

FILMAR-SE E VER-SE AO ESPELHO: A AUTO-REPRESENTAÇÃO DE DOCUMENTARISTAS PORTUGUESAS E BRASILEIRAS

Filming and Seeing Yourself in the Mirror: The Self-Representation of Portuguese and Brazilian Women and Documentary-Filmmakers

Dra. Ana Catarina PEREIRA
Professora Auxiliar, Universidade da Beira Interior, Portugal
E-mail: anacatarinapereira4@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0003-4066-7486>

Fecha de recepción del artículo: 27/05/2019
Fecha de aceptación definitiva: 9/10/2019

RESUMO

La auto escritura se ha constituido como un ejercicio de autoanálisis y representación de muchas mujeres, especialmente en el campo artístico y, particularmente, en el cinematográfico. Concentrándonos en el cine en portugués, se encuentra fácilmente un pequeño número de mujeres que han tenido la oportunidad de filmar ficciones de largometraje, al que se va oponiéndose un mayor número de cineastas que dirigen documentales. Dentro de éstas, se destacan recientemente varias documentalistas que revisan, con éxito y con premios en distintos festivales internacionales, las imágenes de la familia, de uno y otro lado del Atlántico, en dos países de habla portuguesa. En Brasil,

Petra Costa y Maria Clara Escobar constituyen dos ejemplos. En Portugal, Catarina Mourão, Margarida Leitão e Leonor Teles siguen el mismo movimiento, de revisión del archivo familiar.

En las películas de estas coleccionistas de memorias, un árbol genealógico preexistente gana nuevos contornos, a través de la compulsión de las realizadoras en filmar y relatar una historia que es la suya, sin que la comprendan o vivan en la plenitud. Desestabilizadas, las cineastas dirigen películas desestabilizadoras, que atribuyan un sentido a su inquietud.

Palavras chave: memoria; archivo; personal; mujer; documental.

ABSTRACT

Self-writing has been constituted as an exercise in self-analysis and representation of many women, especially in the artistic field and, particularly, in the cinematographic one. Focusing on the cinema in Portuguese, it is easy to find a small number of women who have had the opportunity of directing fiction films, which is opposed to a greater number of filmmakers directing documentaries. Among these, are being more noticed the ones who reviewed, successfully and awarded in different international film festivals, the images of the family, on both sides of the Atlantic, in two Portuguese-speaking countries. In Brazil, Petra Costa and Maria Clara Escobar

are two examples. In Portugal, Catarina Mourão, Margarida Leitão and Leonor Teles follow the same movement, revisiting the family archive.

In the films of these memory collectors, a pre-existing family tree gains new contours, through the compulsion of the filmmakers to film and tell a story that is theirs, without their understanding or living in fullness. Destabilized, the filmmakers direct destabilizing films, which attribute a sense to their restlessness.

Key words: memory; file; staff; woman; documentary.

1. Introdução

*No fundo azul
no espelho de uma delicada tristeza
que os meus olhos reflectem:
vês-me?
vês-me como eu sou?
vês-me como algo que se descobre
na acrobacia da imagem?*

*Na sensual tranquilidade da palavra
o poeta tenta uma arriscada ordem
e entre a fábula e a reportagem*

*simula mentir
para atingir
a superior verdade*

Ana Hatherly, in A Idade da Escrita

À histórica e evidente dificuldade que as mulheres-cineastas têm tido em realizar ficção, em Portugal e no mundo, contrapõe-se um número mais representativo de mulheres que filmam documentário – em Portugal, nos países de língua portuguesa, e no mundo (Holanda, 2017, Pereira, 2016, Veiga, 2013). Deste modo, se a ficção continua a constituir uma esfera de poder, maioritariamente dirigida por homens (ainda que com personagens que se esforçam por contornar cada vez mais os denunciados estereótipos de fragilidade ou amoralidade femininas), o documentário permanece como o género cinematográfico onde diferentes cineastas vão realizando e produzindo com relativa frequência. Os custos menos elevados e a própria gestão de equipas menores são justificações apontadas para a disparidade de números, às quais nos atrevemos a relacionar maior cientificidade do que à consagração da apetência por um «género feminino». Sobre este tema, várias realizadoras entrevistadas por Chris O’Falt, da Indie Wire (2016), responderam a uma questão comum: «Why are women filmmakers finding more opportunities in documentaries? / Por que razão as realizadoras de cinema têm mais oportunidade de filmar documentários?», sendo as respostas uma síntese de alguns argumentos: «É mais barato» (Nancy Buirski); «Quando estás a fazer um documentário, podes estar sózinha - não precisas impressionar as pessoas, nem mostrar autoridade» (Eleanor Mortimer); e «orçamentos menores, mais autonomia criativa, modelos de financiamento alternativos, a capacidade de contar diferentes

tipos de histórias que são menos ‘voltadas para o mercado’, horários de filmagem mais flexíveis» (Miriam Smith).

Em termos metodológicos, ao centrarmos o nosso estudo em filmes realizados por mulheres, em Portugal e no Brasil, buscamos mais do que a arquetípica sensibilidade, composta por elementos místicos e uma essência indefinida. O que procuramos identificar é a partilha de uma vivência comum e/ou a denúncia da perpetuação de determinadas desigualdades de género. Nesse sentido, e do nosso ponto de vista, estudar mulheres-cineastas ultrapassa a canonização de traços identitários excludentes, estereotipados e socialmente rígidos, pressupondo, ao invés, a identificação de possíveis trocas de experiências (conceito recorrente nos estudos feministas por englobar, em si, subjectividade, sexualidade, corpo, educação e política), bem como a partilha de uma estrutura prático-inerte comum a todas as mulheres, que poderão, ou não, definir-se dessa forma.

Definidos estes objectivos, colocamos algumas hipóteses de investigação:

- a) Contrariando a reduzida e já documentada percentagem de mulheres que dirigem ficção de longa-metragem, existe um número mais significativo de mulheres a filmarem documentário, em Portugal e no Brasil. Parte dessa filmografia assume o registo autobiográfico, bem como a narração da própria história da realizadora e da sua família, como mote para uma reflexão sobre um passado recente;
- b) Enquanto autobiografias, aqueles filmes podem revelar um exercício de subjectividade e narcisismo, sem um propósito histórico e documental definido;
- c) O potencial de empatia criado com a espectadora ou o espectador é atingido, sobretudo, pela revisitação de memórias íntimas, desenvolvidas na esfera familiar;
- d) A história recente dos dois países de expressão portuguesa, tanto em termos políticos, como sociais e económicos, é analisada em momentos particulares destes filmes.

Na presente reflexão, focamo-nos em documentários de língua portuguesa, realizados por mulheres. Mas a especificidade é ainda maior, pela busca de um exercício comum a determinadas cineastas contemporâneas, dos dois lados do Atlântico, traduzível na revisitação e uso público de filmes de/das suas próprias famílias. Propomos, por outro lado, o alargamento do mesmo conceito a obras que, não recorrendo ao arquivo de imagens, são construídas na actualidade, num âmbito igualmente restritivo e familiar. Partimos assim da hipótese de algumas documentaristas terem vindo a assumir a escrita de si, a narração da sua história e a busca de definições próprias como um meio de expressão artística que importa analisar. A justificação tem em conta os reconhecidos obstáculos à entrada da mulher no mundo da realização e produção cinematográficas (menos sentido no desempenho de personagens ou de cargos técnicos secundários), considerando-se, portanto, relevante reflectir sobre as imagens que diferentes mulheres transmitem, a partir do momento em que assumem a construção de uma (ou, nestes casos, da sua própria) narrativa.

O conceito de autorretrato assume, deste modo, total relevância na nossa formulação teórica, tendo por base o «pacto autobiográfico» proposto por Philippe Lejeune (2008, p. 15), que supõe a simultânea identidade de autor, narrador e pessoa de quem se fala. Reconhecendo a não linearidade do processo, bem como a possível incapacidade de

verificação dos factos mencionados por quem recebe a mensagem transmitida, consideramos que a definição tem como principal vantagem a desvinculação entre autobiografia e real ou verdadeiro. A motivação da nossa pesquisa não se prende, portanto, à verificação de factos mencionados, mas antes com a própria subjectividade e forma poéticas do conteúdo fílmico. Neste sentido, reiteramos ainda a formulação de Paula Sibília, pesquisadora de Comunicação e Estudos Culturais, para quem a experiência de si como um «eu» depende unicamente da condição de narrador do sujeito:

«[...] alguém que é capaz de organizar sua experiência na primeira pessoa do singular. Mas este não se expressa unívoca e linearmente através de suas palavras, traduzindo em texto alguma entidade que precederia o relato e seria 'mais real' do que a mera narração. Em vez disso, a subjectividade se constitui na vertigem desse córego discursivo, é nele que o 'eu' de fato se realiza. Pois usar palavras e imagens é agir: graças a elas podemos criar universos e com elas construímos nossas subjectividades, nutrindo o mundo com um rico acervo de significações». (Sibília, 2008, p. 31)

2. Metodologia

Em termos de análise fílmica, seguimos os princípios formulados por Manuela Penafria (2009), que fixa a existência de quatro processos que poderão ser utilizados como metodologia qualitativa, nomeadamente:

1. Análise textual: segundo a qual o filme é um texto. Ecoando a teoria proposta por Christian Metz em *Grande sintagmática*, esta análise infere que os filmes possuem três tipos de códigos: perceptivos (capacidade do espectador reconhecer os objectos no ecrã), culturais (capacidade do espectador interpretar o que vê no ecrã recorrendo à sua cultura geral) e específicos (capacidade do espectador interpretar o que vê no ecrã a partir dos recursos cinematográficos). Decompor o filme será assim exibir a sua estrutura, dividi-lo em segmentos, unidades dramáticas ou sintagmas e seguir a vertente estruturalista de inspiração linguística criada nos anos 60 e 70.

2. Análise de conteúdo: pressupõe que o filme é um relato. Este processo, segundo Penafria, restringe-se à identificação e exploração do tema e enredo da obra. Completar a frase: «Este filme é sobre...», resumir a sua história e decompô-lo – tendo em conta o que diz a respeito do tema – seriam as tarefas exigíveis numa estratégia deste tipo. Frequentemente confundida com a análise de discurso, distingue-se desta por se centrar unicamente no texto do objecto (fílmico), utilizando metodologias orientadas para a compreensão. A análise de discurso, por sua vez, procura desvendar os discursos (ou novos textos) emergentes do objecto, utilizando metodologias orientadas para a interpretação. Apesar de a autora não consagrar a análise discursiva como passível de ser aplicada a um filme, será sobretudo nela que irá centrar-se a nossa investigação, por ser a que mais fixa a linguagem enquanto prática social. Sustentada em teorias como a dos actos de fala de Austin («Eu faço coisas, ao dizer coisas. [...] o acto locutório tem um significado – o acto ilocutório tem uma certa força ao ser dito.»: Austin, 1986, p. 121¹), a análise discursiva pressupõe que tudo o que tem

1. Tradução nossa. No original: «I do things, in saying something. [...] the locutionary act has a meaning – the illocutionary act has a certain force in saying something.»

um significado pode ser dito ou mostrado, estabelecendo uma inter-relação entre o discurso e o social. Terá como principal objectivo evidenciar e interpretar a utilização da linguagem e as significações e finalidades expressas através do próprio discurso, centrando-se não apenas em quem fala (sujeitos da enunciação), mas também nos sujeitos e/ou situações sobre os quais se fala, atentando aos dispositivos retóricos de argumentação utilizados.

3. Análise poética: segundo Wilson Gomes (2004), o grande impulsionador deste tipo de estudo, analisar um filme é enumerar os efeitos da experiência fílmica e, a partir destes, perceber a estratégia utilizada pelo realizador/a (efectuando o percurso inverso ao processo criativo). Para tal, quem analisa deve estar atento a todos os meios e recursos expressivos utilizados no filme, desde os visuais (escala de planos, fotografia, enquadramento, luz, movimentos de câmara), aos sonoros e cénicos (banda sonora, direcção de actores, cenários e figurinos), passando inevitavelmente pelos narrativos (argumento e composição da história). Passível de ser aplicada a diversos tipos de obras de arte, a análise poética tem como principal vantagem, no caso específico do cinema, auxiliar na determinação do tipo de composição fílmica preponderante. Esta última poderá ser estética (caso o filme desperte sensações invulgares no espectador, como frequentemente acontece no cinema experimental), comunicacional (se o filme apresentar um forte argumento, pretendendo transmitir uma determinada mensagem e apelar aos sentidos da audiência), ou poética (sobretudo no caso de filmes com uma componente dramática que desperte certas emoções em quem assiste):

«A poética estaria, deste modo, orientada para a identificação e tematização dos artificios que, no filme, solicitam uma ou outra reacção, este ou aquele efeito no ânimo do espectador. Neste sentido, estaria capacitada a ajudar a entender porquê e como pode levar-se o apreciador a reagir desta ou daquela maneira diante de um filme». (Gomes, 2004, p. 43)²

4. Análise da imagem e do som: segundo a qual o filme é um meio de expressão. Ao contrário da anterior, este tipo de análise é especificamente cinematográfica, procurando descortinar o modo como o/a cineasta concebe o cinema (como coloca a técnica ao serviço da sua arte ou ofício). Centrando-se na forma como são captadas as imagens em movimento, e na sua posterior edição, este tipo de análise evidencia o cinema como meio de pensar e lançar novos olhares sobre o mundo.

Tendo em conta os objectivos da investigação previamente traçados, privilegiaremos uma análise discursiva e poética. Através das referidas opções, será privilegiada uma hermenêutica do texto fílmico como meio de interpretação do conteúdo que as cineastas portuguesas e brasileiras optam por trabalhar nos seus filmes.

2. Tradução nossa. No original: «La poética estaría, entonces, orientada para la identificación y tematización de los artificios que, en la película, solicitan esta u otra reacción, éste o aquel efecto en el ánimo del espectador. En este sentido, estaría capacitada a ayudar a entender por qué y cómo puede llevarse al apreciador a reaccionar de esta o de aquella manera frente a un filme.»

3. Imagens de si em português

O fenómeno é recente. Nos últimos anos, documentaristas de ambos os lados do Atlântico, que revisitaram imagens de família, têm vindo a obter notórias distinções, nacionais e internacionais, pelo trabalho desenvolvido, sendo este um dos nossos principais critérios para definição do *corpus* fílmico a analisar: o percurso que os filmes documentários têm podido efectuar após a sua estreia. Não nos focamos na sua recepção, mas na premiação que nos permitiu tomar conhecimento dos mesmos. Em síntese, os nossos critérios de selecção dos filmes a analisar prendem-se com a identificação de pontos em comum: filmes documentários, estreados na segunda década do século XXI, dirigidos por mulheres, portuguesas ou brasileiras, com uma assumida intenção autobiográfica, que obtiveram reconhecimento nacional e internacional pelos seus filmes.

No Brasil, Petra Costa (nascida em 1983) obteve a consagração internacional com *Elena* (2012), a obra catarse sobre a vida de uma irmã-actriz que se suicidara em Nova Iorque. Visando reconstituir a trama que terá originado a profunda depressão e o acto derradeiro da irmã, Petra Costa recorre à montagem paralela de filmes de família com imagens recolhidas pela contemporaneidade da sua câmara, de modo não linear. O exercício – que, desde Kulechov e Eisentein, oferece a quem assiste novas possibilidades de associação e de sentido – compõe toda a obra fílmica, apenas aparentemente guiada por uma narradora e montadora soberana, comportando, em si, uma imensa arqueologia de afectos, pesares e interrogações.

Ao longo dos cerca de 80 minutos de filme, acompanhamos a busca dos espaços e das figuras dominantes do epílogo, nesta junção de memórias, de luto e de identidades. Como já fomos adiantando em *A Reivenção de Si e a Construção da Alteridade Perante o Irreversível: O cinema de Petra Costa* (Pereira e Nogueira, 2018), *Elena* resulta do processo de sobrevivência na (e não à) dor. Petra assume os factos que lhe destruíram a infância, contornando um percurso optimista de ultrapassagem empreendedora e exemplar, permanecendo na inquietude. A realizadora parte do acto da irmã, que exibiu a insuficiência dos outros para a continuação da existência, e promove a representatividade dessa mesma falha: no discurso na primeira pessoa, no emaranhado dos fios que vemos nos primeiros planos, no sonho em que não se sabe Petra ou Elena. No gesto, interroga a mãe, os amigos, os colegas de Elena: por que razão não estiveram/estivemos presentes? Por que não foram/fomos capazes de evitar o seu fim?

Do trauma nasceu a arte, contrariando-se o ideal instituído de que a catarse não deverá ser instrumento criador. O processo poderia ter tomado distintas formas, mas Petra quis que fosse um filme, e Elena é personagem depois de anos a perseguir o sonho de ser actriz. Esta necessidade de filmar um drama familiar e uma temática de tão profunda complexidade não se sobrepõe, porém, às questões de género, às quais a realizadora não se furta. Quando interpelada, assume o seu lugar de fala e a importância da repetição do gesto por outras mulheres. Em entrevista ao jornal *i*, em Julho de 2016, à pergunta sobre a possibilidade de uma condição feminina atravessar o seu cinema, Petra Costa contesta:

«No início, o que me deu vontade de fazer cinema foi justamente as questões que me eram incómodas e perturbadoras e que não eram retratadas, sobretudo no cinema brasileiro. [...] O ‘Elena’ nasceu ao perceber que não existia nenhum filme sobre essas angústias que tinha vivido enquanto era adolescente. É o que chamo de complexo de

Ofélia, no sentido que aborda os direitos das mulheres na sociedade. Por outro lado, há também uma esquizofrenia na mulher que quer ser profissional, embora se sinta ainda presa a muitos códigos de donzela. A noção de que temos de deixar de ser um objeto e ser mais um sujeito, isso é pouco retratado, porque há poucas mulheres autoras e cineastas.» (Costa, 3/7/2016, i)

Sentimo-nos vulneráveis ao ver *Elena*. A câmara à mão, tanto nos filmes de família, como nos autorretratos da busca de Petra e nos movimentos citadinos de uma *pólis* sempre surpreendente e inesperada, complementa o efeito. Sentimo-nos vulneráveis, mas vamos crescendo com a música e a dança da cineasta. O mundo está cheio de Ofélias, de Elenas, de mães, de Petras, mas nem todas fazem parte de uma galeria de personagens trágicas. Umhas sucumbem. Outras aprendem a rodopiar. E outras persistem, no meio. De um filme que revela a sororidade como parte essencial da existência surge o apelo menos óbvio e não excessivo à constituição de laços e de redes que permitam a vivência do que somos e do que decidimos criar.

Em 2013, também no Brasil, Maria Clara Escobar estreia-se com a impactante longa-metragem *Os Dias com Ele*: uma reflexão sobre a Ditadura Militar brasileira, igualmente feita a partir de uma perspectiva pessoal e autobiográfica. Sendo filha de Carlos Henrique Escobar – filósofo, dramaturgo, poeta, académico e integrante de movimentos de luta armada contra a ditadura militar –, a realizadora elegeu a figura paterna e a relação de permanente ausência como eixo do documentário. Na leitura da sinopse, e através das informações que vão sendo divulgadas no início do filme, reconhecemos um pai amargurado e desiludido com os seus próprios pais, mas também com a política de esquerda brasileira, o que, no início dos anos 2000, o terá levado a isolar-se, em Portugal. Aí passa a viver em recolhimento, no anonimato, rodeado de gatos e livros.

Ao atravessar o Oceano, a filha pretendia obter uma explicação filmada sobre a desapareção pessoal e política que manteve Escobar afastado do Brasil e da sua vida familiar, pelo que as imagens do confronto confundem, em vários momentos, pessoal e político. Maria Clara, nascida em 1988, reconhece o papel e a importância do pai na oposição à Ditadura Militar, que a própria já não chega a viver; não compreende, todavia, a anulação de um laço familiar que pretendia mais sólido e constante. A viagem intimista desta «espécie de entrevista», como Escobar (pai) a define, incentiva, assim, à postura voyeurista de quem assiste, com a sensação repetida de uma quase punição estética da cineasta ao pai. Nos grandes planos de rosto em que Maria Clara corta proposadamente o olhar do entrevistado, ou nas cenas prolongadas em que este manifesta desconforto perante a câmara e a demora de todo o processo fímico, percebemos que a cineasta (que não teve qualquer hipótese de escolha sobre as reestruturações do seu núcleo familiar) filma e edita com a segurança de quem pode agora tomar decisões pelos outros, que as tomaram anteriormente por si.

«Adoro você e não suporto pessoas», escreveu Escobar, pai, sem a intenção de que a filha o lesse em voz alta, ao narrar o filme. Ao mesmo tempo, imagens de fundo de Maria Clara, em criança, filmadas em super-8, nos anos 90, vão sendo contrapostas ao digital contemporâneo e aos tons sombrios da casa-refúgio portuguesa: a biblioteca azul e castanha, a pouca luz natural, a escassa iluminação artificial. Escobar e os seus lugares não são luminosos, quando olhados pela filha. No discurso, este também não se dirige aos seus seguidores com a expectável postura de líder ou sequer de comentador exímio de factos históricos, sendo antes mostrado como um homem amargurado, insensível e rude. A sua recusa inicial em ser filmado, em narrar a história e em

evidenciar uma ausência, são constrangidas pelos cortes de Maria Clara: o pai irá ser visto menos como um herói que se autoexila pela discordância com as imperfeições mundanas, do que como o negligente, egoísta, que rejeita a importância de algo que deveria sobrepor-se. Do Brasil fará parte a corrupção, a insegurança, o subdesenvolvimento e todas as crises políticas. Mas do Brasil também faz parte Maria Clara.

Assim, o questionamento e a dificuldade da documentarista em aceitar a sua história pessoal. Ao destino e ao abandono que não elegeu, Maria Clara contrapõe um filme-denúncia, constrangedor e pungente, na sua estreia como realizadora. Assis-timos, portanto, à descoberta de si nas duas facetas que se complementam: a pessoa e a cineasta, num jeito algo pleonástico de o descrever. A confirmação viria das suas palavras, em entrevista ao site Mulheres do Cinema Brasileiro:

«[...] eu não consigo separar a filha e a cineasta, eu não consigo separar o pai e o personagem. Eu acho que a nossa relação, essa relação que está lá, só existiu porque existiu o filme e porque existia a câmera. Foi uma forma, na verdade, de propor algo, um projeto, a gente propôs uma relação. O filme é quase uma averbação do que é uma relação, né, vamos tentar uma relação, vamos tentar fazer um filme. Então o que era difícil pessoalmente era difícil como cineasta também. Essa coisa do projeto, por exemplo, que eu citei, é pessoal: «O que você está fazendo da sua vida?». Sei lá o que estou fazendo da minha vida, mas, ao mesmo tempo, «que filme é esse que você está fazendo?», era muito misturado.» (Escobar, 2013, on-line)

Em Portugal, a revisitação da memória do que (quase) não se viveu (o período ditatorial e as ausências forçadas), foi também recentemente elaborada por Catarina Mourão. Em *A toca do lobo* (2015), a documentarista nascida em 1970 revisita fotografias e imagens em movimento, tanto de filmes de família, como do próprio arquivo da RTP, para reconstruir a história de um avô afastado da sua vida e da vida da sua mãe. Sobre o escritor Tomaz Xavier de Azevedo Cardoso de Figueiredo, sabe-se, pela sinopse do filme, que nasceu em Braga, a 6 de Julho de 1902. Pouco depois, a família ter-se-á mudado para a Casa de Casares, em Arcos de Valdevez. Aos 12 anos, foi para o Colégio dos Jesuítas, em La Guardia (Galiza, Espanha), e, em 1920, ingressa no Curso de Ciências Jurídicas, em Coimbra. Nos anos 30 e 40, já casado, viverá em Tarouca, Nazaré, Ponte da Barca e Estarreja. Durante a década de 1950 é-lhe diagnosticada uma doença psiquiátrica, que o obrigou a internamento hospitalar.

O seu romance *A toca do lobo* – Prémio Eça de Queiroz em 1948, em que o escritor revive a infância e juventude – dá nome ao filme realizado por Catarina Mourão, sua neta. O que começou como um projecto de doutoramento na Universidade de Edimburgo (Escócia) transformou-se, mais tarde, num documentário transgeracional sobre a sua família. O momento decisivo para a realização terá acontecido com a descoberta de um programa de televisão, nos arquivos da RTP, sobre Tomaz de Figueiredo, que a documentarista nunca chegara a conhecer.

O filme, narrado pela própria, comporta um carácter inquisidor, de quem busca respostas para uma ausência profundamente visível e sentida. Ao percebermos que a família se encontra separada, e que a sua mãe e tia (ambas filhas de Tomaz de Figueiredo) não se comunicam há mais de trinta anos, concluímos que este será um olhar mediado por uma única perspectiva: a da realizadora e da sua mãe, a quem foi retirado o direito de acesso ao espólio deixado pelo escritor. Nesse sentido, escusamo-nos a clarificar os motivos de Catarina Mourão, de genuíno interesse na reconstituição

de uma memória ou no espoletar de um processo judicial que possa suspender a interdição.

Em comum com as cineastas brasileiras anteriormente referidas, Mourão apresenta a postura de discordância com uma história e ordem familiares não elegidas, que tenta agora mostrar por imagens. Passado e presente surgem de forma não linear, remisturados por lembranças, testemunhos e encontros, por sua vez montados/editados por quem dirigiu este filme com o carácter de urgência e de necessidade de quem conta uma história. De quem precisa contar uma história, até por ter visto o seu avô a dirigir-se a uma ainda não nascida neta, chamada Catarina, num programa de televisão. A mãe diz nunca ter sabido do apreço do seu pai pelo nome. E Catarina revela sentir o encontro como um chamamento.

Sobre o processo de montagem de imagens – que, nos três casos até aqui abordados consente a transição de tempos da história –, relembra Didi-Huberman que aquele só é válido «quando não se apressa a concluir ou enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão da história, e não quando a esquematiza abusivamente. Quando nos permite aceder às singularidades do tempo e, por conseguinte, à sua multiplicidade essencial» (Didi-Huberman, 2012: 156). Cruzando onírico e realidade, Catarina Mourão conversa com a filha sobre sonhos, com a mãe sobre ausências e com quem assiste sobre o que idealizamos do vivido e/ou os motivos que a levaram a realizar este filme. No final, o eterno-retorno ao silêncio a que a tia se votou. A realizadora parece viver em círculo, não podendo fazer mais do que buscar e mostrar. Mas não será esse o seu modo de intervir? *A toca do lobo* faz, como referimos, parte da tese de doutoramento (2016), na qual a realizadora defendeu a não existência de «respostas certas ou erradas» no processo de reconstrução da identidade. Na enunciação do princípio, distancia-se do propósito de um filme histórico sobre a mais longa ditadura da Europa, embora a mesma vá estando presente no medo de existir das personagens filmadas: figuras não certas, nem erradas, pelo que também não verdadeiras, nem falsas.

No mesmo ano de estreia deste filme (2015), Margarida Leitão apresenta *Gipsofila* na Cinemateca Portuguesa, depois de vencer o Prémio de Melhor Documentário Português no Festival Caminhos do Cinema Português, o Prémio Especial do Júri no Festival de Torino e o Prémio de Melhor Filme – Transcinema (Festival Internacional de No-Ficción), tendo circulado em muitos outros festivais. A premissa, que pode ser lida na sinopse do filme, tem pontos em comum com as propostas anteriores: «O espaço pessoal de uma avó visto pela câmara da sua neta (a realizadora Margarida Leitão): um ensaio sobre a sua memória através das palavras hesitantes de duas pessoas que se amam, que se filmam, e que partilham o mesmo sangue. Mas mais do que um olhar sobre o espaço solitário de uma casa, *Gipsofila* é também o espaço exterior a ela: a solidão de uma realizadora que, das ruas exteriores onde a vida se vislumbra ao longe, encontra, em escuros corredores, um lugar para criar o seu cinema e filmar uma herança que talvez se julgava perdida: as histórias que deram origem à sua família e que alimentam, hoje, o seu olhar e o seu desejo de futuro.»

Duas mulheres são então as figuras/personagens centrais deste filme. Avó e neta são polos distintos de uma mesma dicotomia, transmitindo a noção de que a vida passou bem para uma, e de que se encontra em suspenso, para outra. Margarida não se arranja, «não é vaidosa», «não está bem», garante a anciã que aqui vemos no passar dos dias. Os diálogos íntimos entre as duas familiares, o sufoco de uma existência líquida que parece não ter propósito e a preocupação de quem sente o desperdício

vão ditando o desenrolar de cada cena, até ao ensinamento último da avó: a vida, como o cinema da neta, vive-se no presente e nos pequenos detalhes.

Entre o pragmatismo do conhecimento empírico ou da sabedoria popular, revisitados a todo o momento, e as incertezas de uma mulher-artista à beira dos quarenta, que apenas sabe que nada sabe, surge uma obra altruísta (ainda que autobiográfica), comovente e interpeladora. As duas mulheres-personagens vão sendo moldadas pela presença da câmara, no esforço da naturalidade que não manipula ou sequer incomoda. Margarida, inquieta, pressionada por metas que não terá alcançado ou pela continuidade da família suspensa em si, chora e escuta que de nada adianta planear. A câmara filma e a vida vive-se no cuidar de si, no constante revelar a que nos esquecemos de assistir, mas do qual vamos tomando parte.

O labor estético de *Gipsófila* consiste assim nessa vontade de desvendar modos de viver e de ser feliz, ou de procurar saídas e definições, com uma moldura definida e um tempo inexacto: não um princípio e um fim, mas um par de dias, com a luz e a escassez suficientes, não mensuráveis em horas, pela relevância de tudo aquilo que neles se vê acontecer. O filme é menos centrado no passado – que ali vai surgindo na tristeza de Margarida, no aparelho de rádio agora obsoleto ou nas flores do casamento da avó – do que no presente, na eterna insatisfação pelo tempo que passa e na dúvida sobre como o consentir. Por todas estas razões, *Gipsófila* não é apenas *sobre*, mas é também *a* passagem do tempo, lento, em cada plano. No paradoxo do término perpassa a sensação de brevidade e o desejo de muito mais. Sem um início formal, o filme permanece em suspenso, no momento em que termina.

Na generosidade desses detalhes, na experiência que nasce do singular e que viaja para outras casas, ecoam os princípios de Chantal Akerman e a promoção do foco nos gestos diários de cada mulher: «Eles são os mais baixos numa hierarquia de imagens fílmicas», considerou a cineasta belga. Mais do que conteúdo, entendeu-os como uma questão de estilo, aqui retomado por Margarida Leitão: «Quando escolhes mostrar os gestos de uma mulher tão pormenorizadamente é porque os amas. De certo modo, reconheces esses gestos que sempre foram recusados e ignorados.» (Akerman, 1977, p. 118) Em tom de apelo lançado às suas colegas de profissão, Akerman sublinha a escassez de casos em que uma mulher tem confiança suficiente para aprofundar os seus próprios sentimentos: «Elas esquecem-se de procurar maneiras formais de expressar o que são e o que querem, os seus próprios ritmos, os seus próprios modos de olhar para as coisas. Muitas mulheres têm um desprezo inconsciente pelos seus sentimentos» (Idem, p. 119).

Neste espectro, o cinema de Leonor Teles, a mais jovem das realizadoras que nos propomos analisar, circunscreve uma actividade na qual arte e vida também se conjugam. *Rboma Acans* (2012) e *Balada de um batráquio* (2016) são as únicas duas curtas-metragens realizadas por Leonor Teles que, aos 23 anos, era já premiada em Berlim. Em 2018, estreou a sua primeira longa, *Terra Franca*, no Festival Cinema du Réel, em Paris. Rejeitando o peso da representatividade, dedicou os seus primeiros filmes a uma comunidade à qual não pertence, mas que faz parte da sua identidade. Com ascendência cigana do lado paterno, Leonor Teles não chegaria a receber uma educação tradicional. Não obstante, a sua curiosidade documentarista fê-la questionar o que teria sido a sua vida, caso a sua mãe fosse também cigana, concretizando-se outro exercício de memória do que não se viveu.

Com a câmara, procurou as histórias de disrupção das mulheres da sua família, assumindo-se simultaneamente fruto dessa contestação e realizadora de um cinema

de intervenção, com uma estética minimalista. Na sinopse da sua segunda curta pode ler-se: «Tal como os ciganos, os sapos de loiça não passam despercebidos a um olhar mais atento. Balada de um batráquio surge assim num contexto ambíguo. Um filme que intervém no espaço real do quotidiano português como forma de fabular sobre um comportamento xenófobo.» A premissa era, portanto, aparentemente simples. Leonor Teles, jovem esguia e de esconderijo fácil, marcada pela velocidade na fuga, sente-se desconfortável com um objecto ostensivamente repelente dos seus antepassados, por uma antiga superstição que dita o infortúnio e a má sorte de quem os avistar. Sendo este objecto frequentemente colocado em estabelecimentos comerciais portugueses, menos com pretensões decorativas do que com o intuito de afugentar representantes de etnia cigana, Leonor Teles viu-se obrigada a mover o corpo magro e a câmara à mão por entre as ruas de Lisboa e do Porto, no registo fílmico de um acto político, traduzível na ruidosa destruição de sapos de loiça.

Do questionamento surpreendido e existencialista, surge o processo criativo de Leonor Teles. A partir dele, a realizadora contacta com uma pequena equipa que a acompanha nos dois longos anos de produção que o filme levaria. Nesse sentido, diríamos que a realizadora fala essencialmente sobre e não tanto em nome de uma comunidade que vive em Portugal, contornando, não raras vezes, costumes e regras socialmente instituídos. O seu olhar é, portanto, exterior, tendo Leonor tido acesso a vivências, escolas, frequências universitárias, viagens, grupos de amigos e de familiares não pertencentes à comunidade cigana. Não obstante, sente como suas as interações de pequenos comerciantes que evitam o contacto com pessoas da etnia que, não representando na totalidade, será também a sua.

Artisticamente, os recursos cinematográficos utilizados pela cineasta não ultrapassam o realismo e a verosimilhança: a câmara à mão, as fotografias e os vídeos de família, a luz natural, ela própria que se inscreve na narrativa e as cenas de rua. As imagens de arquivo de casamentos e outras festas de família são contrapostas à actualidade em que uma Leonor mais adulta irrompe por lojas, resgata *bibelots* e os estaleta, à porta dos estabelecimentos, gerando o questionamento sobre a dificuldade de pessoas oriundas de meios distintos poderem conviver livremente. Sublinhe-se que a oposição das imagens não se opera pela descontinuidade técnica, já que a realizadora optou pela filmagem em super 8, o formato por excelência de apelo à nostalgia e à dimensão familiar e *vintage* de todo o filme. Ao contrário das propostas anteriores, a história é aqui desvendada por uma *voice-over* masculina, sendo a acção performada pela realizadora.

4. Resultados: A câmara como um espelho

Nos cinco filmes destas colecionadoras de memórias, uma árvore genealógica pré-existente ganha novos contornos, através da compulsão em filmarem uma história que é a sua, sem que a aceitem ou compreendam na plenitude, confirmando-se a nossa hipótese de investigação *a*, inicialmente traçada. Nas cinco obras analisadas, recuperam-se, inclusivamente, antigas imagens produzidas num contexto sobretudo familiar, que preservam ainda as marcas da intimidade, mas que vão sendo coladas a novas narrativas, buscando-se e reescrevendo-se novos significados. Desestabilizadas, as cineastas brasileiras e portuguesas dirigem filmes desestabilizadores, que atribuem outros sentidos às suas inquietudes.

Trabalha-se, de certo modo, o conceito de «filme-palimpsesto», criado por Sylvie Lindeperg (2008, on-line), para designar a recuperação e uso de imagens de arquivo em novos filmes, assumindo-se as marcas da construção ao longo do tempo. No entender da historiadora francesa, a imagem projectada é essencialmente um sintoma (mais do que um reflexo), que concede a passagem do visível ao inteligível. Nesse sentido, podemos interpretar a busca autobiográfica e catártica das cineastas estudadas como uma necessidade de compreensão do seu eu enquanto fruto de um passado familiar não elegido, com marcas no presente: no quotidiano dos dias, no comportamento e nas decisões assumidas. Pela importância designada, o exercício de autorrepresentação aqui operado de cinco diferentes formas constitui também um contra-poder. Ou, de acordo com a terminologia criada por Claire Johnston (1973), um contra-cinema, dada a escassez de possibilidades que torna estes corpos e enredos distruptivos e minoritários no circuito mediático, nacional e internacional.

Na mesma linha de pensamento, recorde-se igualmente a formulação de Teresa de Lauretis, para quem o feminismo não inventou apenas novas estratégias ou criou novos textos, mas antes concebeu um novo sujeito social, as mulheres, enquanto «oradoras, escritoras, leitoras, espectadoras, consumidoras e produtoras de modelos culturais.» (Lauretis, 1985, p. 163) Na nossa reflexão, identificam-se assim traços essenciais de documentaristas que produzem imagens sobre si próprias, dando a conhecer o seu lado mais íntimo, dirigindo-se e tocando espectadoras/es pela exposição de si, num modo artístico de se revelarem. Ultrapassando a ambiguidade de um sexto sentido ou de uma sensibilidade feminina arquetípica, as suas experiências pressupõem, tal como Lauretis também antecipa, «um envolvimento pessoal e subjetivo nas práticas, discursos e instituições que atribuem significado (valor, importância e afeto) aos acontecimentos do mundo» (Lauretis, 1982, p. 159), não exigindo uma partilha de ideias, valores ou causas materiais.

Em concordância com os argumentos apresentados, diferentes perspectivas feministas validaram ainda a partilha de experiências e a definição de modelos a seguir como estratégias pedagógicas úteis à transmissão de conhecimento (Iris Young, 2004 e Kathleen Weiler, 2004), tendo em vista o incentivo ao diálogo, à acção e à criação de redes de contactos e de empoderamento, o que atribui novos significados históricos e relevância aos filmes que analisamos.

Também sobre a possibilidade de criação de laços de empatia – fundamentais ao desenvolvimento da tolerância, do respeito para com o outro e na própria implementação de um pensamento feminista –, recorde-se que, já no início do século XX, a filósofa Edith Stein, seguindo o modelo de Edmund Husserl, confrontou teoricamente a tradição fenomenológica, procurando descrever a sua essência e reiterando a importância da sua vivência enquanto elemento constituinte da singularidade do ser humano. Enquanto para Husserl (2001), a empatia podia atingir o conhecimento do mundo objetivo, mediante uma relação transcendental intersubjetiva, Stein conjecturou a possibilidade de conhecimento da consciência estranha ou da alteridade pessoal: «Na minha experiência vivida não-originária, sinto-me acompanhada por uma experiência vivida originária, a qual não foi vivida por mim, mas que se anuncia em mim, manifestando-se na minha experiência vivida não originária. Assim, a empatia será uma espécie de acto experiencial *sui generis*» (Stein, 1989, p. 9).

Deste modo, a vivência do outro como eu é paralela ao surgimento de um *alter ego*. Distinguindo-se o acto da mera imaginação, da intuição ou da percepção, propicia-se uma troca de experiências em diferentes corpos que se confundem, podendo a

vivência do outro ser compreendida como própria pelo sujeito da empatia. Por outro lado, sublinhamos a coincidência entre este movimento e a habitual pretensão de quem produz arte: atingir quem assiste a uma *performance*, lê um livro, escuta uma música ou observa uma imagem, de modo tão visceral, que o envolvimento espoleta, em si mesmo, a ilusão ou a sensação de uma troca de posições. No mesmo sentido, o processo empático poderá ainda ser incentivado ou promovido mediante uma exposição de lugares e tempos de intimidade e de família que, sendo únicos, são potencialmente reconhecíveis por todos/as, tal como acontece nos filmes mencionados (hipótese *c* inicialmente traçada na presente investigação).

Historicamente, é creditada à cineasta russa Esther Shub a realização do primeiro filme baseado em imagens de arquivo – *A queda da dinastia Romanov* (1927), montado a partir de cinejornais da época e de filmes da família Romanov. Mais tarde, Agnès Varda viria utilizar fotografias e filmes também de arquivo em propostas documentais assumidamente feministas, como *Réponse de femmes* (1975) ou *Les plages d'Agnès* (2008).

Citando os exemplos de Alain Resnais (*A noite e o nevoeiro*: 1955), Jean Luc-Goddard (*Histórias do Cinema: 1988-89*), Harun Farocki (*Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*: 1988) e Péter Forgács (em toda a sua filmografia), Jamer Guterres de Mello reitera que «o arquivo tem aparecido em experiências audiovisuais recentes como parte de algo em construção, uma busca do próprio realizador da qual o espectador é convidado a participar e acaba se tornando cúmplice» (Mello, 2012, p. 74).

Hal Foster interpretou este «impulso» ou «febre arquivística» na arte como uma necessidade, menos de totalização, e mais de recontar, ou de «examinar um passado deturpado, combinar os seus diferentes signos (por vezes de forma pragmática, outras vezes de forma paródica), certificar-se do que pode permanecer no presente» (Foster, 2004, p. 21³), numa explicação coincidente com a nossa para o mesmo movimento das cineastas apresentadas. Margarida Medeiros, por sua vez considera ainda existir, na contemporaneidade, «a instauração de uma constante mistura entre passado e presente, entre profundidade e superfície, e, se a busca de sentido nunca pode abandonar o sujeito que conhece e pensa, este já não é pensado como o resultado de uma des-ocultação, mas sim, como sugere Taussig, de problematização ou criação de novos sentidos» (Medeiros, 2016, p. 14).

De acordo com Consuelo Lins e Thais Blank (Lins e Blank, 2012), a revisitação de filmes de família passaria a ser frequente a partir do final do século XX. Segundo as autoras, é nos anos 90 que a subjectividade passa a constituir matéria-prima assumida do documentário, mediante a incorporação de imagens realizadas por câmaras amadoras. O gesto teria distintos motes e finalidades, desde a narração de aspectos biográficos da vida do/a realizador/a, à evocação de trajetórias de personagens filmados, passando pelo questionamento do próprio material fílmico e pelo exercício hermenêutico de descoberta de imagens e significados nelas possivelmente contidos. Do resgate dessas imagens, em muitos casos perdidas ou arrumadas sem critério arquivístico, surgem momentos que marcam a história e a evolução do quotidiano de quem filmou e de quem agora revisita. O exercício de busca dos aniversários e de outros momentos festivos (como as férias na praia ou no campo, ou os primeiros passos

3. Tradução nossa. No original: «to probe a misplaced past, to collate its different signs (sometimes pragmatically, sometimes parodistic ally), to ascertain what might remain for the present.»

da criança) comporta o questionamento da origem. Constitui, simultaneamente, a procura de uma justificação para o momento presente, que, a partir do passado, possa redesenhar o futuro. Por outro lado, Lins e Blank consideram ainda que filmes como *Comboio de sombras* (José Luis Guerin: 1997), *Mort à vignole* (Olivier Smolders: 1998) ou *The future is behind you* (Abigail Child: 2005) retomam imagens domésticas como dispositivos que permitem o surgimento de novos pontos de vista sobre a memória e a história, coletiva e individual.

5. Considerações finais

Seria já no século XXI que se apresentariam propostas mais pessoais. Em 2012, relembremos, a actriz, guionista e realizadora, Sarah Polley, voltaria o seu foco para os filmes da própria família, na disruptiva obra *Stories we tell/Histórias que contamos*. Num registo de exercício psicanalítico semelhante ao das cineastas portuguesas e brasileiras acima referidas, Polley tenta conhecer a história da sua paternidade, revelando não ser filha biológica do actor Michael Polley, como crescera a pensar. No filme, a realizadora explora a natureza da memória, conjecturando a verdade como um processo essencialmente subjectivo e as histórias de famílias como construções baseadas em nostalgias, traumas e contentamentos distintos. Com as suas contemporâneas portuguesas e brasileiras, tem ainda em comum a opção por um género cinematográfico não ditado por fórmulas narrativas esgotadas, mas pela construção algo improvisada ao longo da própria filmagem.

Ao não estabelecerem um guião rígido, as cineastas arriscaram o testemunho imprevisível de alguém que lhes contesta o próprio nascimento (nos casos de Maria Clara Escobar e Sarah Polley), que lhes recusa o acesso a fragmentos da sua história (de ambas e de Catarina Mourão), que as expõe intimamente (na obra de Margarida Leitão), ou que poderia inclusivamente reagir com violência aos seus actos disruptivos (no filme de Leonor Teles). Ao não seguirem regras experimentadas num género dramático, cómico, ou outro, construíram novos espaços de poesia e experimentação, que aprofundaram criativamente. No seu cinema, como nas artes performativas, sublinharam a irrepetibilidade do instante e do momento filmado.

Na escrita de si, estas mulheres reinventam a sua história, aclarando momentos e percursos conducentes a determinados actos que contestam; questionam identidades que outros construíram por si e autodefinem-se como sujeitos múltiplos – individuais e de família, de sentimentos e de atitudes, de dúvidas e de certezas, de imagens e de textos. Da escrita de si, recorde-se, Foucault (2010) diria que comporta três objectivos essenciais: manter a ligação de quem a produz com a comunidade envolvente, suscitar a reflexão e estabelecer a relação intrínseca entre subjetividade e verdade, propósitos que nos parecem cumpridos nos estudos de casos abordados, refutando-se a hipótese *b*, que traçámos inicialmente, respeitante à possibilidade de criação de um exercício narcísico e subjectivo por parte das cineastas.

Nos seus processos de pesquisa e indagação, estas realizadoras ousaram o distanciamento entre o «eu» que filma e o «eu» que é filmado, encontrando-se simultaneamente por detrás e à frente das câmaras. Cada narradora foi construindo uma voz autorreferencial que escolheu a aproximação, ao invés do distanciamento, para contar a sua história. Constitui-se como objecto de estudo do próprio filme, partindo de um certo desconhecimento que ditou o redireccionar daquele a cada

nova descoberta ou entendimento. Nesse sentido, a *performance* do eu que filma e do eu que é filmado transcendeu – na maioria dos momentos –, o propósito narcisista, face aos distintos motes de cada objecto fílmico: a compreensão do suicídio (em *Elena*), da ausência (em *Os dias com ele* e *A toca do lobo*), da vida (*Gipsófila*) ou da diferença (*Balada de um batráquio*). Como meta-filmes, neles se exibiu o próprio acto de busca e de criação, revivendo-se nascimentos, crescimentos e mortes, gestações e ciclos da natureza.

Por fim, existindo ainda uma ideia generalizada, associada ao cânone, de que (pelo menos) o cinema português é teatral, elitista e excessivamente intelectualizado, estas cineastas constituem exemplos de uma produção introspectiva e, nem por isso, enfadonha ou *snob*. A dimensão sociocultural das suas obras é ultrapassada, tanto nos casos brasileiros como nos portugueses, por uma faceta intimista, não relacionada com geografias ou nacionalidades, pelo que a nossa hipótese de investigação *d* foi também refutada. Os filmes documentados poderiam ser de inúmeras nacionalidades, sendo a História responsável por algumas decisões pessoais (como a do pai de Maria Clara Escobar), mas não o tema central destes filmes. Não obstante, tratam-se de obras invariavelmente realizadas pelas filhas e netas da inquietude familiar que comportam, representando não uma essência única, mas a multiplicidade do ser mulher. É assim menos relevante a veracidade do retrato traçado do que o reconhecimento gerado em quem assiste e que, desse modo, constitui parte integrante.

6. Bibliografia

- Akerman, C. (1977). Chantal Akerman on Jeanne Dielman. *Camera Obscura*. Duke University Press, Durham, USA, n. 2.
- Austin, J. L. (1986). *How to do things with words*. Oxford University Press, p. 121.
- Costa, P. (2016). Petra Costa – Só tento retratar o que sinto como mulher (entrevista a Paulo Portugal). *Jornal I*, 3 de Julho de 2016. Disponível em: <https://ionline.sapo.pt/515457> (consultado a 14 de Maio de 2019).
- Didi-huberman, G. (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM.
- Escobar, M.C. (2013). Entrevista. *Mulheres do Cinema Brasileiro*. Disponível em: http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/162/Maria-Clara-Escobar (consultado a 14 de Maio de 2015).
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October* 110, 3-22. <http://www.jstor.org/stable/3397555>
- Foucault, M. (2004). Ética, sexualidade e política. *Ditos e escritos*. Vol. V. Rio de Janeiro: Forense.
- Gomes, W. (2004). La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. *Significação* Revista de cultura audiovisual. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais PPGMPA: Universidade de São Paulo (USP). Nº 21, p. 43.
- Holanda, k. (2017). Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. *Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre, v. 24, n. 1, janeiro/abril de 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2017.1.24361>
- Husserl, E. (2001). *Méditations Cartésiennes*. Paris : Vrin, 1996. Trad. brasileira (Frank de Oliveira): *Meditações Cartesianas*. São Paulo: Madras.
- Johnston, C. (1973). *Notes on women's cinema*. London: Society for Education in Film and Television.
- Lauretis, T. (1985). Aesthetic and feminist theory: rethinking women's cinema. *New German Critique*. Nº 34.
- Lejeune, P. (2008). *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

- Lindeperg, S. (2008). *Nuit et Brouillard – Un film dans l’histoire*. Seminário internacional sobre cinema documental – Paisagem: o trabalho do tempo. Serpa: Doc’s Kingdom. <https://www.docskingdom.org/pt/arquivo/textos%20de%20apoio/pdf/textosapoio2008.pdf>.
- Lins, C. & Blank, T. (2012). Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 39(37), 52-74. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71254>
- Medeiros, M. (2016). A memória de família e a sua fantasmagorização: *snapshot*, identidade e telepatia na série *Re-take of Amrita* de Vivan Sundaram. *Fotogramas: ensaios sobre fotografia*. Lisboa: Documenta, <http://hdl.handle.net/10451/36581>
- Mello, J. G. de (2012). A apropriação de imagens de arquivo na obra de Harun Farocki e Péter Forgács. *Revista Doc On-line*, num. 13. Universidade da Beira Interior e Universidade Estadual de Campinas. http://doc.ubi.pt/13/dossier_jamer_mello.pdf
- Mourão, C. (2016). *The Wolf’s Lair: dreams and fragmented memories in a first-person essay film*. Edinburgh: PhD thesis, Edinburgh College of Arts/The University of Edinburgh.
- O’Falt, C. (2016). Full Frame: Why Are Women Filmmakers Finding More Opportunities in Documentaries?, *IndieWire*, <https://www.indiewire.com/2016/04/full-frame-why-are-women-filmmakers-finding-more-opportunities-in-documentaries-21750/>
- Penafria, M. (2009). *Análise de filmes: Conceitos e metodologia(s)*. VI Congresso Sopcom. Covilhã: BOCC, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>
- Pereira, A. C. (2016). *A mulher-cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. Covilhã, LabCom.IFP.
- Pereira, A. C. e Nogueira, J. A. (2018). A Reivenção de Si e a Construção da Alteridade Perante o Irreversível: O cinema de Petra Costa. *Revista Científica / FAP*. UNESPAR. Universidade Estadual do Paraná – Brasil. Volume 18, janeiro/junho 2018. ISSN: 1980-5071. <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/2309>
- Sibília, P. (2008). *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Stein, E. (1989). *On the problem of empathy*. Washington D.C. : ICS Publications.
- Veiga, A. M. (2013). *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. Tese Doutorado em História Cultural – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- Weiler, K. (2004). Freire e uma pedagogia feminista da diferença. *Revista Ex Aequo – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres*. Porto: Celta Editora. Nº 8.
- Young, I. (2004). O gênero como serialidade: pensar as mulheres como um colectivo social. *Revista Ex Aequo – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres*. Porto: Celta Editora. Nº 8.