



# NOSS

# REVISTA

CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS  
VOL. 06, Nº 1 - 1º SEMESTRE - 2021

ISSN 2448-1793

DOSSIÊ IMAGENS  
AUTO/BIOGRÁFICAS  
NA HISTÓRIA E NA  
PRÁTICA ARTÍSTICA



# Entrevista

com **JOSÉ DA SILVA RIBEIRO**

por **Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues**

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4818042>

## NARRATIVAS NA PRIMEIRA PESSOA E AS IMAGENS AUTO/BIOGRÁFICAS

**José da Silva Ribeiro**



Fiz minha formação académica em Portugal com passagem em alguns ciclos por Paris - EHESS. Licenciatura em Filosofia na Universidade do Porto e frequentei os cursos de Organização e Gestão de Empresas no então Instituto Superior de Economia e posteriormente o curso de Cinema e Vídeo na Escola Superior Artística do Porto; Mestrado e Doutorado na Universidade Aberta. Fui professor em Universidades portuguesas e brasileiras e professor ERASMUS em França e em Espanha. Fiz trabalho de campo em Portugal – bairros periféricos de Lisboa, em Cabo Verde, no Brasil, em Cuba, no Uruguai e na Argentina. Criei e coordenei o Laboratório de Antropologia Visual na Universidade Aberta de Portugal. Atualmente aposentado colaboro com a AO NORTE – Associação de Produção e Animação Audiovisual coordenando o Grupo de Estudos em Cinema e Narrativas Digitais integrado no Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Participo em várias redes internacionais nas áreas da Antropologia e do Cinema.

**Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues**



Professora Adjunta da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, PPGACV/FAV/UFG. Líder fundadora do Grupo de Pesquisa Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas, NuPAA/FAV/UFG/CNPq. Coordenadora do Grupo de Estudos de Metodologias, Métodos e Abordagens da Pesquisa em Arte - GEMMA. E-mail: [manoelaafonso@ufg.br](mailto:manoelaafonso@ufg.br)/[www.autobiogeography.org](http://www.autobiogeography.org)

**MAAR:** Caro professor José Ribeiro, começo esta conversa-entrevista a partir do lugar onde estamos agora: juntos, mas à distância, entre Brasil e Portugal, a trabalhar no planejamento do Curso de Verão *Fora de Campo*. Em 2021, o referido curso concentra-se no tema “Narrativas na Primeira Pessoa”. Levando em consideração que o *Fora de Campo* integra a programação do MDOC – Festival Internacional de Documentário de Melgaço, você poderia nos contar um pouco sobre o processo de escolha desse tema e como tem se dado a presença das narrativas auto/biográficas desde edições anteriores do Festival? Que tipo de imagens as narrativas na primeira pessoa têm gerado ao longo desses anos todos de realização do MDOC?

**JSR:** Estamos juntos na ideia que vamos construindo para o *Fora de Campo* - Curso de Verão 2021, igualmente confinados por uma pandemia que interrompe alguns de nossos projetos, percursos e estadas em Portugal ou no Brasil e mediados pelas redes de comunicação instantânea que felizmente vai tornando possível a construção em rede com os colegas de Madrid, Belém, Paris, Recife, Viana do Castelo, Goiânia, Vila Nova de Gaia deste ambicioso projeto de trabalharmos conjuntamente as “Narrativas na Primeira Pessoa” a partir de múltiplas experiências académicas, projetos e pesquisas de campo. Ao ler as questões que a professora Manoela me propõe compreendo-as como um imenso desafio de reflexão sobre o percurso de longos anos e de vários projetos. Nas escolhas que realizamos na nossa vida como pesquisadores sempre jogamos a nossa identidade em múltiplos aspetos do eu e da relação com os outros – subjetivação e dimensão relacional da Identidade. Ao como nos vemos e construímos, juntamos o que somos para os outros, com os outros, para e com as diversas comunidades em que participamos. Na pesquisa, ou na programação de nossas atividades, jogamos a nossa identidade em relação aos nossos interlocutores locais: local da pesquisa, sujeitos envolvidos na pesquisa, representações locais das problemáticas estudadas, expectativas dos interlocutores locais; Em relação aos seus pares através de uma encenação discursiva de legitimação: relação com o saber já estabelecido, expectativas e relevância do contributo da investigação realizada, aprovações académicas e prémios, produção científica, credibilidade científica, itinerário intelectual do investigador,

participação em redes científicas e relevo desta participação. Mas mais que isto as escolhas não são aleatórias. Também não poderemos dizer que sejam estritamente lógicas. Aparece frequentemente como um “acaso” ou melhor como resultante da confluência ou combinação de fatores “pessoais, cultura disciplinar e forças externas, num ambiente político, social e económico” (DAVIES, 1999). Há uns anos escrevi estas coisas que hoje recorro /trago à memória para tentar encontrar uma sequência lógica das escolhas dos temas das seis edições do MDOC e das cinco de Fora de Campo em que as dimensões relacional e de subjetivação estão manifestamente presentes.



Figura 1. Participantes no MDOC e no Fora de Campo – Curso de Verão 2019.

MDOC – Festival Internacional de Documentário de Melgaço teve início em 2014. Em 2015 iniciamos o Fora de Campo. Estas cinco edições articulam-se desde o início com a temática geral e os conceitos que organizam a ideia do MDOC – Identidade, Memória e Fronteira. É, pois, dentro deste quadro que fomos construindo os programas de cada ano. Não são, no entanto, alheias às escolhas das temáticas o percurso individual de pesquisa, a pertença ao Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais

da Universidade Aberta, as redes de colaboração que foram sendo construídas ao longo do percurso académico com Universidades e grupos de Pesquisa no Brasil, França e Espanha e os desafios propostos pela AO NORTE – Associação de Produção e Animação Audiovisual. Mais que as situações institucionais, foram frequentemente os afetos – as boas relações na cooperação, que me mobilizaram para a participação neste projeto. Baseei-me para esta conversa nos textos que publiquei<sup>1</sup> nos catálogos do MDOC.

Neste olhar retrospectivo que me propõe tentarei encontrar a coerência da sequência temática, sem, no entanto, perder a referência às circunstâncias das escolhas de cada ano, às motivações (que geraram a energia para o empreendimento), as frustrações da vida académica e do ensino (lembro Clifford Geertz quando numa situação problemática de trabalho de campo escrevia preferir viver esta situação que a vida nos corredores das universidades). Talvez isto seja particularmente relevante no ensino à distância e nas situações de teletrabalho a que a pandemia nos obrigou nos faça entender melhor as dificuldades do ensino e das relações mediadas pelas tecnologias.

Melgaço é uma região (Concelho) de migração para o Brasil e mais tarde para o centro da Europa. Afastada dos grandes centros, montanhosa, lugar mais ao norte do país, encostado a Espanha – à Galiza. O Festival tem esta temática – *identidade, memória e fronteira* e sobretudo a migração - os que saíram, a que mais tarde se acrescentou outra - *quem somos os que cá estamos*. O festival herda as coleções doadas por Jean-Loup Passek – um amante do cinema que afirmava “tenho espírito eslavo, nacionalidade francesa e coração português, e guardadas ou expostas no Museu de Cinema de Melgaço fundado em 2005.

A temática específica do Festival em 2014 foi a *Emigração para França*, a ferida mais recente aberta na população de Melgaço. Os Cineastas José Vieira e Manuel Madeira protagonizaram esta primeira edição do Festival. Filmaram a partir da sua história pessoal de migração para França. Vieira parte aos sete anos para França, vive com a família nos *bidonvilles* de Paris, descobre com orgulho de ser português a partir

---

<sup>1</sup> Os textos referidos, bem como as referências completas presentes nesta conversa estão disponíveis em <http://mdocfestival.pt/arquivo.php>.

da *Revolução dos Cravos*, conhece os músicos (cantautor) que fugiram à ditadura e centra o seu olhar no seu vivido e nos que o cercam – passagem clandestina para França, as vivências do *bidonvilles* nos arredores de Paris, a forma como os portugueses se apropriam de casas e lugares abandonados para aí implantar uma vida com contornos semelhantes aos vividos em Portugal, a forma como os migrantes portugueses viveram o maio de 1968... Madeira vive a tensão de um alentejano expulso da sua terra pelas dificuldades económicas e pela ditadura salazarista e que vai a *salto* (clandestinamente) para Paris como nos conta: a frustração da imigração, como passa do trabalho nas obras para o cinema, o encontro na cinemateca francesa com Henri Langlois, como faz um filme com restos de película *Crónica de emigrados* (1979) ou como os migrantes provenientes de Alenquer constroem numa igreja em Paris um presépio que representa a geografia, a sociedade e as tradições do seu lugar de origem - *Presépio Português* (1977). Não houve curso de Verão em 2014, mas fui instado a escrever um texto para o catálogo. Como sucedeu nos anos seguintes.

Em 2015 inicia-se o *Fora de Campo* numa linha de continuidade com a temática anterior – *Cinema e Migrações*. O fenómeno das migrações e da mobilidade humana não é apenas de Melgaço, de Portugal, mas um fenómeno universal e de todos os tempos. A imigração em São Paulo, ou na fronteira do México com os Estados Unidos são trazidas para o *Fora de Campo* pelas tragédias da viagem ou com as ações de acolhimento desenvolvidas em São Paulo ou as histórias de vida de mulheres que caem em redes de prostituição e de tráfico humano. No cinema são múltiplos os filmes que orientam nosso olhar para este fenómeno da emigração e da mobilidade humana. A mobilidade de cientistas, viajantes, homens de negócios e aparelhos administrativos (administração colonial) europeus é premonitória da emigração europeia. Em primeiro lugar, dos próprios cineastas que atravessam o atlântico rumo a Hollywood que viria a tornar-se o centro de oportunidade criado pela indústria cinematográfica que atrairia os cineastas desinteressados pela Europa devido aos limites à liberdade de expressão, dificuldades de financiamento, fragilidade da indústria europeia de cinema, às perseguições políticas. Um outro fator contribuiu para a migração de cineastas para os Estados Unidos "a indústria cinematográfica norte-americana, consolidada ao longo do

Século XX, foi moldada conforme as especificidades desta sociedade, com feições mais democráticas, como resultado do convívio de imigrantes de várias origens e classes sociais" enquanto o cinema europeu se ressentia do facto de a "sociedade europeia do final do século XIX e início do Século XX apresentar uma acentuada distinção entre as classes, demarcada também nas manifestações culturais sob rótulos de "alta" e "baixa cultura" (Machado, 2009). Migrantes europeus contribuíram decisivamente para o desenvolvimento do cinema americano no início do século XX. A mobilidade dos cineastas orientava-se pelas mesmas razões que as populações emigrantes, como a mostra Elia Kazan em *America America* (1963) — a emigração dos gregos para os Estados Unidos motivados pela perseguição política e a esperança desmedida ao avistar a estátua da Liberdade. O filme centra-se na história de um jovem grego que assiste a perseguições étnicas e tem uma vida miserável na Turquia a vender gelo no mercado da aldeia. Embora discriminados e perseguidos pelos turcos, os gregos recusam deixar a terra dos seus ancestrais. O Jovem, porém, não aceita a humilhação diária migrando para Constantinopla onde procura e consegue concretizar o seu sonho de «fugir» para a América. Também Charlie Chaplin num pequeno filme de 1917, *The immigrant*, se revê no filme - "tocou-me mais do que qualquer outro filme que fiz", documenta o gueto judeu de Londres, "todo um gueto é trazido para a ponte do navio", na viagem de migração para os Estados Unidos. O filme foi censurado sendo cortada uma sequência criteriosamente planeada e montada por Chaplin - apinhados na ponte do navio que entra no porto, os emigrantes maravilhados contemplam através do nevoeiro a estátua da liberdade, no plano seguinte surge um polícia que repele os emigrantes e cercando-os por uma corda (sendo uma gestualidade típica nos portos, no filme ganha uma densa conotação simbólica; começam então as operações de controlo e de desembarque descritas de uma maneira rápida e desumana que evoca a triagem (seleção) dos animais numa feira. Chaplin critica assim os processos dos serviços de emigração dos Estados Unidos. Esta crítica é genérica e dirige-se a todos os processos burocráticos, nos Estados Unidos ou em qualquer lado. Prova disso é a repetição destes processos no restaurante. Charlot entra esfomeado num restaurante supondo ter no bolso uma moeda. A situação da sequência transforma-se continuamente com a perda

da moeda, com o reencontrar a moeda, a entrada da jovem, a intervenção do artista. Charlot não se considera numa situação clara de insolvente num restaurante, mas numa situação mutável caleidoscópica (ambígua como na situação de imigração) de perda e reencontro da moeda de encontrar adjuvantes. Vive com o que sobra, o que cai no chão (o trabalho que ninguém quer) — a moeda que está no chão ou que cai no restaurante, as sobras do dinheiro dos outros; numa situação de subordinação das culturas imigrantes (classificadas de selvagens) — hábitos, costumes e rituais de mesa; sitiado pela desconfiança de todos os movimentos de todas as formas de expressão — até o dinheiro se torna necessário validar (verificação se a moeda é falsa), repressão brutal de pequenas faltas. A saída da situação surge pela solidariedade dos iguais, de migrantes em situações semelhantes, e pelo artista — uma interessante nota autobiográfica remetendo vagamente para um percurso de Chaplin: o papel do cinema no processo migratório. Na verdade, o cinema não apenas ensinou aos migrantes a língua, mas também a sociedade e a cultura americanas. Como vemos no pequeno filme de Chaplin, a América de todos os sonhos, e Hollywood como a indústria/imagem da América, "o cinema é americano", continha também uma ameaça ao cinema sobre a mobilidade dos povos, sobre as migrações. Ela fez desaparecer por trás da grande narrativa com um fim feliz as condições concretas de vida e o conflito com a sociedade de acolhimento.

Desde que existem seres humanos, os povos sempre estiveram em movimento, são perseguidos, saem em busca de outras formas de vida, à procura de um lugar onde haja melhores condições de vida. A migração é um "fenómeno social total" histórico, social, político, jurídico, estético, mas sobretudo individual, absolutamente concreto, algo irrepetível e incomparável. A arte do cinema consiste em associar esses dois aspetos, não trair os homens e mulheres concretos e seus dramas, mas também o sonho e a esperança que, por mais ficcional ou ideológica que seja, está diretamente ligada à estrutura das sociedades onde se insere. Nas duas últimas décadas houve profundas mudanças no modo como o cinema aborda as migrações e a mobilidade dos povos. Por um lado, a grande narrativa do movimento de pessoas deixou de se esconder por trás da mitologia do género. O tema das migrações tornou-se concreto. Já não trata heróis e símbolos, mas pessoas e trajetórias concretas. E a meta da narrativa não é mais o

modelo da integração sem obstáculos, mas sim a representação dos problemas e conflitos. Na sociedade atual não há alternativa a um cinema da migração que aborde a complexidade das sociedades atuais, a um cinema em que os migrantes manifestam os seus pontos de vista e em que as suas vozes sejam audíveis e no qual se exprimam; a um cinema de denúncia das condições migrantes de mobilidade dos povos. Há razões para esta transformação: nos países determinados pela migração de trabalho, nos que têm que lidar com uma herança colonial, nos que são especialmente visados pelos fluxos migratórios ou naqueles em que já existe uma terceira geração da imigração. Por outro lado, as tecnologias tornaram-se progressivamente disponíveis à comunidade de migrantes permitindo o que a cineasta iraniana, Samira Makhmalbaf, afirma como os três métodos de controlo externos que reprimiram o processo criativo dos cineastas do passado: o político, o financeiro e o tecnológico podem estar resolvidos hoje com a revolução digital — a câmara (e os sistemas de edição digital) pode ignorar essas formas de controlo e estarem disponíveis ao realizador. Cada vez mais os migrantes criam narrativas a partir das suas próprias experiências migratórias ou das experiências migratórias do seu grupo de origem. As narrativas de migração realizadas por migrantes são cada vez mais representativas no panorama do cinema nacional e internacional. O migrante clandestino no cinema tem ocupado um papel de relevo no cinema contemporâneo (SCHURMANS, 2014). Este traz para o cinema questionamentos específicos. Desde logo a definição de clandestino e de fronteira em tempo de mobilidade fronteira mas também a opção pela ficção “mais apta a preencher os vazios e os silêncios, mais apta também em traduzir o sofrimento em personagens e assim comover, o que significa, neste preciso contexto, implicar o recetor” (SCHURMANS, 2014) ou nesta dupla realidade fronteira a do cinema das questões reais imaginadas e transferidas para o cinema de ficção acerca destas populações de fronteira – de migrantes clandestinos. Sujeito e objeto se reconfiguram de forma singular neste cinema de migração.

Com Jean Louis Comolli poderemos afirmar que o cinema espetacularizou as migrações, mas tornou-se também a sua consciência crítica "Ele próprio, irrupção da máquina no sonho (imaginado), o cinema nunca deixou, todavia de nos alertar para

todas as tentativas de domesticação do sonho pela máquina. Aliás, como escapar à opressão da sociedade do espetáculo generalizado sem o cinema, único meio capaz de dirigir contra ela algumas das suas armas?".

Em 2016 a temática escolhida para o *Fora de Campo* centrou-se na Identidade: *Cinema e identidade: (Identidade(s)-diferença e repetição*. Era sobretudo a identidade no cinema – o sujeito no cinema.

Truffaut, Bazin e Rivette defendiam uma estética da expressão pessoal no cinema, na qual o realizador seria o autor e não uma equipa, ou um trabalho coletivo visando as massas. Contribuíam assim para a atribuição do realizador da identidade e subjetividade de autor semelhante a outros artistas – poetas, romancista, pintores... Como viria a afirmar François Truffaut “Um filme identifica-se com seu autor, e compreende-se que o sucesso não é a soma de elementos diversos – boas estrelas, bons temas, bom tempo – mas liga-se exclusivamente à personalidade do autor” (TRUFFAUT, 2005) ou sublinhando mais esta ideia com a afirmação “um filme é uma etapa na vida do realizador é como o reflexo de suas preocupações no momento” (TRUFFAUT, 2005). Talvez uma forma atualmente mais generalizada na presença do autor na produção cinematográfica é a presença do realizador no filme como em *L'enfant Sauvage*, de François Truffaut (1970) - etapa ou história de vida do realizador, ou os filmes narrados na primeira pessoa como *Les Tambours D'avant*, de Jean Rouch (1971), em *Stories We Tell*, de Sarah Polley (2012), em *A Toca do Lobo*, de Catarina Mourão (2015), em *No Intenso Agora*, de João Moreira Sales (2017), ou em *Democracia em Vertigem*, de Petra Costa (2019), e de muitos outros em que o realizado constrói o olhar a partir da narrativa de si.

Há outra identidade que emerge no cinema – o espetador. A obra não se basta por si própria nem o sentido está completamente no espetador ou no leitor. A ideia que a apropriação do filme pelo espetador é o resgate das intenções do autor caiu por terra com o desenvolvimento da análise do discurso e da teoria da receção. O espetador é então outra identidade a que se atribui, em grande parte, a autoria do filme. A autoria dependeria assim de um sujeito coletivo (destinatário), da subjetividade (conhecimento e cultura) do espetador sem, de modo nenhum, esquecer as escolhas do realizador e as

decisões económicas e atitude ético-política do produtor. Várias identidades profissionais, jurídicas, estéticas, éticas e políticas se definem e continuamente se reconfiguram na produção cinematográfica.

No caso particular do documentário e do filme etnográfico há outras identidades, outras participações decorrentes de as produções cinematográficas se realizarem com pessoas (não com atores), inseridas nos seus contextos sociais e culturais. Emergem assim os atores sociais que, das formas mais diferenciadas, participam na realização dos filmes - não se trata de filmes “sobre as pessoas”, mas “com as pessoas” acerca de questões concretas da vida social e cultural. Emergem também as instituições, as culturas locais e o território. Para além disso os documentários e os filmes etnográficos são realizados com recursos mínimos – financiamento e equipas mínimas, frequentemente longas estadias nos locais, instituições e com as pessoas filmadas, pesquisa etnográfica e adaptação a situações imprevistas.

Neste processo de passagem à imagem o autor joga a sua identidade pessoal e relacional. Pessoal na medida em que lhe é exigida uma obra original, cujas escolhas estão frequentemente enraizadas na história pessoal e em oportunidades criadas ou existentes nos quadros institucionais em que se situa - instituições de financiamento, instituições de enquadramento da produção, modas, modelos, axiologias e normas epistemológicas, éticas e estéticas. Relacional com as pessoas, grupos sociais, instituições filmadas e que tornará visíveis e audíveis, com uma equipa, por vezes mínima, de produção, com as entidades financiadoras, com o público a quem dirige a produção. Neste campo se situam as produções audiovisuais colaborativas – antropologia partilhada e identidades reflexivas narradas na primeira pessoa (experiência do realizador em campo).

Questionamos também a identidade nas denominadas cinematografias nacionais. O cinema, a música, o romance, a poesia e outras expressões ofereceram no passado “as formas e os meios técnicos para ‘representar’ o tipo de comunidade imaginada que é a nação” (ANDERSON, 2006). Atualmente as redes sociotécnicas, as narrativas digitais criam esta e muitas outras formas de comunidades imaginadas – as nacionais com certeza, mas também as locais e comunidades imaginadas de grupos

específicos, étnicos, género, diásporas, etc... Também aqui o cinema tem um papel muito específico na construção da identidade destes grupos. São exemplo disto, filmes que constituem documentos fundadores e de reconhecimento da historicidade de povos como, entre muitos outros, *Nannok* de Robert Flaherty (1925) em relação aos Itinuit, ou *First contact* de Bob Connolly e Robin Anderson (1983) para as tribos aborígenes da Papua Nova Guiné; *Je, tu, il, elle* de Chantal Akerman (1974) sobre identidades homossexuais – *cinema identitário* (BILLI, 2014). Referimo-nos ainda neste campo às cinematografias indígenas e às identidades de Género e mais tarde a produções que denominamos de cinematografias infantis e juvenis.

Em 2017 prestamos particular atenção ao *Cinema e Memória*. Nas últimas décadas os temas da memória ganharam um enorme protagonismo nas humanidades, nas ciências sociais, no design, nas artes, na arquitetura. No cinema, atravessa toda a teoria cinematográfica (Bazin, Bergson, Merleau-Ponty, Paul Ricoeur, Deleuze, Macdougall). Este protagonismo deve-se a uma infinidade de fatores e a múltiplas abordagens da memória. Destes destacamos dois – o desenvolvimento das tecnologias e das tecnologias digitais (BAER e RODRIGUEZ, 2003) e a desconcertante semelhança entre o cinema e memória (MACDOUGALL, 1992).

Bazin ([1945], 1991) refere que a psicanálise das artes plásticas talvez tenha a sua génese no embalsamento dos corpos. A pintura e a escultura teriam a sua origem no “complexo” da múmia. A religião egípcia orientada para a morte procurava encontrar formas de sobrevivência do corpo através do embalsamento, “fixando as aparências carnis do ser e salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida” (BAZIN 1991: 19). Havia, porém, de tomar medidas de proteção contra as ameaças de violação das sepulturas. Então, “junto com o trigo destinado à alimentação do morto, eram colocadas estátuas de terracota, espécie de múmias de reposição capazes de substituir o corpo caso este fosse destruído. Assim se revela a partir das suas origens religiosas, a função primordial da estatuária: salvar o ser pela aparência” (BAZIN 1991). Esta função, embora dessacralizada, passou para a pintura (o retrato), para a fotografia e para o cinema. Não se acredita mais na identidade ontológica do modelo e do retrato, mas admite-se que este pode nos ajudar a recordar e a salvar do esquecimento.

Narrativas na primeira pessoa...

A fixação dessas aparências viria a representar a materialização em imagens, a cristalização de imagens. Paul Ricoeur (2007) explica que é sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: “se essas duas afeições estão ligadas por contiguidade, evocar uma – portanto, imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela”. Então estaria ali, por trás de tudo, das múmias egípcias, das pinturas e esculturas, da invenção da fotografia e do cinema, uma força motriz secreta: o velho anseio humano de “salvar-se da efemeridade da vida através da perenização dos instantes”. O tempo era, antes, um inimigo forte e feroz que passava por cima dos momentos vividos, tirando-nos a chance de retê-los. Percebemos, a partir daí, a continuidade do anseio humano fundamental de subtrair-se à temporalidade, de procurar vencer a corrente do esquecimento que nos arrasta a partir dessa “fixação” das aparências. Essa evolução, tudo o que conseguiu foi sublimar, pela via de um pensamento lógico, esta “necessidade incoercível de exorcizar o tempo”. Não se acredita mais na identidade ontológica de modelo e retrato, porém se admite que este nos ajuda a recordar aquele e, portanto, a salva-lo de uma segunda morte espiritual” (BAZIN, 1991).

MacDougall aproxima as linguagens do pensamento e fílmica, onde a representação de “memórias” no filme encontra parte na criação social da memória, desempenhando um papel ritual na sociedade moderna: “Se a memória constitui um aspecto do pensamento, é possível ver os filmes de memória como esforços em aproximar os processos pelos quais o espírito representa uma experiência a si mesmo” (MACDOUGALL, 1992).

Os filmes têm uma desconcertante semelhança com a memória. No entanto, esta coloca-lhe um problema crucial. Como representar as imagens ou representações (BELTING, 2001, SPERBER, 1996) mentais no cinema / no filme? C.S. Sherrington falamos de um sexto sentido: a percepção de si – proprioception. Podemos, pois, considerar a memória como um sexto sentido registo de uma existência anterior em que precariamente se apoia a nossa existência intelectual / mental.

Macdougall refere que a memória se nos apresente frequentemente de forma aparentemente incoerente, uma estranha mistura entre o sensorial e o verbal. Oferece-nos o passado em fragmentos desordenados, um amontoado confuso de *mídias* mentais. Parece que estamos a ver imagens, a ouvir sons, a usar palavras não ditas, a experimentar sensações. Esta multidimensionalidade se assemelha aos filmes. Porém ao tentarmos representarmos a memória num filme produzimos algo significativamente diferente – imagens materiais visuais e sonoras. Criamos signos de coisas existente apenas como imagens mentais.

Interrogamo-nos, pois, como são os signos que representam a memória? As lembranças, as imagens mentais não se representam a si próprias são mediadas pelos seus referentes, pelas suas representações ou através das palavras e de outras formas correlativas. Em primeiro lugar os objetos evocam lembranças. No entanto, não comunicam uma mensagem sem equívocos. Fornecem leituras diferentes para espetadores diferentes e sujeitos e releituras permanentes. A memória é seletiva e ideológica e os filmes de memória reforçam esta característica e ajustam-se a códigos ligados a convenções culturais. Os objetos que sobrevivem do passado não são os mesmos objetos que eram no passado e, portanto, eles não podem representar a sua própria memória indiretamente, como as fotografias e os filmes antigos. Tais imagens, no entanto, desempenham um papel importante em nossas próprias memórias, influenciando a forma como pensamos o passado. Imagens coletivas podem servir a sociedade como um todo, da mesma forma como as fotos de família servem mais comunidades limitadas. Veja-se a este propósito como são usados os filmes de família em *Paris Texas* de Wim Wenders (1984) ou em *Stories we tell* de Sarah Polley (2012), bem como a pesquisa realizada por Roger Odin (1995) sobre filmes de família ou uso das imagens de arquivo histórico em *Nuit et Brouillard* de Alain Resnais (1955), *Shoah* de Claude Lanzmann (1985) ou mais recentemente em *Les mots enchantés des Hupd'äh de l'Amazonie* de Mina Rad (2021).

MacDougal apresenta diversos signos da memória. Em primeiro lugar o que denomina signos de sobrevivência, isto é, imagens de objetos que têm uma conexão

Narrativas na primeira pessoa...

material com as memórias do passado. Símbolos de experiências, vestígios, indícios, índices como no trabalho arqueológico. Se os objetos não são suscetíveis de serem filmados, os filmes de memória muitas vezes recorrem a signos alternativos ou signos de substituição - como objetos e sons comparáveis e, em última análise, como reconstituições e reconstruções. Em segundo lugar refere os signos de signos de semelhança (forma, símbolos icônicos). Estes oferecem uma ligação mais fluida com seus objetos, colando-se por analogia /semelhança ao modelo do passado ausente - não para tocar a nota que falta, mas trazendo harmonia. Entre os signos de semelhança a música estabelece uma conexão analógica com emoção, e não é surpreendente que os filmes de memória não tenham sido invadidos pela música. Refere ainda outros signos – os signos de ausência. Estes tornam possível por em relação problemas de esquecimento ou distorção deliberada, bem como o abismo que separa experiência da memória. Os sinais de ausência colocam a memória no contexto do esquecimento, e definem o passado pela sua distância irreduzível ao presente.

Finalmente refere os signos de representação. Imagens visuais, mas também a capacidade de recordar a experiência sensorial em geral - pensamento sensorial. Para Horowitz, o "representado" não é imagem nem palavra, mas ação - experiência armazenada no corpo, na gestualidade, nas posturas, nos olhares, nas interações corporais. A memória representada encontra sua primeira contrapartida fílmica em imagens do comportamento físico e particularmente em comportamentos habituais. Das três categorias imagem icônica, simbólica e representação, o representado é talvez o modo de memória mais próximo do signo indicial, porque sua forma é a de uma pegada ou extensão direta de uma experiência prévia e como tal um signo de sobrevivência.

Jean Rouch, cineasta e antropólogo, referência incontornável do Cinema Etnográfico, da Antropologia Visual e da presença de África no Cinema, nasceu em maio de 1917. Não foi possível preparar neste ano de 2017 a comemoração do centenário do seu nascimento. Era, no entanto, necessário fazê-lo pela importância que teve no cinema e na antropologia, mas também nos *Ateliers Varan*, concebidos no Porto por

Jean Rouch e Jacques d'Arthuy, e no âmbito dos quais o diretor do MDOC – Festival Internacional de Documentário de Melgaço fez sua formação em cinema. Acompanhei durante alguns anos Jean Rouch em Portugal e em Paris, frequentei suas aulas na Cinemateca Francesa e os Festival do Filme Etnográfico no Museu do Homem, participei, a seu convite ou indicação, em alguns eventos acadêmicos em Portugal e em França. Homenageamo-lo com uma produção Hipermédia no ano de sua morte em fevereiro de 2004. Assim em 2018 o *Fora de Campo* - Curso de Verão homenageou *Jean Rouch no centenário do seu nascimento*. Surgia assim uma síntese das temáticas anteriores num antropólogo cineasta, figura incontornável do filme etnográfico que abordou as migrações, os rituais identitários de povos (entre os quais o *Sigui* rodado entre 1966 e 1974 entre os Dogon que viriam a fazer seu funeral simbólico no “panteão” – Falésia de Bandiagarra: *Je suis un Africain blanc - L'Adieu à Jean Rouch* de Bernd Mosblech (2007)), cinema e antropologia (mobilidade de cinema que se espalha pelo mundo), sociodrama das relações raciais, o paradoxo do colonialismo, descolonização, narrativas na primeira pessoa, memória da descida do Níger, narrativas partilhadas ou compartilhadas. A ideia do cinema e da pesquisa antropológica realizada com as pessoas e não sobre as pessoas, iniciada nos anos de 1960, adquiriu com Jean Rouch um compromisso com a sociedade, as pessoas filmadas e com processo de inovação no cinema e em antropologia. Esta dimensão inspirou muitos cineastas até à atualidade. O filme *Era o Hotel Cambridge* de Eliane Caffé (2016) trazia as influências de Rouch através desta cineasta Brasileira para o Curso de Verão e dava continuidade à cooperação com o Brasil tornada mais pertinente a partir de 2016, ano em que a Universidade Federal de Goiás e a Faculdade de Artes Visuais iniciaram a parceria na realização do *Fora de Campo*. A parceria abriu-se também à Fundação Jean Rouch com a presença de Jocelyne Rouch – presidente da Fundação e o cineasta e músico Bernard Surugue que acompanhou Rouch durante década de trabalho de campo em África. A cineasta Mina Rad apresentou o filme *Jean Rouch Regards Persans* (2017) e suas marcas em cineastas iranianos.



Figura 2. Exposição *A Descida do Rio Níger*, com Jocelyne Rouch e Mina Rad, 2018.

A exposição fotográfica inédita *A Descida do Rio Níger* apresentada em Melgaço no Curso de Verão por Jocelyne Rouch, percorreu o Brasil, abrindo outras formas de cooperação com Universidades – Universidade Federal do Pará, Universidade Federal de Goiás, Universidade de São Paulo e eventos acadêmicos relevantes – 31ª RBA - Reunião Brasileira de Antropologia, 42ª Reunião da ANPOCS - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, II Festival do Filme Etnográfico do Recife.

Em 2019 o Curso de Verão teve como temática geral as *Narrativas contemporâneas*. Considerava-se que três grandes linhas perpassam as narrativas contemporâneas: a fragmentação, as narrativas na primeira pessoa e a transmediação. As narrativas estão presentes em todas as culturas e em todas as épocas. De formas muito variadas acompanham-nos ao longo de toda a vida – as narrativas orais, pinturas parietais, jogos, grafismos de toda a natureza, ilustrações, iluminuras, pintura, fotografia, cinema, rádio e outras narrativas áudio, música, teatro, bailados, ópera,

instalações artísticas, diários pessoais, diários de campo, experiências de realidade virtual, sites na net, blogues, redes sociais, encenações do e no quotidiano (currículum, nas conversas com os outros, na elaboração do perfil para um site ou para um evento, selfies, nas brincadeiras...) e nos contam as mais variadas histórias.

A fragmentação, as narrativas na primeira pessoa e a transmediação estão presentes nas práticas que acabamos de descrever e fazem parte ou começam a fazer parte dos *curricula* académicos e das práticas de pesquisa, de construção do conhecimento e de disseminação de saberes nos espaços de formação e nos de expansão do conhecimento. Estes são também alguns dos tópicos que atravessarão algumas das produções cinematográficas apresentadas no Festival Internacional do documentário de Melgaço e nas apresentações do *Fora de Campo: Curso de Verão* em que todos os projetos apresentados, direta ou indiretamente, implícita ou explicitamente incluem estes tópicos de reflexão.

Os debates acerca das narrativas na primeira pessoa ou narrativas autobiográficas têm sido frequentemente tratados na crítica e teoria literária a partir da década de 1970. A aparição e circulação de narrativas que, de forma renovada, traziam para o género, o que já tinha muitos séculos de história (Confissões (397-400) de Santo Agostinho, Confissões (1782) de Rousseau), mobilizou discussões nas quais se identificavam além de dimensões conceptuais, posicionamento de índole epistemológica: a existência de uma subjetividade prévia à linguagem, a possibilidade de transmitir narrativamente a experiência pessoal, as relações entre texto, referente e referência, os problemas da verdade, veracidade e verossemelhança nos discursos literários e outros (PIEDRAS, 2014).

Como é que estas questões se colocam para o documentário e para os *selfmedia*? No documentário numa primeira fase, desenvolvida sobretudo a partir dos anos 1960, era a palavra dos atores sociais que adquiriam voz e se expressavam justificando e validando o discurso hegemónico (voz over, voz de deus). Numa segunda fase o documentário participativo constrói suas proposições sobre o mundo de forma dialógica, articulando as vozes dos sujeitos numa situação de maior paridade com os responsáveis da instância enunciativa. Numa terceira fase os documentários

performativos e autobiográficos constroem o mundo a partir do colocar em discurso a experiência subjetiva e pessoal do próprio cineasta.

O documentário autobiográfico baseia-se num território cultural amplo no qual o sujeito é fonte, matéria e agente de reflexão. Partilha assim características estilísticas, discursivas e políticas com outras narrativas do eu no contexto do fenómeno expandido na cultura contemporânea denominado “espaço biográfico” ou “espaço autobiográfico”. Destas são particularmente relevantes as narrativas autobiográficas construídas a partir de ou com as *selfies*. “Fazer um retrato de si é colocar seu próprio rosto em evidência, fundindo a figura do fotografado com a do fotógrafo em um único sujeito. Um autorretrato implica em se tornar exposto enquanto posa na exterioridade de sua própria intimidade, relacionando-se diretamente com o espelho, sendo, de certo modo, uma forma deste” (COSTA, 2019).

As *selfies* como as experimentações de fotógrafos e artistas trazem para a fotografia o questionamento da objetividade, do real mostrado apresentando-se como construções narrativas “delineada pelos valores ideológicos, identitários, pelas preferências estéticas, pelos modos de ver e captar o instante escolhido pelo fotógrafo e interpretado pelo observador” (SOUZA EM COSTA, 2019).

Esta encenação não é apenas uma realidade contemporânea resultante de um certo determinismo tecnológico (programa do aparelho ou do aparelho dentro do aparelho – Flusser), mas uma construção narrativa desde o início da fotografia como nos mostra as *cartes de visite* de Disderi. Como afirma Thiago Costa “ao encenar uma pose, o sujeito permite criar dois tipos de realidades possíveis: uma que busca ser uma representação orientada a certa objetividade e outra que não procura se comprometer com a verossimilhança, onde o artifício da pose não é entendido como uma heresia estética”. Trata-se, pois, de um real imaginado. Este, no entanto, só passa para as mãos do autor da fotografia com o surgimento da fotografia digital na última década do século XX e só posteriormente na segunda década do século XXI “o aparato digital se veria repensado dentro de uma nova relação com a sociedade: a inserção da prática da *selfie* que subverte a lógica de ter um autorretrato que tem sua principal rotatividade no ambiente digital ante aos encontros físicos interpessoais. Ela é produto de um *modus*

operandi que tem seu germe em meados dos anos 2000 com o surgimento da web 2.0, quando usuários da tecnologia produziam seus próprios conteúdos que consumiriam na rede. Enquanto um retrato fotográfico atesta o acontecimento de que aquela pessoa existiu, em caráter de existência, a ‘*selfie* substitui a certificação de um acontecimento pela certificação de nossa presença nesse acontecimento, por nossa condição de testemunha [...]. Não queremos mostrar o mundo tanto quanto indicar nosso estar no mundo” (COSTA, 2019).

Esta prática envolve, pois, cinco momentos na construção de uma narrativa na primeira pessoa: encenar-se num determinado contexto e atitudes (outras pessoas, gestos e atitudes, lugares ou acontecimentos em que o fotógrafo fotografado quer afirmar a presença); tirar uma fotografia de si mesmo; usar uma câmara de smartphone ou tablet; compartilhar nas redes de medias sociais e prestar atenção, acompanhar ou interagir com outros utilizadores da mesma rede. Para Fontcuberta (2016) as “selfies se inserem na “pós-fotografia”, um cenário no qual imagens proliferam na internet, em um mundo de relações globalizadas e aceleradamente instantâneas. Tal condição não afeta só o sujeito a nível micropolítico, mas também a nível macro, influenciando o imaginário, comunicação e economia [...] Estes registros, de acordo com Fontcuberta (2016) podem ser realizados de duas maneiras. Na primeira, “auto foto”, o sujeito usufrui da possibilidade tecnológica de se ver enquanto se autorretrata, uma característica dos smartphones e tablets atuais. Desta forma, ao esticar o braço ou usar instrumentos que aumentam a profundidade de campo do registro como, o “pau-de-selfie”, é realizada uma imagem de si. A segunda maneira, “reflexograma”, se baseia em se auto registrar com o auxílio de superfícies refletoras, das quais, a mais comum, é o espelho, uma maneira que remonta à prática da fotografia analógica de experimentação” (COSTA, 2019).

As *Narrativas da Primeira Pessoa* como tema geral do *Fora de Campo* 2020 era, pois, uma sequência lógica deste percurso. Era também necessário dar continuidade à cooperação com o Brasil, com a Universidade Federal de Goiás, o Programa de pós-Graduação em Arte e Cultura Visual e inevitável o convite à professora Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, docente da disciplina Tópicos Especiais em Arte e Visualidades:

Atos Autobiográficos e Práticas Decoloniais nas Artes Visuais e então presidente da ANPAP - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. A pandemia que nos surpreendeu no início de 2020 não permitiu esta sexta edição do Curso de Verão. Ao passar para 2021 fizemos alguns acertos, mas sobretudo optamos num curso multidisciplinar, multicultural, transcultural baseados em projetos desenvolvidos ou desenvolvimento em Universidades Brasileiras, Portuguesas, Espanholas, da Fundação Jean Roux e do Festival *Aprés-Varan*.

A Manoela e Eu apresentaremos os projetos desenvolvidos no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual nas disciplinas de Atos Autobiográficos e Práticas Decoloniais nas Artes Visuais e, também, Trabalho de Campo e Narrativas Digitais. Manoela propôs aos estudantes um exercício crítico e poético de construção do espaço autobiográfico. Segundo ela, “ofereceu uma pequena caixa de madeira a cada estudante que decidiu o que iria constituir ou não tal espaço, trazendo assim à consciência os processos de construção das narrativas de si. Os conceitos “espaço” e “lugar” articulados pela geografia humanista e pela geografia feminista, bem como os debates sobre a política do lugar e da identidade para o campo das escritas de vida pós-coloniais foram importantes ativadores da proposta. Cada caixa gerou uma autobiogeografia particular, ou seja, uma narrativa autobiográfica criticamente situada que evidencia as experiências de deslocamento - geográfico e identitário - das pessoas que estão a escolher o que fica e o que sai da caixa”. Em minha disciplina, eu parti de perguntas liminares de reconhecimentos de si na presente situação de “aprendência” - quem sou eu? O que faço aqui? O conhece-te a ti mesmo colocado no pátio do Templo de Apolo em Delfos de acordo com o escritor Pausânias constituía em meu entender importante ponto de partida para todos nós aprendizes. Importante também o lugar para onde queremos ir. Destas interrogações decorria a proposta de construção de uma curta narrativa visual, audiovisual ou performática de apresentação dos estudantes e na continuidade desta primeira produção a elaboração de um diário de bordo ou de um portfólio de cada um dos participantes que acompanhasse o desenvolvimento da disciplina. Procurávamos assim construir aprendizagens significativas de sujeitos e subjetividades que se constroem, se encontram, se reconhecem a si próprias e às outras,

se apresentam, se socializam para além do contexto escolar da sala de aula, se projetam como “ação transformadora”, numa travessia intercultural, interdisciplinar, transmediática e de afetos.

Em 2021, o grupo Visagem Antropologia Visual e da Imagem apresentará o trabalho desenvolvido no *Projeto Salto à Melgaço: do Minho ao Amazonas* focalizando as experimentações etnográficas audiovisuais participativas e os processos criativos em arte e cultura através das produções audiovisual do investigadores envolvidos no projeto, das produções audiovisuais dos professores, das fotografias dos percursos realizados, de exercícios de “fotografias faladas” visando o aprofundamento de Etnografias Audiovisuais Participativas.

O coletivo espanhol *Educar La Mirada* tem vindo a desenvolver, nestes últimos dois anos, uma reflexão sobre as nossas práticas em que observamos confluências com a antropologia visual no trabalho com a identidade das pessoas, na documentação pedagógica ou no ponto de vista a partir da qual as produções audiovisuais são feitas. O projeto que apresentarão centra-se na autobiografia como expressão de uma narração pessoal do eu. O interesse tem sido o uso de audiovisuais como ferramenta de trabalho na elaboração da narrativa do eu como elemento de expressão para grupos não produtores de obras cinematográficas; e que na Antropologia foi denominada (áudio) visual sem autor. O trabalho com mulheres mais velhas (cerca de 80 anos) do município de Leganés permitiu inquirir sobre as suas recordações e memórias. Essa forma tem significado o uso de documentos, histórias e relatos que têm supostas narrativas que representam momentos decisivos em suas vidas. São relatos na primeira pessoa que têm uma presença concreta na vida dessas mulheres e adquirem um sentido de ‘Meu eu’ através de um recurso que esteve presente como forma de expressão de identidade

Serão ainda apresentados um testemunho – *Narrativas na primeira pessoa no cinema documentário – Testemunhos, de uma realizadora*, e dois projetos de pesquisa desenvolvidos: um em Melgaço – *Falar de fotografias, falar de quem somos*, em que se utiliza as fotografias domésticas em contextos diversos, mas sobretudo as recolhidas e expostas no projeto “*quem somos os que cá estamos*” em curso no MDOC desde 2017;

e o outro – *Entre o Enquadramento e a Memória: Os Arquivos Etnográficos e as noções de representação na Antropologia Visual*, desenvolvido pela documentarista iraniano-francesa Mina Rad e o Antropólogo Brasileiro Renato Athias. Propõe-se nos documentários realizados a partir das fotografias, filmes e do trabalho de campo trazer memórias e representações ao público em geral, mediadas pela edição e pelas narrativas na primeira pessoa. As histórias vividas e o trabalho de campo saem do seu contexto e são veiculadas pela narrativa de um documentário. O espectador pode ver, sentir e imaginar as experiências de quem produziu o arquivo etnográfico. Os investigadores podem reviver essas experiências no terreno ao contarem memórias provocadas pelo arquivo. Os documentários realizados a partir de arquivos oferecem a uma nova geração a oportunidade de viverem essas experiências e compreenderem a relação entre memória e enquadramento. Por vezes, meio século de vida de trabalho de campo resume-se num filme de 60 minutos onde cada palavra reúne memórias e representações, e a narrativa na primeira pessoa tenta transmitir as emoções que estão nos arquivos. Propõe-se a reflexão sobre questões relacionadas com os arquivos etnográficos e as relações com a memória e representação na atualidade: como respeitar a transmissão do conhecimento que se acumulou durante décadas? Como respeitar as tradições e costumes existentes nos arquivos, ao trazê-los para o grande ecrã? Como é que uma narrativa na primeira pessoa pode levar os espectadores a uma viagem no tempo? Que questões éticas os arquivos colocam na atualidade?

Os participantes no curso serão convidados a realizar suas próprias narrativas a partir de objetos, imagens mais próximas que permitam criar uma produção visual, audiovisual, sonora ou performática pondo em relação as próprias identidades em confluência ou divergência com as propostas e projetos apresentados no Curso.

**MAAR:** No 28º Encontro Nacional da Anpap, em 2019, você esteve na Cidade de Goiás – GO para participar da mesa “Narrativas audiovisuais entre-lugares: Melgaço daqui, Melgaço de lá”. Na ocasião, conversamos sobre Jean-Loup Passek, as residências cinematográficas e fotográficas realizadas no MDOC, bem como sobre o trabalho realizado por você entre as cidades de Melgaço no Marajó (Brasil) e Melgaço no Minho

(Portugal). Você poderia compartilhar conosco a sua “Narrativa na Primeira Pessoa” sobre aqueles dias vividos na Cidade de Goiás? Depois do evento você voltou à cidade para registrar as serenatas. Que narrativas, imagens, sonoridades, derivas e devaneios nasceram e estão a se desdobrar a partir daquelas vivências e experiências?

**JSR:** Jorge Dias foi um dos fundadores da antropologia em Portugal referindo-se às *Malhas em Tecla*, considerando-as “tradições de invulgar interesse para a etnografia portuguesa e para a etnografia em geral” e que ilustram “as teses discutidas por alguns etnógrafos modernos”. O autor fazia esta referência ao estudar as malhas de centeio em Tecla em 1951. Assisti ao desmoronamento destes processos sociais e rituais na década de 1960, com a chegada das máquinas às atividades agrícolas, com a emigração massiva dos jovens para a cidade e para a Europa Central e para a guerra colonial. Nos anos 1970, Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamin Enes Pereira, em colaboração com Instituto do Filme Científico de Göttingem, viriam a realizar o filme *Malha em Tecla* (1970), uma reconstituição com os atores destes rituais que faziam parte da minha infância e juventude. Este ritual viria a constituir o tema do meu primeiro trabalho de sociologia, quando frequentava o curso de filosofia na Universidade Católica Portuguesa com o professor José Maria Cabral Ferreira. Sem qualquer planejamento prévio ou causas que a isso conduziam, estes rituais e os processos migratórios, iriam acompanhar-me no percurso académico. Mais tarde o cinema, a antropologia, antropologia visual, o filme científico, o filme etnográfico. Foi este início que me levou a procurar nas artes tradicionais da cerâmica, tema para a dissertação de mestrado, rituais cabo-verdianos para a tese de doutoramento, os congados e a cultura afro-atlântica para a cooperação de décadas com Universidades em São Paulo e a produção audiovisual em Minas Gerais, Uruguai e Cuba e a desenvolver na Universidade Aberta, durante mais de duas décadas, o Laboratório de Antropologia Visual. Este caminho conduziu-me à Universidade Federal de Goiás e à colaboração com a AO NORTE - Associação de Produção e Animação Audiovisual e daí ao Encontros de Cinema de Viana do Castelo, ao MDOC – Festival Internacional de Documentário de Melgaço. O cruzar destas duas participações levaram por um lado à cooperação entre projetos

desenvolvidos em Portugal e no Brasil. Alguns em Goiânia dando continuidade ao estudo das *Congadas* – *Congado da Vila João Vaz*, à história de vida de migrantes internos – a história de vida Persiliana e a ligação desta com o escritor Goiano Carmo Bernardes, ao conhecimento da Cidade – *Art Déco* na cidade de Goiânia, aos *Grafitis* do Beco da Codorna e outras intervenções artísticas na cidade, às dinâmicas sociais e culturais em Bairros Periféricos da Goiânia - *Vila João Vaz* e *Jardim Liberdade*.

A Cidade de Goiás - Vila Boa foi para mim uma experiência inesquecível. As cerimônias e manifestações da Semana Santa, a encenação da Paixão de Cristo e *Procissão do Fogaréu* remetiam-me para minha juventude em Braga e para manifestações semelhantes ou pelo menos com mesma nomenclatura, sua arquitetura e urbanismo remetia-me para outras cidades no Brasil – Parati, Pirenópolis, Olinda, o Centro Histórico do Natal, ou para Cabo Verde - sobretudo para a cidade de São Filipe na Ilha do Fogo onde fiz trabalho de campo.

O convite para participar na ANPAP – foi para mim uma surpresa e uma oportunidade de participar com a Manoela Afonso Rodrigues no Congresso, de encontrar antigas colegas e amigas de firmar novos contatos que se prologaram em formas de cooperação até hoje, de tecer uma relação mais próxima com a cidade, com as pessoas e com as manifestações culturais locais. Regressei de novo para participar nas Serenatas e nos Saraus, para manter conversas com muitas pessoas e conhecer muitas histórias de vida que de um ou outro modo se ligavam às serenatas, para ouvir velhas canções ou no dizer de Cora Coralina “escuto a serenata / e sobem adormecidas / as velhas melodias do Passado... pelas noites macias de luar” ou pela evocação do seresteiro de uma velha canção *Rio Vermelho*. Trouxe comigo horas de gravação áudio e vídeo, os primeiros alinhamentos de uma narrativa audiovisual, nos ouvidos os poemas, canções e melodias das noites das serenatas que me remetiam para as serenatas vividas em Natal, em Cabo Verde ou nas ruas do Porto ou de Coimbra. Há um ano que ocupa meu longo confinamento nos estudos das serenatas na Corte portuguesa, na Academia em Portugal, em Cabo Verde, nas cidades Brasileiras que mantem estas práticas rituais que foram daqui e aqui regressam – rituais e músicas migrantes. Algumas destas serenatas passaram para literatura e o cinema – *Ilhéu de*

*Contenda* de Leão Lopes (1996) entre muitos outros, foram e são objeto de dissertações de Mestrado e teses de Doutorado.



Figura 3. Melgaço do Marajó. Oficina de cinema com jovens.

Melgaço do Marajó surgiu na confluência de duas participações /colaborações. Desde há alguns anos que venho mantendo uma colaboração muito próxima com o Grupo VISAGEM – Grupo de Pesquisa em Antropologia Visual e da Imagem e com dois eventos que realiza Encontros de Antropologia Visual da América Amazônica e Festival do Filme Etnográfico do Pará. Por outro lado, a colaboração com o MDOC – extensamente descrita anteriormente. Nesta confluência surgiu a ideia e o interesse de estabelecer uma colaboração entre Melgaço do Marajó e Melgaço do Minho mediada por dois grupos de Pesquisa: CINEMAS - Grupo de Estudos em Cinema e Narrativas Digitais da AO NORTE e Grupo VISAGEM – Grupo de Pesquisa em Antropologia Visual e da Imagem da Universidade Federal do Pará. A cooperação envolveu a participação bilateral nos eventos organizados pelos dois grupos de pesquisa e a realização de trabalho de campo em Melgaço do Marajó que teve quatro atividades / missões de campo: uma missão de reconhecimento e de estabelecimentos dos primeiros contatos,

na segunda missão iniciamos o trabalho com jovens na realização de experiências audiovisuais, na terceira missão realizamos uma mostra de cinema infantil e juvenil, a história de vida de um professor de matemática numa população ribeirinha da floresta marajoara e a história de vida de uma parteira de Melgaço – esta decorrente ou motivada pela tese de doutorado de Soraya Resende Fleischer intitulada *Parteiras, buchudas e aperreios: uma etnografia do atendimento obstétrico não oficial na cidade de Melgaço, Pará* (2007). Na quarta missão, em 2020, realizamos oficinas de formação de professores locais sobre a produção audiovisual e sua utilização no ensino/aprendizagem (aprendência) com equipamentos pessoais ou de fácil acesso – celulares ou máquinas fotográficas de pequeno porte e software de edição gratuitos utilizáveis em computadores com configurações mínimas. Cuidamos também um encontro entre os autarcas – Presidente da Câmara de Melgaço do Minho e Prefeito de Melgaço do Marajó. As missões foram sempre muito curtas, 10 dias, e as despesas assumidas pelos participantes na pesquisa com pequenos apoios da Prefeitura de Melgaço. A Missão de 2020 tinha como objetivo criar a continuidade dos projetos desenvolvidos anteriormente, agora protagonizados por atores locais – professores e o encontro entre as duas autarquias (prefeituras) de modo a que pudessem estabelecer linhas de cooperação. A experiência da Amazônia, dos rios imensos, das ameaças ecológicas da mineração, do abandono das populações ribeirinhas e da luta pela sobrevivência, das viagens em redes nos navios de gente e mercadorias, do agradável convívio com os colegas e com pessoas que viajavam nos mesmos navios, o pôr do sol na viagem ou a chegada de manhã a Melgaço tornaram-se experiências inesquecíveis. A pandemia viria a por termo a um projeto de novos percursos pelo arquipélago de Marajó (Soure, Salvaterra, Cachoeira do Arari), e ao previsto interlúdio de vinda a Melgaço do Minho e do regresso ao Brasil e ida para uma outra Universidade em São Luís do Maranhão – Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. As narrativas na primeira pessoa, as etnografias audiovisuais participativas e a pesquisa em ação (research in action) informavam as ações desenvolvidas no trabalho de campo e a ligação aos programas de pós-graduação. É neste contexto e com o mesmo quadro teóricos, epistemológicos,

éticos e estéticos que iniciei uma colaboração com o Ecomuseu da Amazônia nas ilhas periféricas à cidade de Belém do Pará – Caratateua e Mosqueiro.

**MAAR:** Em 2020 você regressou a Portugal depois de um período intenso vivido no Brasil, tempo em que lecionou, desenvolveu pesquisas, conectou-se a instituições, grupos e pessoas, estabeleceu pontes entre lugares, entre países, entre fronteiras. De que formas as narrativas autobiográficas – suas e de outras pessoas – estiveram presentes nas práticas e pesquisas realizadas no período? Que tipo de imagens – individuais e coletivas – emergiram desses processos e que transformações essas imagens provocaram junto aos grupos e comunidades com quem conviveu e trabalhou no Brasil?

**JSR:** A experiência docente na Universidade Federal de Goiânia e o convite para participar em algumas atividades nesta e noutras Universidades levaram-me a escrever sobre o experienciado, sobre as experiências vividas. Acima referi algumas destas experiências vividas em Goiânia, em Goiás – Vila Boa e nos percursos realizados no Pará, mas as experiências mais relevantes na Universidade Federal de Goiás decorreram dois desafios que me foram colocados e que para mim constituíram uma relevante forma de realização pessoal e profissional e também algumas frustrações – a dimensão do desejo é sempre maior que a concretização de projetos. Os primeiros desafios e oportunidades de pesquisa e aprendizagem eram o de conhecer o sistema de ensino superior brasileiro nas suas sucessivas reformas e ver continuidades ou contrastes com o sistema de ensino superior europeu decorrente do *Processo de Bolonha*; por outro lado passar a coisas mais concretas como conhecer a Universidade, a Faculdade em que me integrava, os regulamentos e procedimentos dos programas, as práticas docentes das colegas e dos colegas; conhecer os estudantes, seus interesses suas atitudes perante as aprendizagens; conhecer a especificidade do ensino das artes, desenvolver pontes de cooperação com outras pós-graduações, outros níveis de ensino, outras práticas docentes. Um dos mais complexos desafios foi o de preparar as disciplinas a lecionar, que na sua definição inicial se orientavam para as áreas de antropologia e cinema ou da

antropologia visual, antropologia sonora, antropologia audiovisual e antropologia digital (ou ainda no âmbito de Media e Mediações Culturais), para alunos de várias pós-graduações. Inicialmente previstas para as pós-graduações em Arte e Cultura Visual e Antropologia Social as disciplinas passaram a ter estudantes de outras pós-graduações – Educação, História, Comunicação, Performances Culturais. Tinha ainda de me interrogar se as questões que se me punham em Portugal e na Europa eram pertinentes nos Programas em que estava integrado. Variadas abordagens produzidas no Brasil referiam a pertinência da passagem “da transmissão de conhecimentos para o desenvolvimento de competências” e para a definições de competência. Havia, pois, um campo comum a investigar e a desenvolver.



Figura 4. Oficina de Cinema com Estudantes Indígenas na UFG, 2019

A centralidade dos alunos, não do professor, dos conteúdos ou dos processos e metodologias remetiam-me novamente para as narrativas na primeira pessoa. Afinal quem era cada um dos intervenientes nas aprendizagens e quais seus projetos – o “quem sou eu” e “o que faço aqui”? O processo de conscientização, defendido por Paulo Freire, o desenvolvimento de competências e de aprendizagem – “conjunto estável de disposições afetivas, cognitivas e conativas, favoráveis ao ato de aprender, em todas as

situações formais ou informais, experienciais ou didáticas, autodirigidas ou não, intencionais ou fortuitas”, e a heterogeneidade de interesses levou-me a procurar formas de conhecer os estudantes, suas motivações e projetos, seus desejos e a centrar as atividades e os percursos neles mesmos. No entanto, tanto no ensino quanto na sociedade talvez todos estejamos à espera de alguma autoridade que indique o caminho. Assumirmo-nos como criativos, ou assumirmos um distanciamento crítico e criativo tem sido sempre muito mais difícil do que manter uma atitude mais passiva de receção e repetição de conhecimentos. Difícil resistir à organização linear da disposição da sala de aula, símbolo claro da transmissão do conhecimento e muito mais difícil substituí-la por uma dinâmica circular de muito mais participação na resolução de problemas ou na criação de conhecimento. O tempo é ou foi um tempo apressado que nem sempre permite constituir experiências, problematizar e pensar em alternativas que invistam em processos de alteridade, que convoquem o sujeito para pensar, colaborar, descobrir, criar e aprender.

Difícil saber a imagem que ficou nas pessoas, grupos e comunidades em que participei. O facto de passado um ano e ainda estar a ser solicitado a participar em atividades académicas e a continuar a receber mensagem ou adesões à minhas mensagens públicas dizem-me que algo de positivo ficou naqueles que comigo partilharam este tempo, esta passagem ao Brasil (não pelo Brasil). Também algumas dezenas de colegas e estudantes decidiram fazer aqui pós-doutorados, estágios de doutorado, mestrado, estágios de produção audiovisual nas escolas, participação em eventos e em redes, projetos de pesquisa. Em mim ficou a imagem de muitas coisas por fazer, algum tempo perdido e um tempo intensamente vivido. Prossigo no caminho com muitas e muitos colegas e estudantes que encontrei e com quem empreendi alguns percursos. O percurso curto de Goiânia e outros mais longos de mais de duas décadas noutras cidades continuam ativos. Criaram-se laços recíprocos que apontam para novos projetos. Sinto a necessidade do regresso que a situação atual da pandemia não permite.

**MAAR:** Na sua percepção, qual a relevância (poética, política, ética, estética, pedagógica) das narrativas na primeira pessoa para a produção de conhecimento na universidade hoje?

**JSR:** Quando revejo o que tenho escrito, noto que o eu está presente. O eu e o nós quando o trabalho de campo é partilhado com colegas implicados nos mesmo objetivos de realização de percursos académicos, com os estudantes ou com os interlocutores no trabalho de campo. De particular e incontornável relevância a realização do filme a da tese de doutoramento - *Cola S. Jon, Oh que sabe* (1997) ou na colaboração no filme *Maria Fruta*, de Ana Paula Beja Horta (1998) na sua tese defendida da Simon Fraser University. Estranho para mim as teses e dissertações em que não se vislumbra a presença do autor. Estando também os comentários que surgiram na imprensa e nas redes sociais acerca do filme de Petra Costa, *Democracia em Vertigem*, muito pelo facto de ser uma narrativa na primeira pessoa que tem em conta a objetividade dos factos e a subjetividade da sua história, da história da sua família. Não quero aqui repetir as palavras ditas por Bial, ou como algum jornalismo ou as redes sociais se referem ao filme. Nenhuma análise do filme ou reflexão sustentada. No documentário falamos da voz divina (talvez na escola se esteja também à espera dessa voz... na ciência e nas artes também), ou na ideia de que a cientificidade é neutra, ou que não é necessário tornar claros os lugares de observação e a posicionalidade dos autores na construção discursiva ou na produção artística.



Figura 5. As múltiplas vozes. Cerâmica num restaurante em Recife, 2019

Do documentário a narrativa da primeira pessoa tem tido um grande desenvolvimento a partir dos anos de 1960 de forma muito acentuada e esta tem-se vindo a acentuar como vimos anteriormente. Na antropologia a presença do investigador e da sua experiência de campo são relevantes, sobretudo a partir de *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, de James Clifford, George E. Marcus (1986). Este é, em meu entender um caminho irreversível nas ciências, nas artes, no cinema, na literatura. São notáveis algumas narrativas em antropologia e no cinema etnográfico. Refiro dois autores que me acompanham: Pierre Clastres e Jean Rouch.

**MAAR:** O presente dossiê da Revista Nós tem como tema as Imagens Auto/Biográficas na História e na Prática Artística. Como você definiria uma imagem auto/biográfica?

**JSR:** A palavra e o conceito de imagem têm muitos sentidos. Como Imagem material a presença do eu na imagem adquire múltiplas formas de narrativa de si. Vimos acima as narrativas de si no documentário autobiográfico ou nos selfies, mas ela é de todos os tempos. Nas iluminuras medievais os frades copistas representavam-se, por vezes, pintando a iluminura, relevante nesta prática, *As meninas* de Velasquez (1656), e muitas outras formas de representação do eu na pintura. Na fotografia as inscrições do eu, manifestam-se também de múltiplas formas. No cinema à centralidade do olhar (ocularcentrismo) opõem-se a fala, a voz, a imagem sonora. Se por um lado as representações materiais estão acessíveis sobretudo ao visível, as representações mentais podem sobretudo manifestar-se na fala, na voz, na imagem sonora. Um desafio importante a pesquisa da complementaridade, do contraditório ou da fenda, a brecha, em que possa emergir entre uma certa objetividade do olhar e a subjetividade do discurso - como Ella Shohat e Robert Stam referem “uma alternativa metodológica à crítica de estereótipos e de distorções da *mimesis* seria não falar das imagens, mas de vozes e discursos”. Pela fala e pela voz se procura o acesso às coisas secretas, recalçadas, esquecidas que emergem da palavra. A psicanálise entendeu bem isto ao aprender a

escutar e através da palavra a ter acesso aos mundos inacessíveis do eu. A imagem auto/biográfica é, em meu entender, também este mergulho, esta consciência de si, mas também os limites na sua apresentação. Na pesquisa baseada nas biografias o pesquisador corre o risco de praticar involuntariamente atos de violência simbólica contra as pessoas que se dispuseram a contar a história de suas vidas ou a narrar suas experiências. Nas narrativas autobiográficas a construção do conhecimento exige redobrados cuidados quer em relação ao rigor científico, as questões epistemológicas, estéticas, éticas e políticas. Os limites não são entraves incontornáveis ao aprofundamento da procura do eu na pesquisa autobiográfica.

Talvez não tenha definido imagem auto/biográfica, nem sei se serei capaz de definir. Ao longo da primeira questão que me propôs penso terem emergido práticas autobiográficas. Talvez se possamos definir imagem auto/biográfica através das práticas que vamos construindo ou das que nos chegam provindas de outros projetos e percursos de pesquisa. O programa do *Fora de Campo 2021* pode contribuir para ir além de uma definição essencialista e construir uma imagem de como a partir de múltiplos projetos e participações se pode aceder a essa definição.

**MAAR:** A criação individual e coletiva de imagens auto/biográficas pode se constituir como uma abordagem de pesquisa? Se sim, como isso poderia se dar?

**JSR:** São difíceis as questões que a Manoela traz para esta longa conversa. Esta é particularmente difícil. As repostas anteriores remeteram-se para reflexões e para a escrita já realizada. Esta questão é nova para mim. No percurso de pesquisa realizado procurei sublinhar a importância das etnografias audiovisuais participativas. Nesta situação a criação e a pesquisa é partilhada – desde a criação do roteiro ou os objetivos de pesquisa à pós-produção ou à escrita, aos processos de colaboração e nestes alguns conflitos e muitas reformulações. Um geógrafo dinamarquês Bent Flyvbjerg questiona um certo insucesso das Ciências Sociais e formas de as tornar mais bem-sucedidas em

*Making Social Science Matter: Why Social Inquiry Fails and How It Can Succeed Again* (2001). Para isso vai buscar a Aristóteles o conceito de *phronesis*, entendida como prudência e sabedoria prática, e apontado para uma possível saída da crise a prática de uma ciência social *fronética* que tenha em conta a dependência dos fenómenos e dos sujeitos de um contexto em contínua mudança impossível de prever. Associa esta perspectiva à fenomenologia da aprendizagem Humana dos irmãos Dreyfus – Stuarty e Hubert. As ciências sociais fronéticas valorizam o estudo de caso, a metodologia narratológica, a necessidade de incorporar a noção de poder e o papel do investigador no processo de pesquisa. As questões de que parte Flyvbjerg para este “modelo” são simples e implicam racionalidade e valores: Para onde vamos? Isto é desejável? O que deveria fazer-se? Quem ganha e quem perde e através de que mecanismos do poder?

Nas ciências sociais esta perspectiva de que sou curioso e que me proponho explorar no trabalho de campo, na pesquisa etnográfica e na produção audiovisual, tem sido aplicada em campos muito diversificados na antropologia, no urbanismo, no planeamento urbano. Não sei como isto se poderia concretizar nas práticas artísticas sobretudo naquelas que se realizam com comunidades ou com atores provenientes de múltiplas culturas. A Teresa Norton, numa tese que orientei, toca nestas questões em seu trabalho *Criatividade participativa intercultural: o processo de criação no Tanztheater de Pina Bausch* (2019), e Isabela Umbuzeiro Valent na tese de doutorado do Programa de Pós-graduação Interunidades Estética e História da Arte – *Criação à deriva: políticas do cuidado em coletivos Incomuns* (2020), em que atuei como arguente, poderia situar-se neste âmbito embora não faça referência à *phronesys*.

É, em meu entender, este um campo de pesquisa possível que procurarei desenvolver nos próximos anos estando já prevista uma participação coletiva no ARNA 2021 - Virtual Conference of the Action Research Network of the Americas sobre a temática geral - Co-creando conocimiento, empoderando a la comunidad / Co-creating knowledge and empowering communities.

**MAAR:** Para finalizar esta breve e interessante conversa à distância, pergunto-lhe: O que podemos aprender com as imagens auto/biográficas, tanto no âmbito da sua produção quanto no da fruição?

**JSR:** Não sei se as conversas acerca deste assunto e com a Manoela poderá ser alguma vez curta. Nos *Espaços Autobiográficos*<sup>2</sup> (2020) Manoela e seus estudantes levantam um tão grande número de questões que a conversa se prolongaria por muitas horas e várias sessões. A primeira aprendizagem é o questionamento da verdade, sobretudo no conhecimento científico. Talvez também na produção artística. A pretensa objetividade do conhecimento e da homogeneidade é posta em causa pelas dimensões subjetivas do *Ponto de Vista* ou das *Lentes* a partir das quais observamos e construímos a realidade que nos cerca. Não se trata da negação do real que nos cerca, mas da construção do olhar acerca dessa realidade. A questão do **porquê** ou da relação causa efeito é cada vez mais substituída pelo **como** e conseqüentemente a nossa narrativa ou a narrativa dos interlocutores são determinantes na pesquisa – o eu conta na construção da compreensão de si e do mundo que o rodeia. A racionalidade, os valores, as emoções e os afetos fazem parte da produção científica e artística e da sua fruição. Talvez o Fora de Campo - Curso de Verão nos possa trazer algumas aprendizagens ou aprendizagens como os grupos intervenientes e os participantes que constroem ou construíram a narrativa de si e dos seus interlocutores nos projetos que apresentarão e o que elas nos trazem de novos conhecimentos, de fruição e de partilha.

---

<sup>2</sup> Livro: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/403/o/espacosautobiograficos.pdf>

## REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. *Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard, 2001.
- COSTA, Thiago. *Forjando narrativas do eu através de registros de si: Amália Ulman e sua encenação com selfies no Instagram*, *Palíndromo*, v. 11, n. 24, p. 148-151, maio 2019.
- DAVIES, Charlotte Aull. *Reflexive Ethnography: a guide to researching selves and others*. London: Routledge, 1999.
- FLYVBJERG, Bent. *Making Social Science Matter: Why Social Inquiry Fails and How It Can Succeed Again*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- MACDOUGALL David. *Films de mémoire*. In: *Journal des anthropologues*, n. 47-48, p.67-86, 1992.
- PIEDRAS, Pablo. *El Cine Documental e primera persona*. Buenos Aires: Paidós. 2014.
- RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.
- RODRÍGUEZ, Igor Sádaba; BAER, Alejandro. *Tecnologías de la memoria la transformación del recuerdo colectivo en la sociedad de la información*, *Cuadernos de realidades sociales*, n. 61-62, 2003, p. 163-184.
- SCHURMANS, Fabrice. *A representação do migrante clandestino no cinema contemporâneo: efeitos e cenas de fronteira*. Coimbra: RCCS, 2014.
- SPERBER, Dan. *O Saber dos Antropólogos*. Lisboa: Edições 70, 1996.
- TRUFFAUT, F. *O Prazer dos Olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

