

Representação da doença no cinema documental autobiográfico

José Francisco Serafim
 Universidade Federal da Bahia, Brasil
 Natalia Ramos
 Universidade Aberta, Portugal

Abstract

*The purpose of this communication is to discuss and analyze a very common theme in contemporary documentary productions, the presence of the director in the film whose main theme is their own history, and more specifically those that address the disease. Are a multiplicity of interests that lead a director to disclose, stripping naked face to the camera, but all aim to bring what was usually behind the scenes of realization, or rather behind the camera, daring, revealing, often uneasily, situations in their own lives. From mainly 1980s, a lot of filmmakers will specialize this theme in works focused on themselves, in their lives. Examples of documentaries that show the status of the director's own illness are the films of Hervé Guibert, *La Pudeur ou l'impudeur* (1989); Johan van der Keuken, and more recently John Pinto *What Now?* *Remember Me* (2013). On the other hand, *Tarnation* (2003) Jonathan Caouette and the documentary of David Sieveking, *Do not Forget Me* (*Vergiss mein nicht* 2013) and the documentary of Sandrine Bonnaire, *Elle s'appelle Sabine* (2007), show the situation of a close family illness. Our goal is to show and analyze what these films have in common and how these lives are shown, what strategies these filmmakers use to unfold in the film, as is his presence on the screen, and what devices and film elements are employed for this self-mostrating.*

Keywords: documentary film, autobiographical, illness, representation, self-mostrating

Introdução

Este texto tem por objetivo abordar e analisar uma temática muito frequente nas produções documentais contemporâneas, a presença do realizador no filme que tem como tema principal a narrativa da sua própria história e mais especificamente sobre a representação da doença nesses documentários. Esses filmes autobiográficos fazem parte hoje de praticamente todos os encontros científicos e festivais de cinema documental, sendo que alguns são feitos em estado de urgência, em estados emocionais extremos e utilizam o cinema como veículo para a partilha e compreensão de suas histórias de vida, do seu sofrimento e experiência sobre a doença, as emoções e a perda. São múltiplas as motivações e interesses que levam um diretor a se revelar, a se desnudar face à câmera, mas todos têm como objetivo tornar visível aquilo que normalmente ficava na "sombra", nos bastidores da realização, ou melhor, atrás das câmeras, ousando, revelando, partilhando

muitas vezes de forma emocionante, subjetiva e constrangedora, situações, narrativas de suas próprias vidas e doença. A partir, sobretudo dos anos 1980, uma grande quantidade de cineastas se especializará nessa temática, realizando obras centradas neles mesmos, em registos autobiográficos. São exemplos desses filmes os realizados pelo norte-americano Ross McElwee, que já em um de seus primeiros filmes, *Sherman's March* (1986), se mostra a si mesmo e aos membros de sua família em situações cotidianas, tais como uma festa de família ou a procura de uma nova namorada, e seguiremos essas "aventuras" e narrativas do seu quotidiano familiar e existencial ao longo dos outros filmes do diretor.

O campo autobiográfico tem ultrapassado o tempo e o espaço. Desde o início da humanidade, e nos diferentes espaços culturais e lugares, através dos mais diferentes meios, são contadas histórias autobiográficas e narradas experiências de vida, de sofrimento e doença, onde se entrecruzam diferentes dimensões, nomeadamente de carácter intersubjetivo, interpessoal, emocional, corporal, social e cultural.

A perspectiva narrativa tem sido cada vez mais utilizada na pesquisa, na compreensão da experiência da saúde e doença, nas histórias e vivências da relação com o corpo, bem como para reflectir sobre as suas diferentes implicações sociais e a qualidade dos serviços de saúde pública (Ezzy, 2000; Gray et al.; 2005; McQueen et al., 2011). As experiências narrativas também têm sido utilizadas na compreensão dos processos de deconstrução das identidades, para estudar o modo como os indivíduos elaboram os significados das suas experiências, e como estratégias para ouvir e dar voz aos indivíduos e grupos minoritários e discriminados (Riessman, 1993; Gray et al.; 2005; Larsson & Sjoblom, 2010; Etherington & Bridges, 2011). As narrativas e histórias contadas no singular, são sempre únicas e subjectivas e temos de as situar num contexto cultural e social mais alargado, sistémico e interaccionista uma dada comunidade e sociedade (Ramos, 2004; Overcash, 2004).

Também o filme documental, permite a análise da objectividade e da subjectividade, da relação do Eu e do Outro e do indivíduo consigo mesmo e com a sociedade, constituindo um meio de exploração dos fenómenos psicológicos, sociais, antropológicos e identitários e de reelaborar a própria representação individual, social e antropológica, nomeadamente nos processos de saúde e doença. Revela-se um instrumento de comunicação por excelência, vindo aprofundar, desvendar aspectos do indivíduo e da sociedade, por vezes à margem, escondidos, e trazê-los para o campo do visível, permitindo,

deste modo, enriquecer o conhecimento do ser humano sobre si mesmo, sobre o Outro, sobre as relações intra e interpessoais, sobre as relações com o seu corpo e a saúde e doença, sobre os processos psicológicos, sociais e culturais, na sua unidade e diversidade, no espaço e no tempo (Ramos, 2005, 2010, Macdougall, 2006).

1. Autobiografia e Cinema

Para Yann Beauvais e Jean-Michel Bouhours,

a autobiografia, o carnê íntimo, as confissões, os auto-retratos e o jornal de viagem são domínios que vem enriquecer o campo autobiográfico. Quer sejam filmados ou escritos, os jornais trabalham a noção de intimidade e se escrevem sob o modo do descontínuo, e se distanciam da narrativa autobiográfica, na qual a memória tem um papel orgânico essencial. (Beauvais e Bouhours, 1995. Tradução dos autores.).

O caso de David Perlov é ainda mais instigante, pois ao longo de uma série de filmes que denominou *Diary* conhecemos sua família, esposa e filhas e vemos suas inquietações quanto à família, à profissão etc. Perlov realizou seis filmes autobiográficos que compõem um conjunto dos mais impressionantes no que concerne à filmagem do “eu” e da autobiografia. Perlov chega mesmo a lançar alguns questionamentos sobre o seu trabalho ao se interrogar

Como captar um estado psicológico, como captar um personagem, como descrever um lugar: minhas escolhas são bastante subjetivas. Minha personalidade enquanto autor é bastante dominante. Utilizo o dispositivo cinematográfico como um intermediário entre a realidade e o espetáculo. Imponho minha visão sobre os materiais. Nesse sentido meu *Diário* é minha identidade. Tento tocar a frágil fronteira entre a vida e a arte. Expor-se dessa forma na sua arte é muito ameaçador: para sua vida privada, para seus nervos que se encontram ao alcance de todos. (Bileski-Cohen e Blich, 2005. Tradução dos autores.)

É importante sublinhar que esses cineastas estão de alguma forma retornando a um dos temas de predileção dos pais fundadores do cinematógrafo, pois os primeiros filmes dos irmãos franceses August e Louis Lumière, nos davam a ver cenas da vida familiar e cotidiana dos cineastas. Como exemplo temos o filme *Legoûter de bébé*, realizada por Louis Lumière (1895) em França, mostrando uma cena da vida familiar do seu irmão August Lumière, nomeadamente a alimentação e cuidados familiares ao bebê, dando-nos, neste curto documento, informações psicológicas, históricas e etnográficas importantes. Esses filmes darão nascimento, nomeadamente, ao cinema amador, que fará um enorme sucesso em diversas partes do mundo. Muitos desses “cineastas” não têm nenhuma pretensão a não ser o registro de cenas que desejam guardar para um futuro e compartilhar com

amigos e familiares. Já outros cineastas abordam essas questões visando compreender sua postura no mundo atual e realizam uma obra particular e expressiva que consegue extrapolar o simples registro de um cotidiano muitas vezes sem interesse maior. Hervé Guibert, quando realiza em 1992 *La pudeur ou l'impudeur* nos revela o seu estado de doente com AIDS, praticamente em situação terminal, da mesma forma Johan van der Keuken em *Férias prolongadas* (2000) nos mostra sua busca pela cura de um câncer da próstata que o conduzirá à morte pouco tempo depois, ou em *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette, que tenta compreender através do filme a situação da doença mental de sua mãe. Se esses exemplos mostram a urgência na realização fílmica, aqui literalmente casos de vida e/ou morte, outros filmes encontram-se em outro registro, como é o caso de *Passaporte Húngaro* (2001) onde vemos a cineasta Sandra Kogut às voltas com a administração e burocracia húngara na busca de obter a cidadania daquele país, ou então Kiko Goifman, que busca ansiosamente a sua mãe biológica ao longo de 33 dias, que será igualmente o título de seu filme, 33 (2003). Alguns filmes recentes realizados no Brasil também se filiam a este subgênero como é o caso de *Elena* de Petra Costa, que busca compreender o suicídio da irmã ocorrido alguns anos antes em Nova Iorque. Já o filme *Mataram meu irmão* de Cristiano Burlan, mostra o mecanismo da violência urbana no Brasil, enquanto que no filme *Os dias com ele* de Maria Clara Escobar, a cineasta tenta se aproximar do pai que havia deixado o Brasil e se instalado em uma pequena localidade portuguesa onde havia constituído uma nova família.

É importante observar o novo fenômeno do Eu que invade o ciberespaço, através de toneladas de vídeos privados que são divulgados em plataformas como o *You tube*, ou mesmo o recente fenômeno das *webcams* que mostram os seres humanos em seus afazeres os mais cotidianos. Essas questões, apesar do mais amplo interesse que elas possam suscitar, não serão abordadas nessa comunicação. Paula Sibília em seu livro *O show do eu. A intimidade como espetáculo* aborda alguns desses pontos com bastante pertinência e propriedade.

Como dissemos acima, essas questões não são novas no cinema. Já em 1895 os irmãos Lumière, apontando a câmera para suas próprias vidas e de seus familiares iniciam algo que não se sabe ao certo o rumo que tomará, tendo em vista que estão de alguma forma inventando uma nova possibilidade de representação, o cinematógrafo, e assim exploram o novo equipamento em todas as direções possíveis de captação de imagens, e como o que está mais acessível é a vida doméstica e seus familiares, esses inventores nos deixam uma série de filmes onde são mostradas situações cotidianas dos membros de sua família: a alimentação do bebe, a briga das duas filhas dos cineastas, ainda bebês, o jogo de cartas no jardim da casa familiar, onde vemos o patriarca da família, com dois amigos, entre outros filmes. Para Laurence Allard,

esta ancoragem lúdica na esfera privada é somente um dos aspectos desta face privada do nascimento do cinematógrafo. Alguns historiadores do cinema afirmam que o Cinematógrafo Lumière foi talvez concebido desde suas origens para um uso familiar, na continuidade da fotografia amadora. (Allard 1999, 19. Tradução dos autores)

Mesmo se o cinema já apresenta aqui um interesse pelo cotidiano e o familiar, esta temática não terá muitos seguidores. Deveremos esperar os anos 1960 para que surja um jovem cineasta de origem lituana, Jonas Mekas, vivendo em Nova York e que iniciará uma obra marcada pela autobiografia. Mekas é não somente um cineasta do “Eu”, como também estará envolvido nos movimentos de vanguarda dos anos 1960 e 1970 e certamente essa experiência e interesse perpassara sua obra biográfica. Vemos assim, em *Walden*, (*diaries, notes, sketches*, 1969), em *Reminiscences of a journey to Lithuania* (1971/1972) ou *Lost, lost, lost* (1976), o cineasta mostrando aspectos de sua vida e das pessoas que estão próximas a ele. Mekas utiliza-se de planos e enquadramentos que lembram os filmes experimentais dos anos 60/70. Apesar de tudo é uma obra vigorosa e, certamente, abriu as portas para que novos cineastas se interessassem em filmar aquilo que está mais próximo deles mesmos, ou seja as suas vidas.

Alguns filmes extrapolam a linha do eticamente aceitável como é o caso radical de Ricardo Lopez e do seu vídeo diário (*The video diary of Ricardo Lopez* (1975-1996), 2000). Este jovem norte-americano de 21 anos, compra no dia de seu aniversário uma câmera de vídeo e começa a se filmar no que se tornará seu testamento. Filme de um radicalismo total, tendo em vista que o motivo do filme e do ódio que aos poucos vai crescendo, é o fato deste jovem ser fã incondicional da cantora Bjork, e que segundo Ricardo estaria tendo um caso amoroso com um negro, o que para ele é inadmissível. Assim o vemos ser filmado com o vídeo em um tripé, praticamente em um só ambiente no qual ele fala de forma ininterrupta sobre esse problema e vai arquitetando sua vingança, que acontecerá no final do filme, quando Ricardo prepara uma carta-bomba, que será enviada para Bjork (e interceptada pela polícia), ao mesmo tempo em que Ricardo se prepara para o seu *grand-finale*, ou seja, o suicídio em face de sua câmera de vídeo. Filme extremamente difícil de ser assistido na integralidade, tendo em vista a violência e os propósitos racistas, entre outros, que são expressos ao longo de uma hora e quarenta minutos que dura o filme, e que termina com a morte do filmador. Observa-se logo no início do filme que o jovem, antes de qualquer julgamento sobre o seu discurso, deveria ser acompanhado de apoio psicoterapêutico, dado o estado visível de disfuncionamento e alterações psicopatológicas do mesmo. O mais irônico e paradoxal dessa situação é que este produto, certamente autobiográfico no seu sentido mais pleno, será assinado por outro cineasta que se denominará autor do filme. O que este último fez foi montar o material bruto deixado por Ricardo Lopez.

Felizmente nem todos os filmes autobiográficos estão vinculados a questões que são no mínimo eticamente problemáticas.

Quando o tema é a vida do cineasta e do seu em torno, a forma de mostrá-lo na tela diferencia-se radicalmente segundo o diretor do filme. Podemos também classificar de forma diferente a forma como essa vida se apresenta no filme. Há obras centradas unicamente sobre os problemas vividos pelo cineasta, outros diretores abordam temas diversos, nos quais aspectos autobiográficos vêm se imbricar à narrativa. Outros se utilizam do filme para “pedir socorro”, para “denunciar” e “gritar”, seu protesto e revolta em face de algo que os incomoda, e na relação do cineasta com a doença e a finitude, seja dele mesmo ou de outra pessoa, problemas considerados sempre como incompreensíveis e inaceitáveis.

2. Apresentação e análise de filmes documentários sobre a representação da doença

Apresentamos e analisamos seguidamente, de modo sumário, e como exemplo, seis filmes de cariz autobiográfico, que abordam a representação da doença, mental e física, estados psicológicos e corporais, bem como processos subjetivos, identitários, terapêuticos, familiares e psicossociais envolvidos, alguns destes filmes tendo obtido sucesso de crítica de especialistas e premiações em festivais nacionais e internacionais de cinema.

La pudeur ou l'impudeur (Pudor ou Impudor)

Trata-se de um documentário francês de 1992 de 57 minutos de duração, realizado por Hervé Guibert, doente com Aids. Neste filme emocionante, doloroso e intimista, vemos praticamente em todos os planos a presença de Guibert que além de presente na imagem, é também o sujeito narrador do filme, onde o pretendido é mostrar o “drama”, tratamentos e dificuldades cotidianas de um doente com Aids, suas preocupações, inquietações face a um futuro incerto e curto e a busca de um possível medicamento que lhe traga a salvação. Através da imagem animada sonora, Hervé Guibert mostra-nos a realidade e dureza do seu doloroso combate cotidiano contra a sida, uma doença altamente estigmatizante, discriminatória, desconhecida e mortal na época, a sua decadência física, onde a esperança e busca pela cura se entrecruzam com a proximidade da morte. Este filme constitui ao mesmo tempo um documento importante autobiográfico, bem como um retrato do cotidiano dos doentes com Aids e da doença neste período histórico. Sobre o filme, François Niney observa que

A última ilusão viva que ele soube produzir é este testamento visual de um homem jovem em um corpo envelhecido prematuramente pela Aids. Esta perda do ser, ele sabe filmá-la muito mais com pudor que impudor, como um drama ‘natural’ e exorbitante, através das últimas desventuras de seu corpo doravante sem defesa: massagem, exame médico, kinesiterapeuta, ablação de um cisto, banho, e até mesmonesta posição sacrilégia do homem sentado no vaso sanitário do banheiro. (Niney, 1996, 60. Tradução dos autores.).

De grotevakantie. (Férias prolongadas)

O filme realizado por Johan van der Keuken entre 1998 e 2000 na Holanda e intitulado *Férias prolongadas* (2000), com a duração de 142 minutos, mostra-nos a sua busca pela cura de um câncer da próstata que o matará pouco tempo depois. O realizador partilha através da câmera, de forma realista, emocionante e subjetiva, a sua “vivência” particular com a doença, a vida e a câmera, a sua experiência com a descoberta e vivências com o câncer, mas também as suas emoções e iniciativas na procura de tratamentos na esperança da cura da doença e ainda, as suas formas e estratégias de sobrevivência, de apaziguar e compensar a sua dor, desilusão, sofrimento e medo da morte face à doença e perdas relacionadas com a saúde. Logo no início do documentário, após a apresentação do título escrito sob um céu azul, ouvimos a voz off do cineasta nos informar que

Em 15 de outubro de 1988, eu telefono de Paris para o doutor Battermann, diretor do serviço de radioterapia do Centro Hospitalar de Utrecht. Ele me anuncia que o PSA aumentou, quando deveria ter diminuído. Os anos que me restam para viver estão contados. Três? Pergunto a ele, levando em conta a minha situação familiar. Quem sabe, talvez cinco. O PSA é um indicador. Retira-se um dedal de sangue e sabemos se as células prostáticas cancerosas estão ativas, e o grau de atividade. Medir é saber. Eu sei, mas não sinto nada. Então, estou em Paris a cidade dos meus sonhos.

O cineasta parte em um périplo pelo mundo em companhia da esposa. A voz de Van der Keuken nos diz,

eu vivo há trinta anos com Nosh, ao saber o veredito, ela me diz: ‘Vamos partir, fazer belas viagens’. Nós partimos então com imagem e som, como fazemos há trinta anos, em direção de vidas diversas, quentes e frias, desertas e povoadas, com a onipresença do homem, que super todos os obstáculos, graças às belas histórias que ele se conta para se reconfortar face ao nada.

A primeira parada será Katmandu, logo após o Butão, retornam em Amsterdam, partem para a África e outros países. De retorno a Katmandu o vemos se consultar com uma xamã que realizará um ritual de cura tradicional. Acompanharemos o cineasta em outros momentos de busca da cura para o seu câncer alguns como o citado ritual xamânico e outros mais ortodoxos como a consulta com um grande especialista em oncologia nos Estados Unidos, em Nova Iorque, além de seu médico em Utrecht. Van der Keuken, neste que será seu filme testamento utilizara um recurso narrativo que já havia utilizado em muitos de seus outros filmes, a viagem e o encontro com pessoas em diversas partes do mundo. Em uma seqüência do filme o encontramos participando de um festival de cinema no Rio de Janeiro, o cineasta aproveitara para conhecer a cidade, através inclusive de uma seqüência que o mostra se lançando pela primeira vez de uma asa delta de um morro carioca, vemos a belíssima paisagem da cidade do alto, pelo olhar da câmera

que esta acoplada ao corpo do cineasta, em outro momento do filme, o vemos participar de um baile funk na periferia do Rio de Janeiro. Trata-se, certamente, de um *road movie*, subgênero tão caro ao cineasta, que mesmo se os pesados e dolorosos temas da doença e da morte, pairam ao longo de praticamente todo o documentário, este consegue estabelecer uma leveza nessas outras seqüências, que amenizam o tema da obra e afastam o pessimismo, a começar pelo seu título, “*Férias prolongadas*”, ou como ele mesmo diz “*Se eu não posso criar imagens eu estou morto*”.

Tarnation

O filme *Tarnation* (2003) de 88 minutos, realizado nos EUA por Jonathan Caouette, retrata a história e o drama familiar de vivência com a doença mental. O realizador parte da situação da doença mental de sua mãe para não só tentar compreender os problemas e implicações relacionados com esta situação e doença, como igualmente abordar o sofrimento, abandono e dificuldades da sua própria trajetória de vida familiar e pessoal, marcada pelas vivências, sentimentos e medos face à mãe, à doença, às relações e disfuncionamentos familiares e ao seu próprio futuro. O filme não somente nos revela o estado de esquizofrenia da mãe do cineasta como também coloca em questão as relações familiares, disfuncionais e extremamente frágeis desta família, confrontada com o precoce e complexo diagnóstico da mãe. Ao longo do filme, Caouette que tinha 30 anos quando realizou o filme, não somente mostra as suas dificuldades e sentimentos no confronto com a deterioração do estado mental da mãe, como também utiliza o filme para questionar toda sua família (sobretudo os seus avós maternos), acusando-a em alguns momentos de serem responsáveis pelo estado em que a sua mãe se encontra. O filme utiliza-se de uma estética da montagem do videoclipe para nos mostrar esta calamitosa e dramática situação familiar da qual o próprio diretor não sairá imune. Este documentário em diversos momentos nos coloca face ao confronto com questões de natureza ética, ao ouvirmos o avô do cineasta aos gritos pedir que ele interrompa a filmagem, o que o cineasta não faz. Esses limites vinculados à questão ética, é importante sublinhar que são muito frequentes no cinema documental e, mais especificamente, no documentário autobiográfico. Em 2011, Caouette dá continuidade ao filme de 2003, ao realizar *Walk way Renée*, no qual acompanhamos o cineasta e sua mãe Renée Leblanc numa viagem do Houston a Nova Iorque na busca de uma melhora para seu estado mental que havia entretanto se deteriorado.

Elle s'appelle Sabine (Ela se chama Sabine)

O filme francês *Ela se chama Sabine* (2007) com a duração de 85 minutos, no qual a cineasta e atriz francesa Sandrine Bonnaire filma sua irmã autista, Sabine, busca mostrar e denunciar o funcionamento dos cuidados de saúde mental em França, bem como a evolução da doença de sua irmã e o desconhecimento em relação ao autismo. A cineasta através de uma narrativa familiar, subjetiva e implicada, pretende

evidenciar que foi em decorrência de um período de cinco anos passados em hospitais psiquiátricos que não só não resolveram os problemas mentais de Sabine, bem pelo contrário os pioraram, ao deixá-la em um estado de contínua prostração. Estas questões nos são apresentadas logo no início do documentário, quando entre dois planos nos quais vemos uma jovem, bonita, lançar um olhar para a câmera seguido de um plano de uma moça bem mais gorda e de olhar absorto e vago, a diretora nos apresenta duas cartelas: na primeira podemos ler “Ela tem 38 anos. Desde pequena ela já era diferente e demandava uma atenção especial. Na época falava-se muito pouco sobre o autismo e ainda menos do diagnóstico”; a cartela seguinte nos informa que “Com 28 anos de idade, ela foi internada em um hospital psiquiátrico. Ela ficará lá durante cinco anos. Ao sair do hospital, ela não terá mais todas as suas capacidades.” Ao longo de vinte anos Sandrine Bonnaire filmará pacientemente sua irmã e a evolução do seu estado de saúde. O estado atual de Sabine é freqüentemente mostrado ao lado de filmes de família, realizados alguns anos antes, onde vemos Sabine, dançando, sorrindo e a voz *off* de Sandrine, nos informar que durante esse período Sabine se interessou por música, aprendeu a tocar piano, e que chegou mesmo a compor obras musicais para esse instrumento. O filme se quer um quase “manifesto” contra o tratamento psiquiátrico dispensando aos doentes mentais nos hospitais franceses. Obviamente que causou uma muita polêmica e discussão não somente entre cineastas, críticos e público (aliás, sendo muito bem aceito por esses), mas também entre os profissionais de saúde mental, principalmente médicos psiquiatras, que de forma quase unânime e revoltada criticaram a falta de subjetividade e de profundidade com que o filme tratou uma temática tão complexa e delicada como é o autismo. Independente do resultado conseguido com o filme no que concerne às modificações no sistema de saúde mental francês, a obra conseguiu seu espaço na mídia que propiciou uma ampla discussão sobre o tema, tendo sido exibido por um canal de televisão público francês (FR3) e posteriormente distribuído em salas de cinema, tendo sido visto por milhares de espectadores.

Vergiss mein nicht (Não me esqueça)

O documentarista alemão David Sieveking em seu filme “*Não me esqueça*” (2012), com a duração de 88 minutos, aborda a doença de Alzheimer de sua mãe. Através de uma abordagem subjetiva e intimista, Sieveking traz-nos o drama pessoal e familiar da doença de Alzheimer, a vivência dolorosa de um filho confrontado com a demência, deterioração mental e perda de memória de sua mãe resultantes da doença, estando a sua dor, medo e amor bem expressos no título do filme: “*Não me esqueça*”. Ao longo do documentário acompanharemos as diversas etapas da doença da mãe, os cuidados, amor e atenção prestados pelo filho e restantes familiares e como esta doença afeta as relações afetivas e familiares e toda a família. O filme utiliza-se da estratégia do comentário em voz *off*, realizado pelo próprio diretor do filme, para

que possamos conhecer a sua história, ou melhor, a história de sua mãe doente, Gretel Sieveking. Logo no início da obra, este dispositivo já nos é apresentado, através de uma música instrumental que acompanhará todo o documentário e a voz *off* do cineasta que diz para o espectador “agora é definitivo minha mãe foi diagnosticada com Alzheimer”. A partir daí a construção fílmica utilizará tanto imagens de arquivo, fotografias como imagens do momento da filmagem para que acompanhem a rápida deterioração do estado de saúde da mãe, que perderá progressivamente a memória, inclusive de seus familiares mais próximos, como o caso de seu filho. O filme termina com uma seqüência da mãe em uma cama no hospital e os netos tentando alimentá-la, seguindo-se outro plano onde a vemos deitada na cama ao lado do marido, os dois estão sorrindo, vindo discretamente o filho David se juntar por uns segundos ao grupo familiar, à sua mãe e ao pai. Esta constitui a última imagem do filme. No plano seguinte temos uma informação escrita, ao lado de uma fotografia em preto e branco retratando uma jovem mulher. Somos então informados pela cartela que o filme é dedicado a Gretel Sieveking e a data de morte desta, 27 de fevereiro de 2012, ou seja, no mesmo ano de realização do documentário. Trata-se de um filme sobre a doença de Alzheimer, mas também sobre a memória, dedicação e amor filial e familiar. Este filme foi selecionado e premiado em alguns festivais de cinema no mundo, obtendo grande sucesso da crítica especializada.

E agora? Lembra-me.

Já o cineasta português Joaquim Pinto em seu documentário autobiográfico, *E agora? Lembra-me* (2013), com a duração de 164 minutos, partilha e retrata na primeira pessoa, e de forma sensível e corajosa, as suas memórias, a sua história de vida e de amor com seu companheiro e cuidador, bem como a sua luta contra o VIH e a Hepatite C. O filme mostra a relação e vivências do cineasta com o VIH e o tratamento experimental contra a Hepatite C, o seu cotidiano, dificuldades, angústias, inquietudes e medos face à doença e aos tratamentos. Joaquim Pinto revela através do filme a sua resiliência na relação e vivência com a doença, o filme servindo aos mesmo tempo de meio de catarse, de partilha e de comunicação das suas memórias, vivências, sentimentos e sofrimento e de apelo vivo e doloroso à “escuta”, à memória de si e da doença, como expressa o próprio título: *Lembra-me*. Este filme obteve grande sucesso da crítica especializada como também foi selecionado e premiado em diversos festivais de cinema no mundo.

Considerações Finais

Podemos perceber que existem elementos comuns que unem estes produtos fílmicos autobiográficos, ainda que sejam díspares as suas temáticas e propostas estilísticas. Esses filmes são na maior parte das vezes realizados por cineastas-documentaristas que se aventuraram na busca de compreensão de si mesmos, de certas questões e vivências pessoais e

identitárias, bem como de comunicação e partilha de suas histórias de vida e doença dolorosas. Em geral, são também realizados com equipes muito reduzidas, de uma a duas pessoas, sendo que o cineasta frequentemente é também o operador de câmera. Praticamente todos esses produtos documentários têm a voz *off* do cineasta que acompanha a narrativa do filme, muitas vezes há também o acréscimo de sons extra-diegéticos (ruídos, música, etc.). Muitos filmes apostam também no som direto, ou na mistura deste com sons extra-diegéticos. Se a sua forma e estilo diferem, há objetivos comuns e similares: comunicar e partilhar com o Outro a sua história e doença; ser “ouvido”; mostrar e falar de si - mesmo.

Muitas questões se colocam face a este tipo de filmes. O que leva um cineasta a querer se revelar e, sobretudo a expor-se a si mesmo ou membros de sua família, retratados em situações de grande vulnerabilidade, ou seja, de doença e sofrimento? Poderemos falar em narcisismo e egocentrismo? É importante sublinhar que no caso desses filmes não há nenhum prêmio no final do percurso, como é o caso de muitos *reality shows* televisivos e muitas vezes sequer final feliz. A construção narrativa desses filmes busca, de alguma forma, cumprir uma função de auto-análise onde o cineasta busca se conhecer melhor ao longo do filme e tenta melhor compreender o momento que está vivendo e o problema que o afeta, compartilhar esse fato e problema, bem como desempenha uma espécie de catarse, de função terapêutica face à vivência da perda, sofrimento e doença e ao medo do declínio e da morte. Podemos nos questionar, se serão estas as verdadeiras motivações. Acreditamos que sim, que estas razões estão presentes, podendo haver igualmente outras motivações. O que a realidade nos permite afirmar, é que cada vez mais, muitos cineastas, de forma sensível e corajosa se lançam em tal empreitada, aos riscos, perigos e críticas de uma superexposição do “Eu”, e tentam não somente serem “ouvidos”, mostrar o real e as suas representações do real em estado bruto, mas também trabalhá-lo, burilá-lo, reelaborá-lo, ou seja, construí-lo filmicamente.

Referências Bibliográficas

Allard, Laurence. 1999. “Une figure da la modernité esthétique” In *Communications*. nº 68: 9-29

Beauvais, Yann e Jean-Michel Bouhours. 1995. “Le je à la caméra”. In *Le je filmé*. Organizado por Beauvais, Yann e Jean-Michel Bouhours. Paris: Ed. du Centre Georges Pompidou.

Bileski-Cohen, Rachel and Blich, Baruch. 2005. “Fragment d’une oeuvre: David Perlov/David Perlov : réflexions sur mon travail. In *Cahiers du cinéma*. Nº 605.

Etherington, Kim & Bridges, N. 2011. Narrative case study research: On endings and six session reviews. In *Counselling and Psychotherapy Research*, 11(1): 11-22

Ezzy, Douglas. 2000. Illness narratives: time, hope and HIV. In *Social Science & Medicine*. 50. 5: 605-617.

Gray, Richard *et al.* 2005. Two Black men with prostate cancer: A narrative approach. In *British Journal of Health Psychology*, 10: 71–84.

Larsson, Sam&Sjblom, Yvonne.(2010). Perspectives on narrative methods in social work research. In *International Journal Social Welfare*, 19: 272–280.

Macdougall, Donald. 2006. *The corporeal image*. Princeton e Oxford : Princeton University Press.

McQueen, Amy *et al.* 2011. Understanding narrative effects: The impact of breast cancer survivor stories on message processing, attitudes, and beliefs among African American women. In *Health Psychology*, 30(6): 674–682.

Niney, François. 1996. “Ma vie ne tient plus qu’à un film”. In *Images Documentaires* nº 25. Paris : BPI : 59-62.

Overcash, John. 2004. Narrative Research: A viable methodology for clinical. In *Nursing Forum*, 39 (1): 15-22.

Ramos, Natália. 2004. *Psicologia clínica e da saúde*. Lisboa: Universidade Aberta

Ramos, Natália. 2005. “Contribuição do método fílmico para o estudo das representações sociais: Perspectivas teóricas e de pesquisa”. In *Perspectivas Teórico-Metodológicas em Representações sociais*. João Pessoa, EDUFPA: 365-400.

Ramos, Natália (2010). Cinema e Pesquisa em Ciências Sociais e Humanas: Contribuição do Filme Etnopsicológico para o Estudo da Infância e Culturas. *Contemporanea*, 9, (2): 1-28.

Riessman, Catherine Kohler. 1993. *Narrative Analysis*. Sage: Newbury Park.

Sibilia, Paula. 2008. *O show do eu. A intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Referências Filmográficas

Diary. 1973. De David Perlov. Israel. DVD.

Os dias com ele. 2012. De Maria Clara Escobar. Brasil.

E agora? Lembra-me. 2013. De Joaquim Pinto. Portugal.

Elena. 2012. De Petra Costa. Brasil.

Elle s'appelle Sabine. 2007. De Sandrine Bonnaire. França: Mosaïque Films. DVD.

De grote vakantie. 2000. De Joahan van der Keuken. Holanda. DVD.

Le goûter de bébé. 1895. De Louis Lumière, pb, 2 mn, França.

Lost, lost, lost. 1976. De Jonas Mekas. EUA. DVD.

Mataram meu irmão. 2013. De Cristiano Burlan, Brasil.

O passaporte húngaro. 2003. De Sandra Kogut. Brasil. DVD.

La pudeur ou l'impudeur. 1992. De Hervé Guibert. França. DVD.

Reminiscences of a journey to Lituânia. 1971/1972. De Jonas Mekas. EUA. DVD.

Sherman's March. 1986. De Ross McElwee. EUA. DVD.

Tarnation. 2003. De Jonathan Caouette. EUA: Atalanta Filmes, DVD.

Vergiss mein nicht. 2012. De David Sieveking. Alemanha: Lichtblick Media. DVD.

The video diary of Ricardo Lopez. 2000. De Sami Saif. Dinamarca. DVD.

Walden (Diaries, notes and sketches). 1969. De Jonas Mekas. EUA. DVD.

Walk away Renee. 2011. De Jonathan Caouette. EUA.