



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA

**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARQUITETURA, ARTES E TECNOLOGIAS
DA INFORMAÇÃO**

MESTRADO EM ESTUDOS CINEMATográfICOS

Que a terra te seja leve
Uma memória para a (re)construção

Dissertação apresentada a provas públicas para a obtenção do grau de Mestre em Estudos
Cinematográficos, orientada por Professor Doutor Júlio Manuel Lopes Alves

Oleksandr Lyashchenko 22106542

2025

www.ulusofona.pt

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARQUITETURA, ARTES E TECNOLOGIAS
DA INFORMAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS

Que a terra te seja leve
Uma memória para a (re)construção

VERSÃO FINAL

Dissertação defendida em provas públicas na Universidade Lusófona, Centro Universitário de Lisboa no dia 25/03/2025 perante o júri, nomeado pelo Despacho de Nomeação nº: 189/2025, de 20 de fevereiro de 2025, com a seguinte composição:

Presidente: Prof. Doutor Edmundo Cordeiro

Arguente: Prof. Doutor Luís Mendonça (FCSH-UNL)

Orientador: Prof. Doutor Júlio Manuel Lopes Alves

And so, faced with the bestial hostility of the storm and the hurricane, the house's virtues of protection and resistance are transposed into human virtues. The house acquires the physical and moral energy of a human body. It braces itself to receive the downpour, it girds its loins. When forced to do so, it bends with the blast, confident that it will right itself again in time, while continuing to deny any temporary defeats. Such a house as this invites mankind to heroism of cosmic proportions. It is an instrument with which to confront the cosmos.

Gaston Bachelard, The Poetics of Space (1958)

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de expressar o meu agradecimento ao meu orientador, o Professor Júlio Alves, pelo apoio e incentivo ao longo de todo o processo e pela paciência face aos vários obstáculos que surgiram.

Agradeço à minha irmã, Beatrysa Lyashchenko, e ao Diogo Rodrigues por tudo o que partilhámos ao longo dos anos, pelo apoio incondicional e pelas noites de cinema na minha adolescência. Sem vocês, isto não teria sido possível.

Aos meus amigos, que me ajudaram a ver com clareza a minha intuição e com quem partilhei de forma mais próxima esta viagem: André Castaman, Catarina Silva, Daniel Saeta, Fabiana Tansini, Matheus Kakeya, Luis Teixeira Matos, Pepe Fadolla.

Por fim, gostaria de agradecer aos meus pais, à minha família e a todos os que, na Ucrânia, contribuíram para o tecido fílmico — quer pelas suas manifestações fílmicas, quer pelos ritmos da vida que compõem o arquivo. Obrigado por me permitirem o acesso ao vosso mundo: Marusia Lyashchenko, Nataliy Bezprozvana, Alha Bezprozvana, Bogdan Semenhuk, Anastasia Semenhuk, Bogdan Semenhuk, Vladislava Semenhuk, Volodimir Lyashchenko, Roman Hertz, Yura Hertz, Linda Khyla, Yura Khyla, Yn Shtefotsko, Otto Bitsko, Ivanka Lyashchenko, Volodimir Lyashchenko, Cristiano Gluva e Daria Gluva.

Resumo

O presente trabalho investiga os processos subjacentes à produção de memória num objeto fílmico privado e a sua transição para a esfera pública. A invasão russa da Ucrânia em 2022 resultou numa destruição e fragmentação que exigem não apenas o registo — de forma a impedir o esquecimento —, mas também de respostas num sentido de reconstrução. Recorrendo a uma metodologia de prática artística, estabelece-se uma contextualização da produção de memória no objeto fílmico, com ênfase no domínio do privado, diarístico, doméstico e autobiográfico, analisando o seu potencial para a construção de entendimentos históricos. Os conceitos adquiridos são aplicados ao filme *Que a terra te seja leve* (2025), concebido como uma hipótese de resposta à problemática definida. Através de diferentes processos de interação com o arquivo e da sua transposição para o objeto cinematográfico, o filme procura contribuir para a produção de memória face ao contexto da guerra na Ucrânia. A natureza diarística de *Que a terra te seja leve* (2025), dá a mostrar que se resiste perante a destruição e a separação dando continuidade aos ritmos da vida.

A memória no cinema de Chantal Akerman e Jonas Mekas é analisada em detalhe, explorando componentes fundamentais dessa relação nas suas filmografias. Os filmes *News from Home* (1976) e *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia* (1972) integram esta análise pelos seus contextos subjacentes, que a nosso ver, se revelam pertinentes para a presente investigação em prática artística: a viagem ao país natal em articulação com uma separação forçada e prolongada; e a correspondência entre mãe e filha manifestada através do objeto fílmico.

Palavras-chave: memória, arquivo, casa, correspondência, família

Abstract

This study investigates the processes underlying the production of memory in a private filmic object and its transition into the public sphere. The Russian invasion of Ukraine in 2022 resulted in destruction and fragmentation, demanding not only documentation — to prevent forgetting — but also responses aimed at reconstruction. Employing an artistic practice methodology, this research establishes a contextualisation of memory production in the filmic object, emphasising the private, diaristic, domestic, and autobiographical domains, while analysing their potential to contribute to historical understanding. The acquired concepts are applied to the film *Que a terra te seja leve* (2025), conceived as a hypothesis in response to the defined problem. Through various processes of interaction with the archive and its transposition into the cinematic work, the film seeks to contribute to memory production in the context of the war in Ukraine. The diaristic nature of *Que a terra te seja leve* (2025), shows that resistance to destruction and separation is sustained by maintaining the rhythms of life.

The memory in the films of Chantal Akerman and Jonas Mekas is examined in detail, exploring key components of this relationship in their filmographies. The films *News from Home* (1976) and *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) are central to this analysis due to their underlying contexts, which are deemed relevant to this artistic practice research: the journey to the homeland intertwined with a forced and prolonged separation, and the correspondence between mother and daughter expressed through the filmic object.

Keywords: memory, archive, house, correspondence, family

Índice Geral

Índice de figuras	9
Introdução	12
1. O objeto fílmico como produção de memória.....	17
1.1 Os primeiros arquivos fílmicos e os seus contextos	17
1.2 Fatores importantes na viragem para o Eu.....	21
1.3 O cinema ensaísta e a sua vertente diarística	24
1.4 Contributos individuais e domésticos para uma memória coletiva	28
2. A memória no cinema de Jonas Mekas e Chantal Akerman.....	33
2.1 Jonas Mekas	33
2.1.1 Um contexto biográfico.....	34
2.1.2 O diário escrito, o diário filmado e o filme diário.....	35
2.1.3 As articulações da voz.....	38
2.2 Chantal Akerman	40
2.2.1 Um contexto biográfico.....	41
2.2.2 O corpo cinematográfico	43
2.2.3 As estratégias formais	46
2.3 News from Home (1976)	48
2.4 Reminiscências de uma Viagem à Lituânia (1972)	53
3. Contributos cinematográficos na resposta à destruição	61
4. Que a terra te seja leve (2025): Processo	69
4.1 Um contexto — construir e filmar	69
4.2 A catalogação.....	77
4.3 As decisões da montagem.....	81
Conclusão	88
Bibliografia.....	93
Filmografia	96

Índice Remissivo	105
Apêndice — Guião	106

Índice de figuras

Figura 1: Fotograma de Danube Exodus (1998), Petér Förgacs. Acedido a 5 de janeiro de 2025. Disponível em https://www.idfa.nl/en/film/2a3f4065-12a2-4ea0-a656-d00b5f4ba877/the-danube-exodus/	29
Figura 2: Fotograma de The Living (2009), de Sergey Bukovsky. Acedido a 7 de dezembro de 2024. Disponível em https://www.imdb.com/title/tt3541032/mediaviewer/rm1224567040/?ref_=tt_ph_1 ...	30
Figura 3: Fotograma de 48 (2010), de Susana Sousa Dias. Acedido a 5 de janeiro de 2025. Disponível em https://www.cinemateca.pt/Cinemateca/Noticias/48-comentado-por-Susana-de-Sousa-Dias.aspx	30
Figura 4: Fotograma de 5 Broken Cameras (2011), de Emad Burnat e Guy Davidi. Acedido a 7 de dezembro de 2024. Disponível em https://www.npr.org/sections/publiceditor/2013/03/08/173457628/5-broken-cameras-and-blaming-the-victim-on-the-west-bank	31
Figura 5: Fotograma de Naked Spaces: Living is Round (1985), de Trinh T. Minh-ha. Acedido a 8 de dezembro de 2024. Disponível em https://dafilms.com/film/13394-naked-spaces-living-is-round	32
Figura 6: Fotograma de Histoires d’Amérique (1989), de Chantal Akerman. Acedido a 5 de janeiro de 2025. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=BYHpM-0-iU4&ab_channel=JadeDcdr	42
Figura 7: Vista da Exposição Self Portrait / Autobiography: A Work in Progress (1998), de Chantal Akerman. Fotografia do autor, datada de 9 de dezembro de 2022, no BOZAR, Bruxelas, Bélgica.	44
Figura 8: Fotograma de News From Home (1976) de Chantal Akerman, feito pelo autor	52
Figura 9: Fotograma de Reminiscências de uma Viagem à Lituânia (1972) de Jonas Mekas, feito pelo autor	53
Figura 10: Fotograma de Reminiscências de uma Viagem à Lituânia (1972) de Jonas Mekas, feito pelo autor	56
Figura 11: Fotograma de Reminiscências de uma Viagem à Lituânia (1972) de Jonas Mekas, feito pelo autor	58

Figura 12: Fotogramas de <i>Civilians. Invasion</i> (2023), de Dannil Revkovskuy e Andrei Rachynskyi. Acedido a 13 de dezembro de 2024. Disponível no website dos artistas — indisponível de momento.....	62
Figura 13: Fotograma de <i>20 days in Mariupol</i> (2023) de Mstyslav Chernov, feito pelo autor	63
Figura 14. Fotograma de <i>Mariupolis</i> (2023), de Mantas Kvedaravičius. Acedido a 23 de dezembro de 2024. Disponível em https://www.thetimes.com/article/murdered-film-makers-brutal-epitaph-s63qp73d2	64
Figura 15: Fotograma de <i>Maidan</i> (2014), de Sergei Loznitsa. Acedido a 23 de dezembro de 2024. Disponível em https://loznitsa.com/movie/maidan	65
Figura 16: Fotograma de <i>The Invasion</i> (2024), de Sergei Loznitsa. Acedido a 23 de dezembro de 2024. Disponível em https://doclisboa.org/2024/en/filmes/the-invasion/ 65	
Figura 17: Fotogramas de <i>The Earth is Blue as an Orange</i> (2020), de Irina Tsilyk, feito pelo autor. Na legenda lê-se: "Alguém tem de ficar para reconstruir esta cidade. Porque se todos vão embora, quem está lá para a reconstruir?.....	66
Figura 18: Interior da casa de Polina Raiko, antes e depois da invasão da Ucrânia. Acedido a 10 de dezembro de 2024. Disponível em https://lviv.media/viyna/74635-u-oleshkah-zatopilo-budinok-muzej-hudozhnici/ e https://thegaze.media/news/how-the-worlds-unique-relics-survived-the-wars	67
Figura 19: Intervenções em casas destruídas pelo grupo <i>Livyj Bereh</i> . Acedido a 15 de dezembro de 2024. Disponível em https://livyj-bereh.org/	68
Figura 20: Vista da exposição <i>The Landmark</i> (2023) de <i>Livyj Bereh</i> , na Bienal de Kyiv, em Viena, Áustria. Acedido a 15 de dezembro de 2024. Disponível em https://livyj-bereh.org/	68
Figura 21: Fotografia analógica de point-and-shoot, tirada na primavera de 2022 em Mukachevo, Ucrânia. Autoria de Oleksandr Lyashchenko	72
Figura 22: Fotografias de correspondência através do Messenger.....	72
Figura 23: Fotograma do clipe #46 do arquivo, feito pelo autor	73
Figura 24: Composição dos 298 clipes que compõem o arquivo, feito pelo autor.....	75
Figura 25: Fotogramas de vários clipes do arquivo, feito pelo autor	77
Figura 26: Cartão usado para a catalogação constituído por: fotograma; descrição textual pertinente; número do ficheiro digital; duração; associação em cenas, quando pertinente.	79

Figura 27: Mala de trabalho com os vários elementos importantes para o processo de contacto com o arquivo. Registo de vários momentos desse processo.	79
Figura 28: Fotograma do clipe #75, feito pelo autor	82
Figura 29: Fotogramas de clipes do arquivo, feito pelo autor	83
Figura 30: Cartões que resultaram do processo de catalogação, feito pelo autor.....	84
Figura 31: Registo de uma relação criada no contacto com os cartões, a transpor para a montagem fílmica, feito pelo autor. Lê-se “Plantar uma sugestão, não mais do que isto”.	85
Figura 32: Cartões que resultaram do processo de catalogação, feito pelo autor.....	86
Figura 33: Cartão que resultou do processo de catalogação, feito pelo autor	87

Introdução

24 de fevereiro de 2022 inscreve-se como um dia doloroso e inesquecível na memória coletiva do povo ucraniano. A invasão russa da Ucrânia, que teve início nesse dia, dá continuidade ao ato de agressão iniciado em 2014 e reaviva outros traumas históricos. A destruição, que ainda persiste, provocou uma rutura e fragmentação no tecido da sociedade ucraniana, através da devastação arquitetónica e das vidas que estas estruturas abrigavam. Outra consequência deste ataque é a separação imposta entre familiares e pessoas próximas, impossibilitados de se reunirem, seja devido ao movimento forçado, seja pela sua restrição. As feridas do presente projetam um futuro incerto, que terá de lidar com as repercussões destes acontecimentos. Num momento de acesso sem precedentes a dispositivos filmicos, a imagem em movimento apresenta-se como um meio central para a criação de arquivos capazes de registar os contornos deste evento. Tal acessibilidade permite que o indivíduo, no centro deste acontecimento, contribua ativamente para a produção da memória, oferecendo um entendimento global mais abrangente e justo deste episódio histórico em grande escala.

Este contexto tem suscitado diversas respostas arquivísticas e artísticas, que, por um lado, procuram registar os contornos globais da destruição nas diferentes vertentes da sociedade ucraniana e, por outro, apresentam respostas a este ataque coletivo, por vezes partindo do indivíduo e de espaços domésticos, íntimas e com um teor diarístico. No centro da destruição, há uma vida que continua e resiste, e as materializações cinematográficas que daí emergem desempenham um papel crucial na preservação da memória e, simultaneamente, na promoção da reconstrução material e imaterial do que foi fragmentado. No entanto, apesar da acessibilidade sem precedentes aos meios filmicos, numa nova onda de metanarrativas globais, a voz do indivíduo, do *Eu*, enfrenta o risco de ser silenciada. Estas manifestações individuais são inestimáveis para a desestabilização de narrativas dominantes e opressoras.

Eu, Oleksandr Lyashchenko, enquanto membro da diáspora ucraniana em Portugal relaciono-me de forma próxima com os eventos que tiveram início a 24 de fevereiro de 2022, acompanhando também, desde 2014, os acontecimentos que antecederam a invasão. Até ao momento, a invasão impossibilita-me o contacto físico com a minha família na Ucrânia e o regresso ao território onde nasci e ao qual estão associadas muitas das minhas memórias. Esta separação estendeu-se ao meu pai —

residente em Portugal há mais de vinte anos —, que se encontrava na Ucrânia no momento da invasão e cuja saída foi impossibilitada durante quase dois anos. Impedido de partir e empunhando uma handycam, o meu pai produziu um registo diarístico deste período, que constitui a matéria de montagem para o filme desenvolvido nesta tese e de muito mais. Estas imagens permitem-me uma viagem à Ucrânia e possibilitaram uma forma de correspondência entre mim e o meu pai. A produção de memória filmica é acompanhada por uma construção material: a de uma casa. Este gesto simbólico tornou-se na força motriz para o filme realizado e para o longo processo que o antecedeu. Num momento de destruição ininterrupta dá-se de imediato início a um processo de (re)construção. O arquivo que se constitui revela que se resiste através das materializações arquitetónicas e dos ritmos da vida que se permitem dar continuidade no interior destas. No entanto, o material em bruto que chega às minhas mãos exige uma moldagem cuidadosa para que a produção de memória relativa a este momento particular se revele consistente e subsista como um objeto autónomo e passível de circulação. Neste contexto, coloca-se a questão de quais os processos subjacentes à produção de memória num objeto filmico íntimo e de como se opera a sua transição do domínio privado para o público.

Considerando as dinâmicas filmicas do meu contexto, definiu-se como ponto de partida um diálogo processual e teórico centrado em dois cineastas: Chantal Akerman e Jonas Mekas. Através de práticas biográficas, diarísticas e arquivísticas, Akerman e Mekas produziram uma vasta filmografia íntima, partindo do privado e do doméstico, assumindo um papel central na consolidação de objetos filmicos que se expandem para a esfera pública. Um cinema motivado, direta ou indiretamente, pelos efeitos destrutivos e fragmentários da Segunda Guerra Mundial, numa relação constante com a memória e com o sentimento de desenraizamento, deslocamento e perda.

Parte-se da convicção de que o estudo das práticas destes dois cineastas, aliado à desconstrução dos processos subjacentes à produção de memória nos seus objetos filmicos, possibilita o desenvolvimento de um caso de estudo em torno de dois filmes representativos das suas intenções artísticas globais. Estes filmes revelam-se particularmente pertinentes tanto para o contexto explorado quanto para o filme que se procura materializar: *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia* (1972) e *News from Home* (1976), de Mekas e Akerman, respetivamente. Em *Reminiscências*, o cineasta narra o regresso à Lituânia, vinte e cinco anos após uma separação dolorosa, enfrentando as memórias do que já não pode ser recuperado. Contudo, o filme possibilita-lhe uma

resolução parcial na relação com essa perda. Em *News from Home*, Akerman resgata a voz da mãe a partir da correspondência escrita que mantiveram durante um período de separação, utilizando o objeto filmico como meio de diálogo que ultrapassa o conteúdo das cartas. O estudo destes dois filmes, bem como das práticas convergentes e individuais destes cineastas, visa identificar parâmetros fundamentais sobre a produção de memória no objeto filmico. Pretende-se que tal compreensão seja aplicada ao meu próprio processo de criação filmica, constituindo uma base sólida para a transposição do arquivo privado para um filme que possa dialogar eficazmente com os seus recetores.

A investigação em questão é de natureza exploratória, adotando uma abordagem metodológica baseada na pesquisa artística, conforme definida pelo professor e teórico Henk Borgdorff (2010). Para situar a prática artística como método de investigação, o autor defende a importância da contextualização. Assim, a pesquisa bibliográfica constitui o primeiro alicerce desta investigação, procurando estabelecer um contexto que permita situar a proposta, demarcando a sua originalidade e relevância (Borgdorff, 2010). Apesar da importância da contextualização teórica, a pesquisa artística centra-se no objeto criado e nos processos criativos que o sustentam, de modo que “não se deva perder de vista o resultado desse processo — a obra de arte em si mesma.” (p.13). Assim, será através da realização do filme e do processo subjacente a esta, que se procurará responder à questão colocada, consolidando o conhecimento adquirido na investigação teórica.

O primeiro capítulo dedica-se à contextualização do papel do cinema e dos arquivos filmicos na construção da memória, com destaque nos seus impactos sobre os discursos historiográficos e a relação com os grandes eventos históricos da primeira metade do século XX. Estruturado em três partes, o capítulo inicia-se com a análise dos primeiros arquivos filmicos e dos seus contextos de origem. Seguidamente, examina os fatores que possibilitaram a democratização dos meios filmicos, redirecionando o foco do cinema para o indivíduo e fomentando a criação de arquivos do *Eu* num cenário pós-guerra. Na última secção, aborda-se o surgimento do cinema ensaístico, com especial atenção à sua dimensão diarística. Estabelece-se assim, um conjunto de condições e contextos globais que permitem situar as práticas de Chantal Akerman e Jonas Mekas, sem as restringir em demasia. Os contributos teóricos de Janna Jones, Barbara Turquier e Laura Rascaroli serão uma mais-valia para enriquecer este contexto.

No segundo capítulo, procede-se à desconstrução das práticas cinematográficas de Jonas Mekas e Chantal Akerman, práticas estas que se revelam transversais às respectivas filmografias. Primeiramente, apresentamos o trabalho de Mekas: introduzindo um contexto biográfico que se configura como um elemento central para a sua prática artística; examinando a relação simbiótica entre o diário escrito, o diário filmado e o filme diário; e analisando os dinamismos da sua voz, que desempenha um papel crucial na articulação de significados e na relação com a memória, nos seus filmes. Posteriormente, explora-se o trabalho de Akerman: iniciando com um contexto biográfico como ponto de partida para a sua prática; analisando o seu corpo cinematográfico enquanto legado; e investigando as estratégias formais que desempenham um papel fundamental na construção dos seus filmes. Este percurso permite aprofundar, de forma mais sensível, as estratégias, motivações e significados subjacentes aos dois filmes selecionados para esta análise: *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia* e *News from Home*, identificados como particularmente pertinentes para o enquadramento desta investigação. Os contributos teóricos de David E. James, Éfren Cuevas, Maureen Turim, Janet Bergstrom, Cybelle McFadden, Jane Simon, Ivone Margulies, Adriana Cerne, Brenda Longfellow, Maksim Ivanov e Peter Leese serão uma mais-valia para aprofundarmos o conhecimento em torno dos processos de Mekas e Akerman na relação com a memória nos seus filmes.

Embora esta investigação não se dedique exclusivamente a um contexto teórico ucraniano, considera-se indispensável evocar os contributos artísticos produzidos em resposta à guerra. Assim, no terceiro capítulo procede-se a uma breve apresentação de respostas arquivísticas e artísticas que emergem no atual contexto ucraniano, incluindo obras que se relacionam com os eventos desencadeados a partir de 2014. Avançando progressivamente para uma perspetiva centrada no indivíduo e no espaço doméstico, compreendem-se estas respostas como um esforço e um contributo para a reconstrução, em sintonia com as restantes infraestruturas que visam o mesmo propósito na sociedade ucraniana.

O último capítulo será dedicado à componente prática desta investigação, estruturado em três partes que refletem as etapas principais da realização do filme: o papel ativo da câmara na construção coletiva de imagens; o processo de catalogação do arquivo produzido; e as decisões filmicas que consolidam o filme enquanto objeto inserido na esfera pública. Neste capítulo, analisam-se as articulações teóricas e processuais com os

temas discutidos anteriormente, incluindo as relações diarísticas, as estratégias formais, a natureza do dispositivo fílmico e a transição do privado para o público.

Por último, importa destacar uma abordagem inicial que não foi bem-sucedida e justificar as decisões que orientaram o redirecionamento desta investigação. A proposta inicial para o primeiro capítulo visava uma contextualização histórica, cultural e identitária da Ucrânia, em relação aos eventos contemporâneos. No entanto, essa tentativa mostrou-se inviável, devido à complexidade de abordar tais contornos globais num momento em que a investigação acompanhava simultaneamente o desenrolar dos acontecimentos. Em resposta a essa limitação, optou-se por uma abordagem que partisse das consequências destes eventos para o indivíduo e explorasse como o cinema pode responder a essas experiências, permitindo a produção de memória a partir desde um núcleo íntimo e pessoal. Diante deste macroevento impactante e incompreensível, e num momento em que as vozes individuais enfrentam o risco de serem suprimidas, tornou-se relevante dar protagonismo a dois cineastas que, através das suas práticas diarísticas e íntimas, centradas no doméstico, trabalharam a produção de uma memória para uma esfera pública. Durante a investigação, identificou-se uma maior ressonância com as práticas e sensibilidades destes dois cineastas do que com outras abordagens mais amplas e generalistas.

1. O objeto filmico como produção de memória

Este capítulo introdutório estabelece um enquadramento global que contextualiza os focos desenvolvidos nos capítulos seguintes. Proceder-se-á a uma análise breve do papel do cinema e dos arquivos filmicos na construção da memória e nos seus impactos nos discursos historiográficos. Embora sem grande profundidade, essa análise será enquadrada pela relação com os grandes eventos históricos da primeira metade do século XX. Estruturado em três partes, primeiramente evocaremos os primeiros arquivos que surgiram e os seus contextos de origem, assim como os papéis que desempenharam nessa fase inicial. Numa segunda parte, exploraremos fatores que permitiram a democratização dos meios filmicos e alguns exemplos impactantes, os quais possibilitaram virar o foco do cinema para o indivíduo, criando arquivos do *Eu*, que serão abordados na terceira parte deste capítulo. Nesta secção, daremos alguns contornos ao aparecimento do cinema ensaístico, com um foco particular na vertente de natureza diarística. Ainda assim, espelhando as próprias características do género, não nos preocuparemos em cingir os artistas e obras evocados neste contexto a formatos filmicos tabelados e com regras fixas. O capítulo concluir-se-á com alguns exemplos no cinema, nos quais os vários elementos mencionados ao longo do capítulo tiverem alguma relação com o filme em causa, para a produção ou preservação de memória, a partir do indivíduo, a partir do doméstico.

1.1 Os primeiros arquivos filmicos e os seus contextos

A primeira metade do século XX presenciou os maiores conflitos da história em termos de escala e destruição. Grandes avanços tecnológicos bélicos e mobilizações completas de economias e populações no esforço de guerra trouxeram um nível de destruição material e de vidas desolador. Cidades inteiras foram arrasadas com bombardeamentos aéreos: Dresden, Londres, Tóquio, e, com Hiroshima e Nagasaki, as primeiras cidades a serem alvo de ataques com bombas atómicas no planeta. Com o fim destas duas guerras, resulta também uma reorganização das fronteiras, com o colapso de impérios como o Austro-Húngaro, Russo e Otomano, e a formação de novos Estados, como a Polónia, Jugoslávia, Estónia, Letónia, Lituânia, entre outros. Dá-se também o início da descolonização e dos respetivos movimentos e lutas pela independência no continente africano e asiático.

Paralelamente ao aumento da magnitude dos macroeventos e das suas consequências destrutivas e desestabilizadoras no mundo, o aparecimento do cinema, com um registo mais indexical dos eventos, tornou-se uma poderosa ferramenta para documentar os contornos destes eventos. A preservação da memória deixou de se limitar à forma textual ou fotográfica, permitindo o registo em movimento, por exemplo, de provas históricas de genocídio nos campos de concentração e da destruição arquitetónica das cidades. Uma preservação que também pretendia que as atrocidades cometidas não caíssem no esquecimento, para que estas não voltassem a acontecer.

Os primeiros arquivos de cinema surgiram na década de 1930, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, com instituições como o British Film Institute, no Reino Unido, em 1933; o Reichsfilmarchiv, na Alemanha, em 1934; o Museum of Modern Art Department of Film, nos Estados Unidos da América, em 1935; e a Cinémathèque Française, em França, em 1936. Essas instituições viriam, posteriormente, a formar a International Federation of Film Archives, em Paris, em 1938, promovendo o intercâmbio de conhecimento, filmes e tecnologia entre países, e estabelecendo diretrizes para a conservação, catalogação e restauração de filmes, garantindo práticas consistentes e de alta qualidade a nível global. Na triangulação da génese destas infraestruturas repositórias de película e memória estão os seguintes elementos: o esforço para reconhecer o cinema como arte, impulsionado pela emergência de um campo académico dedicado a este meio; a intenção de preservar a imagem em movimento como documento histórico; e a fragilidade intrínseca da própria película¹ (Jones, 2012).

No entanto, as ambições subjacentes ao cinema e aos seus arquivos também refletiram as ambições daqueles que detinham o poder sobre estes, sendo submetidos ao serviço de impérios, nações e das suas ideologias para a produção de propaganda e memória. Foucault e académicos subsequentes argumentaram que os arquivos não são espaços neutros, mas sim locais de autoridade, através das práticas de "policiamento, vigilância, construção de impérios e governamentalidade" (Jones, 2012 p.15). Esse posicionamento permitiu estudar o arquivo como um objeto com poder intrínseco, "através do qual os

¹ Nas primeiras décadas após o surgimento do cinema, muitos dos filmes produzidos desapareceram ou foram danificados devido à fragilidade da película. O nitrato de celulose, material altamente inflamável e quimicamente instável, encontrava-se em constante deterioração, mesmo quando armazenado em condições controladas.

materiais são recolhidos, contidos e disciplinados de forma a criar histórias dos que estão no poder" (p.15).

Tomemos o exemplo do mito central da União Soviética, o de Josef Stalin², construído através do cinema, consolidando um culto à personalidade do líder. Vários filmes do cinema soviético alimentam este mito, e Aleksander Nevsky³ (1938), de Sergei Eisenstein e Dmitri Vasilyev, ilustra perfeitamente como o cinema pode estar ao serviço de quem detém o arquivo e como este pode ser manipulado para criar significado e sustentar as narrativas daqueles que se encontram no poder. Num artigo⁴ escrito por Eisenstein durante as rodagens do filme, o realizador estabelece paralelismos entre o protagonista do filme e Stalin, como protetor da União Soviética contra ameaças externas. Contendo em si uma narrativa que enaltece a figura líder, o filme foi utilizado pelo regime conforme os seus interesses: em 1939, foi retirado de circulação⁵ após o pacto Molotov-Ribbentrop⁶, e em 1941, esse ato foi revertido, quando as Potências do Eixo invadiram a União Soviética, regressando aos ecrãs das salas de cinema. De acordo com o State Committee for Cinematography⁷, o filme foi visto por vinte e três milhões de pessoas nos quatro meses após o seu lançamento, em 1938. Da produção à circulação, os filmes e o arquivo estavam sob o controlo do regime soviético.

Janna Jones (2012) enquadra o arquivo cinematográfico do século XX como um projeto de construção histórica, no qual os seus intervenientes não apenas fixaram e preservaram os registos de luz desse período, mas também moldaram significados acerca desse século. Nesse processo, a autora destaca igualmente o papel dos arquivistas na criação de significado e na produção de histórias, através das suas práticas, numa relação que se projeta para a era contemporânea do digital:

“O arquivo digital, tal como o seu antecessor analógico, recolhe e preserva materiais impermanentes e efêmeros para evitar a nossa impermanência. Recolha, inspeção, catalogação, armazenamento, preservação, restauro,

² André Bazin analisa como o cinema soviético foi uma ferramenta essencial na construção desse mito, no artigo *Bazin, André. "The Myth of Stalin in the Soviet Cinema." The Western Review*, 1950, pp. 25-38.

³ O filme retrata a tentativa de invasão de Novgorod no século XIII por um exército de origem alemã. Numa época de relações tensas entre a União Soviética e a Alemanha nazi, o filme reflete esse contexto político, evidenciando as suas intenções propagandísticas.

⁴ "Alexander Nevsky and the Rout of the Germans". *The Eisenstein Reader*: 140–144. 1998.

⁵ Hartsuyker, Linnea (February 2018). "History & Film: Alexander Nevsky and the Uses of Historical Fiction".

⁶ Pacto de não agressão entre a União Soviética e a Alemanha, o qual abriu caminho para a invasão conjunta da Polónia, uma semana após a celebração do acordo.

⁷ Kyril Anderson. *Kremlevskij Kinoteatr. 1928–1953: Dokumenty*. Rospen Press (2005). ISBN 978-5-8243-0532-6. p. 539.

exposição e duplicação — são estas as formas como o arquivo molda a história. Estas são as formas como faz parte da história que molda. Repetidamente, o arquivo replica-se para nos assegurar que o passado não desaparecerá.” (p.21)

Apesar da rigidez dos arquivos nas primeiras décadas do século XX, observou-se uma tendência para a sua destabilização à medida que se tornaram mais ecléticos e passaram a incluir um número maior de objetos de tipologias diversas, numa correlação com a democratização efetiva, ao permitir a "participação e acesso ao arquivo, a sua constituição e a sua interpretação" (Jones, 2012, p.4). O arquivo resistiu à sistematização e à disciplina a ele impostas, extravasando dos contornos definidos que tentaram aplicar-lhe, quer pela volatilidade da matéria fílmica, em constante decomposição, quer pela enorme quantidade de material que vai incorporando, num processo em constante curso. A dispersão “impossibilita a solidificação do discurso fílmico espelhando a consciência dispersa e descontextualizada da modernidade e desafiando simultaneamente os significados fixos e singulares da história” (p.13). Esta natureza inacabada, que possibilita a resistência ao historicismo, na perspectiva de Jones, corrobora a visão de Walter Benjamin sobre a compreensão histórica, numa atitude que se opõe à marcha pelo progresso, que culmina em guerra, morte e destruição (Jones, 2012). A autora sublinha essa posição em *The Archades Project*⁸, desenvolvido ao longo de treze anos e inacabado aquando da morte de Benjamin, em 1940, quando este decidiu pôr termo à sua vida perante o avanço das tropas alemãs. Enquanto judeu alemão, vítima de opressão e obrigado ao exílio, Benjamin sabia, na primeira pessoa, o perigo das ideologias e visões totalitárias do mundo. A subversão das práticas de poder associadas ao arquivo é viabilizada pelo ecletismo mencionado anteriormente, permitindo o diálogo entre os seus constituintes, conferindo-lhe autonomia e flexibilidade:

“Uma compilação maciça de imagens, o arquivo de filmes é também uma rede complexa de montagem - não a montagem dentro dos filmes - embora isso também seja relevante, mas antes a montagem entre filmes. O arquivo contém alta cultura, baixa cultura e todas as representações culturais intermédias: atualidades, filmes de arte, filmes do governo, *newsreels*, filmes amadores, filmes de Hollywood, pornografia e filmes experimentais misturam-se,

⁸ Este projeto retrata e critica a experiência burguesa da história do século XIX, através de uma representação da vida na cidade de Paris, numa escrita fragmentada que interroga a historiografia convencional, tentando libertar uma ‘verdade’ oculta pelos interesses das ideologias. Benjamin compara a sua metodologia neste projeto à de um estereoscópio: ele fornece uma imagem, e o leitor deveria fornecer a outra, a partir das suas próprias experiências, de forma que esta justaposição criasse uma terceira imagem, um choque entre o passado e o presente desse objeto (Jones, p. 13).

proibindo-nos de construir qualquer tipo de visão unificada e coesa do século XX através da totalidade dos seus conteúdos.” (Jones, p.10, 2012)

As grandes guerras da primeira metade do século XX não apenas redefiniram o mapa político global, mas também infligiram um trauma à geração que sobreviveu a esses eventos, com repercussões nas gerações subsequentes. Atos de agressão aos diferentes constituintes do *Eu*: seja pela fragmentação das famílias, por morte ou separação; pelo deslocamento forçado; pela destruição arquitetónica dos espaços que definem as rotinas e os ritmos da vida; pelas esperanças e sonhos para o futuro que foram subtraídos. Esta fragmentação, a nível individual, configura uma interpretação e narrativa próprias em relação ao evento.

A reconstrução não ocorre apenas a nível da arquitetura ou das infraestruturas das sociedades, mas também no nível do indivíduo. É no período pós-guerra, com a desilusão com as grandes metanarrativas e com a democratização dos meios, que o aparato fílmico passa cada vez mais para as mãos das pessoas, ao serviço do olhar e do coração do indivíduo. Este processo envolve uma exploração diversificada de práticas fílmicas, cinematográficas e de arquivo do *Eu*, apresentando contra narrativas íntimas e poderosas, que complementam os entendimentos sobre os macroeventos históricos.

1.2 Fatores importantes na viragem para o *Eu*

Com a emergência do pós-modernismo num mundo pós-guerra, marcado pela desilusão e pelo ceticismo em relação às grandes narrativas e ideologias universais, fragmentado, diversificado e em constante fluxo, as práticas subjetivas nos campos artísticos ganham maior proeminência. No cinema, essa mudança de paradigma desenvolve-se em paralelo com avanços tecnológicos nos aparatos fílmicos e nas películas fotossensíveis. Enquanto a evolução da tecnologia bélica resultou numa destruição sem precedentes, o progresso tecnológico no campo do cinema fomentou uma democratização dos meios, acompanhada pela miniaturização dos formatos.

Vários contributos específicos marcaram este contexto, promovendo uma crescente acessibilidade à tecnologia fílmica. Um exemplo significativo foi a introdução do Ciné-Kodak pela Eastman Kodak, em 1923, que desempenhou um papel fundamental na consolidação do aparato fílmico como tecnologia doméstica. À semelhança do que a

empresa já havia realizado na fotografia, com a Brownie⁹, a Kodak replicou o modelo de negócio baseado na venda de um sistema completo que incluía câmara, película e projetor. Este sistema, com ênfase na simplicidade técnica, abriu novas possibilidades para o cinema amador, enquanto que a sua receção em casa por parte das famílias foi amplificada por uma inovação na película, com a introdução do filme de acetato de celulose — ou filme de segurança —, uma alternativa mais estável e menos inflamável em relação ao nitrato de celulose.

Susan Aasman (2016) posiciona o Ciné-Kodak não apenas como um objeto técnico, definido pelas diferentes partes que o constituem, mas também como um conjunto de protocolos derivados das formas de interação com o dispositivo e dos significados que emergem dessas práticas: enquanto “cinema caseiro, enquanto cinematografia amadora e enquanto novo formato” (p.123). A aquisição do Ciné-Kodak na década de 1920 representava uma oportunidade para criar e projetar filmes, destacando-se das outras câmaras disponíveis no mercado pelo incentivo à produção fílmica autónoma por parte dos consumidores. Este sistema foi pioneiro ao introduzir o formato 16mm e a película reversível, que permitia a obtenção de um positivo diretamente na película matriz, apresentando um custo cinco vezes inferior ao do uso de filmes negativos de 35mm. Com estas inovações, o Ciné-Kodak conquistou “tanto o amador que gostava de investir na produção de filmes como um passatempo sério, como o utilizador ocasional interessado em gravar a sua vida familiar de vez em quando” (p.128).

Teve, no entanto, também os seus aspetos negativos. Numa primeira fase, não foi concebido para distribuição, pelo que não era seriamente considerado para possibilidades artísticas ou experimentais. Adicionalmente, o caráter de ‘pacote completo’ gerava frustração entre os utilizadores, dada a ausência de controlo técnico ao longo de todo o processo, particularmente no que diz respeito à revelação do filme. Uma década depois, foi introduzido o formato 8mm, que ultrapassou o 16mm como o formato predileto para registos domésticos, por ser mais barato e acessível. Ainda assim, o 16mm manteve-se no mercado, ganhando relevância na indústria cinematográfica e permanecendo em uso até à atualidade. Eventualmente, a produção da câmara e do projetor foi descontinuada,

⁹ Lançada pela primeira vez em 1900, a Brownie foi uma série de câmaras fotográficas que, pelo baixo custo e facilidade de uso, democratizou a fotografia e popularizou a prática amadora, marcando o início de um novo paradigma na produção de imagens.

mas o formato permaneceu, deixando um impacto significativo ao abrir caminho para a exploração de um cinema subjetivo, pessoal e doméstico:

Tratava-se de “você”, de “fazer” e de “visionar”, o que abriu formas de amadorismo que anteriormente não eram imaginadas como algo ao alcance de todos. Dirigia-se tanto ao amador sério, pronto a investir num passatempo sério, como ao fotógrafo casual, interessado apenas em registrar momentos memoráveis da vida familiar.” (Aasman, 2016, p.129)

O formato 16mm fomentou o desenvolvimento de câmaras que o suportassem, com destaque para a Bolex H16, criada pelo engenheiro ucraniano Jacques Bogopolsky em 1928, e posteriormente comercializada pela Paillard-Bolex¹⁰, empresa à qual o inventor vendeu a patente do design. Reconhecida pela sua robustez e versatilidade, a Bolex H16 permitia velocidades entre oito e sessenta e quatro frames por segundo, destacando-se, a partir da década de 1940, como uma ferramenta amplamente utilizada pela vanguarda americana e por documentaristas. A câmara era empregada em contextos variados e os cineastas à margem da indústria cinematográfica, “escolheram a Bolex pela sua robustez, fiabilidade, relativa ausência de custos e, no caso do cinema de vanguarda, pelo leque de possibilidades estéticas que permitia” (Turquier, 2016 p.156). No contexto da vanguarda de Nova Iorque, artistas como Maya Deren, Alexander Hammid, Andy Warhol, Jonas Mekas, Marie Menken, Gregory Markopoulos, Jack Smith, entre outros, recorreram à Bolex para criar as suas obras cinematográficas, entre as décadas de 1940 e 1970.

Barbara Turquier (2016) analisa como as características técnicas da Bolex influenciaram a estética do cinema de vanguarda, que despontou nesse período, destacando ainda como o formato 16mm consolidou um “ethos artístico baseado na figura do amador, que subverteu o enquadramento discursivo e económico do 16mm por parte da indústria” (p.156). Uma das limitações técnicas da Bolex era a restrição de filmagem contínua a trinta segundos, o que moldou uma linguagem fílmica marcada por formas fragmentadas e elípticas, contribuindo para o “aparecimento de formas cinematográficas como as notas ou os diários” (p.160). Outro elemento experimental associado a este cinema residia na sua abordagem ao som. Apenas na década de 1950 as câmaras de 16mm começaram a incluir a capacidade de registo síncrono de som, mediante o uso de dispositivos magnéticos externos de gravação. Diferentemente dos documentaristas, que utilizavam estas tecnologias para sincronizar imagem e som, os artistas da vanguarda

¹⁰ De 1939 a 1969, esta empresa lançou mais de cinquenta tipos de câmaras, de 16mm e 8mm.

raramente orquestravam essas duas camadas numa justaposição paralela, optando pelo “silêncio ou jogavam com a disjunção entre sons e imagens” (p.161).

A segurança da película, mencionada anteriormente, significava também que era o meio ideal para uma circulação mais flexível, sendo igualmente um fator determinante na sua escolha por parte dos cineastas. Estes filmes não apenas tinham capacidade para serem projetados em salas de cinema regulares ou espaços licenciados, mas também podiam ser transportados para escolas, igrejas, fábricas e outros locais centrais nas comunidades, criando “possibilidades de maior liberdade de expressão” (Turquier, p.157, 2016). Como parte do esforço em levar filmes produzidos no contexto da vanguarda e outros media marginais a audiências mais amplas, Jonas Mekas, Andy Warhol, Stan Brakhage e outros fundaram, em 1961, o *The Film-Makers' Cooperative*. Este coletivo teve como foco a distribuição, a educação e a exibição, promovendo ainda um movimento de criação artística autossustentável, afastado dos meios de produção industriais, e sustentado pela liberdade material e económica associada ao formato 16mm. Para evidenciar a interconexão entre tecnologia, cultura e práticas cinematográficas, Turquier destaca o papel da câmara Bolex na articulação entre amadorismo e profissionalismo:

“Além disso, a câmara Bolex constitui um exemplo interessante da forma como a tecnologia e a cultura interagiram numa história de discursos contraditórios, entre o amadorismo e o profissionalismo. Nesse sentido, explorar a história das técnicas — tanto de uma perspectiva cultural como de um ponto de vista puramente técnico — ajuda-nos a compreender melhor a especificidade do filme experimental dos anos 50 aos 70 e as formas como se distingue de outras histórias da imagem em movimento.” (p.162)

As práticas e estéticas domésticas, possibilitadas pela democratização dos meios e pelo uso desses formatos e dos aparatos filmicos que os sustentavam, foram progressivamente apropriadas pelos cineastas em seus processos e nas suas produções. Artistas como Stan Brakhage e Jonas Mekas compararam os seus filmes a filmes caseiros, sublinhando o “foco temático na domesticidade e na esfera familiar” (Turquier, 2016 p.159).

1.3 O cinema ensaísta e a sua vertente diarística

Em *The Personal Camera*, Laura Rascaroli (2009) foca-se no cinema subjetivo, ensaístico e na primeira pessoa, situado na interseção do documentário, do filme de arte e das práticas de vanguarda. Inicialmente, debruça-se sobre o ensaio cinematográfico e,

numa segunda parte, sobre outras formas “cognatas, mas independentes”: o filme-diário, o caderno de notas e o filme autorretrato. A autora explora e evoca cineastas e filmes que, apesar de não pertencerem a um único gênero, partilham afinidades específicas, posicionando-se a partir de um ponto de vista pessoal e evidenciando uma estrutura comunicativa baseada no discurso ao espectador ou na interpelação (Rascaroli, 2009).

A autora posiciona a tendência para a subjetividade como o resultado do “processo de pós-modernização tanto do campo social como do campo artístico e, por outro, como uma continuação e evolução das práticas cinematográficas que surgiram pela primeira vez no modernismo europeu” (Rascaroli, 2009, p.4). A subjetividade nas formas não ficcionais decorre igualmente da fragmentação crescente da experiência humana, à qual se pretende dar representatividade e encontrar formas de lidar, sendo uma característica transversal às várias expressões artísticas:

Os relatos autobiográficos alimentam a esperança de encontrar ou de criar unidade numa vida que é cada vez mais vivida como desarticulada, deslocada e dispersa. Não é por acaso que um profundo interesse crítico pelas narrativas na primeira pessoa se desenvolveu na teoria literária, na narratologia e na semiótica nos anos associados à primeira aparição da condição pós-moderna. (p.4)

Filmes como *Lettre from Sibérie* (1958) e *Sans Soleil* (1983), de Chris Marker, constituem obras marcantes no contexto do filme-ensaio, tendo a viagem e o espaço como temas centrais, através dos quais se exploram reflexões e ideias complexas. Esta experiência ensaística reflete uma paisagem transversal no panorama do mundo da época, em que o “eu tem frequentemente de percorrer caminhos sem direção em busca de casas que já não existem e através de paisagens repletas de destroços coloniais e outros destroços históricos” (Corrigan, 2011, p.111). Esses caminhos e buscas são, por vezes, longos e estão associados a uma repetição. Assim, na história do formato ensaístico, desde as suas origens literárias até às suas manifestações cinematográficas, este “aproximou-se e sobrepôs-se, entre os seus muitos precursores e parentes, à escrita de diários” (p.131).

Apesar das afinidades, Rascaroli estabelece a seguinte distinção: enquanto o filme-ensaio é sempre subjetivo, mas não necessariamente autobiográfico, as outras formas de cinema na primeira pessoa são sempre pessoais e autobiográficas. Essas obras são, por natureza, mais privadas do que o filme-ensaio, efêmeras e, em muitos casos, desprovidas de uma preocupação inicial com a estreia em salas de cinema, sendo concebidas primordialmente para uso privado. As suas origens situam-se em três

tradições: “a do cinema pessoal das vanguardas; a do documentário na primeira pessoa e a do cinema de autor e de arte” (Rascaroli, 2009 p.106). No contexto independente e experimental da vanguarda americana das décadas de 1960 e 1970, previamente mencionado, o cinema produzido destacava-se pelo seu forte teor autobiográfico, frequentemente colocando o autor no centro do discurso, o que levou ao florescimento de formas como diários, cadernos de notas e autorretratos. A segunda tradição, o documentário na primeira pessoa, está frequentemente associado a práticas etnográficas e ao cinema de contracorrente, como o terceiro cinema, o feminista e o diaspórico (p.107). Exemplos significativos incluem *Charleen* (1980) e *Backyard* (1984), de Ross McElwee. A terceira tradição remonta ao cinema de arte europeu da década de 1960, quando o realizador adquiriu o estatuto de autor, assumindo uma posição central nos discursos textuais e extratextuais. Inspirado pelas experiências das vanguardas históricas e pelas inovações do neorrealismo italiano, esse cinema buscava construir uma visão pessoal, privada e idiossincrática do mundo (Rascaroli, 2009). A autora apoia-se nos contributos teóricos¹¹ de Cesare Zavattini e Pier Paolo Pasolini para a emergência das práticas cinematográficas na primeira pessoa, pessoais e autobiográficas, sendo Zavattini considerado “pioneiro na ideia de um cinema documental autobiográfico”, enquanto Pasolini “produziu uma tentativa precoce de teorização e ideologia de uma utilização pessoal e subjetiva da câmara no cinema de arte” (p.109).

O diário, com a intenção de filmar assuntos quotidianos e vulgares, ganha maior predominância na década de 1960, sendo impulsionado por cineastas mulheres como Marie Menken, Chantal Akerman, Storm de Hirsch, Sue Friedrich, Marjorie Keller, Yvonne Rainer, Amalie Rotschild e Carolee Schneemann. Também se manifesta nos retratos pessoais de Stan Brakhage, tornando-se uma prática comum no núcleo da vanguarda americana, através dos trabalhos de Andrew Noren, Robert Hout, Howard Guttenplan, Ed Pincus, Jonas Mekas e Warren Sonbert (Rascaroli, 2009, p.123). O diálogo com formatos afins é constante: com o ensaio, o caderno de notas, o filme caseiro, a autobiografia, o relato de viagem e o autorretrato. Este conjunto de cineastas procurou estruturar as suas práticas diarísticas de forma a possibilitar a sua receção por um público

¹¹ Para um melhor entendimento, consultar: Zavattini, C. (1953). *Some ideas on the cinema*. In S. Gottlieb (Ed.), *An anthology of film theory*. University of California Press; e Pasolini, P. P. (1965). *The cinema of poetry*. In L. Braudy & M. Cohen (Eds.), *Film theory and criticism: Introductory readings*. Oxford University Press.

externo à produção, materializando assim filmes-diário em que a câmara foi utilizada para “tomar notas de acontecimentos privados e públicos” (p.131).

Devido às suas características, o filme-diário estabelece uma afinidade particular com os ritmos da vida, por estar ligado a um tempo pessoal e privado, o que o torna particularmente apto à produção de micro-histórias. Estas, por sua vez, são percebidas pelo espectador como verossímeis, possibilitando a partilha de eventos, ideias e emoções através da estrutura fílmica, o que cria um diálogo íntimo e recíproco e favorece um processo de identificação (Rascaroli, 2009). A autora resume os contornos flexíveis do formato da seguinte forma:

Tal como acontece com o género literário, o filme diário pode ser um repositório de tudo, tanto do banal como do memorável; integra o público e o privado; é capaz de acomodar e não conciliar diferentes registos estilísticos, do banal ao sublime; faz um registo da passagem do tempo; reordena os acontecimentos e regista os detalhes; e é reflexivo e auto-reflexivo. (p.131)

Este conjunto de formatos fílmicos não se insere em um único género, mas sim no domínio do ensaístico, partilhando características como a volatilidade e fragilidade da sua matéria, assim como o carácter provisório e singular. Inseridos num campo de grande liberdade e experimentação, esses formatos resistem à categorização, recorrendo a hibridismos em sua constituição e apresentando uma maleabilidade notável para atravessar fronteiras e fundir formas linguísticas (Rascaroli, 2009). Devido à sua marginalidade, contingência e carácter autobiográfico, esses formatos oferecem uma vasta gama de possibilidades de expressão, sendo fundamentais no confronto com a objetividade de narrativas que pretendem ser universais. Além disso, “dirigindo-se e interpelando o espetador encarnado, pede-lhe que se envolva com o filme e, através do corpo fílmico, com o realizador” (p.191).

O filme ensaístico, particularmente na sua vertente diarística, constitui um meio privilegiado para explorar o contexto da imigração e das diásporas, estabelecendo uma relação simbiótica entre o movimento do obturador dos aparatos fílmicos e o movimento das vidas das pessoas — um movimento constantemente em curso, por vezes eterno, transposto para a película fotossensível. Trata-se de um campo sem fronteiras, não apenas nas suas delimitações de género fílmico, mas também pela sua prática por cineastas internacionais que exploram “novos territórios, não apenas espaciais, mas existenciais, afetivos, estéticos, comunicativos, políticos” e que privilegiam “o diálogo uns com os outros, e não com práticas nacionais e genéricas estabelecidas” (Rascaroli, 2009, p.190).

Num campo em que “não há verdade, apenas se produz a verdade” (Rascaroli, p.191, 2009), as diversas explorações desta prática subjetiva possibilitaram redirecionar o foco do filme para quem empunha a câmara, promovendo uma exploração que acompanha os ritmos da vida e, por vezes, incide sobre eles a longo prazo, num período incerto, sem data de início ou fim, ao contrário do que ocorre nas produções da indústria cinematográfica ou nas que, desde o início, têm um destino determinado para o objeto fílmico.

Estas manifestações fílmicas possibilitaram a construção de um rico e eclético arquivo do *Eu*, alimentado por elementos pessoais, domésticos, e pelas relações familiares e interpessoais. Apesar da sua contingência, esses filmes e arquivos reconstituem a memória e a repercussão de eventos externos e paralelos à vida dos autores, por vezes acontecimentos históricos. Ao fazê-lo contribuem para o entendimento desses eventos, nutrindo-os, tornando-os dinâmicos e em constante reflexão e diálogo com a memória. Permitem a expressão sobre algo cuja representação requer tempo, por vezes uma vida inteira, como é o caso do deslocamento e do desenraizamento. As narrativas do *Eu* destabilizam incessantemente as narrativas generalizadas impostas aos macroeventos, que tendem a desconsiderar as consequências para os indivíduos que se encontram no centro dos acontecimentos. As repercussões perduram após os eventos, e é crucial que o entendimento destes não seja limitado a uma perspetiva fixa, totalitária e redutora. A ampliação e o foco do *Eu* são essenciais para uma compreensão mais justa e abrangente.

1.4 Contributos individuais e domésticos para uma memória coletiva

O ato de pensar e moldar filmes a partir de arquivos representa uma prática importante no contexto anteriormente descrito. Um exemplo pertinente é o de Péter Forgács, cineasta húngaro conhecido pela sua série *Hungria Privada*, que recorre a filmes caseiros das décadas de 1920 e 1960 para abordar grandes e traumáticos eventos históricos. *Free Fall* (1996), por exemplo, utiliza o material fílmico doméstico de Gyorgy Peto, um homem de negócios judeu, para ilustrar o destino dos judeus europeus nas décadas de 1930 e 1940. Em *The Danube Exodus* (1998), Forgács acompanha a viagem de barco pelo Danúbio, nos dois sentidos: judeus da Hungria em fuga para a Palestina e alemães da Bessarábia expulsos pelos russos e evacuados para a Alemanha, sendo posteriormente relocados na Polónia. O filme, mais do que explicar os contornos da guerra, procura,

através das suas estratégias de montagem, criar uma atmosfera que reflita o movimento neste contexto.



Figura 1: Fotograma de Danube Exodus (1998), Péter Forgács. Acedido a 5 de janeiro de 2025. Disponível em <https://www.idfa.nl/en/film/2a3f4065-12a2-4ea0-a656-d00b5f4ba877/the-danube-exodus/>

Infelizmente, em determinados casos, o trabalho com o arquivo não é possível com a mesma plasticidade. Um exemplo disso é o Holodomor¹², tão pouco representado no cinema. Apenas a partir de 1991, após a dissolução da União Soviética, se tornou viável trabalhar livremente sobre o evento, assim como o acesso aos arquivos estatais. Contudo, nesse momento de abertura, seis décadas após o acontecimento, muitas das memórias já haviam desaparecido com aqueles que as carregavam. Além dessa dispersão, o arquivo que sobrevive é aquele que foi censurado e manipulado pelo regime soviético, com o intuito de suprimir a informação contrária aos seus interesses¹³. *The Living* (2009), do cineasta ucraniano Sergey Bukovsky, é um filme que contribui para a reconstrução da memória dos eventos, ao inscrever os testemunhos orais dos sobreviventes, trabalhando, assim, a memória cultural e o trauma nacional associados a esse evento.

¹² Também conhecida como a Grande Fome, foi uma fome induzida pelo Homem, que resultou na morte de milhões de ucranianos entre 1932 e 1933. Esta tragédia foi consequência das políticas de coletivização agrícola e industrialização forçada. Alguns historiadores argumentam que foi deliberadamente provocada por Stalin como uma medida para eliminar o movimento de independência ucraniana. A discussão pública sobre o evento foi proibida na União Soviética até a década de 1980, quando, com o início da política de *Glasnost*, houve um movimento em direção a uma maior transparência.

¹³ Dyazhur, D. (2024). Coverage of the Holodomor of 1932-1933 in Ukraine in the English-Speaking Media as an Antidote to the Soviet Disinformation Policy. *Ukrainian Peasant*, (31). <https://doi.org/10.31651/2413-8142-2024-31-Dyazhur>

O filme *48* (2010), de Susana Sousa Dias, é um outro exemplo relevante da inscrição de histórias orais e pessoais no âmbito de macroeventos, visando um entendimento mais abrangente destes. A cineasta recorre a dezasseis fotografias de cadastro de homens e mulheres presos e torturados pela PIDE para evocar os quarenta e oito anos de ditadura em Portugal. Através dos testemunhos dos retratados e das suas memórias, subverte-se a imposição autoritária deste arquivo, permitindo um entendimento que ultrapassa os limites impostos pelo enquadramento das fotografias.



Figura 2: Fotograma de *The Living* (2009), de Sergey Bukovsky. Acedido a 7 de dezembro de 2024. Disponível em https://www.imdb.com/title/tt3541032/mediaviewer/rml224567040/?ref_=tt_ph_1



Figura 3: Fotograma de *48* (2010), de Susana Sousa Dias. Acedido a 5 de janeiro de 2025. Disponível em <https://www.cinemateca.pt/Cinemateca/Noticias/48-comentado-por-Susana-de-Sousa-Dias.aspx>

5 Broken Cameras (2011), realizado por Emad Burnat e Guy Davidi, é um filme que sublinha o papel ativo da câmara na compreensão de acontecimentos históricos, possibilitado pela crescente acessibilidade aos meios tecnológicos, no contexto de uma era digital. O filme constitui um relato na primeira pessoa dos protestos em Bil'in, uma aldeia na Cisjordânia cujos territórios são apropriados por Israel. Numa fase inicial, em 2007, Burnat documenta os protestos, desempenhando um papel ativista. Em 2009, vira o foco para si e para a sua família, relatando os acontecimentos a partir da sua perspetiva

peçoal. Dividido em cinco secções e com uma estrutura diarística, o filme conta a história de cada uma das câmaras que usou ao longo destes anos. Numa iteração entre os eventos públicos e dramáticos e a intimidade familiar, Burnat transforma uma câmara de família numa câmara de resistência, enquanto o nascimento e o crescimento do seu filho Gibreel, que acompanhamos ao longo de seis anos, servem de pano de fundo a esta narrativa.



Figura 4: Fotograma de 5 Broken Cameras (2011), de Emad Burnat e Guy Davidi. Acedido a 7 de dezembro de 2024. Disponível em <https://www.npr.org/sections/publiceditor/2013/03/08/173457628/5-broken-cameras-and-blaming-the-victim-on-the-west-bank>

Em *Naked Spaces: Living is Round* (1985), a cineasta e académica Trinh T. Minh-ha constrói um arquivo doméstico de seis países africanos, num contexto rural: Mauritânia, Mali, Burkina Faso, Togo, Benin e Senegal. Trata-se de um arquivo feito a partir de fora, que, através dos ritmos diários das comunidades que acompanha, encontra um caminho para o interior das suas casas e vidas. Numa abordagem ensaística e autorreflexiva sobre o foco da câmara em comunidades às quais não pertence, e, por conseguinte, sensível ao discurso que constrói, Minh-ha utiliza uma estrutura não-linear para posicionar a câmara nos espaços privados dessas comunidades. O acesso a esses espaços, talvez seja possibilitado não só pela sensibilidade da cineasta, mas também pela praticidade da câmara de 16mm, que permite dispensar uma produção significativa em meios humanos e materiais. O filme é igualmente um arquivo da arquitetura dessas comunidades, refletindo como as suas construções espelham as especificidades de cada região. A memória no cinema também se desvanece, e este filme exemplifica os esforços

e a importância da preservação dos arquivos, mantendo viva¹⁴ a memória materializada na película fílmica.



Figura 5: Fotograma de *Naked Spaces: Living is Round* (1985), de Trinh T. Minh-ha. Acedido a 8 de dezembro de 2024. Disponível em <https://dafilms.com/film/13394-naked-spaces-living-is-round>

A condição pós-guerra e a democratização dos aparatos fílmicos propiciaram a expansão da compreensão dos grandes eventos históricos e de outros subsequentes, ao focar-se numa exploração cinematográfica subjetiva e íntima, que destabiliza e enriquece as conceções fixas de eventos em grande escala. O próximo capítulo dá protagonismo a dois cineastas que, por meio das suas práticas diarísticas e autobiográficas, produziram um rico arquivo pessoal e doméstico, tendo como motor de criação as consequências da Segunda Guerra Mundial, em particular o deslocamento e o desenraizamento.

¹⁴ Recentemente foi exibida uma versão restaurada na Cinemateca Portuguesa, em novembro de 2024, em estreia inédita, com a presença da cineasta permitindo um diálogo e reflexão entre a criação e o presente.

2. A memória no cinema de Jonas Mekas e Chantal Akerman

A memória constitui um tema central e motor na filmografia e criação artística de Jonas Mekas e Chantal Akerman. O registo diarístico e a construção de arquivos aproximam ambos os artistas, focando-se na transposição das suas vivências para a matéria cinematográfica. O corpo, ao assumir a câmara como uma extensão de si, intermedeia a relação entre o indivíduo e o mundo que experienciam.

Este capítulo contextualiza as práticas cinematográficas de Mekas e Akerman, explorando as suas relações com a memória através de tópicos biográficos, processuais e artísticos. A análise considera pontos de contacto entre ambos, bem como características singulares de cada um. Ao longo deste capítulo, perceberemos o cinema de Mekas e Akerman como uma forma de preservação, uma tentativa de materializar memórias de algo que pode ser apagado ou destruído, de algo que eles não querem perder. Estes pontos permitirão uma análise mais aprofundada dos filmes *Reminiscências de Uma Viagem à Lituânia* e *News from Home*, respetivamente, apresentada no final do capítulo.

O espólio cinematográfico de Mekas e Akerman destaca-se não apenas pela preservação de memórias individuais, mas também pelo contributo para o cinema enquanto prática que transforma o material pessoal em linguagem pública. As suas práticas artísticas atribuem significado ao íntimo, permitindo um diálogo com os recetores das obras. Este capítulo analisará as ferramentas e as particularidades biográficas que conferem aos seus filmes o carácter de produção de memória.

2.1 Jonas Mekas

Ao longo de sete décadas, Jonas Mekas (1922-2019), cineasta lituano, utilizou a imagem em movimento para construir um extenso arquivo de fragmentos diarísticos, que serviu de base para grande parte da sua filmografia. Reconhecido como uma das figuras centrais do cinema experimental e do modo documental autobiográfico — filme diário¹⁵ —, Mekas produziu obras como *Walden* (1968), *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia* (1972) e *Lost Lost Lost* (1976). Nestas, fragmentos e vestígios de memória são

¹⁵ Para um melhor entendimento do filme diário enquanto género, e o seu contexto de génese, consultar James, D. E. (1984). The documentary conscience of the avant-garde. In *The avant-garde film: A reader of theory and criticism* (pp. 190-198). New York University Press.

articulados conforme as necessidades criativas do autor, no momento em que dialoga com eles para montar o filme.

2.1.1 Um contexto biográfico

Mekas fugiu do seu país, a Lituânia, devido à invasão alemã na década de 1940. Após o término da Segunda Guerra Mundial, foi impedido de regressar devido à ocupação russa. Como imigrante do outro lado do Atlântico, em Nova Iorque, enfrentou ao longo da sua vida os traumas do exílio, do deslocamento e do desenraizamento. Temas como memória e perda são centrais na sua vida e obra. Mekas perdeu a sua Lituânia e, nos seus filmes, tenta encontrá-la, tenta encontrar-se. A busca por si mesmo, pela sua identidade, pela sua casa, através da revisita, da montagem e da condensação do seu arquivo, é uma das formas pelas quais Mekas tenta dar sentido a tudo pelo que passou.

Apesar da força e coesão dos seus filmes, a agregação não despoja os fragmentos usados da sua independência. Eles voltam ao arquivo para serem evocados novamente no futuro, se necessário, para outro propósito. A conversa entre o passado e o presente é permanente, um dos traços que mais define a sua obra: Mekas avança no tempo e no espaço, enquanto o passado e a memória permanecem lá, no mesmo lugar. Apesar dessa localização estável, a cada novo contacto com diferentes presentes, a relação que se estabelece entre esses dois pontos — entre o que é evocado e entre Mekas — é diferente. Isso é evidenciado na forma como Mekas reutiliza as mesmas filmagens em diferentes filmes, atribuindo-lhes sempre um uso distinto, como veremos mais à frente neste capítulo. Sobre a relação entre os lugares do passado e o presente, Mekas afirma: “Quando revejo a minha infância, quando viro as suas páginas, revivo, isso fortalece-me.” (Mekas, 2017, p.119), uma afirmação que podemos transpor para a forma como encarou toda a sua prática cinematográfica.

Jonas Mekas experienciou um deslocamento forçado durante e após a Segunda Guerra Mundial. Tentou fugir da Europa com o irmão, mas ambos acabaram enviados para um campo de trabalhos forçados nazi, onde permaneceram até ao fim da guerra. Durante esse período, navegou e contactou com um enorme fluxo de pessoas de diferentes países, todas forçosamente deslocadas e sem esperança de conseguir

regressar aos seus lugares de origem. Apenas em 1949 conseguiu atravessar o Atlântico e recomeçar a vida em Nova Iorque.

No período que marca o fim da guerra e o início da nova vida, Mekas, como todas as outras pessoas que procuravam um caminho para casa ou um novo destino pela impossibilidade de regressar, seja devido à destruição das suas casas, à perda de familiares ou à perseguição, viveu sob um estatuto oficial coletivo e um sentimento individual enquanto pessoa deslocada. Sobre essa condição escreveu: “Estão a regressar a casa. Alguns deles. Outros, estão à procura de casa. Estão simplesmente a partir. Para qualquer lado, não importa onde, como nós.” (Mekas, 1991, p.82).

2.1.2 O diário escrito, o diário filmado e o filme diário

Neste período, o diário escrito emergiu como uma prática essencial para Mekas, funcionando simultaneamente como ferramenta para fazer sentido dos eventos do dia-a-dia e meio de evocação das memórias da Lituânia. *I Had Nowhere to Go* (1991), uma coletânea de entradas diarísticas desse período — 1944–1949 —, revela-se povoada por revisitas ao passado, marcadas por recordações de casa, família e conforto, todas intrinsecamente ligadas à Lituânia. Essa terra natal adquire, através das suas palavras, um estatuto quase mitológico, reforçado por referências ao folclore e à poesia lituana, frequentemente ancoradas em elementos da natureza. Este contacto simbólico com a natureza torna-se, assim, uma ponte para a Lituânia e para as memórias daquilo que deixou para trás, assumindo um papel arquétipo:

“Uma tal saudade apodera-se de repente de mim, domina-me, que às vezes penso que não vou conseguir aguentar. Não. Ouço o quebrar do gelo nos rios. Ouço o som dos trenós na estrada, os cascos dos cavalos. Um ramo move-se num abeto, na floresta, a neve cai. Ouço tudo isso, vejo tudo de novo. Sento-me e sonho. Silenciosamente, a neve cai de novo sobre as paisagens da minha infância.” (Mekas, 1991, p. 186)

Estes elementos que estabelecem a ponte entre o passado e o presente assumem uma dupla função: reavivam sentimentos de calor emotivo, e, simultaneamente, remetem para aquilo que é inacessível e distante. À medida que navegamos por este diário escrito, recebemos, das palavras no papel, uma sensação muito visceral e visual, graças à capacidade de Mekas de descrever um espaço e um tempo alicerçados no seu valor afetivo. Denotamos a constante presença deste desejo e necessidade de expressar e

trabalhar esse sentimento: “Não, não tenho vergonha da minha saudade de casa, da minha saudade da Lituânia, da velha aldeia. Sei que estou apenas no início. Há tanto para absorver, para queimar, para que a palavra ganhe realmente forma, tome forma.” (Mekas, 1991, p.194). Tal afirmação é posteriormente consolidada na sua prática cinematográfica, que veio a produzir matéria tendo como acendalha e força motriz o sentimento de desenraizamento. Os diários informam-nos de um estado de espírito e de um sentimento que sentem necessidade de ser expressos de outra forma:

Quanto às memórias — ah, esses olhos, não se podem conter, continuam a correr, continuam a correr... Continuam a olhar, e recolhem e guardam todas as imagens, todos os estados de espírito: os serões juntos, os sorrisos, e as canções que soavam tão bonitas quando estávamos de pé e as cantávamos juntos — e os pores-do-sol — e as noites sem dormir — tudo foi guardado no fundo das pálpebras. Continuamos a olhar, toda a vida... até que se enche até à borda e tudo começa a borbulhar e a arrotar, a primavera das memórias... Um dia, anos mais tarde, nas nossas memórias, voltaremos a esses sítios, e andaremos de um lado para o outro e não conseguiremos dormir, pensando, recordando... tudo voltará e não poderemos mudar nada... (p.173)

A câmara revela-se para Mekas um intermediador mais eficaz entre si e o mundo, bem como entre si e aquilo que não quer perder — reflexo de uma vida marcada por perdas constantes. A Lituânia, forçosamente abandonada, emerge como a principal força motriz das imagens em movimento que começa a captar nos seus primeiros anos em Nova Iorque. A câmara assume um papel mais imediato e fidedigno na capacidade de reter a essência do que se vê e de como se reage ao que se vê. Assim, dá-se a transição de um diário escrito para um diário filmado.

É através deste extenso arquivo diarístico que Mekas começa a montar os seus filmes. David E. James (1992), centrando-se em *Walden* (1968), explora a evolução do diário filmado para o filme diário¹⁶, diferenciando-os formalmente e examinando as interseções e divergências com o diário escrito. Apesar da predominância do meio fílmico, os recursos do diário escrito continuam a ser amplamente evocados na construção dos filmes, evidenciando a sua influência na própria estrutura fílmica (p.146). Por sua vez, Éfren Cuevas (2006) aborda esta dimensão diarística numa análise cronotópica de *Lost, Lost, Lost* (1976), enfatizando a relevância da câmara no contexto de Mekas: “uma vez que o meio cinematográfico está ligado à experiência do tempo e do espaço — ambos tão cruciais na configuração da identidade do imigrante no novo país” (p.54).

¹⁶ Em inglês *film diary* e *diary film*.

A distinção entre o diário escrito e o diário filmado assenta, em parte, na relação entre o evento registado e o momento do registo. No diário filmado, há uma coincidência temporal entre o evento e o registo, resultando numa dupla temporalidade que redefine a relação com o tempo e a subjetividade (James, 2006). Este paralelismo inicial com o que é vivido não está presente no diário escrito, que apenas pode surgir num momento posterior, com a reflexão e recordação de acontecimentos passados. Já o diário filmado não consegue escapar ao presente, registando eventos conforme ocorrem (James, 2006). Apesar desse imediatismo, o registo filmico não é desprovido de subjetivação, evidenciando o impacto da câmara na forma como se reage aos eventos e como esta se torna uma extensão do corpo e da experiência vivida:

“Mekas foi o primeiro a articular plenamente esta combinação de imperativos — a necessidade de responder imediatamente com a câmara ao e no presente, e a necessidade de subjetivar esse registo — como as condições essenciais do diário filmico, e o primeiro a tirar partido delas e, eventualmente, a investir a atenção filmica à vida quotidiana com significado religioso.” (James, 2006, p.154)

A acumulação de um arquivo de memórias, à primeira vista desagregado, origina a necessidade de trabalhar esse material e atribuir-lhe um significado com um contorno mais definido, transformando-o em resposta ao presente, num filme diário — um objeto pensado e consolidado. Este processo de construção envolve duas fases: a captação e a edição. O cineasta, neste caso Mekas, alterna entre os papéis de operador de câmara e editor. A edição entra em ação já no momento da captação, com decisões sobre o que filmar e como se posicionar em relação aos eventos que se desenrolam diante da câmara e do corpo, embora tais decisões sejam predominantemente intuitivas. Embora haja um paralelismo entre o que se vive e o que se capta, existe uma distância mediada pela câmara, que se interpõe entre o olho e o objeto do seu (des)foco. A câmara, mais do que uma extensão técnica, permite uma expressão emotiva que Mekas busca aprimorar, visando “uma transferência quase mágica da voz interior para manifestações exteriores na imagem, possibilitada por uma câmara empunhada como gesto” e “acreditando que se pode dominar a câmara de forma a utilizá-la como uma expressão de todas as memórias e sentimentos enquanto se vive uma experiência” (Turim, 2020, p.202). Mekas tem plena consciência desta relação simbiótica com o aparato filmico e, em diversas ocasiões, esclarece a sua conceção do ato de filmar e da imagem que resulta dessa prática:

Manter um diário em película (câmara) é reagir (com a câmara) imediatamente, agora, neste instante: ou se regista agora, ou não se regista de

todo. Voltar atrás e filmá-lo mais tarde significaria reencenar, quer se trate de acontecimentos ou de sentimentos. Captá-lo agora, tal como acontece, exige o domínio total das ferramentas (neste caso, a Bolex): tem de registar a realidade a que reajo e também tem de registar o meu estado de espírito (e todas as memórias) enquanto reajo. O que também significa que tive de fazer toda a estruturação (edição) ali mesmo, durante a filmagem, na câmara. (Mekas, 1989, p. 362)

A segunda fase de construção de um filme diário é a edição propriamente dita, o diálogo entre os diferentes fragmentos diarísticos numa linha sequencial. Nesta fase de criação, existem vários elementos importantes que influenciam a génese do objeto filmico consolidado, permitindo uma subjetivação mais aprofundada das imagens. Uma dessas ferramentas, transversal à prática de Mekas, é o uso do voz-off, que sobrepõe os papéis de narrador e protagonista. Este comentário, com o qual Mekas interage com a camada visual, adquire um carácter omnipresente: incide sobre as imagens com reflexões e descrições que emergem no processo de edição; evoca excertos do seu diário escrito, constituindo-se como reflexões do passado; e analisa o próprio ato de filmar e a relação com a câmara. No plano da voz, Mekas recorre a outras sonoridades para articular relações e sentimentos com as imagens, desde blocos instrumentais mais simples a músicas folclóricas lituanas, passando por sons ambiente que pouco ou nada nos informam do mundo diegético da imagem, funcionando, em muitos casos, como ruídos impercetíveis que ampliam a volatilidade da imagem. O entendimento total da sequência de imagens é dificultado pelo ritmo acelerado com que Mekas organiza as várias partes do filme. A camada sonora, especialmente a voz, guia-nos ao longo do filme, um plano bidimensional de memórias latentes por onde Mekas navega livremente, observando e comentando. O cineasta dialoga com a sua vida encapsulada em celuloide, com o seu *Eu* que já foi. A voz, omnipresente, confere tridimensionalidade ao filme, sendo o elemento que reaviva a memória contida nas imagens e que amplifica o seu valor emotivo no presente.

2.1.3 As articulações da voz

A subjetividade e o peso da memória na obra de Mekas dependem, em grande medida, da voz, dos títulos escritos, da sonata para piano e das canções populares que enriquecem as imagens visualizadas. Se a autobiografia de Mekas é, em grande medida, um texto sonoro e imagético, em que as imagens são coloridas como memórias emocionais, estas

estão sujeitas às articulações controladoras e definidoras da voz, determinando o modo como as imagens são vistas (Turim, 2020).

Um dos elementos fundamentais na articulação das imagens, das memórias e das relações que delas emergem é o aspecto temporal. O cinema de Mekas, mais do que qualquer outra coisa, representa uma relação com o tempo. Se as imagens estão sujeitas às articulações da voz de Mekas, esta, por sua vez, está sujeita às articulações do tempo, que operam sobre ela. A voz do presente — momento da montagem —, com a sua qualidade subjetiva e poética, despoja a imagem de qualquer evidência documentária ‘real’, que ela pudesse sugerir, e “envolve-as com uma aura de memória”, situando assim as imagens no passado (Turim, 2020, p.203). Sendo sempre uma voz do presente que alcança e situa a imagem do passado, a relação entre Mekas e aquilo que filma está em constante transformação. O passado permanece no mesmo lugar de origem, mas Mekas avança no tempo, acumulando vivências e experiências que afetam a forma como olha, sente e utiliza as imagens a cada novo regresso a elas. Uma relação de causa-efeito que opera sem pausas: assim que Mekas consolida um objeto fílmico, a próxima vez que irá evocar os fragmentos que usou nesse filme para um outro à posteriori, irá submetê-los a relações diferentes, tal como podemos aferir pela visualização dos seus filmes. O momento singular em que ele agrega os fragmentos do passado numa manifestação do presente ocorre numa fase muito específica da sua vida, que não se repetirá. Assim, o filme resultante não poderá ser reproduzido da mesma forma em outro momento. O tempo avança, Mekas muda, e, conseqüentemente, a sua relação com as imagens do passado também se transforma. Embora Mekas consiga consolidar os fragmentos num objeto coeso e fechado e efetuar a transição do privado para o público — do arquivo para o filme —, compreendemos a volatilidade, singularidade e delicadeza dessas imagens, sendo ainda mais patente para Mekas do que para nós. Além disso, o fosso temporal entre a captação e a edição de um fragmento também implica uma consciência de perda:

À medida que varia o tempo entre o passado e o presente em que os seus vestígios são contemplados, mudam também os termos do diálogo possível entre fotógrafo e editor. Quanto maior for essa distância, maior será a sensação de perda e maior será a sensação de irrecuperabilidade do tempo; à medida que a edição segue mais de perto a filmagem, os estragos do tempo são sentidos proporcionalmente menos. (James, 2009, p.165)

O registo e a memória de um evento têm uma origem simultânea, ocorrendo num único instante. No entanto, a partir do momento em que o evento cessa, em que a luz não mais chega à película — ou ao sensor — na câmara escura da máquina e o presente dá

lugar ao passado, essas duas manifestações do que se viveu seguem trajetos paralelos, mas distintos. A separação entre essas duas subjetividades confere autonomia ao presente, que, sem outra alternativa, cria ficções do passado (James, 2009). Mekas confronta-se não apenas com os eventos passados, mas com a sua própria versão desses eventos, que experienciou e aos quais reagiu de determinada forma — ele e a câmara. Assim, o cinema de Mekas, para além da sua componente autobiográfica, revela uma prática altamente reflexiva, caracterizada pela contínua análise da relação com o aparato fílmico.

No arquivo, as imagens mantêm uma latência no seu valor emotivo, determinada a cada instante pela passagem do tempo. Mesmo após serem evocadas para um filme, para o presente, conservam a latência característica dos diários filmados: é sempre possível restituí-las a esse estado, mesmo após serem trabalhadas e compostas num filme diário. Elas retornam ao seu estado original e podem ser evocados novamente no futuro.

2.2 Chantal Akerman

Chantal Akerman (1950-2015) foi uma cineasta belga cujo trabalho artístico se estendeu entre o cinema e a instalação, com ambas as práticas alimentando-se mutuamente. O seu corpo de trabalho cinematográfico inclui obras como *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975); *News from Home* (1976) e *D'Est* (1993). Este último assume inicialmente a forma de documentário experimental, sendo transformado, dois anos após o lançamento, numa instalação. O seu cinema foi profundamente influenciado pela sua experiência em Nova Iorque, onde entrou em contacto com o cinema experimental e o filme minimalista, que emergiu nos anos 60. Neste contexto, a forma do filme adquire primazia, com a procura de um corpo cinematográfico simplificado, caracterizado pela posição fixa da câmara — entre outros aspetos —, estratégia que viria a marcar o cinema de Akerman. A sua filmografia, com uma atenção particular para as observações do dia-a-dia, constitui um arquivo pessoal e coletivo da esfera doméstica. Através de uma abordagem autobiográfica e experimental, situada entre o ficcional e o não ficcional, Akerman dissolveu as fronteiras entre o pessoal, o privado e o coletivo. O seu trabalho também reflete a relação com a sua mãe, uma força motriz no seu cinema, em todo o seu percurso.

2.2.1 Um contexto biográfico

Tal como Mekas, Akerman sofre e lida com as consequências da Segunda Guerra Mundial. No entanto, essa vivência chega-lhe através dos seus pais, judeus polacos deslocados que sobreviveram ao Holocausto, com a mãe tendo passado vários anos no campo de concentração de Auschwitz, onde perdeu os seus pais. Após o fim da guerra, acabariam por encontrar na Bélgica um refúgio onde recomeçar as suas vidas. O movimento e o desenraizamento decorrentes deste período são elementos importantes que movem o cinema de Akerman, debruçando-se sobre a experiência da diáspora judaica e a sua própria relação com o deslocamento. O esforço da cineasta, através do cinema, é um de preservar as memórias desse povo e aquilo que o define, que foi alvo de uma tentativa de apagamento e, como consequência desse ato de agressão, fragmentado. Akerman procura preservar uma identidade que também é a sua origem. A não abertura por parte da mãe em falar sobre este período é algo que acaba por desencadear a procura de respostas por parte da cineasta:

"Quando olho para os meus pais, vejo que estão muito bem integrados aqui. Têm fortes laços com a Bélgica. Para eles, vir para cá representou uma oportunidade extraordinária. Não têm este sentimento de exílio. De certa forma, romperam com o seu passado. Encontraram aqui um lugar. Encontraram algo mais facilmente do que eu. Penso que representamos a geração em que o reprimido regressa. É por isso que temos problemas. Em vez de fazerem perguntas sobre o passado, tiveram de reconstruir as suas vidas. E porque não nos falaram desse passado, por não o terem transmitido, o que transmitiram foi precisamente este sentimento de desenraizamento." (Akerman, 1989, p.6)

"As pessoas da geração dos meus pais diziam a si próprias: vamos poupar-lhes a história do que nos aconteceu. Como não transmitiam as suas histórias, eu procurava uma falsa memória, uma espécie de memória imaginária, reconstruída, em vez da verdade, como se não tivesse acesso às coisas que eram verdadeiras..." (Akerman, 1989, p.6)

Um dos primeiros filmes em que Akerman aborda a diáspora dos judeus da Europa de Leste é *Histoires d'Amérique* (1989), retratando a tentativa desta comunidade de recomeçar a vida em Nova Iorque, um lugar e sentimento que Akerman já tinha visitado anteriormente, através da sua própria experiência, em *News From Home*. Tal como veremos mais à frente, pedaços de filme permeiam-se até outros na obra de Akerman. O início de *Histoires d'Amérique* e o fim de *News From Home* dialogam formalmente: no primeiro, observamos a aproximação à cidade de Nova Iorque através de barco; no segundo, o afastamento da cidade pelo mesmo meio. Esse movimento de câmara e de

corpo parece sugerir um sentimento de desilusão de Akerman quanto à possibilidade de se estabelecer e encontrar a sua comunidade, um objetivo das personagens em *Histoires d'Amérique*. A prática cinematográfica de Akerman revela uma constante troca entre o objeto fílmico e a própria cineasta. Após o término do processo criativo de um filme, ela não se desprende dele, estabelecendo relações e trocas recíprocas que influenciam as suas criações subsequentes.



Figura 6: Fotograma de *Histoires d'Amérique* (1989), de Chantal Akerman. Acedido a 5 de janeiro de 2025. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=BYHpM-0-iU4&ab_channel=JadeDcdr

Em *Histoires d'Amérique*, ela dá destaque à história oral que as personagens têm para partilhar, uma prática particularmente relevante na comunidade judaica, sobretudo face à ameaça de perda das suas origens, acentuada pelas roturas históricas da Segunda Guerra Mundial. Este esforço reflete-se no gesto de inscrever essas narrativas orais nos seus filmes, reforçando a ligação entre memória coletiva e identidade pessoal:

“Akerman criou memórias para fazer o luto e compensar a rotura de uma tradição oral contínua transmitida de uma geração para a outra, sobretudo de mãe para filha. Quase todos os seus filmes parecem motivados por esta necessidade, mas *Histoires d'Amérique* é o que mais se aproxima da realização do seu filme de rememoração.” (Bergstrom, 1999, p.277)

2.2.2 O corpo cinematográfico

Impedida de transmitir a história oral às gerações seguintes, por não ter descendência, Akerman encontrou no cinema um meio para perpetuar a memória, substituindo a transmissão biológica por películas fotossensíveis. No contexto de *Cinéastes de notre temps*, uma série de documentários televisivos produzida por Janine Bazin e André S. Labarthe, dedicada a cineastas, Akerman foi convidada a realizar um episódio. Optou por uma abordagem autorreflexiva, resultando em *Chantal Akerman par Akerman* (1996). Dividido em duas partes, o documentário inicia-se com uma exposição da sua metodologia artística, lida diretamente para a câmara, e conclui com uma montagem de excertos dos seus filmes, apresentando tanto o seu corpo físico quanto o seu corpo cinematográfico (McFadden, 2014). Este trabalho dialoga com o processo criativo de Jonas Mekas: de um arquivo imagético, Chantal cria um filme que, sendo fruto de um momento específico, assumiria uma forma distinta se produzido noutra ocasião. O documentário é encarado como um autorretrato, tal como afirma a realizadora: “A melhor maneira de fazer este autorretrato seria deixar os meus filmes falarem por si (...)”¹⁷.

Em 1998, Akerman concretiza um desdobramento espacial da sua prática cinematográfica com a instalação *Self Portrait / Autobiography: A Work in Progress*, onde fragmentos dos seus filmes dialogam lado a lado, tal como no documentário referido. O título é profundamente elucidativo e reflexivo sobre toda a sua obra, sublinhando tanto a relevância da família nas comunidades judaicas para a transmissão de um legado, quanto a sua condição persistente de desenraizada¹⁸:

“De facto, (o nomadismo) é sobre encontrar o seu lugar, e não sei se alguma vez se encontra o seu lugar... Acho que isso remonta à minha origem judaica. No que me diz respeito, não tenho uma relação com nenhum sítio. Não sou mais parisiense do que belga. Se tiver de sentir que sou de algum lado, será sem dúvida Nova Iorque, mais do que qualquer outro lugar. Também não tenho a ideia de terra. Exatamente o contrário. Tenho a sensação de não estar ligado à terra que tenho debaixo dos pés. Entre os judeus, precisamente, a família substitui tudo. (...) O facto de não perpetuar (a família) é muito grave. Quando não se tem terra, é preciso ter filhos, ou algo do género.” (Akerman, 1977, p.37)

¹⁷ *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, realizado por Chantal Akerman, Nova Iorque: *First Run/Icarus*, 1996, videocassete.

¹⁸ Condição que vemos no seu último filme *No Home Movie* (2015), sugerida pelo constante movimento, pelo contraste entre proximidade e distância, e pela forma geral dada ao filme.

O documentário televisivo e a instalação, que pode ser interpretada como sua extensão, evidenciam o corpo de Chantal Akerman através das imagens e sons que compõem a sua obra. Esse corpo cinematográfico, trabalhado ao longo da sua vida, permanece sempre em transformação, sem alcançar um estado definitivo. Enquanto único “legado”, assume-se como um veículo de memórias que perpetua a sua presença após a morte: “O produto resultante desta montagem cria um substituto para o seu corpo: a seleção do seu corpo de trabalho gera uma representação corpórea alternativa — um novo corpo cinematográfico que se torna um substituto da própria realizadora” (McFadden, 2014, p. 84).

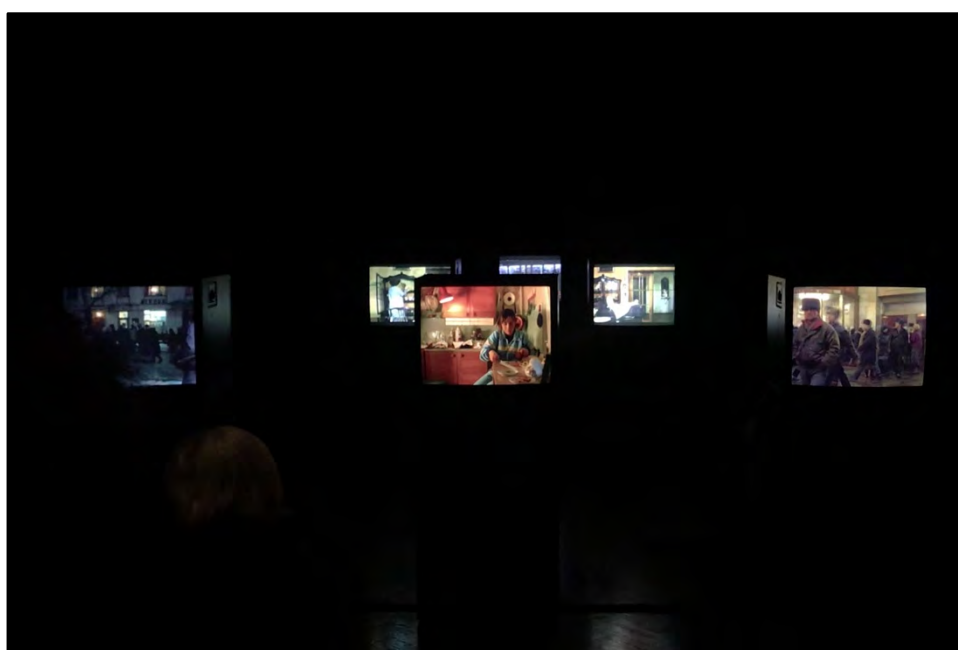


Figura 7: Vista da Exposição *Self Portrait / Autobiography: A Work in Progress* (1998), de Chantal Akerman. Fotografia do autor, datada de 9 de dezembro de 2022, no BOZAR, Bruxelas, Bélgica.

O impulso de criar um legado que lhe dê continuidade, assente numa prática autobiográfica, conduz à construção de um arquivo de espaços e relações domésticas, situado na esfera do privado. O acesso dificultado ao passado, devido à relutância da mãe em partilhar memórias, repercute-se no presente, gerando consequências que a cineasta procura compreender ao longo do seu percurso artístico. A perda da avó materna no Holocausto e o trauma associado parecem alimentar um medo latente no cinema de Akerman: o de perder a sua própria mãe, intensificado pela ausência de descendentes. O cinema emerge, assim, como resposta à perda — tanto à que já se concretizou quanto à antecipada.

O cinema de Akerman inicia-se numa cozinha e encerra-se num espaço doméstico, na casa da sua mãe, em Bruxelas, utilizando o ambiente doméstico como fonte para explorar a sua história pessoal, enquanto arquiva memórias do quotidiano (Simon, 2017). Quase todos os seus filmes têm como pontos de partida ou sofrem contaminações de memórias da infância, da mãe em ambientes domésticos, ou das inquietações derivadas do seu sentimento de desenraizamento e do passado coletivo da comunidade judaica. Em *Jeanne Dielman* (1975), a recordação da mãe na cozinha é uma âncora partir da qual Akerman realiza o filme¹⁹; em *Les rendez-vous d'Anna* (1978), a personagem principal reflete o estado emocional de Akerman, simbolizando alguém em permanente movimento, sem nunca se enraizar firmemente num lugar (McFadden, 2014); em *D'Est* (1993) as intermináveis filas de pessoas remetem aos judeus nos campos de concentração ou nas filas que antecediavam as câmaras de gás.²⁰

As contaminações entre filmes são evidentes na obra de Akerman. Diversas conexões formais ou simbólicas percorrem a sua filmografia, revelando um fio condutor que une as suas criações. A sua obra apresenta-se como um organismo vivo, em constante evolução, no qual as partes se influenciam mutuamente e permanecem presentes em novas criações, enriquecendo esse corpo de trabalho. Os filmes de Akerman não apenas se desdobram espacialmente, estabelecendo relações em instalações, mas também dialogam à distância. Anteriormente foi referida a ligação entre *Histoires d'Amérique* e *News from Home*, com a aproximação e o distanciamento, de barco, da cidade de Nova Iorque. De forma semelhante, *Saute ma ville* e *Jeanne Dielman* dialogam entre si: o som de um jato de gás antes dos créditos iniciais de *Jeanne Dielman* remete ao final de *Saute ma ville*, onde a narrativa culmina numa explosão na cozinha.

A abordagem da autobiografia enquanto arquivo possibilita novas perspetivas históricas, capazes de integrar aspetos frequentemente omitidos pelas narrativas tradicionais. Ao articular eventos históricos públicos com uma visão pessoal e doméstica, Chantal promove uma reflexão sobre os limites entre autobiografia e arquivo (Simon, 2017). Flutuando entre o ficcional e o não ficcional, e centrando-se na experiência de uma

¹⁹ “Comecei com algumas imagens muito precisas da minha infância: ver a minha mãe junto ao lava-loiça da cozinha, a minha mãe a carregar pacotes. Não queria fazer uma espécie de naturalismo, mas sim, com uma imagem muito estilizada, atingir a própria essência da realidade” (como citado em Giard 1998, 154).

²⁰ Mencionado por McFadden (2014, p.96), referindo-se a notas pessoais da cineasta, de 2003.

comunidade marcada por eventos históricos, Akerman oferece uma leitura que resgata vozes e memórias suscetíveis de serem esquecidas:

Considerar os projectos autobiográficos como arquivos significa prestar atenção ao trabalho de arquivo do escritor, cineasta ou artista, e considero que Akerman produziu um arquivo de espaços domésticos, hábitos, relações e memórias através da sua prática como cineasta. Considerar cineastas e artistas como arquivistas é reconhecer que os géneros de arte, cinema e fotografia não existem apenas como arte, mas como documentos detalhados do tempo e do espaço da vida quotidiana. (Simon, 2017, p153)

Akerman utiliza elementos da esfera privada para iluminar contextos que, pelo seu carácter quotidiano, banal e repetitivo, permanecem frequentemente esquecidos. Através da exploração das repetições e do banal, Akerman revela fissuras que permitem trazer à superfície novos significados. Na sua obra, a autobiografia é tangível em espaços, traços, ressonâncias, modos de prática e relações, o que exige uma análise que vá além da simples interpretação das representações narrativas, considerando os dispositivos e as estratégias cinematográficas que utiliza (Simon, 2017).

2.2.3 As estratégias formais

É através das estratégias formais que Akerman dá sentido a um corpo cinematográfico autobiográfico, destacando-se a relação com a câmara, que exerce um impacto significativo. Se, em Mekas, a câmara funciona como uma extensão do corpo e a sua preocupação reside em capturar o mundo tal como o sente e responde a ele, Chantal orienta o seu foco para uma outra sensibilidade: a de moldar meticulosamente a interação do espectador com o filme. A posição da câmara é determinada pela percepção que se deseja criar no público. Trata-se de uma sensibilidade na relação com a câmara, de onde posicioná-la, mas, ao contrário de Mekas, esta não é tão ativa. A relação estática com a câmara que Akerman impregna no seu tecido cinematográfico permite o tempo e a respiração desses ritmos repetitivos do quotidiano, dando-lhes a possibilidade de virem à superfície. A preocupação não é tanto em impregnar na película aquilo que se sente enquanto se filma e se vive, mas sim, primeiramente, como o espectador irá receber isso, ou como se pode criar significado no formato dessa receção:

“Um dos aspetos do estilo visual de Akerman que mais tem sido notado é a separação rigorosa que mantém entre dois campos visuais distintos:

o campo ocupado pela câmara, que Akerman frequentemente equipara à sua própria visão, e o campo observado pela câmara. Há uma ausência da retórica convencional de montagem de plano/contraplano e um uso hábil da elipse que enfatiza a separação destes dois campos espaciais, que são também campos de significado, e concomitantemente a qualidade observacional dos filmes de Akerman. (Bergstrom, 1999, p.279)

Esta característica do seu cinema permite a exploração de ritmos e cadências, nos quais os significados se constroem ao longo do filme, em vez de serem impostos ao espectador por meio de estratégias narrativas. A cineasta recorre igualmente a esses ritmos e estratégias formais nas suas duas publicações, que adotam a forma de diário escrito: *Une famille à Bruxelles* (1998)²¹ e *Ma mère rit* (2013). Em *Ma mère rit*, o ritmo que impõe às palavras é o meio pelo qual os significados emergem, e não as tramas narrativas. Observa-se também uma contaminação evidente entre o cinema e o diário escrito no processo criativo de Akerman. Ao lermos este livro e ao vermos o filme *No Home Movie* (2015), questionamo-nos qual é o ponto de partida: serão as palavras que se transformam em imagens em movimento e som ou a materialização ocorre no sentido inverso? Ou, porventura, trata-se de uma troca recíproca, com um fio condutor que permite um diálogo contínuo entre as duas obras?

A busca por significado por meio do ritmo é algo que se observa também em *Une famille à Bruxelles*, com o acréscimo de outra ferramenta formal: o colapso da autoria da voz, marcando uma construção ainda mais coletiva, entre Akerman e sua mãe. Nesta publicação, o discurso, num ritmo frenético, passa de voz em voz, sem a preocupação de evidenciar essa transição. Por vezes, não é claro de que perspectiva as palavras ecoam, se da parte de Akerman ou de sua mãe. Semelhante a *News from Home*, onde a voz da mãe é mediada por Akerman, em *Une famille à Bruxelles* ocorre o mesmo. Contudo, ao reescrever palavras que não são suas, Akerman atribui-lhes um significado que inevitavelmente as torna suas, como veremos mais à frente.

A organização e curadoria a que Akerman submete as palavras servem o propósito que ela almeja. Neste salto de voz para voz, ainda na publicação de 2013 — três anos antes da morte da cineasta —, vemos a procura de respostas na mãe, que persiste relutante em compartilhar as memórias com a filha. A inevitabilidade da perda e da separação,

²¹ Excertos desta publicação compõem a exposição *Self Portrait / Autobiography: A Work in Progress* (1998), onde a voz de Akerman faz companhia à disposição espacial dos seus filmes.

sempre latentes, também se fazem sentir, como se pode observar neste testemunho, próximo do final do livro:

“Tínhamos muito projetos em conjunto a minha mãe e eu, mas não os pudemos realizar, não penso muito nisso, mas agora penso mais vezes e já não sou fatalista como antes, mas às vezes irrita-me. E quando a minha filha diz que é preciso encontrar o rasto da minha mãe e das suas pinturas, também me irrita porque bem sei que nunca os encontraremos e não vale a pena dizer estas coisas que não servem para nada. Irrita-me e não consigo impedir-me de pensar como teria sido a vida se tudo aquilo não tivesse acontecido. (Akerman, 1998, p.58)

O diário escrito não constitui a única fonte textual que influencia o seu cinema, havendo também outra vertente da escrita que se materializa no plano da imagem em movimento. Em *News from Home*, a correspondência entre Chantal e a mãe é o centro a partir do qual o filme se expande. A partir do levantamento das palavras do objeto físico que é a carta, transferidas para a camada sonora do filme através do voz-off, Chantal constrói uma vasta teia de significados, na justaposição com a camada visual e no jogo com os outros sons presentes no filme. Ao longo da sua obra, o som assume sempre uma relevância fundamental na génese dos seus filmes. São diversas as técnicas e táticas utilizadas para potenciar os temas que visa explorar. No seu cinema, o som muitas vezes opera de forma independente da imagem, criando uma camada de significado distinta que amplifica o impacto emocional da obra.

2.3 News from Home (1976)

O filme resulta do regresso da cineasta a Nova Iorque, em 1976, após ter vivido na cidade entre 1971 e 1973, período em que procurou potenciar a sua carreira como cineasta. É possível identificar três camadas de construção independentes: a visual, a sonora diegética e a narração em voz-off. A componente visual consiste numa amálgama de movimento de pessoas e da cidade de Nova Iorque, quase sempre capturada por uma câmara fixa, com ocasional presença de *travellings*. Não há uma transmissão clara de informação narrativa através da sequência de imagens e, apenas ocasionalmente, ocorre uma ligação entre planos. A elipse temporal é predominante. Em alguns momentos, a câmara está ausente, sem interação com o que ocorre à sua frente; em outros, sua presença é exageradamente sentida, com os indivíduos à sua frente reagindo a ela, como se a câmara não fizesse parte do seu mundo, não tivesse lugar naquele contexto.

A camada sonora diegética é composta pelos sons da cidade, que acompanham as imagens do filme — trânsito, metro, ruas frenéticas. Numa primeira recepção do som e da imagem, parece haver uma fluidez sincronizada entre ambos, com o som originando-se da imagem que se projeta simultaneamente, sugerindo que a câmara está situada na cena. No entanto, à medida que o filme avança, percebemos que essa interação entre som e imagem está quase sempre fora de sincronia.

A narração em voz-off consiste na leitura, por Akerman, de cartas enviadas pela mãe durante o período em que viveu em Nova Iorque. A correspondência entre mãe e filha, uma prática que mantiveram durante a separação, constitui o ponto de partida do filme. Akerman, ao utilizar a sua voz para materializar a voz da mãe no plano do filme, torna a obra inevitavelmente autobiográfica, ao trazer para o domínio do cinematográfico um objeto do privado. Ao apropriar-se das palavras da mãe submete-as a um processo de resignificação, estabelecendo uma relação intrínseca com o tempo:

Ao ler em voz alta as cartas que a mãe lhe enviou durante a sua primeira estadia na cidade, em 1972, estes documentos rebatem várias vezes a partir do tempo e espaço originais da sua escrita: primeiro, quando Akerman os lê, de novo quando são interpretados para o filme (1976), e de novo, de cada vez que o filme é projetado. Os relatos da Bélgica - fragmentos mundanos, mexericos de família, estados de espírito da mãe - são incessantemente reevocados no local e no momento da leitura, mapeando uma história pessoal restrita. Assim, a carta desmorona a dupla temporalidade da escrita autobiográfica - um relato necessariamente tardio da experiência de um momento anterior. (Margulies, 1996, p.151)

O conteúdo latente das cartas é tornado visível por meio de sua evocação no cinema. Trata-se de uma reestruturação, uma volatilidade possibilitada pelo trabalho da memória, que resulta numa reinterpretação no espaço semiótico da tela cinematográfica, transformando o texto em “sons e imagens que dançam na celulóide cintilante” (Cerne, 2002, p.245). As palavras que ouvimos provêm sempre das cartas enviadas pela mãe, e o filme pode ser interpretado como uma resposta de Akerman a essas palavras. Assim, a obra assume-se como um meio de correspondência entre mãe e filha, funcionando como um veículo de diálogo.

Através dos complexos diálogos entre as três camadas, Akerman constrói o significado do filme, onde, como em outras de suas obras, “o significado é inteiramente qualificado pelo ritmo e pela forma de apresentação” (Margulies, 1996, p.154). O trabalho meticuloso do som neste filme revela-se como a estrutura que sustenta a forma, carregando o significado que a cineasta deseja construir.

A primeira estratégia sonora que Akerman evidencia é a forma como o voz-off é entregue. O conteúdo das cartas enviadas pela mãe, repletas de apelos emocionais, é lido de maneira monótona, indiferente ao espectro emocional das mesmas. A voz de Akerman impõe um ritmo ao discurso, similar ao que encontramos nos seus diários escritos. À medida que o filme avança, somos impactados pela carga emotiva, mas esta não se nos revela de forma imediata, como seria sugerido por diferentes entoações que a voz de Akerman poderia produzir ao ler as cartas, nem por tramas narrativas. A carga emocional provém da estrutura do filme, não do momento preciso em que as palavras nos são apresentadas. O valor emotivo das cartas é gerado pela articulação com outras estratégias formais.

A segunda estratégia sonora reside no uso dos sons da cidade para situar o estado emocional de Akerman em relação ao conteúdo das cartas que nos vai sendo apresentado. À medida que o filme avança, os sons urbanos vão progressivamente invadindo a performance textual, dificultando o acesso à compreensão total do que é dito por Akerman:

A relação entre Akerman e a sua mãe é uma dança de intersubjetividade em que ouvimos Akerman dar voz às preocupações e inquietações da mãe e às notícias da família, tendo como pano de fundo ruas movimentadas e olhares vazios. A autobiografia de Akerman é construída aqui através das palavras da mãe, mas a sua própria voz tem como pano de fundo um espaço urbano movimentado, cujos ruídos ocasionalmente abafam a voz de Akerman. (Simon, 2017, p163)

É através destas contaminações que ultrapassamos a superfície das cartas, sugerindo um contraste entre intimidade e distância, atingindo-nos o efeito da separação da casa de origem, bem como a de mãe e filha. Palavras que expressam afeto e preocupação são contrastadas com uma cidade que grita alienação. Percebemos também que as respostas de Akerman se tornam progressivamente mais espaçadas, não conseguindo devolver o que a mãe procura e, com o ato de não responder, ela mantém uma separação, uma independência.

Akerman utiliza estrategicamente os sons da cidade não apenas durante a leitura das cartas, mas também em momentos em que a voz está ausente, perpetuando um ritmo e uma forma carregados de significado emocional. Embora os sons possam parecer referenciais, uma desproporção entre o que ouvimos e o que vemos revela a cuidadosa orquestração desta relação. Ao criar um espaço entre som e imagem, Akerman destaca a

independência de ambas as camadas, produzindo efeitos complexos de temporalidade e significação, de forma subtil, mas penetrante, alcançando os nossos pensamentos e sentimentos mais profundos. A dessincronização resulta de várias decisões, muitas vezes envolvendo camadas complexas de trabalho.

Além do desencontro, explora também a profundidade da ligação entre imagem e som. Nesses momentos, as duas camadas podem parecer sincronizadas, mas uma sensação de estranheza persiste. O som não provém exatamente do mesmo lugar que a imagem sugere e vice-versa. Às vezes, algo muito próximo da câmara soa distante, e outras vezes, elementos distantes são ouvidos com uma proximidade desconcertante. As pessoas que passam perto da câmara são abafadas e silenciadas, mesmo quando parecem sincronizadas. Akerman intensifica esta experiência ao combinar simultaneamente diferentes dinâmicas no mesmo plano. Além disso, cria uma dissonância entre o movimento do som e da imagem. Por vezes, a câmara e o conteúdo visual permanecem estáticos enquanto o som sugere movimento, e, noutras ocasiões, a imagem exhibe movimento intenso enquanto o som se mantém imóvel, ancorado numa localização fixa. A câmara e o gravador de som parecem ocupar espaços distintos, dissociados na geografia, cada um explorando algo diferente. Isso amplifica a nossa sensação de deslocação, ao desestabilizar a presença da câmara na cena e ao empurrar a nossa noção de localização em direções opostas. O espectador não ouve a cidade a partir do mesmo lugar de onde a vê.

As escolhas de Akerman posicionam o espectador de forma ativa na construção da experiência fílmica, incentivando a atenção às palavras, aos sons, e ao silêncio. (Cerne, 2002, p.245) A relação complexa entre falante e ouvinte, presença e ausência, promove uma experiência predominantemente emocional, permitindo uma vivência empática de deslocação que coloca o espectador como terceiro recetor. Num jogo subtil, mas eficiente, que resulta do “colapso na distinção entre remetente e destinatário” (Margulies, 1996, p. 151), de quem fala e quem escuta, somos levados a tomar consciência da separação entre as duas:

Há aqui uma dupla ausência presente: a mãe ausente, cujas cartas a substituem, e a filha ausente, de quem a mãe sente terrivelmente a falta. (...) Esta voz sem corpo faz simultaneamente referência à auto-representação, ao mesmo tempo que a nega através da ausência corpórea de Akerman no filme. Ela nega também o acesso ao seu estado de espírito emocional e às notícias de Nova Iorque, uma vez que nos dá apenas o conteúdo das cartas da mãe. A sua voz a

ler as cartas enfatiza duplamente a distância entre os dois continentes - o espaço físico e emocional entre eles. (McFadden, 2014, p.90)

O filme encerra com um longo plano de dez minutos, em que a câmara fixa num barco acompanha o afastamento gradual da cidade de Nova Iorque. Antes de iniciar esse movimento do interior da cidade em direção ao exterior, Akerman finaliza o voz-off, retirando-nos o acesso às suas palavras e às da mãe, enquanto cede o destaque às sonoridades da cidade.



Figura 8: Fotograma de *News From Home* (1976) de Chantal Akerman, feito pelo autor

À medida que o distanciamento aumenta, o tempo nublado e o nevoeiro intrometem-se no acesso ao que habita naquela arquitetura, tornando visível apenas o seu contorno, o seu esqueleto. Este momento de tranquilidade contrasta com o frenesim predominante no filme, com o silêncio a ser interrompido apenas pelo som pacífico do deslocamento da água, onde Akerman decide não incluir o barulho do motor do barco. Com esse movimento numa nova direção, “é sugerida uma nova possibilidade em termos que ainda temos de conceber.” (Longfellow, 1989, p.81). Essa possibilidade encontra eco em *Histoires d’Amérique* (1989), realizado treze anos depois, que apresenta um movimento distinto de aproximação e distanciamento à cidade do outro lado do Atlântico. Enquanto as personagens desse filme encontram a sua comunidade e estabilidade, Akerman permanece marcada por um sentimento de exílio e deslocamento,

ampliado pela separação entre mãe e filha. Contudo, esse deslocamento pode significar um desejo e uma intenção de regresso a casa, de reunião familiar. O filme seguinte, *Les Rendez-vous d'Anna* (1978), aprofunda essa temática ao apresentar uma protagonista em constante movimento, incapaz de enraizar-se num lugar.

2.4 Reminiscências de uma Viagem à Lituânia (1972)

O filme resulta do regresso de Mekas à Lituânia em 1971, vinte e cinco anos após ter sido forçado a abandoná-la, com o acesso interdito durante o período da ocupação soviética. Estruturado em três partes, distingue-se pela organização mais delineada em comparação com os seus outros trabalhos, com uma articulação clara entre os blocos. Cada parte apresenta uma forma poética singular, moldada pela relação com o passado (Turim, 1992). Trata-se do primeiro filme de Mekas a incluir a presença física da Lituânia.

O filme inicia-se em Nova Iorque, com imagens de imigrantes e das ruas de Brooklyn, que nos situam, por meio de um regresso a memórias distantes dos primeiros anos — décadas de 1950 e 1960 — do outro lado do Atlântico. O voz-off complementa estas imagens, expressando o estado e sentimento de deslocamento. Mekas revisita aqui material previamente trabalhado em *Walden* (1968). Outras imagens dialogam com estas, revelando um registo exploratório do mundo ao seu redor, captado com a sua primeira câmara, a Bolex. Esta primeira parte apresenta fragmentos de uma atmosfera vivenciada por Mekas nesses anos, onde se insinua uma busca simbólica pela sua Lituânia, evocada pela neve e outros elementos arquetípicos.



Figura 9: Fotograma de *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia* (1972) de Jonas Mekas, feito pelo autor

Na primeira cena, Mekas partilha connosco uma memória de 1957 ou 1958, associada ao trauma da guerra e do deslocamento. É a primeira relação com o passado que o cineasta decide explorar no filme. Nesta recordação, Mekas relata um passeio pela floresta com amigos, no qual, dez anos após chegar à América, pela primeira vez não se sentiu sozinho. Contudo, uma contradição emerge, refletindo o conflito subjacente que permeia o filme e a viagem: embora afirme ter sido o momento em que se esqueceu da sua ‘casa’, o ambiente ao seu redor está preenchido por elementos que frequentemente associa à Lituânia. O voz-off reforça esta evocação ao vincular a memória a referências naturais, como folhas e terra.

Após a cena inicial, Mekas mergulha nas ruas de Brooklyn, navegando pela nostalgia da Lituânia e pelos imigrantes com quem partilha sentimentos de deslocamento. Este segmento remete-nos à década de 1950, os seus primeiros anos nos Estados Unidos. O excerto estabelece uma ligação com *News from Home*, ao utilizar a cidade de Nova Iorque como pano de fundo para expressar um sentimento persistente: “Somos pessoas deslocadas, ainda hoje.” O filme adota uma estrutura diarística, marcada por intertítulos que situam cronologicamente os acontecimentos e pelo voz-off de Mekas, que se sobrepõe às imagens. Em 1952, Mekas declara o propósito central do filme, já sugerido pela ambiguidade da cena inicial: “Assim que partimos, começámos a regressar a casa, e ainda estamos a regressar a casa. Ainda estou a fazer a minha viagem de regresso a casa.” A viagem física revela-se insuficiente para uma resolução interna; é através do filme que Mekas procura consolidar a memória deste momento crucial, ressoando com todos aqueles que têm uma relação semelhante de deslocamento, de abandono e de consequente procura de uma paisagem que lhes seja familiar. Esta abordagem, que expõe o privado no espaço público, parece derivar do contacto de Mekas com outros deslocados. Na solidão do exílio, Mekas não se sentia sozinho. Afligia-o a ideia de que “a primeira geração de Deslocados fosse morrer com todas as lembranças das suas antigas casas nos seus olhos.” (Mekas, 2013, p.142).

Antes de introduzir a parte II do filme, que marca o regresso à Lituânia, Mekas evoca uma memória que funciona como transição para esta viagem. Refere o regresso do irmão à Europa, relacionado com a guerra, cujo desfecho foi o seu retorno forçado por “agir como maluco”. A relevância factual deste episódio é secundária; ele opera como metáfora do retorno a um espaço marcado pelo trauma do início de tudo. As imagens de

comboios reforçam essa dimensão simbólica, sugerindo a viagem física de regresso. Num momento imediatamente anterior, Mekas menciona, de forma poética, a bétula, árvore característica da paisagem lituana e central na sua memória. Assim, o regresso a casa é anunciado, mas sob o prisma do trauma associado ao abandono forçado desse lugar.

A segunda parte do filme, a mais extensa em duração, concretiza uma ambição existencial de Mekas: o regresso à sua terra natal, proporcionando um reencontro com a família e com a memória. Intitulada *100 Glimpses of Lithuania*, esta secção é composta por fragmentos de reencontros com familiares, atividades quotidianas na aldeia, refeições partilhadas e a paisagem rural.

Os erros proporcionados pelas falhas da câmara parecem adequar-se a este tipo de registo, no qual Mekas procura as suas memórias neste lugar que revisita. Optou por utilizar a sua Bolex para documentar o regresso a casa, vinte e cinco anos após o exílio, privilegiando uma abordagem íntima e pessoal que evitasse a interferência de equipas profissionais, as quais, segundo ele, não pertenciam a esse momento:

A verdade que captava, fosse o que fosse, teria de depender de mim e da minha Bolex. Quando filmas com uma Bolex, seguras a câmara algures, não exatamente onde está o teu cérebro, um pouco mais abaixo, nem exatamente onde está o teu coração – um pouco mais acima... (Mekas, 2013, p.138)

Trata-se de um conjunto de filmagens em que Mekas reduz a distância habitual entre captação e montagem, contrastando com outros dos seus filmes e com a primeira parte deste, numa tentativa de minimizar a sensação de perda. Este regresso confronta-o com algo físico e concreto, em oposição às divagações e tentativas de retorno cristalizadas nas amálgamas de imagens e voz dos seus trabalhos anteriores. Após vinte e cinco anos de espera, há um desejo de preservar o momento tal como é, evitando contaminações decorrentes do tempo entre captação e edição. Trata-se de um registo marcado pela incerteza de um novo regresso e pelo receio das mudanças.

O retorno à Lituânia inicia-se de forma frenética, com uma sequência de imagens acelerada e manipulada. Esse começo sugere um regresso carregado de sensações intensas, refletindo o desejo de Mekas de absorver tudo o que esteve inacessível durante vinte e cinco anos. A cadência das imagens transmite a felicidade deste reencontro, onde ele procurou abraçar tudo ao mesmo tempo. Esta segunda parte do filme é composta por cem fragmentos, identificados por intertítulos. Este primeiro contacto frenético acontece até ao *glimpse* 7. Quando cessa, Mekas apresenta a sua mãe através do intertítulo *Mamma*

(*Born 1887*), retomando a voz de forma calma, assim como as imagens, que passam a ser mais pausadas. Filma a mãe, que aguardou o seu regresso por vinte e cinco anos. No fragmento seguinte, apresenta o tio, e a sequência recupera a energia inicial. Lugares do passado, como a casa onde estudou, são revisitados enquanto evoca oralmente memórias associadas a esses espaços.

Numa viagem sugerida, confronta-se com uma floresta inexistente à data da sua partida, mas que nasceu de sementes plantadas por ele e o irmão. É ao aproximar-se de *Semeniškiai* — *o centro do mundo*, como indica o intertítulo — que reconhece essa mudança, atualizando a sua memória. Ele revisita a vila e a casa onde cresceu, que naquele regresso encontra circundada por essa floresta, carregando um significado simbólico e poético: Mekas e o seu irmão plantaram sementes em torno daquilo que consideravam o núcleo das suas vidas, antes da partida, como que numa esperança de que aquilo que brotaria da terra protegeria e enclausuraria aquele centro na sua ausência — uma proteção alicerçada na força dos elementos naturais. Imediatamente a seguir, confirma que tiveram sucesso: “A nossa casa, a nossa casa ainda lá estava.”



Figura 10: Fotograma de *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia* (1972) de Jonas Mekas, feito pelo autor

A primeira ação de Mekas, ao regressar vinte e cinco anos depois, é beber água do poço: “A água que sabe como nenhuma outra água.” É neste regresso a casa que utiliza

pela primeira vez som diegético, proveniente do local da imagem. Ouvimos a mãe a brincar com o gato. No *glimpse* 22, que descreve como a manhã seguinte: “É a nossa primeira manhã em Semeniskiai,” recorre novamente ao som diegético, que cria uma forte sensação de espaço através dos ruídos que incorpora, como os passos das pessoas e o som do gravador. O som prevalece, ganhando independência em relação à imagem. Assim como Mekas vê as suas filmagens como lembranças e notas, ele coleta o som sempre que possível (Mekas, 2013). Estes momentos realçam o valor indexical do que vemos e ouvimos neste regresso à Lituânia, livres das contaminações poéticas da sua voz.

Após revisitar a sua casa, Mekas reconhece que a Lituânia atual lhe é inacessível e que está apenas à procura da sua casa do passado, de algo que lhe seja familiar: “O tempo em Semeniskiai permanece suspenso para mim... permanece suspenso até ao meu regresso.” Este é um momento de reflexão sobre essa relação, que sinaliza uma viragem no filme: “Agora, lentamente, está a começar a mover-se de novo.” A busca do passado no presente, que se desenrola no segundo segmento do filme, confere-lhe um carácter simbólico (Turim, 1992). Ao tentar replicar a memória que tem da Lituânia, Mekas apresenta-nos uma fragmentação, pedaços de película isolados, a cada um dos quais é dada uma atenção especial e individual. No entanto, é na delineação que permeia cada uma dessas reminiscências que nos apercebemos da natureza volátil da memória:

Estas imagens fragmentadas, coladas umas às outras, parecem ao espetador uma barragem de imagens da memória de outra pessoa; não representam mimeticamente a memória, mas a sua presença fugaz, o seu ritmo por vezes rápido e a sua visão frequentemente fragmentada dos acontecimentos oferecem uma espécie de inundação de informação parcialmente disponível que, pelo menos, sugere que a memória é simultaneamente ilusória e ativa. Estas imagens enérgicas são acompanhadas de longos takes que não só fornecem os ritmos contrastantes, como também substituem metaforicamente o movimento através de geografias pelo esforço de recuar no tempo. O título *Reminiscências* tenta-nos a ver toda a viagem metaforicamente, como um sonho de memória. (Turim, 1992, p.211)

Mekas pretende trazer da Lituânia estes fragmentos, delineados e independentes. No entanto, é na paisagem da sua memória que se confronta com a perda e com a impossibilidade de regressar ao que foi, o que se reflete na estrutura do filme, num contraste entre as suas experiências, expressas pelos monólogos, e o cenário rural, pleno de vida. Trata-se de um jogo de “qualidades formais que complementam o tema central do filme, a impossibilidade de regressar a casa” (Ivanov, 2013, p.116). O pai já faleceu, a mãe envelheceu, a Lituânia, sob ocupação soviética, não é a mesma. A viagem e o filme

que dela resultam são uma atualização da memória e da imagem do que foi abandonado. Este é um confronto com tudo o que mudou e com o que não poderá ser recuperado. Assim, este momento marca uma viragem na filmografia de Mekas, ao concretizar um retorno físico que materializa o retorno incansável que tentou realizar na película de celulóide, por meio do seu registo diarístico, alterando, dessa forma, a sua forma de evocar o passado:

No conjunto mais vasto da obra de Mekas, este ato de reminiscência, de ver “imagens de memória” do passado sobrepostas ao presente, torna-se um ponto de viragem crítico. Nesta nova iteração, a incapacidade de alcançar o seu passado altera a forma como Mekas se vê a si próprio, os lugares de onde vem e a vida que poderia ter levado subsequentemente. (Leese, 2022, p.237)

Este é o filme que lhe permite seguir em frente, o que é evidenciado pelas escolhas feitas na 3ª parte. A incursão pela Lituânia e pela sua memória avança, e é possível perceber que as imagens gravitam em torno da figura materna: se Semeniskiai representa a sua galáxia, a mãe é o seu centro. O único plano estático do filme, no qual a mão de Mekas é ausente, mostra-o entrando no enquadramento, com a câmara registando-o a ele e à mãe enquanto tentam acender o lume para cozinhar. Este plano possui uma natureza diferente, mais estável, com pouca volatilidade, e Mekas parece desejar que ele se torne uma âncora. A última imagem da Lituânia é a da mãe. Antes de o segmento se concluir, Mekas narra como ele e o irmão abandonaram a Lituânia e como foram enviados para campos de trabalho forçados, fazendo a transição para a terceira parte.



Figura 11: Fotograma de Reminiscências de uma Viagem à Lituânia (1972) de Jonas Mekas, feito pelo autor

Mekas conclui o seu filme com uma viagem a Hamburgo e Viena. Esta sequência final inicia-se no local do campo de trabalho forçado, mas o edifício já não existe, dando lugar a um relvado verde com flores. O seu irmão deita-se onde antes se encontravam as camas. De seguida, visitam outra fábrica, ainda em operação, onde encontram um responsável que mantém funções, com quem conversam, possivelmente com o intuito de reatualizar uma memória negativa e alcançar uma reconciliação. Após a passagem por Hamburgo, viajam para Viena, o destino inicialmente barrado pelos alemães durante a sua fuga da Lituânia. Neste contexto, Mekas realiza um retrato dos amigos, apresentando-os. É aqui que se dá um novo começo, rodeado pela sua comunidade de Nova Iorque, composta por amigos das artes e da cultura.

Este segmento do filme articula-se com os anteriores, sugerindo um novo começo e novas possibilidades que até então estavam bloqueadas. Ele perde a Lituânia pela segunda vez, mas em circunstâncias diferentes: foi-lhe inicialmente possível regressar e, posteriormente, a partida ocorreu sob as suas condições, rodeado de pessoas próximas que lhe eram importantes. Mekas permite-se fazer o luto do que perdeu e das experiências que viveu: a Lituânia da sua memória e o trauma dos campos de trabalho forçado. Mekas retorna ao exílio, revisitando partes desse percurso doloroso de duas décadas atrás, mas agora com uma comunidade à qual pode voltar. O voz-off que orienta o filme termina num tom de esperança e otimismo: “Começo a acreditar de novo na indestrutibilidade do espírito humano.”

O filme conclui com uma metáfora: um incêndio em Viena, num mercado de frutas antigo, especulando-se que tenha sido iniciado pela própria cidade, com o intuito de se desfazer dele e substituí-lo por um mercado moderno. O regresso à Lituânia marca uma nova perspetiva sobre o mundo e sobre a sua prática cinematográfica, configurando-se como um momento decisivo:

Por sua vez, há outro grupo de pessoas que são arrancadas das suas casas à força – seja por força de outras pessoas ou por força das circunstâncias. Quando és arrancado dessa maneira, queres sempre voltar para casa, o sentimento permanece, nunca desaparece. Pensas na tua antiga casa, romantizas, isso cresce e cresce. Tens de vê-la de novo, voltar lá e começar tudo do princípio. Tens de deixar a tua casa pela segunda vez. Então o sentimento começa a mudar. Por isso, em *Walden*, filmava Nova Iorque, mas era sempre como se filmasse a minha antiga casa. Agora, depois de ter voltado, tudo isso muito provavelmente começará a mudar. (Mekas, 2013, p.140)

No contexto da relação com Chantal, este é, talvez, o filme que melhor representa Mekas de forma corpórea: mostra-nos os seus traumas e aflições, revela as memórias que lhe pertencem ao ser mais íntimo, materializando na película "uma leitura do passado no presente que reequilibra a relação entre ambos, permitindo uma perceção do futuro e das suas possibilidades." (Leese, 2022, p.87).

3. Contributos cinematográficos na resposta à destruição

Este capítulo apresenta obras geradas em resposta à fragmentação e destruição provocadas pela invasão russa da Ucrânia em fevereiro de 2022, inserindo-se numa continuidade do ato de agressão russo iniciado em 2014. Assim, faz-se necessário também incluir as respostas artísticas desenvolvidas nesse período inicial. As obras selecionadas desempenham duas funções principais: documentar as diversas consequências do ato de agressão e participar nos processos de reconstrução das feridas, tanto materiais quanto imateriais, da sociedade ucraniana.

Desde o início da guerra, a sociedade ucraniana não apenas desenvolveu uma resposta imediata à destruição, como também estabeleceu uma extensa rede dedicada ao arquivamento²² da guerra, da devastação e dos crimes cometidos, com o intuito de constituir um documento histórico sobre o conflito e fundamentar futuras exigências de justiça contra o agressor. Simultaneamente, tornou-se imperativo registrar esses atos de agressão, de modo a evitar que sejam esquecidos ou que a natureza dos acontecimentos seja manipulada pelo invasor.

Civilians. Invasion (2023)²³, dos artistas Danniil Revkovskyi e Andrii Rachynskyi, naturais de Kharkiv, integrou o Pavilhão da Ucrânia na Bienal de Veneza de 2024. A obra compõe um extenso arquivo das primeiras semanas da invasão, por meio de registos de pessoas directamente afectadas pela destruição. O filme recorre a publicações de fontes abertas, como o YouTube e outras redes sociais, feitas por utilizadores que, em alguns casos, cessaram a publicação, suscitando incertezas quanto ao destino dessas pessoas. Em diálogo com *Foreigners Everywhere*²⁴, também apresentado nesta Bienal, o Pavilhão da Ucrânia abordou o tema da alteridade, explorando experiências pessoais de guerra, emigração e integração social. Nesse contexto, *Civilians. Invasion* constitui um contributo significativo, ao retratar a perspectiva dos civis durante a guerra.

²² <https://ukrainewararchive.org/eng/projects/>

²³ <https://revkovskyirachynskyi.com/civilians-invasion>

²⁴ <https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2024-stranieri-ovunque-foreigners-everywhere>

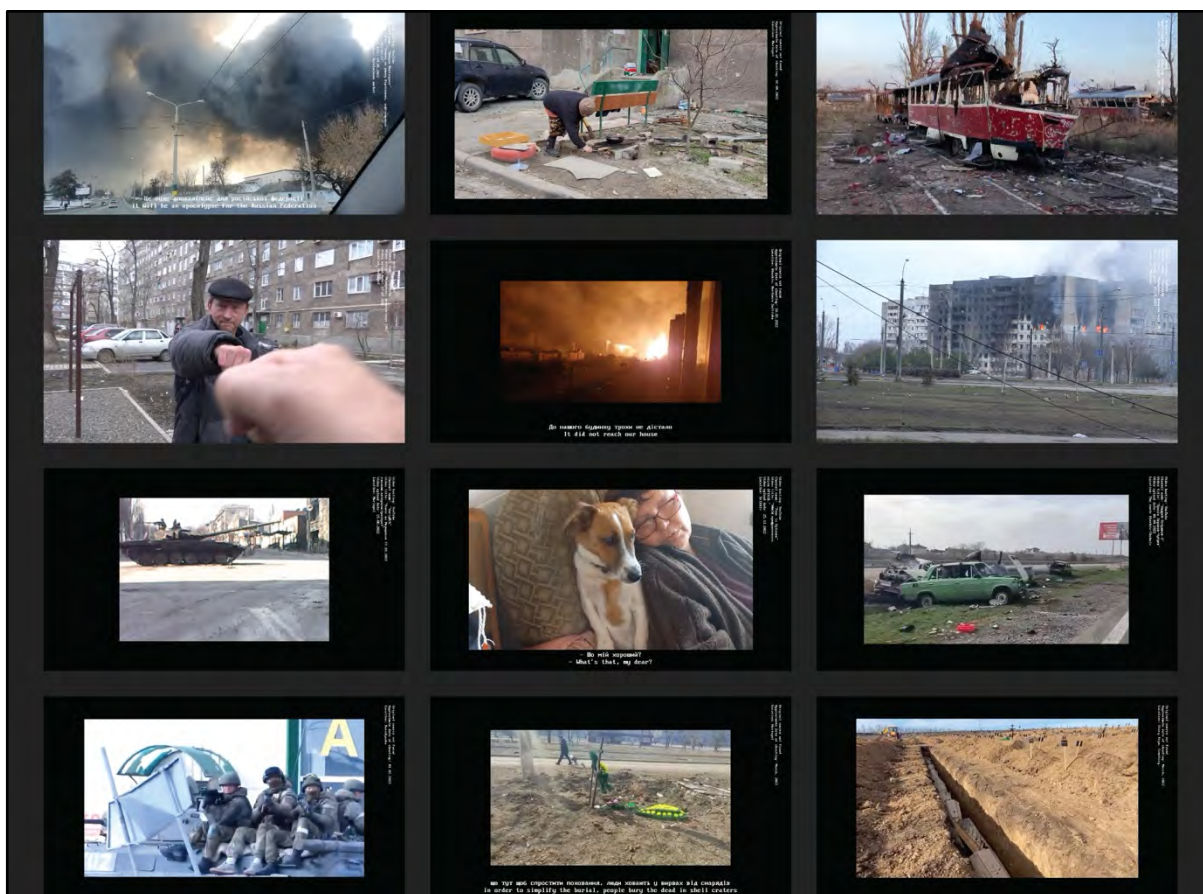


Figura 12: Fotogramas de *Civilians. Invasion* (2023), de Danniil Revkovskiy e Andrei Rachynskiy. Acedido a 13 de dezembro de 2024. Disponível no website dos artistas — indisponível de momento.

O documentário *20 Days in Mariupol* (2023), dirigido pelo jornalista e cineasta Mstyslav Chernov, documenta os primeiros dias da invasão russa, centrando-se numa das cidades mais devastadas na fase inicial da guerra. Mstyslav e a sua equipa da Associated Press estavam na cidade quando esta foi cercada pelas forças russas, tornando-se os últimos jornalistas internacionais a permanecer ali. O filme segue a cronologia dos eventos, ilustrando as reações iniciais dos habitantes e a destruição que se iniciou com a invasão. Antes de se retirar para território sob controlo ucraniano, Mstyslav expõe a crise humanitária gerada pela destruição, testemunhando os atos de resiliência no cerco e os esforços para evacuar os civis para locais mais seguros. *20 Days in Mariupol* representa um contributo significativo para o registo histórico da guerra, ao dar voz a uma cidade subjugada pela força russa, cuja destruição material e de vidas foi acompanhada de esforços sistemáticos para ocultar os crimes de guerra, incluindo o ataque a uma maternidade. O filme é amplamente reconhecido internacionalmente e circulou extensivamente em festivais de cinema.



Figura 13: Fotograma de 20 days in Mariupol (2023) de Mstyslav Chernov, feito pelo autor

O cineasta e antropólogo lituano Mantas Kvedaravičius (1976-2022) encontrava-se em Mariupol no momento do cerco à cidade, sendo uma das vítimas²⁵ diretas da violência russa. Kvedaravicius estava a trabalhar no seu segundo documentário sobre a cidade, após ter realizado *Mariupolis* (2016). No primeiro filme, o cineasta lituano retratava o cotidiano da cidade portuária, documentando a continuidade da vida das pessoas no contexto da guerra que assolou a região em 2014. Através de uma abordagem observacional, Kvedaravicius destaca a resiliência das pessoas perante as adversidades. Em 2022, após a invasão da Ucrânia, o cineasta regressa com o objetivo de capturar a experiência dos habitantes de Mariupol. Na sua ausência, é a sua esposa, Hanna Bilobrova, quem dá continuidade à sua intenção e monta o filme. Este trabalho constitui um testemunho crucial das condições extremas enfrentadas pelos civis durante o cerco e serve como um importante veículo para dar voz às histórias individuais.

²⁵ Mantas Kvedaravicius foi morto no dia 30 de março de 2022, com alegações que terá sido detido pelas forças russas e posteriormente executado.



Figura 14. Fotograma de Mariupolis (2023), de Mantas Kvedaravičius. Acedido a 23 de dezembro de 2024. Disponível em <https://www.thetimes.com/article/murdered-film-makers-brutal-epitaph-s63qp73d2>

É relevante reforçar que o ato de agressão russo teve início em 2014, com a anexação da Crimeia e com a ocupação de cidades nos distritos de Luhansk e Donetsk. Até à invasão em grande escala do território ucraniano em 2022, as cidades e os seus habitantes desta região leste da Ucrânia enfrentaram uma destruição e fragmentação que também geraram respostas cinematográficas.

Outro realizador que contribuiu com filmes que retratam momentos distintos da guerra é o cineasta ucraniano Sergei Loznitsa, com as obras *Maidan* (2014), *Donbass* (2018) e o seu mais recente filme, *Invasion* (2024). Embora separadas por uma década, estas produções formam um díptico que oferece um retrato da população ucraniana em resposta a eventos históricos. Em *Maidan* (2014), Loznitsa documenta a força coletiva na luta pela liberdade, acompanhando a Revolução da Dignidade²⁶ que aconteceu na praça de Maidan, em Kyiv, entre novembro de 2013 e fevereiro de 2014. A câmara assume uma posição estática registando os eventos à distância, numa cronologia que segue o desenrolar dos acontecimentos. A trilha sonora é composta pelas sonoridades do espaço, sem a interferência de sons ou vozes externas. *Invasion* (2024) expõe os impactos da invasão em grande escala na sociedade ucraniana. O filme não segue uma estrutura narrativa linear, mas enfoca diferentes perspetivas do contexto que retrata. A câmara é permitida em espaços íntimos das várias

²⁶ As manifestações foram motivadas pela decisão de Viktor Yanukovych, o então presidente ucraniano, de suspender um acordo de associação com a União Europeia, em favor de laços mais estreitos com a Rússia. Os protestos culminaram com a destituição de Yanukovych, após o uso de poder de fogo por parte das forças do governo terem tirado a vida a mais uma centena de manifestantes.

frentes da guerra, e, por extensão, permitindo-nos observar momentos de resiliência, luto, sofrimento e de uma vida que tem de continuar apesar da destruição.



Figura 15: Fotograma de Maidan (2014), de Sergei Loznitsa. Acedido a 23 de dezembro de 2024. Disponível em <https://loznitsa.com/movie/maidan>



Figura 16: Fotograma de The Invasion (2024), de Sergei Loznitsa. Acedido a 23 de dezembro de 2024. Disponível em <https://doclisboa.org/2024/en/filmes/the-invasion/>

The Earth is Blue as an Orange (2020), de Irina Tsilyk, é outro filme que explora o impacto da guerra no leste da Ucrânia, adotando uma abordagem mais íntima. O documentário segue uma família — Anna e os seus quatro filhos — residentes em Krasnohorivka, uma das cidades mais afetadas desde os eventos de 2014. Através do cinema, encontram uma forma de lidar com o trauma. O filme documenta o processo criativo da família ao produzir uma curta-metragem inspirada nas suas experiências

durante a guerra. Esta obra representa o seu contributo para o processo de reconstrução, onde os “papéis de realizador, espetador e sujeito estão tão inextricavelmente fundidos como a vida e a arte.”²⁷ Acompanhamos a vida doméstica de uma família específica, o que proporciona um acesso empático aos impactos da guerra no seio das casas ucranianas, onde a própria família questiona como representar a guerra. Trata-se de um testemunho vindo do calor de uma casa ucraniana, onde a decisão de ficar e o processo fílmico sensível e reflexivo são evidentes, como demonstrado pela pergunta que a mãe faz a um dos filhos no processo de construção de uma cena: “Como é que se mostra que se viveu na guerra durante cinco anos?”

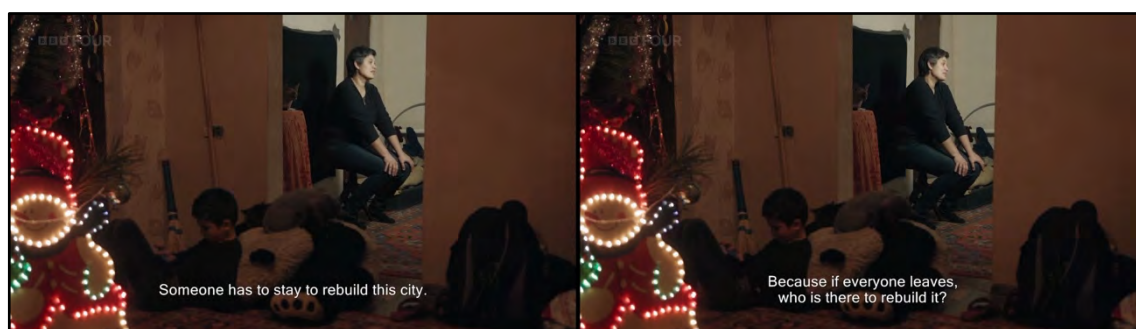


Figura 17: Fotogramas de *The Earth is Blue as an Orange* (2020), de Irina Tsilyk, feito pelo autor. Na legenda lê-se: "Alguém tem de ficar para reconstruir esta cidade. Porque se todos vão embora, quem está lá para a reconstruir?"

A destruição perpetuada desde fevereiro de 2022, chega à ‘casa ucraniana’ em múltiplos sentidos. Representa também um ataque ao património cultural e artístico da Ucrânia, com destaque para a arquitetura e as obras artísticas, que são saqueadas e apropriadas²⁸ como resultado da ocupação de cidades e suas infraestruturas. Polina Raiko (1928-2004), residente em Oleshky, Kherson, começou a cobrir as paredes e tetos de sua casa com pinturas, como resposta aos momentos de trauma e dor vividos ao longo da sua vida, criando murais coloridos que se tornaram uma parte significativa da arte popular ucraniana e um monumento cultural nacional. Em junho de 2023, a destruição atingiu também o interior da casa, devido às inundações causadas pela destruição da barragem de Kakhovka. A casa permanece em território ocupado, impossibilitando a realização de trabalhos de preservação.

²⁷ <https://variety.com/2020/film/reviews/the-earth-is-blue-as-an-orange-review-sundance-berlin-1203506416/>

²⁸ <https://www.nytimes.com/2023/01/14/world/asia/ukraine-art-russia-steal.html>



Figura 18: Interior da casa de Polina Raiko, antes e depois da invasão da Ucrânia. Acedido a 10 de dezembro de 2024. Disponível em <https://lviv.media/viyna/74635-u-oleskah-zatopilo-budinok-muzej-hudozhnici/> e <https://thegaze.media/news/how-the-worlds-unique-relics-survived-the-wars>

A proximidade entre a intervenção direta nas infraestruturas da sociedade ucraniana e nas comunidades mais afetadas pela guerra e as respostas artísticas é particularmente evidente neste período. Um exemplo disso é Livyj Bereh²⁹, uma organização voluntária que, desde o início da guerra, tem se dedicado à reconstrução de telhados, casas, escolas e hospitais em Kharkiv, Kyiv e Cherníhiv. Além de fornecer uma resposta imediata às necessidades de sobrevivência das comunidades, a organização também se empenha na proteção do património arquitetónico ucraniano: “A utilização de modestos telhados de metal ondulado preto produz um ato arquitetónico de cuidado coletivo e resistência em todo o país, tão poderoso como qualquer monumento cívico e documentado com o olhar inabalável da maior arte de guerra”³⁰. Esta intervenção no terreno desdobrou-se em diversas exposições com iteração internacional, promovendo o diálogo público sobre as consequências da guerra na vida quotidiana das pessoas e as investigações sobre a cultura e arquitetura.

²⁹ Em português: Margem Esquerda. Referindo-se ao rio Dnipro. <https://livyj-bereh.org/>

³⁰ Declarações dos jús Tom Emerson and Stephanie Macdonald, da 6a architects, na recente atribuição do Prémio Dorfman da Royal Academy 2024 de Arquitetura Centrada na Comunidade, ao grupo voluntário.



Figura 19: Intervenções em casas destruídas pelo grupo Livyj Bereh. Acedido a 15 de dezembro de 2024. Disponível em <https://livyj-bereh.org/>

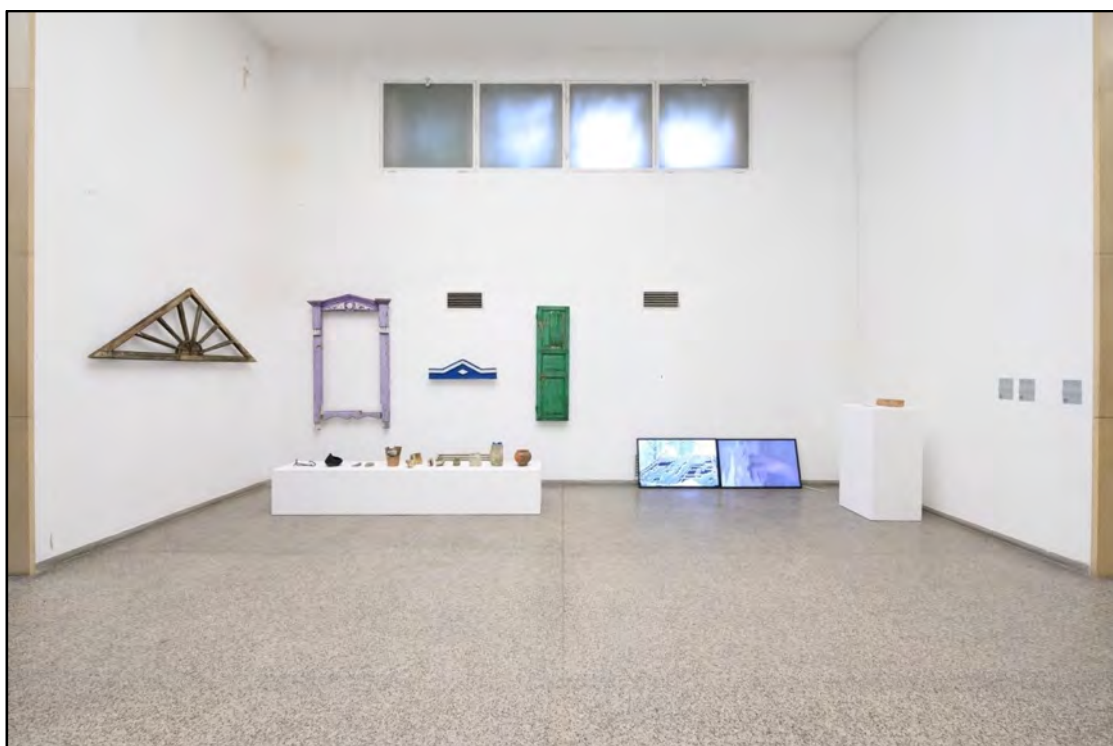


Figura 20: Vista da exposição The Landmark (2023) de Livyj Bereh, na Bienal de Kyiv, em Viena, Áustria. Acedido a 15 de dezembro de 2024. Disponível em <https://livyj-bereh.org/>

4. Que a terra te seja leve (2025): Processo

No último capítulo, discutem-se os processos subjacentes à realização do filme *Que a terra te seja leve* (2025). Através da aplicação dos conceitos e sensibilidades adquiridos com a contextualização teórica previamente exposta, bem como de outros diretamente associados à prática artística em questão, procurámos dar uma forma cinematográfica ao arquivo privado. O capítulo estrutura-se em três partes: na primeira, analisamos o papel ativo e dinâmico da câmara na construção coletiva de imagens e significados. Na segunda parte, abordamos o processo de catalogação não destrutiva, que conferiu contornos ao arquivo, sem comprometer a sua plasticidade e autonomia. Na terceira parte, discutimos as decisões fílmicas que emergem do contacto contínuo com o arquivo e do processo consolidado nas etapas anteriores, culminando no objeto fílmico final. Numa construção a dois, entre mim e o meu pai, *Que a terra te seja leve* (2025) emerge como um diário dos primeiros dois anos da guerra na Ucrânia, no qual a construção de uma casa é acompanhada por gestos e momentos que sublinham a continuidade da vida e a sua celebração, mesmo diante da destruição e da separação. A câmara desempenha um papel de correspondência, funcionando como um portal para um território cujo acesso se encontra, neste momento, impossibilitado.

4.1 Um contexto — construir e filmar

A realização do filme assenta em duas situações que é necessário destacar: uma tradição entre pai e filho em torno de uma handycam, no contexto da diáspora ucraniana em Portugal; e a invasão russa da Ucrânia. As imagens que viajam da Ucrânia e que são catalogadas e montadas neste filme refletem a continuidade de uma prática iniciada há vários anos. Pertencendo à primeira geração de ucranianos que escolheu Portugal como destino para uma nova vida, num período de intensa movimentação migratória no início do milénio, foi o meu pai quem primeiro deixou a Ucrânia, no início de 2001, com o objetivo de proporcionar melhores condições para o futuro. Em 10 de setembro de 2001, foi-nos possibilitado, a mim, à minha irmã e à minha mãe, juntarmo-nos ao meu pai, e assim começou uma nova etapa na nossa vida, deixando a Ucrânia para trás.

O meu primeiro regresso à Ucrânia para visitar a família ocorreu em 2007, enquanto a minha mãe só teve essa oportunidade em 2012, impossibilitada de estar presente em

momentos significativos, como o funeral do seu pai. O meu pai, por sua vez, manteve um contacto mais regular com a Ucrânia, motivado pela saudade e pela esperança de regressar definitivamente. Nas suas primeiras viagens de retorno, nas quais não estive presente, iniciou um gesto que me aproximou do país natal, apesar de não poder visitá-lo. Antes do meu regresso em 2007, o contacto³¹ mais atualizado que tive com a Ucrânia foi mediado pelas imagens em movimento que ele registava com uma handycam. Estas gravações, que captavam encontros com familiares e amigos de longa data, chegavam até mim como filmes de família nos quais eu não participava, mas que transmitiam o calor e a vivacidade das memórias. Este gesto tornou-se uma forma de prolongar e alimentar as recordações trazidas comigo em 2001, garantindo a sua continuidade. Mesmo após o meu regresso, esta prática persistiu, pois não viajava com a mesma frequência que o meu pai e, além disso, o ato de filmar era algo independente da minha relação com as imagens: ele fazia-o por gosto e iniciativa própria, sem qualquer propósito consciente em relação à sua importância para mim.

Em determinado momento, a câmara é passada para mim, talvez como consequência das evoluções tecnológicas dos pequenos dispositivos que transportamos diariamente. Estas inovações facilitaram o registo de memórias que, até então, era tarefa da handycam. Com a câmara em minha posse, inicio uma exploração que dá origem ao projeto final da licenciatura em Fotografia, intitulado *An Evergoing Osmosis on Memory's Limbo*. Este trabalho parte das imagens captadas por mim com a handycam que antes pertencera ao meu pai, num esforço de procurar a Ucrânia ou de estabelecer contacto com esse território afetivo. Essa busca manifesta-se através do arquétipo da natureza, elemento central na minha relação com as memórias do lugar de onde provenho e que, num determinado momento, tive que deixar para trás.

Anos após a câmara me ter sido entregue, manifestei interesse em restabelecer a tradição entre mim e o meu pai, devolvendo-lhe a câmara. Esta decisão também teve em consideração as imagens de arquivo acumuladas ao longo dos anos, que se tornaram o ponto de partida para o projeto de tese do mestrado em Estudos Cinematográficos. A handycam ocupa uma posição intermediária na evolução tecnológica dos dispositivos filmicos: é prática e relativamente acessível, mas menos imediata do que os telemóveis, que hoje operam como centrais multifuncionais. Ao limitar-se à função de filmar, a

³¹ Num paralelo com os álbuns de família, que congelaram a memória, a nostalgia e uma ideia fixa do que a Ucrânia representava para mim.

handycam exige uma adaptação por parte do utilizador, convertendo-se numa extensão do corpo e conferindo intencionalidade ao ato de filmar, o que enriquece o registo. Por este motivo, procurei reativar e valorizar o gesto filmico do meu pai.

A 20 de fevereiro de 2022, planeou-se uma viagem à Ucrânia, ocasião que aproveitei para devolver ao meu pai a câmara que tantas vezes já o tinha acompanhado. À data, o regime russo já tinha tomado diversas ações provocatórias, mobilizando mais de 100 000 soldados ao longo da fronteira russa e bielorrussa com a Ucrânia. Na sociedade ucraniana, coexistiam duas perceções: a incredulidade de que algo desta natureza pudesse realmente acontecer e o receio de que o pior estivesse iminente, o que levou a movimentos coletivos de preparação para a defesa. De forma inesperada, de um dia para o outro, a Ucrânia foi alvo de uma invasão em grande escala, acompanhada de uma destruição deliberada e incompreensível. Desde Portugal, tentámos assegurar o regresso do meu pai, comprando um bilhete de Budapeste para Lisboa, mas sem sucesso. A imposição da lei marcial impediu-o de deixar o país. Apesar da proximidade da fronteira com a Hungria, e da esperança de que conseguisse atravessar, uma diferença de apenas uma hora acabou por barrar a sua passagem.

No contexto de impossibilidade de movimento e incerteza quanto ao futuro, o meu pai decidiu, quase de imediato, começar a construir uma casa. O terreno, que possuía há vários anos, era regularmente mantido durante as suas visitas, um espaço onde imaginava um futuro lar, mas sem nunca ultrapassar o exercício de imaginação. Assim que o país começou a ser alvo de uma destruição massiva, o meu pai decidiu avançar com a construção. Este ato simbólico, que me surpreendeu quando recebi as primeiras imagens do processo, tornou-se a força motriz para começar a pensar no filme.



Figura 21: Fotografia analógica de *point-and-shoot*, tirada na primavera de 2022 em Mukachevo, Ucrânia. Autoria de Oleksandr Lyashchenko



Figura 22: Fotografias de correspondência através do Messenger.

Dois processos relacionados com duas casas diferentes tiveram início: a cimentação dos alicerces de uma casa futura, idealizada como espaço para "descansar na velhice"; e o restauro da casa da minha avó, com intervenções necessárias para melhorar as condições de conforto. Na casa da minha avó, as principais tarefas consistiram na substituição do telhado, no revestimento exterior para preservar o calor e isolar o frio externo, e na remodelação do quarto. Acompanhei, à distância, esta fase inicial das intervenções em ambas as casas.

A destruição iniciada a 24 de fevereiro de 2022 gerou duas respostas: a construção e a filmagem. Impossibilitado de sair de casa, o meu pai iniciou um registo diarístico com a handycam, em paralelo ao desenrolar da guerra, que se prolongou por quase dois anos, até que lhe foi permitido deixar a Ucrânia. As gravações chegaram até mim em dois momentos distintos: pela minha irmã, durante a sua viagem para o casamento da nossa prima Linda e para celebrar o 78.º aniversário da nossa avó Marusia; e pelo meu pai, quando regressou a Portugal, trazendo a câmara. No primeiro contacto com as imagens, cerca de sessenta cliques individuais, percebo a natureza que aglomera esses fragmentos diarísticos e que reflete a mão, o olhar e o coração do meu pai, bem como das pessoas com quem partilha a continuidade da vida no novo contexto da guerra. São imagens repletas de amor e empatia, captando a persistência dos ritmos diários e as celebrações da vida, como refeições em família, eventos significativos nos ciclos de vida — primeiro dia de aulas, nascimento, morte e casamento —, além dos cuidados com a casa e a horta. O segmento mais extenso deste arquivo documenta o casamento da minha prima Linda, um dia dedicado à celebração do amor, marcado pela ausência do meu tio, que não pôde viajar da Suécia, país para onde imigrou há vários anos.



Figura 23: Fotograma do clipe #46 do arquivo

Num plano mais íntimo, as imagens captadas pelo meu pai assumiram um papel essencial em devolver-me sanidade e permitir-me processar todo o desenrolar de acontecimentos que pareciam incompreensíveis. Numa tentativa mal direcionada de me aproximar desse entendimento, imergi em imagens explícitas de destruição, acreditando que poderiam trazer-me um melhor entendimento de tudo o que estava a acontecer, mas apenas resultaram em apatia. As imagens do meu pai permitiram-me começar a movimentar-me, a processar o impacto destes eventos em mim. A destruição, afinal, não era definitiva, e, apesar da dor irreparável vivida por tantas pessoas, a vida persistia — precisava de persistir. A câmara tornou-se uma janela para a empatia naquele território, uma empatia que resistia à destruição e à fragmentação. Assim, iniciou-se a reconstrução do meu *Eu*.

Nos três mil e quinhentos quilómetros que separam Lisboa de Mukachevo, a câmara possibilitou o encurtamento dessa distância, ainda que de forma limitada, tornando-se um veículo para as dinâmicas da relação com o meu pai e para o acesso à minha família, que há vários anos não vejo, e cuja separação traz o receio de não voltar a reencontrar alguns desses parentes³². Se na sinopse de *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia* lemos: “O realizador Jonas Mekas cria um diário elegíaco de uma viagem ao seu país natal, a Lituânia.”³³, o presente projeto poderia ser resumido, a partir do seu ponto de partida, como: “O (cineasta) Oleksandr Lyashchenko cria um diário elegíaco de uma viagem ao seu país natal, a Ucrânia.”. O meu pai e eu partilhamos o mesmo nome. Talvez ele filme e eu realize. Talvez o contrário. Talvez ambos. Uma dupla realizador-operador de câmara cujas funções se diluem num contínuo intercâmbio de papéis.

³² A última visita à Ucrânia foi em 2019, antes da pandemia. Com o início da guerra tornou-se impossível voltar e tal será até que esta tenha um fim. É o período mais longo sem regressar, a seguir ao primeiro regresso que aconteceu depois da imigração.

³³ <https://www.imdb.com/title/tt0069172/>

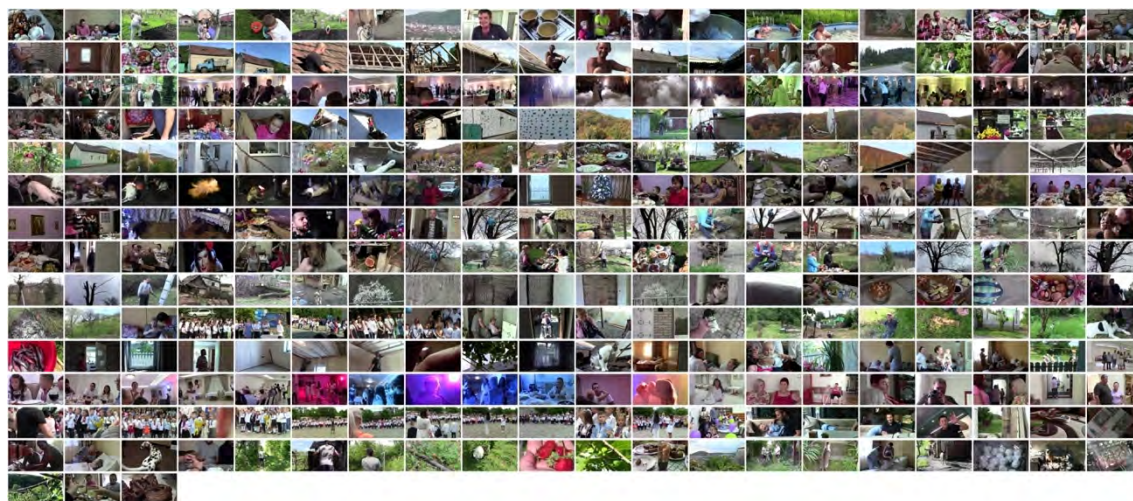


Figura 24: Composição dos 298 cliques que compõem o arquivo

O meu papel na produção de imagens foi além da devolução da câmara ao meu pai. Após a receção do primeiro conjunto de imagens, passei a ter um papel mais ativo na orientação dos movimentos da câmara. Embora este dispositivo mágico permitisse o colapso da distância, os confinamentos 16:9 da imagem eram limitativos. Surge, assim, o desejo de expandir essas imagens, de romper com os enquadramentos que as delimitavam. Nesse sentido, fui orientando o meu pai na exploração do território cujo acesso me era negado, dando-lhe coordenadas para onde ir e o que mostrar, transmitindo-lhe os *pannings* e *travellings* que gostava que ele fizesse. A minha intenção era que ele me apresentasse o que via e eu não. Esta orientação foi sempre dada de forma sugestiva, por receio de que ele deixasse de filmar, por considerar que a banalidade do quotidiano não teria interesse para mim. Este direccionamento da câmara ocorreu através do Messenger, e as seguintes transcrições do ucraniano para o português ilustram dois exemplos dessa relação:

7 de fevereiro de 2023

Olá pai,

Queria te pedir que não parasses de gravar. Grava alguma coisa todos os dias. Nem que seja o quintal, a montanha, o cão. Algo que queiras dizer, algo que aconteceu nesse dia, algo que me queiras dizer. Algo que falaste com a avó. Mesmo que pareça não ser interessante. Eu gostava de ter esse registro diário, do teu dia a dia, da tua vida neste último ano. Filma as refeições. Filma o avô e a avó, sempre que possível. Não sei quando conseguirei ir à Ucrânia e quando os conseguirei ver de novo. Pode ser? Não precisas de estar sempre com a câmara nem estar sempre a filmar. Mas tenta ir filmando, mesmo que pareça o mais banal. Filma como está o tempo, se chove, se neva, se faz sol. Filma as árvores, filma a floresta, mesmo que seja de longe. Filma o pôr do sol, filma o nascer do sol. Filma à tua vontade, como queres, mas filma.

6 de junho de 2023

Olá pai,

Já te tinha escrito isto, mas volto a relembrar te. Sei que agora são momentos mais difíceis por causa da avó, e por causa disso não tens tempo e disposição, mas continua a filmar coisas com a câmara, sempre que conseguires. Não precisa de ser nada elaborado, apenas as coisas do dia a dia. Filma as refeições, filma quando o Vova e Linda forem aí, filma o novo cão, filma as flores, a floresta. Pelo menos uma vez por semana filma algo, mesmo que não haja nada que aches interessante talvez tenhas algo que querias contar ou dizer me (como está a avó, o que fizeste nesse dia, que novidades há, como está o tempo). Filma a montanha e fala algo para mim. Sei que é difícil, mas pelo menos uma vez por semana filma algo.

Não me impus demasiado, pois desejava que ele preservasse a sua liberdade de filmar e de se expressar, uma liberdade que lhe é tão natural e que eu jamais conseguiria replicar. Talvez, enquanto aspirante a cineasta, eu reflita excessivamente, enquanto ele consegue viver enquanto filma e vice-versa. Ele e a câmara são um, sem qualquer desfasamento em relação ao que se desenrola diante do olho e do obturador. A câmara, enquanto extensão do seu corpo e do seu olhar, reflete uma intuição que lhe confere total liberdade. E, paralelamente à imagem, há uma voz inabalável, que não hesita em nenhum momento.

Além de servir como portal para esse território cujo acesso me permanece negado, a câmara possibilitou uma forma de correspondência durante o período de separação. Não apenas pelo fluxo de imagens, mas também pela intenção subjacente ao ato de filmar, atribuindo-lhe uma natureza epistolar. Há um início e um fim bem definidos, com um conteúdo entre esses pontos que é direcionado. Os fragmentos diarísticos deste arquivo, que incorporam esta correspondência, contêm os elementos típicos de uma carta física: saudações e despedidas; as novidades da vida e os sentimentos e preocupações em relação a ela; uma divagação pelas memórias e pela saudade. A floresta, no início das montanhas dos Cárpatos, revelou-se o meio ideal para esta comunicação, proporcionando um refúgio dos ritmos quotidianos. Foi um momento em que podíamos estar a sós. Assim, estabeleceu-se uma prática em que ele filmava a floresta enquanto falava diretamente para

mim. Numa imagem em que nunca o vemos, o som da sua voz confere corporeidade às suas palavras, à semelhança do que o fonopostal³⁴ permitiu no meio do século XX.



Figura 25: Fotogramas de vários clipes do arquivo

4.2 A catalogação

A partir da identificação da natureza epistolar das imagens, inicia-se a próxima fase do projeto: a catalogação do arquivo, subdividida em várias etapas. O primeiro momento consistiu em múltiplas visualizações de todo o acervo, com desfasamentos temporais, na busca de uma relação puramente afetiva de receção desse material, cujo objetivo era encurtar a distância e permitir-me, de forma intencional, o acesso àquilo do qual estou separado. Após diversas passagens por este material, comecei a registar apontamentos espontâneos sobre o que as imagens me comunicavam, e, gradualmente, surgiram relações dinâmicas entre os elementos do arquivo. É especificamente nesta etapa que dou conta das cartas que me são dirigidas, e por isso surge a preocupação de lhes manter a integridade. Estas imagens viajaram mais de três mil quilómetros para me transmitir algo que o meu pai se empenhou em materializar — portanto, não podia alterar o início e o fim das imagens de uma forma que desrespeitasse o conteúdo e o gesto subjacente. Passar para a montagem, numa fase tão inicial, atribuindo um sentido sequencial e funções específicas aos elementos, parecia-me uma abordagem destrutiva.

³⁴ Estas cartas acústicas inscritas num disco de setenta e oito rotações, eram gravadas em casa ou em locais próprios para tal. Faladas ou cantadas, dirigiam-se principalmente às pessoas que se amava ou àqueles que não sabiam ler e escrever e pretendiam encurtar a distância física dos corpos e das suas manifestações. Arquivo digital de fonopostais: <https://www.phono-post.org/?p=about>

Simultaneamente, devido à carga emotiva associada ao evento que ocorria paralelamente à filmagem dos fragmentos diarísticos, tornou-se necessário impor uma certa distância em momentos específicos. De forma a mitigar o impacto das imagens sobre mim, sem comprometer a sua integridade e função, foi implementado um processo mecânico de catalogação que visava ser não destrutivo, preservando as relações latentes entre os constituintes do arquivo. Antes de avançar para a montagem, fez sentido expandir as relações e os diálogos possíveis, desenvolvendo uma sensibilidade crescente para com o material, ao mesmo tempo que se respeitava a vulnerabilidade das pessoas que abriram as portas da sua casa para mim. À semelhança do exercício autobiográfico de Chantal Akerman, em que ela montou partes dos seus filmes para construir um autorretrato, e das relações intrínsecas presentes em toda a sua obra, procurei dar estrutura a este organismo vivo, onde as suas partes articulam significados tanto em proximidade quanto em distância.

O processo de catalogação foi analógico e possibilitou-me trabalhar com trezentos cliques, com um nível de simultaneidade que o computador não me permitia. Este processo dotou também o arquivo de uma facilidade de transporte, permitindo-me levá-lo comigo para qualquer lugar e favorecendo um contacto mais frequente. Esta etapa consistiu na visualização sequencial do arquivo, desta vez com a transcrição textual do conteúdo dos cliques: o que acontece, o movimento da câmara e o que é dito de relevante. Para a materialização da catalogação, foi adotado um cartão, que, de um lado, contém um fotograma representativo do clipe em questão e, do outro, inclui a descrição, a duração, a numeração e a associação a cenas — mesmo tempo, mesma ação —, quando pertinente. O cartão atua como uma mnemónica, através da qual posso recordar o contexto anterior e posterior ao *frame* selecionado. Além de servir como um atalho para o conteúdo e uma compressão do tempo, ele é também um primeiro contributo para a ressignificação das imagens. A transcrição não é completamente fiel às intenções ou ao texto do meu pai, pois permito a inserção das minhas subjetividades ao evocar memórias, levantar questões ou tirar conclusões pessoais. Neste processo, já me posicionei em relação às imagens.

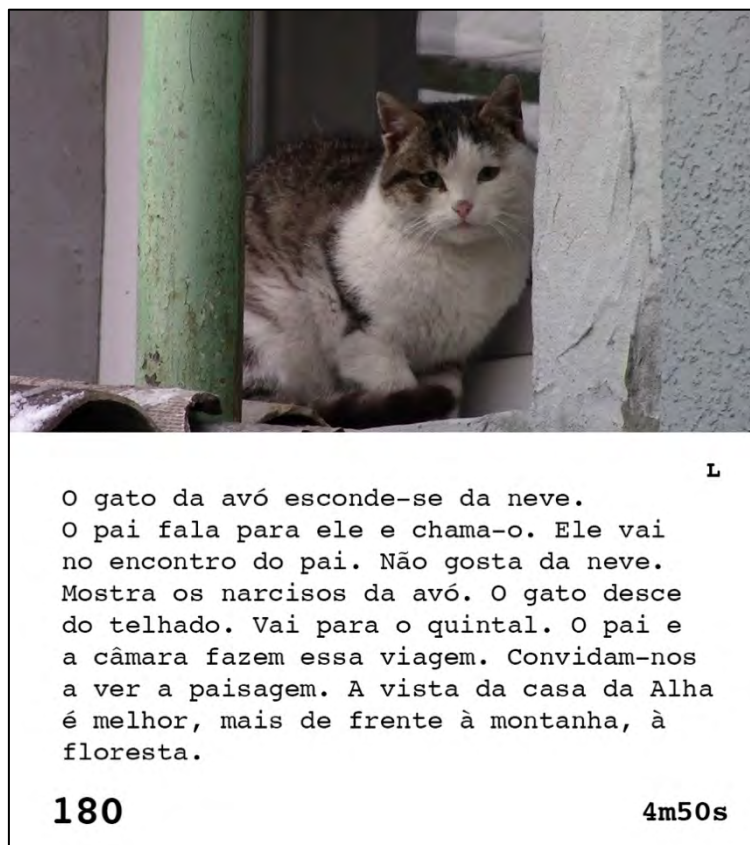


Figura 26: Cartão usado para a catalogação constituído por: fotograma; descrição textual pertinente; número do ficheiro digital; duração; associação em cenas, quando pertinente.

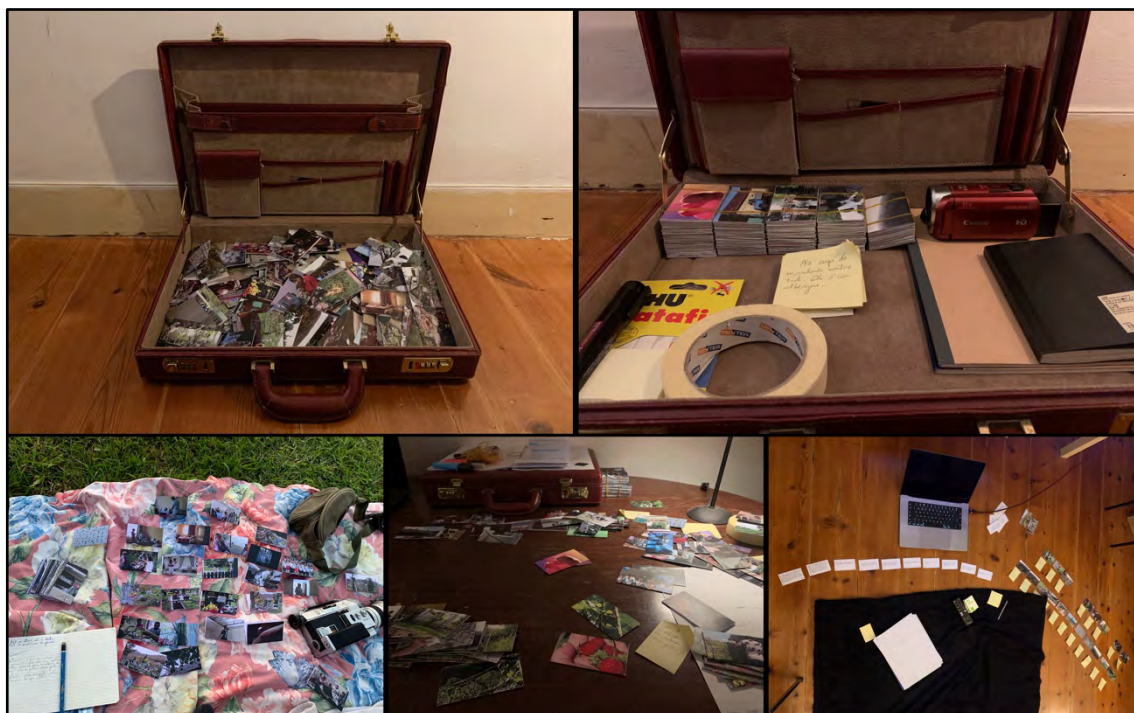


Figura 27: Mala de trabalho com os vários elementos importantes para o processo de contacto com o arquivo. Registo de vários momentos desse processo.

Destacamos as trocas de valor empático possibilitadas pelos cartões, as quais enriqueceram o projeto e o filme de forma não antecipada. Esta materialização proporcionou uma maior facilidade de acesso a outras pessoas, permitindo-lhes entrar na intimidade do arquivo, mas preservando e respeitando a vulnerabilidade daqueles que dele fazem parte. As pessoas a quem tive oportunidade de mostrar os cartões, e que puderam manuseá-los ao seu ritmo, reconheceram a empatia contida no arquivo e devolveram-na para mim, potenciando o processo. Esta sinergia reforçou o ato coletivo, pois, ao abrir o espaço deste arquivo privado para outras pessoas, contribuiu para que estas alcançassem uma compreensão mais completa de todo o contexto, devolvendo com empatia o meu gesto.

Assim, eu e o meu pai construímos em conjunto um arquivo sobre o desenrolar do evento em questão: o meu pai, por meio do registo diarístico, e eu, pela catalogação. Enquanto os diários filmados de Jonas Mekas são desprovidos de uma voz que se pronuncia simultaneamente ao gesto da mão, ao comando do olho e do coração, o meu pai inscreve a sua voz no plano da imagem, tornando ambas as dimensões indissociáveis. Na transição para o filme-diário, Mekas reflete sobre o passado, enquanto eu reflito sobre um passado no qual o meu pai já se posicionou em relação ao presente. O meu pai comenta enquanto vive e filma, estabelecendo um diário verbal que se aproxima da memória que regista. Com esta catalogação, eu incido com um diário escrito sobre o diário filmado do meu pai, com o objetivo de criar um filme-diário. Este processo permitiu preservar a flexibilidade das funções da memória, mantendo a sua plasticidade ao permitir-lhe adquirir constantemente novas formas. Neste esforço coletivo de produção de memória, ela mantém a sua volatilidade, situando-se entre o texto e a imagem. No rebate desses dois pontos, dessas duas âncoras, a memória vai e vem, trazendo consigo diferentes elementos a cada iteração. Cada vez que a submeto a essa viagem, ela se transforma, pois eu sou diferente a cada presente que o faço. O meu diário escrito desestabiliza a memória inscrita pelo meu pai, tornando-a mais dinâmica ao fomentar um diálogo constante com ela. Tal como as fundações de uma casa, estes cartões são os alicerces do arquivo, algo inacabado, mas sólido. Aos quais sempre posso retornar.

O carácter coletivo deste arquivo não se limita à intervenção da dupla de Oleksandrs. Além do acesso aos aspetos mais íntimos das vidas das pessoas que compõem este arquivo, estas também empunham a câmara, desempenhando um papel ativo na criação deste registo. Em diversas ocasiões, a câmara passa de mão em mão, não apenas em

registos particulares, nos quais o meu pai solicita que o filmem para me mostrar algo que esteja a fazer, mas também em registos que começam nas mãos do meu pai, e em que a câmara salta de uma pessoa para outra, muitas vezes sem que se perceba essa iteração, tão bem integrada no tecido da vida e nos seus ritmos. A minha irmã Beatrysa, que viajou em dois momentos à Ucrânia durante este período, desempenha também um papel fundamental na expansão deste arquivo, respondendo àquilo do qual estou impossibilitado de participar, com a sensibilidade de quem compreende as minhas inquietações.

4.3 As decisões da montagem

Link para o filme: <https://youtu.be/i8YY0p2crsY>

A natureza intrínseca deste arquivo doméstico, associada ao ato de erguer uma casa, reafirma o objetivo do filme, uma intenção que foi delineada logo após o primeiro contacto com as imagens e que serviu de fio condutor neste projeto de investigação. Mais do que qualquer forma estrutural dada ao filme e à narrativa encontrada, a premissa fundamental seria a de não perpetuar a destruição e a fragmentação que ocorriam dia após dia, desde 24 de fevereiro de 2022. Ao contrário, e mesmo que de forma limitada, o objetivo era, por meio da montagem, tentar contrariar essa destruição, procurando um processo de agregação. Um filme cujo centro de gravidade seria a empatia e o amor, apesar de toda a destruição. O meu pai forneceu os materiais necessários para a construção do filme; cabia-me agora, através dos alicerces, materializá-lo, e encontrar uma estrutura que servisse de veículo para o movimento que tentava dar resposta à destruição.



Figura 28: Fotograma do clipe #75

A guerra gerou um conjunto de consequências tanto para a minha família quanto para mim. O facto de o meu pai ter ficado impossibilitado de sair trouxe uma preocupação sobre quando e como seria possível o regresso a Portugal, assim como o desenrolar de eventos que o aguardavam na Ucrânia. Para além da separação do meu pai, a guerra intensificou a distância física e emocional com os meus familiares, impedindo-me de estar presente para celebrar momentos importantes das suas vidas, bem como fazer os processos de luto quando necessário. Este é o meu contexto, e é a partir dele que procuro dar o meu contributo, por meio do filme, como uma resposta a esta guerra. A separação, que atingiu inúmeras famílias ucranianas em diferentes escalas, é uma das consequências da guerra merece a sua representação.

As primeiras tentativas de montagem, que resultaram em decisões filmicas, ocorreram de forma analógica nos diversos locais onde explorei as relações entre as imagens. No chão, na mesa ou na parede, organizei blocos sequenciais, experimentando os diálogos entre os elementos do arquivo, guiado principalmente por uma intuição. O registo das sequências e das relações foi sendo feito, e assim o filme foi se estruturando por camadas. A primeira a destacar é a das imagens de natureza epistolar, nas quais o meu pai dirige palavras à floresta, destinadas a mim. Estes momentos atuam como âncoras no filme, funcionando como pausas nos ritmos da vida, onde aparentemente nada acontece, mas onde se permite uma intenção maior nas palavras, que refletem o seu estado de espírito. Nestas imagens, a passagem do tempo também é visível através das

manifestações das estações na floresta, o que se tornou uma ferramenta estrutural do filme.



Figura 29: Fotogramas de clipes do arquivo

Outra camada relevante a ser trabalhada e incorporada no filme é a da minha avó Marusia. A primeira filmagem registada pela handycam ocorreu em sua casa, no dia de Páscoa, com uma mesa repleta de comida preparada por ela. Um ano depois, durante os preparativos para a Páscoa de 2023, a minha avó sofreu um enfarte. O meu pai estava por perto e, portanto, foi prontamente socorrida, ficando várias semanas no hospital. As sequelas foram significativas, e ela perdeu a capacidade de falar e de se movimentar, ficando acamada. Após uma maior estabilidade, regressou a casa, e o meu pai teve de apressar as obras no quarto para poder recebê-la nas melhores condições possíveis. Neste arquivo de imagens, constam os momentos pós-enfarte que, embora dolorosos, foram essenciais para mim: permitiram-me ver a minha avó e como ela se encontrava. São imagens que percebi que teriam um valor exclusivamente privado, sendo material que nunca poderia fazer a sua passagem para o público. A sua validade enquanto registo residia na relação comigo, devido à separação e à impossibilidade de estar com ela. Assim, foi necessário dotar as decisões sobre esta camada da avó Marusia de uma sensibilidade particular no filme. Não poderia mostrá-la isolada, mas apenas rodeada de família, amor e calor. Para sugerir a solidão que sentiu nesse último ano, teria de o fazer de uma forma não gratuita, que a respeitasse e dignificasse. Que reconhecesse a sua solidão, mas que não a resumisse a isso. Ela teve uma vida cheia de amor e de lutas, que se refletiu de inúmeras formas, e nenhuma solidão pode negar isso.

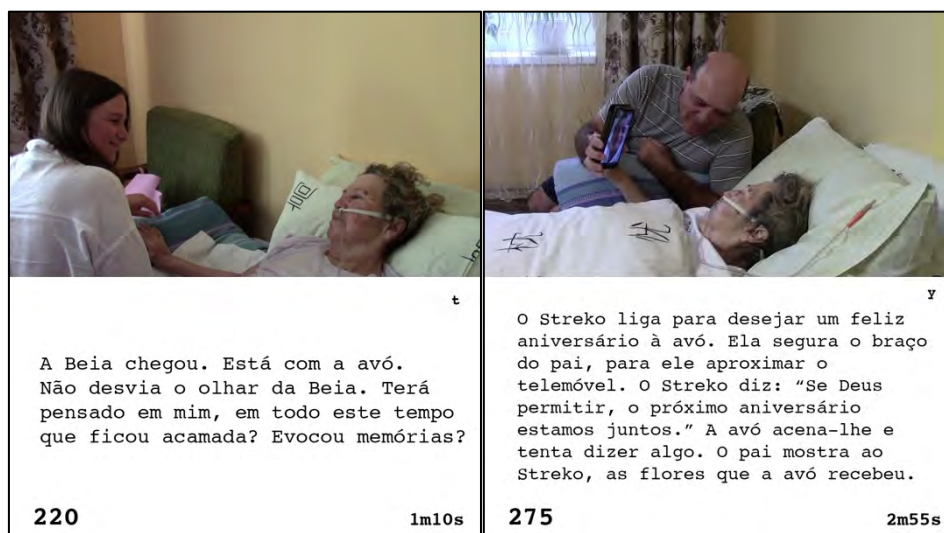


Figura 30: Cartões que resultaram do processo de catalogação

É na relação com a minha avó que emerge a camada da construção da casa. Optou-se por dar destaque àquela que foi restaurada e preservada, uma casa cujo propósito era receber a minha avó. As imagens da outra construção foram excluídas do filme, pois causariam uma confusão na estrutura narrativa, permitindo, assim, uma forma mais destilada e uma relação simbiótica entre a camada da casa e a da minha avó. No início do filme, vemos o quarto, que será o destino final da minha avó, em obras, com as paredes despidas. À medida que o filme avança, vemos as várias intervenções na arquitetura, culminando numa nova casa.

Mukachevo encontra-se, talvez, na zona mais segura da Ucrânia, devido à sua proximidade com as fronteiras de vários países e à proteção da cordilheira dos Cárpatos. No entanto, os efeitos da guerra chegam de outras formas, e o seu impacto é significativo. Embora o filme não tenha a intenção de incorporar uma destruição diretamente provocada pela guerra, foi considerada relevante a inclusão de elementos sugestivos dos efeitos da mesma e do desgaste no quotidiano. Um plano, em particular, levanta a questão: terão os estilhaços da guerra atingido esta casa?

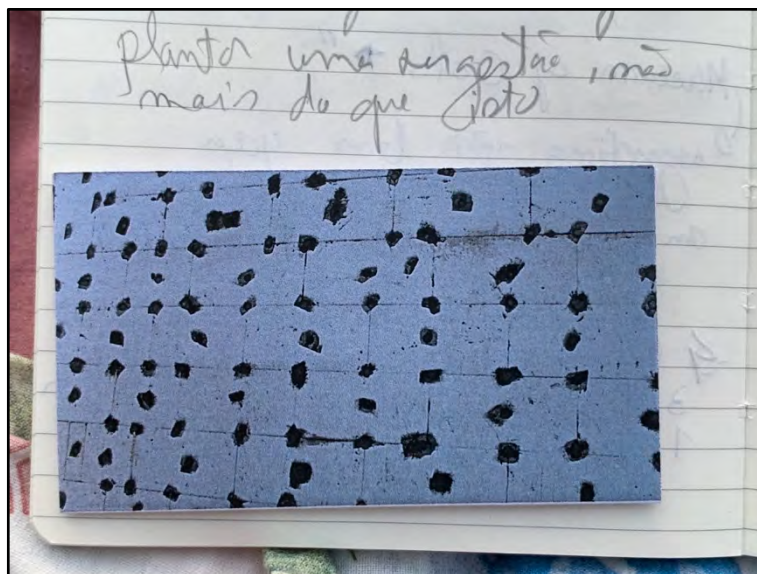


Figura 31: Registo de uma relação criada no contacto com os cartões, a transpor para a montagem filmica. Lê-se “Plantar uma sugestão, não mais do que isto”.

O papel da câmara, enquanto ferramenta de resistência e garantia de segurança, constitui outra camada na estrutura filmica. Enquanto o meu pai continua a filmar, sei que está bem, o que representa um bom sinal. O dispositivo é igualmente reconhecido por aqueles que são filmados, e em diversas instâncias ouvimos os seus pedidos para poderem manuseá-lo e filmar, especialmente por meio das crianças. Há um momento em que esse pedido é negado pelo meu pai, pois ele não quer distrair-se da tarefa importante que tem em mãos. No entanto, ele mostra à criança o mundo através da handycam, e em outros cliques do arquivo, vemos o meu pai a explicar o funcionamento da câmara aos interessados. Mesmo que a guerra termine hoje, persistirão traumas cujas mazelas se estenderão por várias gerações. As crianças de hoje terão de lidar com essas consequências no futuro. Assim, fez sentido encerrar o filme com uma nota de esperança, representada por elas. No último plano do filme, o meu pai entrega a câmara ao seu neto emprestado, Bodkia, que, com a câmara em mãos, filma o cão Rotzki. Após esse retrato, Bodkia segue com o seu percurso, sem sabermos para onde, mas sabendo que o faz com a câmara. O meu pai regressa a Portugal, mas a continuidade do ato de filmar é assegurada, e a câmara fica em boas mãos.



Figura 32: Cartões que resultaram do processo de catalogação

Outro elemento fundamental, transversal ao filme, é a língua em que as vozes são projetadas. Mukachevo situa-se num território de confluência de várias camadas históricas, culturais, étnicas e identitárias. No início do século XIX, testemunhou uma sucessão de transições de império: da Austro-Hungria para a Checoslováquia em 1920, da Checoslováquia para a Hungria em 1939 e, posteriormente, foi anexada à força pela União Soviética em 1944, sendo, no ano seguinte, cedida à República Socialista Soviética da Ucrânia. Com as transformações decorrentes destes movimentos, a identidade na região não é estática, alimentando-se de relações históricas e contemporâneas. Uma particularidade desta região é o uso da língua russina, que é considerada por alguns estudiosos como uma língua própria, e por outros como um dialeto ucraniano³⁵. O uso de termos desta língua é o mais familiar para mim, dado o contexto em que cresci. No filme, a mistura de ucraniano com a língua russina, assume-se simbolicamente como uma forma de resistência às lutas territoriais contínuas e aos esforços de assimilação³⁶. Os russinos, um grupo étnico descendente de uma população que habitava o nordeste dos Cárpatos Orientais, nunca se agregaram numa nação e sua língua persiste até hoje. Há passagens no filme em que até os próprios ucranianos necessitam de legendas para compreender completamente o que é dito. Na minha família, a confluência identitária é evidente: o meu avô materno era húngaro, o meu avô paterno era de Odessa, a minha avó materna era de

³⁵ George Y. Shevelov, "Ukrainian," *The Slavonic Languages*, ed. Bernard Comrie and Greville G. Corbett (1993, Routledge), pp. 947–998.

³⁶ Esta região, como tantas outras na Ucrânia, conta com um passado coletivo traumático: com a ocupação nazi, parte da população judaica foi executada e a restante foi deportada para os campos de concentração de Aushwitz. Com a ocupação soviética em 1944, deu-se início à expulsão de população húngara. Em Mukachevo há uma rua apelidada de Siberiana, de onde as pessoas eram deportadas para a Sibéria.

uma aldeia próxima da fronteira com a Roménia, e a minha avó paterna tinha descendência russina. O meu nome, quando evocado no filme pelo meu pai ou por outros, é a versão húngara de Oleksandr: Shoni. A partir do interior de uma casa em reconstrução, fala-se numa língua que preserva as suas particularidades, alinhando-se com a crença de Édouard Glissant³⁷: “Seja como for, creio que a arquitetura e a linguagem serão os dois meios de resistência no futuro, de resistência absolutamente invencível” (Glissant, p. 51, 2021). Em um ataque que é inevitavelmente um ataque à identidade, foi importante para mim reforçar as particularidades desta língua que não desejo esquecer.

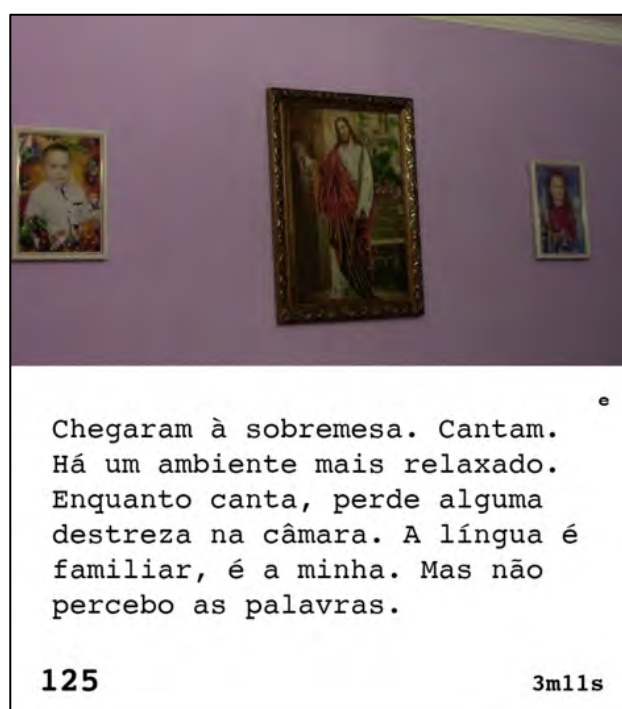


Figura 33: Cartão que resultou do processo de catalogação

³⁷ Édouard Glissant (1928–2011) foi um escritor, poeta e filósofo martinicano cujo vasto contributo se evidenciou nas teorias pós-coloniais e nos estudos de identidade cultural. Na sua obra, destaca-se *Poética da Relação*, um livro que consolida as suas convicções sobre a ideia de uma globalidade que integra a diferença de cada um, rejeitando narrativas universalistas. O movimento inerente à imigração e às diásporas constitui um ponto central a partir do qual desenvolve estas reflexões.

Conclusão

O presente projeto, através da prática artística que culminou em *Que a terra te seja leve* (2025) e do diálogo estabelecido com o ensaio teórico que o complementa, propôs-se a investigar os processos subjacentes à produção de memória num objeto fílmico íntimo, bem como compreender a sua consolidação enquanto obra cinematográfica autónoma, capaz de ir além do seu contexto privado. Esta investigação emergiu de um contexto global de instabilidade provocado pela invasão russa da Ucrânia. A destruição e fragmentação resultantes, juntamente dos esforços em resumir os contornos dos eventos em narrativas dominantes — que frequentemente ocultam ou distorcem as vozes dos indivíduos envolvidos —, destacam a urgência de respostas e contributos por parte daqueles afetados por essa fragmentação. Apesar da crescente acessibilidade aos meios fílmicos, a projeção da voz individual não é garantida, tendo que enfrentar ideologias universalistas que procuram impor-se e justificar atos de agressão.

Sendo a preocupação principal da presente materialização artística a produção de memória no objeto fílmico, e procurando dar o meu contributo a este cenário, quisemos aproximar-nos de dois cineastas com uma sensibilidade ímpar nesse processo, cuja vasta filmografia biográfica, íntima e doméstica reflete uma constante preocupação com a memória e é por ela regida. A investigação teórica partiu de um diálogo específico com os filmes *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia* (1972) e *News From Home* (1976), de Jonas Mekas e Chantal Akerman, os quais abordam questões que ecoam diretamente o nosso contexto: a viagem ao país natal sob a condição de inacessibilidade e a correspondência mediada pelo objeto fílmico. Separado do meu pai e impossibilitado de regressar à Ucrânia, a ressonância pessoal com estas obras foi determinante, sendo a análise dos seus processos fundamental para adquirir ferramentas e sensibilidades aplicáveis à produção de memória no meu próprio filme.

A primeira metade do século XX, marcada pelos maiores conflitos bélicos da História, coincidiu com a consolidação do cinema como meio essencial para registar os eventos. Contudo, para além da consolidação da memória em repositórios de películas, estas imagens estiveram ao serviço de nações e impérios, sendo frequentemente usadas para os interesses daqueles que detinham o poder sobre os arquivos. No período pós-guerra, caracterizado pelo cenário pós-modernista, o desenvolvimento tecnológico dos meios fílmicos e a democratização do acesso a esses meios possibilitaram uma viragem

significativa para a expressão individual. Na resposta à desilusão com as grandes narrativas que sustentaram os conflitos e os seus desdobramentos, o cinema tornou-se um espaço para respostas que partiam do indivíduo, permitindo explorar as consequências pessoais desses macroeventos e oferecendo uma perspectiva mais completa e plural da história. Esse contexto fomentou práticas filmicas subjetivas e ensaísticas, que atravessam formatos como o filme-diário, o caderno de notas e o autorretrato cinematográfico. O cinema ensaísta, em particular na sua vertente diarística, revelou-se um veículo poderoso para articular experiências individuais como por exemplo o desenraizamento e o deslocamento — condições que emergem como consequências centrais da Segunda Guerra Mundial e que requerem tempos e formas específicas para serem expressos e representados no tecido cinematográfico.

Jonas Mekas e Chantal Akerman destacam-se como dois cineastas cuja obra foi profundamente influenciada pelas consequências da Segunda Guerra Mundial, que funcionaram como um gatilho para as suas práticas cinematográficas. Ambas as filmografias são marcadas por abordagens biográficas, íntimas e diarísticas, que, associadas a um carácter arquivista, exploram a articulação de sentimentos a partir das esferas privada e doméstica. A consolidação desses sentimentos em objetos cinematográficos é resultado de estratégias formais e processos específicos, particularmente evidentes na montagem que não apenas organiza significados dentro de cada filme, mas também estabelece diálogos entre obras, configurando um corpo cinematográfico coeso. Esta dimensão é particularmente evidente no cinema de Akerman, que se posiciona como um legado pessoal, garantindo a perpetuação da sua memória. Tanto Mekas como Akerman incorporam influências do diário escrito nos seus trabalhos, refletindo interseções entre os formatos escrito e fílmico. A prática diarística é mais evidente no trabalho de Mekas, que se centra na transformação de diários filmados em filmes-diário. A voz e o som são outros elementos centrais na criação de significado nos seus cinemas: para Mekas, a narração e o conteúdo verbal assumem um papel central, enquanto que em Akerman, o uso detalhado e intencional do som emerge como um elemento significativo na construção de significado. As intenções que orientaram os cinemas de ambos resultaram na criação de arquivos íntimos, do *Eu*, domésticos e relacionais, que, ao transitar do privado para o público, permitem um diálogo profundo com os espectadores, perpetuando memórias e experiências pessoais.

Os filmes analisados nesta investigação refletem duas relações fundamentais no cinema de Jonas Mekas e Chantal Akerman: a relação de Mekas com a Lituânia e a de Akerman com a sua mãe. Forçado a abandonar o seu país, Mekas vê no cinema uma forma de estreitar as relações de memória com o que deixou para trás, bem como uma ferramenta para expressar e compreender os sentimentos resultantes dessa separação. *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia* (1972) marca o seu primeiro regresso físico à Lituânia, vinte e cinco anos depois da partida. Este é um momento determinante na sua prática cinematográfica, pois permite-lhe refletir sobre as perdas irreparáveis e rastrear o caminho traumático que o levou até o exílio, permitindo-lhe uma resolução. A estrutura fílmica diarística e a inscrição da sua voz sobre as imagens são elementos essenciais para a produção de memória neste filme. Por sua vez, o cinema de Akerman é orientado por outra perda: a experiência traumática do Holocausto vivida pela sua mãe, cuja recusa em falar sobre este período leva Akerman a uma procura incessante por respostas. O arquivo que constrói da sua relação com a mãe torna-se um dos pilares do seu cinema. Em *News From Home* (1976), o resgate da voz da mãe a partir de correspondência entre ambas, num período de separação, é proferido pela voz de Akerman, revelando-se algo mais do que o conteúdo das cartas. Através de uma utilização intencional do som, que impõe um ritmo próprio ao filme, Akerman cria um espaço para que um significado profundo emergja, permitindo um diálogo que, de outra forma, não seria possível.

A partir da aproximação à compreensão das práticas de Mekas e Akerman, partimos para a realização do filme, com o objetivo de responder à questão que originou esta investigação, procurando dar um contributo ao atual contexto de guerra na Ucrânia, fazendo-o a partir de uma perspetiva íntima, a partir do *Eu*, e das consequências do evento. Separado da Ucrânia e do meu pai, o filme permitiu a produção da minha memória face aos sentimentos perante este cenário, e ele foi regido pelo objetivo de o consolidar na esfera pública, através de diversas estratégias. O processo que culminou no objeto fílmico final consistiu em três etapas: o registo diarístico; a catalogação e a montagem do filme. No primeiro momento, a handycam empunhada pelo meu pai e direcionada à distância pelas minhas inquietudes possibilitou a criação de uma memória coletiva num formato diarístico. Este é, aquilo que acreditamos, o primeiro contributo do filme: um registo fílmico paralelo à destruição que se inicia e que capta a resistência e resiliência manifestadas através da continuidade da vida, em particular na construção de uma casa.

Além do registo visual, o filme assume uma função de correspondência, em que palavras me são dirigidas com uma intenção clara. A segunda fase consistiu na catalogação do arquivo, preservando a autonomia de cada entrada diarística, mas atribuindo-lhe uma estrutura que permitisse a sua transformação em objeto fílmico. A solução encontrada neste processo revelou-se eficaz, permitindo ressignificar e potenciar o arquivo bruto. Neste momento, a construção coletiva foi reforçada, ao evocar as minhas memórias e interpretações através do diário escrito. O processo permitiu, igualmente, estabelecer relações entre imagens, que foram transpostas na montagem final. O objeto físico resultante deste processo representa outro contributo importante, proporcionado facilidade de transporte e acesso ao arquivo, a este contexto de difícil acesso para quem o observa de fora. Os cartões permitiram uma relação empática e sinérgica, facilitando o acesso aos outros e enriquecendo o meu processo através das trocas que se sucederam. Pode-se dizer, que também essas trocas foram transpostas para a montagem final. Finalmente, todo o processo foi consolidado num objeto fílmico que serviu de veículo para a expressão de separação e destruição, e das respostas a esses efeitos. As estratégias formais adotadas foram essenciais para alcançar esse objetivo. Foi fundamental conferir ao filme uma estrutura, que por um lado, preservasse a autonomia de cada imagem e, por outro, funcionasse com um organismo coeso, no qual as partes dialogam para articular significados. A montagem do filme materializou as seguintes dinâmicas: a construção de uma casa, tanto literal como simbolicamente, numa relação estreita com a minha avó; uma correspondência entre mim e o meu pai, em que ele respondia às minhas inquietações; um papel ativo da câmara, que dá a ver a integridade, que permite a produção de memória, e com a qual se resiste, continuando o registo fílmico.

O percurso seguido nesta investigação revelou-se crucial para a compreensão paralela ao evento que se procurava responder. A partir desta base, manifesta-se o interesse de dar continuidade à investigação no campo do cinema ucraniano, explorando diálogos com movimentos cinematográficos de resistência artística. Planeia-se também dar continuidade à materialidade dos cartões, expandindo o trabalho das relações criadas durante o processo, com a perspetiva de publicação num formato de diário. No que respeita aos elementos do arquivo, há uma necessidade e um desejo de explorar a sua manifestação instalativa, reconhecendo a autonomia de cada elemento e procurando potenciá-la por meio das relações espaciais entre as imagens. Assim, coloca-se a questão

para uma possível continuidade de investigação do presente projeto através de relações teóricas com a instalação e o cinema expandido.

Bibliografia

- Aasman, S. (2016). The introduction of Ciné-Kodak: the long awaited answer. Em A. v. Oever, & G. Fossati (Edits.), *Exposing the Film Apparatus: The Film Archive as a Research Laboratory*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Akerman, C. (1998). *Une famille à Bruxelles*. (C. Fernandes, Trad.) Paris: L'Arche.
- Akerman, C. (2013). *Ma mère rit*. France: Mercure de France (Collection Traits et portraits).
- Bachelard, G. (2014). *The Poetics of Space*. London: Penguin Classics.
- Bergstrom, J. (1999). Chantal Akerman: Splitting. Em J. Bergstrom (Ed.). University of California Press.
- Cerne, A. (2002). Writing in tongues: Chantal Akerman's News From Home. *Journal of European Studies*, 32(125-126), 235-247.
- Corrigan, T. (2011). *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Oxford: Oxford University Press.
- Cuevas, E. (2006). THE IMMIGRANT EXPERIENCE IN JONAS MEKAS'S DIARY FILMS: A CHRONOTOPIC ANALYSIS OF "LOST, LOST, LOST". *Biography, Vol. 29, No. 1, SELF-PROJECTION AND AUTOBIOGRAPHY IN FILM (winter 2006)*, 54-72.
- Dubroux, D., Giraud, T., & Skorecki, L. (1977). Entretien avec Chantal Akerman. *Cahiers du cinéma*, 278, 34-42.
- Fadden, C. M. (2014). Enacted Reflexivity: Chantal Akerman par Chantal Akerman. Em C. M. Fadden, *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Maïwenn* (pp. 75-106). Farleigh Dickinson University Press.
- Giard, L. (1998). "Doing Cooking." *In the Practice of Everyday Life* (Vol. 2). (T. J. Tomasik, Trad.) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Glissant, E., & Obrist, H. U. (2021). *Archipelago*. (H. U. Obrist, & I. E. Sebastian Clark, Edits.) isolarii.

- Ivanov, M. (2013). 'Hey, I Escaped the Ropes of Time Once More': Three Readings of Jonas Mekas's Reminiscences of a Journey to Lithuania Based on its Temporal Aspects. *Lithuanian Migration and Diaspora Studies*, 115-124.
- James, D. E. (1992). Film Diary / Diary Film: Practice and Product in Walden. Em D. E. James (Ed.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground* (pp. 145-179). Princeton University Press.
- Jones, J. (2012). *The Past is a Moving Picture: Preserving the Twentieth Century on Film*. Florida: University Press of Florida.
- Leese, P. (2022). Alternative Histories of Resilience: After and Before PTSD. *Resilience*, 75-98.
- Leese, P., & Mekas, J. (2022). Filming Memory. Em P. Leese, *Migrant Representations* (pp. 230-247). Liverpool University Press.
- Longfellow, B. (1989). Love Letters to the Mother: The Works of Chantal Akerman. *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 13(1-2 One Libido to Itself: Postmodern Cinema Theory), 73-90.
- Margulies, I. (1996). FORMS OF ADDRESS Epistolary Performance, Monologue, and Bla, Bla, Bla. Em I. Margulies, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday* (pp. 149-170). Duke University Press.
- Mekas, J. (1972). *Movie Journal: The rise of the new american cinema*. New York: Collier Books.
- Mekas, J. (2013). O filme-diário. Em J. Mekas, & P. Mourão, *Mekas* (pp. 131-142). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Mekas, J. (2017). *I Had Nowhere to Go*. Leipzig: Spector Books.
- Mekas, J. (2020). *Interviews*. (G. Smulewicz-Zucker, Ed.) Mississippi: University Press of Mississippi.
- Mekas, J. (Realizador). (1972). *Reminiscences of a Journey to Lithuania* [Filme].
- Mekas, J., & Mourão, P. (2013). *Mekas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Outers, J.-L. (February de 1989). Histoires d'Amérique. *Cinergie*.

- Rascaroli, L. (2009). *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. London: Wallflower Press.
- Simon, J. (2017). Documenting the Domestic: Chantal Akerman's Experimental Autobiography as Archive. *Australian Feminist Studies*, 32(91-92: Archives and New Modes of Feminist Research), 150-170.
- Sitney, P. A. (2009). *Visionary film: The American avant-gard 1943-2000*. Oxford: Oxford University press.
- Turim, M. (1992). Reminiscences, Subjectivities, and Truths. Em D. E. James (Ed.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton University Press.
- Turquier, B. (2016). "Bolex Artists": Bolex Cameras, Amateurism, and New York Avant-Garde Film. Em A. v. Oever, & G. Fossati (Edits.), *Exposing the Film Apparatus: The Film Archive as a Research Laboratory*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Filmografia

Reminiscências de uma Viagem à Lituânia (1972)

Realização: Jonas Mekas

Data de lançamento: 1972

87 minutos – Reino Unido / Alemanha Ocidental

Direção de Fotografia: Jonas Mekas

Companhia produtora: Vaughan Films

Produção: Jonas Mekas

Argumento: Jonas Mekas

Montagem: Jonas Mekas

Narração: Jonas Mekas

Elenco: Jonas Mekas, Adolfas Mekas, Pola Chappelle, Ken Kacobs, Peter Kubelka

News from Home (1976)

Realização: Chantal Akerman

Data de lançamento: 1976

88 minutos – França / Bélgica

Direção de Fotografia: Babette Mangolte

Companhia produtora: Institut National de l’Audiovisuel, Paradise Films, Unité Trois, ZDF

Produção: Alain Dahan

Argumento: Chantal Akerman

Montagem: Francine Sandberg

Narração: Chantal Akerman

Som: Dominique Dalmasso, Larry Haas

Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles (1975)

Realização: Chantal Akerman

Data de lançamento: 1975

201 minutos – França / Bélgica

Direção de Fotografia: Babette Mangolte

Companhia produtora: Paradise Films, Unité Trois, Ministère de la Culture Française de Belgique, Centre du Cinéma et de l’Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles

Produção: Corinne Jénart, Evelyne Paul

Argumento: Chantal Akerman

Montagem: Patricia Canino

Som: Bénie Deswarte, Alain Marchall

Elenco: Delphine Seyrig, Jan Decorte, Henri Storck, Jacques Doniol-Valcroze, Yves Bical

Les rendez-vous d'Anna (1978)

Realização: Chantal Akerman

Data de lançamento: 1978

127 minutos – França / Bélgica / Alemanha Ocidental

Direção de Fotografia: Jean Penzer

Companhia produtora: Paradise Films, Unité Trois, ZDF, Hèlène Films

Produção: Alain Dahan

Argumento: Chantal Akerman

Montagem: Francine Sandberg

Som: Bénie Deswarte, Alain Marchall

Elenco: Aurora Clément, Jean-Pierre Cassel, Helmut Griem, Lea Massari, Magali Noël, Hanns Zischler

Saut ma ville (1971)

Realização: Chantal Akerman

Data de lançamento: 1971

13 minutos – Bélgica

Direção de Fotografia: René Fruchter

Argumento: Chantal Akerman

Montagem: Geneviève Luciani

Elenco: Chantal Akerman

Histoires d'Amérique: Food, Family and Philosophy (1989)

Realização: Chantal Akerman

Data de lançamento: 1989

92 minutos – Bélgica

Direção de Fotografia: Luc Benhamou

Companhia produtora: Paradise Films, La Sept, Mallia Films, Radio Télévision Belge Francophone

Produção: Bertrand Van Effenterre

Argumento: Chantal Akerman

Montagem: Patrick Mimouni

Som: Alix Comte

Elenco: Mark Amitin, Eszter Balint, Kirk Baltz, George Bartenieff, Billy Bastiani

D'Est (1993)

Realização: Chantal Akerman

Data de lançamento: 1993

107 minutos – Bélgica / França / Portugal

Direção de Fotografia: Rémon Fromont, Bernard Delville

Companhia produtora: Lieurac Productions, Paradise Films, La Sept- Art, Rádio e Televisão de Portugal, Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles

Produção: François Le Bayon, Marilyn Watelet

Argumento: Chantal Akerman

Montagem: Claire Atherton, Agnès Bruckert

Som: Thomas GAuder, Pierre Mertens, Didier Pêcheur, Etienne Curchod

No Home Movie (2015)

Realização: Chantal Akerman

Data de lançamento: 2015

115 minutos – Bélgica / França

Direção de Fotografia: Chantal Akerman

Companhia produtora: Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Paradise Films, Chemah I.S., Liaison Cinématographique

Produção: Chantal Akerman, Patrick Quinet, Serge Zeitoun

Argumento: Chantal Akerman

Montagem: Claire Atherton

Som: Chantal Akerman, Eric Lesachet

Elenco: Chantal Akerman, Natalia Akerman, Sylvaine Akerman

Cinéma, de notre temps — Chantal Akerman par Chantal Akerman (1996)

Realização: Chantal Akerman

Data de lançamento: 2015

64 minutos – França / Bélgica

Direção de Fotografia: Chantal Akerman

Argumento: Chantal Akerman, Janine Bazin, André S. Labarhe

Elenco: Chantal Akerman

Walden (1968)

Realização: Jonas Mekas

Data de lançamento: 1968

177 minutos – Estados Unidos

Direção de Fotografia: Jonas Mekas

Produção: Jonas Mekas

Argumento: Jonas Mekas

Montagem: Jonas Mekas

Narração: Jonas Mekas

Elenco: Jonas Mekas, Timothy Leary, John Lenon, Andy Warhol, Stan Brakhage, Ken Jacobs, Peter Kubelka

Lost Lost Lost (1976)

Realização: Jonas Mekas

Data de lançamento: 1976

180 minutos – Estados Unidos

Direção de Fotografia: Jonas Mekas

Produção: Jonas Mekas

Argumento: Jonas Mekas

Montagem: Jonas Mekas

Narração: Jonas Mekas

Elenco: Jonas Mekas, Peter Beard, Ed Emshwiller, Ken Jacobs, Adolfas Mekas, Tiny Tim

Free Fall (1996)

Realização: Péter Forgacs

Data de lançamento: 1996

75 minutos – Hungria

Direção de Fotografia: György Peto

Produção: Péter Forgacs

Argumento: Péter Forgacs

Montagem: Péter Forgacs

Som: Zsolt Hubay

Elenco: Péter Forgács, Ildikó Fodor, András Soós

The Danube Exodus (1998)

Realização: Péter Forgacs

Data de lançamento: 1998

75 minutos – Hungria

Produção: Cesar Messemaker

Argumento: Péter Forgacs

Montagem: Kati Juhász

Som: Zsolt Hubay

The Living (2009)

Realização: Sergey Bukovsky

Data de lançamento: 2009

76 minutos – Ucrânia

Companhia produtora: Lystopad Film Studio

48 (2010)

Realização: Susana Sousa Dias

Data de lançamento: 2010

93 minutos – Portugal

Direção de Fotografia: Octávio Espírito Santo

Companhia produtora: Kintop

Produção: Ansgar Schäfer

Argumento: Susana Sousa Dias
Montagem: Susana Sousa Dias
Direção de pós-produção: Helena Alves
Som: Armanda Carvalho, Paulo Cerveira, Valente Dimande
Elenco: Georgette Ferreira, Dias Lourenço, Sofia Ferreira, Manuel Martins Pedro, António Gervásio, Domingos Abrantes, Maria António Fiadeiro, Maria Galveias, Rosa Viseu, Conceição Matos, Maria Lourença Cabecinha, Alice Capela, Adelino Silva, Amós Mahanjane, Matias Mboas, Álvaro Pato

5 Broken Cameras (2011)

Realização: Emad Burnat, Guy Davidi
Data de lançamento: 2011
94 minutos – Estado da Palestina / Israel / França
Direção de Fotografia: Emad Burnat
Companhia produtora: Alegria Productions, Burnat Films, Guy DVD Films
Produção: Christine Camdessus, Serge Gordey, Emad Burnat, Guy Davidi
Argumento: Guy Davidi
Montagem: Véronique Lagoarde-Ségot, Guy Davidi
Som: Amélie Canini
Elenco: Emad Burnat, Soraya Burnat, Mohammed Burnat, Yasin Burnat, Taky-Adin Burnat, Gibreel Burnat, Muhammad Burnat, Instisar Burnat, Eyad Burnat, Ryiad Burnat, Khaled Burnat, Jafar Burnat

Naked Spaces: Living is round (1985)

Realização: Trinh T. Minh-ha
Data de lançamento: 1985
135 minutos — Estados Unidos
Direção de Fotografia: Trinh T. Minh-ha
Produção: Jean-Paul Bourdier
Argumento: Trinh T. Minh-ha
Montagem: Trinh T. Minh-ha
Narração: Barbara Christian, Trinh T. Minh-ha, Linda Peckham
Som: Trinh T. Minh-ha

Maidan (2014)

Realização: Sergei Loznitsa

Data de lançamento: 2014

130 minutos – Ucrânia / País Baixos

Direção de Fotografia: Sergei Loznitsa, Serhiy Stetsenko, Mykhailo Yelchev

Companhia produtora: Atoms & Void

Produção: Sergei Loznitsa, Maria Choustova

Argumento: Sergei Loznitsa

Montagem: Sergei Loznitsa, Danielius Kokanauskis

Som: Vladimir Golovnitski

The Invasion (2024)

Realização: Sergei Loznitsa

Data de lançamento: 2024

145 minutos – França / Países Baixos

Direção de Fotografia: Piotr Pawlus, Evgeny Adamenko

Companhia produtora: Atoms & Void, ART France

Produção: Sergei Loznitsa, Maria Choustova

Argumento: Sergei Loznitsa

Montagem: Sergei Loznitsa, Danielius Kokanauskis

Som: Vladimir Golovnitski

Mariupolis (2016)

Realização: Mantas Kvedaravičius

Data de lançamento: 2016

96 minutos – Lituânia

Direção de Fotografia: Mantas Kvedaravičius, Vadym Ilkov, Vyacheslav Tsetkov

Companhia produtora: Studio Uljana Kim, Extimacy Films, Rouge International,
Twenty Twenty Vision Filmproduktion GmbH

Produção: Mantas Kvedaravičius, Uljana Kim, Maria Keil

Argumento: Mantas Kvedaravičius

Montagem: Dounia Sichov

Mariupolis (2022)

Realização: Mantas Kvedaravičius, Hanna Bilobrova

Data de lançamento: 2022

112 minutos – Lituânia

Direção de Fotografia: Mantas Kvedaravičius

Companhia produtora: Studio Uljana Kim, Extimacy Films, Twenty Twenty Vision
Filmproduktion GmbH

Produção: Uljana Kim, Mantas Kvedaravičius, Omar El Kadi, Martin Hampel,
Thanassis Karathanos, Irina Prudkova, Nadia Turincev

Argumento: Mantas Kvedaravičius

Montagem: Dounia Sichov

20 days in Mariupol (2023)

Realização: Msystlav Chernov

Data de lançamento: 2023

94 minutos – Ucrânia

Direção de Fotografia: Msystlav Chernov, Evgeniy Maloletka

Companhia produtora: Associated Press, PBS Frontline

Produção: Msystlav Chernov, Raney Aronson, Derl McCrudden, Michelle Mizner,
Lindsey Schneider, Vasilisa Stepanenko

Argumento: Msystlav Chernov

Montagem: Michelle Mizner

Som: Jim Sullivan

Elenco: Liudmyla Amelkina, Msystlav Chernov, Roman Golovanov

The Earth is Blue as an Orange (2020)

Realização: Irina Tsilyk

Data de lançamento: 2020

74 minutos – Ucrânia / Lituânia

Direção de Fotografia: Vyacheslav Tsvetkov

Companhia produtora: Albatros Comunicos, Moonmakers, Ukrainian State Film
Agency, Lithuanian Film Centre

Produção: Anna Kapustina, Giedre Zickyte, Kenan Aliyev, Natalia Arshvskaya,
Andreja Cebataficiute, Tomaz Piechal, Lena Yakovitska

Argumento: Irina Tsilyk, Anna Kapustina

Montagem: Ivan Bannikov, Iryna Tsilyk

Som: Julius Grigelionis, Iveta Maceviciute, Jonas Maksvytis, Mykhailo Nikolaiev,
Iryna Okhota

Elenco: Ganna Gladka, Myroslava Troymchuk, Anastasiia Troymchuk, Vladyslav
Troymchuk, Stanislav Gladky, Olena Gladka, Olga Gladka, Danylo Dydenko

Índice Remissivo

A

Akerman, 5, 6, 7, 9, 13, 14, 15, 26, 33, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 78, 88, 89, 90, 93, 94, 96, 97, 98, 99

arquivo, 4, 5, 10, 11, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 61, 69, 70, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 90, 91

autobiográfico, 5, 25, 27, 33, 46, 78

C

câmara, 15, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 30, 31, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 55, 58, 64, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 78, 80, 85, 91

casa, 5, 10, 13, 22, 34, 35, 36, 45, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 66, 67, 69, 71, 73, 76, 78, 80, 81, 83, 84, 87, 90

cinema, 5, 6, 7, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 31, 33, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 62, 65, 88, 89, 90, 91, 95

correspondência, 5, 10, 13, 14, 48, 49, 69, 72, 76, 88, 90, 91

D

desenraizamento, 13, 28, 32, 34, 36, 41, 45, 89

deslocamento, 13, 21, 28, 32, 34, 41, 52, 53, 54, 89

destruição, 5, 7, 12, 13, 17, 18, 20, 21, 35, 61, 62, 64, 65, 66, 69, 71, 73, 74, 81, 84, 88, 90

diário, 7, 15, 25, 26, 27, 33, 35, 36, 37, 38, 40, 47, 48, 69, 74, 75, 80, 89, 91, 95

doméstico, 5, 13, 15, 16, 17, 23, 28, 31, 32, 45, 81

F

família, 12, 30, 35, 43, 49, 50, 55, 65, 69, 70, 73, 74, 82, 83, 86

G

guerra, 5, 14, 15, 17, 20, 21, 28, 32, 34, 35, 41, 54, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 73, 74, 82, 84, 85, 88, 90

H

handycam, 13, 69, 70, 73, 83, 85, 90

M

Mekas, 5, 6, 7, 9, 13, 14, 15, 23, 24, 26, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 46, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 74, 80, 88, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 99

memória, 1, 2, 5, 7, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 28, 29, 31, 33, 34, 38, 39, 41, 42, 43, 49, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 70, 80, 88, 89, 90

P

privado, 1, 2, 5, 13, 14, 16, 25, 27, 39, 40, 44, 49, 54, 69, 80, 83, 88, 89

público, 13, 16, 26, 27, 39, 46, 54, 67, 83, 89

R

resistência, 20, 31, 67, 85, 86, 90, 91

U

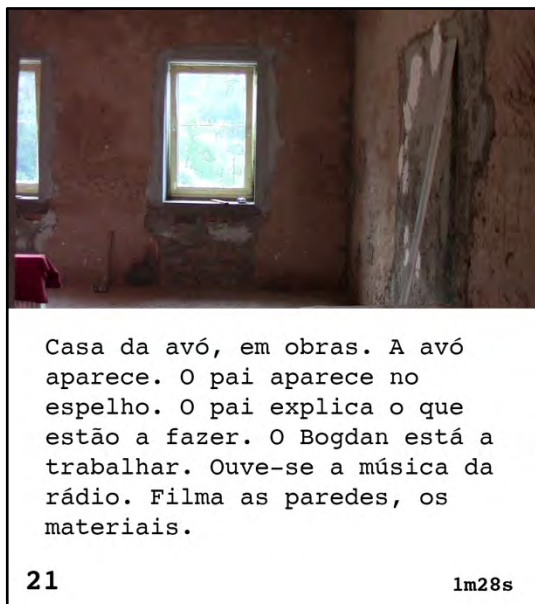
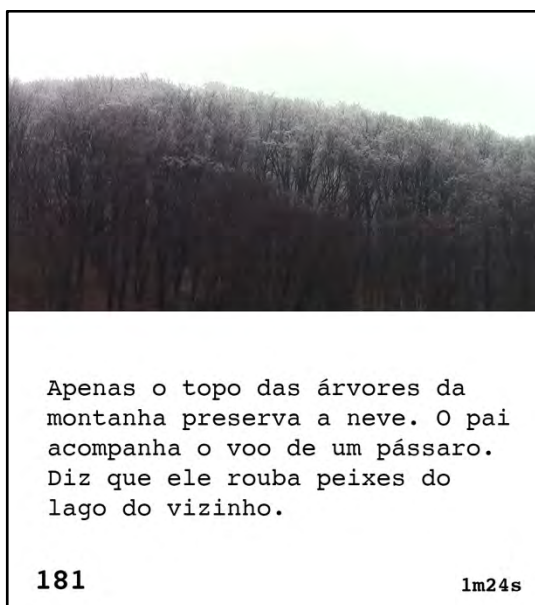
Ucrânia, 5, 10, 12, 16, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 81, 82, 84, 85, 86, 88, 90, 100, 102, 103

V

voz-off, 38, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 59

Apêndice — Guião

Guião final, composto a partir dos cartões resultantes da catalogação.



OLEKSANDR (V.O.)

Olá pai.
Quero te pedir que não pares de gravar.
Tenta filmar algo todos os dias.
Nem que seja o quintal, a montanha, o cão.
Algo que queiras dizer. Algo que aconteceu nesse dia. Algo que me queiras dizer.
Algo que falaste com a avó. Mesmo que pareça não ser interessante.
Filma os almoços, os jantares.
Filma o avô e a avó. Sempre que conseguires.
Filma como está o tempo. Se chove. Se neva. Se faz sol.
Filma as árvores, a floresta. Mesmo que seja de longe.
Filma como o sol nasce. E como ele se põe.
Filma como queres, mas filma.



t

O pai filma a Beia. A Beia filma o pai. O pai filma o Vova com a Djessi. O Vova passa pelo pai, a câmara acompanha para uma mesa cheia. O pai diz: "Hoje juntaram-se os Lyashchenko." Filma a mesa. Diz que os blintcheke são para mim. Filma a Evalinka, com a Linda.

221

1m27s



9

"Shoniko, isto é para ti. Hoje temos como visita a Beia." Filma a floresta, verde por todo o lado. Filma a framboesa. A Beia vai embora no dia a seguir. Chama o Rotzi que estava a dormir uma sesta. Filma o Bogdan a assar a carne.

295

1m16s



z

Caminham pela datchia. Crescem maçãs, alperces, pêras. Ao longe, no horizonte, vemos a montanha.

280

46s



S

Casa, em obras, a partir de fora. Três trabalhadores estão num andaime.

63

15s



B

Mostra-nos a Natalka com o gato. Dá-nos o 360 do que o rodeia. Mostra a Slavka a plantar coisas. O filho do Bogdan fala para a câmara. Bogdan e Slavka trabalham a terra preta, transição por parte do pai para um retrato da Natalka e do Bodia, que ele direciona, com o gato e um ícone religioso.

4

1m50s



25 de outubro. A floresta muda de cor. Mostra pêras do vizinho. Introduz o Rotzki, antes de o mostrar. Mostra o quintal.

72

1m57s



f

É o aniversário da Alha.
Abre os presentes.

133

2m13s

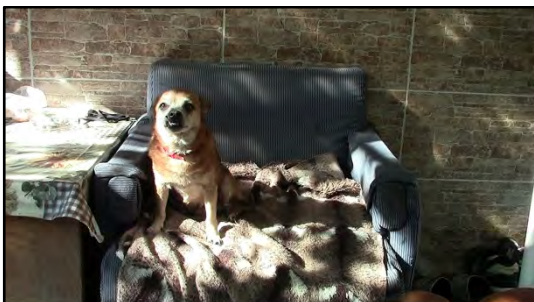


H

A proteção da lente está
fechada. Abre. Do preto
transita para o branco até a
imagem se formar. O pai dá o
update do processo. Fizeram
isto num dia?

29

36s

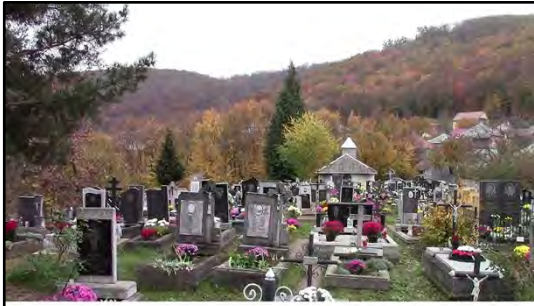


g

O Mitko está feliz, no sofá.

293

23s



Inicia com um crop na floresta, enquanto
comenta que está agora na campa da avó Annia. x
Morreu quando ele andava no 1º ano. Da floresta
começa um zoom out que nos dá a ver as casas e
o cemitério no sopé. "Eu lembro-me dela mas ela
estava de cama, paralisada. Não conseguia
falar." (tal como a avó viria a ficar).
O travelling chega até à campa, super close up
no nome "Aqui descansa..." Termina a mostrar a
montanha que envolve a geografia. "Lembro-me
quando este cemitério estava a metade, agora
nem sequer enterram aqui."

85

1m38s



ç

Alguém chama e filma o Rotzi.

290

28s



a

O Bogdan trabalha dentro de
casa. Fazem o teto.

96

24s



N

O chão está coberto de fumo. A dança inicia-se. Alguém filma o fumo, subindo depois até aos noivos.

49

41s



O Começa a festa mais solta, com música e dança. Uma criança está no chão. Passa para os noivos a dançar. Alguém rouba a câmara à Beia. Ela está tímida. Toda a família aparece. A Linda aborda a câmara. Ela dança com a Beia. O pai aparece juntamente com os seus moves. Dança com a Vika e o Shoni. Eles não conseguem acompanhar a complexidade que o pai impõe.

51

2m6s



t

A Ivanka dá de beber água à filha. O ambiente na sala é tranquilo. A única coisa que parece estar a acontecer nessa divisão, é isso, apesar de todas as pessoas que lá se encontram.

224

21s



Mostra a conclusão da obra no exterior. Diz que é para a avó. Fala daquilo que ainda falta fazer. Há uma imagem de uma casa erguida. "Fizemos uma casa onde a babka Marusia pode viver."

80

42s



Estão à mesa, na casa da avó. O pai descreve o que a avó fez.

22

40s



13 de dezembro. Está a nevar. O primeiro do ano. Não há folhas nas árvores. Estão -4. Rotziko. O pai chama-o mas ele não responde, está entretido com um osso. Mostra as pêras de novo. "Pêras debaixo de neve." A Slavka fala, fazem uma piada sobre o Rotzi, de ele ter vergonha. Mostra uma casa que as crianças fizeram para os pássaros. Mostra as maçãs.

98

3m11s



1

O gato da avó esconde-se da neve. O pai fala para ele e chama-o. Ele vai no encontro do pai. Não gosta da neve. Mostra os narcisos da avó. O gato desce do telhado. Vai para o quintal. O pai e a câmara fazem essa viagem. Convidam-nos a ver a paisagem.

180

4m50s



x

A Alha junta-se à viagem pelas memórias da vida do pai. Ele conta uma memória. Ri-se muito. É sobre um cão do Dekei. A Alha comenta que a Beia é uma mistura do pai e da mãe. Ela responde que o nariz é o da mãe, mas que tudo o resto é igual ao pai. O pai diz que ela é muito parecida com a babka Jenhia. A Alha diz que eu e o pai somos cópias. Percebo que eles estão no quarto da avó, ela faz um barulho.

274

1m12s



23 de abril. Mais de uma semana desde que a avó foi para o hospital. Daqui a pouco vão ter com ela. O pai filma a montanha enquanto fala. Um pan lento, controlado. A primavera toma controlo da paisagem. "Queria filmar todos os dias, mas não é essa a situação." "Mais uns dias, tudo fica verde.", enquanto filma as árvores ainda sem folhas.

189

1m29s



Em algum miradouro com vista para Mukachevo. O Kusia aparece. Vemos o Dekei a falar e a identificar as montanhas do panorama com as montanhas que têm na sua frente. O pai faz um zoom no palanok. Mostra o panorama e a montanha correspondente. Faz zoom e pan na montanha com a cidade no sopé.

8

1m12s



t

O Vova enche a filha de amor. A Beia afasta-se e vemos que estão todos sentados perto da avó. O Vova segura-lhe a mão.

225

58s



B

O pai em close-up. A câmara está nas mãos do Bodia. Filma o pai enquanto ele dança ao som da música que toca. O pai diz para ele filmar o Roki. Ele fala, diz que vai ter com ele. Acompanhamos o seu trajeto atribulado. Filma o chão. Chega ao Roki. Estava a dormir. Chama por ele, ele responde.

7

59s