

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**A AUTO-REPRESENTAÇÃO COMO FORMA DE INVESTIGAÇÃO NO
DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO**

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO CINEMATOGRAFICO

- ESPECIALIZAÇÃO EM DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

Fábio Gonçalo Lopes da Silva

Amadora, Maio de 2021

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA
INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**A AUTO-REPRESENTAÇÃO COMO FORMA DE INVESTIGAÇÃO NO
DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO**

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO CINEMATOGRAFICO

- ESPECIALIZAÇÃO EM DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

Fábio Gonçalo Lopes da Silva

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 Vítor Gonçalves, Professor Adjunto, Área de Realização.

Amadora, Maio de 2021

Agradecimentos

Esta tese de mestrado nunca teria sido possível sem a preciosa ajuda de várias pessoas, que ofereceram a sua disponibilidade e imprescindível contributo.

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador, o professor Vítor Gonçalves, que sempre acreditou em mim, orientando-me para que eu conseguisse compreender o melhor caminho a seguir, aconselhando-me sempre sabiamente. Obrigado por toda a sua amabilidade e motivação.

Ao meu colega e amigo João Pedro Soares, agradeço profundamente o seu apoio e visão crítica em todo o processo de escrita da dissertação e da construção do filme. Foi uma ajuda essencial para que eu conseguisse ver tudo com mais clareza, bem como levar todo o trabalho a bom porto.

À minha namorada, Rute Simão, pelo seu amor e apoio incondicional. Sem ela não teria conseguido encontrar a coragem necessária para superar os momentos mais difíceis. Só com os seus conselhos, bem como a sua alegria e constante motivação, é que foi possível encontrar a força e a vontade necessária para terminar o filme.

De uma forma muito especial, à minha mãe, Cesaltina Tavares Silva, a quem dedico este projeto. Todo o processo de investigação foi importante para me relembrar a importância que ela tem na minha vida, o orgulho que lhe tenho, e o amor que existe entre nós.

Por fim, o meu sentido obrigado a todas as pessoas que contribuíram para a concretização da dissertação e do filme, tanto sob o ponto de vista emocional, como a nível académico.

Resumo

O presente trabalho pretende analisar as potencialidades da inscrição do realizador em *campo*, visando compreender o modo como o autor está inserido na matéria do filme, bem como a sua relação com as restantes personagens.

Neste projeto consta a análise de dois filmes, *Visita ou Memória e Confissões* (1982) de Manoel de Oliveira, e *As Praias de Agnès* (2008) de Agnès Varda, para compreender de que forma os dois cineastas se apresentam diante da câmara, e, assim, exporem as suas memórias e inquietações mais íntimas.

É através da análise destas duas obras que faço um objeto fílmico, *Fruto do Vosso Ventre*, que surge da necessidade de compreender os mecanismos de construção de um cinema na primeira pessoa, onde a relação entre mim e os meus pais é o tema principal.

Palavras-chave: autorrepresentação, identidade, memórias, intimidade

Abstract

This work intends to analyze the potential of the film director to appear in *frame* as a character himself, aiming to understand how the author is inserted in the film's material, as well as his relationship with other characters.

This project includes the analysis of two films, *Visit or Memories and Confessions* (1982) by Manoel de Oliveira, and *The Beaches of Agnès* (2008) by Agnès Varda, to understand how the two filmmakers present themselves in front of the camera, and, thus, exposing their most intimate memories and concerns.

It is through the analysis of these two works that I make a filmic object, *Fruit of Your Womb*, which arises from the need to understand the mechanisms of building a cinema in the first person, where the relationship between me and my parents is the main theme.

Keywords: self-representation, identity, memories, intimacy

Índice

1. Introdução.....	1
2. Os Espelhos de Varda.....	6
3. A Casa de Oliveira	14
4. Fruto do Vosso Ventre	24
5. Conclusão	30
6. Bibliografia.....	I
7. Filmografia	IV
8. Anexo I – Fotografias da Horta.....	V
Anexo II – Varda e o autorretrato	VI
Anexo III – Esboços de Oliveira	VII
Anexo IV – Primeiro Storyboard do <i>Fruto do Vosso Ventre</i>	VIII
Anexo V – Referências Visuais – <i>Fruto do Vosso Ventre</i>	IX

Índice de Imagens

Primeira Visita à Horta.....	V
Agnès Varda - Autoportrait Mosaique	VI
Van Gogh - Self-Portrait with Bandaged Ear.....	VI
Gustave Courbet - The Desperate Man	VI
Antes Que Me Esqueça	VII
Storyboard - Fruto do Vosso Ventre	VIII
Referências Visuais - Fruto do Vosso Ventre	IX

1. Introdução

Na génese da construção do filme que se articula com o projeto de mestrado, existiu sempre uma vontade de realizar uma obra que, de algum modo, estivesse associada aos meus antepassados e à minha reflexão acerca das suas vidas. E, a bem da verdade, essa componente nunca se perdeu. Mas foi ficando evidente que, quanto mais me aproximava das minhas memórias, mais próximo estava daquela que viria a ser a versão final – o *antepassado* era, afinal, vivo e presente: o meu pai; e o tema seria sobre mim e a nossa relação.

Mas foi longo o processo de descoberta do tema do meu filme. *Que filme pretendo fazer?* era a questão que se impunha logo de início. Foi longo o processo de investigação – o projeto que começou por ser uma curta ficcional, ao longo de meses, foi-se tornando numa curta documental. Foram meses de dúvidas e indecisões, até a pergunta-matriz ser finalmente encontrada:

que relação existe hoje entre mim e o meu pai?

Irei neste capítulo introdutório descrever e analisar esta primeira fase de pesquisa por considerá-la de suma importância para a concretização do meu projeto académico.

Antes de me inscrever no mestrado em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico, tinha vontade de realizar uma longa documental que expusesse o comércio de escravos em Portugal nas suas colónias africanas durante o período dos Descobrimentos. Queria ainda anexar a temática da emigração dos negros após o 25 de Abril para compreender as evoluções históricas e sociais que ocorreram ao longo de quinhentos anos de relações entre Portugal e África. Mas fui perdendo o interesse no projeto há medida que ia completando o primeiro ano. Começava a interessar-me cada vez mais por um cinema autoral, e considerei este projeto distante dos arquétipos que agora tinha enquanto realizador. No entanto, a pesquisa que realizei durante esse período foi fundamental para aquela que seria a apresentação da minha primeira ideia: uma curta-metragem ficcional acerca de Jau, o escravo de Luís Vaz de Camões. Fascinava-me poder fazer um filme em que o protagonista seria propriedade de uma figura máxima da cultura portuguesa. Deparei-me então com um facto interessante: Camões, no seu leito de morte, tinha como única companhia o seu escravo. Permaneceu no imaginário social uma relação de amizade entre ambos; Jau, nos últimos dias da vida do poeta, vagueava nas ruas de Lisboa, pedindo esmola, tentando impedir Camões de morrer à fome.

Além de realizador, sou muitas vezes responsável pela direção de fotografia, captação e montagem dos meus filmes. A acumulação de cargos facilita a concepção dos projetos em todos os campos quando ainda estão em fase embrionária. A dificuldade técnica para a concretização da estética que pretendia aqui utilizar, bem como os custos de produção associados a um filme de época, fez com que abandonasse este filme. Era inviável. No entanto, o fascínio pelo personagem Jau levou-me a procurar uma outra inspirada na sua figura. Delineei um guião, que não seria um filme de época, onde veríamos a fuga de um escravo da cidade após a morte do seu dono, onde ele esconder-se-ia numa espécie de limbo, num território idílico sem lei nem regra, que o levaria a encontrar-se com os seus ancestrais e a compreender a importância das suas raízes para conseguir compreender melhor quem era, bem como o seu papel social.

Esta ideia-esboço levou-me a refletir no sítio ideal para representar este lugar. Lembrei-me das hortas cabo verdianas – hortas são as terras apropriadas por emigrantes de Cabo Verde em Portugal, a maioria das vezes de forma ilegal, para plantação e cultivo de frutas e legumes. Escolhi este lugar porque me interessava esta prática cultural. Embora os meus pais sejam Cabo-Verdianos, nunca criei laços com a cultura do seu país – é, pois, na ânsia de descobrir mais acerca das minhas origens, que decido inserir um personagem ficcional neste espaço.

Inicialmente, seria uma fusão entre a ficção e o documentário. Sugeriram-me os meus pais que visitasse a horta de Afonso, um amigo seu de infância com quem raras vezes me havia cruzado. Acompanhado por João Pedro Soares, assistente de realização deste projeto, visitei o lugar no inverno de 2019.

A minha primeira surpresa foi a sua dimensão. Embora as terras estivessem ainda quase sem verdura, conseguia imaginar a terra a desaparecer na folhagem, numa divisão meticulosa onde cada fruta e legume tinha o seu espaço reservado. No nosso primeiro encontro o Afonso, cabo-verdiano com cerca de sessenta anos de idade, mostrou os lugares destinados à cana de açúcar, batata, couve, feijão, tomate, entre outros. Apercebi-me do meu profundo desconhecimento acerca de agricultura. Precipitado pelo prazo de entrega da proposta de tese, levei a minha câmara digital no primeiro dia. Fotografei o espaço imaginando o ator percorrendo a propriedade, escondendo-se entre a vegetação, contracenando com Afonso e outros que tivessem uma horta vizinha. No segundo dia da minha visita apercebi-me do erro: Afonso pediu-me para não ser fotografado. Mostrou-se incomodado com a câmara, tinha medo de perder as terras devido à exposição da sua imagem já que, legalmente, nada lhe pertencia. Tive então consciência da hostilidade de uma câmara. Nos dias que se seguiram, esforcei-me

para ganhar a confiança dos agricultores e conhecer o espaço antes de levá-la novamente. Decidi explorar as hortas vizinhas para conhecer mais pessoas que coabitavam naquele espaço comum.

Havia também, entre os vizinhos de Afonso, portugueses. Mas o meu interesse incidia apenas nos cabo-verdianos. Inconscientemente, procurava alguém que me pudesse contar histórias vividas em África, as suas memórias de infância, e que expusesse os seus hábitos e a sua cultura. Entre todos os homens, aquele que se demonstrou mais disponível para a partilha foi Orlando. Também ele cabo-verdiano, com cerca de 60 anos de idade. A sua horta era menor e menos cuidada que a de Afonso. Na verdade, seu espaço em nada me despertou interesse, o meu fascínio por Orlando relacionava-se com o seu feitio extrovertido e a sua vontade em contar as suas vivências pessoais. Por este motivo, despreocupe-me com o espaço, e procurei conhecer o homem.

A sua infância era algo que partilhava com nostalgia. Eram histórias que os meus pais nunca me contaram, embora tivessem nascido na mesma década e país – as suas memórias eram sempre acerca do seu trabalho árduo e sobre as poucas condições desse tempo; as histórias de Orlando, na maioria das vezes, relacionavam-se com brincadeiras de infância e a rebeldia vívida nos tempos de juventude em Cabo Verde. O meu pai, por oposição, contava-me que sempre tivera de trabalhar muito desde criança para poder sustentar a família, e que a vida na sua terra natal era bastante árdua, de labor intenso, com pouco tempo para divertimentos de juventude.

Poucas semanas depois de ter conhecido Orlando, abandonei a ideia de convergir o documentário com a ficção. Decidi que este filme seria apenas em registo documental. Compreendi a dificuldade em colocar um ator naquele espaço tendo em conta o medo de ser descoberta a apropriação ilegal; ao mesmo tempo, a história ficcional começava a esmorecer e a revelar-se cada vez mais desinteressante. Queria trabalhar apenas com o real sem recorrer à ficção. Estava focado em pensar num projeto circunscrito à horta e à figura de Orlando. Contudo, a questão permanecia: *Que filme pretendo fazer (?)*. Tentava encontrar a razão que me levava a estar naquele espaço e a ouvir as histórias dos cabo-verdianos. Revi-me nas figuras ficcionais que havia criado. Tal como elas, também me sentia com um problema identitário. Estava em busca das minhas raízes, numa espécie de limbo entre a consciência do fim da adolescência e o início das responsabilidades da fase adulta. Sem me ter apercebido tinha construído um espelho, eu era os personagens que tinha então imaginado.

Foi nesta fase que encontrei cartas do Padre António Vieira onde descrevia a sua passagem por Cabo Verde. Em dezembro de 1652, a sua viagem para o Brasil atrasa-se. A nau em que seguia é forçada a atracar numa das ilhas devido ao mau tempo. Vieira refere na Carta LVII que “nesta ilha de Santiago, cabeça de Cabo Verde, há mais de setenta mil almas”, onde “são todos pretos, mas somente neste acidente se distinguem dos europeus. Têm grande juízo e habilidade, e toda a política que cabe em gente sem fé e sem muitas riquezas, que vem a ser o que ensina a natureza.”¹ Havia uma vontade de cruzar as cartas com a realidade que havia descoberto, criando assim uma dupla metáfora: eu enquanto Vieira, a horta enquanto Cabo-Verde. Seria personagem e protagonista. Apareceria em *mise-en-scène* caminhando entre os cultivos e plantações, segurando a câmara e o tripé em busca das minhas raízes. Foi a primeira vez que tomei a decisão de me inserir em *campo*.

No entanto, as minhas intenções em relação ao tema do filme mudaram de rumo quando decidi conversar com os meus pais sobre as suas origens. Falámos então acerca da sua infância em Cabo Verde. Sobressaltou-me a evidência de que havia sempre comparado as histórias que o meu pai me contara acerca das suas vivências com tudo o que eu tinha descoberto na horta. Numa extensão da metáfora, se eu era uma espécie de espelho da personagem fictícia que havia criado, Orlando seria o meu pai, ou uma hipótese daquilo que ele poderia ter sido. É então que peço ao meu pai as cassetes de 8mm com gravações realizadas por si entre 1988 e 2010; gravações que ele me contou que tinha guardado, e que eu, a grande maioria, nunca tinha antes visto. O seu visionamento fascinou-me de tal modo que abandonei a ideia de construir um filme acerca de Orlando. Através das imagens de arquivo do meu pai, compreendi que o filme seria acerca de mim, do meu pai e da nossa relação.

Pouco tempo depois de ter digitalizado as cassetes, eu e o meu pai cortámos laços. A nossa relação tinha vindo a deteriorar-se ao longo dos anos; foi uma separação provocada pelo acumular de várias memórias de infância e adolescência que raras vezes partilhei, bem como vários comportamentos incorretos do meu pai - quer para mim, quer para a minha mãe - que ainda hoje me traumatizam. Tinha, finalmente, encontrado a pergunta-matriz do meu filme: *que relação existe hoje entre mim e o meu pai?*

A minha intuição indicou-me desde logo para um diálogo direto, em que surjo diante da câmara, olhando através dela para o espetador para abandonar o papel de realizador invisível. Considerei que, desta forma, seria também mais fácil conversar com os meus pais; estando ao

¹ VIEIRA, Padre António. *Cartas Padre António Vieira*. Coimbra: Imprensa da Universidade. 1925. Pg. 295

seu lado, talvez a câmara não fosse um obstáculo no que respeita a se exporem diante dela. Tornar-me-ia então personagem no filme que realizo. Seria investigador das memórias do meu pai, ao mesmo tempo que reflito acerca das minhas.

Escrevi dois guiões para este filme, mas apenas na fase de escrita do segundo guião me deparei com duas obras cinematográficas que se tornaram fulcrais para esta versão final: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda; e *Visita ou Memórias e Confissões* (1982), de Manoel de Oliveira. Em ambos os casos, tal como era minha vontade, o realizador transforma-se em personagem para expor as suas memórias, dialoga diretamente com o espetador, partilha as suas reflexões acerca do seu *corpus* cinematográfico, mas também sobre as suas relações pessoais e profissionais. Estes dois filmes foram uma referência em termos de realização, durante a escrita do guião, captação e montagem.

Esta dissertação estará dividida em três capítulos. Em *Os Espelhos de Varda* reflito acerca da componente imagética do filme de Varda, atentando na preocupação da realizadora em despertar emoções num espetador capaz de refletir acerca daquilo que vê, num estilo que denomina como *cinécriture*. Em *A Casa de Oliveira* faço uma análise do filme de Oliveira, com especial atenção na forma como utiliza a *voice-over*. Faço igualmente uma reflexão na forma como são utilizados elementos em ficção, para construir uma obra que, recorrendo sobretudo aos modos documentais de Bill Nichols, defendo que é apenas documental.

Com esta dissertação pretendo aprofundar o meu conhecimento acerca do cinema, sobretudo em matéria de campo documental. Através da reflexão dos dois filmes acima referidos, pretendo ser capaz de construir um filme que esteja em congruência com o estudo iniciado acerca do autorretrato no documentário contemporâneo.

2. Os Espelhos de Varda

Varda estava prestes a fazer 80 anos quando lhe surgiu a ideia de realizar *As Praias de Agnès* (2008). Justifica o seu impulso criativo no documentário *Varda por Agnès* (2019), dizendo que, na altura, tinha entrado em pânico. Sentia que a vida estava a atravessar-lhe como um comboio, e tinha necessidade de se entregar a um projeto o mais rapidamente possível para terminá-lo assim que se tornasse octogenária. Seria um impulso criativo como outro qualquer, não fosse este um filme diferente daqueles que havia realizado até à data: *As Praias de Agnès* é a sua primeira obra documental totalmente autobiográfica, onde se expõe perante a câmara para narrar a sua vida, bem como expor o seu extenso *corpus* cinematográfico com mais de quarenta filmes. Mas Varda já se interessava pelo autorretrato muito tempo antes de se tornar realizadora: em 1949, com apenas 22 anos, concebe uma fotomontagem que alude a um mosaico, onde a vemos em grande plano numa composição fragmentada, composta por pedaços de papel fotográfico a preto e branco.² Parecia que, sem saber, Varda já concebia aquilo que Tarkovsky descreve como uma das potencialidades do Cinema:

De uma forma geral, o Cinema torna possível união de várias peças num todo. Um filme consiste em vários planos separados como um mosaico – são fragmentos separados, com diferentes cores e texturas. E pode ser que por si só esses fragmentos – pareçam – insignificantes. Mas dentro desse todo ele torna-se um elemento absolutamente necessário, existindo apenas dentro desse todo.³

O seu desejo por se colocar diante da câmara irá permanecer constante ao longo da sua carreira. Antes de surgir em *As Praias de Agnès*, aparece em *Tio Yanco* (1967), *Nausicaa* (1970), e em *Os Respigadores e a Respigadora* (2000). Nos dois primeiros, Varda reflete acerca da sua árvore genealógica, enquanto no último compara-se às respigadoras que vai à procura. Podemos alegar que a sua aparição em outros filmes, em alguns casos, aproxima-se da ideia de autorrepresentação. Em *Daguerreótipos* (1976), por exemplo, ficamos a conhecer a rua onde habita, bem como as rotinas daqueles com quem convive; em *Jane B. Par Agnes V.* (1987), podemos evidenciar as similaridades entre a vida da protagonista e Varda, e analisar a ficção

² Ver fotografia 2 em anexo.

³ Tradução livre do autor: “Cinema in general always creates a possibility of putting pieces together into a whole. A film consists of all of the separate shots like a mosaic — of separate fragments of different color and texture. And it may be that each fragment on its own is — it would seem — of no significance. But within that whole it becomes an absolutely necessary element, it exists only within that whole.” – TARKOVSKY, “Z Andriejem Tarkovskim rozmawiają Jerzy Illg, Leonard Neuger” in *Res Publica*, 1987. Pg. 137-160

enquanto intenção autobiográfica.⁴ Seria, no entanto, precipitado definir qualquer um dos filmes enquanto autorretrato, já que nenhum deles se apresenta com o objetivo-final de nos dar a conhecer a sua vida, obra, ou algum traço de identidade específico do autor de forma direta. *As Praias de Agnès*, pelo contrário, obedece a esta regra; West destaca ainda um aspeto comum no autorretrato, importante para a compreensão do filme de Varda:

Em primeiro lugar, o olhar do autorretrato é uma *mise-en-abyme* - o espectador olha, através dos olhos do autor, para o autor: quem observa um autorretrato também ocupa uma estranha posição de olhar para o espelho metafórico que não reflete a sua imagem, mas sim a imagem do artista que produziu o retrato (West, 2004: 165 – tal como citado em Rascaroli, 2014: 173). A identificação do espectador é, portanto, com o autor; o espectador torna-se o destinatário.⁵

Será analisado no presente capítulo a forma como Varda expõe cinematicamente em *As Praias de Agnès* a sua vida e obra, e de que forma os seus personagens são importantes na construção do seu autorretrato. Analisaremos aqui o modo como a autora pensa e constrói o filme antes, durante, e após as rodagens; de seguida, atentando no seu estilo autoral, veremos de que forma a realizadora se apresenta diante da câmara jogando com os vários elementos da *mise-en-scène*; por fim, farei uma análise da forma como Varda aborda os seus personagens, observando a forma como os representa através de vários elementos imagéticos.

Varda surge no primeiro plano a olhar para a câmara, consciente que está a ser observada, proferindo que é uma “velhota, roliça e tagarela, que interpreta a sua vida”. Aqui, a realizadora submete-se a uma espécie de contrato: aceita o observador na medida em que este tem de ser consciente e atento à vasta construção de sentidos. Terá de ter participação ativa, ser capaz de destringir a diegese fílmica nos seus múltiplos significados. Os fundamentos de vários gestos e ações performativas terão de ser analisados pelo espectador, já que o seu significado nem sempre é referido de forma expositiva.

Tal como afirma a professora universitária e investigadora Gabriela Ramos de Almeida a propósito do ensaio fílmico:

⁴ Há várias similaridades entre a vida da protagonista e Varda neste filme. A ideia referida pelo autor é ainda reforçada pela aparição da realizadora ao lado da protagonista ao longo do filme, tanto diante da câmara, como através de espelhos.

⁵ Tradução livre do autor: “First of all, the ‘self-portrait’ gaze is a *mise-en-abyme* – the spectator looks, through the eyes of the author, at the author: The viewer of a self-portrait also occupies a strange position of looking at metaphorical mirror that reflects back not themselves but the artist who produced the portrait” (WEST, 2004: 165). The identification of the spectator is, therefore, with the author; the spectator becomes the addresser. RASCAROLI, Laura. *The Personal: Subjective Cinema and the Essay Film*. Nova York: Colombia University Press, 2014. Pg: 173

[...] a organização estético-discursiva não obedece aos padrões do documentário e nem da sua representação ficcional clássicos, pois aciona procedimentos e dispositivos distintos, com objetivos também distintos, valorizando a dimensão da experiência e do processual. ⁶

É evidente neste seu filme a forte componente reflexiva influenciada pela temática, mas também pela sua forma discursiva e metalinguística. O encadeamento imagético não é fechado (ao contrário do documentário clássico) mas aberto a possibilidades de leitura e interpretação. Estamos, pois, perante um cinema de potencialidade que, há semelhança de autorretratos de pintura do século XIX ⁷, vai além de reproduzir um retrato fiel da sua imagem; pretende, invés disso, inscrever a sua forma de olhar para uma determinada realidade. Rascaroli faz menção a esta qualidade singular que compõe o autorretrato ao longo da história da pintura, em que foca o seu carácter de estatuto social, bem como o nível de capacidade criativa:

Todos os historiadores de arte que estudaram o autorretrato na pintura, por exemplo, apontam para o facto de este ser um género eminentemente narcisista, bem como um bom exemplo de autoanálise, com intuito de perscrutar o íntimo. Ao mesmo tempo, o autorretrato era tradicionalmente usado como apresentação, bem como para demonstrar a habilidade de alguém para potenciais mecenas; garantir a sobrevivência e o reconhecimento artístico de alguém; e indicar a perceção de sua posição na sociedade. (Rascaroli, 2014: 176) ⁸

Tendo procurado demonstrar como Varda faz e pensa o seu Cinema, cabe agora uma pergunta de realização: de que forma é que a realizadora vai construir o seu autorretrato ao longo deste filme? O primeiro aspeto que realço é a forma como conceptualiza a *mise-en-scène* ao longo do filme. Há um carácter transformativo que precede a uma “transcrição” cinematográfica a partir do real; não pretende o fidedigno, mas antes o alusivo; cria uma potência imagética-discursiva para que o espetador possa ser provocado tanto emocionalmente como intelectualmente. Uma das cenas que ilustra aquilo a que me refiro é o momento em que a vemos deitada dentro da barriga de uma baleia falsa: podemos criar associações com a

⁶ ALMEIDA, Gabriela - *Ensaio fílmico, Eterno devir: Projeto de Filme Inacabado e de um Cinema Futuro*. In *Revista Digital de Cinema Documentário*, 2018. Pg: 106

⁷ As pinturas, que podem ser vistas no anexo, *Le Désespéré* de Gustave Courbert (1843 – 1845), bem como *Self-Portrait with Bandaged Ear* de Vicent Van Gogh (1889) são dois dos vários exemplos que podem ser aqui referidos já que, tanto um como outro, pretendem transmitir o estado de espírito dos pintores (ver imagem em anexo). Ver os quadros nas imagens 3 e 4 que se encontram em anexo.

⁸ Tradução livre do autor: “All art historians who have studied self-portraiture on painting, for instance, point to fact that it is an eminently narcissistic genre, as well as the epitome of self-analysis and intimate dissection. At the same time, the self-portrait was traditionally used to present and demonstrate one’s skill to potential patrons; to ensure one’s artistic survival and recognition; and to indicate one’s perception of his or her position in society.”

passagem bíblica de Jonas ⁹, ou interpretar enquanto referência ao tom onírico que é próprio do movimento surrealista. Mas nenhuma das hipóteses é exposta de forma clara por Varda, tornando o plano livre para as interpretações do espectador, tendo em conta o contexto do filme.

A realizadora parece aproveitar cada cena para provocar o espectador da forma que mais lhe apraz. Um traço comum na sua obra, e que está fortemente presente neste seu autorretrato, é o uso de figuras de estilo associadas ao humor. Fá-lo, por vezes, através da hipérbole, recorrendo à sobreposição de duas ou mais imagens; na cena em que, por exemplo, descreve a sua ida ao Festival de Cannes em 1962 após a nomeação do seu filme *Duas Horas da Vida de Uma Mulher* (1962), vemos este efeito a ser aplicado. Através da *voice-over* de Varda, ouvimos que “ia vestida com uma criação da TNP que, a meu pedido, me deu um ar de circo”. Todo o contexto adquire um teor risível quando coloca um vestido rosa a rodopiar por cima do seu corpo numa fotografia sua a preto e branco. ¹⁰ Abandona-se assim o factual para que a cena termine num tom cómico. Por vezes, a sobreposição assume outras intenções: na cena em que descreve como realizou o *Daguerreótipos*, atravessa o bairro onde ocorreram as gravações da longa documental. Por cima, surgem imagens do filme, onde vemos os personagens com quem se cruzou e conviveu na década de 70; estabelece assim deste modo uma relação imediata e uma distância temporal entre o presente e o passado. A sua intenção pode ser vista em ordem de conferir nostalgia ou melancolia. ¹¹ Podemos então aqui aplicar o termo de imagens-memórias, usado por Rascaroli:

As imagens são transformadas em imagens-memória através de um movimento de câmara, da música, dos efeitos sonoros, do texto ou do narrador que interpreta o que vemos, ou sugere o que as imagens não mostram. ¹² (Rascaroli, 2014: 60)

Varda usa o arquivo com a prerrogativa de conferir outro contexto ou reforçar aquele que, à partida, já parece evidente. As suas memórias são recorrentemente representadas através de metáforas imagéticas. Um dos exemplos é o momento em que nos descreve o início da sua

⁹ No Antigo Testamento em Jonas 1:17, o personagem bíblico é engolido por uma baleia, por ordem divina, para que este se mantenha vivo e livre de perigo até chegar a porto seguro.

¹⁰ Ver imagem em anexo.

¹¹ Nesta cena, Varda refere que usa a eletricidade de sua casa para filmar nas várias lojas. A realizadora diz que o cabo é como um “cordão umbilical” que a mantém próxima do local onde vive – aqui, podemos interpretar as suas palavras enquanto a ligação às pessoas que estiverem presentes no filme, bem como à memória e afeto que ainda lhes guarda.

¹² Tradução livre do autor: “Images are transformed into image-memories by means of the moving gaze of a film camera, music, sound effects, text, or a narrator who interprets what we see, or suggests what the images fail to show.”

fase estudantil no ensino superior. Neste caso, aplicando o mesmo raciocínio lógico de Amiel¹³, a dedução poderá ser feita da seguinte forma:

Plano A: vemos gaiivotas a voarem.

Plano B: sobreposição de fotografias suas em jovem, bem como de documentos de inscrição escolar.

Significado da metáfora: o início da sua fase estudantil de faculdade foi um período de liberdade, descoberta e leveza.

Farei agora a análise da utilização da referida figura de estilo sem recorrer a um processo montagem em que seja necessário o uso de múltiplos planos. Na cena em que nos descreve a sua infância em Sète (França), refere que viveu num barco e, no cais em frente ao Palais Consulaire, costumava “jogar à macaca” e brincar à “pesca de gibões”. Diz-nos, recursando à *voice-over*, que se lembra bem desse cais: “Era o nosso pátio e o nosso jardim”. No plano, vemos ao fundo aquilo que expõe (crianças a brincar) e, mais próximo da câmara, vemos Varda sentada, a sorrir, com os olhos fechados. É o *efeito Kuleshov* que não necessita de intercalar com outras duas imagens para compreendermos o seu estado de espírito: uma única imagem, só por si, é metáfora daquilo que a realizadora pretende representar. Assume, uma vez mais, o lado ficcional na representação da memória. O dispositivo cinematográfico (os tripés, câmaras, perches de som, etc...) é aqui colocado em evidência enquanto a vemos embalada nesse estado onírico. Ao contrário do documentário clássico, mais que almejar uma representação realista, Varda procura surpreender-se no próprio processo e despoletar o mesmo efeito ao espectador enquanto vê o filme. Em entrevistas realizadas logo após a estreia de *As Praias de Agnès*, Varda assume estar preocupada com uma forma de fazer cinema que tente criar diferentes formas de contar a sua história de vida, bem como daqueles com quem se cruza.¹⁴ Explica que opta por fazer aquilo a que chama de *cinécriture*. A definição do termo é dada por Varda em entrevista a Bárbara K. Quart:

¹³ “Começemos por um exemplo simples, o da metáfora. Esta consiste, resumidamente, numa comparação implícita. Plano A: um rebanho de ovelhas avança. Plano B: operários saem de uma boca do metro. Significado da metáfora: os operários são (tratados) como ovelhas. Não pode ser mais simples: é a sequência inaugural, uma das mais célebres, de *Tempos Modernos* (1936), famoso filme de Chaplin.” In AMIEL, Vincent – “Estética da Montagem”. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda. 2007. Pg: 70

¹⁴ A propósito deste seu modo de fazer cinema, Varda clarifica ao jornal britânico *The Guardian* o motivo que a leva aplicar este modo de fazer cinema da seguinte forma: “I was discovering about cinema. My point was, could I find a cinematic way to tell a life and what is around it? What are my tools? How can I make it cinema, and not just recite something? I succeeded in some things, specially when I made it vaguely fake.” VARDA, Agnès – *Agnès Varda, Memory is Like a Sand in my Hand*. In *The Guardian*, 2019

[eu defino *cinécriture* [...] enquanto escrita cinematográfica. É sobretudo isso. Não adaptar um guião, um romance, ou reescrever as piadas de uma boa peça. Lutei muito desde que comecei com o filme *La Pointe Courte* por algo que vem da emoção visual, da emoção sonora, do sentimento, e de encontrar a forma certa para tudo isso, uma forma que está relacionada com o Cinema e nada mais.¹⁵

Em muitos dos seus documentários torna-se numa espécie de detetive onde, independentemente do seu nível de conhecimento acerca dos factos, instiga sempre o fator surpresa e o despoletar de emoções, tanto em si (parece procurar constantemente novas peripécias inesperadas que levem a um final inesperado) bem como nos personagens com que se vai cruzando (são várias as vezes em que pretende surpreendê-los na forma como encaminha as suas entrevistas).¹⁶ O guião de muitos dos seus filmes documentais é também para si um campo aberto que a irá levar por múltiplos caminhos; uma estrutura suscetível de sofrer várias alterações durante as gravações e na fase de montagem. *As Praias de Agnès* é descrito por si como um “monte de peças de puzzle”, onde a sua maior preocupação incide em não conseguir tornar o filme numa obra fluída:

Realizar as *As Praias de Agnès* foi um risco. O risco era o seguinte: "Será que consigo montar todas estas peças deste puzzle de um modo fluído?" (...) Por isso é que demorei nove meses a editar o filme e muito tempo a refletir em tudo aquilo que eu precisava. Dei a mim mesma permissão para usar um quadro do Picasso, somente para mostrar algo que eu gostava, e de usar a chuva quando começou a chover. Quando conhecia pessoas ousadas, ia atrás delas. Sempre desfrutei do que estava a fazer em cada momento.¹⁷

Parece ser evidente o prazer inerente ao risco. No documentário, vemo-la assumir os imprevistos de rodagem que lhe possibilitam descobrir possíveis novos rumos na narrativa do filme. A cena que Varda acima nos descreve é disso exemplo: quando vemos a chuva cair por

¹⁵ Tradução livre do autor: [what I call in French *cinécriture* [...] means cinematic writing. Specifically, that. Not illustrating a screenplay, not adopting a novel, not getting the gags of a good play, not any of this. I have fought so much since I started, since *La Pointe Courte*, for something that comes from emotion, from visual emotion, sound emotion, feeling, and finding a shape for that, and a shape which has to do with cinema and nothing else. BENEZET, Delphin – *The cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism*. 2014. Pg: 111

¹⁶ Podemos verificar, como exemplo, o filme *Respiçadores e a Respiçadora*: Varda é uma espécie de detetive de respiçadores; vemos a realizadora fascinada desde o momento em que adquire a sua primeira camara digital, até ao momento em que descobre que existem várias batatas que podem ser desperdiçadas, surpreendendo, assim, os respiçadores (que precisam de alimento) com esta revelação.

¹⁷ Tradução livre do autor: *The Beaches of Agnes* is a risk. The risk was, “Can I find fluidity in a bunch of puzzle-like pieces?” (...) So it took me nine months of editing and a lot of good thoughts to really find what I needed. It came from the freedom I gave myself to bring a Picasso painting, to show something that I liked, to exploit the fact that when it started to rain, we’d use the rain. When I met crazy people, I grabbed the people. I was always enjoying what I was doing in the moment.” VARDA, Agnès – *How Could a Film be Interesting if a Director Doesn’t put Herself at Risk? In Filmmaker Magazine*. 2019.

cima da *Cine Tamaris*¹⁸ alegórica, a realizadora assume o contratempo da rodagem; perante o mau-tempo inesperado, vemo-la infeliz por baixo de um chapéu de chuva. Mas é então que decide dar enfoque nos pássaros artificiais que colocou no cenário, referindo que, apesar da chuva, eles não podem deixar de voar. O tema é substituído pela ação: enquanto nos descreve sobre como lida com os obstáculos inerentes à profissão de produtora cinematográfica, é no momento a seguir forçada a enfrentar a mesma questão, optando por assumir o imprevisto para lhe conferir outro sentido no final, através dos pássaros. Uma vez mais, altera o tom, já que o alegórico se torna real, independentemente de o cenário ter sido construído com intuito de obedecer apenas ao primeiro caso.

O filme é um *myse-en-abyme* constante onde a sua figura é interpelada através dos seus personagens – a sua representação é vincada através da palavra e da imagem dos “outros” que vão prefigurando ao longo do documentário. Embora *As Praias de Agnès* seja vincadamente autobiográfico, Varda assume logo no início que “são os outros que me interessam realmente e que gosto de filmar”¹⁹. Imortaliza-as frisando as suas figuras no tempo e no espaço, sem se limitar a que apenas surjam usando palavra. Ao contrário de outros filmes seus, usa várias técnicas cinematográficas que possibilitam tanto a representação do significado que lhes atribui, bem como a sua afeição e memória que lhes guarda. Bénzét, a propósito da sua relação com os “outros” define Varda enquanto *cinéaste passeur*: “My interpretation of the *cinéaste passeur* views the filmmaker as a mediator not only between the filmed subjects and the spectators, but also between a specific space and time and the moment of the screening.” (Rascaroli, 2014: 5)

Os exemplos daquilo que aqui refiro são vários: Patricia Knop e Zalman King, casal que diz conhecer há muito tempo, surgem felizes descrevendo uma relação que dura há mais de quarenta e cinco anos – vão aparecendo entre molduras, a baloiçar com a sua família ao colo ou abraçados na praia. Varda representa imagetivamente aquilo que ambos expõem, para logo depois confessar que sente tristeza e inveja ao vê-los (sentimentos que podem ser compreendidos através da morte do seu marido, o realizador Jacques Demy). Quando surge Gerry Ayres, produtor de cinema americano, aparece também no fundo uma imagem com as primeiras páginas do guião do filme de que eles se referem. Uma vez mais, coloca em evidência a matéria exposta verbalmente, mostrando assim um dos principais motivos que despoletou a relação entre ambos, com recurso à sobreposição de imagem.

¹⁸ Produtora fundada por si e por Jacques Demy em 1954. É responsável pela produção e distribuição da maioria dos filmes de Demy e Varda.

¹⁹ Esta sua declaração poderá ser encontrada no filme no tempo [00:00:25 – 00:00:27]

Ao contrário do que acontece em *Daguerreótipos* ou em *Respigadores e a Respigadora*, a maioria dos personagens em *As Praias de Agnès*, assume a função de evidenciar uma ligação emocional consigo, procurando exprimir fases da sua vida através do referente entrevistado, sem nunca descurar a importância que lhe atribui, bem como relação que se mantém. No entanto, há exceções: logo no início do filme, Varda vai até à sua casa de infância, em Bruxelas, onde agora vive um casal. Num primeiro momento mostra-nos como a passagem do tempo alterou as memórias que ainda guarda daquele espaço, para logo de seguida conversar com o dono sobre algo que em nada se relaciona consigo. Varda fica fascinada ao vê-lo com uma coleção de comboios em miniatura que, diz ele, está avaliada em 74 mil euros. Este diálogo representa um caso singular neste filme por não ter qualquer relação com as pessoas nem a história contada. Nas restantes cenas do documentário, vemo-la apenas com pessoas que conhece há vários anos.

À parte deste encontro, a sua preocupação neste autorretrato é conferir significado aos personagens, justificando de que forma é que existem em si, na sua memória, enquanto viver. Pretende, assim, que os espetadores consigam montar este *puzzle* complexo, não de uma forma racional, mas sim de um modo quase intuitivo. Só assim fará sentido.

3. A Casa de Oliveira

Talvez o ponto comum mais evidente entre *As Praias de Agnès*, e *Visita ou Memórias e Confissões* (1982) de Manoel de Oliveira seja a consciência da efemeridade. Na aparição do corpo há a evidência da mortalidade bem como a de uma luta interior contra o constante devir do mundo histórico. Ambos os realizadores parecem ter vontade de salvar o imaterial: Varda deixa-nos uma espécie de epitáfio, como que dizendo “não se esqueçam da minha obra nem a daqueles que me foram próximos”. O tom de Oliveira aqui é outro: em 1981, quando fez as gravações deste seu autorretrato, tinha então 73 anos. Contudo, é evidente na última cena do filme que o seu impulso criativo não tinha ainda esmorecido, chegando a realizar mais de 30 filmes depois de *Visita ou Memórias e Confissões*. Vemo-lo mais preocupado com os filmes que gostaria de terminar do que em escamotear os filmes que fez até à data. Creio que, se aqui houvesse epitáfio, seria algo como “conheçam-me através da casa onde vivi durante quarenta anos”.

Mas (ao contrário de Varda) Oliveira é reticente. Neste autorretrato, ainda a câmara não atravessou os portões de sua casa e o realizador diz recorrendo à *voice-over*, logo no primeiro plano, que “talvez não devesse fazer um filme assim, mas está feito”.²⁰ E é por decisão do realizador que (à exceção de duas exhibições para um grupo restrito de pessoas na Cinemateca Portuguesa, em 1982) o filme só terá estreia depois da sua morte, a 4 de maio de 2015, também na Cinemateca Portuguesa. Quando questionado por Jacques Parsi (cineasta que colaborou consigo em alguns dos seus filmes) e Antoine de Baecque (jornalista do *Cahiers du Cinéma*) acerca dos motivos que o levaram a realizar este autorretrato, Oliveira respondeu com poucas palavras, tendo apenas dito que, a propósito de sua casa, “foi uma grande dor, mas fui obrigado a vendê-la.”²¹ A poucos meses de perdê-la, ocorre outro acontecimento que terá sido decisivo para a realização deste documentário: em 1981, na ordem das comemorações dos cinquenta anos de carreira, o realizador Augusto M. Seabra faz um documentário intitulado de *Écran* (1981), onde entrevista várias figuras relacionadas a Oliveira – entre as quais João Bénard da Costa, Agustina Bessa Luís, Alberto Seixas Santos e António Lopes Ribeiro – a fim de proceder a uma análise do seu *corpus* cinematográfico. Oliveira também surge neste filme, em sua casa, para falar acerca de si. Seabra, entrevistado pelo escritor José Miranda, refere que Oliveira terá tido a ideia de realizar um filme na sua habitação depois de “ver-se filmado dentro de sua

²⁰ Caso o leitor tenha interesse, poderá verificar no momento [00:01:00 – 00:01:03]

²¹ PARSY, Jacques e BAECQUE, Antoine. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras. 1999: Pg: 32

casa”.²² Mas *Écran* é um documentário que vive de várias perspetivas e onde o espaço aparece como pano de fundo, já que as divisões da casa não têm qualquer importância sob o ponto de vista da realização. Oliveira, em *Visita ou Memórias e Confissões*, irá fazê-lo de outro modo: este é um documentário autobiográfico sobre si e a casa onde viveu ou, tal como o próprio descreve ainda no primeiro plano, “é um filme de Manoel de Oliveira sobre Manoel de Oliveira, a propósito de uma casa.”²³

Iremos no presente capítulo analisar a forma como o realizador se apresenta diante a câmara, atentando especialmente nos *modos documentais* definidos por Bill Nichols, iremos também observar a utilização da *voice-over*, e o modo como é aqui trabalhada a imagem sob o ponto de vista da realização.

No documentário *Conversazione a Porto* (2006), realizado por Daniele Segre, Manoel de Oliveira e Agustina Bessa Luís sentam-se lado a lado para conversar durante 80 minutos sobre vários assuntos relacionados com arte, história, e os modos criativos de um e outro autor. É logo nos primeiros minutos que Oliveira reflete acerca do cinema documental:

[...] podemos dizer que o documentário é a realidade, e a ficção é a imitação da realidade. Na literatura o documentário não existe. Havia as crónicas dos cronistas dos descobrimentos na antiguidade, que contavam as histórias que se passavam. Mas eram eles que contavam aquilo que se estava a viver. Não era a própria realidade que tendia a transparecer, havia já uma forte interpretação pessoal. No Cinema isso já não acontece porque o documentário no sentido puro da palavra não tem intervenção do realizador na cena. A cena deve passar-se sem a participação do realizador, deve passar-se na ignorância de que está a ser filmada.²⁴

A consciência da câmara por parte dos personagens irá fazer com que, nas suas palavras, a pureza do documentário se perca. Contudo, é precisamente com a exposição da ilusão fílmica associada ao Cinema que irá ficar marcado o *Visita ou Memórias e Confissões*. Oliveira não está interessado em fazer o dito “documentário puro”, muito pelo contrário, o espetador está desde início do filme consciente que há uma perspetiva vincada em cada plano. A definição de “documentário puro” por Oliveira remete para aquilo que Bill Nichols diz ser o *modo observacional*, muito embora esta categorização não implique necessariamente que os personagens não tenham consciência da câmara; é, no entanto, necessário que os personagens

²² MIRANDA, Paulo José. *A Morte não É Prioritária*. Lisboa: Contraponto. 2019: p. 288.

²³ Podemos ver este momento no tempo [00:00:55 – 00:00:58]

²⁴ OLIVEIRA, Manoel – *Conversazione a Porto*. 2006 [00:04:46 - 00:05:18]

finjam a sua inexistência. O realizador está criativamente no lado contrário da ideia que referiu, já que a realidade no seu filme será também como a de um cronista dos descobrimentos; podemos então dividir o filme em dois momentos: um primeiro em que expõe a forma como vê o mundo histórico (tal como uma crónica literária), e um outro em que pretende que o espetador se desprenda daquilo que é factual, de forma a que se perceçione a mesma realidade de um modo emotivo e intelectual.

De forma a clarificar melhor a ideia que enuncio, irei analisar esta divisão tendo como base os diferentes modos proferidos por Bill Nichols. Podemos afirmar que, numa das partes de *Visita ou Memórias e Confissões*, estamos perante o *modo performativo*. Estes são os momentos em que Oliveira (e também a sua esposa, Maria Isabel) surgem diante da câmara. Nichols, em relação a este modo documental, descreve-o da seguinte forma:

Os documentários performativos priorizam a intensidade emocional de uma determinada vivência, bem como a sua experiência física, em vez de tentarem fazer com que alguma ação aconteça. Pretendem mostrar de que forma determinada situação ou experiência é sentida. Querem que consigamos percecionar de um modo visceral, mais do que nos dar a conhecer algo a um nível conceptual.²⁵

Assistimos impotentes ao problema irresolúvel, o exílio da habitação é apresentado enquanto certeza. A curiosidade em descobrir os segredos que perscrutam a casa através de Oliveira é a única coisa que, verdadeiramente, nos faz permanecer no seu interior quando perante este modo. Mas Oliveira não o faz de um modo objetivo; coloca-se no epicentro de cada memória, diz-nos como se sente em cada um dos momentos por si vividos. É a sua perceção dos acontecimentos que verdadeiramente importa.

Argumento que a outra parte, quando vemos os planos-sequência e ouvimos em *voice-over* as vozes de Teresa Madruga e Diogo Dória, pertence ao *modo poético*. A propósito deste modo, Bill Nichols irá destacar um ponto-chave:

Este modo poético enfatiza o humor, o tom e o afeto invés de priorizar o conhecimento factual ou os discursos de retórica. A retórica permanece em segundo plano, contudo, o valor expressivo é intenso. Neste caso, aprendemos através do afeto ou do sentimento,

²⁵ Tradução livre do autor: Performative documentaries bring the emotional intensities of situated experience and embodied knowledge to the fore rather than attempt to make something happen. If they set out to do something, it is to help us sense what a certain situation or experience feels like. They want us to feel on a visceral level more than understand on a conceptual level. NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana: Indiana University Press. 2017: Pg: 151

obtendo uma noção do como é ver e perceber o mundo de uma forma peculiar, através de um modo poético. (Nichols, 2017: 117)

Nesta parte, não tentamos compreender o mundo histórico através de um raciocínio expositivo-lógico; a nossa percepção e afetividade adquirem agora importância para a compreensão do filme; são os diálogos que tornam evidente o nosso desconhecimento, aumentam a nossa curiosidade: queremos descobrir mais acerca desta casa, quem viveu nela, e de que forma.

Identificados os modos documentais em cada uma das duas partes, iremos agora ver como cada uma opera, sob o ponto de vista de realização, o campo da imagem e do som. Começaremos por analisar o uso da *voice-over* no *modo performativo*, começando pelo início do filme: que motivo leva o realizador a não usar os créditos iniciais graficamente, optando, invés disso, pelo uso da voz? A resposta é clara e essencial: Oliveira tem consciência que a sua voz é única, reconhecível. Tal como afirma Chion, “só o indivíduo humano pode emitir, através da sua voz falada, um som que o caracteriza a ele e só a ele.”²⁶ A voz assume o caráter de assinatura autoral, e justifica a concretização da obra antes de ser vista pelo espectador. Sob o ponto de vista narrativo, funciona enquanto uma espécie de intercomunicador: ele abre a porta de sua casa a fim de nos deixar entrar sozinhos, quer que a admiremos ainda com o espírito virgem, sem que ainda tenhamos sido “contaminados” pelas vivências e histórias que irão irresoluvelmente alterar a nossa percepção acerca dela. A *voice-over* dos dois atores reforça a beleza que podemos atribuir à casa de Oliveira, mas também antecipa as nossas dúvidas. Entramos numa casa que é campo aberto para várias questões: Vive ainda alguém nesta casa? Que importância é atribuída a estes objetos? Que memórias suportam cada um deles? Podemos, portanto, afirmar que Oliveira usa aqui o *fora de campo ativo*, termo definido da seguinte forma por Chion:

Chamaremos *fora de campo ativo* àquele em que o som acusmático coloca questões (o que é? o que se passa?) que procuram a sua resposta no campo e incitam o olhar a ir ver. O som cria então uma atenção e uma curiosidade que levam o filme para a frente, e alimenta a expectativa do espectador. (CHION, 2008: 70)

²⁶ This mode stresses mood, tone, and affect much more than displays of factual knowledge or acts of rhetorical persuasion. The rhetorical element remains underdeveloped, but the expressive quality is vivid. We learn in this case by affect or feeling, by gaining a sense of what it feels like to see and experience the world in a particular, poetic way. CHION, Michel. *A Audiovisão*. Lisboa: Edições Texto e Grafia. 2008: Pg: 27.

É, pois, movidos por essa curiosidade que somos levados a perscrutar a casa até, enfim, nos depararmos com o cineasta diante da sua máquina de escrever.

A fim de compreender melhor a forma como Oliveira concebeu este seu autorretrato, agendei em dezembro de 2020 uma entrevista com Elso Roque, diretor de fotografia do filme. Ao conversar com ele, descobri que as filmagens duraram cerca de uma semana. Oliveira terá feito um planeamento prévio, dando a Roque informações de como deveriam ser realizadas as filmagens do espaço. Os diálogos proferidos por Oliveira terão sido escritos e ensaiados antes das filmagens, tendo havido pequenas alterações que conduziram à repetição de *takes* (segundo Roque, o primeiro em que vemos Oliveira foi repetido três vezes).

Oliveira planeava os seus filmes de ficção ao detalhe ²⁷, e, também este, se fez com equivalente preparação. Contudo, tal não basta para dizer que o filme não é um documentário; argumento aqui que as duas partes se encontram no campo documental. Bill Nichols clarifica o que podemos designar de ficção, fazendo uma definição importante para que possamos analisar a diferença que existe entre este termo e o campo documental:

As narrativas ficcionais são fundamentalmente alegorias. Elas criam um mundo ardiloso tendo com base o mundo histórico. (No caso da alegoria ou da parábola, tudo tem um segundo significado; o que acontece pode ser percebido enquanto comentário subreptício acerca de pessoas, situações e eventos). ²⁸ (Nichols, 2017: p.5)

Oliveira não utiliza metáforas, expõe-se em frente à câmara para que possamos compreender melhor o mundo histórico através da sua perspectiva. Faz uso de uma narração de acontecimentos da sua vida, demonstra de que forma assimilou as experiências, e que impacto tiveram no seu passado, bem como no presente. A sua comunicação é clara e sucinta, para que o espetador compreenda de imediato aquilo que o realizador profere. E, sempre que considera necessário, transforma as suas palavras em elementos visuais. A imagem de arquivo assume então a função de derradeira prova dos factos. Podemos afirmar que Oliveira usa estas imagens fazendo recurso de todas as formas que, com base na retórica de Platão, Bill Nichols descreve como os três C's:

²⁷ Elso Roque conta em entrevista realizada pelo autor que o realizador tinha uma grande sensibilidade. Durante a gravação do filme *Francisca* (1982), por exemplo, o diretor de fotografia refere que a equipa de filmagens teve de parar as gravações porque os copos do cenário não eram “verdadeiramente de cristal” (a produção viu-se obrigada a substituí-los rapidamente por outros). Na folha de anexo III podemos também ver desenhos feitos por si, para o cenário de *Le Soulier de Satin* (1985), o que demonstra como Oliveira estava atento a todos os detalhes relativos aos seus filhos.

²⁸ Tradução livre do autor: “Fictional narratives are fundamentally allegories. They create one world to stand in for another, historical world. (As allegory or parable everything has a second meaning; what is seen to happen therefore may constitute a disguised commentary on actual people, situations, and events).”

1) Prova credível ou ética (ethos); pretende gerar uma impressão de bom caráter moral ou credibilidade para o cineasta, testemunha, autoridades e outros.

2) Prova convincente ou emocional (pathos); apela para a emoção do público para produzir o efeito desejado, colocando-o no clima certo ou estabelecendo um estado de espírito favorável a uma visão particular. Esta “prova” é fundamentada pelas emoções e não pela lógica.

3) Persuasão com base numa prova demonstrativa (logos); usando um raciocínio real ou aparente de provar (ou dar a impressão) o caso.²⁹

(Nichols. 2017: p. 59)

Quando vemos as fotografias do seu pai, bem como as da fábrica que construiu, ficamos a considerar Oliveira enquanto pertencente a uma família que enriqueceu devido a trabalho árduo e que se esforçou por modernizar o país (ethos); quando vemos a projeção das filmagens dos seus filhos a andarem de bicicleta na sua casa, criamos empatia e, desde logo, compreendemos o seu valor sentimental associado ao espaço onde vive (pathos); quando vemos o momento em que foi levado pela PIDE, Oliveira faz uma recriação do evento (a ponto de convidar o escritor Urbano Tavares Rodrigues a fazer o papel de si próprio) usando um plano subjetivo, para tornar evidente o tormento por si vivido (logos).

Analisados os elementos que considero importantes sob o ponto de vista de realização da primeira parte (*modo performativo*), farei agora a respetiva análise da segunda (*modo poético*). Começarei a análise deste modo pela forma como é utilizada a *voice-over*. Estamos perante um diálogo que não é de forma alguma concordante nem uníssono. As suas vontades são diferentes, bem como a forma como os dois personagens percecionam a realidade. A voz feminina, ao contrário da masculina, várias vezes demonstra vontade de se ir embora da casa; igualmente, há vários sons que são ouvidos por um, e não são ouvidos por outro. Este quadro sonoro deambula pela habitação por intermédio de pergunta-resposta, sendo que o significado do cenário extrapola para o campo das ideias abstratas. Vai intercalando entre conjeturas, metáforas, entre o animado e o inanimado, intertextualidades literárias, e filosofias sobre fases da vida. As vozes são movidas pela incerteza, colocando deste modo a ordem do universo em

²⁹ 1) Credible or ethical proof (ethos); generating an impression of good moral character or credibility for the filmmaker, witness, authorities, and others.

2) Compelling or emotional proof (pathos); appealing to the audience emotion to produce the desired effect, putting the audience in the right mood or establishing a frame of mind favorable to a particular view, this “proof” has its basis in emotions rather than logic.

3) Convincing of demonstrative proof (logos); using real or apparent reasoning proving, or giving impression of proving, the case.

que se inserem constantemente em causa, através de um círculo que não é aberto (nem Oliveira, nem nenhuma outra figura tem consciência destes personagens incorpóreos). É um diálogo fechado em si mesmo, paralelo e alheio aos factos que Oliveira vai apresentando ao longo do filme. Os objetos da casa remetem para a construção de pensamentos singulares dos personagens, já que o significado daquilo que é avistado é dado pela sua percepção, e não através da apresentação de factos (quando vemos, por exemplo, uma nau em miniatura na sala, a voz masculina cita um poema de Luís Vaz de Camões). Os personagens assumem igualmente desconhecer o mundo histórico; um dos exemplos mais claros daquilo que aqui refiro, é o momento em que vemos várias fotografias da família de Oliveira, e ocorre o seguinte diálogo:

Voz feminina: olha que porção de retratos. Não reconheço ninguém. Vês alguém conhecido?

Voz masculina: Não. Mas os retratos nunca são reais. Devia-se retirar os retratos às pessoas como às flores, depois da tempestade. É quando são mais belas, depois de terem sofrido. [...] As idades completam-nos desde o centro da nossa vida. Trazemos connosco todas as idades [...] ³⁰

Aqui, estamos perante o fenómeno que Chion vai designar como *acúsmetro*. ³¹ No entanto, como já pudemos constatar pela forma como é utilizada a *voice-over*, rapidamente compreendemos que os três poderes e o dom que estão associados à designação de Chion – *omnividência, omnisciência, onnipotência*, e o *dom da ubiquidade* ³² – não lhe podem ser totalmente atribuídos. Parece aqui haver uma tensão entre as limitações dos poderes humanos e as supercapacidades atribuídas ao divino. Quando se coloca tal hipótese, em que o *acúsmetro* não tem todas as aptidões que geralmente lhe são atribuídas, então, segundo Chion, estamos perante aquilo que o autor designa como *acúsmetro paradoxal* ³³. E é precisamente esta fraqueza que ambos fazem questão de manifestar ao longo do filme que vai despertando o nosso interesse na casa, já que procuramos as manifestações de pensamento destes personagens que

³⁰ Esta conversa entre os personagens poderá ser verificada no tempo [00:11:40 – 00:12:08]

³¹ Poderíamos defini-lo como nem dentro, nem fora (relativamente à imagem): nem dentro porque a imagem da sua fonte – o corpo, a boca – não está incluída, mas também nem fora porque não está francamente posicionada *off* num estrado imaginário que evoque o do conferencista ou do charlatão (voz de narrador, apresentador, de testemunha) e está implicada na ação, sempre em perigo de nela ser incluída. (CHION, 2011: Pg. 102-103)

³² CHION, 2011: 103

³³ [...] chamaremos de *acúsmetros paradoxais* àqueles que são deliberadamente negados alguns poderes habituais do *acúsmetros*, sendo esta recusa e esta ausência aquilo que os torna especiais. Por exemplo, os *acúsmetros* de saber parcial, os de *India Song*, de *Anathan* ou dos dois filmes de Terrence Malick (as narradoras de *Badlands – Os Noivos Sangrentos* e de *Dias do Paraíso*), que não veem ou não compreendem tudo das imagens sobre as quais falam. (CHION, 2011: P. 103)

tudo desconhecem e que, no entanto, sob tudo refletem tendo como base a sua percepção do mundo histórico.

Reforço, uma vez mais, a ideia já referida na parte em que é empregue o *modo performativo*: embora estes diálogos não confirmem uma resposta direta às perguntas que as imagens *à priori* interpelam (que objetos são estes? quem vive ou já viveu nesta casa?), podemos observar que, a *voice-over*, por si só, não consegue transformar a imagem em metáfora. Estamos, sublinho, no campo documental. À semelhança daquilo que Chris Marker ou Jonas Mekas habitualmente fazem nos seus filmes, também aqui a *voice-over* coloca em evidência a possibilidade de, através do mundo histórico, ser possível extrair infinitas reflexões, tendo em conta a percepção e a experiência individual de personagens incorpóreos. Bill Nichols, a propósito da definição de documentário, irá justamente revelar a importância do mundo histórico enquanto referência direta:

Os documentários, porém, remetem diretamente ao mundo histórico. As imagens dos documentários apresentam pessoas e eventos que pertencem ao mundo que compartilhamos, em vez de inventarem personagens ou ações para contar uma história, que se refere ao nosso mundo, de um modo dissimulado ou alegórico. Por outro lado, os documentários esforçam-se para respeitar os fatos conhecidos e oferecer evidências verificáveis.³⁴ (Nichols, 2017: p. 5-6)

Importa então aqui a *voice-over* deixar-nos num estado de encantamento (evidência a beleza da casa através de objetos que remetem para memórias) e para a interpelação de um constante estado de dúvida. Através do seu uso, compreendemos também que apenas Oliveira tem as respostas referentes ao mundo histórico que nós, enquanto espetadores, procuramos (momentos depois de a *voice-over* referir que desconhece as pessoas que estão nas fotografias emolduradas, é o realizador que irá referir quem são as pessoas ali retratadas)³⁵. Estes personagens surgem assim como espetadores passivos, que nada sabem de factual, e que não podem interferir com a realidade com que se deparam.

Considero que neste *modo poético* a imagem é independente do sonoro, e o sonoro é dependente da imagem. Sentimos a presença da câmara neste modo documental, que assume a ideia de fantasmagórico inerente a uma casa desabitada: aquilo que vemos é por escolha da

³⁴ Tradução livre do autor: "Documentary films, though, refer directly to the historical world. Documentary images present people and events that belong to the world we share rather than invent characters or actions to tell a story that refers to our world obliquely or allegorically. One consequence is that documentaries strive to respect known facts and offer verifiable evidence."

³⁵ O momento poderá ser visto no tempo [00:35:05 – 00:36:10]

casa, o plano-sequência é, pois, a incorporação dessa mesma ideia. Estamos perante aquilo que Pasolini define enquanto *Subjetiva Indireta Livre*. Deleuze, no capítulo “imagem-percepção” do seu livro *Imagem Movimento – Cinema I*, descreve o conceito:

Diz Pasolini: o autor «substitui em bloco a visão do mundo de um neurótico pela sua própria visão delirante de estetismo.» É bom com efeito que a personagem seja neurótica, para melhor indicar o nascimento difícil de um sujeito no mundo. Mas a câmara não dá simplesmente a visão da personagem e do seu mundo, ela impõe uma outra visão na qual a primeira se transforma e se reflete. Este desdobramento é aquilo que Pasolini chama «subjetiva indireta livre». [...] Já não nos encontramos diante de imagens subjetivas *ou* objetivas; estamos apanhados numa correlação entre imagem-percepção e uma consciência-câmara que a transforma [...] Trata-se de um cinema muito especial que ganhou o gosto de fazer sentir a câmara.³⁶

O movimento da câmara torna-se assim uma extensão da consciência da própria casa. Podemos evidenciar aquilo que enuncio sobretudo nos momentos em que há uma tensão entre os desejos da *voice-over* e uma continuidade dos planos-sequência, bem como em momentos em que a câmara não vê aquilo que os personagens veem. A *voice-over* feminina pede à masculina para não entrarem na casa e, no entanto, a porta abre-se sozinha, não abrandando o seu ritmo; noutro momento, vemos o jardim da casa vazio, e a personagem feminina diz ter visto um cão³⁷. Não se trata, portanto, de um plano subjetivo, mas sim de um plano autónomo, que parece colocar em evidência os hábitos e interesses daqueles que lá viveram. A imagem, a seu bel-prazer, aproxima-se e mantém-se por momentos imóvel diante de certos objetos, levando a que a *voice-over* seja muitas vezes impelida a fazer observações perante aquela fragmentação do mundo histórico com que se depara (tal ocorre quando vemos a chaleira, o cinzeiro, e as várias fotografias). Na entrevista que realizei a Elso Roque, o diretor de fotografia disse que não houve grandes alterações no cenário, e que não se recorda de ter visto os diálogos dos atores no guião durante as filmagens, algo que fundamenta a hipótese daquilo que aqui argumento: acredito que Agustina Bessa Luís terá escrito a *voice-over* depois da visualização da primeira montagem, reforçando assim a ideia de submissão do campo sonoro perante a imagem. Aqui, o imagético apresenta-se enquanto o verdadeiro centro, potência de significados, manifestação do eterno devir do mundo histórico.

³⁶ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento – Cinema I*. Lisboa: Documenta. 2016: p. 119.

³⁷ Pode verificar-se a sequência do cão nos respetivos tempos: [00:05:35 – 00:05:40] e [00:25:10 – 00:25:15]

Cada um dos elementos em *Visita ou Memórias e Confissões* apresenta-se com uma expressão própria que, nas suas relações, irá produzir um significado diferente em cada espectador. A palavra, as imagens de arquivo, o cenário, os movimentos de câmara; todos estes elementos de realização são peças de um puzzle que, isoladas, já conotam em si um sentido, mas é na sua intertextualidade que o filme se perfaz. Embora a simbiose seja ousada, é eficaz a forma como os dois modos documentais complementam-se: entre a razão e a emoção, o mundo histórico é então apresentado ao espectador. No final, é ele quem termina este autorretrato de Manoel de Oliveira.

4. Fruto do Vosso Ventre

A descoberta conceptual do meu filme, que intitulei de *Fruto do Vosso Ventre*, só começa verdadeiramente quando me deparo com as cassetes do meu pai, com filmagens datadas desde 1988. Ele guardou-as todos estes anos numa gaveta do seu quarto, e todas elas continham imagens de família que eu nunca tinha visto antes. Depois de as ter digitalizado, descobri imagens dos meus pais quando ainda viviam num bairro com poucas condições económicas; dos meus primos quando ainda eram crianças; da minha avó paterna poucos anos antes de ter falecido, e também minhas, no ventre da minha mãe, no meu primeiro dia de vida, quando comecei a gatinhar, a falar, e na minha adolescência. Mais do que descobrir o meu passado, deparei-me com uma realidade bem diferente daquela que permanecia na minha memória: há quase seis anos que saí da casa dos meus pais, e aquilo que guardo da minha infância é uma figura paterna austera e hostil; no entanto, encontrei no seu arquivo imagens de um homem feliz e afetuoso.

Esta contradição entre o pai que guardava na memória e o pai presente nas imagens de arquivo foi um ponto decisivo para iniciar a minha investigação. Quis então, através destas gravações, compreendê-lo. No início achei que seria uma forma de reatar a nossa relação, que se foi deteriorando com o tempo por causa de algumas atitudes que ele foi tendo ao longo da sua vida, e que causaram muito sofrimento, tanto para mim, como para a minha mãe. Irei fazer aqui uma breve contextualização biográfica, para que se perceba como encontrei o tema do meu filme.

Sou filho de cabo-verdianos que sempre tiveram uma relação muito fragilizada. Desde sempre achei que tal se devia ao facto de os meus pais terem perdido dois filhos antes de eu ter nascido. Além disso, cresci também a tentar esconder o facto de o meu pai ter uma relação extraconjugal que se mantém até aos dias de hoje. A minha mãe, embora em sofrimento, sempre soube desta situação e não via outra opção além de consentir. Tanto eu como ela, embora contrafeitos, assumíamos uma certa normalidade de todos os acontecimentos.

Em 2008, quando eu tinha 16 anos de idade, o meu pai teve uma filha fruto desse outro relacionamento. Saí alguns anos depois da casa dos meus pais. Entretanto, a minha irmã tornou-se criança, e o meu pai começou a levá-la para os cuidados da minha mãe, que consentia esta e muitas outras ações suas. É nesta altura que ela começa a ficar bastante doente, e a depressão que já lhe tinha sido diagnosticada piora drasticamente.

Ao ver as imagens das cassetes do meu pai, questionei-me de que forma é que a nossa situação familiar escalou a este ponto. Ver o meu pai afetuoso, a segurar-me ao colo quando eu era bebé e a brincar comigo na minha infância, levou-me a questionar as ações que tanto condenava. Lembrei-me das vivências mais ternas, dos seus ensinamentos e dos nossos momentos de diversão. E, na primeira versão que escrevi do *Fruto do Vosso Ventre*, tentei focar-me nos seus aspetos positivos, redimi-lo compreendendo o trauma da perda que ele tinha vivenciado. Pretendia criar uma verdadeira compaixão para com ele, para que eu próprio pudesse esquecer a mágoa que sentia, e para me libertar da dor que as suas ações me causavam. Descreverei agora o processo de descoberta do filme, entre a primeira versão e a segunda, que é também a última.

A primeira versão incidia precisamente na morte dos meus irmãos. Toda a minha vida desculpei os comportamentos do meu pai por causa desta tragédia. Sempre achei que tinha nascido para amenizar a dor da perda, e, por outro lado, sempre considerei que a relação dos meus pais se tinha fragilizado pelo mesmo motivo. Os meus dois irmãos, ambas crianças entre os seis e os nove anos, morreram afogados numa piscina em 1988. O incidente aconteceu quando ficaram por instantes sozinhos numa casa onde a minha mãe trabalhava como empregada de limpeza. Sabia, por esse motivo, que o meu pai ainda hoje a culpa pela morte dos seus dois filhos. Quis então descobrir mais acerca da tragédia, de modo a compreender o trauma que ambos tinham vivido, e de que forma este acontecimento me havia afetado durante toda a vida.

No início do processo da minha investigação, tentei primeiro conversar com o meu pai sobre esta perda terrível. Achei que podia ser uma forma de me aproximar dele, de compreendê-lo, e até de perdoá-lo. No entanto, as minhas tentativas mostraram-se improfícuas. Além de ser um homem reservado, a nossa relação já se tinha deteriorado há muito tempo, motivos que impossibilitaram a compreensão destes assuntos através do meu pai. As suas respostas eram vagas, e eu compreendia que lhe causava desconforto emocional conversarmos sobre estas questões. Mudei, por isso, a minha estratégia de investigação: decidi então conversar com a minha mãe que, para minha surpresa, tornou-se fulcral para a construção do meu filme. Aprontou-se logo de imediato a conversar sobre os meus irmãos, a mostrar-me fotografias que eu nunca tinha antes visto, e a expor memórias que nunca tinha antes contado.

Através da minha mãe, descobri mais acerca de mim e dos meus pais nestes meses do que em todos os anos em que tinha vivido com eles. Compreendi que ela precisava de desabafar, que se queria expor, partilhar comigo o trauma e a dor que sentia face às ações do meu pai. Apercebi-me também que a minha independência e ausência da casa dos meus pais tinha

provocado uma deterioração na minha relação com a minha mãe. Via agora que ela sofria de uma forma atroz; durante as nossas conversas, fui sendo confrontado com a sua depressão, e senti-me aterrorizado e com medo de que ela pudesse morrer a qualquer altura, já que estava a perder muito peso e a aumentar bastante a dose de antidepressivos.

Assim que as nossas conversas tiveram início, aquilo que mais me incomodou foi a discrepância entre aquilo que eu julgava como sendo verdade, e a versão dos factos que ia sendo contada pela minha mãe. Lembro-me de ser criança e o meu pai me dizer que, por exemplo, se tinha aproximado de outras mulheres depois de ter perdido os seus dois filhos, e que tinha sido nesta altura que a relação com a minha mãe se tinha deteriorado. No entanto, a minha mãe conta-me que o meu pai já tinha tido relações extraconjugais muitos anos antes de os meus irmãos terem falecido. Apercebo-me que, afinal, a morte dos meus irmãos não é a única explicação para as ações do meu pai.

Decidi por isso esquecer tudo aquilo que julgava saber e começar do zero. Quis então, através da minha mãe, compreender o que envolvia a relação dos meus pais: de que forma se tinham conhecido, como tinham sido as suas vivências em Cabo Verde, como haviam começado o namoro, que momentos felizes e discussões tinham tido, e todo o processo relacionado com o meu nascimento e crescimento. Os meus irmãos, que outrora achava serem o ponto-chave em toda a questão dramática que envolvia o meu drama familiar, passaram assim para “segundo plano”. E, à medida que lhe ia colocando várias questões sobre estes temas, as imagens de arquivo do meu pai iam começando a adquirir outro significado. Com a ajuda da minha mãe, conseguia agora ordenar cronologicamente os vários momentos filmados pelo meu pai, bem como ter uma leitura mais aprofundada dos vários eventos ocorridos antes e após o meu nascimento. Entre outras vivências, a minha mãe contou-me que o meu pai tinha deixado a minha mãe sozinha no local onde viviam para ir para uma nova morada; numa das suas filmagens era possível vê-lo na nova casa, ao lado de outra mulher, levando-me a crer que ele havia tido outras relações durante este período. Conseguia, assim, compreender melhor as imagens de arquivo do meu pai através das memórias que a minha mãe me ia contando.

Esta exposição dos traumas da minha mãe teve um forte impacto emocional em mim. Consciencializei-me no quanto o meu pai ainda magoava a minha mãe, e no quanto ele estava a ser egoísta ao pensar apenas nele sem refletir na dor que provocava às pessoas em seu redor. Compreendi, enfim, que nenhum trauma que ele tivesse vivido poderia justificar as suas ações. Achei, pela primeira vez, que podia e devia agir face às ações do meu pai, e que tinha que fazê-lo caso quisesse impedir que a saúde da minha mãe declinasse até um estado irreversível. Decidi, por isso, confrontá-lo em março de 2020, mas ele optou por evitar o diálogo durante

meses. Perdoá-lo tornou-se impensável. Cresceu em mim uma vontade enorme de expulsá-lo de casa, queria ver a minha mãe sozinha, saudável e feliz. Peço então à minha mãe que considere terminar a relação com o meu pai. Contudo, apesar das minhas tentativas de mostrar que a sua vida dependia da sua coragem para tomar esta decisão, ela mostra-se reticente, usando como justificação a partilha de bens e outros fatores financeiros que os uniam.

É durante este período que começo a refletir sobre as conversas que fui tendo com a minha mãe e começo a reescrever o guião. O meu tom agora era outro completamente diferente daquele que tinha utilizado na primeira versão. Sentia-me agora revoltado; achava que já devia ter conversado antes com a minha mãe e compreendido que as ações do meu pai não se justificavam apenas por causa da morte dos meus irmãos. Sentia-me também um pouco covarde porque, no fundo, achava que já devia ter enfrentado o meu pai há muito tempo, e que eu era em parte responsável por ter deixado a saúde da minha mãe ter declinado ao ponto em que se encontrava. Escrevo esta segunda versão envolto nesta espiral de emoções, e tendo em conta tudo aquilo que a minha mãe me havia contado durante a fase de investigação.

Durante este período foi extremamente importante encontrar filmes que de alguma forma fossem autobiográficos, onde o realizador se expõe em frente da câmara para confrontar o espectador com o seu próprio trauma, angústias e segredos. Nesse sentido, *Memórias ou Confissões* de Oliveira, bem como *As Praias de Agnès* de Varda, foram dois filmes cruciais desde a fase da escrita, já que me permitiram desde logo encontrar a melhor forma de contar a minha história familiar.

Agora, ao contrário da primeira versão, já não estava preocupado em justificar as ações do meu pai com a morte dos meus irmãos, nem tão pouco pretendia aproximar-me dele através do filme. Reescrevo o guião decidido em confrontá-lo com as ações que ele havia praticado ao longo de décadas, colocando em evidência as consequências que tinha provocado tanto em mim, como à minha mãe. A decisão de me colocar em frente à câmara nasce com o intuito de lhe dirigir o olhar e confrontá-lo com aquilo que eu tinha descoberto acerca de si, na esperança de que ele pudesse (de algum modo) justificar-se perante tais ações.

Foram várias as questões que coloquei durante esta fase de escrita: qual a melhor forma de me apresentar ao espectador? Consigo fazê-lo criar uma certa empatia? Quis uma narrativa previamente muito bem definida já que não tinha intenções de fazer novos planos na fase de rodagem. Para facilitar este processo, logo depois de ter reescrito o guião, fiz uma animação com desenhos e fotografias, algo que revelou ser bastante importante, já que me permitiu ter uma forte clarividência daquilo que iria filmar.

Aqui, um dos maiores desafios foi a *voice-over* ter a distância certa, já que não queria expor as memórias inscritas no filme de uma forma muito efusiva nem demasiado introvertida. Também tive dificuldade em conseguir encontrar o melhor modo de organizar toda a informação que me havia sido dada pela minha mãe durante a fase de investigação. Decidi por isso rever e selecionar cuidadosamente as imagens de arquivo. Pretendia que o uso da imagem e o da *voice-over* estivessem sempre correlacionados ao longo de todo o filme, facilitando assim o processo de exposição das minhas vivências, bem como a dos meus pais.

Finalizada a fase da escrita do guião, iniciei a fase de rodagens que demorou três dias. Em termos de equipamento, utilizei para a captação uma Sony A7RIII, um microfone condensador Sennheiser MKE II, bem como um Sennheiser EW 112p G4. As filmagens foram realizadas sempre em 1080p.

O primeiro dia de filmagens foi em casa dos meus pais. Comecei por captar o meu diálogo diante da câmara, algo difícil tendo em conta que estava a captar inteiramente sozinho. O meu receio era sobretudo que a imagem ficasse desfocada, e que o som não ficasse bem captado. Por estes motivos, tive que ir fazendo vários testes que demoraram quase uma hora antes de começar efetivamente a gravar. Depois de ter confirmado que tudo estava correto sob o ponto de vista técnico, comecei a filmar a primeira cena do filme e, desde logo, tive uma enorme dificuldade em pronunciar de forma correta o diálogo e acertar com a postura corporal. Foram cerca de 20 os takes realizados até ficar satisfeito com o resultado.

Comecei, depois, a filmar as restantes divisões da casa (o meu quarto e o quarto dos meus pais). Tendo em conta que queria gravar sozinho, aproveitei uma hora em que a minha mãe lá não estava para proceder às gravações durante a sua ausência. No entanto, antes de ter terminado todas as filmagens que tinha planeado, a minha mãe surge em casa, o que me leva a alterar um pouco o guião: visto que não conseguia filmar fingindo que ela lá não estava, decidi introduzi-la de uma forma natural, pedindo-lhe que fizesse e desfizesse a sua cama de casal. Ela mostrou-se entusiasmada por poder participar, e repetiu a ação três vezes. O plano acabou por ficar na montagem final; achei que, de forma subtil, tinha conseguido introduzi-la antes de ela voltar a aparecer nas imagens de arquivo do meu pai.

Todas as filmagens relativas à minha mãe foram também realizadas neste dia, como a leitura dos bilhetes que o meu pai lhe deixou, ela a despedir-se na janela de sua casa, e a conversa que ocorre entre nós no final do filme. Neste último momento, a minha intenção inicialmente era que o discurso fosse totalmente conduzido por mim. Pretendia aqui dizer-lhe que ela tinha de deixar o meu pai, confrontando-a com aquilo que me tinha contado acerca dele, bem como com aquilo que continuava a fazer no presente. Contudo, tal acabou por não

acontecer: assim que liguei a câmara e me sentei ao seu lado no sofá, pouco ou nada disse. Fiquei sem palavras, sentado a ouvi-la. Tornou-se no momento em que ela me confrontou por ainda não ter conversado com o meu pai sobre aquilo que eu sentia acerca dele. Algo, para mim, totalmente inesperado, e que me deixou sem palavras. Era o momento que menos controlava e, no entanto, fiquei bastante satisfeito com o resultado final, não achando necessário a realização de outro *take*.

As restantes filmagens foram realizadas na Maternidade Alfredo da Costa, no bairro dos Barrinhos, em Carnaxide (onde os meus pais viveram entre os anos 70 e o 80), e em frente à casa onde vivi até aos sete anos. Por ter tudo previamente estipulado no guião e no *storyboard*, todas estas filmagens ocorreram sem qualquer tipo de imprevisto. A minha maior preocupação nestes dias de rodagem era o tempo de duração de cada filmagem, tendo em conta que queria sobrepor as imagens de arquivo do meu pai, e não sabia ao certo quanto tempo ia durar o plano. Tive por isso que deixar a câmara filmar durante cerca de cinco minutos em cada local para garantir que tinha tempo suficiente.

Por fim, já na fase de montagem, foram realizadas alterações significativas: cortei duas cenas que estavam no *storyboard* pelo facto de não acrescentarem ao filme informação relevante. Tal se explica porque, na fase da escrita do guião, julgava que o momento mais forte do filme seria aquele em que exponho o meu trauma de infância. No entanto, consciencializo-me aqui que a cena em que dialogo com a minha mãe tem uma força e uma importância superior a todas as outras no filme.

Esta curta documental transforma-se assim em algo diferente daquilo que tinha imaginado: ao início, julguei que seria sobre como a morte dos meus irmãos tinha afetado o meu pai; era uma tentativa minha de perdoá-lo e de eu ter paz interior em relação às suas ações. Mas tudo muda quando a minha mãe se torna na figura central da minha investigação. Deixei de me preocupar em compreender o meu pai, de me aproximar dele, de expor os meus traumas tentando cicatrizar as minhas feridas. Tudo aquilo que realmente importava era salvar a minha mãe. A realização deste filme tornou-se para mim numa obrigatoriedade, num grito de força e libertação. Compreendo agora a importância que ela teve na minha infância e adolescência para me tornar no homem que sou hoje (algo que antes nunca tinha refletido), e fez-me ver o amor que lhe tenho, e do quanto ambos precisamos um do outro para sermos felizes.

5. Conclusão

Fruto do Vosso Ventre foi uma longa viagem. As minhas ideias iniciais, ao longo dos meses, foram-se transformando em algo que jamais poderia prever no início da jornada. Sem ter consciência, tudo o que criava era uma aproximação daquilo que ficou da minha relação com o meu pai.

Colocar-me diante da câmara não representa apenas a vontade de enfrentá-lo. Significa também enfrentar a imagem que tenho de mim. Tomo consciência que a minha ferida interior não cicatrizou e decido analisá-la, compreendê-la, e expô-la. Vejo agora que, ao fazê-lo, foi um método para tentar obter a almejada paz de espírito.

É com o objetivo de encontrar filmes semelhantes àquele que me propus fazer que, em abril de 2020, procuro obras de realizadores que se apresentem diante da câmara para resolver questões privadas que, de alguma forma, os inquietem. Neste período, visualizo assim os seguintes filmes: *Gypsophila* (2015) de Margarida Leitão, *No Home Movie* (2015) de Chantal Akerman, *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette, *A Toca do Lobo* (2015) de Catarina Mourão, *O Olhar de Michelangelo* (2004) de Michelangelo Antonioni, *Visitas ou Memórias e Confissões* (1982) de Manoel de Oliveira e *As Praias de Agnès* (2008) de Agnès Varda.

Cada filme transporta consigo um ato de coragem por parte do realizador face à sua forma de abordar a temática. Todos eles podiam ter permanecido atrás das câmaras, mas optaram por aquilo que creio ser o caminho mais difícil: escolheram, tal como eu pretendia fazer, ser o epicentro da sua tragédia. Expõem o corpo, e contam-nos como determinado tema afeta as suas vidas. Existe também, em muitos dos casos, uma tentativa de preservar algo de irrecuperável através do Cinema. Seja um familiar, um relacionamento amoroso, uma casa ou a infância perdida, todos eles enfrentam um determinado problema que pertence a um passado próximo ou distante. Através do autorretrato, expõem assim as suas angústias e cristalizam as suas memórias.

Entre todos os filmes acima mencionados, escolhi o de Varda e o de Oliveira porque houve aspetos que me interessaram, e que achei que poderiam ser úteis nas várias fases da construção de *Fruto do Vosso Ventre*. Irei de seguida analisar de que forma estas duas obras influenciaram diretamente o meu filme, tanto na construção do guião, bem como na fase de rodagem e na de montagem, sempre sob o ponto de vista de realização.

Em relação à escrita do guião, tal como acontece em *Visita ou Memórias e Confissões*, bem como em *As Praias de Agnès*, optei desde logo por escrever antecipadamente todos os

meus diálogos e cenas, deixando muito pouco ao acaso. Há medida que ia previamente montando, ia também fazendo alterações, até considerar que tinha uma versão sólida o suficiente para começar a filmar. Tal como acontece no filme de Oliveira, queria que cada elemento (o espaço, a *voice-over*, a imagem de arquivo, etc.) fosse uma peça de *puzzle* importante. Tal como acontece em Varda e em Oliveira, queria apresentar os factos que narro de modo a que se compreendesse a forma como perceciono determinada realidade histórica. No entanto, foi um desafio conseguir criar a distância certa, já que não queria expor as memórias inscritas no filme de uma forma muito efusiva, nem demasiado introvertida. Era, pois, necessário um certo equilíbrio entre os dois: escrevi então a *voice-over* com um tom mais frio, monocórdico e assertivo (tal como acontece em *Visitas ou Memórias e Confissões*); e, por outro lado, pensei no aspeto imagético de um modo mais quente, para que as imagens envolvessem de uma forma mais emotiva (tal como acontece em *As Praias de Agnès*).

Esta procura pelo tom certo foi algo decisivo na escrita do argumento, por ter definido as escolhas relativas à realização do filme como, por exemplo, a minha distância perante a câmara (aqui, estive sempre nos vários planos afastado pelo menos três metros, tal como fez Oliveira) bem como a forma como utilizaria a imagem de arquivo do meu pai: neste caso, a minha tendência incidu mais no tom de Varda, já que queria que o espectador compreendesse que estava, tal qual um detetive, numa investigação familiar.

Já na fase de rodagem, procedi em uma das cenas (tal como Varda fazia recorrentemente durante a rodagem dos seus documentários) à improvisação: não estava a contar que a minha mãe aparecesse em casa tão cedo, e não consegui filmar o espaço fingindo que ela não estava lá. Ao contrário do que havia então escrito no guião, opto por incorporá-la no plano. Contudo, ao contrário de Varda, escolho por não assumir este momento como sendo improvisado. No final, não pretendo que se perceba a diferença entre as imagens que foram previamente planeadas.

No segundo e terceiro dia de rodagem, filmei a Maternidade Alfredo da Costa (onde nasci), o bairro do Alto dos Barronhos, em Carnaxide (onde os meus pais viveram) e a casa de Algueirão (onde vivi até aos sete anos). Nestes dias em que revisei estes espaços, utilizei como referência tanto o filme de Oliveira como o de Varda: de *Visita ou Memórias e Confissões*, inspirei-me no facto de Oliveira escolher um único plano para cada local, como se de um plano subjetivo se tratasse. Não quis, porém, fazer um plano em movimento, optando sempre pelo plano fixo. *As Praias de Agnès* foi também referência nos momentos de filmagem, já que captei sempre a pensar na sobreposição dos planos; deixei a câmara a filmar bastante tempo em cada sítio, de modo a que as imagens de arquivo pudessem sobrepor-se durante tempo suficiente por

cima de cada espaço por mim filmado. No entanto, ao contrário de Varda, não me interessava ficar a conhecer o interior desses locais. Quando, por exemplo, dirijo-me à casa onde vivi até aos sete anos de idade, deparei-me com o homem que agora se encontra lá a viver. Tal como fez Varda, podia ter-lhe pedido para entrar em sua casa, mas não tinha qualquer interesse em fazê-lo, nem no âmbito da produção do filme, nem sob o ponto de vista pessoal.

Analisando, por fim, alguns aspetos de montagem que considero relevantes sob o prisma de realização, observo que, tal como defendia Varda, é importante a abertura de espírito para novas possibilidades e rumos que o filme pode aqui vir a tomar. Fiz por isso, tal como já indiquei no anterior capítulo, algumas alterações, como cortar duas cenas (que correspondiam a quase 6 minutos de filme) e mudar bastante a disposição da *voice-over* (ia rescrevendo de forma a coincidir com a imagem e com o ritmo pretendido à medida que ia montando). A intenção era que os meus argumentos fossem apresentados de forma direta e clara ao espetador, tal como acontece em ambos os filmes. Ainda nesta fase de pós-produção, apercebi-me que havia cenas que extrapolavam o sentido que tinha anteriormente pensado; quando coloquei a minha mãe a acenar na janela, na cena final, não imaginava que a imagem pudesse aludir para o imaterial; no entanto, ao ver a imagem, compreendi que tinha acabado de produzir um efeito semelhante aos *travellings* que ocorrem na casa de Oliveira. Era como se ela não estivesse presente, uma espécie de imagem-fantasmagórica. Modifiquei a minha *voice-over* para que ficasse claro que era uma despedida sua enquanto ainda viva (e não uma mera despedida habitual, justificada pelo facto de estar a ir-me embora de sua casa). É então que, tendo em vista produzir o mesmo efeito, acrescento logo depois a imagem de arquivo do meu pai. Considerarei ser este o final ideal, apenas encontrado na fase da montagem.

Somente através da reflexão destes dois filmes consegui encontrar a melhor forma de me expressar criativamente sob o ponto de vista da realização. Ter um e outro como referência possibilitou o balanço certo que procurava, já que, por um lado, inspirei-me num realizador que atribui um grande peso à palavra; por outro, numa realizadora mais preocupada em provocar emoções no espectador através do lado imagético.

Creio que consegui realizar um filme inteiramente honesto, já que nenhum dos traumas com que tive de lidar foi escondido. Algo que para mim foi extremamente difícil, já que cada vez que ia expondo as atitudes do meu pai que não gostava, sentia que estava a desafiá-lo. Foram meses a sentir um misto de emoções. Durante todas as fases de produção de *Fruto do Vosso Ventre* senti-me irritado (tive que, inclusive, ir várias vezes alterando o tom da minha *voice-over*, de modo a parecer o mais calmo possível). Sei agora que não me posso culpar por não me ter sentido o filho que o meu pai desejava. Já não me martirizo por nunca o ter

enfrentado na infância. E, talvez o mais importante, vivo em paz de espírito com o facto de não o perdoar. Enfrentá-lo é, pois, estar apaziguado com as memórias que tenho, bem como com as opções que tomei.

Há medida que ia construindo o filme, fui sempre partilhando com a minha mãe os meus sentimentos e frustrações. Ela partilhou comigo os seus pensamentos como nunca o tinha feito. E eu ajudei-a a compreender que a sua depressão era em parte provocada pelo meu pai. Tal acabou por ter consequências surpreendentes: agora, ao fim de mais de 40 anos de relação, a minha mãe e o meu pai vão separar-se. Ela tem encarado a vida de uma forma mais positiva desde que tomou essa decisão; tal como eu, agora, já não tem medo de o enfrentar.

Creio que, em vários aspetos, este filme projeto deixa-me bastante satisfeito. A reflexão dos filmes de Oliveira e Varda tornaram possível a construção de uma obra coerente que, embora tenha apresentado dificuldades sob o ponto de vista psicológico, tornou possível concretizar a tão desejada ambição em termos de realização. Possibilitou que eu conseguisse compreender a relação que existe hoje entre mim e o meu pai; olhando para o meu passado e para o meu presente, adquiri uma consciência da dinâmica da nossa relação parental, bem como da forma com ela me afetava a mim e à minha mãe. E tudo será diferente de agora em diante. Finalmente.

6. Bibliografia

ALMEIDA, Gabriela

Ensaio fílmico, Eterno devir: Projeto de Filme Inacabado e de um Cinema Futuro. In Revista Digital de Cinema Documentário, 2018. [Em linha]. [Consultado em 05/11/2020]

Disponível no url: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/485>

AMIEL, Vincent

Estética da Montagem. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda, 2007.

ISBN: 978-989-8811-32-5

BENEZET, Delphin

The cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism. Nova Iorque: Wallflower Press, 2014.

ISBN: 978-0-231-85061-2

BUSIEL, Júlia

Antes Que Me Esqueça. Lisboa: Associação Cultural Il Sorpasso, 2012.

ISBN: 9789892033624

BRESSON, Robert

Un metteur en ordre. 1966. [Em linha]. [Consultado em 10/11/2020]

Disponível no url:

https://www.youtube.com/watch?v=wcOOLfqDcho&t=218s&ab_channel=boearle

CHION, Michel

A Audiovisão. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

ISBN: 978-989-8285-24-9

DELEUZE, Gilles

A Imagem-Movimento – Cinema I. Lisboa: Documenta, 2016.

ISBN: 978-989-8566-97-3

MIRANDA, Paulo José

A Morte não É Prioritária. Lisboa: Contraponto, 2019.

ISBN: 978-989-6661-65-6

NICHOLS, Bill

Introduction to Documentary. Indiana: Indiana University Press, 2017.

ISBN: 9780253026347

PARSI, Jacques e BAECQUE, Antoine

Conversas com Manoel de Oliveira. Porto: Campo das Letras, 1999.

ISBN: 9789726102007

PENAFRIA, Manuela

O Filme Documentário – História, Identidade, Tecnologia.

Lisboa: Edições Cosmos, 1999

RASCAROLI, Laura

The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film. Nova York: Colombia University Press, 2014.

ISBN 978-1-906660-13-0.

TARKOVSKI, Andrei

Z Andriejem Tarkowskim rozmawiają Jerzy Illg, Leonard Neuger in *Res Publica* [Em linha] 1987. [Consultado em 05/11/2020]

Disponível no url:

<https://www.highonfilms.com/andrei-tarkovsky-on-mirror-and-stalker/>

VARDA, Agnès

Agnès Varda, *Memory is Like a Sand in my Hand*. [Em linha] In The Guardian, 2019
[Consultado em 10/11/2020]

Disponível no url:

<https://www.theguardian.com/film/2009/sep/24/agnes-var-da-beaches-of-agnes>

VIEIRA, Padre António

Cartas Padre António Vieira. [Em linha] in Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925.
[Consultado em 08/10/2020]

Disponível no url:

<https://digital.bbm.usp.br/view/?45000009216&bbm/4153#page/1/mode/2up>

VARDA, Agnès

How Could a Film be Interesting if a Director Doesn't put Herself at Risk? 2019, [Em
linha] [Consultado em 10/11/2020]

Disponível no url: <https://filmmakermagazine.com/1375-agnes-var-da-the-beaches-of-agnes/#.X66uc8j7RPY>

WEST, Shearer

Portraiture. Oxford: Oxford University, 2004.

ISBN: 978-0192842589

7. Filmografia

AGNÈS, Varda

Tio Yanco, cor, 19', 1967

Nausicaa, cor, 94', 1971.

Daguerreótipos, cor, 79', 1976.

Jane B. para Agnès V, cor, 99', 1988.

Duas Horas na Vida de Uma Mulher, preto e branco, 1982.

As Praias de Agnès, cor, 68', 2008.

AKERMAN, CHANTAL

No Home Movie, cor, 113', 2015.

ANTONIONI, Michelangelo

O Olhar de Michelangelo, cor, 15', 2004.

CAOQUETTE, Jonathan

Tarnation, cor, 88', 2003.

LEITÃO, Margarida

Gypsophila, cor, 61', 2015.

MOURÃO, Catarina

A Toca do Lobo, cor, 65', 2015.

OLIVEIRA, Manoel de

Visita ou Memórias e Confissões, cor, 68', 1982.

Le Soulier de Satin, cor, 410', 1985.

SEABRA, Augusto M.

Écran, cor, 50', 1981.

SEGRE, Daniel

Conversazione a Porto, cor, 80', 2006.

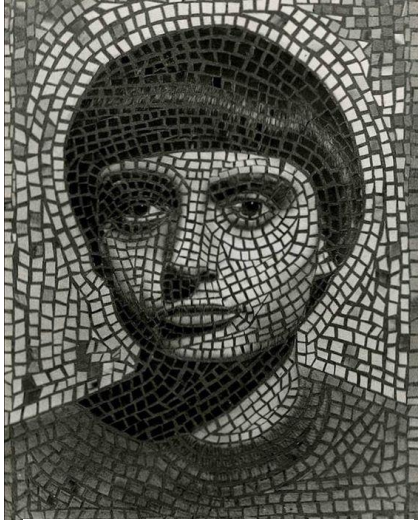
8. Anexo I – Fotografias da Horta



Afonso (à esquerda) e João Pedro Soares (à direita) na primeira visita à horta.



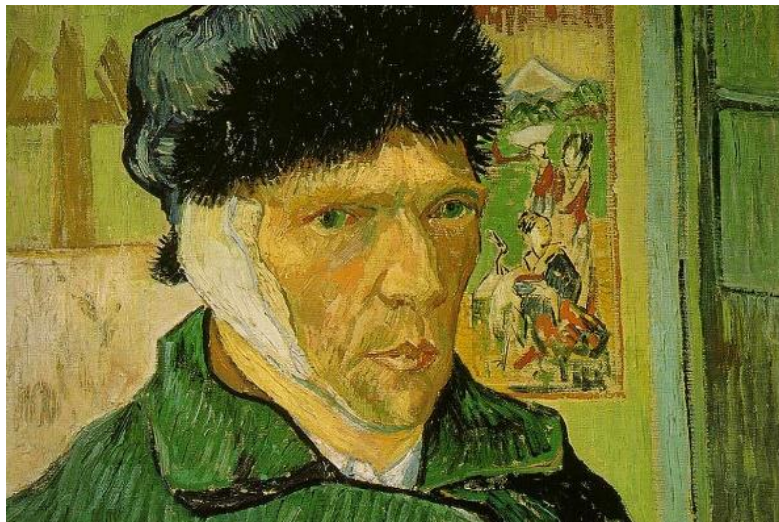
Anexo II – Varda e o autorretrato



1 - Agnès Varda, *Autoportrait mosaïque*, 1949

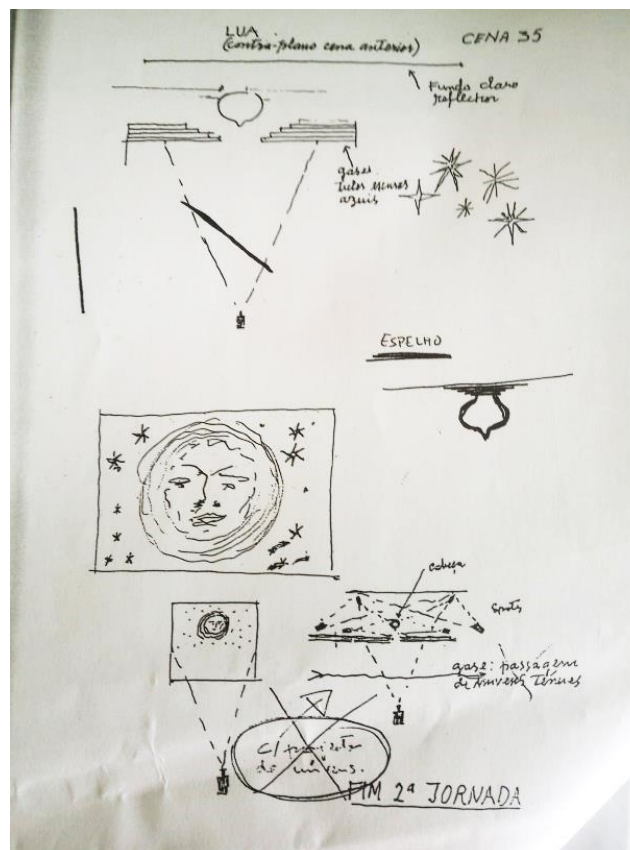
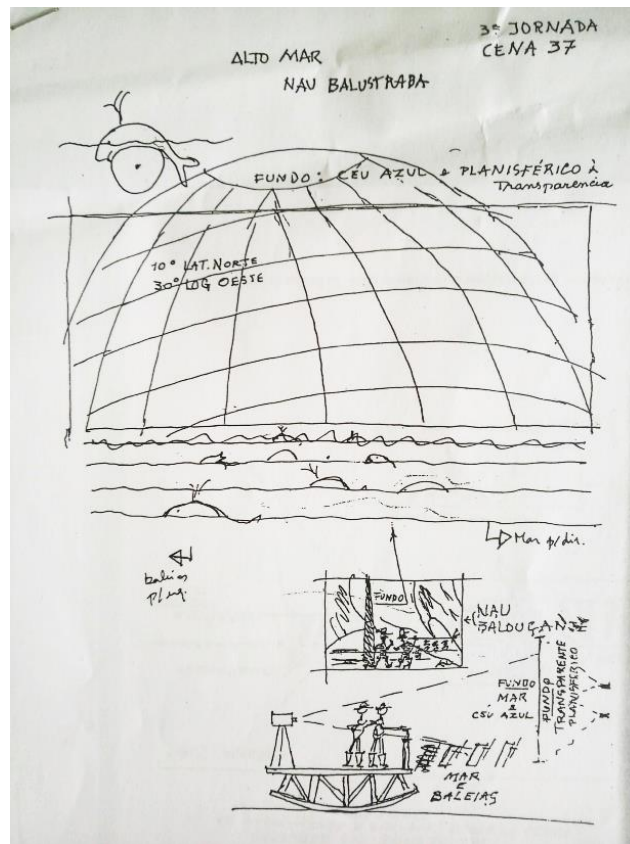


2 - Gustave Courbet - *The Desperate Man*, 1844 - 1845




3 – Van Gogh - *Self-Portrait with Bandaged Ear*, 1889.

Anexo III – Esboços de Oliveira



BUSIEL, Júlia, *Antes Que Me Esqueça*, pg. 22-23


Anexo IV – Primeiro Storyboard do *Fruto do Vosso Ventre*



“O Nuno e a Sara morreram em 1988.”
 “Nunca soube realmente nada acerca dos meus irmãos.”
 Contaram-me que morreram numa acidente piscaria, numa barca onde a mãe Tomballava.”


Holdura dos meus irmãos

TÍTULO → “Bonito sou o fruto do vosso ventre”




Eu a abria o armário das cassetes.

O Armário das cassetes




- diturn dos bilhetes
 ↳ “Pego-te que me pedes que fiquemos amigos...”

As mãos da mãe a agarrarem no bilhete.




Os bilhetes foram escritos dois antes de eu ter nascido.”

Eu ao lado da minha mãe com o álbum de fotografias antigo




“Um ano depois de os meus irmãos terem morrido.”




“Eu pedi-te para vir a casa porque queria mais acerca de ti. Deixaste 6 cassetes dentro da gaveta...”


Coloca as cassetes em cima da cama




Dizeste-me que comparta a comida no mesmo local que os teus dois filhos morrem. Porque?”




A festa



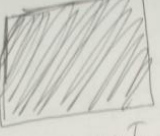
Os meus irmãos em frente à câmara




Os meus pais filmam os irmãos



- (o plano não tem som)




Viu a paisagem



Sem ambiente

Eu e o meu pai no escritório



Sem ambiente

Colocamos a flor no jazigo

Anexo V – Referências Visuais – *Fruto do Vosso Ventre*

