

**Quem vou ser se não souber quem sou?**

**A plenitude cósmica de cada presença e**

**A autodescoberta através do cinema**

**Ana Margarida Mendes de Almeida**

**Trabalho de Projeto de Mestrado em  
Ciências da Comunicação - Cinema e Televisão**

(Ana Margarida Almeida, quem vou  
ser se não souber quem sou?, 2018)

**(Setembro, 2018)**



Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação - Cinema e Televisão, realizado sob a orientação científica do Professor Doutor João Mário Grilo.

Para a minha mãe

## AGRADECIMENTOS

Dedico este trabalho:

À memória do meu avô, porque sempre me ensinou que se deve comunicar “Ao Correr da Pena” mesmo “num tinteiro já sem tinta” e pela biblioteca dos “Livros RTP”, que me fez descobrir Raul Brandão e Vergílio Ferreira.

Aos meus pais, à minha mãe pela cumplicidade, porque sempre me ouviu recitar a matéria de cor. Dizia que também aprendia, porque “sem esforço nada se consegue” mesmo sabendo que “há mais marés que marinheiros”; ao meu pai, porque “onde todos ajudam nada custa” e essa é uma grande lição de vida para a colaboração e trabalho em equipa.

À minha irmã, pela paciência, pelo amor incondicional, pelos olhares cúmplices e risos sem igual.

À Maria Miguel Figueiredo, pela amizade de sempre e porque sempre me incentivou a continuar os estudos académicos para o nível de mestrado.

Ao Rui Andrés, porque ouviu todas as minhas epifanias e pela concessão dos direitos de autor do seu livro, que serviu de protótipo ao nosso projeto.

À Inês Félix, Inês Chaíça e Tomás Santos, pela amizade e porque me acompanharam durante os dramas académicos.

Ao Professor Doutor João Mário Grilo, pelo exemplo de conhecimento que transmitiu nas aulas, pela autenticidade, rigor e apoio durante todo o processo de realização do Trabalho de Projeto.

Por último, À Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, porque abriu as portas à descoberta e pensamento crítico.

Acabo de perceber que este Trabalho de Projeto surge de uma ânsia que me assola há anos: quem vou ser, se não souber quem sou? Serei sequer? Aos poucos, e à medida que ia pesquisando, dava-me conta que as temáticas com que sempre me identifiquei se relacionavam todas. Creio que todos temos destes momentos de epifania, de real aparição. De facto, de que serve uma investigação científica se não resolver, pelo menos, alguns dos horrores que nos assaltam a existência? Se não borbulhar no íntimo do ser, se as perguntas que colocarmos não forem as certas ou mais verdadeiras? Acabei por descobrir que fiz um trabalho de projeto que queria que resumisse toda a minha existência.

## **QUEM VOU SER SE NÃO SOUBER QUEM SOU?**

**A plenitude cósmica de cada presença e a autodescoberta através do  
cinema**

## **WHO AM I GOING TO BE IF I DON'T KNOW WHO I AM?**

**The cosmic plenitude of each presence and the self-discovery through  
cinema**

**Ana Margarida Mendes de Almeida**

### **[RESUMO]**

O presente trabalho de projeto ocupa-se de compreender como as vontades individuais influenciam sistemas abstratos de percepção; a memória enquanto elemento implicado nas idiossincrasias do ser, e utilizada pelo cinema para a construção de processos de identificação. A importância do outro para a definição de si. As máscaras e a verdade, o esforço e a autenticidade; a consciência de uma segurança própria, e a sua ontologia inevitavelmente proveniente de uma conceção social, baseada numa confiança entre desconhecidos. Discute-se a forma como o nosso génio interior nos pode fazer desconfiar, mas a escuta dos instintos e das epifanias é essencial para alcançar algo que proporcione autorrealização; a este propósito, cria-se uma dialética com o existencialismo enquanto projeto em constante execução, e questiona-se a identidade como a génese estrutural desta investigação. O protótipo deste trabalho de projeto é a adaptação da obra inédita “Depois do Antes” ao formato de curta-metragem, integrada na plataforma online *Guardians of Solitude*, que se propõe a adaptar a formatos audiovisuais ideias e textos que refletem sobre a existência – ou o seu absurdo.

**PALAVRAS-CHAVE:** eu; identidade; autoafirmação; reflexão; transcendência; memória; catarse; interacionismo simbólico; existencialismo

## [ABSTRACT]

This project work has endeavored the study of how the individual will influences abstract systems of perception; the memory as an element implied in the idiosyncrasies of being and used in cinema for the construction of identification processes. The importance of the other in the definition of the self. Masks and truth, effort and authenticity; the consciousness of its own security, and its ontology inevitably derived from a social conception based on trust between strangers. It discusses how our inner genius can make us distrust ourselves but listening to our instincts and epiphanies is essential to achieve something that provides self-realization; in this regard, a dialectic is created with the existentialism as a project in constant execution, and identity is questioned as the structural genesis of this investigation. The prototype of this project work is the adaptation of the short film "After the Before", integrated in the online platform Guardians of Solitude, that proposes to adapt ideas and texts to audiovisual works that reflect about the existence – or its absurdity.

**KEYWORDS:** self; identity; self-affirmation; reflection; transcendence; memory; catharsis; symbolic interactionism; existentialism

## Nota prévia

As fontes bibliográficas utilizadas ao longo do projeto são os textos originais, cujas citações foram traduzidas por mim, a partir do inglês ou do espanhol. No caso dos textos em italiano, francês, ou alemão, recorreu-se a traduções.

# Índice

<b>Introdução .....</b>	<b>1</b>
1. Objetivos.....	1
2. Beneficiários e introdução numa tecnologia inovadora.....	5
<b>Capítulo I. Eu, quem? .....</b>	<b>7</b>
1. Eu, criado ou criador?.....	7
2. A questão do sentido autoral.....	10
3. Configuração do self.....	12
4. Manual da Identidade .....	15
5. Como devo viver? .....	18
<b>Capítulo II. O cinema como dispositivo mnésico e o fenómeno percetual de identificação .....</b>	<b>23</b>
1. A memória é a pedra-de-toque.....	23
2. Cinema e memória: um fascínio mútuo.....	24
3. Sobre uma taxonomia da memória .....	27
<b>Capítulo III. Edificação de um projeto.....</b>	<b>30</b>
1. Em defesa da adaptação .....	30
2. O monólogo interior .....	33
3. A montagem: regimes de representação .....	34
4. O duplo, os múltiplos.....	38
5. O cinema experimental .....	40
6. Mise-en-scène do protótipo .....	43
7. Futuros projetos .....	46
<b>Conclusões .....</b>	<b>47</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>50</b>
<b>Filmografia .....</b>	<b>54</b>

# Introdução

## 1. Objetivos

Se se agarrar à natureza, ao que nela há de simples e de pequeno, àquilo que quase ninguém se apercebe e que, de repente, se transforma no infinitamente grande, no incomensurável – se humildemente procurar ganhar a confiança do que lhe parece miserável -, então tudo lhe será mais fácil, tudo lhe parecerá mais harmonioso e, por assim dizer, mais conciliante.

(Rilke, 1991, pp. 34-35).

“Por isso, caro senhor, ame a sua solidão, suporte as penas que dela vierem, e, se essas penas lhe arrancarem lamentos, que sejam belos esses lamentos. Diz-me que os seus próximos lhe parecem distantes: é que à sua volta o espaço está a começar a crescer” (p. 40). Rilke, nas suas *Cartas a um Jovem Poeta* (1991), elabora um constante apelo à solidão, não como mecanismo de autodestruição ou isolamento, mas como parte integrante e necessária ao crescimento e evolução de cada pessoa que, ao aprender a estar a sós consigo mesma, consegue entender melhor a sua própria essência, sendo também imprescindível à criação artística: “As obras de arte são de uma solidão infinita: para as abordar, nada pior do que a crítica. Só o amor pode prendê-las, conservá-las, ser justo para elas” (pp. 27-28).

*Guardians of Solitude* (Guardiões da Solidão<sup>1</sup>) é o título escolhido para nomear a plataforma digital que se propõe a desenvolver projetos audiovisuais, que resultam de adaptações de textos literários, cuja temática principal seja a reflexão do sentido - ou o absurdo - da existência. O objetivo é percorrer todos os processos aquando a realização de um filme: adaptação da escrita a um guião cinematográfico, pré-produção, produção, realização, pós-produção e distribuição *online*. Em suma, procura-se proporcionar uma

---

<sup>1</sup> Porque acreditamos que a solidão é um dos laços que liga todos os seres humanos. Como destaca Rilke (2003): “O que é necessário, afinal de contas, é somente isto: solidão, uma vasta solidão interior. Caminhares dentro de ti e não conheceres ninguém durante horas – é o que devemos ser capazes de alcançar” (p. 19).

ponte entre o universo daquele que escreveu e a vontade de quem procura tornar visíveis tais ideias.

Com o desenvolvimento deste projeto, pretende-se a criação de uma plataforma *online* de adaptação ao panorama audiovisual de obras, livros, textos, ideias tidas entregues à modalidade escrita, cuja temática seja a morte do «eu», o questionamento da identidade própria, em suma, a dúvida existencial: qual é a razão de estarmos aqui, a que propósito dedicamos a vida, quais são as condições que permitem a realização da liberdade individual? Que dispositivos nos permitem comunicar e, ao mesmo tempo, afastar uns dos outros? De que forma lidamos com a nossa inevitável solidão?

O objetivo principal da adaptação ao panorama audiovisual de pensamentos escritos pretende ser, no limite, a autodescoberta de si na possível *catarse*<sup>2</sup> que o dispositivo cinematográfico permite. Apesar do conceito ser altamente ambíguo e alvo de discussão na obra de Aristóteles, o “indecifrável enigma” (2003, pp. 98-99) parece, pelo menos, resolver-se parcialmente na sua função estética e gnóstica.

Aristóteles descreve a virtude catártica pelo ato de imitação, natural ao ser humano:

A piedade, comiseração ou simpatia, é a tonalidade emocional de uma atração; o terror, medo ou angústia, é a tonalidade emocional de uma repulsão. Cedendo à primeira, aproximamo-nos; cedendo à segunda, afastamo-nos; equilibradas as duas forças, nem demasiado longe nem demasiado perto nos situaremos perante a história que importa reconhecer como natureza (2003, p. 100).

Ao reconhecer que a “imitação é congénita no homem e própria da nossa natureza” (2003, p. 100), Aristóteles acredita que o ser humano é capaz de interiorizar esses mesmos sentimentos provocados pela tragédia, e libertar-se deles, provocando o “mistério da *catarse*” (2003, p. 101). Se seremos capazes de libertar ou provocar tais sensações no nosso público-alvo, é algo igualmente misterioso e indecifrável à partida, contudo faremos os possíveis para atingir tais estados de identificação e empatia com o nosso potencial espectador.

Reconhecemos, à partida, as complexidades adjacentes de optarmos pela modalidade da adaptação enquanto matéria prima da produção audiovisual. De facto, como é possível justificar-se que alguém possui a mestria de adaptar o enunciado escrito,

---

<sup>2</sup> Na *Poética* de Aristóteles (2003), o conceito *catarse* significa purificação das almas. Segundo o filósofo grego, a tragédia sugere elementos que incitam medo e piedade e o espectador, ao identificar-se com tais sentimentos, consegue alcançar a libertação, resultando desse processo sentimentos de purificação (p. 99).

interpretá-lo no seu âmago e traduzi-lo em imagens? “É que Renoir tem a justificação de que é um génio real tão grande como Flaubert ou Maupassant (...) Seguramente seria preferível que todos os realizadores tivessem génio; pode pensar-se que neste caso não haveria então problemas de adaptação (Bazin, 1990 p. 115). A propósito do “*genius*” de cada um, analisaremos Giorgio Agamben (2007) e a sua descrição sobre essa instância que convive dentro de nós e que impulsiona a criação artística.

Considerando as palavras de João Mário Grilo (1995) “Arte impura, por excelência, o cinema é, precisamente, o plano em que a literatura se pode pensar e ver na sua relação com todas as outras coisas” (p. 212), é possível encontrar um rumo no que diz respeito ao nosso projeto. Todavia, não deixa de ser verdade que “ver um filme na dependência de um objeto literário” (p. 209) traz sempre essa “hipoteca identitária, com o seu rosário de especificações e – pior ainda – comparações” (p. 210), mas é na consciência impura que o cinema permite, e nas possibilidades de rutura que admite, que procuraremos edificar o nosso projeto; assumindo o espaço de diferença e de encontro entre as duas formas artísticas e os seus enunciados; no limite, avocando a liberdade da criação.

Ora, primeiramente, a importância cultural da criação da plataforma prende-se com a necessidade de compreensão entre indivíduos que pretendem desenvolver o seu potencial criativo e expressivo. O objetivo é que cada pessoa possa encontrar na plataforma um meio de identificação e partilha que complemente as suas próprias experiências permitindo, ao mesmo tempo, a participação ativa no processo criativo da produção e realização cinematográfica.

O título atribuído à plataforma resulta de uma identificação pessoal com a noção de amor descrita pelo poeta alemão Rainer Maria Rilke em *Cartas a um Jovem Poeta* (1991): “O amor consiste em duas solidões que se protegem uma à outra” (p. 26). Poderá dizer-se que, no limite, a plataforma ambiciona tornar-se uma guardiã da solidão de cada pessoa que reflete sobre a sua própria existência, escrevendo pensamentos e ideias que vão desde as obras literárias às angústias aparentemente menos conexas que assolam a alma a meio de uma noite de insónias.

Essencial à concretização desta investigação é o conceito de identificação. Embora ambivalente, o conceito de identificação poderá ser mais facilmente compreendido quando conjugado com o termo identidade. O nosso projeto propõe-se a desenvolver ambos os termos, com base nas propostas de George H. Mead (1962) Anthony Giddens (2002), Ervin Goffman (1956, 1986) e Zygmunt Bauman (2005). No

âmbito deste trabalho de projeto, a identidade funciona um processo em permanente construção e permuta com os elementos rodeantes. O indivíduo adapta e reajusta a sua conduta consoante o contexto em que se situa e os processos de identificação pelos quais passa no seu quotidiano estão também presentes aquando a visualização de uma peça audiovisual.

O resultado audiovisual que se almeja alcançar pretende-se tão flexível quanto a complexidade das ideias tidas, sendo que não se tenciona apenas realizar curtas ou longas metragens, mas também trabalhar a noção de cinema experimental, quebrando regras e paradigmas, somente incentivando a expressão artística, oferecendo um meio para esta se desenvolver. A este propósito, iremos desenvolver a noção de cinema experimental, recorrendo aos pressupostos de Luís Nogueira (2010a), procurando, nesse sentido, confrontar as normas vigentes que o cinema habitualmente utiliza.

O cinema experimental adota uma atitude essencial:

A irreverência. Para identificar uma obra como experimental, deveremos conseguir descobrir nela a vontade de rutura ou o gesto de transgressão com as convenções dominantes da produção e da criação cinematográficas. Nesse sentido, o cinema experimental pode e deve definir-se, por princípio, desde logo, pelo grau ou género de oposição que manifesta em relação aos códigos e aos propósitos do chamado cinema mainstream (Nogueira, 2010a, p. 117).

O passado, presente e futuro colidem e interligam-se tantas vezes e é a sua junção em epifania que causa a maior das descobertas: a evidência do eterno. Raul Brandão (1972) e Vergílio Ferreira (1971) são exemplos inspiradores de autores que se debruçaram sobre esta questão: “Tu não assististe ainda à aparição de ti a ti próprio. Tu nunca pensaste a sós contigo, no silêncio. «Estou vivo, eu sou, eu, esta vitalidade iluminada que se sente, se não pensa, se toca e é estranha e arrepiada de medos e nos põe os cabelos em pé»” (Ferreira, 1971, p. 105). Estes autores servirão de inspiração em relação ao estilo artístico mediante o qual se pretende comunicar.

Aquando a realização do presente trabalho de projeto, foram-nos concedidos os direitos de autor de reprodução/adaptação de uma obra, com o objetivo de ser possível concretizar o nosso protótipo audiovisual: *Depois do Antes* é a obra inédita que servirá de primeiro exemplar a ser apresentado na plataforma *Guardians of Solitude*. Rui M. Andrés é o autor dos manuscritos cuja temática se relaciona inteiramente ao que nos propusemos. Ao longo desta obra, anuncia-se uma espécie de apocalipse das massas, destacando-se

uma permanente fúria nunca resignada contra a alienação e, ao mesmo tempo, um desabar completo das partes constitutivas do ser, que se fragmentam em múltiplas personalidades.

A sinopse de *Depois do Antes* confirma a presença da dúvida existencial susodita: A perda, sistemas avariados, ausência de narrativa, mente dividida do seu próprio literal. A penumbra da vida e da morte, do ser? Colocam-se questões instintivas à procura de iguais respostas. A ausência sufocante da reflexão, embriagada e consumida, sedenta de saber o que a espera (se apenas conseguisse ver o reflexo de quem é...).

Considera-se a vertente empática como essencial na realização de uma produção cinematográfica. Com a oportunidade de realização de um trabalho de projeto, a ideia principal é a incessante procura pelo eterno: o filme quer viver para sempre e, se possível, quer ser lembrado com empatia por parte do seu público. No eterno vive a plenitude de cada presença, o contacto fugaz com o devir da aparição no cinema. A sétima arte proporciona uma dialética de práticas discursivas que se articulam no seu possível entendimento, como nos lembra André Bazin (1990):

O que se entende em efeito por cinema (...) Se é um modo de expressão por representação realista, um simples registo de imagens; uma pura visão exterior opondo-se às possibilidades de introspeção ou de análise romancista clássica (pp. 109-110).

## **2. Beneficiários e integração numa tecnologia inovadora**

“Para quem?” é uma pergunta fundamental no processo da concretização do projeto. De facto, se não houver ninguém disposto a ver ou a procurar as nossas propostas audiovisuais, ainda que estas se apresentem inovadoras, não se concretiza um trabalho viável. Deste modo, é de extrema importância perceber e identificar o público-alvo e de que forma se concretiza a relação entre o nosso projeto e o espectador.

*Guardians of Solitude*, enquanto plataforma, vai estar integrada numa tecnologia que está a ser desenvolvida concomitantemente. Esta tecnologia, denominada *placesum*, consiste numa rede de conteúdos intuitiva e adaptável ao utilizador. A ideia da tecnologia é ajudar e fomentar a descoberta e o desenvolvimento do potencial criativo, individual e coletivo, dos locais e das pessoas. O conceito é fazer com que as pessoas consigam tornar realidade os seus sonhos criativos (criando um espaço virtual próprio, personalizado), e

(re)descobrir os espaços físicos à sua volta. Desta forma, é possível simplificar e libertar o potencial expressivo existente em cada ser humano, fazendo fluir a vida de forma interativa e, acima de tudo, contribuir para o crescimento criativo, tecnológico e social do nosso país.

Esta tecnologia servirá de alojamento para a *Guardians of Solitude*. A nossa plataforma encontra diversas vantagens nesta parceria, pois conseguirá expandir-se mais rapidamente, alcançando um maior número de pessoas, em vez de se apresentar como um website tradicional e convencional.

Ao disponibilizar uma nova forma de expressão é possível trazer às regiões algo único, fomenta-se a criatividade e a expressão genuína das pessoas e dos locais, dinamizando os espaços existentes que, sendo pioneiros de uma nova forma de interagir localmente, poderão ser alvo de um crescimento gradual de pessoas interessadas em interagir de formas diferentes e únicas. Por exemplo, é possível criar um *place*<sup>3</sup> da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, que funciona como um “polivalente virtual”, onde é possível partilhar documentos, fotografias, vídeos. Neste sentido, qualquer pessoa pode, por exemplo, promover o seu livro, pensamentos ou diário. Ao proporcionar-se esta possibilidade de comunicação, a nossa plataforma pode também fazer uso dela, ao promover os seus serviços de produção audiovisual nos espaços (faculdades, bibliotecas, galerias, museus, autarquias) adequados à divulgação da mesma, tendo em conta o seu âmbito cultural e artístico. Ao promover os seus serviços, estará igualmente a destacar os próprios autores cujas ideias foram adaptadas a filme. Este contacto revela-se altamente vantajoso para ambas as partes, daí a nossa decisão em implementar esta tecnologia inovadora que se dedica a promover artistas, espaços e projetos criativos. Os próprios locais passam realmente a fazer parte da revolução digital, contribuindo para uma dinamização dos mesmos.

Dito isto, é possível afirmar que o nosso projeto pode interessar a todas as pessoas que escreveram durante toda a sua vida, todavia nunca tiveram oportunidade de apresentar as suas ideias: veem na nossa plataforma a possibilidade de um retorno à sua expressão artística e a eventualidade de alcançar um público maior. Concerne igualmente àqueles que tenham uma ideia, não necessariamente organizada textualmente, mas que procurem ver os seus textos transformados em imagens. Em suma, estamos a falar de todas as pessoas que, em algum momento da sua vida, tenham sentido a urgência de escrever,

---

<sup>3</sup> *Place* é a denominação utilizada pela tecnologia da *placesum* para identificar os locais digitais (individuais ou coletivos) criados por pessoas ou espaços.

acreditando que dentro de si vive um génio que é capaz de ser potência maior no campo artístico.

É importante relembrar também que os nossos beneficiários serão incluídos em toda a produção cinematográfica. No limite, eles são os realizadores que decidem exatamente de que maneira querem ver as suas ideias em forma de imagem. A inclusão na produção cinematográfica revela-se algo vantajoso, sendo que a visão e tom do filme poderão ser decididos pelos autores das obras. A *Guardians of Solitude* é uma plataforma que vai dar lugar de destaque à expressão criativa, unindo, através de funcionalidades próprias e integração com a tecnologia da *placesum*, tudo o que o autor necessita para ver concretizado o seu sonho de levar ao grande ecrã a sua própria visão.

## Capítulo I. Eu, quem?

Conhece-te a ti próprio - eis o que é difícil. Ainda posso conhecer os outros, mas a mim mesmo não consigo conhecer-me. Um fio - instintos e um fantasma... dos outros faço uma ideia mais ou menos aproximada, de mim mesmo não faço ideia nenhuma. Há uma disparidade entre mim e mim.

(Brandão, 2017, p. 45)

### 1. Eu: criado ou criador?

René Descartes, enquanto iluminista, precursor da modernidade e do nascimento do sujeito em termos filosóficos, concedeu ao “eu” (a sua primeira verdade inquestionável) a possibilidade de ser autor e autónomo. Com a obra “Meditações sobre a Filosofia Primeira” (1976), o eu cartesiano pode entrar em paralelo com o eu na produção criativa.

O eu cartesiano é um eu que é algo que está mais além da consciência, é algo que tem consciência. Para Descartes, o eu é um postulado que garante e justifica a unidade da nossa consciência, distinto “por essência de um corpo no mundo, mesmo que a ele estivesse ligado” (Miguens, 2009, p. 247). Desta forma, Descartes, ao apresentar um projeto que prioriza a essência imaterial, concede uma importância especial às ideias -

estas e as vontades são os “modos puros da *res cogitans*” (Miguens, 2009, p. 247). Deste modo, o cogito é um “eu que transcende a consciência e, ainda que de natureza distinta, é coisa entre as coisas do mundo” (Sartre, 1980, p. 19). É precisamente este eu que Sartre nega. Para o existencialista, o eu é a “síntese que realiza o ato intencional; por conseguinte, pura ilusão” (1980, p. 20), como iremos verificar posteriormente.

“Por conseguinte, suponho que é falso tudo o que vejo. Creio que nunca existiu nada daquilo que a memória enganadora representa. Não tenho, absolutamente, sentidos; o corpo, a figura, a extensão, o movimento e o lugar são quimeras. Então, o que será verdadeiro? Provavelmente uma só coisa: que nada é certo” (Descartes, 1976, p. 118).

Ao conceber a hipótese do génio maligno como um ser superior que o criou, existindo apenas para o enganar sobre aquilo que existe, Descartes duvida se todas as suas crenças não serão mais do que meras manipulações desse génio cuja principal função é introduzir memórias falsas e causar ilusões na sua experiência sensível.<sup>4</sup>

É possível criar um paralelo do génio maligno com aquelas pessoas que nos fazem desacreditar no nosso potencial criativo, que nos confinam às regras e aos cânones: confundem a nossa percepção, fazem-nos duvidar de quem somos, do que somos capazes, plantam dúvidas sobre o que realmente conhecemos do mundo, alteram a nossa percepção.

Mas há um enganador, não sei qual, sumamente poderoso, sumamente astuto, que me engana sempre com a sua indústria. No entanto, não há dúvida de que também existo, se me engana; que me engane quanto possa, não conseguirá nunca que eu seja nada enquanto eu pensar que sou alguma coisa (Descartes, 1976, p. 119).

Nestas condições, o indivíduo não encontra rumo, sendo que o seu desempenho está constantemente a ser posto em causa. Não sabe para onde vai, qual é o sentido da vida num mundo moralmente ambíguo, vê o seu próprio eu como outro, “uma dissociação artificiosa da consciência de identidade.” (Barthes, 1981, 28).

Queremos, portanto, realçar que a nossa plataforma *Guardians of Solitude*, criada no âmbito do trabalho de projeto “Quem vou ser se não souber quem sou? A plenitude cósmica de cada presença e a autodescoberta através do cinema”, pretende, tal como o título indica, incentivar a reflexão sobre o potencial criativo de cada indivíduo e contribuir

---

<sup>4</sup> No âmbito deste projeto, optámos por não explorar demasiado a hipótese do génio maligno, sendo que esta entidade virtual serve o propósito do campo de ação em relação à dúvida existencial.

para a formação da consciência de identidade, procurando dissipar as suas inseguranças em relação às suas capacidades artísticas. Qualquer pessoa pode enviar os seus escritos - contando que a temática revolva, como supramencionado, a reflexão sobre o sentido, ou o absurdo, da existência e as possibilidades de autoconhecimento.

A propósito da desincorporação e questionamento da percepção da identidade própria, Giorgio Agamben, em *Profanações* (2007), descreve-nos a conceção do “*genius*”, entendida essencialmente como a ideia de que o homem não é apenas “eu e consciência individual, mas que, desde o nascimento até à morte, ele convive com um elemento impessoal e pré-individual (p. 16). O *genius* é essa presença impossível de se aproximar, contudo inegável que “impede que nos fechemos numa identidade substancial, é o Genius que rompe com a pretensão do Eu de bastar-se a si mesmo” (p. 17).

Nesta parcela de incompreensão, o *genius* surge enquanto aparição - ou inspiração - inesperada cuja desconhecida origem é importante pelo menos respeitar. No fundo, é a noção de que há em cada um de nós a potência de criar algo maior do que nós mesmos. E o facto de não ser possível reconhecer tal instância é uma ferramenta desejável à criação, sobretudo por questões pretensiosas, como refere Agamben.

Agamben (2007) refere que a melhor forma para se conviver com o seu próprio *genius* é reconhecê-lo como distante, impossível de ser visualizado a partir de dentro. A maior emoção que encontramos parece cumprir-se na missão de visualizar a paixão no olhar do outro, e tal acontece por exigirmos dele o que não conseguimos atingir somente acompanhados pelo *genius*: procuramos e desejamos a clarificação e a certeza de que a potência que possuímos vale, de facto, mais do que nós mesmos. E, para isso, necessitamos recorrentemente da confirmação e aceitação visível nos olhos dos outros. Nos outros procuramos “a emoção, que em nós continuou incompreensível, esperando que, por milagre, no espelho do outro, se esclareça e elucide” (2007, p. 20). Vivemos essa busca incessante por uma identificação residual, na esperança de - num gesto mágico -, sermos compreendidos.

O desejo de escrever significa que a pessoa possui em si a potência impessoal que lhe impulsiona a função artística:

Suponhamos que Eu queira escrever. Escrever não esta ou aquela obra, mas simplesmente escrever. Tal desejo significa: Eu sinto que Genius existe em algum lugar, que há em mim uma potência impessoal que [me] impele a escrever. Escrevemos para nos tornarmos impessoais, para nos tornarmos geniais, e, contudo, escrevendo, identificamo-nos como autores desta ou daquela obra, distanciamo-nos de Genius, que nunca pode ter a forma de um Eu, e menos ainda a de um autor (Agamben, 2007, p. 18).

## 2. A questão do sentido autoral

A temática da relevância do autor sempre se revelou pertinente nas práticas discursivas no interior da sociedade. Se o eu se deve desfragmentar em favor do *Genius*, o que dizer a respeito do autor, essa instância singular cuja relevância parece afinal vacilar?

A 22 de fevereiro de 1969, Michel Foucault profere a conferência “O que é um autor” perante membros e convidados da Sociedade Francesa de Filosofia. O início da sua argumentação inicia-se citando o distópico dramaturgo irlandês Samuel Beckett: “O que importa quem fala, alguém disse. O que importa quem fala”. Como já se sabe, o mesmo gesto que nega a relevância da identidade do autor afirma a sua irredutível necessidade e fantasmática presença: quem proferiu o enunciado, quem escreveu a obra, quem designou e delimitou um conjunto de discursos com um certo estatuto?

Nesta conferência, transcrita para livro, Foucault (1992) mostra que a marca de autor aparece nos espaços que abre; ser autor ocorre quando o “singular é inscrito em formas de linguagem” (p. 9).

“O que é um autor?” (1992) constitui a expressão paradigmática da problematização do sujeito e da sua relação com a escrita. A indiferença a respeito do autor torna-se o mote da ética da escritura contemporânea e da sua relação com a escrita. Foucault não considera o apagamento do autor, mas coloca em análise as condições que permitem a um indivíduo cumprir a função autor. Deste modo, defende um “anonimato rigoroso” (1992, p. 6), de modo a que “cada livro seja lido por si mesmo” (1992, p. 6). Porém, Foucault recusa-se ser considerado como estruturalista, sendo que ele redige um projeto de análise, não defendendo uma teoria absoluta.

Foucault lança um projeto em que apela à desconstrução da categoria de sujeito. Em relação ao nome de autor, este constitui-se como “um instrumento de classificação de textos e um protocolo de relação entre eles ou de diferenciação face a outros” (1992, p. 21). Assim, um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso, ele exerce um papel relativamente aos discursos. É um nome que delimita, seleciona, agrupa um certo número de textos, opondo-os a outros textos.

Após longos anos de luta pela conquista do lugar do sujeito no mundo, o autor parece agora desvanecer-se. “«O que é um autor» aprofunda o programa arqueológico subvertendo os princípios de uma ética da autenticidade autoral consagrada desde longa data” (Foucault, 1992, p. 22).

O nome de autor recorta os textos, delimita-os. Configura um certo número de discursos e o seu “modo de ser singular.” (1992, p. 46). Assim, a “função-autor” tem a ver com a circulação de vários discursos que possuem um certo estatuto, no interior de uma sociedade, dando lugar a uma “multiplicidade de egos (...) que podem ser ocupados por todo e qualquer indivíduo suscetível de cumprir tal função.” (pp. 21-22).

Foucault (1992) define as propriedades distintivas dos discursos portadores da função autor: “A função de autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra” (p. 56). Os textos começaram a ter autores quando os discursos se tornaram transgressores (entre o lícito e o ilícito, o religioso e o blasfemo); “Não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas” (p. 56): não são constantes nem se caracterizam de forma universal (antes, as epopeias e tragédias podiam circular sem que houvesse a questão da autoria, hoje em dia, a função autor desempenha um papel preponderante nas obras literárias); “Não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor” (p. 56). Os discursos não são espontâneos: resultam de uma operação complexa, para construir o “autor”. O que faz do indivíduo um autor é a projeção de tratamento a que os seus textos são submetidos (continuidades, exclusões...). O autor deve ser definido com um certo nível constante de valor; com uma coerência teórica; unidade estilística e ser historicamente definido. “O autor é igualmente o princípio de uma certa unidade de escrita, pelo que todas as diferenças são reduzidas pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência” (p. 53). Assim, na ordem do discurso, pode-se ser autor de mais do que um livro, de uma teoria, uma disciplina: autores numa posição “transdiscursiva”. Existem autores que estabeleceram uma possibilidade indefinida de discursos (Freud, Marx). Estes autores não escreveram simplesmente as suas obras: excederam-nas em certa medida.

A questão da autoria torna-se assim mais complexa do que à partida se pensaria. Foucault põe em hipótese uma cultura em que os discursos circulam sem autor. Considera que nas obras, “o autor deve apagar-se ou ser apagado em proveito das formas próprias aos discursos” (1992, p. 80).

Outros autores abordaram a questão do sentido autoral. Em “Teoria da Interpretação” (2013), Ricoeur considera que a autonomia semântica do texto leva a uma desconexão da intenção do autor relativamente ao significado do texto, pelo que “o que o texto significa interessa agora mais do que o que o autor quis dizer, quando o escreveu.” (p. 47). Ricoeur reitera, no entanto, que o autor não deve ser considerado só “o falante, mas também o fazedor da obra que é a sua obra.” (p. 51). Roland Barthes, em “A Morte

do Autor” (1977), mostra a necessidade de que o autor desapareça para que a escrita possa acontecer: “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (1977, p. 148). Assim, considera que o leitor é o espaço em que se revela o ser total da escrita: “a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino.” (1977, p. 148).

Conclui-se que, em relação à questão autoral, são as propriedades discursivas que mais importam quando se encara um autor, e não tanto a identidade do próprio. Tal visão favorece os novos artistas que procurem os nossos serviços e cujos textos ainda não tenham sido publicados, dado que a identidade do autor e o seu estatuto não são prévios, vão-se definindo numa interação entre as aptidões interiores e as motivações recebidas do público. Foucault sugere “uma vida de autoria de si mesmo: o autor de si próprio é o homem autêntico, aquele que faz da sua vida uma obra que exige permanente cumprimento” (1992, p. 25).

### **3. Configuração do self**

Após realçarmos as capacidades individuais que sugerem a criação artística e de chegarmos à conclusão de que o autor se configura na dialética com as práticas discursivas que faz circular no interior da sociedade, centremos a nossa análise nos moldes sociais que conformam os processos de identificação do eu no seio da sociedade.

As identidades revelam interdependência na forma de interagir entre indivíduos e de estes se afetarem mutuamente. A interação modifica a sociedade e abre significados dinâmicos. A abordagem sociológica que cria os significados sociais, que são produto dessas atividades de interação entre sujeitos, denomina-se interacionismo simbólico. Em suma, fazemos parte uns dos outros – influenciarmo-nos mutuamente.

Valter Hugo Mãe é um dos escritores portugueses que salienta a interferência da interação social nos modos de ver o mundo.

Em “a máquina de fazer espanhóis” (2010), é possível ler-se:

precisava deste resto de solidão para aprender sobre este resto de companhia. este resto de vida, américo, que eu julguei já sei um excesso, uma aberração, deu-me estes amigos, e eu que nunca percebi a amizade, nunca esperei nada da solidariedade, apenas da contingência da coabitação, um certo ir obedecendo, ser carneiro, eu precisava deste resto de solidão para aprender sobre este resto de amizade (p. 271).

Diversos autores debruçaram-se sobre a temática do interacionismo simbólico, mostrando a importância e influência da sociedade na construção do eu. O filósofo americano George H. Mead possui uma forte importância para a criação do interacionismo simbólico – a dimensão comunicacional como origem da fundação do *self* (eu). O *self* é constituído por aquilo que os outros esperam de nós, e por aquilo que nós cremos que os outros pensam e esperam – realmente -, de nós. Neste contexto, é importante referir também o conceito de intersubjetividade – orientamos as nossas ações em função das expectativas sociais, construindo a nossa identidade baseada naquilo que os indivíduos almejam de nós. Em suma, o eu parece formar-se algures na teia das interações sociais.

Segundo George Mead (1962), a comunicação torna possível a autoconsciência. “Somos mais ou menos conscientes no modo como vemos como os outros nos veem (...) estamos inconscientemente a colocarmo-nos no lugar dos outros e a agir como os outros agem” (pp. 68-69). Esta asserção tem uma grande importância para a autoconsciência, bem como para a aparência do “eu”. O lugar da linguagem é fundamental na experiência humana. As relações humanas assentam no processo social, que toma lugar através da comunicação – e cuja modalidade se altera consoante a pessoa com quem estamos. Dividimo-nos em diferentes “eus” que formam essa consciência individual de identidade.

George Mead fala-nos do conceito “looking glass self”, um olhar para nós mesmos como um espelho através do olhar da sociedade: “O facto de todos sermos constituídos em termos dos processos sociais, torna-nos reflexões individuais dos mesmos” (p. 143). Assim, segundo o autor, partindo do pressuposto do julgamento que o outro faz de mim, o “eu” não é um dado adquirido, mas resulta desta interação. A identidade pessoal não é algo que nasça connosco, mas que emerge da atividade social. O *self* implica uma capacidade de sair fora de si para se observar: “O indivíduo não é um eu no sentido reflexivo se não se constituir como um objeto para si mesmo” (ibid., p. 142).

O *self* é unitário. Não podemos separar o nosso *self*, aquilo que nós somos, da experiência social. Na definição do *self*, Mead destaca uma oscilação permanente entre o “eu generalizado”, que age em função dos outros e o “eu” que vai provocar a mudança, a intervenção. O *self* é assim determinado por forças sociais em conjunto com a individualidade. Os indivíduos vão adquirir a sua personalidade ao incorporarem a linguagem da comunidade e os diferentes papéis que são esperados por parte destes. “O eu, como objeto, é essencialmente uma estrutura social, e surge da experiência social.

(...) É impossível conceber um eu que surja fora da experiência social” (Mead, 1962, p. 140).

Ervin Goffman, igualmente precursor do interacionismo simbólico, apresenta uma perspectiva dramaturgical da vida social. Goffman concebe a vida social como um palco e procura descobrir de que forma os indivíduos (enquanto atores) se mostram aos outros (o público) e aquilo que permanentemente escondem. Menciona, por exemplo, as interações dos indivíduos cara a cara como algo relevante, identificando diversos palcos na vida social: “uma interação pode ser definida (...) por uma ocasião em que um determinado número de indivíduos se encontra em presença contínua” (1956, p. 8).

Para Goffman, existem constantes trocas de elementos simbólicos nas interações, através da chamada “performance” (desempenho): “toda a atividade de um indivíduo que ocorre durante um período marcado pela sua presença contínua perante um certo número de observadores [audiência] e que tem alguma influência nos observadores” (1956, p. 13).

Nas interações sociais estamos constantemente a representar papéis. Representamos para nos protegermos, para escondermos coisas dos outros, para conseguirmos manter uma fachada mais ou menos consistente. Deste modo, há uma oscilação permanente entre desempenhos sinceros e cínicos. O desempenho sincero ocorre quando indivíduo acredita no seu próprio desempenho (Goffman, 1956, p. 10). Por sua vez, o desempenho cínico é quando o indivíduo não está seguro do seu desempenho, ocorrendo dúvidas na realização de determinada ação, não sucedendo “preocupação com as crenças da sua audiência” (ibid., p. 10). Por necessidade de manutenção de um papel social coeso, o indivíduo finge que acredita em si mesmo.

Ao contexto segundo o qual o indivíduo readapta o seu comportamento, Goffman (1986) denominou *frame* – o quadro (enquadramento) conceptual no qual o indivíduo organiza a sua experiência e percepção na sociedade (p. 11). Estes enquadramentos podem ser naturais ou sociais. Nos primeiros, identificam-se situações nas quais os indivíduos não possuem influência, e os segundos correspondem aos casos em que os indivíduos sentem responsabilidade moral pelas suas ações, dado que entram em contacto direto com outros indivíduos (p. 188).

A expressão da personalidade individual ocorre quando algo característico da pessoa e não do papel social que está a representar ocorre num contexto coletivo. Goffman preocupa-se precisamente como é que a expressão da individualidade única pode ser medida na esfera social. O indivíduo cria, constantemente, relações com o sistema

interativo – o *frame* – e o self não resiste a essas mudanças de fórmulas, pelo contrário, adapta-se constantemente de forma a gerir os papéis adequados. (Goffman, 1986, p. 573).

De qualquer forma, é muito difícil aceder a uma representação íntima do eu, despida de qualquer imagem exterior. Vivemos numa sociedade em que a informação circula tão rapidamente, o que faz com que a nossa identidade seja fluída. Papel desempenhado e identidade convergem numa simbiose única, de tal forma que o eu é o resultado do desempenho que, por sua vez, é o resultado das diversas práticas discursivas. Goffman expõe as ideias de Robert Park relativamente a este movimento natural do sujeito: “Toda a gente está, em toda a parte, quer tenha consciência ou não disso, a representar um papel. É nestes papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nestes papéis que nos conhecemos a nós próprios” (1956, pp. 11-12).

Somos como espíões: observamos e ajustamos o nosso comportamento através do cálculo da interpretação do outro, e construímos a aparência naturalmente como algo que nos permite, em seguida, agir de acordo com as informações e, assim, apresentar uma espontaneidade construída. O indivíduo apresenta-se de forma idealizada, não autêntica, procurando assegurar uma vida social admissível. O eu é uma personagem desempenhada, cuja principal função é ser fiável.

Nestes papéis sociais, Goffman distingue o *frontstage*, aquilo que mostramos quando “uma performance está a ser apresentada” (1956, p. 78); do *backstage*, isto é, as raízes constitutivas da forma como o indivíduo se quer projetar - onde as “ilusões e impressões são abertamente construídas (...) onde o ator pode relaxar [da personagem criada]” (1956, pp. 69-70).

#### **4. Manual da identidade**

Anthony Giddens, em “Modernidade e Identidade” (2002), esmiúça o conceito de identidade na era moderna: “o projeto reflexivo do eu, que consiste em manter narrativas biográficas coerentes, embora continuamente revisadas, tem lugar no contexto de múltipla escolha filtrada por sistemas abstratos” (p.10).

O eu é uma entidade ativa, que contribui diretamente para as influências sociais nas quais se insere. Anthony Giddens (2002) refere que um dos pilares da edificação da identidade e autoconsciência é a confiança/segurança, tanto em si mesmo, como nos outros: “Ser ontologicamente seguro é ter, no nível do inconsciente e da consciência

prática, "respostas" para questões existenciais fundamentais que toda a vida humana de certa maneira coloca" (p. 49). Por sua vez, a confiança nos outros origina a crença num mundo estável e de um "sentido coerente de autoidentidade. É a «fé» na confiabilidade e na integridade dos outros que está em jogo aqui." (p. 53).

Segundo Giddens (2002), a confiança interliga-se com a criatividade, daí o nosso interesse em atentar nesta característica. A criatividade é encarada como a habilidade de pensar e atuar de forma diferente e original em relação às premissas estabelecidas, o que se interliga com a confiança dado que é preciso, por vezes, dar "um salto no escuro, oferecer-se como refém para o acaso, o que implica estar-se preparado para abraçar novas experiências" (p. 44). Deste modo, a confiança é condição para edificação da autoidentidade, que emerge desse risco presente nas condições de mudança em relação às atividades pré-estabelecidas.

Giddens confronta a sua definição de identidade com a de George H. Mead, não ficando satisfeito com a dupla "eu/mim" enunciada por Mead, em que o "mim" é a identidade social (que já vem com bagagem de discursividade subjetiva), que emerge do "eu" primitivo. Para Giddens, a relação "eu/mim" é "interna à linguagem, e não liga a parte não-socializada do indivíduo (eu) ao «eu social»" (2002, p. 54). Ou seja, o aparecimento da autoconsciência não é definido pela capacidade de utilizar conceitos ligados à subjetividade; não é um traço distintivo, mas uma compreensão reflexiva e constantemente atualizada. A identidade, para Giddens, não está, pois, nos comportamentos ou nas reações que os outros demonstram, mas sim na integridade do eu, na "capacidade de manter em andamento uma narrativa particular" (2002, p. 56) que deve ser razoavelmente sólida, de modo a que a história resista às contingências e pressões sociais.

Olhamos para nós indiretamente através do olhar dos outros. O cinema, precisamente, está diretamente concatenado com as possibilidades de identificação, de assimilação e reconhecimento de traços, oferecendo ao espectador, mecanismos de contacto com o imaginário.

Para o filósofo e sociólogo polaco Zygmunt Bauman (2005), em entrevista concedida ao jornalista italiano Benedetto Vecchi, a procura de uma identidade na era da "modernidade líquida"<sup>5</sup> é como uma tarefa de "alcançar o impossível" (p. 16). O termo

---

<sup>5</sup> "Modernidade Líquida" (2000), é o nome da obra em que Bauman descreve a sociedade contemporânea como aquela que é caracterizada por fluidez, dinamismo, individualismo, efemeridade, instabilidade e fragilidade de relações: "Um mundo em que tudo é ilusório, onde a angústia, a dor e a insegurança causadas

em si é intangível e ambivalente, sendo que o objetivo não deve ser a procura do “pertencer a algo”, mas sim a consciência dessa complexidade associada ao conceito. Bauman refere que a identidade e o inerente sentimento de pertença não têm “a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis” (ibid., p. 17).

É necessário pensar a identidade nos contextos atuais de uma enorme “ansiedade que caracteriza o comportamento, a tomada de decisões e os projetos de vida” (Bauman, 2005, p. 11). Para o sociólogo polaco, a identidade surge como uma ideia que o próprio indivíduo cria, estando relacionada com a possibilidade de reinventar a sua própria história num fluxo constante, tendo responsabilidade para lidar com os processos reais associados à sua própria mutação. “As identidades flutuam no ar” (ibid., p. 19) e estranho seria se não existisse permanente exposição a diferentes “comunidades de ideias e princípios” (ibid., p. 19). Dado que o sujeito entra em contacto com diferentes valores, também ele revê e atualiza os próprios.

Proveniente, em grande medida, de um “desejo de segurança” (Bauman, 2005, p. 35), a identidade constrói-se com o que se tem à mão (p. 55), ou seja, o indivíduo deve perceber que possui recursos e ferramentas que lhe possibilitam criar caminhos em relação a conhecer-se a ele mesmo.

Para Bauman, “«Identificar-se com...» significa dar abrigo a um destino desconhecido” (2005, p. 38), denotando um alcançar da diversidade individual na homogeneidade social e, ao mesmo tempo, uma similaridade nas (e apesar das) diferenças. “Uma identidade coesa, firmemente fixada e solidamente construída seria um fardo, uma repressão, uma limitação da liberdade de escolha” (ibid., p. 60). É imperativo, na contemporaneidade, aprender a flutuar sobre as oportunidades de mutação num mundo moralmente ambíguo.

“A identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação;” (p. 84), diz-nos Bauman (2005). É um constante campo de batalha em que o sujeito luta por ser reconhecido e percebido, ao mesmo tempo que se quer auto afirmar. O indivíduo pretende construir uma continuidade, mas ao mesmo tempo quer incluir-se numa “totalidade maior que a soma das partes” (ibid., p. 84).

Hoje em dia, é perfeitamente aceitável alterar traços da personalidade, dado que a mesma identidade não se mantém para sempre (nem durante muito tempo – não é sequer

---

pela «vida em sociedade» exigem uma análise paciente e contínua da realidade e do modo como os indivíduos são nela «inseridos»” (pp. 8-9).

recomendável). “As identidades são para usar e exibir, não para armazenar e manter” (Bauman, 2005, p. 96). É importante, por isso, evitar a fixação em determinados traços e manter em aberto as opções disponíveis, a pedra de toque da forma de vida pós-moderna é precisamente prevenir a fixação: “desembaraçar o eu do fardo da individualidade, do hábito e da convenção” (Bauman, 2007, p. 58).

Fala-se de uma distância nunca percorrida, nunca devidamente concluída, porque encerra em si a condição de ser projeto, de ser tarefa. “Fazer entrar em campo do sentido chamou-se construção da identidade. Tanto o sentido como a identidade só podem existir como projetos, é a distância que faz com que os projetos possam existir” (Bauman, 2007, p. 92)

Não é tarefa fácil construirmos a nossa própria identidade confiando apenas nas nossas intuições e pressentimentos, mas é também pouca a segurança que podemos extrair de uma identidade autoconstruída que não seja reconhecida e confirmada por um poder mais forte e mais duradouro do que o seu construtor solitário (Bauman, 2007, pp. 278-279).

A identidade confere sempre essa linha entre a identidade reconhecida socialmente e a identidade imaginada, meramente individual; uma linha que une o ser a um sentimento de pertença a algo maior, ao mesmo tempo que preserva algo unicamente seu, um alicerce sobre o qual possa edificar a sua autorrealização pessoal.

A confusão que a identidade nos causa na mente é genuína, e temos de lidar com a autoidentificação, autodescoberta e autorrealização, tarefas nunca concluídas. Tendo em conta as possibilidades de libertação que a identidade flutuante abre, é necessário que o sujeito assuma as suas responsabilidades. O indivíduo deve gerir a liberdade de escolha na ambivalência das posições sociais. Ora, e depois de assumir a identidade, o que fazer com ela e com a liberdade inerente a ser quem se quiser? Livre, flutuante, desimpedido, o sujeito vê-se capaz de escolher aquilo que quiser. Cabe-lhe utilizar os recursos e ferramentas ao seu dispor, e encarar a identidade como um empreendimento, um objetivo a cumprir (mas nunca concluído), no fundo, um ato de libertação.

## **5. Como devo viver?**

A modernidade é uma ordem pós-tradicional em que a pergunta "como devo viver?" tem tanto que ser

respondida em decisões cotidianas sobre como comportar-se, o que vestir e o que comer — e muitas outras coisas — quanto ser interpretada no desdobrar temporal da autoidentidade.

(Anthony Giddens, 2002, pp. 20-21)

A autonomia do sujeito provem da sua capacidade de entender ontologicamente os sistemas rodeantes, bem como das possibilidades de mediação da experiência ao seu dispor. Enquanto ser emancipado, a falta de sentido pessoal para a existência emerge como um problema fraturante na contemporaneidade. Segundo Giddens (2002), a vida cotidiana lança uma série de questões morais, para as quais não providencia respostas concretas. Abandonado, absolutamente sozinho, o sujeito questiona-se e isola-se, ocorrendo uma “separação dos recursos morais necessários para viver uma existência plena e satisfatória” (Giddens, 2002, p. 16).

A sensação satisfatória de liberdade do ser corre o risco de ser ameaçada pela ansiedade provocada pela mesma: é por sermos capazes de prever quadros futuros de interação, que sentimos a possibilidade da emergência de tensões – as quais queremos, a todo o custo, evitar. A ansiedade é, segundo Giddens, sentida como “uma experiência cósmica relacionada com as reações dos outros e com a autoestima que surge” (2002, p.47).

Tomemos como exemplo as produções cinematográficas que requerem o envolvimento de uma grande equipa aquando a realização do filme, parece haver como que uma “morte social”, causada pela ansiedade sentida, uma perda de si no meio da multidão, em prol do outro. Como consequência, a criatividade não é fortemente explorada ou estimulada. Devido aos diversos constrangimentos impostos, o profissional integrante parece dissipar-se numa sombra invisível, numa tentativa de lhe ser reconhecido algum tipo de impacto na realização da obra.

Quanto mais sozinho se sente, em contexto profissional ou nas trocas interpessoais, mais difícil se torna comunicar. O sujeito sente que a linguagem é insuficiente porque nunca transmite totalmente aquilo que pensa. A condição do ser humano parece consistir em estar sozinho porque ninguém tem acesso ao pensamento dos outros. É possível objetivar a experiência (pensamentos, momentos vividos), mas será sempre uma reflexão *a posteriori*, através da memória, nunca fiel à realidade.

“Segundo Husserl, estamos cientes dos sentimentos e experiências do outro apenas na base de inferências empáticas a partir dos nossos. Como é sabido, a inadequação dessa visão provou-se uma das dificuldades intratáveis da sua filosofia. Uma filosofia transcendental do ego acaba num solipsismo irremediável” (Giddens, 2002, p. 52).

O **solipsismo** é a teoria segundo a qual absolutamente tudo o que conhecemos é interior e pessoal. As paredes que cercam a nossa mente são um problema ao sonho da comunicação, que parece afinal um pesadelo de solidão. O esforço por manter uma continuidade do eu, uma narrativa biográfica coerente num ambiente hostil, tem de ser ainda maior.

John Peters, em “Speaking into the Air” (1999), refere como a comunicação, no século XX, se tornou central para as mais variadas reflexões dos nossos tempos e transformou-se, por vezes, num dilema, o de ser corretamente interpretada. Já muitos lidaram com as falhas de comunicação. Nada garante que aquilo que dizemos vai chegar à mente do outro tal como pensámos. No fluxo comunicacional, há uma improbabilidade de que o sentido se mantenha íntegro. Em primeiro, porque o isolamento dos participantes torna improvável ou, pelo menos, difícil a compreensão; em segundo, a pluralidade de interesses e situações torna improvável a fiabilidade da receção; e os resultados obtidos com a comunicação tornam improvável a eficácia das ações em termos de comportamentos. O sentido dos enunciados é determinado pelas modalidades de enunciação e pela relação entre os participantes. As trocas interpessoais possuem um nível de complexidade elevado.

“Speaking into the Air” constitui uma crítica ao sonho da comunicação enquanto comunhão de almas, e procura perceber por que razão a experiência da comunicação nos guia frequentemente a becos sem saída. A comunicação leva-nos para um profundo sentido de abandono nas relações sociais; uma resposta à dolorosa distância entre nós e os outros, os nossos pensamentos e o mundo exterior. É onde depositamos as nossas esperanças e medos. Mas é precisamente esta dialética que Peters considera imprescindível à comunicação, ao contacto com o outro, “a sua disseminação livre, e não a sua comunhão angustiada” (p. 31).

Num mundo que cria constantemente formas de separação e fragmentação, cada um vive o seu “eu” de forma organizada reflexivamente, “em termos do fluxo de informações sociais e psicológicas sobre possíveis modos de vida” (Giddens, 2002, p. 20).

Após a explicitação das possibilidades ao dispor do indivíduo para se emancipar, revela-se uma falta de sentido pessoal emergente. Para esclarecer esta questão e procurar resposta à questão “como devo viver?”, prosseguimos a nossa investigação através da análise da obra de Sartre: “O Existencialismo é um Humanismo” (1980), com introdução do professor de Antropologia Filosófica José Maria Ortiz. Nesta obra, que consiste numa conferência dada no ano de 1946, Sartre procura esclarecer em que consiste a filosofia existencialista (humanista), defendendo-a, igualmente, de um conjunto de críticas e objeções.

Ora, o Homem e as suas condições de liberdade adquirem uma importância central na filosofia existencialista, como refere Ortiz na introdução da obra de Sartre: “Trata-se de um sujeito ativo que se realiza na história, e nessa realização transcende-se e projeta-se e, deste modo, liberta-se do determinismo do seu passado” (1980, p. 14).

Após comentar que a consciência é transparente e livre, não determinada, Sartre remata dizendo que sem liberdade não faz sentido estabelecer valores, e sem valores não faz sentido eleger fins e possibilidades dos mesmos, ou seja, encontrar um sentido para a vida. Mas a consciência, ao ser livre, pode quebrar o seu passado: “A consciência é, pois, totalmente livre e, portanto, totalmente responsável de si” (1980, p. 27).

“O homem encontra-se na situação paradoxal de estar condenado a ser livre (...) por isso, o homem está constitutivamente angustiado” (Sartre, 1980, p. 27). A inevitabilidade da liberdade é uma constante na filosofia existencialista, que acredita que no sujeito vivem as hipóteses de exercer as suas possibilidades reais de liberdade. Com a consciência dessa liberdade, acresce uma angústia;

Nesta consciência angustiosa, o olhar do outro faz-nos descobrir que somos sujeito, e percebemos, ao mesmo tempo, que o outro é também uma pessoa; é na objetivação do outro que se criam as bases das relações humanas, que “se fundam na reciprocidade de sujeitos livres” (Sartre, 1980, p. 32).

Nesta teia de relações sociais, o indivíduo é um projeto que se vive a si mesmo subjetivamente (...) ele será apenas o que projetou ser” (Sartre, 1980, p. 61). Posto isto, o sujeito é responsável pelo que é, pelo que escolhe ser. O indivíduo é responsável pela sua própria existência. O que significa, conseqüentemente, que é responsável por todos os homens. “Escolhendo-se, ele [o homem] escolhe todos os homens” (p 62). Porque esse homem que ele quer ser, reflete a imagem que ele pensa que todos os homens devem ser.

Para Sartre, “a existência precede a essência” (198, p. 57), ou seja, o homem existe antes de ser definido; primeiro surge e só posteriormente se define, e durante a sua vida será, precisamente, o que fizer de si mesmo. O existencialismo sartriano é ateu, portanto, não existindo um deus para conceber a natureza humana, o homem somente existe.

O existencialismo é um humanismo dado que implica toda a humanidade. Implica uma subjetividade coletiva. Sartre dá o exemplo que, quando uma pessoa se casa, apesar dessa escolha depender apenas de si, está a escolher um caminho que conduz a sociedade na teia da monogamia (p. 63). No limite, o Homem decide sobre o Homem do amanhã.

A angústia sentida nas práticas sociais provém dessa responsabilidade pela humanidade inteira, do sujeito se aperceber, na sua consciência reflexiva, que a pessoa que escolhe ser cria também uma imagem de ser ideal. “Tudo se passa como a humanidade inteira estivesse de olhos fixos em cada homem, no que [cada um] faz e se ajustasse às suas ações” (Sartre, 1980, p. 65). A consciência da angústia pressupõe que o sujeito encare a panóplia de possibilidades ao seu dispor.

Num campo de ação onde só existem homens, cujos valores e ações não são determinados ou julgados por algum deus, em nenhum lado está inscrito que o bem existe, que devemos agir honestamente. “Dostoievski escreve: Se Deus não existisse, tudo seria permitido” (p. 68). Esta existência responsável e livre assusta, num mundo desprovido de valores definidos a priori, não há nada que justifique ou desculpe a nossa conduta. “Estamos sós, sem desculpas. É o que posso expressar dizendo que o homem está condenado a ser livre” (pp. 68-69). Sem apoio e sem ajuda, o sujeito “está condenado a inventar-se a cada instante” (p. 69).

Como devemos, sendo assim, viver? Segundo Sartre (1980), “Só nos resta confiar no nosso instinto” (p. 72). Devemos ocupar-nos com aquilo que verdadeiramente nos impele em determinada direção, realizar o nosso projeto com o que está ao nosso alcance, sem ilusões. O sujeito só existe na medida em que se realiza a si e ao seu projeto. “não é nada além do conjunto dos seus atos” (p. 78).

O indivíduo é esse sistema, esse projeto holístico, mais que a soma das partes que o constitui, a realidade que viveu, os atos que empreendeu. Neste sistema existem possibilidades de permuta: o homem que é covarde, pode deixar de ser covarde. De facto, o sujeito descobre que só pode ser alguma coisa se os outros o reconhecerem como tal. Para obter qualquer verdade sobre si mesmo, é necessário considerar o outro. “O outro é indispensável à minha existência tanto quanto, aliás, ao conhecimento que tenho de mim mesmo” (Sartre, 1980, p. 85). O outro surge enquanto liberdade colocada à nossa frente,

como tendo o seu próprio projeto. Descobrimos, por esta altura, o mundo da intersubjetividade do qual o ser humano faz parte.

O existencialismo é esse projeto que mostra a ligação existente entre o caráter absoluto de envolvimento livre, pelo qual cada homem se realiza, procurando um tipo de humanidade. O Homem constrói escolhendo a sua moral; em suma, inventa-se.

“Há sempre invenção. A única coisa que importa é saber se a invenção que se faz é em nome da liberdade” (Sartre, 1980, pp. 95-96). Conclui-se que a vida não tem sentido *a priori*, é quem a vive que deve dar-lhe um sentido; e o valor é o sentido escolhido. Esse sentido inclui todos os homens: para Sartre, vivemos numa transcendência subjetiva, um humanismo existencialista; o homem é o seu próprio legislador, possui as suas idiossincrasias; decide sobre si mesmo subjetiva e arbitrariamente, procurando uma meta de libertação, a partir da sua sensibilidade e imaginação.

## **Capítulo II. O cinema como dispositivo mnésico e o fenómeno perceptual de identificação**

Restou-nos, então, a memória, pálida e disforme, oferecendo-nos a possibilidade de evocar aquilo que um dia foi, trazendo para o agora o que «era» e fazendo dele o que «poderia ser».

(Rodrigues, Farias & Fonseca-Silva, 2010, p. 2)

### **1. A memória é a pedra-de-toque**

A memória é a pedra-de-toque do que significa ser humano. Gravar um aspeto do mundo que nos rodeia e revê-lo na nossa mente para uma recuperação futura é um aspeto vital das funções cognitivas humanas. Faz-nos quem nós somos, e ajuda-nos a dar um sentido à realidade. Sabemos que a memória é fixa e fluída: pessoal e social, mas nunca neutra. O repositório de imagens criado, seja ele privado ou público, analógico ou digital constitui um fenómeno perceptual sobre o qual as identificações são construídas.

O que fomos, o que somos e o que seremos depende, em grande parte, da nossa memória. É ela que retém conhecimentos, informações, ideias, encontros. E isso assegura a nossa identidade pessoal. É por termos memória que não pousamos a mão numa chapa em brasa, que não nos aproximamos de um animal perigoso, que paramos no sinal

vermelho, que sabemos o regresso a casa, que reconhecemos a nossa família. A memória atualiza, sempre que precisamos, os comportamentos aprendidos adaptados à situação.

O ser humano sempre procurou estender e perpetuar as suas capacidades mnésicas. Parte do conhecimento adquirido e das experiências vividas encontram-se gravados no inconsciente, não estando todos ao mesmo nível. Freud (1940) desenvolve a ideia de um bloco mágico, o qual seria mais vantajoso que a folha de papel, dado que não se esgota ao espaço circunscrito (pode-se apagar); por outro lado, também seria melhor que o quadro negro, dado que, possibilitando a introdução de novos escritos sobre ele, é necessário apagá-lo para inserir novos. “Quando não confio na minha memória — os neuróticos, como sabemos, assim o fazem num grau notável, no entanto também as pessoas normais têm toda razão para fazê-lo — posso suplementar e garantir o seu funcionamento tomando nota por escrito” (p. 469).

O “bloco mágico” de Freud assemelha-se assim aos vários níveis da consciência, ou do aparelho perceptual. O bloco mágico é a metáfora da memória humana, dos seus mecanismos de recordação e de esquecimento, permanecendo sempre lá qualquer coisa no inconsciente que pode ser recuperado, apesar de permitir a inserção de novas memórias. Existe a consciência imediata, mais espontânea e transparente, e as camadas mais profundas, onde se situam os traumas.

É importante referir que todos os dispositivos auxiliares da memória têm em comum serem construídos “no mesmo modelo que os órgãos sensíveis, ou partes deles: óculos, câmaras fotográficas...” (1940, p. 470), criando um conjunto de registos fragmentados de uma memória também ela fugidia e dispersa. Freud acrescenta, por conseguinte, que, tal como a memória humana, esses dispositivos são imperfeitos, dado que não conseguem armazenar infinitamente.

## **2. Cinema e memória: um fascínio mútuo**

Ao vermos um filme, reconhecemos a história que nos é contada; o cinema proporciona essa experiência porque nos recordamos, de forma abrangente e inclusiva, das histórias que vimos antes daquelas; existe um hábito que é interpretado pela memória, “um arquivo ou um repositório que permite que grupos sociais específicos, encontrem identidade e identificação” (Bate, 2010, p. 247).

Deste modo, a memória pessoal e a memória coletiva permutam discursos e deixam-se permear reciprocamente; Radstone (2010) fala de um “arquivo de memórias coletivas” (p. 328), pelo facto de que as memórias de uma história visionada não são unicamente nossas, circulam num banco de imagens e sons cinemáticos mediados culturalmente e reconhecidos universalmente.

Cinema e memória andam recorrentemente de mãos dadas numa fascinação mútua; o cinema sempre se interessou pela mente e os seus mistérios, teórica e artisticamente. Daí não ser incomum encontrar no universo cinematográfico diversas expressões relativas à memória; é o caso de “*flashback*”, “*flashforward*”, “*rewind*”, “*fast forward*”, “*fade*” e “*dissolve*”, por exemplo. (Radstone, 2010, p. 326 e McNeill, 2010, p. 39)

De facto, o dispositivo cinematográfico evoca e, por vezes, constrói memórias pessoais e coletivas, através das experiências visuais e sensoriais que provoca, instalando recordações que o espectador consome. Radstone (2010) e António Sousa Ribeiro (2015) referem o conceito de memória prótica, uma memória que surge a partir de uma mediação de diferentes objetos, é construída a partir de próteses, com destaque para as imagens cinematográficas. O cinema possui a capacidade de implantar memórias de eventos não vividos por certas audiências. Cabe assim constatar o potencial dos modos de representação “que criam espaços de articulação da memória suscetíveis de serem partilhados na esfera pública” (Ribeiro, 2015, p. 88).

Radstone (2010) refere igualmente que a teoria da memória prótica quando entra em relação com o dispositivo cinematográfico demonstra que o sujeito tende a interpretar as imagens fílmicas e a incorporá-las como experiência vivida, dissolvendo-se a fronteira entre a representação e o evento real. “Investigações sobre o cinema/memória demonstram que o que entendemos como memórias pessoais são, na verdade, imagens cinematográficas” (p. 336). Sendo assim, o dispositivo cinematográfico cruza memórias pessoais com memórias coletivas, experiências vividas com experiências representadas.

O cinema opera assim como um meio de exteriorização da memória, transformação da cultura e da imaginação individual. O dispositivo cinematográfico não substitui as representações mentais, mas utiliza a memória como meio de refletir e revelar a complexidade da experiência da capacidade mnésica e do tempo, ambos elementos não lineares, não estáveis, num presente que está constantemente a tornar-se passado.

É claro que, para cada indivíduo, as imagens têm significados irreduzivelmente subjetivos. As imagens fílmicas integram-se com os mundos interiores dos espectadores, são testemunha da história, arquivo de memórias coletivas. Os modos de representação criam espaços de articulação da memória suscetíveis de serem partilhados na esfera pública. Em suma, a memória está constantemente implicada na nossa percepção do mundo. “A percepção informa e forma a memória” (McNeill, 2010 p. 5).

O filme tem essa capacidade, de “deter o tempo e, pelo menos ilusoriamente, adiar a inevitabilidade da morte” (Fontcuberta, 1997, p. 58). No filme “Memento” (2000), de Christopher Nolan, a dialética entre memória e construção da identidade é desde logo visível: Leonard, um investigador de seguros, sofre um traumatismo e a sua vida leva uma reviravolta: possui agora uma rara e incurável perda de memória de curto prazo contínua; ou seja, ao fim de 15 minutos, Leonard já não é capaz de se lembrar de onde está, o que está a fazer e para onde vai, e o seu trauma associa-se igualmente a uma amnésia anterógrada (incapacidade de criar novas memórias após um trauma - neste caso, um golpe forte na cabeça provocado por um assaltante). A única forma de encontrar alguma esperança em viver é através de fotografias *polaroids* que tira dos espaços e pessoas, com breves apontamentos nelas, conseguindo dar um sentido à sua vida e justificar a sua existência e identidade. No entanto, como sabemos, a fotografia pode mentir, ou dissuadir, consoante o contexto, enquadramento e outros fatores. Associando o dispositivo fotográfico a uma memória também ela imperfeita e volátil, admitimos que a fotografia funciona, para a personagem, como um conjunto de registos fragmentados de uma memória também ela fugidia e dispersa.

A fotografia revolucionou a memória, multiplicando-a e democratizando-a, acrescentando-lhe uma verdade que está ligada à memória visual, “preservando a memória do tempo” (Le Goff apud Bate, 2010, p. 247). Deste modo, assumimos que a fotografia funciona como prótese tecnológica com o objetivo de ampliar a nossa capacidade de armazenar informação. Em “Memento” observamos como a fotografia, enquanto dispositivo técnico que apoia as capacidades mnésicas do ser humano, funciona como uma prótese, uma “espécie de memória artificial” (Bate, 2010, p. 245). Leonard recorre a um dispositivo sustentado no realismo e no contacto com o objeto real, como forma de orientação nas escolhas que faz no seu dia a dia.

É o apogeu da imagem como documento ou evidência da verdade, em que o século XIX a transformou, e que “irá contribuir para a sua condição de álbum-inventário-

arquivo, através da qual se procurou, retrospectivamente, reconstruir uma unidade articulada” (Medeiros, et al., 2015, p. 187).

“Para os humanos, assim como para toda a vida orgânica, o tempo marca o movimento em direção à morte, ou seja, para a imobilidade que representa a transformação do animado em inanimado. No cinema, a mistura entre movimento e estático toca nesse ponto de incerteza de modo que, por trás da materialidade cinematográfica, existe uma lembrança da dificuldade de entender a passagem do tempo e, finalmente, de entender a morte” (Mulvey, 2006, p. 31-32),

### **3. Sobre uma taxonomia da memória**

A perspectiva de nós não é garantidamente coincidente com aquela que progressivamente vamos obtendo das influências e contingências externas. Miguens (2009) enuncia três tipos de questões que contribuem para a edificação da identidade pessoal: cognitivas, narrativas e metafísicas.

Em relação às questões cognitivas, a autora refere que a memória, introspecção e autorreferência se entrelaçam para a formação de uma narrativa, que tem como objetivo a coerência do eu (a instituição virtual de autorrepresentação do tipo linguístico). Para tal, é necessário estabelecer um sentido de unidade do sistema como uma representação total, isto é, na sua vertente holística, permitindo uma “ação global final e um comportamento dirigido por fins” (p. 239). Este sentido estabelece a proprioção<sup>6</sup> centralizada, a qual contribui para o auto apercebimento, o que nos encaminha irremediavelmente à memória, como elemento insubstituível de uma estrutura que nos identifica enquanto seres com capacidades cognitivas, capazes de “estabelecer a continuidade do fluxo [quotidiano]” (Miguens, 2009, p. 243).

Relativamente às questões metafísicas, estas dizem respeito à própria natureza das pessoas, existindo um prolongamento da vida mental do indivíduo. Miguens enquadra a vontade livre, a existência contínua e sucessiva de estados mentais e a autoconsciência como elementos de uma “continuidade psicológica, na ligação e sucessividade do acontecer mental através da memória” (2009, p. 245).

---

<sup>6</sup>“percepção ou sensibilidade da posição, deslocamento, equilíbrio, peso e distribuição do próprio corpo e das suas partes. Cinestesia”.

"proprioção", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. Obtido em 6 de setembro de 2018, de <https://bit.ly/2Cs1DTK>.

Por último, as questões narrativas incorporam-se no relato autobiográfico de si ao longo do tempo, a inserção numa história de vida coerente “a que chamamos nossa e na qual somos personagem principal” (p. 253), que constitui uma parte importante da psicologia do ser, dado que inclui a diferenciação em relação à narrativa do outro, dissipando o medo “de ser apenas uma cópia, uma réplica, o temor de que a originalidade e a individualidade (...) não sejam reconhecidas” (p. 255). No fundo, e como já foi dito anteriormente, trata-se de um envolvimento ativo na narrativa biográfica, passando pela autocriação e autoavaliação.

Abordando uma taxonomia da memória segundo a visão de Bergson, que separa a memória da imaginação, sendo que a primeira deve, obrigatoriamente, evocar eventos ocorridos no passado e a segunda consiste numa visualização: “A memória habitual, repetindo movimentos e respostas do passado, reproduz. A memória espontânea, por outro lado, visualiza e recria” (McNeill, 2010, p. 23).

A memória é uma reconstrução dinâmica, adapta-se e contextualiza-se, para fazer sentido num determinado momento presente, requer articulação e é inevitavelmente influenciada pelas contingências externas. A influência dos outros na nossa memória, leva a interferências e mutações. “A um nível cerebral, a memória revela-se fundamentalmente dinâmica e plástica, continuamente reconstituída” (McNeill, 2010, p. 25). Ou seja, a memória também se situa num enquadramento intersubjetivo inerentemente ativo, assim como a proposta existencialista e as conclusões acerca da identidade. Existe sempre esse limbo espacial onde se situa a memória, entre “o eu e o outro, o sujeito e o objeto” (McNeill, p. 26).

As narrativas cinematográficas e, no geral, as histórias que nos rodeiam não são apenas interiorizadas, mas sim constitutivas da memória (individual e coletiva). A memória coletiva resulta desses produtos e formas culturais democráticos a que o indivíduo acede livremente, que são os filmes, as fotografias, os arquivos, os museus, os livros, integrando um autêntico repositório das comunidades.

O cinema possui essas vicissitudes interativas com a memória humana: “O potencial reprodutivo da experiência visual permite que o espectador escolha diferentes caminhos ao longo do fluxo contínuo de imagens do filme em diferentes ocasiões” (McNeill, p. 39). Apesar do seu potencial manipulativo e suscetível de alterar ou substituir os eventos históricos, as imagens fílmicas revelam a sua complexidade ao fundir-se com as imagens do passado numa simbiose holística, contribuindo para a formação de um sentido de identidade – individual e coletivo.

A imagem-movimento do pré-guerra subordina o tempo ao movimento. Nas sequências editadas, onde o movimento é motivado pela continuidade da ação, o tempo é mostrado indiretamente, como uma duração espacial sugerida pelo movimento. O intervalo entre as imagens é «racional», no sentido matemático; é o fim de um movimento e o início do seguinte. A imagem-tempo, por sua vez, apresenta a imagem direta do tempo. Na imagem-tempo, a percepção não se estende à ação: as personagens estão perdidas ou imóveis, os espaços vazios (McNeill, 2010, p. 41).

O cinema embalsama o tempo, repositório da memória humana, contribuindo para a construção da identidade e para a lembrança de uma herança. Georg Fontcuberta (1997), citando Norberto Bobbio<sup>7</sup>, comenta: “és o que recordas” (p. 56). De facto, tanto a nossa noção do real, como a essência da nossa identidade, dependem, em grande parte, da memória.

O cinema permite um imediato paralelismo com a memória, a experiência de visionamento de um filme é uma forma de nos “fazer aceder a um mundo passado, «morto», que volta a ganhar vida, movimento, ação, diante dos nossos olhos e de todos os nossos sentidos. A esses «seres» que abitam os ecrãs chama Manoel de Oliveira «fantasmas» (Bello, 2014, p. 272).

Trata-se de um desdobramento intertextual, passível de interpretação numa leitura transversal em que os objetos fílmicos ressoam a memória pessoal e coletiva (McNeill, p. 51). Os sinais do filme criam uma ligação íntima com o envolvente, circulam numa teia que se entrelaça com as memórias do realizador, do espectador e de toda a esfera coletiva que teve algum contacto com o produto cultural. O cinema é essa ponte que liga as questões da memória entre indivíduos, contrastando com outras formas de registo e armazenamento e gestão de informação (Elsaesser, 2009, p. 104).

A memória situa-se num enquadramento intersubjetivo, assim como a proposta existencialista e as conclusões neste trabalho acerca da identidade. Vimos como o cinema funciona como repositório que indexa, representa, molda e recria formas de memória individual e coletiva. O cinema é essa “experiência de criação de qualquer coisa de extremamente específico que são o movimento e o tempo (a *durée*)” (Grilo, 2007, p. 29).

“Temos três elementos que produzem tempo para a nossa identidade: a duração como mudança contínua, a memória como consciência da duração (imagem da duração) e do tempo, e o sentido

---

<sup>7</sup> Cf. Bobbio, N. (1996) *De Senectute*. Madrid: TAURUS.

de passado, presente e futuro a partir dos quais nossa consciência é criada. Eles estão em constante movimento e interação, apesar de dependermos totalmente do tempo como algo confiável e das nossas identidades como construções imutáveis” (Sutton, 2009, p. 36).

### **Capítulo III. Edificação de um projeto**

A confiança nem sempre é o resultado de decisões conscientes: é mais frequentemente uma atitude geral da mente que subjaz a essas decisões, algo que tem suas raízes na conexão entre confiança e desenvolvimento da personalidade.

(Giddens, 2002, p. 25)

#### **1. Em defesa da adaptação**

Somos conscientes que a adaptação/reprodução de qualquer criação artística exige sempre um constante equilíbrio de equivalências relativamente à obra original. Contudo, é por considerarmos a importância e responsabilidade da adaptação/reprodução, que podemos concordar com Bazin, quando nos diz que “considerar a adaptação de novelas como um exercício para preguiçosos em que o verdadeiro cinema, o «cinema puro» não teria nada a ganhar com, é um contra-sentido crítico desmentido por todas as adaptações valiosas” (Bazin, 1990, p. 118).

Considerando a proposta de Bazin no capítulo “Defesa de um Cinema Impuro”, torna-se pertinente pensar nas potencialidades da adaptação, que não deixam de ser criadoras. É preciso reconhecer, na obra, a sua transcendência (1990, p. 102), bem como as possibilidades disruptivas, para não cair no erro da vulgarização. Como refere Linda Hutcheon, “o trabalho da adaptação envolve sempre reinterpretação e recriação” (2006, p. 8).

É absurdo indignarmo-nos pelas degradações sofridas pelas obras-primas no ecrã, pelo menos em nome da literatura. Porque, por muito aproximadas que sejam as adaptações, nunca podem danificar o original na estima que a minoria que o conhece o aprecia; e quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentam com o filme, que vale certamente como qualquer outro, ou terão desejos de conhecer o modelo, e isso será vantajoso para a literatura (Bazin, 1990, p. 113).

Por vezes, nas adaptações ao plano audiovisual, é necessário correr certos riscos, progredir na linguagem do cinema, quebrar convenções e regras do espetáculo cinematográfico, mesmo que daí resultem preconceitos por parte do público ou da crítica. A adaptação não deve, por essa razão, deixar-se influenciar pelas supostas exigências do ecrã, e preocupar-se mais em interpretar/confrontar o tom do novelista, mesmo que tal implique quebrar regras. “O cinema não é, por essência, narrativo, quer dizer, que a sua verdadeira essência se encontra menos no fluxo de uma história, do que na infinidade de jogos de luz e movimento” (Grilo, 2007, p. 53), como reiteram, por exemplo, Delluc ou Dulac, o que não quer dizer que não possa relacionar-se intrinsecamente com a literatura, sendo que o fluxo da história pode continuar a não ser o elemento determinante da adaptação. Se Dulac nos fala de um “cinema das essências”, um cinema capaz de produzir uma emoção pura e genuína, daí não deriva necessariamente que a adaptação cinematográfica não cumpra tais predicados de um “filme integral (...) uma sinfonia visual feita de imagens ritmadas e que só a sensação de um artista é capaz de coordenar e de colocar no ecrã” (Grilo, 2007, p. 52).

“Porque adaptar, afinal não é trair, mas sim respeitar”. (Bazin, 1990, p. 120) O cinema tem o potencial de conhecer os seus meios e as suas estruturas estéticas para se conseguir situar no território novelesco. Então para quê – ou porquê - adaptar obras literárias ao panorama audiovisual? Estaremos a reduzir o cinema a um subproduto da literatura? Bazin propõe-nos uma comparação com aquilo que se considera uma boa tradução: nem palavra por palavra, nem demasiado livre: “a boa adaptação cinematográfica deve restituir o essencial da letra e do espírito” (Bazin, 1990, p. 116). Pois se estamos no campo da adaptação, há pelo menos um fio guia, um referente que pode ser mais ou menos respeitado em termos de fidelidade, mas se pensarmos a questão da adaptação em termos de “infidelidade, de impureza, de poluição” (Grilo, 1995, p. 212), é possível criar relações com a literatura, abrir portas à imaginação a partir de um confronto com o original.

“Encontrar uma história de que gostamos e depois fazer variações da mesma através da adaptação, porque cada adaptação pode valer por si mesma, separada dos prazeres palimpsésticos de uma experiência dupla, não perde a aura Benjaminiana” (Hutcheon, 2006, p. 173). No fundo é importante distinguir entre adaptação e réplica. “Enquanto adaptação, envolve tanto a memória como a mudança, a persistência e a variação” (ibid., p. 173).

A influência recíproca exercida pelas formas de arte e a afinidade dos seus modos de enunciação permite constatar apetência de ambas para a construção narrativa, para a “representação da sequencialidade temporal” (Bello, 2014, p. 260). Ou seja, a temporalidade exerce um papel fulcral, não só na construção narrativa de um filme, como também em toda a existência humana, preocupada em alcançar a eternidade, controlar o fluxo do tempo ou, pelo menos, suspendê-lo em determinados momentos. O tempo exerce, sobre o sujeito, uma “angústia existencial” (ibid., p 261) ligada intrinsecamente à inevitabilidade do seu curso. A narrativa é essa estrutura que organiza a experiência humana da temporalidade” (ibid, p. 262), mesmo que a lógica linear seja subvertida, devido ao aparecimento de novos géneros artísticos.

Em “Le Temps Scellé” (1989), Tarkovski define o cinema como “o tempo em forma de facto” (Bello, 2014, p. 263) que, como o último, fixa, torna visível as transformações ocorridas no mundo.

Este traço de sequencialidade precisamente aproxima a literatura ao cinema. Na própria experiência humana, a organização de eventos em sequências temporais narrativas é intrínseca à sua vivência. O ser humano vive e espera viver; isto é, procura a surpresa, o *suspense*, a revelação. Bresson (1950-1958) reitera que é preciso “provocar o esperado. Esperá-lo” (p. 50). Todo o indivíduo procura essa dose de criação de “expectativas para as satisfazer plenamente” (p. 51). É a partir desta revelação que a condição humana é a de uma espera e constante curiosidade, que o próprio filme engenha a sua criação, “filmar um filme é ir a um encontro” (p. 52).

O cinema enquanto fenómeno percetual, cria e mostra um mundo heterogéneo, captado sensorialmente, que o espectador organiza mentalmente, de forma a conseguir compreendê-lo, “aderir-lhe ou repudiá-lo” (Bello, 2003, p. 269) e a literatura, de natureza verbal, sugere um mundo, permite imaginar o mundo concetualmente. Um dá a ver uma imagem visual, outro uma imagem mental, sendo que ambos sistemas semióticos possuem uma “forte apetência simbólica” (ibid, p. 269).

As equivalências que se procuram na transferência são de ordem narrativa, de *performance*, de elementos como pontos de vista, causas e consequências, contextos, temáticas, etc (Hutcheon, 2006, p. 10). No fundo, é como se um cosmos se adaptasse a outro, é a “*res extensa*” de Descartes, a materialidade é transposta.

Então, como mostrar em vez de dizer? Como destilar a complexidade da obra literária de forma a juntar fragmentos de narrativa que formem um todo coerente no filme? Apesar de se esperar que, no nosso caso, os projetos que se candidatam à

*Guardians of Solitude* tenham já em vista a conceção da adaptação cinematográfica, nem sempre poderá ser fácil reconhecer qual a tonalidade de um gesto, uma expressão ou tom de voz que o autor literário impregnou em determinado excerto. É crucial assim a comunicação entre quem adapta e a obra adaptada, de maneira a interpretar e atualizar o texto de forma equivalente e, ao mesmo tempo, recreativa.

O que se procura na adaptação cinematográfica, esse palimpsesto, é permitir um jogo intertextual de transcodificação, seja para quem já conhece a obra, ou para quem contacta com ela pela primeira vez.

Cada vez que um cineasta adapta uma obra literária à tela, parece cumprir-se a promessa que aquela narrativa continha implicitamente: o mundo sugerido através da palavra ganha carne sensível, a imagem mental reflete-se, passando das mil formas indefinidas de que era feita para os contornos precisos da visão, nesse “espelho” misterioso, feito de luz, que é o ecrã (Bello, 2017, p. 279).

## **2. O monólogo interior**

A escola soviética ensinou-nos a importância da seleção e organização do material utilizados na produção e construção de sentido, autónoma da qualidade estética do mesmo, ou seja, transformar as imagens-coisas em imagens-conceitos, “a verdadeira importância do agenciamento de imagens” (Grilo, 2007, p. 78).

A triagem das imagens realiza-se, efetivamente, na mesa de montagem; é aí que os significados se formam, e que isoladamente não existiam (Grilo, 2007, p. 88); o sentido provém da ligação enquanto unidades de significação, que constroem a realidade. Este é o efeito-Kulechov; “o plano do ator (...) inicialmente inexpressivo passa a ser distribuidor de sentido da cadeia (...) a montagem transforma a expressão do ator” (p. 89).

Se pensarmos na hipótese da impassibilidade do ator, na sua neutralidade, no seu papel como elemento entre elementos, numa biomecânica discursiva cuja importância é tão relevante quanto a de uma paisagem, se pensarmos no encadeamento e relação das imagens entre si, é possível alcançar essa “emanação interior, um certo movimento das coisas e das pessoas visto através de um estado de alma” (Grilo, 2007, p. 52). É a montagem que efetiva essas relações no monólogo interior (silencioso), oferecendo ao espectador a liberdade para refletir acerca das imagens. Xavier (2003) afirma igualmente

a importância da “relatividade das expressões e das performances” (p. 34); “Inúteis as caretas dos atores” (p. 42).

Neste monólogo silencioso, a alma humana solitária pode encontrar uma língua mais cândida e desinibida do que no solilóquio declamado, pois ela fala de forma instintiva, subconscientemente. (...) O significado poético do solilóquio está no facto de que ele é uma manifestação da solidão mental e não da física (Xavier, 1983, p. 95).

Um dos maiores problemas na transferência que temos vindo a abordar prende-se com a dificuldade em mostrar elementos ambíguos: metáforas, ironias, ausências, silêncios. No produto audiovisual, delimitar um silêncio implica uma reflexão sobre a psique humana. Uma das soluções apresentadas por vários teorizadores diz respeito à introdução de um elemento musical “sem uma melodia real ou variação rítmica” (Hutcheon, 2006, p. 74), de forma a transmitir uma interioridade, um ponto de vista ou estado de alma. A música não diegética ajuda na intenção de transmitir estados psicológicos, contribuindo para a continuidade imagética, através da ligação de planos de diferentes tempos e espaços (Chion et al., 1994, p. 49).

### **3. A montagem: regimes de representação**

A montagem tem uma capacidade sugestiva, mas também transformadora; é “o lugar onde o todo toma forma e adquire uma qualidade que, por sua vez, qualifica as imagens. Numa palavra, A montagem é o lugar em que cada filme determina o seu centro de percepção” (Grilo, 2007, p. 38).

Apresentamos, no nosso protótipo, uma figura indeterminada, alienada, depressiva, fragmentada em múltiplos de si, cujo rosto nos apresenta uma “imagem que expressa, comunica e oferece significados constantemente, apenas para reter uma qualquer verdade final ou fixa sobre a experiência interior da pessoa” (McNeill, p. 92).

“O desdobramento da identidade das personagens equivale a uma despersonalização num jogo de reflexos apresentado em série” (Mendes, 2016, p. 65), apresentámos, neste protótipo, o indivíduo de forma alucinatória. Como o livro está escrito em forma de diário, a adaptação cinematográfica com a passagem do “*telling*” para o “*showing*” tornou-se mais desafiante, daí que tenhamos optado por não limitar o

encadeamento de imagens a uma cronologia de eventos, submetendo-os, pelo contrário, a uma prova de estrutura e de montagem.

A desordem narrativa (...) torna cada um dos elementos um acontecimento dotado de autonomia em si mesmo, cujo reflexo na multiplicidade de acontecimentos em que se reflete, cria uma espécie de anti estrutura cujo movimento constante é produzido pondo em série todos os elementos, a partir da sua extrema singularidade e sem privilegiar nenhum em particular (Mendes, 2016, p. 65).

Segundo Nogueira (2010b), uma panóplia de regimes de continuidade (*raccord*) surgem, podendo naturalmente coexistir: narrativo, cujo corte remete para “o movimento para ligar os planos, garantir a integridade da ação” (pp. 3-4); dramático, que tem que ver com o nível de ênfase que se dá a um acontecimento: “um grau de maior envolvimento emocional com as personagens e os seus estados de alma” (p. 4); conceptual, onde distintas unidades de significação “se autonomizam do próprio contexto narrativo, ainda que dele sejam procedentes” (p. 4); ontológico, passível de mostrar diferentes mundos entre cortes: “continuidade entre mundos ou realidades de diversa natureza ou ontologia. Visões, sonhos, alucinações, fantasias, desejos, recordações” (p. 5); retórico, dado que o próprio discurso possui elementos de denotação e conotação com vista, muitas vezes, à persuasão de uma ideia: “da metonímia à sinédoque, da hipérbole à metáfora, são múltiplas as modalidades em que o regime retórico se materializa no discurso cinematográfico: (p. 5); cronológico, pois, apesar de tudo, deve existir uma certa progressão temporal dos acontecimentos: “integração das unidades num todo, mesmo quando a sua formulação comum é invertida” (p. 6); topológico, com vista a ser percebida a “pluralidade de pontos de vista, a lógica espacial da representação (p. 6); perceptivo, que denota a “importância da continuidade no que respeita às condições mínimas de perceção e compreensão dos dados do discurso cinematográfico” (p. 7); rítmico, dizendo respeito às “variações ou constâncias, dos seus picos ou repetições” (p. 8); tonal, “como elemento expressivo manifesto, procurando facultar às imagens um acrescento artístico que as une e as caracteriza” (p. 8); pragmático, pois nem sempre as imagens dizem aquilo que mostram: “a possibilidade de expansão, reversão, inversão ou traição semântica que a montagem acrescenta às imagens cinematográficas é uma das suas mais notáveis características” (p. 9); morfológico: “a montagem ajuda a estabelecer os significados pretendidos” (p. 9); afetivo: “a escala de planos e as nuances, mutações e determinações que a sua manipulação através da montagem permite” (p. 10); hermenêutico: “permite

uma constante oscilação e deslocação das interpretações” (p. 10) e, por fim, estilístico, procurando compreender o dispositivo cinematográfico e as “suas múltiplas dimensões estilísticas” (p. 11).

No nosso projeto em particular, identificamo-nos com a montagem por leitmotiv enunciada por Pudovkin. Os leitmotivs funcionam de forma a relembrar o passado através da memória; “a memória da audiência replica a memória das personagens, através de um outro nível de narrativa” (Bello, 2017, p. 64) e, no nosso protótipo, incluímos alguns elementos simbólicos de forma repetitiva: a folha, que roda exaustivamente, metáfora não só da passagem do tempo, como também do próprio ciclo de vida do Homem, que se assemelha ao da Natureza e também a folha que flutua, como símbolo da personalidade do Nu, que procura escapar-se da realidade, suspender-se infinitamente. A presença dos espelhos hexagonais também surge repetidamente, enquanto figura natural que ocorre em toda a natureza, significa a harmonia entre opostos (as fragmentações do protagonista). A escolha da introdução de espelhos ao longo do filme prendeu-se igualmente com a multiplicidade de personalidades em que o protagonista se desdobra, sem que se fixe em nenhuma delas: “A imagem de um espelho é fugaz e o reflexo não se retém” (Fontcuberta, p. 30).

A montagem simbólica enunciada por Pudovkin diz respeito a uma qualquer “referência metafórica estranha à ação principal” (Grilo, 2007, p. 92), e neste caso incluímos imagens que sugerem os diversos tipos de personalidades retratadas; o plano da teia e o da aranha, que refletem o tipo predador, o “Manuel”, que se veste inteiramente de preto e usa um chapéu. Por sua vez, a utilização da montagem contrastada pretendeu-se, logo no plano de abertura, quando surge uma minhoca a contorcer-se e, logo de seguida, cortamos para a imagem do nosso protagonista: obtemos dois elementos de natureza diferente, confrontando-os, mas relacionando-os com as suas próprias idiossincrasias.

Procurámos também inspiração na proposta por Eisenstein, que considera o choque/conflito decorrido da justaposição de imagens, principalmente na montagem rítmica, que trabalha os diferentes tempos dos planos, e como o movimento do objeto dentro do quadro influencia o da montagem (Eisenstein, 1977, p. 75). Exemplo disso é quando passamos de um movimento descendente para outro descendente, ou quando as personagens vagueiam no início, a diferentes ritmos, numa direção desconhecida; além disso, também considerámos a montagem intelectual, na qual “os sons e harmonias fazem já parte de um universo de ideias e de conceitos” (Grilo, 2007, p. 99), ou seja, este

tipo de montagem sugere uma intervenção, cuja intenção seja a de uma totalidade nas partes, que a superestrutura do filme esteja presente nas relações entre planos e sequências. Por exemplo, a paisagem queimada da Serra do Açor relembrando os incêndios ocorridos a 15/16 de outubro impregna um sentido reflexivo enquanto acontecimento histórico e, ao mesmo tempo, agregador de um estado psíquico devastado do nosso protagonista.

Além disso, os sons da floresta e o uso de uma banda sonora com pouca variação rítmica adicionam significado à intenção de um *loop* imersivo e infinito, em que a ação decorre de forma tão alucinatória, entre o sonho e a realidade, que se torna impossível distinguir se estamos numa dimensão ou noutra. Lembremos a cena final do filme “Inception”, em que o peão não para de rodar, tornando-se indistinguível a vigília e o onírico: “uma sobreposição de dimensões na mesma dimensão, uma intriga visual” (ibid., p. 147). Para Eisenstein, a montagem deve sugerir formas de representação de “Camadas mais profundas da psique de modo a estabelecer a relação «quente», «emocional», «viva» que a estética deseja” (Xavier, 1983, p. 177).

Segundo Epstein, o cinema possui essa capacidade de “descoberta de um mundo completamente novo” (Grilo, 2007, p. 55), de nos revelar “insuspeitas naturezas e desconhecidos universos (...) é o mais potente meio de poesia, o mais real meio de irreal, surreal” (ibid., p. 56) e, no limite, a cada plano, corresponde “um estado de alma” (ibid. p. 49).

A propósito da importância do plano, João Mário Grilo (2007) explicita a nítida tendência para a “uniformização tecnológica em detrimento da diversidade estética” (p. 32). “O plano é, então, a consciência do cinema”, o “ventilador essencial do processo de expressão fílmica” (p. 32), não sendo aconselhável sacrificar o seu potencial para o reduzir à qualidade técnica o que, hoje em dia, se tornou imperativo em qualquer produção audiovisual, em detrimento da “dimensão imaginária” do plano, que é, na verdade, a essência que permite a criação livre e genuína.

Procurámos assim possibilidades de representação do monólogo interior do protagonista, e em alguns casos não conseguimos libertar-nos do diálogo que é, neste caso, um monólogo enunciado em voz alta do eu para si mesmo ou para os seus múltiplos. Entendemos a dificuldade em representar a “desordem do sentimento, pela forma de uma sintaxe que quase tudo (...) opõe à lógica do discurso exterior” (Grilo, 2007, p. 142). Exemplo disso é quando o confronto dos múltiplos ocorre, há uma sobreposição de falas crescente, tornando-se impercetível quem possui razão ou quem efetivamente sai

vencedor desse conflito: “Iludiste-me para proteger o pouco que ainda sobrava!”; “A pequena luz guardada no recanto do desejo” e “A tortura perfeita do tempo...”. Neste caso, parece haver dentro de cada personalidade um movimento próprio, uma cadência peculiar, um ritmo único, ao mesmo tempo que observamos planos intercalados do “Nu” coberto de espelhos.

Reconhecemos a importância de construir estados de alma interiores através do espaço, dos objetos, da música, da *performance* impassível, dos sons e harmonias dominantes:

Criar uma intimidade quase física com o representado, na revelação e transição de um «processus interior» que torna homólogas, empáticas, as relações entre personagem e espectador (Grilo, 2007, p. 142).

João Mário Grilo relembra o rosto de Diane Tremaine em “Angel Face” do realizador Otto Preminger (1953), e como este consegue unificar “a ambiguidade/neutralidade do seu retrato exterior com a amargura heroica de uma interioridade atormentada por fantasmas invisíveis” (2007, p. 143).

“Como diz Freud, inconscientemente todos nós pensamos em sobreviver como espectadores de nossa própria morte” (Giddens, 2002, p. 51) e o nosso protagonista encontra-se num estado de plena dissociação de si, um estado que é descrito, no livro, de forma altamente depressiva e melancólica. “No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego” (Freud, 1914-1916, p. 246). A insatisfação consigo mesmo, a sua autoconsciência de identidade é a característica mais proeminente da melancolia (ibid, p. 248).

Difícil é, pois, criar “um cinema sensível ao coração” (Grilo, 2007, p. 144), unificando, através do sentimento, personagens e espaço. Um cosmos revelado através de diversas ambivalências, de elementos de natureza distinta, “a ilusão de uma continuidade mental à custa de uma descontinuidade perceptiva” Grilo, 2007, p. 163).

#### **4. O duplo, os múltiplos**

Ocorre, no nosso protagonista, a passagem de um antes a um depois, ele transforma-se: torna-se outro em si mesmo. “Aquilo que o cinema deve alcançar não é a identidade de uma personagem, real ou ficcional, através dos seus aspetos objetivos ou

subjetivos. É o devir da personagem real, quando se põe ela própria a ‘ficcionalar’” (Deleuze, 2006, p. 96).

Cada indivíduo é como que atravessado por um processo de subjetivação que consiste numa passagem ao seu duplo, que o faz transitar de um papel para outro, sendo neste transe, neste movimento de passagem, que consiste o ritual, com os seus códigos, gestos e palavras, que medeiam o espaço entre os dois planos do sagrado e do profano (Mendes, 2016, pp. 158-159).

Como dois gémeos idênticos, as personalidades de Rui trespassam o ecrã e interpelam-nos com o rosto semelhante, mas atitudes díspares: “são iguais e, no entanto, são diferentes. Parece uma fraude, uma manipulação da imagem. É o intervalo que se situa entre a mentira e a verdade” (Gil, 2005, p. 80). Neste caso, trata-se de um desdobramento de uma pessoa em múltiplos eus, devido à dissociação de si, é a potência do falso, ancorada numa descrição de espelho e duplo. É a conclusão de Ferdinand em “Pierrot Le Fou”, após resumir o conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe a Marianne: “Estamos na época dos homens duplos. Já não precisamos de espelhos para falarmos sozinhos”. Os múltiplos de Rui são, ao mesmo tempo, cúmplices, escravos, solitários e absolutamente interdependentes; um desprende-se do chapéu e, logo a seguir, outro incorpora-o.

O tempo pode ser entendido como eventos descontínuos, sendo que nenhuma sequência seja diretamente sustentada, justificada; regemo-nos por blocos temporais orientados por uma irracionalidade, uma alucinação, procurando conferir à ação um carácter intemporal. O objetivo é provocar uma ressonância entre os critérios pessoais projetados e a realidade fílmica, enriquecer a perceção sensorial do espectador numa dialética densa, dinâmica e inteligível e, ao mesmo tempo, indizível e indecifrável. É criar uma atmosfera, “concreta, abstrata, visual, sonora, ativa ou passiva faz sempre parte do cinema enquanto expressão essencial de qualquer coisa” (Gil, 2005, p. 33).

O duplo é o nosso aspeto imaterial: vemo-lo como um reflexo de nós mesmos na superfície da água ou num espelho. É o duplo que marca a individualidade do nosso ser, é ele que dita o tom das nossas personalidades, dos nossos gostos e desgostos, a qualidade da nossa expressão. O duplo é o nosso ser no mundo (Mendes, 2016, p. 160).

Ao longo do filme optámos por incluir diversos planos de máscaras, demonstrando como estas fazem ostensivamente parte da experiência humana de socialização e de

encontro com o outro. “As máscaras são arrancadas para mostrarem um rosto nu; na realidade, os rostos são desembaraçados das suas identidades de modo a permitir que reine superiormente uma outra identidade que é uma identidade de ninguém, da responsabilidade de ninguém e a cargo de ninguém” (Bauman, 2005, p. 58). É nesta dissolução, que procurámos centralizar a seleção dos planos em questão, como, aliás, temos vindo a desenvolver ao longo do presente trabalho: a ideia de um processo de construção de uma identidade que não é estanque, amplamente nítida, mas que se deve basear numa “individualidade móvel, que cada um, mais ou menos conscientemente, deve escolher para si, reformulando-a” (Xavier, 1983, p. 302).

Também Schrader nos permeia com a sua visão sobre as máscaras, constatando que as máscaras justas são como:

as flores, os pores-do-sol, as melodias arrancadas de cérebros problemáticos e de fios de arame, cobrindo-nos adequadamente o rosto anatómico da natureza; palavras e dogmas são outras máscaras, atrás dos quais também nos podemos aventurar no palco; é a vida a dar expressão à vida, transformando movimentos difusos em imagens claras (1988, p. 128).

O cinema permite elucidar e complicar a imagem do próprio real; permite ao espectador uma experiência altamente imersiva e multissensorial, passando de visionador a visionário (Deleuze, 2006, p. 34). A montagem proporciona uma verdadeira experiência dos sentidos, sustentando a forma poética do cinema, capaz de dar às coisas pequenas, banais, do quotidiano, uma força e sentimento incomensuráveis, o que levou Balázs a definir o cinema como “meio de expressão poético graças à grande diversidade dos seus meios formais” (Gil, 2005, p. 62). Neste sentido, o realizador consegue revelar a natureza das coisas, “porque o cinema tinha a capacidade de ultrapassar uma representação superficial da realidade” (ibid., p. 62).

A meta [da arte] consiste em proporcionar uma imagem da realidade, em que a oposição do fenómeno e a essência (...) se resolva de tal forma que, na impressão imediata da obra de arte, ambos coincidam numa unidade espontânea, que ambos formem para o recetor uma unidade inseparável (Lukács, 1966, p. 20).

## **5. O cinema experimental**

O primeiro trabalho para a sistemática conceptualização do cinema é a solidariedade estrita

entre uma certa forma de movimento e o estilo que a atualiza. Os movimentos que o cinema ativa ou realiza (...) são formas que emergem de um estilo, movimentos transcendentais extensíveis, por exemplo, à obra de um cineasta. (Grilo, 2007, p. 30)

A estratégia criativa que optámos por explorar no nosso projeto situa-se no campo do cinema experimental. Assumidamente difusa, a noção de cinema experimental encontra na sua fluidez o âmago para reagir e diferenciar-se perante o cinema *mainstream*. Se assumimos, à partida, que optamos por um estilo manifestamente ousado criativamente, que questiona as premissas formais do cinema em termos de libertação, é sobretudo pela subjacente escassez de meios materiais. Reconhecendo as condições de produção como precárias, podemos alcançar vantagem na autenticidade do registo.

Procuramos assim, marcar um estilo, delinear uma visão individual, vociferar uma assinatura, com o objetivo de almejar a originalidade e de combater a falta de recursos, pelo menos numa fase precoce do projeto. Como delinea Nogueira (2010a), algures entre o cinema experimental temos diversos subgéneros: o filme-ensaio, poema visual ou cinepoema, *trancefilm* ou psicodrama, o diário cinematográfico. A noção de cinema experimental permite albergar as estratégias que unem estes subgéneros, para coincidir num estilo que pretende ser, no limite, desconstrutivo.

A tensão que sempre existe entre o cinema e o mundo (ou mundos) que ele representa afasta-se frequentemente da racionalidade e da evidência para colocar em relevo categorias estéticas normalmente negligenciadas: o acaso, o aleatório, a rutura, a desconstrução, a repetição, a redundância, a alucinação ou a fantasia. (Nogueira, 2010a, p. 122)

A perceção digital trouxe de volta a experiência sinestésica, de forma que a panóplia de discursos que circulam na atualidade, propõem formas de atingir a fusão de todos os sentidos. Com as tecnologias digitais, as soluções expressivas são facilmente expandidas, existindo espaço para uma criação que se quer livre dos moldes convencionais.

Segundo Nogueira (2010a), o cinema experimental possui um passado itinerante: foi este que mais frequentemente se integrou nos diversos núcleos do circuito artístico: galerias, exposições, museus, integrado em coleções ou promovido em festivais, por exemplo (p. 116).

Naturalmente, a definição do cinema experimental não é uma tarefa fácil, dado que a sua designação acolhe obras distintas entre si, mas que se assemelham numa procura pelo fragmento, pela instabilidade e inquietação formal, de maneira a desafiar a inteligibilidade do conteúdo. Nogueira (2010a) constata a propensão do cinema experimental se expandir para uma criação “iminentemente conceptual, ou seja, um cinema de ideias, mais do que um cinema de situações, de personagens, de imitações ou de representações” (p. 115).

[O cinema experimental é] uma forma de expressão que existe na margem (das grandes e dominantes correntes estéticas), na periferia (em relação aos núcleos comuns de exibição) e na singularidade (em comparação com a adesão plural – de público e de produtores – do cinema mainstream) (Nogueira, 2010a, p. 116-117).

O cinema experimental manifesta-se em escassas condições de produção: comumente reduzidas ao próprio realizador, baixos orçamentos quase sempre autofinanciados, em contraste com o grande número de pessoas envolvidas em equipas numa produção cinematográfica e os investimentos milionários associados. Por conseguinte, este estilo experimental concorda com uma atitude desafiante e de irreverência ao próprio mercado, às perspetivas em vigor, numa lógica sem tradição, de constante rutura, preocupando-se com a expressão artística genuína.

A recusa ou, pelo menos, questionamento das formas vigentes fazem com o que o discurso do cinema experimental pareça, muitas vezes, incoerente e de difícil inteligibilidade, sendo que muitas das dificuldades provêm de preconceitos e estereótipos associados a estes trabalhos audiovisuais. Contudo, é precisamente nessa rutura estética que o discurso experimental expande as suas possibilidades expressivas, convocando novas formas de interpretação. “Esta desordem que o cinema experimental parece instaurar nos regimes retóricos e semióticos partilhados é muitas vezes consequência de uma vontade deliberada de frustrar as expectativas ou provocar a inquietação do público” (Nogueira, 2010a, p. 119).

Se de género podemos falar, não deixa de ser verdade que se trata do género mais eclético (pela multiplicidade morfológica que as suas obras assumem) e heterodoxo (pela fuga constante a qualquer estabilização doutrinária) de entre todos (Nogueira, 2010a, p. 120).

## 6. Mise-en-scène

“A mise-en-scène inclui o que a audiência consegue ver, e a forma como é convidada a ver” (Gibbs, p.5); ou seja, a organização dos elementos visuais, que incluem guarda-roupa, décor, e as próprias personagens em relação com o espaço. De facto, a mise-en-scène também concerne a *performance*, “a ação e o significado que esta possa ter. (...) Uma grande dose de significância pode ser atribuída à forma como uma fala é proferida, ou se o ator estiver a olhar para determinado local” (Gibbs, p. 12).

A câmara realiza o trabalho do enquadramento, enquanto a banda sonora é utilizada não só “para sugerir interioridade, mas também para reforçar a ambiguidade: incorporar a diferença na semelhança, ser o mesmo e o outro ao mesmo tempo” (Hutcheon, 2006, p. 174), despertando no espectador diversos sentidos de imersão ativa e hermenêutica no processo de criação do sentido.

O som unifica as sequências imagéticas, reforçando a continuidade temporal, quando há cortes na imagem, o som permanece (Bordwell e Thompson, 2001, p. 265). No nosso protótipo, destaque para o som das cascatas, da floresta e o som do espanta-espíritos). Outro conceito é o de *sound bridge*, que une imagens com descontinuidade de tempo e/ou espaço, suavizando a sua transição (Bordwell e Thompson, 2001, p. 290).

No que diz respeito às possibilidades cromáticas, procedemos à alteração em pós-produção da tonalidade das imagens, nomeadamente a aplicação de filtros e redução da saturação, com o intuito de transmitir um ambiente sombrio, condizente com a ontologia fragmentada da personagem.

Considerámos igualmente a importância de dar a ver a vida mental da personagem, o seu interior, os seus sentimentos e angústias. Neste caso, lembramos a obra marcante “Meshes of the Afternoon”, de Maya Deren, cujo retrato da existência mental foi assumido como matéria cinematográfica.

Novas dimensões e inquietações discursivas são criadas para ilustrar uma visão a partir do interior, uma visão que torna impossível distinguir o sonho da vigília, o passado do presente. Prova disso é o guarda-roupa, que várias vezes é alterado no protagonista, para precisamente dar a conhecer as diversas divisões do ser em múltiplas personalidades, cada uma com a suas idiossincrasias que lhe dão um poder único. “Rui”, o real, que possui uma camisa colorida, calças pretas e botas; “Manuel”, que se veste inteiramente de preto, com chapéu; “A Criança”, que veste uma camisola do pijama beje e usa calças pretas

arreçadas, e o “Nu”, completamente despido. As quatro personalidades tendem a convergir e a mostrar as suas semelhanças, os seus encontros, atingindo um ponto de confluência que efetivamente parece formar uma identidade nova, da qual pouco se sabe. A intenção é exatamente provocar a multiplicação e confundir qualquer referência mental, identitária, geográfica e temporal das diversas personalidades (chamemos-lhes personalidades, ao invés de personagens, por considerarmos mais assertivo).

Ao pensarmos na obra Jean-Luc Godard, um verdadeiro criador provocador das formas cinematográficas, capaz de submeter o cinema a um autêntico “questionamento estético, político e filosófico permanente” (Nogueira, 2010a, p. 153-154), destacamos a intenção de colocar a paisagem ardida da Serra do Açor, como gatilho de uma memória coletiva dos incêndios de 15 e 16 de outubro de 2017 que assolaram a Serra do Açor, arruinando a paisagem verde, e dando lugar a um cenário apocalíptico de destruição e morte. Ao permitir a reflexão dos acontecimentos ocorridos, fazendo coincidir o centro ótico da paisagem, o espectador consegue relacionar uma memória coletiva recente, e ao mesmo tempo, pode igualmente fazer uma ligação paralela com as diferentes personalidades do protagonista, sobre a sua existência e a sua morte, através de um cariz algo poético e distópico. A ideia é salientar e “maximizar o mistério da existência; descartar todas as interpretações convencionais da realidade” (Schrader, 1972, p. 153). Segundo Schrader, o estilo transcendental aproxima-nos “do silêncio, da imagem invisível na qual as duas linhas paralelas da religião e da arte se encontram e interpenetram” (ibid., p. 169).

Esta vontade de ultrapassar o particular, de ver na essência do ser algo comum ao espectador e passível de identificação é o nosso objetivo último com a realização do protótipo em questão. A vontade é a de dar continuidade a projetos semelhantes, que permitam cumprir a ambição derradeira, a de criar arte que aspira à transcendência, a de procurar conhecimento sobre o mistério da vida e da existência. E se nos disserem que de transcendência é problemático falar, então procuremos a abstração, essa vontade catártica de imersão num plano que nos permita refletir sobre as mais profundas questões da existência.

A subjetividade de Rui contamina a objetividade do filme; a paisagem já não é a mesma; é preciso procurar não apenas centros geométricos, mas centros de percepção. Procurámos a passagem por três estágios: o homem na paisagem; a paisagem do homem; e o homem-paisagem, fundido na natureza, materializado pelo plano em que o protagonista se encontra deitado com uma planta a crescer-lhe dentro da boca. Esta

imagem torna-se um subtexto que suporta a dimensão do invisível (a aceitação das múltiplas personalidades, aparentemente de naturezas distintas, mas que, quando conjugadas e integradas, contribuem para a essência deste ser retratado). A intenção é realizar um elo de ligação com o cinema que nos propusemos realizar que, ao libertar-se das limitações desnecessárias impostas, o indivíduo consciente torna-se um parceiro de criação, em vez de um prisioneiro da criação (...) abrindo caminho para uma fonte de intuição, criatividade e inspiração” (Cleary, 1991, p. 2).

Procedeu-se à realização de um guião literário, com as descrições das sequências que vão ser adaptadas ao ecrã. Neste guião explica-se o que se observa, mas sem descrições de carácter excessivamente técnico. No guião técnico detalham-se os planos da câmara, nos quais se especifica também a ordem dos mesmos, os esquemas nos quais estão as posições da câmara para se saber onde se encontra a linha de ação, para que a ideia seja mais facilmente visualizada e também para favorecer e tornar mais eficiente a planificação e produção.

O guião técnico especifica também as lentes utilizadas, os ângulos e posições de câmara e a descrição do que aparece no ecrã. Além disso, faz várias referências ao som. Assim, o guião técnico permite uma ideia das técnicas utilizadas e revela-se muito útil durante as gravações, dado que contém a informação sobre todos os planos. Oferece as indicações necessárias para realizar o projeto; contém anotações importantes sobre o texto do guião literário.

Devido às limitações óbvias de equipa de produção (que se reduziu apenas a mim e ao ator), a câmara permaneceu fixa em tripé, para a maior parte dos planos, utilizando um estabilizador de mãos para as sequências em movimento, que acompanham o protagonista. A gravação numa resolução em 4k permitiu, em pós-produção, criar alguns jogos de escala e movimento, aumentando as possibilidades criativas e imaginativas. O equipamento utilizado resumiu-se a duas Canon, uma 650D, e uma 7D, com as seguintes lentes: macro EF-S 100mm f/2.8 e EF-S 18-135mm f/3.5-5.6; uma Nikon Reflex - Nikkor 2000mm f/11 e uma Panasonic Lumix G7, com as seguintes lentes: 14-42mm f/3.5-5.6 e 25mm f/1.7; um drone DJI Phantom 3; três tripés; um estabilizador de mãos; um microfone de lapela Rode SmartLav+ e um gravador Zoom H1 V 2.0. O software de edição utilizado foi o Adobe Premiere Pro CC 2018. Importante referir que o material supra listado servirá também para os projetos futuros da *Guardians of Solitude*, daí que a nossa intenção seja de uma produção criativa modesta, porque as condições iniciais serão

estas. Não obstante, a ideia é a de expandir cada vez mais o âmbito de ação dos trabalhos audiovisuais.

Por último, relativamente às localizações escolhidas para a gravação, destaque para a vila de Coja e para as aldeias de Foz d'Égua e Cerdeira, concelho de Arganil, Cascata da Fraga da Pena e Mata da Margarça, na Serra do Açor. Optámos por incluir unicamente cenários exteriores, de forma a contrastar com a carga emocional imanente da personagem, cuja expressão seria sufocada por cenários interiores. O retrato de um estado depressivo e melancólico pareceu conjugar-se harmonicamente com a presença constante de elementos naturais.

## 7. Futuros projetos

Mencionar apenas que, em relação a futuros trabalhos de adaptação, as obras que temos neste momento em mente: “A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore”, de Raul Brandão e “a máquina de fazer espanhóis”, de Valter Hugo Mãe.

Raul Brandão pela importância no campo existencialista, com uma tremenda imaginação poética, centrado no mundo do sonho; é possível imaginar as possibilidades visuais da adaptação de uma obra cujas figuras grotescas seriam especialmente interessantes. Segundo José Hermano Saraiva, no programa "A Alma e a Gente", intitulado "Os Pobres de Raul Brandão"<sup>8</sup>, o escritor caracteriza-se por uma “dimensão de si mesmo e da natureza, voltado para os outros, para os problemas sociais, inspirado num neorrealismo com total empatia social, mas também apatia social, fixado na miséria humana, divagando, angustiante e errante num solilóquio permanente, situando-se num limbo de uma metafísica oscilante: “Viveste de sonho, tentas voltar à realidade – e a realidade atira-te para o sonho. Se abres a boca para falar de amor, todos desatam a rir. A realidade vingá-se” (1972, p. 44).

Especial destaque também para a obra “Aparição” de Vergílio Ferreira, cujo impacto na nossa noção de autoidentidade se tornou incomensurável, obra na qual se dialoga uma incapacidade “de uma conciliação definitiva consigo mesmo, o homem busca permanentemente um sentido para viver” (Cordeiro, 2001, p. 4), como podemos apurar no excerto: “Como entender esta iluminação que sou eu, esta evidência axiomática

---

<sup>8</sup> [Luso Livros]. (2016, setembro 16). “Os Pobres” de Raul Brandão [Ficheiro de Vídeo]. Obtido em 5 de setembro de 2018, de: <https://bit.ly/2xLZSvV>.

que é a minha presença a mim próprio, esta fulguração sem princípio (...) como pensar que é nada?” (1971, p. 36).

Em “a máquina de fazer espanhóis”, a questão do outro e do seu lugar na nossa autorrealização é particularmente interessante, sendo que as possibilidades quiméricas de uma procura do sentido residem eventualmente no domínio da intersubjetividade, nos processos de comunicação e da liberdade no domínio da individualidade; a obra implica igualmente “o pensamento da heteronomia numa ação de transcendência sob o signo da interrogação” (Cordeiro, 2001, p. 3), como podemos verificar, no seguinte excerto: “depois percebi uma delicadeza muito rara naquele jovem homem. Uma sensibilidade grande que, mesmo não me conhecendo, podia resultar num carinho genuíno” (2010, pp. 36-37).

## **Conclusões**

Máquina de efeitos, a realização maior do cinema seria então esse efeito-sujeito: a simulação de uma consciência transcendente que descortina o mundo e se vê no centro das coisas, ao mesmo tempo que radicalmente separada delas, a observar o mundo como puro olhar (Xavier, 2003, pp. 48-9).

“Quem sou eu, e qual o meu lugar no mundo?” Esta pergunta que vem acompanhando as possibilidades de investigação deste trabalho de projeto concilia inevitavelmente experiências da vida do sujeito com a narrativa da autodescoberta. O sujeito constrói e molda a sua autoidentidade reflexivamente, consoante as contingências apresentadas. Este empreendimento deve ter uma confiança base como estrutura constitutiva, de forma a dar espaço à liberdade criativa que emerge dessa unidade diferencial contra o pano de fundo de um mundo ambíguo.

O dispositivo cinematográfico liberta os nossos sentidos, “revela o mundo noutra escala e descobre-nos a vida secreta que se tece à nossa volta e em nós, ganhando expressão nas formas instáveis, fora da nossa consciência” (Xavier, 2003, p. 42). O espectador é confrontado com imagens que, ao mesmo tempo, o aproximam e afastam do que lhe é familiar, proporcionando-se uma autêntica contemplação visual que dá lugar à reflexão. O cinema, e a arte em geral, possui essa força de envolver, de causar imersão

espontânea e respostas emocionais na mente do espectador, cuja atenção se foca nesse objeto artístico. Ao facultar uma experiência de relações, o filme “resume as premissas dessa exploração contínua das múltiplas dimensões da vida mental, onde se mistura o onírico com o real, bem como o desejo e os seus símbolos com a deriva identitária” (Nogueira, 2010a, p. 149).

A imagem fílmica caminha nos interstícios do nosso ser, e contribui amplamente para alargar o nosso espectro criativo; ela é, ao mesmo tempo, “um devir de expressão e um devir do nosso ser” (Yakhni, 2001, p. 17). É pelo reconhecimento de uma singularidade particularmente marcada na intuição artística que a criação pode entrar no domínio da universalidade; perceber o lugar do outro, o espectador, no processo, é a pedra-de-toque de uma expressão que realmente atinge e toca outra alma. “Toda a representação artística autêntica é ela mesma e o universo” (Yakhni, 2001, p. 41).

É o espectador que atualiza constantemente os enunciados que o filme sugere, conforme os mecanismos que possui e que não são independentes da sua experiência singular. É na intersubjetividade que a obra dialoga: “A unidade da obra de arte é, assim, o reflexo do processo da vida no seu movimento e na sua concreta conexão animada” (Lukács, 1966, 22).

O cinema cria um universo próprio em que as sementes da realidade e ficção se incorporam numa simbiose autónoma. A arte do cinema permite que o artista decida a forma como apresenta as estruturas formais numa poética visual que luta constantemente contra a banalização e pelo efeito de permanência na memória coletiva. Porém, efetivamente, “nenhuma determinação técnica, nem aplicada (psicanálise, linguística), nem reflexiva, basta para constituir os conceitos do cinema” (Deleuze, 2006, p. 357).

Defendendo uma abordagem democrática da arte, a proposta da nossa plataforma digital propõe-se adaptar trabalhos de outros criadores, sendo que reconhecemos o lugar privilegiado da comunicação entre partes no processo de adaptação cinematográfica. O nosso projeto possui como inspiração o cinema experimental, enquanto desafiador das normas vigentes, sobretudo porque propõe ao espectador uma “ativa participação na decifração dos sentidos últimos e múltiplos de cada obra. (Nogueira, 2010a, pp. 119-120).

As imagens ressoam numa inteligibilidade própria proporcionando uma experiência de absorção enquanto levitam nessa sensação vertiginosa de suspensão. A este objetivo se propõe o nosso projeto: trazer “uma presença perturbante de vidas libertas do seu destino” (Bazin, 1990, p. 29), permitir ao espectador regressar à sua vida com maior consciência de si e do mundo ao seu redor, uma experiência que desafia a sua

consciência enquanto ser contingente. Destacamos a relevância de viver de acordo com os instintos que preenchem vazios.

Bauman afirma, e nós não poderíamos concordar mais: “O amor é semelhante à transcendência. É apenas outro nome para o impulso criativo, e como tal é repleto de riscos, como o são todos os processos criativos, que nunca têm a certeza do lugar em que vão terminar” (2005, p. 70). Se o existencialismo propõe que cada um de nós encare a responsabilidade de um projeto de vida que depende inteiramente da nossa vontade, procuremos transcender os constrangimentos, através da autocriação, ultrapassando a particularidade de se ser um indivíduo com uma identidade fixa, resignada às contingências. Consideramos a importância do sujeito se diferenciar de si mesmo, projetar-se para fora de si e realizar o que, afinal, é realmente intrínseco e inerente ao ser humano: criar.

## Bibliografia

- Agamben, G. (2007). *Profanações*. (I. Jinkings, Ed., & S. J. Assmann, Trad.) São Paulo: Boitempo Editorial.
- Aristóteles. (2003). *Poética* (7ª ed.). (E. d. Sousa, Trad.) Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Barthes, R. (1977). A Morte do Autor. Em R. Barthes, *Image Music Text* (S. Heath, Trad., pp. 142-148). Londres: Fontana Press / Harper Collins Publishers.
- Barthes, R. (1981). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Bate, D. (2010). The Memory of Photography. *Photographies*, 243-257.
- Bauman, Z. (2005). *Identidade. Entrevista a Benedetto Vecchi*. (C. A. Medeiros, Trad.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Bauman, Z. (2007). *A Vida Fragmentada. Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*. (M. S. Pereira, Trad.) Lisboa: Relógio D'Água.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* (2.ª ed.). (J. L. Muñoz, Trad.) Madrid: Edições Rialp, S. A.
- Bello, M. d. (2014). A visibilidade da transformação: experiência do tempo na literatura e no cinema. Em B. A. Junior, *Estudos Comparados: teoria, crítica e metodologia* (pp. 259-277). São Paulo: Atelier Editorial.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2001). *Film Art: An Introduction*. Nova York: McGraw-Hili.
- Brandão, R. (1972). *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Lisboa: Editorial Verbo.
- Brandão, R. (2017). *O Pobre de Pedir*. Lisboa: Ponto de Fuga.
- Bresson, R. (1950-1958). *Notes on Cinematography*. Nova York: Urizen Books.
- Chion, M., Gorbman, C., & Murch, W. (1994). *Audio-vision: sound on screen*. Nova York: Columbia University Press.
- Cleary, T. (1991). *The Secret of the Golden Flower: The Classic Chinese Book of Life*. Nova York: HarperOne - A Division of HarperCollins Publishers.
- Cordeiro, P. (2001). A definição do sujeito no cinema - Os Dias Estranhos do Cinema ou a inconstância do eu e do outro nas personagens e no encontro entre o mundo real e a ficção. Universidade do Algarve. Obtido em 22 de setembro de 2018, de <https://bit.ly/2N7yLjz>
- Deleuze, G. (2006). *A Imagem Tempo - Cinema 2*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Descartes, R. (1976). *Meditações sobre a Filosofia Primeira*. (G. d. Fraga, Ed., & G. d. Fraga, Trad.) Coimbra: Livraria Almedina.
- Eisenstein, S. (1977). *Film Form - Essays in film theory*. (J. Leyda, Ed., & J. Leyda, Trad.) Nova York e Londres, Harvest / HJB Book - Harcourt Brace Jovanovich.

- Elsaesser, T. (2009). Freud as media theorist: mystic writing-pads and the matter of memory. *Screen*, 50(1), 100-113. doi:<https://doi.org/10.1093/screen/hjn078>
- Ferreira, V. (1971). *Aparição*. Lisboa: Editorial Verbo.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Foucault, M. (1992). *O que é um autor?* (A. F. Cordeiro, Trad.) Lisboa: Vega.
- Freud, S. (1914-1916). Mourning and Melancholia. Em S. Freud, & A. F. James Strachey (Ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works* (Vol. 14, pp. 243-258). Londres: The Hogarth Press / Institute of Psycho-Analysis.
- Freud, S. (1940). A Note upon the Mystic Writing Pad. *Int. J. Psycho-Anal.*, 21(4), 469-474.
- Giddens, A. (2002). *Modernidade e Identidade*. (P. Dentzien, Trad.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Gil, I. (2005). *A Atmosfera no Cinema – O caso de «A Sombra do Caçador» de Charles Laughton entre onirismo e realismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Goffman, E. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh - Social Sciences Research Centre.
- Goffman, E. (1986). *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press.
- Grilo, J. M. (1995). O cinema não filma livros... *Discursos: estudos de língua e cultura portuguesa*(11-12), 209-212. Obtido em 6 de setembro de 2018, de <https://bit.ly/2wRGgWD>
- Grilo, J. M. (2002). The Lullaby of Broadway: A queda e o movimento do mundo. *Comunicação e Sociedade*, 4, 97-103.
- Grilo, J. M. (2007). *As Lições do Cinema - Manual de Filmologia*. (F. M. Ferro, Ed.) Lisboa: Edições Colibri / Faculdade de Ciências Sociais de Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Nova York, Londres: Routledge.
- Lukács, G. (1966). Arte y Verdad Objetiva. Em G. Lukács, *Problemas del Realismo* (pp. 11-55). México: Fondo de Cultura Económica.
- Mãe, V. H. (2010). *a máquina de fazer espanhóis*. Carnaxide: Alfaguara.
- Margarida Medeiros, T. M. (2015). *Photography and Cinema : 50 Years of Chris Marker's La Jetée*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- McNeill, I. (2010). *Memory and the Moving Image: French Film in the Digital Era*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Mead, G. H. (1962). *Mind, Self & Society: from the standpoint of a social behaviorist*. (C. W. Morris, Ed.) Chicago: The University of Chicago Press.
- Mendes, M. (2016). *Átrios da Imagem - Cinema e Pensamento*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa.
- Miguens, S. (2009). *Compreender a Mente e o Conhecimento*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto / Fundação para a Ciência e a Tecnologia / Instituto de Filosofia. Obtido em 13 de setembro de 2018, de <https://bit.ly/2N1sMN7>
- Mulvey, L. (2006). *Death 24x a second: stillness and the moving image*. Londres: Reaktion Books.
- Nogueira, L. (2010a). *Manuais de Cinema II - Géneros Cinematográficos*. Covilhã: LabCom Books. Obtido em 6 de setembro de 2018, de <https://bit.ly/2MRMeRj>
- Nogueira, L. (2010b). Para uma Teoria da Raccord: regimes de continuidade na montagem cinematográfica. Universidade da Beira Interior. Obtido em 2 de setembro de 2018, de <https://bit.ly/2DDc3Az>
- Peters, J. D. (1999). The Problem of Communication. Em J. D. Peters, *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication* (pp. 1 - 31). Chicago: University of Chicago Press.
- Radstone, S., & Schwarz, B. (2010). Cinema and Memory. Em S. Radstone, & B. Schwarz, *Memory. Histories, Theories, Debates* (pp. 325-342). Fordham University. Obtido em 8 de setembro de 2018, de <https://bit.ly/2N4o3u8>
- Ribeiro, A. S. (2015). Memória. Em M. C. Walter Rossa (Ed.), *Patrimónios de influência portuguesa: modos de olhar* (pp. 81-94). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. doi:<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-1041-2>
- Ricoeur, P. (2013). *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Edições 70.
- Rilke, R. M. (1991). *Cartas a um Jovem Poeta*. (F. d. Castro, Trad.) Lisboa: Contexto.
- Rodrigues, S., Farias, E., & Fonseca-Silva, M. (2010). O Cinema por Deleuze: Imagem, Tempo e Memória. *VI Enecult - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, Brasil: Facom - UFBA. Obtido em 24 de setembro de 2018, de <https://bit.ly/2QZ1ZV0>
- Schrader, P. (1988). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson & Dreyer*. Oxfordshire: Da Capo Press.
- Sutton, D. (2009). *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Imagem of Time*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Xavier, I. (1983). *A experiência do cinema - antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal / Embrafilme.
- Xavier, I. (2003). Cinema: revelação e engano. Em I. Xavier, *O Olhar e a Cena - Melodrama, Holywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues* (pp. 31 - 57). São Paulo: Cosac & Naify / Cinemateca Brasileira.

Yakhni, S. (2001). O Eu e o Outro no Filme Documentário: uma possibilidade de encontro. Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes, Tese de mestrado. Obtido em 28 de setembro de 2018, de <https://bit.ly/2zDlkVh>

## Filmografia

- Deren, M. (Produtor), & Deren, M., Hammid, A. (Realizador). (1943). *Meshes of the Afternoon* [Filme]. Estados Unidos da América.
- Georges de Beauregard, G. (Produtor), & Godard, J. (Realizador). (1965). *Pierrot le Fou* [Filme]. França: Films Georges de Beauregard.
- Nolan, C., Thomas, E. (Produtor) & Nolan, C. (Realizador). (2010). *Inception* [Filme]. Estados Unidos da América / Reino Unido: Warner Bros Pictures.
- Sternberg, J. (Produtor), & Sternberg, J. (Realizador). (1931). *An American Tragedy* [Filme]. Estados Unidos da América: Paramount Pictures.
- Todd, J., Todd, S. (Produtor), & Nolan, C. (Realizador). (2000). *Memento* [Filme]. Estados Unidos da América: Newmarket Capital Group Team Todd / Remember Productions / Summit Entertainment.