, não refilmei nem voltei para fazer novos planos. Em alguns momentos, era esse o meu desejo. Acho que isto me ajudou a ficar mais próxima da construção de um alter ego, que não fosse apenas “*auto-reflexão da vida*”. Ou seja, da missão (impossível) de me tornar “*sujeito situado do lado de fora dos limites dessa vida*”, através de um objecto de arte.

Era necessário:

(...) um colocar-se do lado de fora da individualidade percebida pela empatia, um separar-se do objecto, um retorno a si mesmo. E apenas essa consciência-de-volta a si-mesmo dá forma, a partir do seu próprio lugar, à individualidade captada de dentro, isto é, enforma-a esteticamente com uma individualidade unitária, íntegra e qualitativamente original. (...) A reflexão estética da vida *não é*, por princípio, a auto-

reflexão da vida em movimento da empatia, um sujeito situado do lado de fora dos limites dessa vida.³¹² (Bakhtin, 1993: 14-15)

O que o dispositivo cinematográfico teria de único seria essa mediação e distância entre a pessoa que sou (a minha individualidade), a autora (de um filme) e os outros; numa (re)construção de um eu multifacetado, entre as posições de realizadora, personagem, *persona* e narradora - tentando ultrapassar a impossibilidade de um autor ser protagonista da sua obra.

A empatia realiza alguma coisa que não existia nem no objecto de empatia, nem em mim mesmo, antes do acto de identificação, e por meio dessa alguma coisa realizada o Ser-evento é enriquecido (isto é, ele não permanece igual a si mesmo).³¹³ (Bakhtin, 1993: 15)

Porque não existe a pura empatia, o realizador pode distanciar-se daqueles com quem esteve e filmou; e, daquele que ele próprio foi, nesses momentos de rotação.

Eu identifico-me activamente com uma individualidade e, conseqüentemente, não me perco completamente, nem perco o meu lugar único do lado de fora dela, sequer por um momento.³¹⁴ (Idem)

Em “*Sótão da Amendoeira*” é a tentativa de aproximação à minha família e às outras pessoas que provoca o regresso à casa dos meus avós e à Mouraria. Dentro da dinâmica dessa aproximação vai surgindo, no momento, a possibilidade de intervir, saindo detrás da câmara. Como mencionado, isso foi muitas vezes quase natural, e surgia das circunstâncias. É na pós-produção que é possível uma reflexão em torno

³¹² “*This moment of empathizing is always followed by the moment of objectification, that is, a placing outside oneself of the individuality understood through empathizing, a separating of it from oneself, a return into oneself. And only this returned-in-to-itself consciousness gives form, from its own place, to the individuality grasped from inside, that is, shapes it aesthetically as a unitary, whole, and qualitatively distinctive individuality. (...) In other words, the aesthetic reflexion of living life is, in its very principle, not the selfreflexion of life in motion, of life in its actual aliveness: it presupposes another subjectum, a subjectum of empathizing, a subjectum situated outside the bounds of that life.*” (BAKHTIN, M. 1993, “*Toward a Philosophy of the Act*”, Austin, University of Texas Press)

³¹³ “*Empathizing actualizes something that did not exist either in the object of empathizing or in myself prior to the act of empathizing, and through this actualized something Being-as-event is enriched (that is, it does not remain equal to itself).*” (Idem)

³¹⁴ “*I empathize actively into an individuality and, consequently, I do not lose myself completely, nor my unique place outside it, even for a moment.*” (Idem)

dos temas centrais do projecto - a distância, o desenraizamento, passado e infância, a comunidade e a intimidade com a família. E essa reflexão passa a ter em consideração a minha presença como personagem e reconfigurações na estrutura do filme, à luz das dinâmicas entre mim e as outras pessoas intervenientes. Para mim, era fundamental dar-lhes espaço, voz e presença. Acima de tudo, tentei evitar o ensimesmamento ou um solilóquio. Um filme auto-etnográfico nunca deixa de ser uma autobiografia. E isso é a centralidade e o âmago do projecto. Por isso é que o dispositivo cinematográfico e a relação com a comunidade, com as pessoas e seus contextos sociais, culturais, económicos e modos de vida são tão vitais.

Neste sentido, os “*momentos estéticos*” não deixam de ser momentos de empatia: “*(...) unidade, integridade, auto-suficiência, originalidade (...), transgredientes à individualidade que está a ser determinada: de dentro dela, esses momentos não existem (...)*”.³¹⁵ (Bakhtin, 1993: 14)

Uma auto-reflexão seria, de acordo com Bakhtin, uma “*reflexão estética*” da vida. Um filme de cariz autobiográfico vai por isso mesmo ao encontro dessa reflexão estética, uma vez que permite um duplo deslocamento: eu retorno a mim para “*objectivar a matéria cega obtida pela empatia*”. (Idem) A minha relação com uma alteridade e comigo mesma precisa do próprio dispositivo cinematográfico; independentemente de denominar o que estou a conceber como autobiografia, nova biografia ou auto-etnografia. Revelando-o como processo de um fazer estético, consequentemente, o autor assume a despersonalização do seu lugar de realizador, sujeito autoral e autobiografado.

³¹⁵ “*And all these aesthetic moments-unity, wholeness, self-sufficiency, distinctiveness-are transgredient to the individuality that is being determined: from within itself, these moments do not exist.*” (BAKHTIN, M. 1993, “*Toward a Philosophy of the Act*”, Austin, University of Texas Press)

CONCLUSÃO

Conclusão

“*Sotão da Amendoeira*”, componente prática desta Tese de Doutoramento, é um filme com características autobiográficas, que pretende agregar às vertentes pessoal e introspectiva, a procura de identidade no lugar de origem (a Mouraria), o encontro com os seus habitantes e o regresso à casa familiar. Todo o projecto parece ser a reconfiguração de uma ideia de autobiografia, e a busca de “uma vida que ficou para trás”. A narradora confronta-se com uma comparação entre passado e presente. Antes do filme e do seu regresso, existiam para si apenas memórias dos espaços, e das dinâmicas das vidas como outrora as conhecera.

A existência de uma tríplice função de autoria - realizadora, personagem e narradora - torna volátil o lugar do autobiográfico numa obra de arte. Em “*Sotão da Amendoeira*”, a presença das rememorações de infância estabelece um território em que, muitas vezes, efabulação e ficcionalização tentam testar e ampliar as potencialidades do autobiográfico enquanto género artístico. Dada a impossibilidade de realizar uma obra que seja o mimético da vida do autor, pura autobiografia, esta construção é necessária e singular a cada artista; e depende do momento e circunstâncias pessoais em que é elaborada. Esta construção muitas vezes nutre e reforça a própria ideia autobiográfica - consegue dar “realmente” quem é o sujeito autobiografado (a pessoa para lá das imagens do dispositivo).

Ao visualizar um filme com estas características, incorremos no pensamento comparativo entre vida e obra. Pode o espectador acreditar no que é referido e contado sobre o sujeito num filme autobiográfico, como o da presente Dissertação? O espectador tem de acreditar e tem de duvidar: o balanço eterno entre a vida e a arte, entre o real e a verosimilhança de uma narrativa – mesmo, ou sobretudo, a autobiográfica. Talvez não seja uma questão de “crença” no autobiográfico, mas na ideia da concretização de uma obra de arte com pretensões autobiográficas; e que descobre os seus caminhos criativos (como aconteceu em “*Sotão da Amendoeira*”), ao longo do seu próprio processo.

Os caminhos (tantas vezes feitos de interrogações) da Tese, nas suas duas componentes teórica e prática, permitem concluir que os territórios criativos da autobiografia, biografia, biografia ficcionalizada e auto-etnografia nunca cessam de se contaminar. A estrutura do objecto prático parte de uma ostensiva “escuta” da natureza do material bruto. Muito do que compõe o conteúdo das cenas é uma reconfiguração da realidade, uma transformação narrativa e criativa dessa mesma realidade; logo, da vida em autobiográfico. Que nunca deixa de ser autobiográfico e nunca deixa de ser a vida. Onde começa a vida do autor e a construção da mesma é indiscernível em vários momentos até para o próprio. É isso que o “salva”, e o ajuda a justificar a concretização destes projectos. Provavelmente, só através da arte é que o artista consegue descobrir transvases para falar sobre si mesmo. Talvez só assim se consiga uma mais “fidedigna” aproximação a sentimentos e conflitos pessoais, que são sempre difíceis de expor. E que ele sente necessidade de expressar.

A arte nunca poderá equivaler-se à realidade nem à interioridade. É através do jogo entre real e representação, documento e ficção, pessoa, *persona* e personagem que o artista dá conta de “uma certa verdade” - retórica do real e do autobiográfico. Muito do que existe em “*Sótão da Amendoeira*” é ficção. Muito do que existe em “*Sótão da Amendoeira*” tem um cariz de tal forma confessional, que só o dispositivo cinematográfico me poderia levar a dizê-lo e mostrá-lo. Mas arrisco também dizer que isto foi a verdade do momento em que montei e concluí o filme, com vista ao Doutoramento (e no decorrer do seu próprio processo). Se hoje o fosse fazer (remontar) talvez recuasse no autobiográfico. Ou, talvez reforçasse o autobiográfico, com o “tanto” que ficou por dizer...

Quando vida e obra se imiscuem com vista à feitura de um objecto artístico, subjaz, ainda que de forma transversal, uma ideia de inacabamento. Com diferentes gradações, a Autobiografia em Arte não é a vida do autor, e é tanto da vida do autor, que parece colocá-lo nesse *continuum* de não terminar o objecto que tem em mãos. Porque o que está em causa é o impasse entre a sua vida e os modos de a (re)velar no objecto. Esta é uma das dificuldades deste tipo de artefactos. Neste caso, a mediação permeada pelo dispositivo cinematográfico e a criatividade do artista são primordiais. Todavia, o autor nem sempre sabe onde e como se colocar. Num projecto

autobiográfico, em última instância, tudo pode ser uma transformação da sua vida em obra, jogo interminável entre existência e o “fazer arte”. Aconteceu isto com “*Sotão da Amendoeira*”. Porquê dizer que o meu avô morreu durante a montagem do filme? Não é isto demasiado pessoal, não me estou a expor demasiado? Mas o que significa a exposição pessoal numa autobiografia?

Estive envolvida durante vários anos na concretização desta versão do filme. Por mais que tentasse um deslocamento entre vida e arte, nem sempre isso foi possível. Quase confundindo ofício e existência – a minha vida era o filme e o filme era a minha vida. Tentei elaborar uma obra criativa, autobiográfica, que trouxesse a lume questões pessoais, que pudessem ser extensíveis ao espectador. Este processo interminável prova a complexidade da elaboração de um artefacto autobiográfico que tenta “concorrer” com a dinâmica da vida. Regresso ao reiterado exemplo do ecrã a negro do final. A *voice over* refere que o avô morreu três anos depois de eu ter começado a fazer o filme, e que a avó continua a viver na casa familiar. A narração autobiográfica sublinha e deixa-se contaminar com a imprevisibilidade da vida. A existência fugidia do tempo alerta que a vida é imparável, perante qualquer tentativa de se fazer dela arte, por mais que se queira elaborar o mais autobiográfico dos objectos autobiográficos. Paradoxalmente, a figura tutelar do autor nunca se desvanece na obra. É nela que convergem olhar, escolhas, dúvidas, confrontos e decisões. E isso é sempre autobiográfico.

Assim, na Autobiografia em Cinema, dada a natureza do dispositivo, está sempre em causa uma outra dimensão de alteregos do autor. Como mencionado, caso existisse um nome com que talvez pudéssemos designar esse sujeito pendular seria “alter-autobiográfico”. O processo de mediação e, conseqüentemente, inter-subjectivação (passagem do eu-indivíduo para o eu-fílmico-autobiografado) afecta percepção, natureza e estrutura do objecto e do sujeito fílmicos.

As palavras de Pessoa parecem evidenciar essa dinâmica, e a distância permitida pelo dispositivo cinematográfico.

Vi que para transformar as ideias de tempo e espaço nas de momento e lugar e estas nas de duração era preciso apenas uma coisa: *pensá-las*. Com efeito, pensando a ideia de tempo logo me ocorrerá a ideia de lugar, *como logicamente contida na ideia de*

espaço, e logo que penso a de *lugar* me ocorrerá a de movimento, *logicamente contida* na de lugar. Compreendi então que a criação do mundo é (ou foi) *um acto de lógica*.³¹⁶ (Pessoa, 2015: 157)

Então, se posso criar um mundo pensando e concebendo um filme, se posso “viver” nesse sujeito “alter-autobiográfico”, “*Sótão da Amendoeira*” poderia prosseguir enquanto existisse a Mouraria, a minha avó estivesse viva e existisse a casa. (E será que a minha avó ainda é viva e a casa continua a existir, quando defender esta Tese?) Poderia continuar a filmar e estar com as pessoas, numa constante tentativa para resolver os cismas pessoais: a distância emocional e o sentimento de desenraizamento em relação ao bairro e à minha família, o apego ao passado e (memórias de) infância. Esta é talvez a “*falha excepcional*” (Blanchot) nunca resolvida num objecto autobiográfico. As inquietações existencialistas do artista autobiografado podem confundir o seu lugar no mundo como sujeito. Na solidão do acabamento, só pode continuar a perpetuar(-se) na obra. Sem esta, fica no silêncio vazio da solidão das suas inquietações, tanto pessoais como artísticas. Refere Blanchot:

A solidão da obra tem por primeiro limite essa ausência de exigência que jamais permite afirmá-la acabada ou inacabada. (...) A obra é solitária: isso não significa que ela seja incomunicável. (Blanchot, 2011: 12-13)

Para existir enquanto obra, um filme tem de ser terminado. Por mais reflexões e caminhos criativos que o material desencadeie, por mais que a vida acrescente factos e acontecimentos imprevistos que possam vir a fazer parte do objecto que temos em mãos. No meu caso, após a conclusão desse processo, a reflexão prossegue com a questão central: o que é Autobiografia em Cinema? Depois da Mónica realizadora, montadora, narradora e personagem, surgiu a Mónica investigadora, através das pesquisas, leituras e escrita da componente teórica do Doutoramento. Nasce outra faceta desse sujeito alter-autobiográfico.

O artista que elabora uma Tese teórico-prática está numa posição mais ou menos autobiográfica: tem de falar de si enquanto artista, do processo de trabalho e intenções

³¹⁶ Passagem retirada do conto “O Vencedor do Tempo”, incluído na obra de Fernando Pessoa. (PESSOA, F. 2015, “*A Estrada do Esquecimento e Outros Contos*”, Lisboa, Assírio & Alvim)

que teve com a obra. Simultaneamente, é preciso distanciar-se dessas dinâmicas. O seu trabalho não é o de um curador ou comentador. A Mónica artista-realizadora estará sempre na sombra da Mónica que olha para os elementos que constituem o objecto prático e os tenta estudar, pensar e delinear conceptual e teoricamente. Isto é exponenciado quando no âmagos está a autobiografia, e o autor é o sujeito autobiografado. Regressando às palavras de Sabine Melchior-Bonnet:

Ver-se ao espelho, identificar-se, exige uma operação mental pela qual o sujeito é capaz de se objectivar, de separar o que é exterior do que é interior, operação que pode levar a bom termo se reconheceu o outro como seu semelhante, conseguindo pensar: eu sou o outro do outro. A relação com o próprio eu e o conhecimento de si não podem estabelecer-se directamente, estão dependentes da reciprocidade de ver e de ser visto. (Melchior-Bonnet, 2016: 16)

O dilema de um trabalho focado na autobiografia parece ser a busca incessante dessa “*reciprocidade entre ver e ser visto*”. O desejo de ser “*o outro do outro*” permanece. Nesse outro, o artista pode ser mais ele mesmo. Retomo as palavras de Agamben.

E, no entanto, há um lugar em que parece que o *Eu* consegue verdadeiramente superar-se a si mesmo para alcançar, além da linguagem, a obscura substância que nós somos sem saber. (Agamben, 2013: 95)

Entre sujeito e alter egos autobiográficos, existirá, de facto, um lugar intervalar, para lá da linguagem – em concreto, da linguagem do Cinema - em que seja possível alcançar essa obscura substância que nós somos? Outras questões se levantam, como o inconsciente e o onírico, o transcendente. Ou, simplesmente, um indizível; aquilo que, por mais que tentemos descobrir sobre nós, nos estará sempre velado. Mesmo (ou sobretudo) depois e durante todo o processo de elaboração de uma autobiografia possível de si.

“*Sótão da Amendoeira*” reflecte um olhar muito particular sobre uma realidade - a vida na Mouraria, a vida da minha família. Justifico, transformo e reconstruo dados biográficos, da minha família ou habitantes do bairro. Mas, acima de tudo, construo-

me no, e através, do filme. Procuo-me e estou sempre a esconder-me: de mim, das pessoas com quem estive, do espectador. “*Isto é assim porque somos ser e não-ser.*”³¹⁷ (Pessoa, 2015: 141)

Talvez um filme autobiográfico nunca deixe de ser um “corpo estranho (e o autobiografado dá “corpo” a esse “corpo estranho”). Não se define como autobiográfico; não consegue deixar de evidenciar a extrema subjectividade e figura do autor. Por outro lado, o dispositivo do Cinema é um filtro para esse olhar. Neste sentido, a concretização do artefacto filmico é afastamento e mediação da vida, logo do desejo de elaborar uma autobiografia num sentido purista do termo (se é que é possível tê-lo). Daí também se falar em novas autobiografias ou auto-etnografias. “*Baudelaire procura na multidão da grande cidade um refúgio para o herói.*” (Benjamin, 2006: 67) De igual modo, o realizador autobiografado pode sentir necessidade de procurar e de provocar encontros com outras pessoas. Quer que a dimensão autobiográfica abarque outras dimensões da vida e de outras vidas, e movimentos sociais, culturais, étnicos, religiosos.

Baudelaire ajustou a sua imagem do artista a uma imagem do herói. Ambos intercedem um pelo outro. (...); o *flâneur* de Baudelaire não é tanto como se julgaria um auto-retrato do poeta. Um traço importante do Baudelaire real (...) não entrou nesse retrato. (Benjamin, [1939/40] 2006: 69-71)

Mas, como confessa Kierkegaard:

O Indivíduo: é a categoria do espírito, do despertar do espírito (...) A recompensa terrestre, o poder, a glória, etc., não se encontram ligadas ao seu uso correcto; porque, ainda que utilizada no interesse da ordem estabelecida, a interioridade não interessa ao mundo. (Kierkegaard, 1986: 111)

O autobiografado pretende afastar-se de si mesmo, através da relação com o outro. Isso permite-lhe a integração enquanto indivíduo de uma comunidade; e uma auto-reflexão que talvez torne mais frutuosa a narrativa que está a construir. Enquanto indivíduos, não somos portadores de uma história e memórias únicas. Várias

³¹⁷ Frase retirada do conto “O Vencedor do Tempo”, incluído na obra de Fernando Pessoa. (PESSOA, F. 2015, “A Estrada do Esquecimento e Outros Contos”, Lisboa, Assírio & Alvim)

coordenadas sociais, etnográficas, subjectivas, inter-subjectivas e culturais, em diferentes moldes de espaço e tempo, aliam-se assim numa narrativa-de-si; construída com e através dos outros intervenientes, sem os quais a ideia da autobiografia não seria possível. Porque o sujeito da autobiografia tende a “refugiar-se” nesse desejo de “salvamento”, resolução de conflitos, narração de acontecimentos, que, em última instância, só a ele interessam e dizem respeito. Pode até ter disso consciência, e assim nele subjaz a necessidade da expressão, sob a forma de um objecto artístico, dos seus conflitos interiores.

O aparelho cinematográfico começa por ser o potenciador desse afastamento em relação à instância única e em aberto da experiência do “aqui e agora”, porque se aproxima, medeia e vai além da percepção humana e do sujeito que está a filmar. A Autobiografia em Cinema pode também ser uma narrativa da vida, com uma nova percepção do lugar do outro, mediada e reconstruída através das potencialidades e limitações do dispositivo, mas onde “*a população*” é “*o pano de fundo do qual se destaca o perfil do herói*”. O sujeito autobiográfico compreende que “*viver a modernidade exige uma constituição heróica*”, em que o “*novo modo de ver é incomparavelmente mais rizomático*”. (Benjamin, [1939/40] 2006: 71) Sobre os povos primitivos, escreveu Buber:

As impressões e emoções elementares que despertam o espírito (...) são suscitadas por processos de relação, pela vivência de um confronto, e por estados relacionais, pelo viver com alguém face-a-face. (Buber, 2014: 23)

É nesse constante viver face-a-face, em confronto e empatia, que se encontra o artista-cineasta quando elabora uma Tese de Doutoramento teórico-prática, que pretende ser abrangente e complexa, relativamente ao estudo da Autobiografia em Cinema. Confronto consigo mesmo, com os outros; confronto com as perguntas que coloca e as conclusões a que chega (ou a que nunca chegará), enquanto indivíduo, artista, realizador e investigador. Nesse “*viver com alguém face-a-face*”, procura elaborar uma narrativa inovadora (teórica e prática), que consiga ir além dos limites de uma autobiografia-de-si e de um conjunto de comentários-sobre-si.

O complexo e simbiótico processo que envolve uma auto-reflexão sobre a nossa vida num filme será sempre a construção de *uma* autobiografia, entre a miríade de

probabilidades criativas possíveis. O mesmo se aplica à componente conceptual. Por mais discernimento como investigadora e doutoranda que tenha pretendido ter no decurso do processo de concepção da componente teórica desta Tese de Doutoramento, um olhar mais subjectivo, “diarístico” e parcial, com certeza ocorreu. Refere Benjamin que “*a representação cinematográfica da realidade é para o homem contemporâneo a que incomparavelmente tem maior significado.*” (Benjamin, [1936] 2006: 229). Esse significado é maior quando envolve modos de construção da identidade do autor. Diria que o limite, no âmbito de uma *art-based research*, é a natureza de uma dissertação focada na Autobiografia em Cinema.

Foram, por isso, essenciais os Estudos de Caso que complementam a componente prática do Doutoramento. Com cada um deles, procurei e ampliar e aprofundar o pensamento académico em torno da Autobiografia em Cinema. São outros modos de ver o autobiográfico. Através dos filmes de outros realizadores (que, com os seus diferentes transvases, tocam no autobiográfico), foi possível colocar novas questões e ter diferentes perspectivas sobre “*Sótão da Amendoeira*”, sobre a autobiografia e o sujeito autobiográfico em Cinema. Em nenhum deles é claro se estamos perante um desejo de fazer uma autobiografia; ou se esta é, em parte, fruto de uma encenação e ficcionalização da realidade. Talvez essa aferição de verdade não seja o mais importante; mas antes a tentativa de compreender os caminhos criativos de cada realizador para concretizar o seu objecto fílmico, à luz do autobiográfico.

Foi para mim importante compreender e aceitar que um projecto autobiográfico não é (apenas) o seu processo. Só finalizando a componente prática do Doutoramento, poderia começar a reflectir sobre as leituras que tinha já feito, e continuar a pesquisa. E - nos termos da Investigação em Artes - precisava de me confrontar com o próprio objecto fílmico que tinha em mãos. Também aqui o questionamento e reflexão só seriam possíveis com outros pares: teóricos, escritores e pensadores, cujo trabalho, de alguma forma, me instigaram e, a meu ver, atravessavam aquilo que o filme e a escrita me estavam a fazer aprofundar. De Man lembra que o acontecimento essencial da vida pessoal e de escritor de Proust foi “*a decisão de escrever La Recherche du temps perdu, de passar da experiência à escrita, com todos os riscos que isso envolve para a pessoa do escritor.*” (De Man, 1999: 124) Como destaca:

O despertar da consciência acontece sempre como consciência da fragilidade da nossa ligação ao mundo. O *cogito* (...) toma a forma de um sentimento redesperto de fragilidade fundamental, que não é senão a experiência subjectiva do tempo. Não se deve, no entanto, esquecer que se trata não de um sentimento original, mas derivativo, correlato de uma intenção que aponta para uma coincidência perfeita da origem das coisas. (De Man, 1999: 113)

A “*fragilidade da nossa ligação ao mundo*” e uma “*experiência subjectiva do tempo*” são das mais importantes conclusões que podemos tirar de uma tese artística teórico-prática centrada na Autobiografia em Cinema. Projecto derivativo, subjectivo e académico, que tenta apontar “*para uma coincidência perfeita da origem das coisas*”. Mesmo que nunca a alcance. Foi essa a proposta de trabalho. Partindo do pressuposto que um artefacto fílmico, mesmo autobiográfico, não é um acto temporal; mas um gesto que permite a uma consciência ‘*encontrar-se no intemporal*’ e transcender completamente o tempo. (De Man, 1999: 118) O tempo da vida, que jamais será coincidente com o da autobiografia. Em última instância,

(...) o verdadeiro artista irá sempre esforçar-se por, primeiro, lhes dar o tom próprio em subserviência ao objecto principal, e, em segundo lugar, velá-las, tanto quanto possível, com aquela Beleza que é a atmosfera e a essência do poema. (Poe, 2016: 39)

Muitos dos segmentos que estruturam o objecto prático “*Sótão da Amendoeira*” não foram mencionados ou aprofundados nos capítulos que compõem esta dissertação. Com a escolha dos temas que me pareceram relevantes sobre a Autobiografia em Cinema, tentei apoiar-me em “casos”, dentro do filme, que fossem capazes de reverberar noutros momentos. Estou a pensar em concreto nas fotografias a preto-e-branco no exterior da Tasca da Severa. As fotografias não possuem uma vertente da memória de infância que, noutros moldes, tinha já sido abordada. O mesmo aconteceu em sentido inverso, com a reiteração de segmentos e cenas que julgo serem representativos do que foram as abordagens escolhidas para os três capítulos do filme. O critério foi sempre o aprofundamento do tema central do Doutoramento. Foi, como

tudo o que envolveu este longuíssimo processo, uma escolha pessoal.³¹⁸ Também aqui o autobiográfico surge. E, como tudo o que é pessoal, autobiográfico, esta Tese de cariz teórico-prático terá as suas fragilidades e contradições, as suas incertezas e inquietações. Penso que também disso se compõe a Investigação em Artes, no seio da Academia e da Universidade. E, em última análise, talvez acabe por sublinhar as dificuldades que o artista tem para falar de si mesmo e sobre o seu trabalho, sobretudo num projecto filmico autobiográfico. Concluo com a clareza das palavras com que Dostoiévki começa “O Adolescente”:

Não aguentei e sentei-me a escrever a história dos meus primeiros passos na vida, embora pudesse passar perfeitamente sem isso. Eis a única certeza que tenho: cem anos que viva, nunca mais voltarei a reincidir em autobiografias. É preciso estar-se distanciado e ignobilmente apaixonado pela própria pessoa para se escrever sem vergonha sobre ela. Se me deu subitamente para apontar passo a passo, literalmente, tudo o que aconteceu desde o ano passado, foi uma necessidade interior: a tal ponto me tem abalado o sucedido. (Dostoiévki, 2003: 9)

No artista, parece existir esta vergonha, paixão, desejo de distância e necessidade interior para, terminada uma obra, se colocar no interminável da elaboração de outra e da seguinte (que falam dos temas que lhe são prementes, que são sempre uma parte de si). Não consigo dizer que *“a única certeza que tenho: cem anos que viva, nunca mais voltarei a reincidir em autobiografia.”* Sinto que a necessidade torrencial da autobiografia que o herói dostoiievskiano teve pode continuar a ser um desafio para mim. Existe a vontade de abordar a Autobiografia em Cinema, mas através da concretização de uma ficção (enquanto género), com detalhes autobiográficos. Esse filme está escrito e foi apoiado financeiramente pelo Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA). Possivelmente, esse filme por vir irá suscitar outras abordagens e perspectivas criativas e conceptuais em relação ao lugar da narrativa autobiográfica e do sujeito autobiográfico em Cinema (é um projecto inspirado naquilo que era a minha “vida”, e a dos que a envolviam, no momento em que o escrevi). Pelo menos, assim o desejo. Até porque eu já fui, já sou e já serei outra.

³¹⁸ Inclusive, a decisão de apresentar um objecto prático com tão longa duração. Não consegui dizer menos, talvez porque fosse respeitante *uma* autobiografia; mesmo sabendo de eventuais implicações que tal poderia ter ao nível académico.

BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA

Bibliografia

ADAMS, Ansel. 1986, “*Ansel Adams: An Autobiography*”, Boston, Little, Brown and Company

ADORNO, Theodore W. 1949, “*Cultural Criticism and Society*”,
acedido a 15-12-2017 em
<https://www.marcuse.org/herbert/people/adorno/AdornoPoetryAuschwitzQuote.htm>

AGAMBEN, Giorgio. 2006, “*Profanações*”, Lisboa, Cotovia

AGAMBEN, Giorgio. 2013, “*A Potência do Pensamento*”, Lisboa, Relógio D’Água

AKERMAN, Chantal, 2015. Entrevistada por KASMAN, D.,
“*Chantal Akerman Discusses ‘No Home Movie’*”, acedido a 30-11-2017 em
<https://mubi.com/notebook/posts/chantal-akerman-discusses-no-home-movie>

AMÉRY, J. 2009, “*Atentar contra si – Discurso sobre a Morte Voluntária*”, Lisboa, Assírio & Alvim

ANDRESEN, Sophia M. B. 2017, “*Navegações*”, Lisboa, Assírio & Alvim

ARISTÓTELES, 350 a.c., “*On Memory and Reminiscence*”, acedido a 07-12-2017
em <http://classics.mit.edu/Aristotle/memory.html>

BACHELARD, Gaston. [1948] 1991, “*A Terra e os Devaneios da Vontade – Ensaio sobre a Imaginação das Forças*”, São Paulo, Martins Fontes

BACHELARD, Gaston. [1957] 1994, “*The Poetics of Space*”, Boston, Beacon Press

- BAKHTIN, M. 1981, *“The Dialogic Imagination”*, United States of America, University of Texas Press
- BAKHTIN, M. M. 1984. *“Problems of Dostoevsky's Poetics”*, United States of America, University of Minnesota Press
- BAKHTIN, M. 1990, *“Art and Answerability: Early Philosophical Essays”*, Texas, University of Texas
- BAKHTIN, M. 1993, *“Toward a Philosophy of the Act”*, Austin, University of Texas Press
- BAKHTIN, M., 1997, *“Estética da Criação Verbal”*, São Paulo, Martins Fontes
- BARTHES, R. 1982, *“O Grau zero da escrita”*, Lisboa, Edições 70
- BARTHES, R. 1987, *“O Rumor da Língua”*, Lisboa, Edições 70
- BAUDELAIRE, Charles. [1868] 1993, *“O Pintor da Vida Moderna”*, Lisboa, Nova Veja
- BAZIN, Andre. 1992, *“O que é o Cinema?”*, Lisboa, Livros Horizonte
- BENÁRD DA COSTA, J. 2003, *“Os Filmes da minha Vida”*, Lisboa, Assírio e Alvim
- BENJAMIN, W. [1928] 1992, *“Rua de Sentido Único e Recordações de Infância em Berlim por volta de 1900”*, Lisboa, Relógio D'Água
- BENJAMIN, Walter. 2006, *“A Modernidade”*, Lisboa, Assírio & Alvim
- BENJAMIN, Walter. 2015, *“Linguagem, Tradução, Literatura”*, Lisboa, Assírio & Alvim
- BERGSON, Henri. 2001, *“A Evolução Criadora”*, Lisboa, Edições 70

BLANCHOT, Maurice. 1982, *“The Space of Literature”*, London, University of Nebraska Press Lincoln

BLANCHOT, M. 1984, *“O Livro por Vir”*. Lisboa. Relógio D’Água

BLANCHOT, M. 2011, *“O Espaço Literário”*, Rio de Janeiro, Rocco

BOCHNER, Arthur P. 1997, *“It’s about time: Narrative and the Divided Self”*,

acedido a 12-05-2017 em

http://www2.clarku.edu/~mbamberg/Material_files/Narrative_and_the_Divided_Self.pdf

BOCHNER, Arthur P. 2000, *“Criteria Against Ourselves”* in *“Qualitative Inquiry -*

Volume 6 Number 2”, acedido a 20-11-2018 em

https://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.pt/&httpsredir=1&article=1011&context=spe_facpub

BOGDANOVICH, Peter. 2015, *“Jonas Mekas”*, acedido a 12-11-2016 em

http://www.interviewmagazine.com/film/jonas-mekas#_

BOURDIEU, Pierre. 1996. *“As Regras da Arte – Génese e estrutura do campo literário”*, Lisboa, Editorial Presença

BRESSON, Robert. 2000, *“Notas sobre o Cinematógrafo”*, Porto, Porto Editora

BRUNER, Jerome, 1990. *“Acts of Meaning”*, USA, Harvard University Press

BRUNER, Jerome. 1991, *“The Narrative Construction of Reality”* in *Critical*

Inquiry, nº1, acedido a 21-11-2018, em

<http://www.semiootika.ee/sygiskool/tekstid/bruner.pdf>

BRUSS, Elizabeth, *“Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film”* in

- OLNEY, James - “*Autobiography: Essays Theoretical and Critical*”,
Princeton, Princeton University Press, 1980
- BUBER, Martin. 1982, “*Do Diálogo e do Dialógico*”, São Paulo, Editora Perspectiva
S.A.
- BUBER, Martin. 2014, “*Eu e Tu*”, Lisboa, Paulinas Editora
- CALLENBACH, Ernet. 1972, “*Film Quarterly, vol. 26*”, acessido a 21-11-2018 em
<https://www.jstor.org/stable/1211324>
- CALVINO. 2002, “*Assunto Encerrado - Discursos sobre literatura e sociedade*”, São
Paulo, Companhia das Letras
- ECO, Umberto. 1989, “*Sobre os Espelhos e outros Ensaios*”, Lisboa, Difel
- CANDY, Linda. 2006, “*Practice Based Research: A Guide*”, acessido a 27-08-2018
em [https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-
2006.pdf](https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf)
- CARROLL, Noel. 1988, “*Mystifying Movies – Fad and Fallacies in Contemporary
Film Theory*”, New York, Columbia University Press
- CARROLL, Noel. 1996, “*Theorizing the Movie Image*”, New York, Cambridge
University Press
- CAVELL, Stanley. 1979, “*The World Viewed*”, England, Harvard University Press
- CERTEAU, M. 1998, “*A Invenção do Cotidiano*”, Petrópolis, Editora Vozes
- CHATWIN, Bruce. 2009, “*Canto Nómada*”, Lisboa, Quetzal
- DANTO, Arthur C. 1998, “*The End of Art: A Philosophical Defense*”, acessido a
21-06-2018 em
<https://www2.southeastern.edu/Academics/Faculty/jbell/endofart.pdf>
- DE MAN, Paul. 1999, “*O Ponto de Vista da Cegueira*”, Lisboa, Cotovia

- DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. 1998, “*Diálogos*”, São Paulo, Escuta
- DELEUZE, Gilles. 2000, “*Crítica e Clínica*”, Lisboa, Século XXI
- DELEUZE, Gilles. 2003, “*Conversações*”, Fim de Século, Lisboa
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2015, “*Que emoção?*”, Lisboa, KKYM
- DONADIO, Rachel. 2016, “*The Director’s Director: Chantal Akerman*”
in “*New York Times*”, acedido a 06-12-2017 em
<http://www.nytimes.com/2016/03/27/movies/the-directors-director-chantal-akerman.html>
- DOSTOIÉVSKI, F. 2003, “*O Adolescente*”, Lisboa, Editorial Presença
- DURAS, Marguerite. 1993, “*Escrever*”, Lisboa, Difel
- ELLIS, C. 2004, “*The ethnographic I: a methodological novel about autoethnography*”, Oxford, Rowman & Littlefield Publishers
- ERDINAST-VULCAN, Daphna. 2013, “*Bakhtin and the Question of the Subject*”,
Stanford, Stanford University Press
- ERICE, Victor, OLIVER, Jos. 1986, “*Nicholas Ray y su Tiempo*”, Madrid, Filmoteca Espanola
- ERICE, Vitor, 2004. Entrevistado por ANDREW, G., “The Quiet Genius of Victor Erice”. *Vertigo – Vol 2, Issue 6*, acedido a 26-11-2018 em
https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-2-issue-6/the-quiet-genius-of-victor-erice
- FERBER, Ilit, 2006. “*Melancholy Philosophy: Freud and Benjamin*”, acedido a 25-08-2017 em <https://journals.openedition.org/erea/413#notes>
- FLEISHMAN, Avrom. 1992, “*Narrated Films – Storytelling Situations in Cinema Story*”, Baltimore, Johns Hopkins University Press
- FORSTER, E .M. 2005, “*Aspects of the Novel*”, London, Penguin Classics

- FOUCAULT, Michel. 1967, “*Des Espace Autres*”, acedido a 21-06-2018 em <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>
- FOUCAULT, Michel. 1992, “*A escrita de si. In: O que é um autor?*”, Lisboa, Passagens
- FOUCAULT, Michel. 1997, “*A Ordem do Discurso*”, Lisboa, Relógio d’Água
- FREUD, S., 1917, “*Luto e Melancolia*”, acedido a 17-08-2017 em <https://carlosbarros666.files.wordpress.com/2010/10/lutoemelancolia1.pdf>
- FREUD, S. 2009, “*Para Além do Princípio do Prazer*”, Lisboa: Relógio D’Água
- FREUD, S. s.d., “*Textos Essenciais sobre Arte, Literatura e Psicanálise*”. Mem-Martins, Europa-América
- GARCÍA, Ángeles. 1993, “*Víctor Erice dice que 'El sol del membrillo' es para minorías que están en todas partes*”, acedido a 30-11-2017 em https://elpais.com/diario/1993/01/20/cultura/727484401_850215.html
- GLISSANT, E. 2011, “*Poética da Relação*”, Lisboa, Sextante Editora
- SWINSON, James. 2013, “*Jonas Mekas: Film-maker, archivist, activist and poet*”, acedido a 21-11-2018 em http://ualresearchonline.arts.ac.uk/7556/1/Mekas_rev_Swinson.pdf
- GOFFMAN, E. 1993, “*A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*”, Lisboa, Relógio D’Água
- GUSDORF, Georges - “*Conditions and Limits of Autobiography*”. Em OLNEY, James - “*Autobiography: Essays Theoretical and Critical*”, Princeton, Princeton University Press, 1980
- HEGEL. G.W.F. 1993, “*Estética*”, Lisboa, Guimarães Editores
- HYNES, Eric. 2015, “*Make It Real: On Cinematic Autobiography, Part 1, Film Comment*”, acedido a 04-10-2017 em

<https://www.filmcomment.com/blog/make-it-real-on-cinematic-autobiography-part-1/>

JAGODZINSKI, Jan, WALLIN, Jason. 2013, “*Arts-Based Research - A Critique and a Proposal*”, Rotterdam, Sense Publishers

JASPERS, Karl. 2016, “*Pequena Escola do Pensamento Filosófico*”, Lisboa, Cavalo de Ferro

KAPITAN, Lynn. 2014, “*Beyond Self-Inquiry: Does Art-Based Research Produce - Real Effects in the World?*”, acedido a 28-08-2018 em <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07421656.2015.967644>

KIERKEGAARD, S. 1986, “*Ponto de Vista Explicativo da Minha Obra como Escritor*”, Lisboa, Edições 70

LACAN, Jacques. 2003, “*Outros Escritos*”, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor

LACAN, Jacques. 2005, “*O Símbolo, o Imaginário e o Real*” in “*Nomes do Pai*”, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor

LEVINAS, Emmanuel. 2000, “*Ética e Infinito*”, Lisboa, Edições 70

LEVINAS, E. 2012, “*Deus, a Morte e o Tempo*”, Lisboa, Edições 70

LLANSOL, Gabriela. 2016. “*Um Beijo Mais Tarde*”, Lisboa, Assírio & Alvim

LYOTARD, Jean-François. 1997, “*O Inumano – Considerações sobre o Tempo*”, Lisboa, Editorial Estampa

LYOTARD, Jean François. 1999, “*O Pós-modernismo explicado às crianças*”, Lisboa, Dom Quixote

MACINTYRE, Alasdair, 2007. “*The Virtues, the Unity of a Human Life and the Concept of a Tradition*”, London, Duckworth

MALRAUX, Andre. 2000, “*O Museu Imaginário*”, Lisboa, Edições 70

MANGUEL, A. 2009, “*No Bosque do Espelho*”, Alfragide, Publicações Dom Quixote

- MANN, Thomas. 2009, “*Montanha Mágica*”, Lisboa, Publicações Dom Quixote
- MEKAS, Jonas. 1988/1989, “*Bomb Magazine* nº26”, Nova Iorque, New Art Publications
- MEKAS, Jonas, 2007. Entrevistado por FRYE, Brian L., “*Me, I Just Film My Life: An Interview with Jonas Mekas*”, acessido a 22-11-2018 em <http://sensesofcinema.com/2007/feature-articles/jonas-mekas-interview/>
- MEKAS, Jonas, 2015. Entrevistado por KERR, Dylan, “*We Need a New Vocabulary: Filmmaker Jonas Mekas on the Future of the Avant-Garde*”, acessido a 26-07-2018 em http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/qa/jonas-mekas-interview-part-2-52776
- MELCHIOR-BONNET, Sabine. 2016, “*História do espelho*”, Lisboa, Orpheu Negro
- MENDES, João Maria, 2015, “*Aporias temporárias na investigação em artes*”, Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinem
- MENDES, João Maria, 2018, “*Sentidos Figurados – vol I*”, Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema
- MENDES, João Maria. 2010, “*Cultura e Multiculturalidade*”, acessido a 21-11-2018 em https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/188/1/cultura_multiculturalidade.pdf
- MENDES, João Maria. 2015, “*Por uma nova chiadologia*”, acessido a 21-11-2018 em https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/4642/1/chiadologia_v3.pdf
- MERLEAU-PONTY, M. 2004, “*Conversas*”, São Paulo, Martins Fontes
- MERLEAU-PONTY, M. 2015, *O Olho e o Espírito*. Lisboa, Vega
- MOLDER, Maria Filomena. 1999, “*Semear na Neve*”, Lisboa, Relógio d’Água
- MOLDER, Maria Filomena. 2014, “*As Nuvens e o Vaso Sagrado*”, Lisboa, Relógio D’Água

- NORA, Pierre, 1993. “Entre Memória e História: a Problemática dos Lugares”. *Projecto História – Revista do programa de Estudos Pós-graduados de História – Vol. 10*, acessado a 27-11-2018 em <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>
- PASOLINI, Pier Paolo. 1982, “*Empirismo Herege - Cadernos Peninsulares*”, Lisboa,
- PESSOA, F. 2015, “*A Estrada do Esquecimento e Outros Contos*”, Lisboa, Assírio & Alvim
- PHELAN, Peggy. 1996, “*Unmarked – The Politics of Performance*”, London, Routledge
- PHELPS, David. 2011, “*Suicide Scrawl: Nicholas Ray's ‘We Can’t Go Home Again’*”, acessado a 22-11-2018 em <https://mubi.com/notebook/posts/suicide-scrawl-nicholas-rays-we-cant-go-home-again>
- PLATAÃO. 1988, “*Íon*”, Mem Martins, Inquérito
- POE, Edgar A. 2016, “*Poética*”, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian
- PONTY, Merleau. 1974, “*O Homem e a Comunicação – A prosa*”, Rio de Janeiro, Edições Bloch
- PRYGOGRINE, E. 2008, “*O Nascimento do Tempo*”, Lisboa, Edições 70
- RAY, Susan. 2013, “*To the Viewer: On Nicholas Ray’s We Can’t Go Home Again*”, acessado a 22-11-2018 em <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/to-the-viewer-on-nicholas-rays-we-cant-go-home-again/>
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 2007, “*Os Devaneios do Caminhante Solitário*”, Lisboa, Cotovia
- RUSSELL, Catherine - “Autoethnography: Journeys of the Self”. Em “*Experimental Ethnography*”, Durham, Duke University Press, 1999, acessado a 30-11-2018 em <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>

- RUSSELL, Dominique. 1998, “*Suspension and Light – The Films of Victor Erice*”, Ottawa, National Library of Canada
- SAVATER, Fernando. 1999, “*Saber Viver*”, Lisboa, Teorema
- SEARLE Adrian. 2012, "Jonas Mekas: scenes from an extraordinary life", acedido a 21-11-2018 em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/dec/10/video-art-andywarhol>
- ŠILBAJORIS, Rimvydas. 1973, “*The ‘reminiscences’ of Jonas Mekas: Poetic form and rooted sorrow*”, acedido a 18-11-2016 em <http://dx.doi.org/10.1080/01629777300000351>
- SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos, MOUSINHO, Luiz Antonio. 2016, “*Um olhar sobre Elena: a encenação que se desdobra*”, acedido a 18-08-2017 em http://doc.ubi.pt/19/dossier_1.pdf
- STAM, Robert Stam. 1981, “*O Espectador Interrompido – Literatura e Cinema de Desmistificação*”, Rio de Janeiro, Paz & Terra
- STAM, Robert. 1992, “New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism, and beyond”, London, Routledge
- STEINER, Barbara, YANG, Jun. 2004, “*Art Works: Autobiography*”, London, Thames & Hudson
- STEINER, G. 2014, “*Linguagem e Silêncio – Ensaios sobre a Literatura, a Linguagem e o Inumano*”, Lisboa, Gradiva
- VEIGA, Roberto. 2016, “*Autobiografia ‘não-autorizada’: por uma experiência limiar no documentário na primeira pessoa*”, acedido a 20-11-2018 em http://doc.ubi.pt/19/dossier_3.pdf
- WEIL, Simone. 2004, “*A Gravidade e a Graça*”, Lisboa, Relógio D’Água
- WEIL, Simone. 2014, “*O Enraizamento*”, Lisboa, Relógio D’Água

- WEINER, J., 2008. "My family and other dark materials". *The Jewish Chronicle*, nº 7264, acedido a 26-11-2018 em <https://www.pressreader.com/uk/the-jewish-chronicle/20080711/282316790805251>
- WILLIAMS, Alan. 1976. "*Diaries, Notes and Sketches: Volume I ("Lost, Lost, Lost")*". *Film Quarterly* - Vol. 30, nº 1, acedido a 21-11-2018 em https://www.jstor.org/stable/1211689?seq=1#page_scan_tab_contents
- WILSON G. M. 1986, "*Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*", Baltimore, Johns Hopkins University Press
- WOOD, James. 2000, "*A Mecânica da Ficção*", Lisboa, Quetzal.
- WOOLF, Virginia. 2014, "*Ensaio Escolhidos*", Lisboa, Relógio D'Água
- ZAMBRANO, Maria. 1994, "*Os sonhos e o Tempo*", Relógio D'Água, Lisboa

Filmografia

AKERMAN, Chantal. 1957, "*Jeanne Dielman*"

AKERMAN, Chantal. 1977, "*News from Home*"

AKERMAN, Chantal. 2011, "*La Folie Almayer*"

ERICE, Victor. 1990-2003, "*Apuntes*"

ERICE, Victor. 1993, "*El sol del membrillo*"

ERICE, Victor. 2005, "*La Morte Rouge*"

MEKAS, Jonas. 1972, "*Reminiscences of a Journey to Lithuania*"

MEKAS, Jonas. 1976, "*Lost Lost Lost*"

MEKAS, Jonas. 2000, "*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*"

OPHÜLS, Max. 1948, "*Letter from an Unknown Woman*"

RAY, Nicholas. 1948, "*They Live By Night*"

RAY, Nicholas. 1954, "*Johnny Guitar*"

RAY, Nicholas. 1955, "*Rebel Without a Cause*"

RAY, Nicholas. 1957, "*Bitter Victory*"

RAY, Nicholas. 1973, "*We Can't Go Home Again*"

RAY, Nicholas. WIM, Wenders. 1980, "*Lightning Over Water*"