

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**A FIGURAÇÃO CINEMATOGRÁFICA DA INVOCAÇÃO DO
PASSADO DE UMA MÃE A PARTIR DOS ESPAÇOS E
OBJETOS DE UMA CASA ABANDONADA**

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO CINEMATOGRÁFICO
ESPECIALIZAÇÃO EM DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

Tommaso Lunardi

Lisboa, maio 2021

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**A FIGURAÇÃO CINEMATOGRÁFICA DA INVOCAÇÃO DO
PASSADO DE UMA MÃE A PARTIR DOS ESPAÇOS E
OBJETOS DE UMA CASA ABANDONADA**

Tommaso Lunardi

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico - especialização em Dramaturgia e Realização, realizada sob a orientação científica de Joaquim Sapinho, Professor Adjunto, área científica de realização.

Lisboa, maio 2021

RESUMO:

O meu Trabalho de Projeto na área de Realização e Dramaturgia resulta da ideia de figurar cinematograficamente, através dos objetos que permanecem nas divisões de uma casa abandonada, o passado da relação quotidiana de uma mãe com os seus filhos.

Esta invocação do passado será feita pelo filho que é o próprio realizador, explorando as memórias pessoais da relação com a sua mãe, com as imagens filmadas da sua casa de família.

Palavras-Chave: Mãe, Objeto, Casa, Autoficção, Voz-off.

ABSTRACT:

My Project in the field of Direction and Dramaturgy results from the idea of figuring cinematographically, through the objects that remain in the divisions of an abandoned house, the past of a mother's daily relationship with her children.

This calling of the past will be made by the son who is himself the director, exploring the personal memories of the relationship with his mother in articulation with the images of his family home.

Keywords: Mother, Object, House, Autofiction, Voice-off.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO -----	1
2. O PROJETO PENSADO A PARTIR DA CATEGORIA DE AUTOFICÇÃO -----	5
2.1. Autoficção e literatura: enquadramento geral -----	5
2.2. A Referência: W.G. Sebald -----	11
2.3. Autoficção e cinema. A referência: O rosto de Karin -----	15
3. SINOPSE: “UNA MADRE” -----	21
4. A CASA ABANDONADA -----	22
4.1. Descrição -----	22
4.2. Filmagem -----	35
5. VOZ-OFF E A SUA ARTICULAÇÃO COM AS IMAGENS -----	39
6. CONCLUSÃO -----	48
7. BIBLIOGRAFIA -----	52
8. INTERNET-----	56
9. FILMOGRAFIA -----	57
10. ANEXO: FICHA TÉCNICA E EQUIPAMENTO TÉCNICO UTILIZADO -----	58

ÍNDICE DAS FIGURAS

Fig. 1 “ A Casa” -----	22
Fig. 2 “O Pátio” -----	23
Fig. 3 “O Trono” -----	24
Fig. 4 “Meia Podre” -----	25
Fig. 5 “Casa Bambino” -----	25
Fig. 6 “Porta da Garagem” -----	26
Fig. 7 “Janela em Selva de Bambu” -----	27
Fig. 8 “Saco de Boxe com Pintura reminiscente a paisagística dos seculos Sec. XIV/XV-	28
Fig. 9 “Paradise” -----	30
Fig. 10 “Jarros tristes” -----	30
Fig. 11 “Vista da Janela com Monte Vermelho” -----	31
Fig. 12 “Mesa-de-cabeceira com a nossa foto” -----	32
Fig. 13 “Mesa-de-cabeceira Desequilíbrio” -----	33
Fig. 14 “Quarto Bob” -----	33
Fig. 15 “Candeeiro de Natal” -----	34
Fig. 16 “Cabide corredor” -----	34
Fig. 17 “Composição Fotográfica da Avó (Anos 50) ” -----	43
Fig. 18 “Janela com Teia de Aranha” -----	45
Fig. 19 “Casas Aldeia” -----	46

1. INTRODUÇÃO

A minha pesquisa ao encontro da ideia a desenvolver no meu Projeto Cinematográfico firmou-se num processo de autoquestionamento na tentativa de encontrar algo que fosse simultaneamente pessoal próximo da minha experiência direta ao mesmo tempo que pudesse ter relevância e expressão na vida e experiência do Outro. Este processo foi-se fazendo gradualmente, primeiro de forma não totalmente consciente coincidindo com o início deste Mestrado para então se manifestar numa urgência consciente no final do primeiro ano do curso e por fim, durante o segundo ano, assumir uma forma direta e sistemática para o que foi essencial as lições e conversas com o Prof. Sapinho. A procura de uma ideia cinematográfica sobre a qual trabalhar e organizar o projeto desenvolveu-se como um verdadeiro “casting” de ideias e de reflexões, implementado uma espécie de processo de “epoché” filosófica.

Esta forma de proceder levou à individuação da ideia de como filmar uma casa (a minha casa de família) abandonada há algum tempo, tentando filmar as memórias da minha mãe, que se ausentou definitivamente daquele lugar (nenhum membro da família vive atualmente lá). Um a um, e por fim a minha mãe, todos nós fomos abandonando a casa de família. A ausência da minha mãe não foi concretizada como se de uma decisão de mudança de casa se tratasse. Foi mais como uma espécie de um não regresso a casa que se prolongou em dias, meses e ano, deixando a casa tal qual como se pudesse chegar a qualquer momento depois de uma ida às compras. É essencial especificar, enquanto parte integrante do próprio assunto, que esta invocação do passado da presença da mãe através dos objetos e espaços desta casa abandonada é feita pelo próprio filho que é o realizador. É claro que nesta tentativa de figuração cinematográfica, ligada a uma dimensão tão estritamente pessoal, não se pode esquecer o quanto a relação com a mãe é totalizante na constituição do sujeito, da identidade pessoal. A relação com a mãe, antecede a dimensão do ego do filho e, portanto, nunca será possível filmar as memórias da mãe, da minha mãe, com a mesma lucidez com que se filma uma personagem totalmente imaginada ou uma paisagem física com a qual não tínhamos relação pessoal (e mesmo essa não será sempre subjetiva?)

Embora a ideia abordada neste Projeto Cinematográfico seja a invocação de um certo período do passado da minha mãe, a partir do espaço e objetos da casa abandonada da nossa família, senti necessidade de refletir sobre a ideia de "mãe", na complexidade intrínseca da sua figuração.

Por um lado, há um fardo de memória coletiva, simbólica, religiosa, cultural associada ao papel da mãe, que é a origem e objeto da figuração do conceito de mãe, por outro é impraticável para

o sujeito pensar na ideia de mãe, sem que esta ideia não seja indissociável da sua própria experiência com a sua mãe. A figuração da mãe, no seu sentido mais simbólico e social tem as mesmas raízes que as da própria humanidade. Através do desejo de conferir aos objetos algo mais do que a sua mera utilidade e o desejo de arte como expressão mais completa da vida em toda a sua plenitude, desde os tempos pré-históricos que o ser humano produziu estatuetas representando corpos femininos muito estilizados, em que certas partes físicas foram marcadamente exageradas.

Estas chamadas "vénus paleolíticas"¹(Upjohn *et.al.*, 1975, pp.41) – ao contrário das figuras animais da pintura rupestre marcadas por um realismo por vezes surpreendente – estão carregadas com uma forte aura simbólica ao ponto de, de acordo com a maioria dos estudiosos, estas estatuetas estarem indissociavelmente ligadas ao nascimento do culto da Grande Mãe. Esta é, numa perspetiva principalmente junguiana, o arquétipo mais poderoso e misterioso do nosso inconsciente coletivo, uma figura forte e totalizante, com múltiplas e antinómicas facetas como a criação e destruição, a vida e a morte, o início e o fim de tudo. Apesar desta carga simbólica tão poderosa e violenta com a qual ideia de mãe está imbuída desde as origens da civilização humana, e que se tem perpetuado ao longo dos séculos através de diferentes paradigmas religiosos e artísticos, por vezes opostos uns aos outros, expressos de acordo com certas circunstâncias e urgências históricas e culturais de todas as idades até aos dias de hoje – acredita-se, de alguma forma e sem muitas perplexidades, que se possa colocar um paradoxo gerado por uma observação e auto-observação empírica, em que os indivíduos, confrontados com uma certa figuração da mãe (mas também figurada aristotelicamente no abstrato, como essência), nunca conseguem realmente afastar-se da imagem interna ao próprio pensamento da sua mãe, forjada na sua individual experiência sensível de vida vivida.

A partir destas reflexões e considerando que se trata da invocação das memórias do passado da minha mãe, em que estou pessoalmente envolvido, tanto como filho mas também como realizador que retrabalha este material disponível, senti necessidade de me proteger, senti a necessidade de evitar uma sobre-exposição pessoal e conseqüentemente a vergonha e autocensura que lhe estão associadas (também esta matéria serviu de objeto das minhas autorreflexões). Por isso, optei por um género híbrido de ficção com base documental, em que a ficção autobiográfica e a autenticidade se cruzam indiscriminadamente, de uma forma semelhante às obras de "autoficção" literária. O tema da "autoficção" literária como categoria

¹ O exemplo mais conhecido é a Vénus de Willendorf, uma estatueta de onze centímetros esculpida em calcário e pintada em ocre vermelho, encontrada em 1908 no território atual da Áustria.

de questionamento sobre o meu projeto cinematográfico, será abordado especificamente no segundo capítulo deste trabalho.

Por fim, não posso deixar de descrever, ainda que de forma sumária, as memórias da minha relação pessoal com a minha mãe que foram essenciais à construção do objeto artístico (um esboço) “Una Madre” e que foram reavivadas e revividas durante o processo criativo. A minha relação com a minha mãe, posso certamente descrevê-la como complexa e ambivalente, marcada por uma oposição de sentimentos contraditórios. A relação – embora não esteja livre de paroxismos com nuances ambíguas de quase "amizade" – construiu-se com um forte vínculo empático, a partir do qual recebi a sensibilidade, a atenção à singularidade irrepitível de nós mesmos e de cada pessoa, recebi o amor pela arte, em particular o amor pelo cinema. Por outro lado, experienciei a mais completa falta de organização e estrutura na gestão da casa que de certa forma eram a expressão física e concreta de um sofrimento profundo que se tornava tangível e extensível a todos; na gestão (ou ausência) da autoestima da minha mãe em relação a si mesma. Principalmente a desordem extrema dos espaços e objetos da habitação sempre geraram uma complicada frustração emocional no equilíbrio da unidade familiar. Esta confusão e desconforto atingiram níveis tão elevados que a minha reação instintiva quando era jovem era passar o mínimo de tempo possível em casa, na qual esse tornava quase impossível criar um espaço normal de vida para as minhas atividades. Convidar amigos ou colegas de escola para virem a minha casa era uma ideia que só ao imaginá-la me suscitava um sentimento angustiante de vergonha.

Acabou por se criar em mim a ideia daquela casa como a de um lugar crônico, um verdadeiro pântano espaço-temporal em que a desordem atávica física dos objetos seriam sempre fontes e redes de bloqueio *ad infinitum*.²

Foi a partir deste valor simbólico negativo do que podemos chamar de Lar ou Casa de Família, sempre com enfoque exclusivo na desorganização e destruturação física do espaço (por contraposição com a relação emocional positiva conforme acima descrevi) que me inspirei e

² De certa forma, trata-se de uma inversão subversiva do senso comum quanto ao papel da mãe como organizadora suprema do lar doméstico, que, embora não encarnando este paradigma, mas graças à sua riqueza humana de empatia, sensibilidade e imaginação, consegue criar em todos os aspetos uma ligação maternal com os seus filhos: é um lar doméstico “quente”, embora não estruturado do ponto de vista físico. O paradigma arquetípico da mãe como mera organizadora material do espaço doméstico é provavelmente inerente à mesma etimologia que a palavra “mãe”. De acordo com alguns estudiosos, o termo “mãe” basear-se-ia na facilidade de articulação da letra “m” por crianças (a palavra italiana “mamma” quer fortalecer precisamente este aspeto onomatopéico), em vez disso, para a maioria dos estudiosos, a verdadeira etimologia seria encontrada na raiz sânscrita “mâ” que significa medir, daí a ideia secundária de preparar, formar, produzir (a palavra “mão” também se enquadra significativamente neste campo semântico.) Então a mãe seria a que mede, ou melhor, a que organiza o lar doméstico. Claro que isto não deve ser tomado de forma literal, uma vez que esta etimologia foi adaptada e reconstituída de acordo com as circunstâncias e simbolismos de cada época, mas é inegável que tem uma memória coletiva e simbólica que continua associada à ideia de um lar doméstico como estrutura materialmente funcional. A nível pessoal, esta provável etimologia da palavra mãe, indissociável do conceito de “medida” e “ordem”, sempre me impressionou e me levou a refletir, uma vez que é um tema que de uma forma controversa sempre esteve presente nas minhas relações diárias e familiares.

decidi focar-me na figuração cinematográfica desta casa, como um lugar que por si só, através do seu espaço físico incomum, destruturado, caótico e cheio de objetos dispersos de todos os tipos, detalhes empoeirados, fotografias, seria possível invocar memórias, vida cotidiana e a própria subjetividade da mãe.

Assim, propus-me figurar uma mãe que se relaciona com os seus filhos de forma empática criativa e de proximidade emocional, mas sob um pano de fundo doméstico cronicamente caótico que inexoravelmente mantém e perpetua uma distância física entre eles.

A partir da figuração da casa invocam-se memórias da mãe e das suas possíveis interações com os filhos no decurso de um dia de quotidiano, ainda que de forma opaca e completamente fragmentada, longe do conceito e da unidade orgânica aristotélica de espaço e tempo.

A matéria de casa e do espaço físico serão mais bem descritos no capítulo quarto. Optei pela ausência física das personagens no plano cinematográfico, com estas a emergir do décor da casa como epifanias fonéticas fantasmagóricas. A tentativa de contar uma história com este dispositivo de ausências físicas, mas presente a um nível sonoro, será tratada no quinto capítulo deste trabalho, no qual analisaremos precisamente a forma como decidimos articular as imagens com voz-off.

Consolidada a ideia do meu Projeto Cinematográfico e considerando as reflexões, os termos e referências a partir dos quais e com os quais decidi desenvolvê-lo e concretizá-lo, é certo que formulei também as hipóteses/questões que o próprio Projeto visa testar:

Hipóteses/Questões:

1. Como podemos invocar o passado desta mãe, da sua vida cotidiana e da sua subjetividade apenas filmando os objetos e memórias da casa abandonada onde não vive há muito tempo? Será que as variantes experimentadas alcançarão de alguma forma os objetivos pré-estabelecidos?
2. De que modo a voz-off em articulação com as imagens poderá fazer novas produções de sentido para lá daquelas que são sugeridas pelos objetos?

2. O PROJETO PENSADO A PARTIR DA CATEGORIA DE *AUTOFICÇÃO*

2.1. *Autoficção e literatura: enquadramento geral*

Autoficção é um termo usado na crítica literária, pese embora não ser uma categoria literária, que se refere a uma forma de autobiografia ficcional ou à ficção de um evento real da vida do escritor.

O termo autoficção foi usado pela primeira vez por Serge Doubrovsky no seu romance *Fils* (cit. por FIGUEIREDO, Eurídice – *Autoficção Feminina: A Mulher Nua Diante do Espelho* - pp. 92), para conceitualizar o conjunto de obras literárias que apresentam passagens da vida ou, até mesmo, características físicas e psicológicas do autor num contexto claramente ficcional (Hughes, 2002). Doubrovsky imaginou um gênero entre ficção e autobiografia em que autor, protagonista e narrador compartilham uma identidade. Neste sentido o traço autobiográfico mistura-se com a narrativa ficcional e personagem, autor e narrador dividem o mesmo campo ficcional. Como o próprio Doubrovsky conceptualizou o termo na contracapa do seu livro:

“Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer” (cit. por FIGUEIREDO, Eurídice – *Autoficção Feminina: A Mulher Nua Diante do Espelho* - pp. 92).

Na definição de Doubrovsky a autoficção ergue-se enquanto forma literária na superação do aparente paradoxo ou dicotomia entre ficção e eventos e fatos estritamente reais, atribuindo-se ao autor/escritor a liberdade do uso da linguagem num estilo normalmente pautado por um fundo de consciencialização e reflexão do Eu.

Antes do próprio Doubrovsky, já tinha surgido a necessidade de categorizar essas formas particulares de autobiografia com veracidade duvidosa, nas quais uma pretensa autenticidade se confunde ambiguamente com uma distorção ficcional. Por exemplo, estas são as palavras de Roland Barthes em *S/Z*: *"O mesmo autor [...] pode, ou poderá um dia constituir um texto como os outros: basta renunciar a fazer da sua pessoa o sujeito, o apoio, a origem, a autoridade, o Padre [...]; será suficiente considerá-lo como um ser de papel, e a sua vida como uma biografia (no sentido etimológico do termo), uma escrita sem referente, [...]: a empresa crítica*

[...] consistirá então em reverter a figura documental do autor em figura fictícia, indetetável, irresponsável, tomada na pluralidade do seu próprio texto [...]”³ (Barthes, 2002, pp. 211).

Simultaneamente, a autoficção combina duas formas de narrativas mutuamente inconsistentes, a saber: autobiografia e a ficção. Um autor decide escrever, contar, imaginar um episódio ou um aspeto da sua vida mas usando a terceira pessoa, modificando detalhes, contextos, adicionando pormenores e/ ou personagens significativos, usando subenredos fictícios e cenários imaginários com personagens da vida real, tudo, de certa forma, ao serviço da revelação de uma certa verdade, a verdade do escritor, do seu ponto de vista, do seu ponto de vista sobre um determinado acontecimento ou de determinada experiência numa busca de si próprio. Assim, autoficção não é um termo cristalizado que tem delimitado o seu género a partir de determinados pressupostos. É uma definição que ainda continua a suscitar outras interpretações e nesse sentido, é um género que ainda escapa à classificação.

Na página principal do website Autofiction.org define-se autoficção como:

*“A autoficção consolidou-se como uma das áreas mais abertas e animadas da literatura contemporânea. Um conceito sutil a definir, ligado à recusa que um autor manifesta em relação à autobiografia, ao romance-chave, aos constrangimentos ou iscas de transparência, é enriquecido pelas suas múltiplas extensões resistindo com firmeza aos ataques incessantes de que é objeto. Trata-se de fato de colocar questões inquietantes à literatura, fazendo vacilar as próprias noções de realidade, verdade, sinceridade e ficção, cavando galerias inesperadas no campo da memória”*⁴(Grell et. al.).

Não obstante a sua amplitude intrínseca, ou melhor, a resistência do próprio termo autoficção à ideia de conceptualizações rígidas e restritas, podemos dizer que o género ocupa um espaço de interstício entre a autobiografia e a ficção. A autoficção pressupõe a desconstrução dos códigos literários próprios de uma autobiografia e simultaneamente da tradicional narrativa de ficção ao permitir o uso livre da narrativa sem que esta última esteja presa a regras cronológicas, da causalidade ou da física ou mesmo de estilísticas quanto à forma de comunicação e uso da palavra. A narrativa é ou pode ser apresentada de uma maneira não convencional, expondo a fragmentação do Eu, a fragmentação da construção da sua identidade, da sua memória, formas alternativas de contar e recontar e de pensar sobre si próprio, sendo sensível aos efeitos da história, que poderá nem ser a biográfica mas a do contexto social e humano mais amplos, a psicologia, a ideologia, a religião, a geografia, a mera experiência sensível ou até o episódio

³ Tradução para português por Tommaso Lunardi, 2021

⁴ Tradução para português por Tommaso Lunardi, 2021.

concreto inusitado desagarrado de um qualquer encadeamento lógico ou cronológico. E todo este “patchwork” fenomenológico influencia o próprio processo e elaboração de escrita e nesse sentido a forma da narrativa da autoficção é autóctone ao seu autor.

Na verdade, a autobiografia é uma tentativa de aceder a uma autenticidade impossível, face à resistência das memórias e dos acontecimentos ao devolver-nos o nosso opaco quase inatingível verdadeiro eu. Apesar dos seus esforços, o autor de uma autobiografia nunca consegue fazer a descrição de um facto objetivo, mas devolve-nos sempre a sua visão subjetiva única e irrepetível, mesmo em contradição consigo próprio e com o seu passado real, mas agora quase inacessível. *"A diferença entre a autobiografia e a autoficção é evidente na impossibilidade desta ser reduzida, como a primeira, à pura afirmação da realidade, objetiva. Ele assume voluntariamente esta objetividade impossível, ou sinceridade, e brinca com a semelhança ambígua que existe entre a autobiografia e a narrativa na primeira pessoa. A autoficção é uma afirmação que pede para ser acreditada e não acreditada, falsa e ao mesmo tempo verdadeira, a meio caminho entre o sério vínculo da autobiografia e a falsa promessa do romance de ficção contada à primeira pessoa"*⁵ (Mongelli, 2001, pp.24).

Uma obra de autoficção não dá ao leitor a chave para diferenciar uma afirmação de realidade com uma de ficção, esta é sempre ambígua e nunca podemos decidir, de uma vez por todas, em que medida há uma coexistência entre a “ficcionalização da factualidade” e a “factualização da ficção”. É precisamente este estatuto poético da ambiguidade que leva a uma reflexão sobre a própria razão de ser do modo autoficcional: a descoberta da impossibilidade de realmente se conhecer através da mera reprodução biográfica. Assim, nesta perspetiva autoficcional, *"uma verdade sobre si mesmo e sobre o mundo será paradoxalmente procurada em práticas de sabotagem da ingénuo linearidade autobiográfica"*⁶ (Mongelli, 2001, pp.21). É mesmo por causa desta mistura indistinta de ficção e biografia que a autoficção consegue ultrapassar as barreiras da autocensura geradas pelo pudor fisiológico que se cria na escrita autobiográfica, quer sobre si quer sobre os outros nomeadamente a respeito de questões como a família, o amor e a sexualidade.

A indecisão aporética de que "sou eu e não sou eu" típica da autoficção, indica um pacto entre o escritor e o leitor marcado por uma oscilação constante e quase sempre indistinguível entre “semi-ficção” e “semi-autenticidade”. É precisamente a partir desta ambiguidade constitutiva da obra autoficcional que podemos estabelecer uma ligação com a conceção do Eu da psicanálise lacaniana. Nesta perspetiva, o Eu tem sido tomado desde as suas origens numa rede

⁵ Tradução para português por Tommaso Lunardi, 2021.

⁶ Tradução para português por Tommaso Lunardi, 2021

de ficção e, portanto, pode-se dizer, que nada é mais autêntico do que uma autoficção: a realidade subjetiva existe apenas como invenção de um sujeito falante, o Eu é o produto da linguagem e a Realidade vem a existir por causa da enunciação do mesmo Eu no que diz respeito à inescrutabilidade do Real (Milazzo, 2016). Nas próprias palavras de Lacan: “*A verdade sobre o real, se posso dizê-lo assim, é que o real (...) não faz qualquer sentido (...)*”⁷ (Lacan, 2006, pp.118).

Na autoficção, assumindo a lição freudiana sobre o inconsciente, o tema do esquecimento é tão fundamental que o que esquecemos é provavelmente mais significativo do que aquilo que supomos que nos lembramos claramente. Ter consciência de que o esquecimento pode definir-nos mais do que a nossa memória, pois é uma pseudomemória e, portanto, mera ficção (que é o que a autobiografia não assume), isto lança uma terrível escuridão aporética no que diz respeito à possibilidade de nos podermos verdadeiramente autoconhecer. Mas esta dificuldade quase intransponível não desencoraja os escritores de autoficção, pelo contrário, este é o seu desafio, de chegar a alguma verdade sobre si mesmos, assumindo desde o início que a memória, especialmente dos acontecimentos mais importantes, nunca é autêntica, mas é uma ficção.

Por esta razão, nas obras de autoficção a primazia não é relativa ao que é geralmente considerado mais significativo ou essencial – como é o caso da autobiografia que, desta forma, no entanto, cai fatalmente numa autoilusão inconsciente – mas, pelo contrário, a atenção é completamente virada em pequenas coisas, partes insignificantes do diálogo, digressões repentinas e “injustificadas”, objetos “inúteis”, em detalhes e fragmentos de uma vivência diária passada. “*A verdade já não é a última palavra do texto, mas a palavra que falta no texto, e, portanto, a autoficção é em primeiro lugar a forma de autobiografia na era da suspeita. Serve para expor a natureza fundamentalmente ficcional de cada autobiografia. A ficção não é necessariamente antítese à verdade: há, de facto, uma verdade dentro do romance que não é referencial, mas carrega uma segunda verdade. Não se trata apenas de compreender-se através do atalho da ficção, mas de ficcionalizar-se na autobiografia: não é o romance que está em busca de autenticidade, mas, ao contrário, é a autenticidade que quer ficção*”⁸ (Mongelli, 2011, pp. 27).

Explorando uma limitada amostra da pluralidade de sentidos produzidos pela autoficção literária e a qualidade indefinível e resistente do seu termo a noções pré-determinadas de realidade, verdade, ficção ou narração, faz sentido sublinhar alguns exemplos de autoficção na literatura contemporânea em autores como Elena Ferrante, Karl Ove Knausgaard. A alusão que

⁷ Tradução para português por Tommaso Lunardi, 2021.

⁸ Tradução para português por Tommaso Lunardi, 2021.

aqui é feita a dois autores adicionais do género de autoficção serve sobretudo para exemplificar a riqueza e pluralidade deste género literário, o qual é construído e constituído a partir do sujeito autor e das suas idiossincrasias. Nos livros de Ferrante (pseudónimo da verdadeira escritora) a autoficção desvela-se no facto da autora narrar uma versão ficcional de si mesma, assumindo a sua narração um tom, por vezes, confessional, que produz nos leitores a sensação de coincidência com eventos e emoções também por eles vividos e experienciados, mas também uma sensação de exploração e descoberta de um sentido mais profundo das coisas. A escritora operacionaliza um exame profundo e complexo às emoções humanas, exame esse que a maioria das pessoas, pese embora sentindo as mesmas emoções, procuram evitar e fugir a todo o custo. A escritora examina as emoções e identifica-as e relaciona-as como se de um diálogo honesto consigo mesma se tratasse, o que para o leitor é sentido como o relato de um confronto que ele próprio normalmente evita, um exame que ele próprio não admite nem quer ter (Ferri *at al.*, 2015). Daí o carácter quase aditivo da obra de Ferrante tal como é retratado no documentário de Giacomo Durzi “Ferrante Fever” de 2017. Mas será que a Autora fala de si própria efetivamente? Será que conta verdadeiramente parte da sua vida, do seu eu? É esta a tensão que se mantém em aberto na obra de Ferrante e neste sentido a autoficção desta autora destaca-se mais pela dúvida omnipresente sobre o que é real ou ficcional na sua narrativa do que a autoficção de outros autores que se distinguem de Ferrante pela narração, ainda que ficcionada, de factos reais.

Com efeito, quando questionada por Paolo Di Stefano para o *Corriere della Sera* (Stefano, 2016) “quão autobiográfica é a história de Elena [Greco]?” Ferrante responde: “ *Se por autobiografia quer dizer recorrer à própria experiência para alimentar uma história inventada, então é quase inteiramente. Se, em vez disso, está a perguntar se estou a narrar a minha própria história pessoal, de forma alguma*”⁹

Na obra “Minha Luta” de Karl-Ove-Knausgaard¹⁰ este último, através de um despojamento estilístico, praticamente em bruto fio de consciência, relata a sua quotidianidade, os seus familiares, o seu pai tirano e todo o espectro de uma crise de meia-idade narrada sob o ponto de vista do autor numa autobiografia brutalmente honesta, despudorada, sem vergonha, narrando desde os detalhes quotidianos mais insignificantes, às interações humanas e familiares aos pensamentos que normalmente, o comum dos mortais sociais, recusa sequer pensar.

Na obra de Karl, não só os não pensamentos são efetivamente pensados de forma livre dos autoconstrangimentos e autocensuras, que operacionalizamos de forma contínua e automática

⁹ Tradução para português por Tommaso Lunardi, 2021.

¹⁰ My Struggle é uma série de seis romances autobiográficos escritos por Karl Ove Knausgård e publicados entre 2009 e 2011.

como efeito da formação e produção do nosso Eu, mas são ditos, declarados, com contextualização, nomeação e caracterização realista, crua e verdadeira, sem dever ou preocupação estilística (Camp, 2018).

“(...) - o termo literário é bathos - é o sentimento generalizado de MY STRUGGLE. É a sensação, emocionante e confusa, de encontrar alguém que não conhece as regras não escritas. Elas não estão escritas porque estão bem marcadas dentro de nós; são as regras da sociedade, que fazem parte da nossa identidade. Em todas as páginas de MY STRUGGLE, somos lembrados dessas regras, que os seres humanos seguem instintivamente e por uma questão de autopreservação, porque Knausgaard as desconsidera. Sentimos visceralmente que ele não deveria estar a dizer-nos o que nos diz, mas, no entanto, não conseguimos parar de o ler porque sabemos exatamente o que ele quer dizer. (...) Tudo se resume a um tipo de comportamento, que a sociedade exige de nós, e aos quais Knausgaard, o escritor, não se restringe. Ele não é rude ou mau; ele é estranhamente livre. Ele está a olhar para a humanidade de um lugar onde a maioria das pessoas nunca esteve e provavelmente não pode chegar”¹¹ (Camp, 2018)

Na entrevista que teve na FLIP¹² de 2016 com o jornalista e tradutor Ángel Gurría-Quintana e que se encontra disponível no Youtube¹³, Knausgård declara que tentou dizer a verdade da maneira mais livre possível e que no fundo, ao tentar dizer a verdade desvela-se o assunto de fundo, a vergonha e esta como elemento constitutivo da identidade. Vergonha essa que o seu próprio livro continua a causar-lhe, mas que ao escrevê-lo, ao contar os seus segredos, o relevante deixou de ser o autor que se expõe a si próprio e a terceiros para passar a ser o livro, o “novel”¹⁴ o mais importante. Neste sentido, os seis livros que constituem a obra “Minha Luta”, não são uma autobiografia, não é uma obra que o autor pretendia que fosse sobre a sua vida mas o autor faz o uso da sua vida como matéria-prima para descobrir ou explorar outros sentidos de construção da identidade, recorrendo à memória é certo mas também para poder dramatizar alguns acontecimentos, baseando-se em outras evidências que não estão propriamente na sua memória.

¹¹ Tradução para português por Tommaso Lunardi, 2021.

¹² Festa Literária Internacional de Paraty, Brasil

¹³ Ver bibliografia final.

¹⁴ “Novel” em inglês é termo que significa simultaneamente: história, conto, ficção, romance, narrativa.

2.2. A Referência: W.G. Sebald

O autor cuja forma de narrativa de autoficção esteve mais presente na construção do meu Projeto Cinematográfico é W.G. Sebald nomeadamente as suas obras *Austerlitz* (Sebald, 2012) e *Anéis de Saturno* (Sebald, 2013).

É o autor que mais me influenciou na forma como a sua escrita, exatamente pela forma de diário fílmico e de memória anotada, questiona a construção fragmentária da identidade e o papel de uma memória desconexa e desarticulada na construção do Eu, constituídas apenas por cheiros ou imagens ou instantâneos de palavras, sensações que emergem do interno do esquecimento, também ele profundamente constitutivo do Eu.

Quer em *Anéis de Saturno* (Sebald, 2013) quer em *Austerlitz* (Sebald, 2012), a prosa de W. G. Sebald resiste ao modelo narrativista que entende o sujeito como um contínuo de coerência cronológica, segundo regras de causalidade, com uma história que se apresenta com um enredo determinado. W. G. Sebald assume o carácter fragmentário, descontínuo, inesperado da criação e constituição da identidade, as palavras das suas personagens ou do narrador (o próprio) mostram-se incompletas, atomísticas, interrogativas. Mas, contrariamente aos movimentos anti-narrativistas, W. G. Sebald não rejeita o papel da memória ou do passado, pelo contrário, ao mesmo tempo que é criador de articulações descontínuas, transmite, através da sua obra, um profundo senso da importância da memória (Behrendt, 2010).

As memórias tanto podem ser as do indivíduo em particular como as da geografia do lugar, como as determinantes para a comunidade (a História inscrita nas histórias), como as memórias históricas de um país, e todas elas se entrelaçam, se unem, se desintegram a um ritmo e movimento de escrita que parece querer completar um puzzle identitário que tende sempre à abertura e à incompletude. É preciso narrar os fragmentos, com outros fragmentos, com outros pedaços, independentemente da sua natureza, origem, da sua articulação ou aparente incoerência.

Na obra de W.G.Sebald esses fragmentos feitos de fotografias e documentos são usados como referentes reais que dotam a sua narrativa com valor de verdade. Mas ao mesmo que usa os documentos e as fotografias como motores de memória ou como testemunhos de factos objetivos Sebald narra a sua ficção.

É neste sentido que Sebald consegue simultaneamente dar um carácter de verdade à sua narração ao mesmo tempo que gera incerteza sobre se as imagens serão efetivamente verdadeiras ou se, apesar de verdadeiras, dizem efetivamente respeito às referências narrativas que as acompanham. Independentemente da dúvida gerada, há neste uso dos fragmentos e documentos e de fotografias um refletir do papel da memória na construção da identidade, do

que fica e permanece ao longo do tempo, que é simultaneamente constituído por tudo o quanto a memória não retém, por tudo o quanto, tendo existido, já não é invocável no presente¹⁵.

E de que é feita a memória, ou os fragmentos da memória, somente de realidade?

A memória em Austerlitz, por exemplo, ativa-se a partir de digressões eruditas, anotações extemporâneas, reflexões sobre edifícios monumentais e o seu futuro inexorável de ruínas, da descrição de grandes estações metropolitanas, fotos embutidas no texto, detalhes insignificantes, a partir de fragmentos de memórias do dia-a-dia e de qualquer objeto aleatório e bizarro.

A atenção explícita do escritor alemão à memória desvela necessariamente o peso que ele também atribui ao esquecimento. Fazendo uma metáfora, a estátua não é só o que vemos, é também toda a matéria-prima removida pelo escultor, constitutiva do resultado final da obra.

Para Sebald, o esquecimento, tal como a memória, é decisivo na estruturação de uma identidade presente que coexiste sempre simultaneamente com o seu passado, mesmo aquele que é “removido”. Nesta perspetiva, o esquecimento permitiu a Austerlitz, por exemplo, sobreviver à destruição psíquica, facto que se altera significativamente quando o que foi esquecido reemerge (Calzoni, 2016).

*“O conceito de "mundo depois de Auschwitz", ainda atribuível a Adorno, leva ao coração do problema da representatividade da realidade após a tragédia do Holocausto, mas ao mesmo tempo ilumina a perspetiva a partir da qual um escritor como W.G. Sebald movia a sua caneta para ajudar a reconstruir, também através o Denkbild [imagem-pensamento], uma cultura ainda percebida como irremediavelmente ofendida pelo nazismo décadas após a queda do Terceiro Reich. É um "mundo" a ser considerado cronologicamente depois de Auschwitz e, ao mesmo tempo, para ser contemplado e investigado "de acordo" com a “fratura da civilização” causada pela Shoah”*¹⁶ (Calzoni, 2016, pp.321)

A personagem Austerlitz, (como por exemplo Primo Levi que acabou suicidando-se) sofre do "síndrome do sobrevivente" que na velhice tem que enfrentar o reemergir da memória removida (é também o tema de outro livro de Sebald, "Os Emigrantes"). Esta memória reaparece, quer de forma voluntária quer de forma aleatória, tanto durante o seu dia-a-dia como professor de história de arquitetura, como quando invoca o seu passado durante uma viagem à Europa em busca da sua origem e identidade desaparecidas sobre os rastros fragmentários, sobre as feridas e ruínas deixadas pela Segunda Guerra Mundial e o Holocausto.

¹⁵ A memória invocada no presente é sempre uma vivência presente ainda que de um facto ocorrido no passado.

¹⁶ Traduzido para português por Tommaso Lunardi, 2021.

No que diz respeito a este processo de invocação da memória, uma diferença fundamental entre Proust e Sebald é que para o primeiro isto acontece exclusivamente como uma aparição dentro da dimensão fechada da própria subjetividade, enquanto para o segundo, mesmo quando se trata de memórias muito privadas e dolorosas, a reconstrução do passado ocorre através do diálogo e, portanto, através de um encontro intersubjetivo. Por exemplo, há três narradores que interagem uns com os outros na história de Austerlitz: o escritor que é o narrador de primeiro nível que permanecerá sem nome até ao final do livro e que relata o que Austerlitz lhe conta; Austerlitz que é o narrador de segundo nível e por fim na narração deste último surge o narrador de terceiro nível como a amiga da sua mãe que Austerlitz encontra em Praga e que lhe conta episódios da sua infância e da sua família.

Esta história construída a três vozes – que prossegue lenta e melancolicamente como uma história de investigação sobre a memória e a identidade com raízes nos horrores da Segunda Guerra Mundial e sobre a tentativa deliberada de os remover da memória – assume um valor coletivo para a nossa identidade ocidental e europeia. As pesquisas, digressões, reflexões e histórias do “triplo eu-narrador” formam o dispositivo de autoficção em que a voz do autor W. G. Sebald se espalha indiscriminadamente.

Ainda contrariamente a Proust, para quem, a sensação, é o elemento que desperta a ação da memória, para Sebald são, acima de tudo, os objetos, enquanto “cofres” do passado que fazem reemergir partes esquecidas da própria pessoa.

Para Sebald os objetos evocados têm a sua própria realidade ontológica, para além do efeito que despertam no sujeito, e mesmo as fotos inseridas nas páginas, não são meras legendas informativas, mas epifanias alegóricas e testemunhos da sua própria existência material e corporal no mundo como independentes do eu que os contempla, misteriosos e enigmáticos traços do passado, de enredos futuros, de “outro” e “outros lugares”.

Por esta razão Sebald é certamente um exemplo paradigmático de como a imagem pode ser não só uma simples ilustração do texto literário, mas uma outra forma de código que se integra e se contamina com aquele verbal.

No meu Projeto Cinematográfico parto das minhas memórias, dos mesmos contextos locais, do meu espaço geográfico identitário, parto das imagens e dos objetos que ali permanecem abandonados como testemunhos e evidências das emoções e relações vividas, não para construir uma narrativa de enredo determinado, consequencial e cronológico, mas para evidenciar e invocar os fragmentos de imagens, de sons, de diálogos, de lugares que aqueles objetos, pertencentes ao passado, ainda invocam.

Tal como em *Os Anéis de Saturno* e especialmente em Austerlitz, o meu objeto artístico é uma invocação de um passado e, portanto, uma reflexão sobre a memória como elemento constitutivo de uma identidade.

No entanto, contrariamente à ideia do meu Projeto Cinematográfico, Sebald não forja a sua obra literária e fotográfica a partir de uma dimensão estritamente privada e familiar (ele, na verdade, nasceu em 1944 quase no final da Segunda Guerra Mundial e o seu pai tinha integrado as forças armadas nazis, mas estes factos biográficos não são, pelo menos diretamente, narrados nos seus dois livros mais conhecidos)¹⁷.

Nas obras de Sebald muitas vezes as personagens, ou o próprio autor como em *Os Anéis de Saturno*, viajam e vagueiam pela velha Europa. É durante essas viagens que normalmente emergem os sinais do colonialismo, dos regimes totalitários, da Segunda Guerra Mundial de outras guerras e batalhas, a partir dos objetos do dia-a-dia, de conversas ocasionais, de visões de edifícios em ruínas. A grande habilidade de Sebald reside no facto de tais temas não serem muitas vezes tratados de forma sistemática e explícita, mas, ao contrário, ele consegue evocar o poderoso espectro da História, em histórias fragmentadas da vida do dia-a-dia, em epifanias fantasmagóricas de um passado esquecido, na desorientação, na aleatoriedade das notas de viagem, em detalhes aparentemente insignificantes.

É de toda esta heterogeneidade que é composto o tecido conetivo da autoficção do autor alemão. Sebald estabelece um pacto narrativo com o leitor não em nome do realismo, mas sim, sobretudo, da imaginação e do devaneio.

No meu objeto artístico persiste a tentativa de filmar a realidade decadente e fragmentada que é a casa abandonada do meu filme, com aparições ritmadas, mas irregulares e casuais de objetos, que se sucedem entre si sem uma razão de cronologia ou narrativa. São fragmentos que apelam aos sentidos, à memória fragmentada de discursos e frases passadas, de pessoas e da sua presença e ausência.

Também pretendo, com o meu projeto, tentar tornar tangível o esquecimento a partir precisamente das imagens de tudo aquilo que a memória não retém como de significativo. Um anjo ou uma “madonna” na parede, fotos de filhos, mesinha de cabeceira repleta de objetos que se sobrepõe e se acumulam, frascos em cima da mesa, os gestos e objetos de um quotidiano com aparente ausência de importância, mas que fazem emergir o que persiste no interno do esquecimento.

¹⁷ [em linha] https://en.wikipedia.org/wiki/W._G._Sebald [consultado em 13-05-2021]

A filmagem das fotos que pululam este universo expressam não só a personagem que as mesmas cristalizam nos seus diversos momentos, mas um contexto maior, uma intercessão com a imagem estética de um outro tempo, com a fantasia dos sonhos passados, o confronto direto com uma ilusão histórica que deambula e comunica com espaço dos objetos presentes.

A nossa contemporaneidade é feita também daquelas ilusões, elas constituem, seja na sua invocação seja no seu esquecimento, o tempo presente.

No fundo, tal como Sebald, passeio pela casa da minha família da mesma maneira que ele erra, em *Os Anéis de Saturno* pela costa Escocesa.

Faço digressões e através da experiência dos objetos, vejo-me envolto num torvelinho de fragmentos do passado, de sons, de gestos e de palavras.

Sem uma meta antecipada, completo e coso os fragmentos com linhas imaginárias, criando o corpo existencial do sujeito que observa sobre o que observa e porque é que observa.

2.3. Autoficção e cinema. A referência: O rosto de Karin

Antes que Doubrovsky cunhasse o termo “autoficção”, a questão da construção de uma identidade voluntariamente assumida, *a priori*, como uma intersecção indistinta da semi-ficção com semi-autenticidade, já estava presente no Cinema dos anos 50, início dos anos 60 como parte de uma reflexão sobre a verdade real ou a verdade presumida como tal no género documental, especialmente no documental etnográfico.

Neste sentido, Deleuze (Deleuze, 2015, pp. 236-237) problematiza a ideia de ilusão construída no cinema por narrativas hegemónicas (especialmente as de Hollywood) a fim de analisar novos processos autorais que sobrepõem ficção e realidade, mesmo, não necessariamente, dentro de uma lógica de filme narrativo. Quando fala de realizadores como Rouch e Perrault¹⁸, Deleuze descreve essencialmente a potencialidade do documentário nestas assemblagens coletivas de ficção que já não estão sob o controlo de um discurso centrado na figura ultrapassada de um “autor-deus”.

A ideia de “*Eu é outro*” (Deleuze, 2015, pp. 240) que Deleuze retoma de Rimbaud para problematizar estas assemblagens, passa-se na “*formação de uma narrativa simuladora, de uma*

¹⁸ “A ruptura não está entre a ficção e a realidade mas na nova forma de narrativa que as afecta ambas. Por volta dos anos 60 produziu-se uma mudança em áreas bastante independentes, no cinema directo de Cassavetes e de Shirley Clarke, no «cinema do vivido» de Pierre Perrault, e no «cinema-verdade» de Jean Rouch. Assim, quando Perrault critica toda a ficção, fá-lo no sentido em que ela forma um modelo de verdade preestabelecido que exprime necessariamente as ideias dominantes ou o ponto de vista do colonizador, até quando é forjada pelo autor do filme. A ficção é inseparável de uma «veneração» que a apresenta como verdadeira, na religião, na sociedade, no cinema, nos sistemas de imagens. Ninguém entendeu tão bem como Perrault o dito de Nietzsche, «suprimam as vossas venerações». Quando Perrault se dirige às suas personagens reais do *Quebeque* não é meramente para eliminar a ficção mas para libertá-la do modelo de verdade que a penetra e reacerder em troca à pura e simples função de fabulação que se opõe a esse modelo” (Deleuze, 1985, pp. 236)

simulação de narrativa de simulação ou de uma narrativa de simulação que destitui a forma da narrativa veraz." (Deleuze, 2015, pp. 241). E ainda Deleuze: *“já não se trata do «Nascimento de uma nação» mas da constituição ou reconstituição de um povo, em que o cineasta [Perrault] e as suas personagens se tornam outros conjuntamente e por intercessão recíproca, coletividade que avança passo a passo, de lugar em lugar, de pessoa em pessoa, de intercessor em intercessor.”* (Deleuze, 2015, pp. 241).

Além de gerar uma visão retrospectiva mais crítica e menos ingênua do cinema do passado, estas reflexões decisivas influenciarão não só a esfera do documentário etnográfico, mas, inevitavelmente, todo o cinema independente e de autor. Neste sentido, a fusão ambígua das histórias pessoais do autor com personagens fictícias inventadas irá acontecer cada vez mais, colocando assim o realizador no centro da narrativa cinematográfica. *“Se no cinema clássico dominante a figura do realizador se estabeleceu em termos de uma função – que é a do orchestrador do filme e autor que tem total controlo sobre a sua obra – após a crise deste paradigma, que ocorreu acima de tudo por causa deste questionamento sobre o mesmo dispositivo cinematográfico e, portanto, por causa desta nova maneira de pensar e fazer cinema, esta mesma função assumiu novas significações”* (Elisson, 2016, pp. 8).

Assim sendo, esta nova maneira autoral, aproximando-se daquilo que a teoria literária contemporânea chamará de autoficção, abriu de forma integral as fronteiras entre documentário e ficção e abandonou a falsa dicotomia entre vida inventada e autobiografia autêntica, levando o realizador, agora também enquanto personagem ou matéria-prima, à criação de um modo de “cinema do eu” (Elisson, 2016, pp.8).

O meu Projeto Cinematográfico coloca-se precisamente nesta perspectiva de “cinema do eu” que oferece a sua intimidade ao espectador. Portanto, enquanto realizador, autoficcionei-me¹⁹ no meu próprio filme no papel de realizador/personagem, numa mistura indistinta de factos autobiográficos semi-inventados e semi-autênticos.

Sendo o meu objeto artístico uma invocação de um certo período da vida da minha mãe a partir das filmagens da nossa casa de família, agora abandonada e de velhas fotos a preto e branco, existem, sem dúvida, vários elementos que o conectam com o filme de Ingmar Bergman “O Rosto de Karin” de 1984. É inequívoca a influência desta obra no meu trabalho²⁰: é uma curta-

¹⁹ No meu objeto artístico, ao mesmo modo das personagens da mãe e dos outros filhos, eu não apareço fisicamente em cena, mas só como voz-off.

²⁰ Tanto para este aspeto do “cinema do eu”, como para outros aspetos, os filmes que influenciam o meu projeto são muitos, mas evidentemente não seria possível mencionar todas as obras cinematográficas. Em razão disso, na Filmografia também são citados alguns filmes de realizadores que não são apresentados ao longo do desenvolvimento da tese e que, contudo, me provocam alguma importante reflexão sobre o meu projeto, mas, eventualmente, menos decisiva e evidente das obras analisadas. Nomeadamente esses autores são: Arren Aronofsky, Chantal Akerman, Nanni Moretti, Alain Resnais e Agnès Varda.

metragem, com montagem de fotos (também de detalhes e fragmentos de fotos, de movimentos lentos de câmara dentro da moldura /foto e aproximação nos rostos) da sua família, do seu pai, de si mesmo enquanto criança e adulto e de primeiros planos de fotos da mãe do realizador, Karin Åkerblom, que morreu anos antes da realização do filme. Durante treze minutos, acompanhados pelo som de um piano em cadência lenta e espectral, o realizador sueco opera uma "homenagem/retrato" à figura materna a partir de um estudo sobre o seu rosto, num profundo ato de amor. As fotos da mãe dispersam-se pelos vários momentos da sua vida: de quando era uma criança passando pela sua juventude, ao seu noivado, vida de casada e como mulher de família – mãe. Também aparece a imagem do seu marido Herik, pai de Ingmar. Este, na idade adulta, torna-se um pastor luterano austero e autoritário na linha da moralidade rígida²¹. É impossível esquecer o plano tão belo quanto terrível em que, sobre um púlpito, visto na perspectiva de baixo para cima e vestido no cumprimento de uma cerimónia religiosa, o pai de Bergman impõe-se de forma ameaçadora em todo o seu poder pastoral e paternal a ponto da sua figura se amalgamar na rigidez da estrutura arquitetónica - contexto institucional religioso - que lhe serve de pano de fundo.

Este breve filme, constituído por retratos fotográficos que reconstituem as diferentes fases da vida da sua mãe, praticamente não mostra Karin a envelhecer após o casamento. A narrativa *tout-court* parece terminar no início da vida conjugal ao mesmo tempo que reaparecem os planos dela enquanto jovem e bela, alternados com a sua última foto em vida, impressa no passaporte, na qual se observa o seu rosto já velho e sulcado pelas rugas. Neste filme não há vozes. Poucas legendas significativas pontuam o enredo visual. Os delicados movimentos de câmara parecem o tocar e acariciar do seu rosto, das suas mãos, dos detalhes das suas vestes, dos objetos. As fotos que compõem o filme “O Rosto de Karin”, são muito ricas de detalhes e de pormenores relevantes e enigmáticos.

Nas palavras de Bergman sobre o fascínio das suas próprias imagens escritas no prefácio do seu romance “*Com as melhores intenções*”²² (Bergman, 2001):

“Há, sem dúvida, uma magia nessas imagens, especialmente se olharmos para elas com uma boa lupa; rostos, rostos, mãos, posturas, vestidos, joias, rostos, animais de estimação, vistas, luzes, rostos, cortinas, pinturas, tapetes, flores de verão, bétulas, rios, penteados, expressões sinistras, seios em florescência, bigodes imponentes, poder-se-ia continuar em frente até o infinito, por isso é melhor parar. Mas acima de tudo rostos. Eu entro naquelas imagens e

²¹ A biografia foi conhecida principalmente a partir do filme documental “A Vida e Obra do Génio” de Margarethe Von Trotta e Felix Moeller de 2018 e pelas obras cinematográficas do próprio Ingmar Bergman.

²² Tradução para Português de Tommaso Lunardi, 2021.

*acarício as pessoas, nas que me lembro e das que não sei de nada. É quase mais divertido do que ver filmes mudos antigos que perderam legendas. Posso construir enredos de fantasia.”*²³

(Bergman, 2001, pp. 7)

Há uma grande afinidade entre o meu projeto cinematográfico e “O Rosto de Karin”.

Ambas as curtas-metragens são invocações do passado de uma mãe e em ambos os casos o realizador é o filho da mãe figurada. Apesar de acontecer de maneiras diferentes, ambos os realizados aparecem no filme. Em Bergman este está diretamente retratado, quer enquanto criança quer como adulto, nas fotos do álbum de família.

No meu projeto a minha presença é consubstanciada na voz descritiva e poética (o meu rosto aparece apenas uma vez, numa fotografia que não é completamente visível, com os meus irmãos mais novos).

Outra característica importante que o meu projeto partilha com “O Rosto de Karin” é o uso de fotografias antigas. O filme de Bergman é inteiramente constituído pelas fotografias já o meu objeto artístico é cadenciado, a cada dois/três minutos, por fotos da minha avó (faleceu há cerca de vinte anos).

As fotografias da minha avó, tiradas entre o início e o final dos anos 50 surgem como epifanias inesperadas entre as filmagens dos objetos, dos espaços físicos internos e externos da casa abandonada ao mesmo tempo que se ouve a "conversa" da mãe com o gato, com os filhos ou em silêncio.

A escolha artística em usar as fotografias da minha avó é, de alguma forma, o dispositivo que encontrei para, de forma analógica, falar sobre a minha mãe²⁴. Cada foto que aparece entre as imagens da casa e do pátio é filmada num pano de fundo preto que remete a um nível diferente de reflexão, que surge de uma dimensão mais abstrata, fora do espaço diegético.

Estas fotos tomadas para si só e no preciso instante em que são projetadas com uma duração de vários segundos – para oferecer um certo tempo de contemplação e ao fim de observar bem os detalhes dos vestidos, das poses e, acima de tudo, dos rostos e dos olhares (também o meu avô aparece duas vezes) – correspondem, de alguma forma, à atmosfera e à situação humoral ou de pensamento da mãe naquele momento de "ficção" dos diálogos.

As fotos, por outro lado, observadas idealmente como uma sequência, tendem a contar uma história autónoma: inicialmente vemos uma composição fotográfica da minha avó cheia de alegria eufórica na qual ela olha para a máquina fotográfica, imitando claramente as poses das divas do cinema, na praia com fatos e roupas da moda, fingindo andar de motocicleta (que não

²³ Tradução para Português de Tommaso Lunardi, 2021.

²⁴ Portanto foi uma operação de “substituição”.

é dela). Depois, noutra fotografia, quase em primeiro plano a sorrir para a câmara, vemo-la dentro de um carro a fingir que o conduz. Em seguida é mostrada uma fotografia com ela sentada na praia com o namorado (o meu avô já falecido há cerca de dez anos) onde ambos estão a olhar para a câmara e sobretudo ela apresenta um semblante leve e sorridente. Na fotografia seguinte podemos ver a minha avó numa festa de aldeia, sorridente, de avental sujo, muito provavelmente, da cozedura de um bolo típico da nossa aldeia. A fotografia seguinte, ambos os meus avós, em figura inteira, passeiam, de mão dada (após o casamento) pelo “borgo” da aldeia. O meu avô observa a minha avó, mas esta sorri e mantém o olhar fixo para a máquina fotográfica. Ambos "vestidos de festa" e atrás deles, em pano de fundo, outras pessoas, vizinhos, ocupam as ruas, caminham. Na penúltima fotografia a figura da avó surge em plano médio, esta vestida com uma camisola branca muito feminina, com brincos em forma de losango irregular, um cabelo escuro, volumoso e ondulado a cair-lhe sobre os ombros. Pela primeira vez, ela não olha a câmara e nem está a sorrir. O seu olhar vagueia em direção a um "outro lugar" com uma expressão enigmática entre a reflexão e a ausência. Por fim, quase no final do filme, a última fotografia da minha avó, em figura inteira, com um vestido de verão sem mangas, saia larga e comprida e de sandálias. A minha avó está sentada nos degraus à porta de casa, ladeada pelos vasos de flores que compõe a entrada. Está de braços esticados com as mãos sobrepostas uma na outra num jeito de absorto desinteresse. O rosto virado para o lado em jeito que visa a rejeição da objetiva que a observa. O seu olhar marcado por uma intensa seriedade, desilusão e um desinteresse total pelo que está a acontecer naquele momento. Faço um grande plano ao seu olhar²⁵.

Estas fotos, a partir do modo sequencial em que são exibidas, revelam não só uma mudança no humor da mulher ali representada, que de forma direta pretende-se ser uma pista interpretativa da história da personagem principal da história – a Mãe – mas também revela uma mudança na relação que a mulher figurada tem com a câmara que a observa.

Na composição fotográfica do início do filme pode ser observada a relação ativa e vivaz da mulher com a câmara, que é o mesmo que dizer, a relação com outro que a observa e a relação com ela mesma no sentido de como quer ser observada e lembrada. Neste sentido estas primeiras fotografias têm uma atmosfera de fantasia, de otimismo típico da americanização da sociedade italiana durante o período do chamado “boom económico”, as poses da minha avó são performativas num estilo cinematográfico, através de um olhar que alimenta a câmara e que, por sua vez, se alimenta dela.

²⁵ Isto cria um twist visual, uma vez que até agora, antes e depois de cada fotografia, havia uma sucessão de imagens da casa e objetos na nossa época contemporânea (2015/2016).

Em antítese ao que acontece no início do filme, na fotografia final, a mulher representada não se limita apenas a não olhar para a câmara mas denota-se nela um semblante de quem repudia o ato de ser fotografada/observada, um total desinteresse pelo outro que a observa e por si própria como objeto da observação do outro.

O que se pretende com a utilização deste dispositivo cinematográfico é dar profundidade e informação sobre a trajetória emocional da mãe, que é a personagem principal do meu projeto cinematográfico. Procurei representar este trajeto a partir das fotografias da mãe da personagem principal. Pretendia também, desta forma, invocar o papel da memória, do esquecimento, da passagem do tempo (e, portanto, da vida) através da utilização de fotografias antigas, como acontece no filme de Bergman, mas também de suscitar a reflexão sobre como as emoções, os gestos do passado são repetidos e ativados no presente, por outras pessoas ali não representadas. *“(...) Todos nós, mesmo quando pensamos ter notado todas as minudências, recorreremos a elementos do cenário que outros antes de nós já levaram à cena muitas vezes. Procuramos reproduzir a realidade, mas quanto mais nós nos esforçamos mais se insinuam em nós o teatro histórico do passado: (...) A nossa relação com a História (...) vive de imagens prévias já implantadas no interior da nossa cabeça para as quais persistimos em olhar quando a verdade está alhures, onde ainda ninguém a descobriu (...).”* (Sebald, 2013, pp. 69)

Tal como em “O Rosto de Karin” – em que Bergman parece não aceitar o envelhecimento da sua mãe (e a passagem do tempo em geral), como se tivesse o desejo de a cristalizar na sua juventude – *“não são apenas as memórias de uma vida que estão em jogo, mas também a própria vida das imagens que é o tema do filme, e a sua relação com o tempo, a morte e o esquecimento.”* (Costa, 2009, pp.9)²⁶

Cada foto de uma pessoa é de alguma forma o espelho da nossa imagem atual, cada foto antiga de alguém é o espelho da nossa ausência passada (eu ainda não estava lá, mas é também por causa disso que vejo na foto que eu existo) e o espelho inevitável do nosso fantasma futuro, *o de já não existir*. As nossas fotografias, os nossos objetos e os nossos espaços são a nossa única fronteira entre nós mesmos e o esquecimento.

²⁶ Tradução para Português de Tommaso Lunardi, 2021.

3. SINOPSE: “UNA MADRE”²⁷

Este filme conta a história de uma jornada na vida de uma mãe, de cinquenta e poucos anos, que reside numa casa desarrumada, caótica, repleta de objetos poeirentos aparentemente inúteis. É um filme sobre a fuga da Mãe da sua própria realidade, uma mãe que vê filmes pela noite dentro, que usa na sua quotidianidade, uma imaginação vívida, mas que não vê o caos que a rodeia, alienando-se do seu próprio espaço doméstico, sendo que esse facto tem um impacto na sua relação com os seus filhos, que experienciam um sentimento de impotência por não serem capazes de mudar a situação. Os filhos, embora de formas e em diferentes graus, distanciam-se fisicamente da Mãe e do espaço doméstico pese embora manterem uma relação afetuosa e empática com a Mãe, usando quase exclusivamente o telefone como meio de comunicação.

Esta história ficcional sobre uma base documental da casa abandonada, caótica e destruída, tem lugar num dia quente de verão. A Mãe acorda, toma banho, alimenta e fala com o gato, depois bebe um café e começa a escrever a sua lista de compras. A Mãe falará ao telefone com o seu filho, que teoricamente vive naquela casa, mas que, de facto, passa sempre o seu tempo na casa de um amigo do liceu. A mãe também falará com a sua filha, que vive em Milão e que justifica a sua ausência prolongada da casa de família pelo excesso de trabalho.

Tanto o filho como a filha demonstram carinho e atenção nas conversações que mantêm com a sua mãe: partilham a mesma paixão pelo cinema, divertem-se genuinamente quando a Mãe faz discursos lunático e fantasiosos, mas ambos não aceitam o convite de permanecerem fisicamente na casa de família, caótica onde os espaços já estão ocupados por montanhas de roupa e frascos de vidro vazios. Consequentemente evitam a convivência física com a sua Mãe. À medida que o dia avança a Mãe invoca, por diversas vezes, o seu plano quotidiano de sair da casa para ir às compras. Não obstante, no último momento em que todos os seus movimentos a levariam à concretização dessa ação, dá nota que a hora oportuna já terá passado, que já se faz tarde para esse efeito.

Todas as vozes do filme são fora de campo, não há presença física de atores. Para além da Mãe e dos filhos, surgem duas outras vozes-off que colocarão questões gerais sobre as imagens, a memória e o esquecimento. Uma última voz é a do terceiro filho, o mais velho (que também é realizador desta curta-metragem). Este vive no estrangeiro há muito, mas num esforço de memória e imaginação vagueia pela casa abandonada como um fantasma que descreve, de forma poética, aquela jornada – que poderia ser uma entre muitas – da vida mãe.

²⁷ Apesar de ter conseguido com o meu objeto artístico chegar a uma estrutura de princípio, meio e fim, o considero ainda um esboço (17.54 min). Isto será explicado na Conclusão.

4. A CASA ABANDONADA

4.1. Descrição

A nossa casa de família, que pertenceu aos meus avós maternos, foi construída no início do século XX como uma casa rústica e depois renovada no período imediato à pós-segunda guerra mundial. É um edifício não muito amplo, composto por dois andares (rés do chão e primeiro andar), mas, ainda assim, espaçoso no seu interior, com salas de vários tamanhos.

Ambas as paredes da casa são adjacentes às paredes de outras duas casas, uma do lado direito e a outra do lado esquerdo. A fachada da casa é de cor cinzenta que denota bem o passar do tempo. Está muito degradada a tal ponto que, em algumas áreas, o reboco está a descascar-se podendo ver-se, a descoberto, as camadas estruturais de pedra antiga. O estado de abandono da casa destaca-se como uma antítese ao estado cuidado e preservado das duas casas contíguas que a ladeiam, que quase parecem dois pilares estáveis sem os quais a casa não teria forças para se sustentar sozinha.

Fig.1: “A Casa”



Em frente à porta principal (uma persiana grossa de alumínio cor castanho desbotado, com um estilo idêntico ao das duas janelas do rés do chão e duas janelas do primeiro andar, há um pequeno pátio rodeado por um muro com menos de dois metros de altura, cujas partes superiores tem longas linhas verticais entre abertas que permitem vislumbrar os pátios cuidados dos vizinhos de cada lado. No lado mais comprido do muro, em frente à porta de entrada, pode antever-se uma estrada comum a todas as casas do entorno, de cascalho branco e poeirento. O chão do pátio está gasto. As ervas daninhas florescem aqui e ali. Há resíduos de lixo espalhados que fazem parelha com um par de cadeiras de plástico, brancas e carcomidas pelo calor e pelo sol. A ação do tempo e a erosão do clima manifestam-se em todo o seu esplendor nos vasos degradados. Uns ainda guardam as relíquias secas das plantas e flores de outrora, noutros a vida ainda acontece com plantas que sobrevivem abandonadas à sua sorte.

Fig. 2: “O Pátio”



Junto à porta de acesso a este pequeno pátio, numa coluna meio destruída no topo, existe ainda uma caixa de correio de alumínio ligeiramente torcida, como se alguém a tivesse tentado abrir à força à falta de chave ou de melhor jeito.

Passando a entrada e pisando o cascalho branco da estrada, vê-se, do outro lado, um grande e longo pátio de betão deteriorado o qual que ainda pertence à propriedade da nossa casa de família. Também aqui as ervas daninhas são as únicas que parecem não soçobrar ao abandono. No limite do pátio de betão, à esquerda, ergue-se uma magnólia gigante cuja copa, com ares de decisão própria, parece encetar uma fuga da nossa casa de família atenta à forma como se esgueira perigosamente sobre o pátio do vizinho.

Sob a magnólia e muito para além desta, há uma enorme extensão de folhas secas, por entre as quais, bem camuflada, faz sua residência uma “mountain bike” de cor azul e branca. Ao lado dela há uma cadeira velha que se impõe quase como um trono bizarro e sujo, com um assento de veludo amarelo e um dorso de madeira repintado num improvável vermelho vivo.

Fig.3: “O Trono”



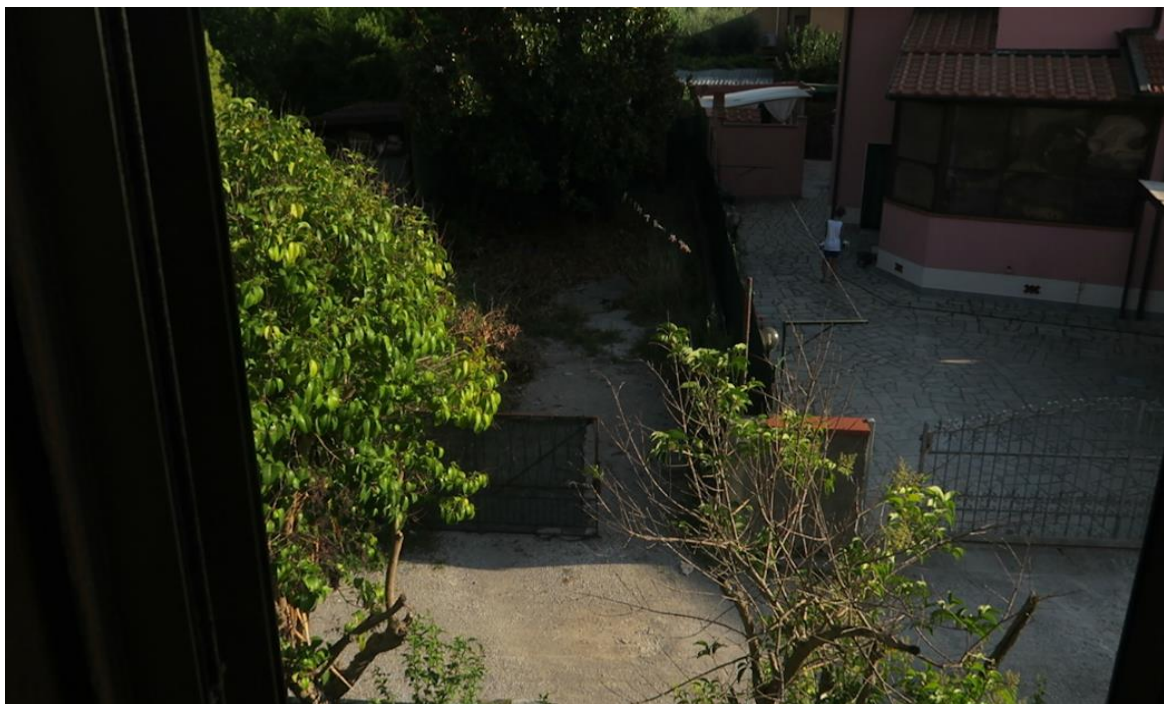
No lado esquerdo do pátio passa um arame de roupa, suspenso, de cada lado, por duas canas de bambu. Ainda ali permanece pendurada, inutilmente esquecida, sabe-se lá desde quando, uma meia cuja cor original já não se adivinha.

Fig.4: “Meia Podre”



No lado direito ergue-se uma pequena parede revestida com uma malha de arame no topo da qual vemos a parte superior do *aeschynanthus* nascido e criado na casa e terreno do vizinho. A casa do vizinho à direita do pátio, recuada alguns metros da estrada comum tem a entrada principal virada de frente para a nossa casa de família. Tem um pátio espaçoso e arrumado, de lajes irregulares de mármore com um pequeno jardim ao lado, muito bem cuidado, com belas plantas e flores e com a relva que o vizinho corta quase diariamente.

Fig.5: “Casa Bambino”



No centro do nosso pátio grande e longo com a magnólia gigante e o estendal de roupa, vê-se a entrada do que parece ser uma garagem cujo entorno, desde o chão exterior subindo pelas paredes ao telhado, foi literalmente engolido por uma hera larga e densa que cresce sem limite. Esta estrutura tem um pórtico formado por duas colunas e uma grande porta verde basculante, ferrugenta, bloqueada a metade, não estando nem totalmente fechada nem totalmente aberta. Por entre esse espaço meio aberto ou meio fechado pode-se ver-se as ruínas que já se anteviam a partir do visual externo. Da quase completa escuridão emergem livros, caixas, malas, vasos, ferramentas para trabalhar o campo. Todos estes objetos empoeirados estão indistintamente embrulhados em hera, musgo e folhas secas. No fundo da garagem há uma porta de madeira branca, esburacada a meio; uma pequena luz entra por esta fenda, que é depois filtrada por uma janela, também destruída, que dará acesso a uma sala agora totalmente inacessível e votada ao obscurantismo.

Fig.6: “Porta da Garagem”



No lado esquerdo da garagem, onde outrora havia uma horta, agora há uma “floresta” de canas de bambu e ervas daninhas. Nas primeiras camadas desta vegetação há toda uma epifania do improvável: uma velha janela alta, de vidro que parecendo pesada, ergue-se na vertical apoiada pelas canas de bambu.

Fig.7: “Janela em Selva de Bambu”



No lado direito, o espaço é muito estreito porque a parede lateral da casa dos vizinhos está a um metro da garagem: também neste “corredor a céu aberto” entre as duas estruturas, a hera e o musgo florescem em abundância.

O efeito produzido pela visão completa de todo o exterior da casa abandonada – a fachada, os pátios e a garagem – é uma sensação chocante de estranhamento em comparação com o ar gracioso e ordenado das casas dos vizinhos, e em geral em comparação com as belas vilas típicas desta aldeia e deste território.

Mas o efeito chocante é ainda mais intenso quando se entra na casa.

Assim que passamos pela portada exterior de gradeamento de alumínio deparamo-nos com uma segunda porta de madeira muito antiga.

À nossa frente abre-se um corredor longo e estreito. Este corredor dá para uma porta de madeira branca, já escurecida, que nos conduz às traseiras da casa.

No corredor há vários lampadários no teto, mas estão todos fundidos. A iluminação de todo o corredor vem apenas de duas luzinhas fracas cravadas na parede lateral.

Não há muito mobiliário no corredor exceto uma cadeira de madeira, velha e rota, um armário antigo malcuidado, mas que ainda se consegue perceber qual seria beleza original da peça e um bengaleiro destruído.

O chão é coberto de azulejos com padrões de pequenas manchas de amarelo ocre, castanho-claro e preto opaco.

Destaca-se pela sua sujidade e esqualidez.

Logo à direita há uma sala onde reina o caos absoluto: roupas velhas e não usadas atiradas para o chão; caixas cheias de livros sobretudo sobre pedagogia e novos métodos de ensino nas edições dos anos 60 e 70; cadeiras de madeira partidas; uma tábua de engomar sobre a qual se amontoa uma aglomeração de roupas; um banco partido para exercícios físicos e um saco de boxe de revestimento plástico com o padrão da bandeira americana.

Junto ao saco de boxe, na parede, vemos um quadro de parede, em tela, no qual está representada uma fortaleza antiga, tipicamente italiana no topo de um riacho, pintada num estilo vagamente reminescente da pintura paisagística dos séculos XIV e XV.

Fig.8: “Saco de Boxe com Pintura reminescente a paisagística dos seculos Sec. XIV/XV



Por todo o lado há objetos aleatórios espalhados pela sala e objetos que enchem os dois armários de madeira construídos há, pelo menos, setenta anos.

Para além dos objetos, a sala está repleta de teias de aranha e o pó abunda.

Numa das paredes mais internas da sala há uma grande porta de madeira e vidro na qual está pendurado um cartaz enorme de uma fotografia com uma plataforma pedonal em primeiro plano que entra pelo mar azul das Caraíbas. Do outro lado da porta de madeira e vidro existe uma

segunda sala. No interior podemos ver alguns casacos desportivos antigos, cabides vazios, um armário branco com caixas empilhadas e cheias de roupa, sacos de futebol e na semi-escuridão vislumbra-se uma máquina de lavar roupa sobre a qual há produtos próprios para a lavagem da roupa.

Continuando até o fim do corredor estreito, com pouca luz, há um sinal da alvenaria e dobradiças sem a presença física da própria porta. Aqui uma escada de pedra muito escura e lisa que dá acesso ao primeiro andar, com um corrimão de metal amaranato.

O primeiro andar abre-se num pequeno corredor com o chão coberto de roupas e objetos. À esquerda das escadas de acesso temos quatro entradas de sala (casa de banho, cozinha, quarto grande e quarto pequeno). As paredes e o teto estão enegrecidos pela humidade e respira-se um ar carregado de mofo.

Começando pela esquerda do corrimão temos a casa de banho. É o único local da casa que foi parcialmente renovada há cerca de quinze anos. Os azulejos quadrados do chão e da parte inferior são largos e alaranjados. No chão está empilhada uma infinidade de frascos e recipientes de champô, cheios e vazios.

A janela tem o caixilho de madeira corroído pela humidade e pelo bolor e já não há vidro, mas uma folha de plástico duro, fixada com pioneses azul brilhante.

Logo, à direita da pequena casa de banho, fica a cozinha (já foi um quarto).

Esta grande sala está cheia de objetos de diferentes épocas amontoados em todo o lado, mesmo no chão.

O que é impressionante aqui é a infinidade de copos, garrafas e pequenos frascos vazios guardados acima da pia e da pequena mesa de madeira no meio da sala. Também esta mesa está coberta com sacos de compras de tecido, jarras de cerâmica, talheres, um espelho e seixos de todos os tipos.

A pia é uma estrutura frágil de ferro encostada a uma grande mancha negra na parede. Esta mancha está escondida apenas por uma pequena placa rosa pregada na parede: em cima da placa rosa lê-se "Paradise".

Fig.9: “Paradise”



Na parede alternam-se adesivos recentes com pequenos objetos artesanais de madeira muito antigos. Quase toda a parede do lado direito da cozinha está ocupada por um guarda-roupa imponente e antigo. No seu interior mantêm-se os cabides com roupas e casacos dos avós, tal qual. Também ali dentro estão guardados velhos cobertores e velhas roupas de cama.

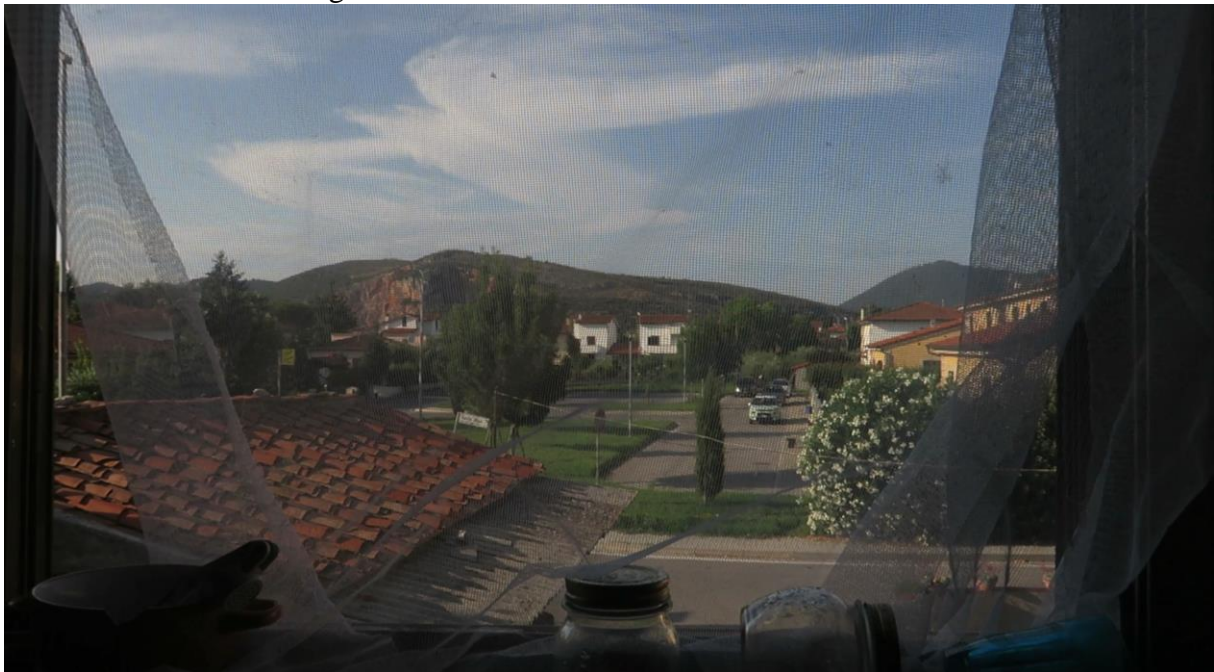
No fim do armário, há uma pequena armação de ferro sobre a qual estão empilhados, de forma confusa, alguns livros. Na cozinha há uma janela que olha para a parte de trás da casa: no seu parapeito estão garrafas e frascos de vidro vazios.

Fig.10: “Jarras tristes”



Para além da rede mosquiteira rasgada e das teias de aranha, a vista oferece-nos uma série de vivendas de construção recente, brancas, com jardins muito bem cuidados, todas iguais. Olhando em direção a noroeste, o monte sulcado por uma ampla "ferida vermelha" domina a paisagem. Esta "ferida" foi o resultado dos tempos antigos de extração de calcário. No topo da montanha vermelha há uma pequena igreja isolada que "vigia" toda esta área geográfica separada em duas partes pelo rio Serchio, alguns quilómetros antes do seu estuário desaguar no Mar Tirreno.

Fig.11: "Vista da Janela com Monte Vermelho"



Deixando a cozinha e entrando na segunda porta à esquerda, temos um grande quarto de dormir. Esta sala, talvez até mais do que as outras, é um caos sem fim de objetos e móveis empoeirados. Parece mais um armazém de uma empresa falida do que um quarto. Logo à esquerda da entrada, há uma enorme pilha de cassetes de vídeo misturadas com roupa e sapatos, e para além disto, até ao fim da parede, há um guarda-roupa antigo não muito alto, feito de ébano lacado com acabamentos brilhantes de luz-escura, com uma porta central de vidro espelhado, decorado nas extremidades com pequenos arabescos. O armário está cheio de toalhas, lençóis e roupas amontoadas ao longo dos anos, anteriormente pertencentes aos meus avós maternos que lá viviam. No topo do guarda-roupa há uma multidão de caixas de vários tamanhos, cheias de roupa e objetos de todos os tipos: destacam-se visualmente várias caixas grandes com gatinhos desenhados que se sucedem num padrão sinistro/cómico.

Na frente do armário, tal como em toda este quarto não é possível observar o material de que é feito o chão tal é a pilha indistinta de: facas velhas, roupas, ferros antigos e modernos, gravadores de vídeo, caixas com gatinhos desenhados, estruturas de plástico sobrecarregadas

de frascos e vários produtos de beleza, sacos de compras, panfletos de supermercado e telecomandos de todos os tipos, que cobrem o soalho. Vê-se uma televisão coberta com roupa empoeirada e um par de banquinhos de plástico com função de cabide. Junto ao televisor, preso à parede, há uma arca de madeira escura com três gavetas tanto à esquerda como à direita, transbordando de livros e objetos, com a parte superior formada apenas por um grande espelho, que "enquadra" todo o quarto como se fosse uma pintura. Numa pequena estante estão guardados muitos livros, uma taça de um torneio de futebol, medalhas de competições de equitação, fotos desordenadas, objetos vários. Vê-se uma grande poltrona roxa e vermelha. Os cantos e a parte inferior da poltrona têm o tecido desgastado a ponto de se ver parte da sua estrutura em contraplacado.

Seguindo a rota da poltrona segue-se uma bicicleta fixa para exercício, branca e azul. Quer a poltrona quer a bicicleta são agora bengaleiros. Ao lado da bicicleta de exercício abre-se uma janela de duas folhas. No seu parapeito vemos, novamente, frascos vazios, pó e a rede mosquiteira que em parte já não se distingue da teia de aranha. Lá fora, em frente, vislumbra-se a casa dos vizinhos (composta por dois edifícios, um para os avós, outro para os filhos e netos), o jardim cuidado deles e a sinuosa magnólia. Olhando para baixo vemos o chão cinzento e sujo e as flores secas, e as cadeiras brancas do pátio pequeno da casa.

Em cada um dos lados da cama há duas mesinhas-de-cabeceira. Uma tem fotos dos três filhos, duas caixas de lápis desenhadas por uma criança (por um dos filhos), alguns livros, um calendário com um gatinho na capa, um gancho de cabelo e alguns comandos remotos que para ali ficaram perdidos do seu respetivo par televisivo.

Fig.12: “Mesa-de-cabeceira com a nossa foto”



A segunda mesa-de-cabeceira é uma composição de toda a tipologia de objetos que é surpreendente. Como conseguem coexistir tantos objetos nos mesmos centímetros quadrados: cremes, livro, revista, pequeno recipiente do lixo, candeeiro, etc.?

Fig.13: “Mesa-de-cabeceira Desequilíbrio”



Debaixo da cama pode ver-se uma caixa aberta cheia de fotografias e brinquedos de várias épocas, de vários momentos. Por cima da cama vêem-se cobertores atirados de forma desordenada e sacos de papelão. Na cabeceira da cama vêem-se colados postais de outras geografias e, por cima, pregados à parede vemos uma pintura antiga da Madonna com o Menino Jesus que partilha o enquadramento com uma fotocópia desbotada, a preto e branco, de um rosto identificável como sendo o de Robert De Niro e um alvo de dardos.

Fig. 14: “Quarto Bob”



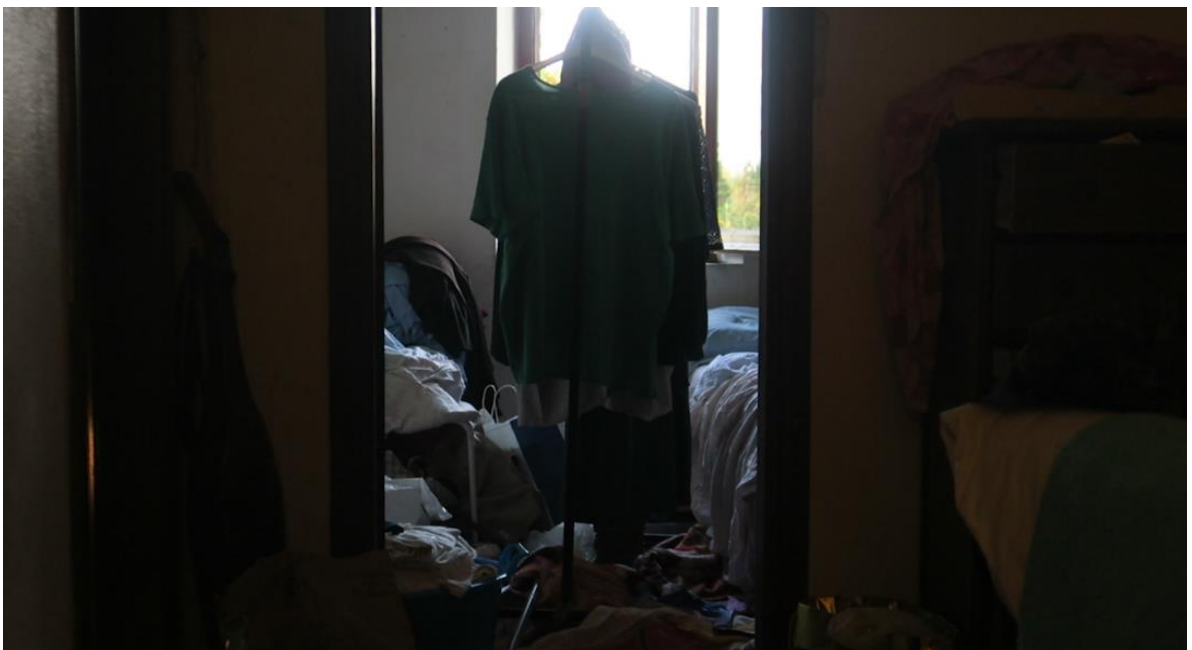
No teto, no meio do quarto, há um lustre de latão. Este não tem nenhuma lâmpada enroscada, mas tem muito pó e um laço de fio que sustem uma bola de Natal.

Fig.15: “Candeeiro de Natal”



O quarto do lado, mais pequeno, também está repleto de objetos e de roupa espalhados pelo chão. Um bengaleiro ao centro, à direita uma pequena cama e algumas prateleiras embutidas na parede. Estas servem de “altar” a uma composição de objetos íntimos de família, relógios pequenos, desenhos simbólicos, fotografias.

Fig. 16: “Cabide corredor”



A janela deste quarto no primeiro andar e a porta principal da casa no rés-do-chão partilham o mesmo meridiano. Também deste ponto de vista se vislumbra, à esquerda, o pátio abandonado com a magnólia gigante e à direita o pátio chão de mármore da casa dos vizinhos e o seu jardim, onde a relva foi cortada há poucas horas.

4.2. Filmagem

Como já explicado anteriormente, o objetivo deste projeto cinematográfico é invocar o passado de uma mãe, a sua vida quotidiana e a sua relação com os seus filhos na altura, a partir das filmagens dos objetos, detalhes, espaços e memórias da casa abandonada (e os seus espaços adjacentes) onde ela viveu e que achei tivesse o potencial de dizer-nos algo mais. Como esta tentativa de recriar a identidade de uma mãe num determinado período, no passado, a partir da decore, é filtrada através das memórias do filho, que é também o realizador, este projeto cinematográfico pode ser considerado como uma obra de autoficção, na qual semi-ficção e semi-autobiografia confundem-se de forma indiscernível²⁸.

A dificuldade de filmar os interiores desta casa residiu precisamente no caos indefinido que ali existe. As imagens das divisões que filmei em plano geral (como foi pensado no início do projeto), apresentavam-se confusas e genéricas.

A nível cinematográfico não diziam muito sobre a complexidade da Mãe, uma "personagem" com tendência á acumulação descontrolada dos objetos, mas também ambigualmente empática e fantasiosa. Por esta razão, decidi reduzir a importância das filmagens em grande plano centrando-me nas filmagens em plano médio, com visão parcial dos quartos: os enquadramentos só começavam a ganhar uma própria inteligibilidade ao filmar uma parte da cama do quarto, um canto mesa na cozinha, uma parede etc.

Portanto, a fim de invocar o passado da Mãe a partir da sua ausência física em cena, foi-se reforçando ainda mais a ideia que já era central neste projeto, de que a "fala" cinematográfica deveria ser a dos próprios objetos, a dos detalhes poeirentos, das fotos espalhadas pela casa, dos fragmentos aleatórios.

Filmei os objetos na tentativa de os “interpelar”: o estatuto ontológico deles é também o de serem efeitos de outra coisa passada e que, portanto, podiam, de alguma forma, revelar em si mesmos, na sua manifestação física e visível, a causa invisível que os produziu. Acima de tudo

²⁸ O questionamento sobre o meu projeto cinematográfico a partir da categoria de autoficção foi exatamente o assunto do segundo capítulo desta tese.

foi esta a maneira com a qual tentei de invocar e reconstituir a subjetividade desta Mãe, durante um dia quente de verão.

Esta potencialidade dos objetos da casa (e também do pátio), repletos de tempo e memória, induziu-me na opção de uma maior aproximação da camera em direção a eles. De alguma forma, filmei os objetos como se fossem “personificados”, como sinais autênticos e representativos do passado e da existência situada da Mãe que ali viveu.

Do ponto de vista do regime da imagem, é a ambição que os objetos e os pormenores “insignificantes” consigam contar uma história por si só. Por esta razão, muitos planos do meu projeto têm uma duração bastante prolongada, a fim de permitir ao espectador a contemplação dos objetos e dos pormenores.

Nesta experiência cinematográfica, a questão da duração dos planos mais significativos está relacionada com os próprios objetivos deste projeto. Sem uma reflexão sobre a duração de cada plano, seria ainda mais difícil tentar que os objetos se materializassem como presença ativa e com uma intensidade própria. Como Tarkovsky afirma em uma das passagens mais radicais e emblemáticas da sua obra teórica “Esculpir o Tempo” (v, 1998), a característica essencial do Cinema é a sensação do tempo a fluir no enquadramento:

“O fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. A verdadeira passagem do tempo também se faz clara através do comportamento dos personagens, do tratamento visual e da trilha sonora — esses, porém, são atributos colaterais, cuja ausência, teoricamente, em nada afetaria a existência do filme. É impossível conceber uma obra cinematográfica sem a sensação de tempo fluindo através das tomadas, mas pode-se facilmente imaginar um filme sem atores, música, cenário e até mesmo montagem.” (Tarkovsky, 1998, pp. 134)

Sendo assim, em termos de “mis-en-scène” e enquadramento, quis com a minha camera afirmar o objeto também através de uma certa duração de tempo. Tencionei atribuir aos objetos da casa a ênfase e primazia dum ponto de vista dramático. Nesse sentido, privilegiei filmar muito por um ângulo de baixo em campo médio, algumas vezes com objeto enquadrado lateralmente deixando muito espaço à sua direita ou esquerda: nessa maneira tentei conferir-lhes também um certo dinamismo que se referisse ao fluir do tempo durante a jornada da Mãe.

Quando filmei os frascos em frente das janelas abertas, também quis destacar a paisagem no pano fundo que é o contexto geográfico no qual a história se desenrola.

Enfim, tal como no livro “O Partido das Coisas” de Francis Ponge (Ponge, 1997), no meu projeto há uma tentativa de instalar uma poetica dos objetos. Os objetos, mas em geral, os detalhes e fragmentos (no geral as *coisas inanimadas*), vistos de perto, são microcosmos

abordados como macrocosmos que poetizam o banal e podem até revelar a intimidade de uma pessoa. Apesar da distância incomensurável entre a *linguagem* e as *coisas*, talvez sejam precisamente estas coisas que escapam à fixidez dos esquemas de significação criados pelos seres humanos e que na sua força muda de significantes conseguem recordar-nos a ilusão quase onírica de todos os significados e de tudo aquilo que chamamos de realidade.

No que diz respeito ao ponto de vista da câmara, tentei filmar assumindo em geral um ponto de vista ambíguo, entre objetivo e subjetivo, entre o meu olhar e o da Mãe. Neste sentido não podemos esquecer que a Mãe é uma presença "fantasmagórica" invocada do passado, ouviremos a sua voz (não a voz da minha mãe) mas ela estará fisicamente ausente no plano cinematográfico. Embora existam muitos planos filmados do um ponto de vista objetivo bastante reconhecível, o ponto de vista destes mesmos planos será ambigualmente questionado por outros planos filmados, em que o olhar será, pelo menos, de origem duvidosa. Existem planos em que o ponto de vista refere-se a uma perspetiva visual subjetiva real da personagem que "vive" naquela casa, por exemplo quando em voz-off a Mãe esta a falar ao telemóvel com a filha e ao mesmo tempo vemos além da janela aberta (supostamente com os olhos dela) uma criança a brincar no pátio da casa do vizinho.

Na intenção de dar credibilidade ao conto de "ficção" do dia da Mãe, embora sobre a base documental do decore da casa, também coloquei e filmei naquelas divisões caóticas um gato cinzento.

Como quase todos os planos foram de câmara fixa, para além das filmagens do gato, procurou-se outro movimento: por exemplo ao filmar, quando possível, um mosquito e pequenos insetos a moverem-se nas superfícies empoeiradas de madeira e vidro, ligeiras mudanças de luz, árvores movidas pelo vento, alguns carros a passar na rua.

Além da poética dos objetos, de forma geral, o que estou a filmar é uma casa. A casa, em todas as suas formas e culturas, é a construção material com a qual, mais do que qualquer outra, o ser humano se identifica. Não só se identifica como a relação é de implicação mútua: a casa protege os seus habitantes das hostilidades do mundo exterior, mas, ao mesmo tempo, os habitantes defendem a casa da chegada dos perigos externos. Esta necessidade material de organização e esta forte carga simbólica e arquetípica que a ideia de casa traz consigo gera uma tensão, uma ambivalência mesmo antitética. A expectativa que temos da nossa própria casa é a de nela construirmos uma forma qualquer de família, um lugar de subjetividade e intersubjetividade fundamentais à realização humana. Não obstante, pode gerar-se a situação oposta. A relação entre as pessoas que vivem juntas pode não ser saudável ou deteriorar-se com o tempo – como acontece com os objetos. Além disso, o desejo de proteger a casa pode gerar fobia do que está

fora, o desejo de nos protegermos dentro da casa pode gerar o fecho de nós em nós próprios. Tal como aconteceu com a minha mãe, a identificação completa com a segurança oferecida pela nossa casa devido a sentimentos de frustração na esfera afetiva (seja devido a problemas com o parceiro ou devido a uma relação não resolvida com um ou ambos os pais) terá gerado um estado de autoabandono. Este estado de autoabandono terá provavelmente um reflexo nos espaços e objetos do lar. Quando filmei a casa fui inspirado pelo estado de decadência da casa do documentário *Grey Gardens* (1975), onde uma mãe e uma filha vivem isoladas entre caixas de gatos e objetos de todo o tipo.

Também procurei filmá-la com as janelas abertas porque na realidade todos os membros da família acabaram por abandonar o local de forma gradual.

O interessante é que quando imaginamos um sair de casa pensamos numa decisão de arrumação dos objetos e pertences em caixotes e numa mudança. Neste caso o que aconteceu foi efetivamente uma saída muda, como de quem parte para passar um fim-de-semana fora, mas depois nunca mais regressa. É concretização de uma fuga não resolvida de um determinado espaço físico, talvez um rumo em direção a uma certa abertura, uma mudança necessária para não permanecermos prisioneiros daquele espaço crónico.

A nossa presença no mundo é determinada mais pelas "casas" que sacrificamos do que por aquelas que mantemos com sofrimento, sem razão alguma. Por todas estas razões, filmar a casa decadente, depois do seu abandono por toda a família, lembra o filme de Tarkovsky, "O Sacrifício". Perante a ameaça nuclear, a indiferença humana e a deterioração de todas as formas de espiritualidade genuína, o gesto proposto por Tarkovsky²⁹ é incendiar a casa.

Esta cena incrível do filme faz-me sempre lembrar uma frase de Pasolini numa entrevista que deu em 1971³⁰: *"Vou morrer, o meu editor vai morrer, todos nós vamos morrer, toda a nossa sociedade vai morrer, o capitalismo vai morrer, mas a poesia vai continuar não consumada"*³¹ (Pasolini, 1971).

²⁹ Tal como no meu projeto, também o filme de Tarskovsky " O Espelho" (1975) trata dos assuntos da casa, da mãe e da memória.

³⁰ Esta frase foi dita por Pasolini no espetáculo de Enzo Biagi, "Terza B, vamos fazer o apelo", do qual o poeta participou com seus colegas do colégio Galvani de Bolonha, alguns dos quais se tornaram figuras públicas na idade adulta. Programado para 27 de julho de 1971, a transmissão foi cancelada devido a uma das muitas reclamações sobre Pasolini ("incitamento à desobediência" e "propaganda anti-nacional") apresentado como o diretor responsável pela "Lotta Continua". Revivido por Biagi em "La Stampa" em 1971, foi reimpressa. Esta frase em particular pode ser vista e lida [em linha] Disponível em WWW:<URL:<<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=TknMd2TuvX4>> e em WWW:<URL:<<https://www.doppiozero.com/materiali/ppp/produco-poesia-una-merce-inconsumabile>>.

³¹ Tradução para português de Tommaso Lunardi, 2021.

5. VOZ-OFF E A SUA ARTICULAÇÃO COM AS IMAGENS

A ausência física de atores no plano cinematográfico acentua de uma forma particular a importância da construção de figuras sonoras adequadas ao desenvolvimento do meu projeto.

Pensei a presença fonética da Mãe – durante as suas interações com os filhos e o gato – como de uma voz na qual se revela a tensão dialética entre o seu comportamento fantasioso e lunático, mas empático com a expectativa comumente ligada ao desempenho do papel social de mãe.

O objeto artístico foi concebido principalmente com vozes e sons que tenham o propósito de fazer o espectador mergulhar num dia de verão do quotidiano da Mãe. Nesse sentido, visto que o objetivo é invocar esta presença do passado a partir dos espaços e objetos abandonados da casa, a função do som é a de animar a casa abandonada de maneira a que esta pareça quase realmente habitada e vivida naquele momento.

A fusão entre passado e presente gerada pela articulação das imagens com som e voz-off é conscientemente procurada no meu projeto. Esta fusão devolve precisamente o esforço de memória e auto compreensão que faço, no momento presente, como filho e realizador de reconstruir, embora de forma fragmentada, parcial e até “inventada”, uma complexa situação familiar que teve lugar no passado.

Os diálogos com os filhos ocorrem apenas por contacto telefónico.

Nestes pretende-se que se instale uma distância física quase intransponível entre os filhos e a Mãe devido ao modo de vida desta última, "desconstruído" e desarrumado. Mas, ao mesmo tempo, pretende-se que sobressaia a empatia mútua entre Mãe e os filhos no que diz respeito às paixões comuns pelo cinema, arte e pela fantasia como um conforto e um remédio para as dificuldades de convivalidade quotidiana.

Embora haja esta tentativa de ficção, com uma base documental no décor da casa, inscrita na ideia de invocação do passado, a relação entre as vozes e som-off, por um lado, e as imagens por outro, será também marcada por uma certa assincronia. Esta perspectiva de assincronia promove uma liberdade das figuras sonoras numa tentativa de alcançar uma maior complexidade e profundidade na atmosfera da casa. Mais do que atos diários bem determinados, o que se pretende verdadeiramente é criar uma atmosfera, um clima mais indefinido de vida e dia-a-dia de verão, a partir de uma relação não sempre imediata e evidente entre o som-off que se ouve e a imagem que se vê.³²

³² Por exemplo, se ouvirmos o som da máquina de café, não veremos a máquina de café em si, nem a cozinha, mas a cama ou uma outra a sale, até um outro lugar fora de casa.

No meu projeto cinematográfico há a ideia de dar uma certa autonomia às figuras sonoras: nesse sentido elas não são meras integrações ou consequências das figuras visuais, mas, pelo contrário, são figuras por si só, independentes, muito para além da sua função e dimensão de fora de campo contíguo. Esta reflexão sobre o potencial da figura sonora em adquirir autonomia cinematográfica é analisada por Deleuze na sua obra *Imagem-Tempo*, ao elaborar sobre a relação som/imagem no cinema moderno. (Deleuze, 2015, pp. 351-409)

Esta “nova autonomia” do som tem a consequência de *“libertar também a imagem visual que desta forma chega a um novo e mais profundo nível de legibilidade arqueológica ou estratigráfica, é lida ao mesmo tempo que é vista”* (Deleuze, 2015, pp. 383-384).

Nesta nova relação entre a dimensão sonora e visual, diz-nos Deleuze, a imagem cinematográfica faz-se radicalmente “audio-visual”. (Deleuze, 2015, pp. 387)

No que diz respeito a toda a potencialidade da relação entre som e imagem para produzir significado, um filme que certamente inspirou o meu Projeto Cinematográfico é “*India Song*” (1975) de Marguerite Duras. Tal como no meu projeto, quase todo o filme de Duras, ambientado nos anos 30 na Índia Britânica, é filmado dentro de uma habitação. Também no filme dela, verifica-se uma forma de dessincronização estrutural entre a componente visual e a componente sonora. Esta discrasia traça um caminho audiovisual imprevisto e desestabilizador.

O desenvolvimento do enredo de “*India Song*” não acompanha as imagens. No decorrer do filme, várias vozes fora de campo contam ao espectador (ou a si próprias) alguns acontecimentos da vida da esposa do embaixador britânico na Índia, sobretudo das suas aventuras sexuais.

Por causa da ausência em cena do que é dito, a casa ocupada pela embaixada britânica não se configura como o lugar onde algo está “realmente” a acontecer, mas sim, em vez, como um espaço decadente no qual é invocado o passado pelas epifanias fonéticas intemporais e fantasmagóricas. No filme de Duras vemos os atores em cena, mas eles apenas andam, olham, dançam, nunca falam, são quase tão silenciosos quanto os “objetos”, enquanto, paralelamente, algumas vozes que são de difícil ou de impossível atribuição, conversam, falam por si próprios, evocam e até gritam.³³

Foi a partir desta perspectiva analisada por Deleuze que faz a imagem cinematográfica propriamente audiovisual, que concebi a voz-off do meu objeto artístico.

³³ “*India Song* estabelece um extraordinário equilíbrio metastável entre uma imagem sonora que nos faz ouvir todas as vozes (in e off, relativas e absolutas, atribuíveis e não atribuíveis, todas rivalizando e conspirando, ignorando-se, esquecendo-se, sem que nenhuma tenha a onipotência ou a última palavra) e uma imagem visual que nos faz ler uma estratigrafia muda (personagens que mantêm a boca fechada até quando falam do outro lado, pelo que o que dizem está já no pretérito perfeito, ao passo que o lugar e o acontecimento, o baile na embaixada, são a camada morta que cobre um antigo estrato a arder, o outro baile noutra lugar.” (Deleuze, 2015, pp. 401-402).

No meu projeto, os acontecimentos que as vozes narram nunca são vistos em cena. Um dos exemplos mais significativos se de certa forma mais extremos, desta autonomia da voz-off, é um momento da curta-metragem em que, durante diálogo entre a Mãe a Filha, a Mãe faz uma descrição criativa e visionária de um ritual que gostaria de realizar em conjunto com a Filha:

Mãe: “Anda... Vem cá, que nós inventamos sempre o que fazer! Fazemos uma torta de natas e morangos, café com gelo e levamos tudo para baixo. Decoramos o pátio com grandes lençóis de seda branca bordados com espirais douradas, espalhamos rosas azuis pelo chão, sentamos e enquanto comemos o nosso lanche, construímos um papagaio gigante, feito de papel branco em forma de losango.”

Filha: “Que lindo! E depois?”

Mãe: “Assim que terminamos a nossa obra, levantamo-nos, começamos a convidar os nossos vizinhos: “Venham queridos vizinhos! Esta é uma cerimônia especial! Vizinhos, UNI-VOS! Nesse momento, vamos todos para a rua, com o papagaio branco ao alto e iniciamos uma procissão até chegarmos à margem do rio, com o Monte Vermelho visível do outro lado. Nesse momento filha, ergues a voz e dizes: “As forças que regem a nossa comunidade, tornaram-se um ilusório Amarcord, apaguemos as imagens da nossa memória e hoje mesmo criamos uma nova divindade! Recomeçamos da DIVINDADE IGNOTA! Gostas da ideia filha! Anda, vem passar o fim de semana a casa!”³⁴

A opção de realização para este momento da curta-metragem foi a da total independência e exclusividade da palavra em relação à imagem visual: esta parte do diálogo entre a Mãe e a Filha e em articulação com imagens de certa forma abstratas e indefinidas.

Como já foi enunciado neste trabalho, a narração cinematograficamente de "um dia na vida da mãe" não diz respeito a um dia *tout-court* no sentido narrativo e sentido orgânico de unidade temporal aristotélica, em que certos factos marcados por uma relação causa-efeito se sucedem de forma clara e distinta. Pelo contrário, trata-se especificamente de construir através do som-off uma atmosfera de Verão, marcada por um certo pathos, tensão e fragmentação temporal.

Pretende-se (pelo menos é o que espero) de poder eventualmente levar o espectador a questionar-se e a tentar de forma livre interpretar a motivação subjacente à realidade cinematográfica apresentada. Por causa disto, o som-off pode também não se referir exclusivamente à atmosfera da vida quotidiana da Mãe. Por exemplo, o filme começa com uma composição fotográfica da minha avó materna, com fotografias do final dos anos 50. A “foto-composição” parece sugerir que a intenção da minha avó na sua criação foi a da

³⁴ Diálogo entre Mãe e filha conforme guião do meu objeto cinematográfico.

“cinematografização” da sua própria pessoa. Esta pequena criação fotográfica é um quadro composto por doze pequenas fotografias em sucessão nas quais a minha avó faz poses de "diva" brincando na praia ou fingindo andar de moto.

Esta composição fotográfica sempre me transmitiu aquele entusiasmo juvenil do período de reconstrução da Itália no pós-segunda guerra. Simultaneamente, estas fotos também transmitem a vertigem da modernidade e a profunda e brusca americanização da sociedade italiana.³⁵

A minha avó, de acordo com as memórias que partilhou comigo me contou, viveu o melhor momento da sua vida naqueles anos 50, quando havia uma atmosfera de esperança e de possibilidade. Nessa época houve de facto uma melhoria concreta das condições de vida para muitos italianos, nomeadamente para a classe média baixa de origem rural e proletária à qual os meus avós maternos pertenciam. Eles começaram a ter acesso e experiência de outros objetos de consumo. Eles tiveram a oportunidade de aproveitar ao máximo a sua juventude viajando para muitas cidades Italianas, ir ao cinema, relaxando nas praias da Versilia ao norte da Toscana. Com o tempo, porém, após os primeiros anos de casamento e com o nascimento da sua filha (a minha mãe), surgiu uma certa desilusão da minha avó sobre o que ela esperava que acontecesse na sua vida familiar e na sua vida de mulher casada. Esta desilusão marcou muito a minha mãe: isto não me foi dito pela minha avó, mas foi a minha própria mãe que me disse, fazendo-me compreender que este despertar brusco das grandes e vertiginosas expectativas do pós-guerra acabou por causar na minha avó um certo estado psicológico de instabilidade que determinou a relação entre elas.

Precisamente esta pequena composição fotográfica, que afinal é uma “iconização” de um período da minha avó e também de toda uma geração que viveu a sua juventude nos anos 50 e 60 será articulada com uma figura sonora que apela aos característicos e emblemáticos daquele período histórico: a buzina típica³⁶ e o som do motor dos novos modelos de carros Fiat; a voz de um vendedor de “pizza” e gelados na praia, talvez um fragmento de uma conversa entre duas raparigas sobre as grandes estrelas do cinema italiano da época (por exemplo Sofia Loren e Gina Lollobrigida). Estas figuras sonoras, ou só algumas delas, serão, portanto, articuladas com a composição fotográfica da minha avó em poses de diva do cinema dos anos 50 (ver foto abaixo).

³⁵ O filme que melhor representa as mudanças e contradições antropológicas do período italiano do chamado “boom económico” è “A Ultrapassagem” (1962) de Dino Risi.

³⁶ O filme “A Ultrapassagem” iconizou o som da buzina como um dos emblemas sonoros do “boom económico” italiano.

Fig.17: “Composição Fotográfica da Avó (Anos 50)”



Para além da voz da Mãe e dos filhos durante dois telefonemas, o quadro geral das vozes presentes neste projeto foi ampliado.

Foram acrescentados dois vetores: criei mais dois tipos de vozes, em graus variáveis, ambos fora da dimensão diegética *tout-court* da jornada da Mãe.³⁷ A primeira voz acrescentada, *que será a minha própria voz*, foi denominada de Voz Anfíbia. Optei pelo adjetivo "anfíbio" porque é uma voz que se move ambigualmente numa dimensão de limbo entre diegese e extra-diegese e, acima de tudo, entre o presente e o passado.

A Voz Anfíbia é uma voz intra-diegética muito peculiar. Mais do que a voz da Mãe, a voz Anfíbia poderia ser descrita em termos de uma epifania fantasmagórica, que a certa altura entra foneticamente em cena *ex nihil*, após uma conversa telefónica entre a Mãe e o Filho, sem uma aparente razão "narrativa". Ao longo do filme compreender-se-á que a Voz Anfíbia vagueia de alguma forma pela casa como um *fantasma* e descreve o que a Mãe está a fazer, sem que a Mãe sequer repare que está a ser *vista por alguém*, como se esse mesmo *alguém* estivesse a falar a outro nível, a partir de um ponto espaço-temporal diferente.

A descrição desta voz poderia ser definida como fenomenológica, uma vez que dá uma descrição detalhada dos gestos da Mãe, sejam os realizados sejam os falhados. Ao mesmo tempo, a Voz Anfíbia pode mudar subitamente de registo, passando de um modo observacional-fenomenológico para um registo poético (por isso também poderíamos falar de uma "Voz Fenómeno-Poética"). Neste aspeto poético da Voz Anfíbia podemos perceber tanto um espelho do estado de espírito da Mãe como um estado de introspeção daquela mesma voz ou até a coincidência dos dois estados de espíritos, o da Mãe e o do Filho.

Também esta Voz Anfíbia questiona-se sobre a aporia da sua própria aparição improvável, em lugar e tempo que já não lhe pertencem ("*Encontro-me aqui, evanescente e anfíbio, acolhido da minha própria sombra, neste mesmo lugar em que temia, que se pudesse tornar no meu espaço crónico*"). Devido à sua natureza dupla entre presente e passado, interior e exterior, estar e ir embora, esta voz será articulada tanto com imagens de objetos e espaços na casa, como também com diferentes imagens filmadas no exterior, no pátio e à volta da própria casa.

Em última instância, a Voz Anfíbia é, de facto, a mesma voz do filho e do próprio realizador que, através de um esforço de memória e portanto de imaginação, volta ao passado e aparece como um verdadeiro fantasma que vagueia meditativo e impotente num "espaço crónico" que ele já viveu há muito tempo, provavelmente numa tentativa de compreender melhor, enfim, a

³⁷ Em um certo sentido até a voz da Mãe está um pequeno passo atrás respeito à diegese, precisamente porque não há figuração física da personagem no plano cinematográfico, ela só existe de modo off, no fora de campo)

sua contemporaneidade atual, a sua própria identidade constantemente projetada para a alteridade do tempo futuro.

Fig.18: “Janela com Teia de Aranha”



A segunda voz foi denominada de Voz Ensaio³⁸.

Em comparação com a Voz Anfíbia, esta voz estará completamente fora da dimensão da diegese.

Assumindo que mesmo a voz da Mãe tem um passo fora da diegese (uma vez que está fisicamente ausente em cena), a Voz Ensaio configura-se como um terceiro nível de recuo no que diz respeito à tentativa de ficção por muito *sui generis* que seja.

Especialmente, em comparação à voz da Mãe e aos diálogos com os Filhos, e parcialmente em relação à Voz Anfíbia, a Voz Ensaio tratará aparentemente de temas de uma ordem diferente.

De certa forma, enunciará diretamente os problemas teóricos subjacentes a todo este projeto cinematográfico.

Os temas que a Voz Ensaio invocará são de carácter universal e filosófico, marcando de forma particular tanto com um discurso inquisitivo e aporético como com outro mais definitório e assertivo.

Esta voz questionar-se-á sobre a origem das nossas imagens e sobre a aporia delas representarem algo, mas ao mesmo tempo não sendo isso algo, e, portanto, sobre o seu ser de alguma forma presenças-ausências; sobre a relação entre imagens e realidade, sobre o que é

³⁸ A Voz Ensaio é composta por duas vozes, uma feminina e uma masculina. As vozes falarão alternadamente, mas, por vezes, interagem entre si, brincam uma com a outra.

ver? e a relação deste interrogativo com memória e esquecimento; falará também das nossas visões que de alguma forma persistem e regressam como se tivessem uma vida póstuma própria; lançar-se-á numa evocativa "aventura etimológica" que traçará um errático caminho gnosiológico, envolvendo e ligando termos e expressões como "luz", "mostrando-se como vindo à luz", "fenómeno", "fantasia" e "fantasma".

Os discursos da Voz Ensaio são inspirados no diálogo "O Sofista de Platão", no artigo de Ricouer "La Memoria dopo la Storia" (Ricouer, 2003) e o conceito de "Nachleben" de Warburg (Alfieri, 2015) desenvolvido e espelhado na sua obra-prima "Mnemosyne Atlas".³⁹

As imagens que serão articuladas com esta voz-off, estarão sempre fora de casa, poderão ser, até a certo ponto, icónicas, bizarras e misteriosas como, por exemplo, uma janela abandonada numa floresta de canas de bambu, e também campos, montanhas, e outras casas na mesma área geográfica onde se localiza a casa da Mãe.

Fig.19: "Casas Aldeia"



Em conclusão, em virtude desta peculiar articulação entre o som-off e as imagens filmadas – ou seja, entre a interligação e implicação mútua dos três níveis de voz descritos até agora, o diegético sui generis da Mãe, intra-diegético ambíguo da Voz Anfíbia e, enfim, o nível completamente extra diegético da Voz Ensaio, respeito ao que foi filmado e selecionado na

³⁹ [em linha] Disponível em WWW:<URL:<https://warburg.sas.ac.uk/>>

montagem – o meu objeto artístico poder-se-ia definir, de alguma forma, também como uma experimentação de documentário poético⁴⁰ ou filme ensaio⁴¹.

André Bazin foi um dos primeiros a utilizar a expressão filme-ensaio “*em referência à obra de Chris Marker, com a intenção de indicar uma obra artística audiovisual não assimilável a documentário ou ficção, na qual um conjunto de imagens foi associado a uma ou mais voz-off, representando, no entanto, uma perspectiva unitária*” (De Chirico, 2015). Esta perspectiva⁴², absolutamente auto-reflexiva, é a do próprio autor, que não pretende dizer verdades absolutas, mas que, através de fragmentos, pormenores, saltos temporais e deslocamentos ousados de lugares aparentemente irreconciliáveis, quer infundir no tecido conetivo do filme e partilhar com o espectador, as reflexões e as aporias vividas dentro da sua própria subjetividade, relativamente ao estatuto ontológico das imagens, a sua plausibilidade cinematográfica ou não, a sua capacidade de representar o mundo, a arbitrariedade de cada ponto de vista no cinema e na realidade face à História, a relação do passado com a memória individual e coletiva, a dialética do ser e do devir em relação às coisas e às imagens, tendo como pano de fundo um horizonte de eternidade.

Todas as três modalidades de voz-off apresentadas suscitam, em graus diferentes, o problema da presença da palavra filmada e do que ela narra uma vez que a mesma se articula com a ausência visual direta daquilo que é narrado. Neste sentido cito as palavras de Deleuze quando, numa entrevista cuja parte relevante está disponível no Youtube⁴³, se referia aos cineastas Straub e Huellet: “*a palavra eleva-se no ar ao mesmo tempo que a terra que vemos, se afunda cada vez mais*”.

⁴⁰ Bill Nichols descreveu perfeitamente a categoria de “documentário poético” no seu livro “Introduction to Documentary”, na segunda parte do sexto capítulo “What Types of Documentary Are There” intitulado “The Poetic Mode”: “*The poetic mode sacrifices the conventions of continuity editing and the sense of a very specific location in time and place that follows from it to explore associations and patterns that involve temporal rhythms and spatial juxtapositions*” (Nichols, 2001, pp. 102-105).

⁴¹ O paradigma do “filme-ensaio” na história do cinema é “Sans Soleil” (1983) de Chris Marker. “*Talvez um dos filmes mais obscuros e provocadores do realizador francês: a análise original e bizarra dos bastidores da vida urbana japonesa é confrontada com imagens de outras nações, enquanto uma voz feminina lê passagens de uma carta de um homem sobre a sua viagem a um país estrangeiro. Seguindo os passos da “Lettre de Sibérie” (1957), Sans Soleil examina os clichés do cinema documental contemporâneo (a “cultura global”, o “crescimento da Ásia”) e, ao mesmo tempo, investiga os pressupostos do cinema etnográfico*” (Bordwell et al., 1998, pp. 359).

⁴² No campo literário e filosófico, a referência inescapável é “O Ensaio como forma” de Theodor W. Adorno (Adorno, 2003)

⁴³ Ver bibliografia

6. CONCLUSÃO

Será agora o momento de fazer um balanço dos resultados que eventualmente foram alcançados neste trabalho de Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico: do que funcionou, do que não funcionou e que novas perspectivas e horizontes se abriram a partir da minha investigação teórica e prática.

Estas são as hipóteses-questões formuladas na Introdução desta tese.

1. Como podemos invocar o passado desta mãe, da sua vida quotidiana e da sua subjetividade apenas filmando os objetos e memórias da casa abandonada onde não vive há muito tempo? Será que as variantes experimentadas alcançarão de alguma forma os objetivos pré-estabelecidos?

2. De que modo a voz-off em articulação com as imagens poderá fazer novas produções de sentido para lá daquelas que são sugeridas pelos objetos?

Relativamente ao ponto número 1, foram três as tipologias de variantes de imagens escolhidas no meu projeto. A primeira variante, no sentido da invocação do passado, foi a de filmar objetos na casa abandonada que pertencem à minha mãe e à sua esfera subjetiva assim como a sua interação com a casa e com os seus filhos.

A segunda variante foi a de filmar a aglomeração de frascos vazios com pó espalhados pela casa: em cima do fogão e até no parapeito da cozinha e do quarto grande, com a intenção de mostrar este aspeto da mãe de acumulação compulsiva de *objetos aparentemente inúteis, mas que poderão eventualmente vir a ser úteis*. A terceira e a última tipologia de variante cinematográfica que privilegiei é a das filmagens de fotografias a preto e branco da minha avó materna (em algumas delas também aparece o meu avô junto dela). Tendo a convicção de que teria sido emocionalmente impossível para mim falar da minha mãe e da minha relação mostrando diretamente o seu rosto (agora vivemos fisicamente muito longe um do outro, mas quase todos os dias comunicamos telefonicamente), reconheci que talvez pudesse fazer isto através de uma "substituição".

A opção de filmagens a partir das três variantes acima identificadas permitiu comunicar que se estava a invocar *alguém e algo* do passado. O décor natural do estado abandonado da casa e do seu pátio refletem imediatamente uma sensação de passado: a hera que envolve a garagem, a relva que cresce alta no chão do pátio, as teias de aranha nas janelas, a camada de pó nos objetos e muitos outros espaços e detalhes filmados, *remetem ao padrão visual de um estado de coisas que em tempos já foi, mas que já não é*. Esse facto diz respeito à invocação do passado específico de uma mãe, da sua relação com os filhos e da sua vida quotidiana. Não obstante a

intenção, refletindo no meu objeto artístico, creio que fui bem-sucedido em parte. O desafio foi extremamente difícil já que no fundo era uma tentativa de “re-ver” algo que já não é visível no presente. Penso que o aspeto da vida quotidiana da Mãe foi de alguma forma devolvido. No seu conjunto os objetos apresentados constroem uma dimensão determinada de vivência do dia-dia e contam-nos algo da subjetividade da “personagem”. Para além de alguns saltos demasiado bruscos de imagem com pouca luz para outras imagens com muita luz, creio que as imagens no geral foram escolhidas, filmadas e editadas com uma certa sensibilidade tendo em vista a intencionalidade final da obra. Não obstante, ainda ao nível das imagens, penso ter tido mais dificuldades, por ter permanecido pouco claro e, acima de tudo, pouco equilibrado, a comunicar a ambivalência constitutiva da mãe, entre a empatia e a destruturação. Provavelmente, devido à grande confusão das divisões da casa, pus demasiado a tónica do lado do sofrimento sem conseguir devolver de forma adequada também o lado divertido da “personagem” Mãe. Também por estas razões, penso que se tivesse usado pelo menos uma atriz em cena, o resultado teria sido melhor e tudo teria sido mais inteligível.

Por outro lado, também é verdade que eu estava fascinado e acreditava (e de forma ainda acredito) nesta poética dos objetos desde o início do projeto: talvez a sua “mudez” intrínseca e enigmática também possa “dizer” coisas inesperadas, mesmo para mim, como filho envolvido na história. Ainda sobre a ausência física dos atores em cena, penso que uma forma de superar as dificuldades criadas pela opção foi através do uso das fotos da minha avó. A ausência completa de figuras humanas teria tornado tudo mais estático e desnecessariamente sombrio.

Quanto ao segundo ponto, que respeita à relação da voz-off com as imagens, posso dizer que estou satisfeito com a forma como recriei uma atmosfera de Verão na minha terra natal e a vida quotidiana da mãe, num qualquer dia do seu passado (o canto das cigarras, o som da máquina de café a toda a hora). Também de alguma forma os diálogos entre Mãe e filhos conseguem combinar o lado mais empático e afetivo da relação com o lado mais sombrio. Contudo, creio que a voz escolhida da Mãe, para o que pretendia que resultasse a final, acabou por ser demasiado confiante e alegre até jovial, em comparação com as imagens de “sofrimento” espelhadas pela casa e pela vivência e experiência que deveriam sobressair mais da voz.

Também o facto de, por vezes, o som e as imagens serem marcados por uma certa assincronia, potenciou a sensação de que estávamos a assistir não a um evento presente, mas a uma memória de momentos passados. E estes momentos passados são o meu esforço de memória, mas também de imaginação ao recuar no tempo. Facto que me levou a um questionamento do conceito de autoficção, pois assumo imediatamente que as memórias só podem ser fragmentárias e subjetivas.

Através da Voz Ensaio terá sido possível expressar, com alguma profundidade, o tema da memória, do esquecimento e da imaginação o que não teria sido possível se o tivesse procurado fazer só através das imagens da casa.

No entanto, talvez se esta Voz Ensaio surgisse em associação com as imagens do interior da casa, teria sido possível manter as digressões de outra ordem desta voz-off sem perder o tom e a tensão do filme com objetos e detalhes intimistas, que acaba por acontecer.

Todavia, reconheço que o dispositivo das vozes no seu conjunto, incluindo a Voz Anfíbia com a qual se pretendia a suspensão entre presente e passado, não teve o resultado que tinha imaginado. Entre a passagem de um nível de voz para outra, por vezes pode gerar-se confusão na leitura. Sobretudo a mudança entre as vozes da Mãe e dos Filhos com a Voz Ensaio resulta pouco clara, falta tempo e modo de perceber o dispositivo cinematográfico proposto.

Aliás, a parte “ficcional” dos diálogos Mãe-Filhos precisa de ser mais curta ou mesmo ter uma outra forma, talvez não dialógica, acrescentando mais a minha voz a contar de forma poética o passado. Portanto tenciono desde já de repensar e remontar de uma forma diferente a voz-off em articulação com imagens, com menos palavras, menos digressões e mais focada na invocação do passado.

De modo geral, com a elaboração deste projeto cinematográfico, ligado a assuntos tão pessoais e delicados, tentei descobrir alguma verdade, algo que talvez tivesse diante dos meus olhos, mas que na altura não conseguia ver. Filmar apenas para reproduzir o real seria apenas uma operação tautológica e, portanto, uma duplicação inútil do que já existe. O tipo de pesquisa e ambição que sempre me acompanhou desde o início deste trabalho mas que como prática de autoconhecimento vem de muito mais longe, é reconduzível ao antigo conceito grego da *aletheia*, algo que embora estivesse escondido já estava presente e que se nos revela sob a ação do nosso desejo de aprender algo mais sobre nós próprios. Por exemplo, a partir daquelas imagens de frascos vazios na casa abandonada e o acumular dos mesmos aparentemente sem sentido acabei por compreender a ansiedade e vulnerabilidade ínsitas naquela ação. Ao longo deste projeto cinematográfico, um certo sentimento indefinido de incompreensão/frustração em relação à minha mãe transformou-se num sentimento mais mitigado de calma e compreensão. Por fim, é importante esclarecer que relativamente ao objeto artístico/curta-metragem “Una Madre”, ainda o considero em estado de *esboço*.

Apesar da satisfação catártica de ter conseguido chegar a uma forma realizada de princípio, meio e fim, eu sei que posso e devo desenvolver este projeto de maneira a alcançar uma forma mais orgânica de verdadeira curta-metragem (por exemplo, reeditando o material selecionado,

escolhendo uma pessoa com uma voz "mais frágil" para o papel de mãe, talvez com menos imagens externas e mais alguns objetos em casa, não presentes na versão atual).

Olhando para o futuro, continuarei certamente a trabalhar no potencial de invocar uma memória a partir de lugares e objetos e procurar novas modalidades de articular a voz-off. Para além destes dois elementos já constitutivos do meu projeto atual, sinto a necessidade de introduzir a presença direta do elemento humano.

Talvez queira filmar pessoas e ouvir as suas histórias e pontos de vista. Neste momento ainda é cedo para compreender exatamente o que quero fazer, mas não excluo que o próximo projeto ainda possa ter lugar na minha terra, Metato, ou no contexto magmático dos italianos em Lisboa e Portugal. *Veremos.*

7. BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W – O Ensaio como Forma. In ADORNO, Theodor W. - **Notas de Literatura I**. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 15-45.

ALFIERI, Alessandro - **La teoria dell'immagine in Warburg** [em linha]. Guide Supereve.it 2015. [Consult. 14 Mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL: <http://guide.supereve.it/filosofia/interventi/2009/07/1a-teoria-dellimmagine-in-warburg>>.

AMATE, Elisson - **Autoficção na narrativa cinematográfica: meio seculo entre Truffaut e Xavier Dolan**. Niterói – RJ: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Comunicação Social, Departamento de Cinema e Vídeo, 2016. 126 p. Dissertação de Mestrado. [Consult.14 Mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/140/104>>.

BARTHES, Roland – **S/Z**. UK: Blackwell, 2002. ISBN 0-631-17607-1.

BAZIN, André - **Che cosa è il Cinema?**. 1ª ed. Milano: Garzanti Editore, 1999. ISBN 978-88-11-67458-0.

BAZIN, André - **Chris Marker, Lettre de Sibirie**. In *Le Cinéma français de la Liberation à la Nouvelle Vague*. Cahiers du cinéma, 1985. p. 179-181.

BEHRENDT, Kathy - Scraping Down the Past: Memory and Amnesia in W.G. Sebald's Anti-narrative. **Philosophy and Literature** [em linha]. 34:2 (2010) 394-408. [Consult.14 Mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/303920889.pdf>>.

BERGMAN, Ingmar - **Con le migliori intenzioni**. Milano: Garzanti, 2001. ISBN 978-881-166-999-9.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin – **Storia Del Cinema e Dei Film: Dal Dopoguerra a Oggi**. 1ª ed. Milano: Editrice Il Castoro, 1998. ISBN 88-8033-112-4.

CALZONI, Raul - Walter Benjamin, Th. W. Adorno, W. G. Sebald e il “Denkbild nach Auschwitz”. *Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories* [em

linha].2:2 (2016) 320-355. [Consult.14 Mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL: https://aisberg.unibg.it/retrieve/handle/10446/80201/136941/CALZONI_ODRADEK_ARTICULO.pdf>. ISSN 2465-1060.

CAMP, James - **A Man in Full: Karl Ove Knausgaard concludes his autofiction epic.** Bookforum [em linha]. (Set.Out.Nov 2018). [Consult. 14 Mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.bookforum.com/print/2503/karl-ove-knausgaard-concludes-his-autofiction-epic-20134>>.

COSTA, A. - Il cinema di Ingmar Bergman: Il volto, la scena, la parola. In COSTA, António - **Ingmar Bergman**. 1ª ed. Venezia: Marsilio Editori®, 2009. ISBN 978-88-317-xxxx. p. 7-25.

DE CHIRICO, Salvatore - **Su Chris Marker (1): Il film-saggio e la vertigine del tempo in “Sans Soleil”**[em linha]. Quattrocentoquattro: 2015. [Consult. 14 Mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL: <http://quattrocentoquattro.com/2013/01/17/su-chris-marker-1-il-film-saggio-e-la-vertigine-del-tempo-in-sans-soleil/>>.

DELEUZE, Gilles - **A Imagem-Tempo: Cinema 2**. 1ª ed. Lisboa: Sistema Solar (Documenta), 2015. ISBN 978-989-8566-98-0

DI STEFANO, Paolo - **Ferrante: felice di non esserci**. Courier della Sera [em linha]. (4 Dez.2015), atual. 2 Mar. 2016. [Consult. 14 Mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL: https://www.corriere.it/cultura/15_dicembre_04/ferrante-felice-di-non-esserci-intervista-dabb1abe-9a82-11e5-99f9-ca90c88b87df.shtml>

FERRANTE, Elena - **Elena Ferrante: I'm tired of fiction, I no longer see a reason to go hunting for anecdotes**. The Guardian [em linha]. (17 Fev. 2018). [Consult. 14 Mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2018/feb/17/elena-ferrante-im-tired-of-fiction-i-no-longer-see-a-reason-to-go-hunting-for-anecdotes>>.

FERRI, Sandro; FERRI, Sandra - Elena Ferrante, Art of Fiction No. 228. **The Paris Review** [em linha] 212 (Spring 2015). [Consult. 14 Mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.theparisreview.org/interviews/6370/art-of-fiction-no-228-elena-ferrante>>.

FIGUEIREDO, Eurídice - Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. **Revista Criação & Crítica** [em linha]. 4 (2010) [Consult.14 Mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL:
http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/08CC_N4_EFigueiredo.pdf>.

GENON, Arnaud; GRELL, Isabelle – **Présentation** [em linha]. autofiction.org. [Consult. 14 Mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL:
<http://www.autofiction.org/index.php?category/Accueil>>.

HILL, Katherine - The Elena Ferrante in My Head. **The Paris Review** [em linha]. arts & culture: (29 Jan 2020). [Consult. 14 Mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL:
<https://www.theparisreview.org/blog/2020/01/29/the-elena-ferrante-in-my-head/>>.

HUGHES, Alex - Recycling and Repetition in Recent French "Autofiction": Marc Weitzmann's Doubrovskian Borrowings. **The Modern Language Review** [em linha]. 97:3 (2002) 566-576. [Consult.14 Mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL:
<https://www.jstor.org/stable/3737492?origin=crossref&seq=1>>.

LACAN, Jacques - **Il seminario XXIII: Il sinthomo (1975-1976)**. Roma : Astrolabio Ubaldini, 2006. ISBN :88-3401-493-6.

MILAZZO, Fabio – Una Cornice Spettrale. Lacan e la questione del senso sul piano immaginario. **EJΨ. European Journal of Psychoanalysis**. Published by I.S.A.P - Istituto di Studi Avanzati in Psicoanalisi [em linha]. (2016). [Consult.14 Mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL:
https://www.academia.edu/21374586/Una_cornice_spettrale_Lacan_e_la_questione_del_senso_sul_piano_immaginario>.

MONGELLI, Marco - **Mentire raccontandosi: l'autofiction nel romanzo italiano degli ultimi anni**. Siena: Università Degli Studi di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di studi in Lettere Moderne, 2001. 87 p. Dissertação de Mestrado. [Consult.14 Mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL:
https://www.academia.edu/1578017/Mentire_raccontandosi_lautofiction_nel_romanzo_italiano_degli_ultimi_anni>.

NICHOLS, Bill – **Introduction to Documentary**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2001. ISBN 0-253-21469-6.

PLATÃO – **Sofista**. 1ª ed. Milão: BUR, 2007. ISBN 88-17-01454-0.

PONGE, Francis - **Il Partito Preso Delle Cose**. Turino: Einaudi, 1997. ISBN 978-880-648-991-5.

RICOER, Paul – **La Memoria Dopo La Storia**. In Conferenza Università di Roma Tre. [em linha]. Roma, 2003. [Consult.14 Mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL: http://tuttoscorre.org/wp-content/uploads/2014/04/RICOEUR_3-06-03_Roma3.pdf>.

SEBALD, W.G. - **Os Anéis de Saturno**. 1ª ed. Lisboa: Quetzal Editores, 2013. ISBN 978-989-722-120-0.

SEBALD, W.G.– **Austerlitz**. 1ª ed. Lisboa: Quetzal Editores, 2012. ISBN 978-989-722-051-7.

TARKOVSKI, Andrei – **Esculpir o Tempo**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

UPJOHN, Everard M.; WINGERT, Paul S.; MAHLER, Jane Gaston - A Pré História. In UPJOHN, Everard M.; WINGERT, Paul S.; MAHLER, Jane Gaston – **História Mundial da Arte: I Da Pré-História à Grécia Antiga**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1975.

8. INTERNET

Doppiozero - **Entrevista. Produco poesia, una merce inconsumabile**. 2015. [Consult. 14 Mai. 2021]. Disponível em WWW:<[URL:https://www.doppiozero.com/materiali/ppp/produco-poesia-una-merce-inconsumabile](https://www.doppiozero.com/materiali/ppp/produco-poesia-una-merce-inconsumabile)>.

DURZI, Giacomo. (Realizador), 2017 - **Ferrante Fever** [Documentário]. FILMIN. Disponível em WWW:<[URL:https://www.filmin.pt/ Filmin](https://www.filmin.pt/Filmin)>.

Flip 2016, Festa Literária Internacional de Paraty - **Encontro com Karl Ove Knausgård**. (3 Jul. 2016). [Consult. 14 Mai. 2021]. Disponível em WWW:<[URL:https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=8hI8q3sPitE](https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=8hI8q3sPitE)>.

GUIMARAES, Renato - **Gilles Deleuze on Straub-Huillet Cinema 1987** : English Subs. (24 Apr. 2016). [Consult. 14 Mai. 2021]. Disponível em WWW:<[URL:https://www.youtube.com/watch?v=eI1zLKFM-do](https://www.youtube.com/watch?v=eI1zLKFM-do)>.

The Warburg Institute [em linha]. [Consult. 14 Mai. 2021]. Disponível em WWW:<[URL:https://warburg.sas.ac.uk/](https://warburg.sas.ac.uk/)>

9. FILMOGRAFIA

AKERMAN, Chantal – *No Home Movie*, 2015

ARONOFSKY, Darren – *Mãe! (Mother!)*, 2017

BERGMAN, Ingmar – *Fanny e Alexander (Fanny och Alexander)*, 1982

BERGMAN, Ingmar – *O Rosto de Karin*, 1984

DURAS, Marguerite – *India Song*, 1975

MARKER, Chris – *Sans Soleil*, 1983

MAYSLES, Albert; MAYSLES, David; HOVDE, Ellen; MEYER, Muffie – *Grey Gardens*, 1975

MORETTI, Nanni – *Querido Diário (Caro Diario)*, 1993

PERRAULT, Pierre; BRAULT, Michel – *Pour la suite du monde*, 1963

RISI, Dino – *A Ultrapassagem (Il Sorpasso)*, 1962

RESNAIS, Alain – *O ano passado em Marienbad (L'Année dernière à Marienbad)*, 1961

TARKOVSKY, Andrei – *O Espelho (Zerkalo)*, 1975

TARKOVSKY, Andrei – *O Sacrifício (Offret)*, 1986

VARDA, Agnès – *Ulysse*, 1983

10. ANEXO

FICHA TÉCNICA E EQUIPAMENTO TÉCNICO UTILIZADO

a)

Objeto audiovisual: “Una Madre” (Italiano, legendado em português, 17.54 min.)

Escrito e Realizado por Tommaso Lunardi

Montagem: Tommaso Lunardi

Apoio Artístico e Técnico: Gabriela Farinha

b)

Camara: Canon PowerShot G5X

Tripé Starblitz ® TSA253B

Programa de montagem: Adobe Premiere Pro CC 2015.0

Gravador do som: OLYMPUS, Digital Voice Recorder WS – 811

Programa de gravação de som: Audacity® Cross-Platform Sound Editor

Tommaso Lunardi