


Melanie Pereira and Tila Chitunda: the autobiographical documentary enhanced by journeys of self-discovery

Melanie Pereira e Tila Chitunda: o documentário autobiográfico potenciado pelas viagens de autodescoberta

Julia Fernandes Marques*, Ana Catarina Santos Pereira**

*  IArtes – Unidade de Investigação em Artes, Departamento de Artes, Universidade da Beira Interior (julia.marqs@gmail.com)

**  LabCom – Laboratório de Comunicação, Departamento de Artes, Universidade da Beira Interior (acsp@ubi.pt)

Abstract

In documentary cinema, self-writing presents itself as a style of creation in which the filmmaker's subjective experiences and his/her way of apprehending the world are explicitly implicated in the narrative elaborated in the work. Unlike other documentary styles, in which the content covered can be presented without the sensitive presence of a narrator, in self-writing, the director is an integral part of the story presented, in active dialogue with the theme central part of the film, or the theme itself. Based on the presentation of situations, memories and/or archival documents, whether written, photographic or videographic, autobiographical cinema does not offer the public direct contact with historical and social facts, but rather their reading and reconstitution based on a unique look and experience. Based on the aforementioned assumptions, and considering the contemporary increase in audiovisual narratives that use self-writing, particularly in women's cinema, this article reflects on two documentaries made, respectively, by a Portuguese and a Brazilian director. The films "Aos Meus Pais", by Melanie Pereira (2018), and "Nome de Batismo – Alice", by Tila Chitunda (2017), are cinematographic works that, in addition to self-writing, use displacement as a tool for construction of their narratives. As the filmmakers move through time and space, they immerse themselves in themselves, in their constitutions and sensibilities, producing an effect in the films that can be understood as *space-between* times, languages, cultures and territories, but, above all, *between* realities. In the narratives presented by both Melanie Pereira and Tila Chitunda, we can thus have contact with a subjective reality, in which potentially apprehensible knowledge is translated into the experience of each of the filmmakers facing the world and the events that constitute them as human beings.

Keywords: Autobiographical cinema, Women's cinema, Documentary, Film analysis, Autoethnography.

Resumo

No cinema documental, a escrita de si apresenta-se como um estilo de criação no qual as experiências subjetivas do/a realizador/a e a sua maneira de apreender o mundo estão implicadas na narrativa elaborada na obra, de maneira explícita. Diferentemente de outros estilos documentais, nos quais o conteúdo tratado pode ser apresentado sem a presença sensível de um/a narrador/a, na escrita de si, o/a realizador/a é parte integrante da história apresentada, em diálogo ativo com o tema central do filme, ou o próprio tema. Tendo por base a apresentação de situações, memórias e/ou documentos de arquivo, sejam eles escritos, fotográficos ou videográficos, o cinema autobiográfico não oferece ao

público um contato direto com os fatos históricos e sociais, mas antes sua leitura e reconstituição a partir de um olhar e de uma vivência singulares. Partindo dos pressupostos supracitados, e considerando o aumento na contemporaneidade de narrativas audiovisuais que se utilizam da escrita de si, destacadamente no cinema de mulheres, o presente artigo reflete sobre dois documentários realizados, respetivamente, por uma realizadora portuguesa e uma brasileira. Os filmes "Aos Meus Pais", de Melanie Pereira (2018), e "Nome de Batismo – Alice", de Tila Chitunda (2017), são obras cinematográficas que, para além da escrita de si, utilizam a deslocação como ferramenta para a construção de suas narrativas. Enquanto as cineastas se deslocam no tempo e no espaço, imergem em si mesmas, nas suas constituições e sensibilidades, produzindo um efeito nos filmes que pode ser entendido como *espaço-entre* tempos, línguas, culturas e territórios, mas, sobretudo, *entre* realidades. Nas narrativas apresentadas tanto por Melanie Pereira como por Tila Chitunda podemos assim ter contato com um real subjetivo, no qual o conhecimento potencialmente apreensível se traduz na experiência de cada uma das realizadoras perante o mundo e os eventos que as constituem como seres humanos.

Palavras-chave: Cinema autobiográfico, Cinema feminino, Documentário, Análise fílmica, Autoetnografia.

Notas introdutórias

O Cinema, seja ele considerado uma arte e/ou um processo comunicacional elabora-se a partir da associação entre imagens em movimento. Este movimento pode se dar sob uma articulação de imagens fixas (planos estáticos) ou imagens dinâmicas (movimentos de câmara). Por outro lado, independentemente da escolha entre planos estáticos ou planos sequências nos quais a câmara se move para compor a imagem, a deslocação é inerentemente cinematográfica.

Sendo composto por diferentes estilos de *mise-en-scène*, terminologia que define a maneira como o realizador ou realizadora dispõe os elementos em frente à câmara e como ele ou ela rege a mesma, o Cinema materializa-se no tempo. Isso porque, mesmo que seja todo construído em planos fixos, a partir dos cortes entre planos ou mesmo do movimento dos corpos internamente a um único plano, irá elaborar uma composição que leva o espectador a uma deslocação ou viagem da qual não sairá ileso. O estado de imersão e a suspensão da realidade provocada pela experiência do cinema leva-nos a um processo de transformação subjetiva, desloca-nos de um lugar para o outro dentro de um espaço temporal. Este lugar, que não é inerte nem fixo, reside na contaminação que a experiência do cinema provoca em nós através do acordo entre cineasta e público, entre concepção e interpretação da realidade fílmica, que transborda do ecrã. Para que esta imersão seja possível, não nos valem apenas do acordo que nos permite adentrar no filme, mas também da afinidade com as personagens que criam suas trajetórias dentro das narrativas fílmicas. Projetamos em nós mesmos, como público, as experiências apresentadas e elaboramos espaços mentais de identificação, caminhamos junto aos movimentos das personagens, sejam eles visíveis ou intimamente subjetivos.

Partindo de reflexões gerais como estas no tocante à compreensão do Cinema como campo de conhecimento teórico, iremos analisar, neste artigo, dois documentários autobiográficos realizados por uma cineasta brasileira e outra portuguesa, respetivamente, que têm a deslocação como elemento de fruição nas obras,

ainda mais profundamente do que podemos observar como uma característica inerente ao Cinema de modo mais amplo. Os documentários “Nome de Batismo – Alice” (2017) de Tila Chitunda e “Aos meus pais” (2018) de Melanie Pereira são filmes que se elaboram a partir do ato de deslocar-se no espaço, seja ele físico ou mental, entre passado e presente, entre as memórias constituídas pelo eu e pelo outro.

Para tal, o presente artigo terá uma estrutura que visa simultaneamente alcançar uma proposta de análise fílmica às obras citadas e uma reflexão sobre discordâncias e pontos em comum entre as cineastas. Como preâmbulo e introdução à leitura, começaremos por elaborar uma síntese da trajetória de Tila Chitunda e de Melanie Pereira enquanto profissionais de cinema, refletiremos sobre os seus estilos de escrita cinematográfica e estabeleceremos uma relação com as suas filmografias naturalmente mais extensas. Na sequência, apresentaremos a metodologia utilizada como base para a análise dos filmes nos quais propomos nos centrar neste texto. Na seção seguinte, iremos refletir teoricamente sobre os conceitos a aplicar na análise dos dois documentários. Finalmente, como considerações finais, pretendemos perceber os modos como a deslocação efetivamente se apresenta nestas obras.

O cinema de Tila Chitunda

Tila Chitunda é uma realizadora negra, brasileira, filha de pais angolanos exilados no Brasil durante a Guerra Civil Angolana, em um momento histórico posterior à independência deste país, relativamente a Portugal. Tila Chitunda é graduada em Comunicação Social, com habilitação em rádio e TV, pela Universidade Federal de Pernambuco, no Brasil e, além de diretora audiovisual, tem experiência profissional como produtora e repórter. No âmbito do audiovisual, Tila Chitunda já realizou filmes de ficção, vídeos institucionais, a par de alguns workshops na sua área de formação e organização de eventos culturais.

Em um momento mais recente de sua carreira, iniciou uma série de documentários nos quais se debruça em uma busca por um encontro com suas origens e consigo mesma, enquanto investiga a história de Angola e do Brasil como ex-colônias portuguesas. A série “Nome de Batismo” tem como base a investigação em torno dos cinco nomes de Tila Chitunda: Alice Frances Tilovita Sicato Chitunda e tem estreados, até o presente momento, apenas dois episódios: “Nome de Batismo – Alice” (2017) e “Nome de Batismo – Frances” (2019).

Em “Nome de Batismo – Alice” (2017), filme central para este artigo, Tila Chitunda viaja para Angola, junto com sua mãe, em busca dos resquícios das histórias vividas por seus antepassados e, em particular, da história de sua avó Alice, da qual recebe o nome em jeito de homenagem. Busca, em simultâneo, uma experiência de reconhecimento de parte da família angolana que aí permanece. Já em “Nome de Batismo – Frances” (2019), Tila Chitunda viaja para Torres Novas, em Portugal, para conhecer a freira que ajudou seus pais a fugirem para o Brasil e da qual recebe também o nome como homenagem; e para Pleasant Hill, nos Estados Unidos, para reconstituir a história vivida por seus pais em Angola, em visita a um casal da missão evangélica na qual os seus pais se conheceram.

Porém, ainda antes da série “Nome de Batismo”, Tila Chitunda já iniciara, com o documentário “FotogrÁFRICA” (2016), seu mergulho no passado familiar. Nesta obra, diferentemente das citadas

anteriormente, a deslocação estabelecida por Tila não é de longas distâncias físicas, sendo totalmente filmada no Brasil. Ao mesmo tempo, o documentário materializa-se em uma longa viagem temporal através de arquivos fotográficos, reconstrução de memórias e um conflito emergente com a vivência de determinados acontecimentos. Em 2020, a realizadora segue investindo sua cinematografia em direção às temáticas autobiográficas sob a perspectiva da deslocação como estratégia para a escrita de si, e realiza o documentário "Deslocamentos, Paraíso e Caos", no qual discorre sobre sua vida na Suíça, onde então reside com seus filhos e marido, durante a pandemia da Covid-19. A partir de uma ótica subjetiva e autobiográfica, narra sobre o preconceito racial, a desigualdade social e os contrastes entre a realidade suíça e brasileira naquele momento de crise sanitária, refletindo ainda sobre os processos históricos vividos pelo povo africano e suas reverberações nos tempos presente e futuro.

O cinema de Melanie Pereira

Melanie Pereira é uma cineasta nascida em Luxemburgo, filha de pais portugueses, que produz trabalhos em torno de duas temáticas centrais. A primeira é a emigração portuguesa, muito voltada para o fato dos pais portugueses terem se mudado para aquele país antes dela nascer, para a relação entre as idas e vindas, entre Portugal e Luxemburgo, e para a identidade cultural da realizadora face a esta dupla nacionalidade, narrativas centrais na média-metragem "Aos Meus Pais" (2018). A segunda são os direitos das mulheres em âmbito social e cultural, temática que a realizadora assume estar cada vez mais presente em seus filmes. Em "Aos Meus Pais", nota-se que a sensibilidade afetiva de Melanie Pereira quanto ao papel social e familiar da sua mãe, ao longo da convivência de ambas, surge como uma das importantes motivações para a realizadora envolver-se mais profundamente com a temática dos direitos das mulheres. Este fato revela com ainda mais clareza a forma como a cineasta desenvolve o seu cinema e escolhe suas temáticas a partir de um olhar pessoal, que parte da sua própria experiência humana.

Em 2015, a realizadora abandona Luxemburgo e muda-se para Portugal, para estudar Cinema no Porto, sendo "Aos Meus Pais" realizado precisamente no âmbito da licenciatura. Posteriormente, faz uma pós-graduação em Cinema Documental, no Instituto de Produção Cultural e Imagem, e Mestrado em Cinema, na Universidade da Beira Interior. Entre os filmes autobiográficos de Melanie Pereira, podemos destacar, além de "Aos Meus Pais", "Memória Descritiva" (2020) e "Lugares de Ausência" (2021).

Em 2023, a realizadora lança "As Melusinas à Margem do Rio", no qual explora a questão da dupla nacionalidade luso-luxemburguesa, mantendo a coerência com a temática e a abordagem cinematográfica em discutir as questões sociais partindo de um olhar pessoal. "As Melusinas à Margem do Rio" venceu três importantes prêmios no Festival de Cinema Documental – DocLisboa, no mesmo ano: prêmio de melhor filme português em competição, prêmio Fernando Lopes para "Melhor Primeiro Filme Português" e ainda o Prêmio Júri Escolas.

De certo modo, a filmografia desta realizadora pode ser enquadrada em um cinema que narra a relação entre corpo e espaço, ou a reação de Melanie Pereira às vivências e experiências cotidianas. Um corpo que se movimenta no espaço e que não tem como pretensão trazer definições estanques sobre a vida. Muito pelo contrário, trata as suas temáticas como um lugar de apreciação imersiva, onde nada faz sentido sem a presença do seu próprio sentir. Melanie Pereira apresenta assim um cinema amplamente autobiográfico,

uma vez que, ao narrá-lo, imprime em suas obras um sentido existencial e reflexivo. Ao mesmo tempo que observa o mundo ao seu redor, ela faz do cinema uma experiência íntima e transformadora.

Metodologia de análise fílmica

Para a execução da presente análise fílmica serão utilizadas algumas abordagens de ordem teórica, dentre elas o conceito de "cubismo teórico" de Robert Stam (2003, pp. 12-53). Este defende que o investigador científico deve buscar interpretar o pensamento do/a cineasta durante o processo de análise do filme, tentando compreender as escolhas e intenções do/a realizador/a durante a execução da obra. Para tal, Stam propõe a utilização de várias "molduras teóricas" (Stam, 2003, p. 15), por razão do caráter multidisciplinar do cinema. Ao mesmo tempo, e por conta das múltiplas camadas que compõem um filme, discursivas e estéticas, Robert Stam conclui que a análise não deve buscar propor certezas sobre as obras, em anseios totalizantes, mas propor diálogos. Isso porque, as teorias estão em constante evolução e paradigmas sempre podem ser quebrados, possibilitando que em outro tempo ou contexto as mesmas obras possam ser analisadas a partir de perspectivas distintas. Ao mesmo tempo, teremos o método de sistematização da análise fílmica elaborado por J. Dudley Andrew como referência. Dentre as categorias propostas por Andrew (1989, pp. 15-18), daremos enfoque às formas fílmicas e aos efeitos causados na experiência espectral das obras em questão. Isso porque:

O cinema é, em si, um objeto de estudo complexo. E essa complexidade é aqui abordada por uma teia de relações da qual o investigador deve ter consciência e que serve, ao mesmo tempo, para relativizar e situar os seus interesses de investigação, assim como para validar e apresentar uma compreensão inovadora a respeito do seu objeto de estudo. (Graça, Baggio & Penafria, 2015, p. 22)

Nesse sentido, a Teoria dos Cineastas, citada de maneira direta no excerto anterior, será apropriada de maneira parcial. Isso porque, a Teoria dos Cineastas propõe a metodologia de análise segmentada em três categorias:

- 1) A obra propriamente dita, como produto fechado resultante de um processo de realização cinematográfica, que assim deverá ser entendida durante a sua análise;
- 2) A relação da realizadora com a sua obra, sua maneira de vislumbrar o filme ao longo do processo de realização e o olhar posteriormente estabelecido sobre o mesmo;
- 3) A análise fílmica cientificamente instrumentalizada, de modo que proporcione solidez às proposições elencadas durante a análise e que possibilite a credibilidade da mesma enquanto produção de conhecimento dentro dos estudos cinematográficos.

Sobre a Teoria dos Cineastas, lê-se:

Ao incentivar uma relação direta entre a obra, os cineastas que a fizeram e o próprio investigador, a Teoria dos Cineastas promove um conhecimento do cinema pelas suas condições materiais, enquadradas no âmbito de um determinado paradigma de criação e correspondentes processos criativos (destacando os mais arrojados), e coloca o investigador na sua condição de espectador

avisado perante as obras e os discursos dos vários cineastas, argumentistas, atores, produtores, montadores, etc. (Graça, Baggio & Penafria, 2020, p. 70)

Partindo desta definição, pode-se perceber que na referida teoria o discurso direto dos/as realizadores/as sobre suas próprias obras e sobre o cinema de maneira geral, é tomado como matéria para a realização da análise fílmica. Por outro lado, neste artigo, para a análise das obras, além da obra propriamente dita e da análise cientificamente instrumentalizada, daremos ênfase aos discursos das realizadoras produzidos essencialmente de forma interna aos filmes. Esta escolha dá-se pelo intento em centralizar na escrita de si presente nos documentários e refletir sobre as potencialidades deste estilo, seu caráter intimista e reflexivo, materializadas por filmes que utilizam a autobiografia como estratégia narrativa. Isso porque, as experiências autobiografadas por suas realizadoras revelam-se a partir de um diálogo ativo e presentificado entre o pensamento das realizadoras e as situações apresentadas nos filmes, problematizado em primeira pessoa durante as mesmas narrativas. Este diálogo reflexivo implementado pelas cineastas acerca das situações apresentadas em seus filmes servirá como um dos materiais de base para a análise dos filmes. Ao mesmo tempo, o exercício inicia-se na própria reflexão elaborada a partir do contato direto estabelecido com os filmes, durante a investigação cientificamente embasada, de maneira que as características dos mesmos, sejam elas narrativas ou estéticas, possam ser apreendidas através da experiência espectral. Mantendo como foco da nossa pesquisa a escrita autobiográfica das realizadoras, analisaremos também as obras fílmicas com base no método da análise poética, essencialmente proposto por Wilson Gomes (2004). Para 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 (efetuando 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, direção de atores, 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 forte componente dramática que perturbam as emoções e sentimentos do/a espectador/a). Nas palavras de Gomes:

A poética estaria, deste modo, orientada para a identificação e tematização dos artifícios que, no filme, solicitam uma ou outra reação, 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).

Finalmente, a partir da análise fílmica, a presente investigação tem por intuito testar o proposto paradigmático da presença da deslocação como um *espaço-entre*, o que permitirá o diálogo das obras com outros campos do conhecimento científico, nomeadamente da filosofia, da psicologia, das ciências sociais e

das artes, dando solidez à análise e localizando o cinema como campo do conhecimento em diálogo permanente com o espaço social, individual e subjetivo.

A deslocação como *espaço-entre*

Sobre o ato de deslocar-se definiria Ludmila Brandão:

Genericamente, deslocar é o ato de mudar algo de um lugar para outro, mas também significa mudança de direção, desvio no sentido do movimento de algum sujeito ou objeto. Essa operação tão corriqueira - afinal, estamos fazendo isso o tempo todo - dá ensejo a consequências nada desprezíveis. Tanto faz se é algum objeto sob nossa guarda que é deslocado (de uma paisagem a outra), ou se somos nós a escolher outro ponto de vista sobre esse objeto, o fato é que o mundo que se constitui a partir desse deslocamento é totalmente outro (Brandão, 2012, p. 58).

Pode assim inferir-se que a deslocação se trata de um lugar de passagem, uma ponte que une um local anterior a um posterior e que dela se presume um espaço temporal, presente durante a sua transferência - o que igualmente consolidaria a deslocação como uma mudança concomitante de tempos e espaços. Ao passo que me desloco de lugar, desloco-me no tempo. No caso dos filmes sob análise, a deslocação vai além e se estabelece também entre línguas e culturas. Isso porque, em ambos os documentários são instauradas relações entre dois territórios e entre dois povos. Sendo assim, a deslocação territorial acaba por problematizar, igualmente, questões linguísticas e culturais.

A deslocação, por si só, permite o surgimento de espaços desconhecidos, nunca antes mapeados, que acabam por se consolidar na experiência de sua descoberta, em um determinado tempo vivido, a partir de um determinado ponto de vista. Diria James Clifford (1997, p. 54): "o espaço nunca está dado ontologicamente. Ele é mapeado discursivamente e praticado corporalmente". O espaço, conceito vislumbrado no ocidente de maneira quase que inevitavelmente atrelado às ciências físicas e matemáticas, também pode ser pressuposto a partir de quem observa, ou seja, da relação entre um corpo e um espaço no qual este corpo se insere e observa. Tiramos como exemplo as práticas associadas à investigação social. Nestas, o papel de quem pesquisa é parte essencial para a leitura e compreensão dos dados recolhidos no trabalho de campo. O real seria, portanto, um fenómeno observável por um/a observador/a ativo/a, gerador/a de significado sobre os contextos, ações e situações apreensíveis (Guber, 2001).

O dar-se conta das emoções e sentimentos, das crenças e ideologias que a experiência vivida desperta na lembrança do entorno e das circunstâncias, na passagem à palavra escrita, nas releituras sucessivas que permitem modificações, nessa feita cuidadosa, comprometida, implicada está boa parte do potencial formativo da narração. (Souto, 2016, p. 43)

Quem pesquisa, apreende e interpreta o real enquanto elabora uma narrativa, inevitavelmente associada a uma determinada experiência de vida e pressupostos formativos: "A narrativa, tanto do investigador quanto dos sujeitos, é central para interpretar e apreender o fenómeno social em sua complexidade" (Porta & Aguirre, 2019, pp. 150-151). Embora o cinema, como ferramenta comunicacional e de expressão artística,

seja composto por uma complexidade de elementos discursivos e sensíveis (Aumont, 1995), ele detém também uma essência narrativa, seja ela objetiva ou sensorial. No caso de filmes que tenham a escrita de si como eixo central, a narrativa pode representar, em grande parte, um diálogo com o meio social, através de uma interpretação sensível. De modo geral, estes filmes, enquanto expressam uma investigação sobre experiências autobiográficas, dialogam também com o seu entorno, seja através de circunstâncias, memórias ou reflexões de outros sujeitos envolvidos na narrativa. Este diálogo implementado por quem observa, neste caso, as realizadoras das obras cinematográficas aqui em questão, com o seu campo de investigação e interesse, gera um movimento de transformação. As deslocções entre tempo e espaço, inerentes a este processo, movem o corpo (observador) de um espaço a outro. O movimento seria exatamente esse *espaço-entre* da deslocção, espaço que promove a transformação da paisagem frente ao observador, constituindo um novo espaço, até então inexistente.

Foucault (2013) refletiu teoricamente sobre espaços não consolidados e definiu-os como "heterotopias" (hetero = outro; topia = espaço), por serem lugares não-hegemônicos, contestações de todos os espaços consolidados. Ele definiria as heterotopias como: "contestações míticas e reais do espaço em que vivemos" (Foucault, 2013, p. 19). As heterotopias, espaços reais em permanente estado de contestação, podem materializar-se a partir de uma obra cinematográfica, ao passo que esta consolida um espaço mental, subjetivamente articulado. Sobre o cinema, diria Foucault que este se estrutura de modo a criar "[...] uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão, ou, ao contrário, criando outro espaço real tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-disposto quanto o nosso é desordenado, mal posto e desarranjado." (Foucault, 2013, p. 28).

Nesse sentido, quando pensamos nas narrativas de mulheres, a deslocção apresenta-se como uma possibilidade de abertura de novos espaços, que se elaboram no sentido da contestação por espaços ainda não vislumbrados. Janaína Sant'Ana de Andrade, quando reflete sobre o cinema realizado por mulheres, e o discurso masculino sobre os corpos como um espaço discursivo hegemônico, discorre:

O deslocamento feminino aparece, em especial, em razão de buscar "seu espaço". Seja na produção cinematográfica ou em muitos outros campos, o predomínio do masculino é notável, de modo que as narrativas do feminino acabam muitas vezes subjugadas a sua inserção em categorias pré-definidas da indústria cinematográfica (Andrade, 2018, p. 20).

Por razões como esta, podemos notar dentro do cinema, assim como na produção de conhecimento científico, de modo geral, o surgimento de *outras* formas de linguagem, que abdicam da noção clássica e cristalizada da objetividade acorpórea como lugar de produção de saber. Como contraponto, surgem estratégias discursivas que partem dos seus próprios corpos e experiências vividas como estratégia para produção de conhecimento. É possível notar que estas *outras* formas de discurso reivindicam um lugar de fala negado pelos sistemas hegemônicos, notadamente, patriarcais. Isso porque, a suposta ciência objetiva e acorpórea representaria o discurso hegemônico, mascarado por uma projeção ideológica de realidade, como anteriormente definido, reiteração de espaços socialmente consolidados. Nestas *outras* formas de produção de discurso, podemos destacar as mulheres, no panorama contemporâneo, como produtoras de conhecimento corporificado.

Feministas e mulheres negras foram as que mais se dedicaram a escritas subjetivas experimentais a partir de experiências pessoais, relacionadas às suas histórias, e também às suas ancestralidades. Anzaldúa (1987), Audre Lorde (2020), Conceição Evaristo (2013; 2008), Lélia Gonzalez (2020), Zora Neale Hurston (2021), bell hooks (2017)... a lista é enorme. São escritoras que desafiaram normas academicistas, em especial aquelas que propunham uma escrita objetiva, distanciada, neutra, asséptica. E investiram em produções de conhecimentos encarnados, de perspectivas diversas, situadas em diferentes corpos e lugares sociais; advogando contra a ideia de um sujeito indefinido, universal e baseado em padrões eurocêntricos (Gama, Raimondi & Barros, 2021, p. 2-3)

Nas palavras de Conceição Evaristo (2008), estas formas de escrita corporificadas podem ser definidas como "escrevivência". Ao passo que percebem a incontornável presença subjetiva de um/a narrador/a observador/a em toda a forma de produção de conhecimento, denunciam, através da utilização de formas corporificadas de discurso, a produção de ciência acorpórea como uma forma opressiva e simplista da marginalização de corpos e defesa dos discursos hegemônicos consolidados, patriarcais e etnocêntricos. Estas formas de escrita explicitam o valor político da escrita de si e, ao mesmo tempo, trazem à tona problemáticas sociais ocultadas por discursos científicos generalistas, sobre corpos e vivências, revelando as diferenças inerentes à diversidade e à complexidade das estruturas sociais (Ellis, Adams & Bochner, 2011). Sendo assim, estão em diálogo constante com o que chamamos de narrativa autoetnográfica: forma de escrita, dentro da produção científica de conhecimento social, em que relatos autobiográficos estão em diálogo com análises etnográficas. De maneira mais objetiva, a autoetnografia promoveria a associação entre "auto" e "etno", "em uma tentativa de criar condições cognitivas de apreensão da relação entre os dois não de modo alternativo e/ou oposto, mas, sim, concomitante, simultâneo, relacional" (Versiani, 2005).

A deslocação em "Nome de Batismo – Alice" (2017) de Tila Chitunda e em "Aos meus pais" (2018) de Melanie Pereira

"Nome de Batismo – Alice" é um filme elaborado a partir da necessidade de reconstituição da história pessoal de Tila Chitunda. Ademais, este documentário investiga a história de Angola como ex-colônia portuguesa, bem como o processo de exílio no Brasil, vivenciado pelos pais da realizadora, fugidos da Guerra Civil Angolana. Por esta razão, o mesmo filme, além de uma autobiografia, pode ser considerado um filme autoetnográfico, porque põe as questões familiares e pessoais em diálogo com os contextos históricos e sociais. Sobre autoetnografia, diria Catherine Russell (1999, p. 275): "A autobiografia torna-se autoetnográfica na medida em que o cineasta ou videomaker entende que a sua história pessoal está implicada em formações sociais e processos históricos mais amplos".

São pesquisas que apostam na forte reflexividade como mecanismo de análise e de apresentação de si, e que apresentam experiências que extrapolam aquelas das pessoas que narram, podendo ser reconhecidas por outras pessoas que compartilham vivências semelhantes às do/a pesquisador/a. Ou seja, são pesquisas que partem de experiências corporificadas do/a pesquisador/a para falar sobre dinâmicas políticas e culturais, apontando para resistências e

potencialidades das pesquisas que visam à promoção da justiça social e dos direitos humanos em diferentes cenários sociais. (Gama, Raimondi & Barros, 2021, p. 5)

Ainda no início do filme, Tila Chitunda viaja com a sua mãe para Angola, no intuito de conhecer a sua família, a terra onde viveram seus ancestrais e as memórias e histórias vivenciadas por seus antepassados: destacadamente por sua avó Alice, a qual foi homenageada tendo o seu nome ofertado para Tila Chitunda, que tem como nome completo Alice Frances Tilovita Sicato Chitunda. Este documentário, que é o primeiro da série “Nome de Batismo”, inicia-se no avião que parte do Brasil para Angola, acompanhado, na banda sonora, da leitura de cartas enviadas por Alice, avó de Tila Chitunda, para a sua mãe. As cartas são escritas e narradas em Umbundu, língua do povo Ovimbundu, do qual a família de Tila faz parte, e narra sobre o contexto da Guerra Civil Angolana e sobre a família que permaneceu em Angola. Esta deslocação do Brasil para Angola abre um portal para um outro espaço, elaborado a partir da escrita cinematográfica autobiográfica de uma mulher negra, podendo mesmo ser entendido como uma heterotopia.

Figura 1: “Nome de Batismo – Alice” de Tila Chitunda



Fonte: Fotograma do filme

Este *outro* espaço compõe-se a partir da narrativa apresentada, existindo apenas a partir dela e intrinsecamente à mesma. A partir da deslocação, estabelecida inicialmente de maneira física, o filme cria um *espaço-entre* realidades (brasileira e angolana), mas que, ao mesmo tempo, não reside em nenhuma delas. O *espaço-entre*, constituído a partir do filtro de uma narrativa autoetnográfica, reside apenas no filme, por razão da reflexividade e sensibilidade interpretativa inerente à narrativa criada em primeira pessoa. Esta narrativa pode ser entendida como o lugar onde a existência humana adquire forma, onde ela adquire sentido, através da contação de uma história (Ricoeur, 1999, p. 29). Ao mesmo tempo, este *outro* espaço, ou *espaço-entre*, pode ser valorado em termos científicos, entendendo que, na investigação, a

presença subjetiva e reflexiva de quem investiga sobre um determinado contexto social é indissociável do próprio contexto.

Tila Chitunda em sua viagem mergulha nas imagens fotográficas, em uma língua que não compreende, como também em tradições e memórias que desconhece. A partir do seu estranhamento em relação a tudo aquilo que vivencia em Angola, ela reflete sobre sua própria identidade em uma narrativa palimpséstica, porque escrita através de resquícios e em busca de um encontro consigo mesma e com o desconhecido intangível da experiência passada. Em meio a esta deslocação, espacial, temporal, cultural e linguística, Tila dialoga consigo mesma, sobre a constituição de uma identidade que é sua, mas que não pode vivenciar por completo por razão dos silêncios decorrentes dos traumas deixados pela escravatura e pela colonização portuguesa. De certo modo, a realizadora aparenta investir em uma viagem no tempo e no espaço sabendo que o que poderá ter como resultante é um encontro com silêncios e incógnitas, mas ao mesmo tempo, com uma visão muito íntima e pessoal sobre os seus próprios silêncios autobiografados. Enquanto elabora sua narrativa, Tila Chitunda instaura o *espaço-entre*, por ser um espaço interior e ao mesmo tempo em diálogo com sua realidade social.

Embora se trate de um filme e não propriamente de uma investigação de cunho social, podemos considerar o documento fílmico igualmente como um documento histórico-social. A reflexividade implicada na obra pode ser localizada em paralelo com a metodologia da narrativa autoetnográfica da investigação social.

Provavelmente, na epistemologia clássica, a manifestação das emoções, afetações, desejos e temores mediante relatos pessoais não tenham um lugar de destaque. Porém, para aquelas epistemologias narrativas outras, que se posicionam em formas alternativas de produzir conhecimento, recuperar as vozes e as subjetividades dos atores imersos nos processos de investigação se torna altamente potente e extremamente enriquecedor. (Porta & Aguirre, 2019, pp. 181-182).

Por sua vez, "Aos Meus Pais", de Melanie Pereira (2018) é um filme que surge como uma necessidade de sua realizadora problematizar o seu lugar em um processo familiar de emigração. O seu ponto de partida narrativo é, por essa razão, o início de uma viagem para o infinito, como narrado no primeiro minuto de filme. A viagem corresponde assim à deslocação física e temporal que Melanie Pereira empreende em seu filme, em um resgate de materiais videográficos e fotográficos, de memórias afetivas e das 35 viagens que relata ter feito entre Portugal e Luxemburgo, por sua inevitável relação com os dois países. A deslocação que aqui tratamos é, portanto, a obra cinematográfica, documental e autobiográfica, da realizadora, a partir da reconstituição das experiências passadas e presentes, conjugando-se as dimensões subjetiva, emocional e sensível. Uma viagem da sua realizadora para dentro de si mesma.

Nesse sentido, por colocar em conflito sua narração autobiográfica com seu contexto familiar, histórico e social, podemos propor o filme em questão como um filme autoetnográfico. Ao mesmo tempo, por compreender que da escrita autoetnográfica surgem algumas tantas subcategorias, como as autoetnografias performáticas, evocativas, colaborativas, críticas, pela forte característica emocional implicada na narrativa do filme, podemos defini-lo como uma narrativa autoetnográfica performática. A autoetnografia performática traria a ideia da presença do corpo para o texto, em suas afetações, nos sentidos emocionais e na expressão textual dos mesmos. Neste sentido, o conceito de *performance*, fortemente associada a este

estilo de autoetnografia, pode ser percebido no documentário aqui em análise. Este recurso, consideravelmente poético, promoveria na narrativa um *outro* espaço que surge exclusivamente do confronto, produzido pela realizadora, entre “o que já aconteceu” com “o que está acontecendo agora” (Raimondi, Moreira, Brillhante & Barros, 2020).

A partir de uma montagem na qual associa vídeos antigos observacionais das trajetórias ao longo das viagens, do registro das cidades, das casas e da rotina familiar na infância, M. Pereira reflete, no presente, sobre como se sente em relação àquelas imagens e qual a resultante das mesmas na sua constituição como ser humano, filha, irmã e mulher. É como se, através do filme, ela investigasse sobre si mesma, no seu íntimo, e explicasse o seu ser utilizando-se da sua relação com o passado. Em “Aos Meus Pais”, definido pela realizadora como um filme feito em homenagem aos seus pais, não existe qualquer pretensão aparente em determinar de maneira absoluta o que quer que seja. A cada imagem e som apresentado, Melanie se faz presente e narra com corpo presente, subjetivamente e afetivamente. É importante “não ficar cego diante da sua presença ao saber que se está aderindo de alguma forma ao que se observa, se escuta e que isso exerce influências na forma de conhecer e interpretar” (Souto, 2016, p. 112).

Ao passo que Melanie apresenta a história dos seus pais como emigrantes, suas motivações para realizarem a mudança para Luxemburgo, as dificuldades com a distância de Portugal e das origens portuguesas, a partilha de afeto domiciliar, como também, das dores de uma vida construída com base no trabalho, ela o faz revelando paulatinamente como todas as circunstâncias vividas a afetaram e afetam. O seu *espaço-entre*, instaurado a partir da deslocação entre “Um ponto P para um ponto L”, como narrado no filme, emerge exatamente da sua afetação às circunstâncias vivenciadas no passado e suas reverberações no presente. Em sua narração em voz over, a realizadora não se furta a demonstrar sua sensibilidade e reflexividade em relação aos eventos vivenciados e apresentados em seu filme.

Figura 2: “Aos Meus Pais” de Melanie Pereira



Fonte: Fotograma do filme

Melanie Pereira parece entender o conflito das imagens de arquivo que compõem o filme com sua experiência humana como uma possibilidade de consolidação e encontro consigo mesma. Mais identificada com Portugal do que com Luxemburgo, a realizadora acaba por direcionar-se à transformação de uma identidade transeunte, limítrofe, através do diálogo com a sua realidade, para uma identidade simbolicamente mais estável. “Quem narra suas experiências, suas emoções, seus medos, afetações e alegrias pode abrir seu pensar e sua própria subjetividade e, assim, aprender do já vivido, ressignificando-o, atribuindo-lhe novos sentidos” (Porta & Aguirre, 2019, pp. 180-181). Assim como em uma narrativa autoetnográfica, a realizadora revela o mundo à sua volta sem ignorar a experiência como observadora-narradora deste mesmo mundo e sem se privar das implicações resultantes daquela experiência.

Ao mesmo tempo que íntimo e extremamente pessoal, “Ao Meus Pais”, assim como “Nome de Batismo – Alice”, pode se definir como uma autoetnografia performática, heterotópica por essência, a partir do uso da deslocação como estratégia narrativa e que tem a abertura de um *espaço-entre* como resultante. Isso porque, embora o filme tenha uma homenagem aos pais como ponto de partida, esta homenagem parte de um evento mais amplo e anterior, que é a necessidade recorrente dentro da sociedade portuguesa de emigrar de Portugal para países mais desenvolvidos da Europa como forma de melhoria de vida, e este processo de emigração gera reverberações incontornáveis nas vidas das famílias envolvidas com o mesmo. A mudança de país, realizada pelos pais de Melanie, produz uma mudança de realidade, tanto de paisagem como de discurso, emerge uma nova verdade, tortuosa e meritosa. A partir da mudança de espaço, novos espaços discursivos, contestadores e subjetivos surgem, não apenas na realizadora do documentário, mas em tudo e todos à sua volta. “Documentar narrativamente o que somos e o que fazemos se torna nodal para habitar novos territórios metodológicos e epistemológicos” (Porta & Aguirre, 2019, p. 182).

Considerações Finais

As narrativas cinematográficas são historicamente realizadas maioritariamente por homens. Isso porque, como em outros espaços de poder, o lugar do homem é privilegiado em relação ao lugar da mulher, como estratégia de manutenção do estado patriarcal. Os lugares de poder, historicamente, são ocupados, prioritariamente por homens, brancos, burgueses e heterossexuais, cheios de valores morais incutidos que reiteram espaços discursivos hegemônicos extremamente bem demarcados sobre os papéis sociais (Mulvey, 1983). Dentro do cinema de mulheres, a escrita de si surge como um gênero cinematográfico que irá problematizar tanto as personagens estereotípicas da figura da mulher no cinema, projetadas pelo olhar externo do homem e sua visão sobre a experiência da mulher, como o próprio ato de nomear-se a si mesma, atividade pouco difundida em se tratando da criação no cinema realizado por mulheres. Muito embora, tenhamos notado um aumento na produção de documentários realizados por mulheres no contemporâneo, sendo a escrita de si um gênero em ascensão (Pereira, 2019).

Com relação às obras em questão no presente artigo, podemos notar que, além do uso da escrita de si como estratégia de criação, ambas problematizam os contextos socio-históricos nos quais as realizadoras e seus familiares estão ou estiveram inseridos. Ao passo que refletem sobre si mesmas, as cineastas problematizam suas existências frente a um mundo complexo e cheio de nuances e especificidades, um mundo social e histórico do qual elas não têm domínio possível. Enquanto discorrem sobre suas realidades individuais, as realizadoras revelam a complexidade existente no lugar de passagem entre dois territórios,

físicos e ao mesmo tempo discursivos, em “Aos Meus Pais” (2018), entre Portugal e Luxemburgo e em “Nome de Batismo - Alice” (2017) entre Brasil e Angola. Este lugar limítrofe entre duas realidades é o local no qual as histórias contadas se elaboram. *Espaço-entre*, de uma diegese elaborada a partir do uso da deslocação e, ao mesmo tempo, da narrativa autoetnográfica como metodologia.

Estes, assim como outros processos de criação semelhantes, que associam reflexividade e autobiografia como prática de interpretação e análise do meio social, limítrofe entre as duas culturas apresentadas nos filmes, têm considerável relevância na produção de conhecimento na ciência contemporânea. Ao mesmo tempo, nota-se que na escrita de si, a mulher revela-se recorrentemente a partir do ato da quebra de paradigmas e da gestão de *outras* histórias (Pereira, 2016). Outras formas de contar as histórias, sobre outras perspectivas. Nesse sentido, a presença do corpo tem sido cada vez mais recorrente, possivelmente como um contraponto à pretenciosa objetividade utilizada massivamente nos gêneros documentais ensinados pelos homens. Parece que esta nova geração de mulheres cineastas compreende a legitimidade de narrar a partir de um corpo que sente, que afeta e é afetado. Há tempos o corpo narrador era ignorado como uma ferramenta de análise e compreensão social, na ciência, como também no cinema. Talvez por isso, os lugares hegemônicos discursivos estejam ainda tão bem consolidados dentro os campos do conhecimento. Por outro lado, notasse uma progressiva mudança neste padrão, que pode se justificar pelo aumento da conscientização em torno do fato de que, mesmo que o narrador finja não ter corpo, lá estará ele, escondido em meio a sons, imagens e palavras, reveladas ou omitidas, censuradas ou defendidas.

Finalmente, podemos perceber o contemporâneo inserido em um processo de transformação e abertura para a discussão sobre novos lugares, reais, contestadores e não-hegemônicos, em busca de um direito de fala, de um lugar para si, diverso e de imensa riqueza em âmbito social, artístico e comunicacional. Nesse sentido, e em seguimento ao notável crescimento das produções cinematográficas que utilizam da escrita de si como estratégia de linguagem no cinema de mulheres, este artigo propõe um aprofundamento teórico sobre as potencialidades do cinema como lugar de construção de conhecimento social, como também de (re)existências. Que o mesmo possa colaborar como estímulo para produções artísticas, como também científicas, que reflitam sobre possibilidades críticas e socialmente ativas e transformadoras de escrita, em busca de um futuro mais justo e socialmente igualitário.

Agradecimentos

Este artigo foi desenvolvido no âmbito do Projeto de Investigação Speculum: Filmar-se e Ver-se ao Espelho: O uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa (EXPL/ART-CRT/0231/2021) (financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia).

Referências bibliográficas

Aguirre, J., & Porta, L. (2019). A autoetnografia como modo de habitar sensibilidades e sentidos da investigação narrativa. In A. O. Guedes & T. Ribeiro (Eds.), *Pesquisa, alteridade e experiência: Metodologias minúsculas* (pp. 149–186). Ayvu.

- Andrade, J. S. (2018). *Antropologia em movimento: Espaço e deslocamento feminino no cinema pensado como lugar etnográfico* (Dissertação de mestrado, Universidade Federal de São Paulo). Repositório Institucional da Universidade Federal de São Paulo. https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=6442025
- Andrew, J. D. (1989). *As principais teorias do cinema: Uma introdução*. Jorge Zahar Editor.
- Aumont, J. (1995). *A estética do filme*. Papirus.
- Brandão, L. (2012). Deslocamentos contemporâneos: Notas sobre memória e arte. *Ciência & Cultura*, 64(1), 58–61. <http://dx.doi.org/10.21800/S0009-67252012000100020>
- Chitunda, T. (2016). *FotogrÁfrica* [Filme].
- Chitunda, T. (2017). *Nome de batismo – Alice* [Filme].
- Chitunda, T. (2019). *Nome de batismo – Frances* [Filme].
- Chitunda, T. (2020). *Deslocamentos, paraíso e caos* [Filme].
- Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Harvard University Press.
- Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: An overview. *Historical Social Research*, 36(4), 273–290. <https://doi.org/10.12759/hsr.36.2011.4.273-290>
- Evaristo, C. (2008). Escrivências da afro-brasilidade: História e memória. *Releitura*, 23, 5–11.
- Foucault, M. (2013). *O corpo utópico, as heterotopias*. N-1.
- Gama, F., Raimondi, G. A., & Barros, N. F. (2021). Apresentação – Autoetnografias, escritas de si e produções de conhecimentos corporificadas. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, 37, 1–10. <https://doi.org/10.1590/1984-6487.sess.2021.37.e21300.a>
- Gomes, W. (2004). La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 31(21), 85–105. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2004.65584>
- Graça, A. R., Baggio, E. T., & Penafria, M. (2015). Teoria dos cineastas: Uma abordagem para a teoria do cinema. *Revista Científica – FAP*, 12, 19–32. <https://doi.org/10.33871/19805071.2015.12.1.1408>
- Graça, A. R., Baggio, E., & Penafria, M. (2020). Teoria dos cineastas: Uma abordagem para o estudo do cinema. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 7(2), 67–71. <https://doi.org/10.14591/aniki.v7n2.700>
- Guber, R. (2001). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Norma.
- Mulvey, L. (1983). Prazer visual e cinema narrativo. In I. Xavier (Ed.), *A experiência do cinema* (pp. 437–454). Edições Graal; Embrafilme.
- Pereira, A. C. (2016). *A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. Livros LabCom.IFP.

- Pereira, A. C. (2019). Filmar-se e ver-se ao espelho: A auto-representação de documentaristas portuguesas e brasileiras. *Fonseca: Journal of Communication*, 19, 167–182. <https://doi.org/10.14201/fjc201919167182>
- Pereira, M. (2018). *Aos meus pais* [Filme].
- Pereira, M. (2020). *Memória descritiva* [Filme].
- Pereira, M. (2021). *Lugares de ausência* [Filme].
- Pereira, M. (2023). *As melusinas à margem do rio* [Filme].
- Raimondi, G. A., Moreira, C., Brilhante, A. V., & Barros, N. F. (2020). A autoetnografia performática e a pesquisa qualitativa na saúde coletiva: (Des)encontros método+lógicos. *Cadernos de Saúde Pública*, 36(12), 1–13. <https://doi.org/10.1590/0102-311X00095320>
- Ricoeur, P. (1999). *Tiempo y narración III: El tiempo narrado*. Siglo XXI.
- Russell, C. (1999). *Experimental ethnography: The work of film in the age of video*. Duke University Press.
- Souto, M. (2016). *Pliegues de la formación: Sentidos y herramientas para la formación docente*. Homo Sapiens.
- Stam, R. (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Papirus.
- Versiani, D. G. C. B. (2005). *Autoetnografias: Conceitos alternativos em construção*. 7Letras.