

A TOCA DO LOBO: IMAGENS DE SI E CONSTRUÇÃO SOCIAL NO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO · Maria Beatriz Colucci¹

Resumo: Este trabalho investiga as imagens de si no documentário contemporâneo, e especificamente o filme *A toca do lobo* (2015), de Catarina Mourão, buscando destacar como o ensaio fílmico, ao voltar-se para si, transforma-se numa etnografia experimental que relaciona contextos históricos e políticos determinantes para sua narrativa. Ao operar sobre o percurso, essa narrativa transforma-se em meio sensível para (re)elaboração de uma memória afetiva, da relação consigo mesmo, com o outro, com o mundo e o próprio cinema. O cinema atua como condutor da experiência, que não existiria sem o filme.

Palavras-chave: documentário contemporâneo; filme-ensaio; memória; ficção; etnografia experimental; *A toca do lobo*.

Contato: biacolucci@gmail.com

Apresentação

Este trabalho é parte de pesquisa que investiga o ensaio e as imagens de si no documentário contemporâneo em língua portuguesa e analisa, especificamente, o filme *A toca do lobo* (2015), em que a documentarista portuguesa Catarina Mourão² é a realizadora e uma das personagens centrais, sendo a narrativa focada na figura de seu avô, o escritor Tomaz de Figueiredo.

Buscamos destacar como o filme, construído como ensaio, ao voltar-se para si, abre-se para uma etnografia experimental, pois articula diferentes contextos que são determinantes para sua narrativa. Argumentamos, a partir dos estudos feitos, que os ensaios fílmicos, destacando o percurso e questionando sobre seus processos construtivos transformam-se em meio sensível para (re) elaboração de uma memória afetiva, da relação consigo mesmo, com o outro, com o mundo e o próprio cinema. O cinema age assim como condutor de uma experiência que não existiria sem o processo de criação do filme.

¹ Professora do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais – PPGCine, da Universidade Federal de Sergipe (UFS), pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – PPGCom, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

² Catarina Mourão e Catarina Alves Costa, realizadora e antropóloga portuguesa, criaram, em 2000, a produtora Laranja Azul, no âmbito da qual produzem e realizam seus filmes. A filmografia de Mourão inclui obras como *Fora de Água* (1997), *A Dama de Chandor* (1998), *Desassossego* (2004), *Malmequer, o diário de uma encomenda* (2005). *À Flor da pele* (2006), *A minha aldeia já não mora aqui* (2006), *No caminho do meio* (2009), *Mãe e Filha* (2009) e *Pelas sombras* (2010).

Catarina Mourão afirma explicitamente a dimensão ensaística de seu filme, mas adverte: “Acho que ‘A Toca do Lobo’, é filme, é cinema e tem documentário e ficção. Tem também uma dimensão ensaística e autobiográfica... agora não sei se é importante por ‘A Toca do Lobo’ dentro de uma toca” (Ferreira, 2016). O filme apresenta como peculiaridade o fato de ter sido apresentado como resultado das investigações feitas por Mourão para o doutoramento prático em cinema, na Universidade de Edimburgo (2012-2015). Porém, apesar de ter partido do projeto acadêmico, é visto pela realizadora como “um filme completamente autônomo e por isso é que está no cinema”, sendo “quase um ‘thriller’”, numa “exploração pelo universo do onírico” (Close-up, 2017). A obra teve o apoio do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), da Rede de Televisão Portuguesa (RTP) e do Programa Media da União Europeia.

Conceitos e fundamentos

Conceitualmente é importante destacar que ao tratarmos dos ensaios-fílmicos falamos não de filmes fechados sobre si, mas de produtos que se tornam pensamento ao articular subjetividades e experiências públicas, correspondendo às três dimensões sintetizadas por Timothy Corrigan: “(1) a da subjetividade que se expressa por meio de (2) encontros experienciais em uma arena pública, (3) cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento com o discurso cinematográfico e uma resposta do espectador” (Corrigan, 2015, 34). A síntese de Corrigan leva em conta as numerosas contribuições literárias e filosóficas ao tema que a precedem, como o próprio reconhece, inclusive citando textualmente trabalhos mais contemporâneos, como os de Nora Alter, Paul Arthur, Laura Rascaroli e Michel Renov. Pesquisadores brasileiros também refletiram sobre o ensaio no cinema, destacando-se, dentre os trabalhos mais recentes, a coletânea *O ensaio no cinema* (2015), organizada por Francisco Elinaldo Teixeira.³ Em “Do ensaio como forma à forma que pensa no cinema”, este autor contribui para um panorama histórico sobre o ensaio, um conceito de largo lastro teórico, e cujo percurso não nos cabe mapear aqui.

³ Teixeira, Francisco Elinaldo (org.) *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015 [Linguagem e Cultura].

Pensando de forma mais específica, na importância da experiência para o tema do ensaio fílmico, buscamos apoio nos estudos de Catherine Russell (1999), de forma a explicitar a noção de etnografia experimental. Segundo Russell, uma vez que o cinema de ensaio constitui uma exposição própria do universo pessoal do cineasta e também envolve o filme, comportamentos, atitudes, culturas ou experiências humanas, representados e reinterpretados, essa “realidade filmada, não é uma realidade dissociada da experiência” (Russell, 1999). Russell também enfatiza as relações próximas entre autobiografia e etnografia, que para ela compartilham um “compromisso com o real”. Ela fala de um tipo de “autobiografia étnica”, a qual defende ser reconhecida como um modelo da etnografia pós-moderna.⁴ Conforme a pesquisadora, o fato de não ter uma forma fixa, de estar em constante mudança (Russell, 2009), explica o caráter experimental que se torna etnográfico quando o cineasta

[...] entende que sua história pessoal está envolvida em formações sociais maiores e processos históricos. A identidade não é mais um “eu” transcendental ou essencial que é revelado, mas uma “encenação da subjetividade”, uma representação de si mesmo como uma performance. (Russell, 2009).⁵

Para a autora, o ensaio ou “diário audiovisual”, como gênero de “cinema pessoal”, pode servir para repensar o conhecimento etnográfico. “O papel da identidade nesses filmes e fitas exige uma noção ampliada de “etnia” como treinamento cultural do sujeito. De fato, o que une esses diversos textos é a articulação de identidades divididas, inseguras e plurais.” (Russell, 1999).

Levando em conta a especificidades do filme-ensaio na contemporaneidade, é importante destacar que este trabalho se construiu e como se fundamenta nos pressupostos da Teoria dos Cineastas, levando em conta a “correlação entre um filme (ou conjunto de filmes) de um determinado

⁴ A partir do trabalho de Fisher, M. (1996). *Anthropology as Cultural Critique*.

⁵ Sua formulação, neste sentido, encontra Bill Nichols, no clássico *Introdução ao Documentário* (2005), para quem o cinema reflexivo que surge no cinema moderno é essencialmente performático.

cinasta e a concepção de cinema a partir quer das manifestações verbais e escritas do cineasta quer dos filmes” (Penafria, 2017). Em diálogo travado com Jacques Aumont sobre o filme como ato de teoria⁶ Penafria *et al* discutem o filme como “um modelo hipotético que remete para uma teoria”. (Penafria, 2017). Aumont já havia destacado isso ao afirmar que teorizar vai sempre encontrar “a abstração, o esquema, o modelo” e os autores ampliam essa ideia ao dizerem de uma *experiência* de visionamento desses mesmos filmes. Tal ressalva é importante, de início, pois demarca nosso campo de investigação.

A toca do lobo: documentário, ficção e o cinema como condutor da experiência

O projeto inicial da investigação de Catarina Mourão dizia respeito ao onírico no cinema documental, buscando “explorar a questão das memórias que bloqueamos, os sonhos, o inconsciente e como isso é representado no cinema” (Gomes, 2015). Porém, ela conta que a ideia da narrativa do filme surge quando começou entrevistar pessoas sobre os seus sonhos, inclusive criando uma página de Facebook chamada “Arquivo de Sonhos”, ao mesmo tempo em que abordava as pessoas mais próximas, como a própria mãe. (Close-up, 2017). Mourão conta que foi surpreendida com a narrativa da mãe, que em seu depoimento lhe conta ter passado, aos 50 anos, por uma sessão de hipnose, uma experiência de regressão em que reencontra o pai dela, o escritor Tomaz de Figueiredo. O sonho: a mãe imaginou-se no alto de uma grande escadaria; ao descer, encontrou o pai, figura ausente, a quem disseram que desse a mão; ela acordou, em lágrimas, no momento em que deram as mãos.

Na mesma época em que soube do sonho da mãe, lembrou-se da avó paterna lhe ter chamado a atenção para o fato do avô escritor ter aparecido na TV, em uma matéria da RTP sobre colecionadores. A descoberta desta gravação desse antigo programa de televisão nos arquivos da RTP fez com que a cineasta se sentisse “convocada” para fazer o filme, pois nas imagens de arquivo depara-se com o avô mostrando uma coleção de saquinhos de cachimbo e se

⁶ Aumont, J. 2008. “Pode um filme ser um ato de teoria?”. In Dossiê Cinema e Educação. *Revista Realidade e educação*. Porto Alegre: UFRGS, v. 33, Nº 1, 2008, pp. 21-34.

questionando se um dia, uma neta sua, talvez de nome Catarina, poderia vir a brincar com elas. “Aí foi o momento em que eu disse: este filme tem de ser sobre o meu avô. Porque senti que, de uma forma quase fantasmagórica, ele me estava a convocar para fazer este filme.” (Close-up, 2017). Assim, o encontro com imagens de arquivo do avô determina o processo de construção do filme, que acabou incorporando a voz da cineasta como fio condutor.

Esse excerto do programa foi o momento de epifania para o arranque do filme. Ele determinou, por exemplo, a estrutura narrativa, ou seja, imprimiu um “macguffin” no filme em que um dos objectivos parece ser reencontrar essa herança perdida do meu avô: as saquinhas de cachimbo. Mas também determinou uma certa dimensão onírica e fantasmagórica no filme. (Ferreira, 2016).

A *Toca do Lobo* foi o primeiro e o mais conhecido livro de Tomaz de Figueiredo, que apesar de publicado várias outras obras, seguiu esquecido na carreira de escritor. Em 1945, escreve o primeiro livro *A Toca do Lobo* que recebe o prémio Eça de Queirós A neta avalia o percurso *sui generis* do avô como escritor. De afinidade com uma escrita mais regionalista, era um “curioso da língua” e um pouco *misfit*, para ela. “Não foi totalmente reconhecido pelo regime – depois vim a saber que era profundamente anti-salazarista, embora não sendo de esquerda –, era uma personagem algo incómoda mas, depois com o 25 de Abril, também foi considerado um escritor não-alinhado (Gross, 2016).

Sobre as relações que o filme aponta com a etnografia experimental, pode-se dizer, a partir da fala de Mourão, que “há múltiplas questões que o filme levanta, desde a procura da verdade à forma como cristalizamos memórias, como podemos revê-las”, A realizadora reconhece que o filme vai além de sua família e que a operação de construção se pautou numa investigação, cujos passos acompanhamos no filme, através de uma espécie de diário de notas, que se aproxima do autobiográfico mas cuja cronologia é totalmente construída e determinada pela narrativa que como ela diz, é mais próxima de um thriller de

investigação. Suas chaves são a ditadura salazarista e a polícia política, a clandestinidade comunista, a doença mental do avô e os tratamentos (medicamentos e eletrochoque que comprometem a lucidez), os conflitos familiares e a conformação das famílias, a memória e o esquecimento.⁷

No documentário, Catarina explicita as relações entre o documental e o ficcional de sua narrativa. No filme, ela se interroga sobre se o avô gostaria de sua obra, perguntada sobre isso responde: “A personagem que sai do filme de quem é o meu avô também é uma construção. A minha intuição diz-me que, tendo em conta a escrita dele, que era tão autobiográfica, parece-me que sim, que haveria de ficar contente com o uso que fiz da herança que ele me deu” (Close-up, 2017).

Como dito, a investigação, no filme, obedece às demandas da narrativa e não a uma busca objetiva dos fatos: “A personagem que sai do filme de quem é o meu avô também é uma construção” (Close-up, 2017). “O filme está cheio de ficções”, diz em outra vez (Gomes, 2015). E resume: “O objectivo não é encontrar ‘a verdade’ e responder a todas as questões. Pelo contrário: não sei até que ponto não saio do filme com mais perguntas ainda do que quando comecei.” (Gomes, 2015).

Outro elemento determinante no processo de construção do filme foi o encontro com os textos do avô, especialmente do período em que foi internado no Hospital Psiquiátrico de Telhal, marcados pela ideia de uma “escrita automática”, lembramos aqui bem própria das obras dadaístas surrealistas, influenciadas, sobretudo, pela dimensão onírica dos sonhos; Diz que não foi muito racional e se deixou levar um “bocadinho”: “Uma espécie de transe, uma espécie de hipnose ao longo do filme. O meu avô, curiosamente, sobretudo a seguir à experiência no hospital psiquiátrico, escreveu imenso e de uma forma que ele chamava de escrita automática” (Gross, 2016).

⁷ Há uma crítica de Ricardo Lisboa que compara *A toca* com *Bright Leaves*, de Ross McElwee (2003). Neste, o realizador também encontrava um filme — que denominava como um *home movie* surreal dentro de uma produção de Hollywood que iniciava uma investigação sobre o seu bisavô. Também começa com sonhos e se transforma em “álbuns de família contemporâneos”.

Em sua busca dos arquivos da família, os quais manipula e interpreta, Catarina analisa, no filme, que estes “oferecem mais ausência que presença” (A toca, 2015), pois nem sempre dão as respostas esperadas:

A quantidade de informação que lá podemos encontrar leva-nos a ter cada vez mais interrogações e a gestão e interpretação dessa informação colossal pode ser tão avassaladora que bloqueamos, perdemos o fio da meada ou inevitavelmente interpretamos e nessa interpretação também podemos ocultar coisas. Aquilo que existe num arquivo também evidencia o que não existe. (Ferreira, 2016).

Os arquivos, ressalta, tornam-se “obsessivos”, onde o mergulho na memória é quase como um abismo. O filme nos mostra parte dessa indefinição ao incluir na narrativa os questionamentos da diretora: “Porque é que o meu avô foi uma ausência para a minha mãe? Porque é que agora parece querer comunicar comigo?”, interroga-se constantemente sobre as limitações e possibilidades do processo de investigação, evidenciando também as limitações da construção histórica e o caráter ficcional da narrativa. A manipulação dos arquivos também fica evidente em vários momentos do filme e especialmente nas associações que faz entre o áudio, que relaciona os arquivos do filme de 9 ½ – e com o qual reconstrói a sequência dos dois tios ainda jovens encenando os ladrões e sua mãe, uma criança ainda, aparecendo ao final para resolver a situação – aos conflitos familiares futuros relacionados a partilha do espólio, da qual a mãe foi excluída. Outra associação é feita entre as grades de ferro da casa de Cazares e o hospital psiquiátrico do Telhal, onde o avô ficou internado. Como Catarina não teve acesso a casa, foi gravando cômodos de outras moradias que formaram em sua imaginação a casa de Cazares. Outras relações simbólicas transparecem nas imagens do seu local de trabalho, que reúne fotografias e documentos, e nas projeções das imagens do avô na RTP, com as quais interage.

Outro mistério foi a descoberta do processo do tio Tomaz, o filho do “contra”, como a família dizia, que foi preso pela polícia de Salazar em Coimbra,

com panfletos e documentos que contestavam o regime do Estado Novo. “Este meu tio dava outro filme”, diz a realizadora, que consultou o processo na Torre do Tombo, onde os arquivos da PIDE foram abertos em 1992. No filme, ficamos sabendo que é um dos maiores processos, com 14 volumes e mais de 1500 folhas, e que a folha de n.º 84 foi retirada por poder constituir uma “ofensa à honra e ao bom nome”, só podendo ser lida daqui a 21 anos. Nada disso ela diz que sabia: “Era uma família de muitos silêncios, muitas omissões”, lembra, “tudo o que tinha a ver com emoções era escondido”. Estava-se, afinal, num “Portugal de coletes de forças, [...] completamente formatado”.

Em sua reinterpretação das memórias, a mãe teve um papel crucial. “Nunca nos curamos da nossa infância”. A frase, colocada como epígrafe num dos livros do avô, uma espécie de diário de quando se encontrava longe da família, adequa-se aos sentimentos da mãe, e é lida por Catarina. Sua mãe, através do filme, acabou por reelaborar essa memória da infância, pois, por ser bem mais nova que os irmãos, não conviveu com o pai e sempre sofreu com sua ausência.

Se pensarmos nessa frase de uma forma mais lata e metafórica, acho que o cinema é um ótimo instrumento para aproximar esses tempos, é um espaço muito fértil para o onírico e para a memória e pode preencher um espaço afetivo. Não vamos entender que o cinema tenha uma função terapêutica, mas claramente o cinema ao espoletar a nossa imaginação preenche vazios, preenche ausências. (Gross, 2016).

O mistério que ronda a vida do avô é mantido pela ausência da tia da cineasta, de nome Maria Antônia, que há 30 anos não fala com a irmã e se recusou a deixar a sobrinha Catarina entrar na casa familiar de Casares para a gravação do documentário. Sabemos que a casa foi transformada pela tia em museu onde é guardado o espólio de Tomaz de Figueiredo: “São coisas que ficam por esclarecer e tem a ver com o próprio filme, que fala das reações emotivas aos acontecimentos que ganham mais consistência do que aquilo que os motivou. As razões que motivam as roturas de repente esboroam-se, evaporam-se, ninguém percebe

realmente por quê, e aquilo que vai cristalizando e sedimentando é um sentimento”. (Gross, 2016)

Fundamental para a narrativa fílmica, a mãe de certa forma exige que Catarina não só enquadre, mas entre no quadro. “A minha mãe assumiu logo de início que queria fazer esta viagem comigo, mas é ao longo do filme que se vai entregando emocionalmente” (Gross, 2016). Assim a cineasta se constitui como personagem, explicando seu papel no filme como alguém que vai juntando os pedaços: “Eu sabia que eventualmente a minha voz iria aparecer. Mas mal comecei a filmar a minha mãe, não me pareceu justo ela estar ali sozinha. (...). Apareço com ela e depois apareço mais em ligações a coisas, de costas, a mexer nas coisas. Achei importante esse lado de ‘escritório’. É muito um filme de papelinhos, de coisas que se colam.” (Gros, 2016).

Uma das cenas mais emblemáticas do filme mostra a mãe assistindo comovida à gravação da RTP, e alternando o olhar da tela para a câmara, onde está Catarina gravando. Esse reencontro foi ressaltado em diferentes falas da cineasta em entrevistas:

Quando comecei a filmar a minha mãe fi-lo como nessa cena, eu a filmar e ela à frente da câmara, e no início ela defendia-se bastante. Foi aí que decidi que devia estar com ela e se repararem nas primeiras cenas ou ela está com os netos ou eu estou com ela. Nessa cena ela volta a estar só, mas o que funciona é um certo triângulo. Ela está a olhar para o meu avô, mas está a olhar para mim, como se de repente estivéssemos os três reunidos naquela sala. (Gross, 2016).

Como nos diz Renov, “existe uma curiosidade inata que nos faz buscar o passado e as conexões de nossa família”. Para ele, a “antropologia fala muito sobre o parentesco como uma forma de entender a si mesmo, entender-se através do outro” (Renov, 2005). *O mistério que ronda a vida do avô dá o clima de thriller e é mantido no filme pela ausência da tia da cineasta, de nome Maria Antônia, que há 30 anos não fala com a irmã e se recusou a deixar a sobrinha Catarina entrar*

na casa familiar de Caiscais para a gravação do documentário. Sabemos que a casa foi transformada pela tia em museu onde é guardado o espólio de Tomaz de Figueiredo:

São coisas que ficam por esclarecer e tem a ver com o próprio filme, que fala das reações emotivas aos acontecimentos que ganham mais consistência do que aquilo que os motivou. As razões que motivam as roturas de repente esboroam-se, evaporam-se, ninguém percebe realmente por quê, e aquilo que vai cristalizando e sedimentando é um sentimento. (Gross, 2016).

Há aí também um reconhecimento de um modo de ser que transcende o âmbito familiar e parece falar de um contexto de exceção e de uma sociedade portuguesa de aparências, que mantinha em silêncio os desajustes: “No fundo são as camadas do tempo, silêncios após silêncios, equívocos atrás de equívocos, ficções por cima de ficções. O grande problema é o silêncio, as pessoas não falarem sobre as coisas.” (Gross, 2016).

Catarina reconhece que uma *questão nuclear que o filme levanta, desse Portugal conservador, é a adulteração de um modelo convencional de família pela ausência do elemento masculino e de como as pessoas trabalham com isso e vivem com isso*. (Gross, 2016). A realizadora nos diz, por fim, que é preciso ficcionalizar para dar sentido as coisas. Ela avalia que, depois de terminado o filme, ficou com mais perguntas, o que nos revela certamente essa tendência dos ensaios audiovisuais contemporâneos, de não fechar um argumento único, mas partilhar, com o espectador, sua construção e questionamentos.

BIBLIOGRAFIA

Close-up. *O cinema é janela para transcendência*. Entrevista de Catarina Mourão a *Close-up Observatório de Cinema*. 27 de jul de 2017. Disponível em:

- <http://www.snpcultura.org/catarina_mourao_o_cinema_e_janela_para_trascendencia.html>.
- Corrigan, T. *O filme ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papirus, 2015.
- Ferreira, Nelson. *Entrevista com Catarina Mourão*. News Letter Deus Me Livro, 12 nov. 2016. Disponível em: <<http://deusmelivro.com/cine-ou-sopas/entrevista-catarina-mourao-12-11-2016/>>. Acesso em: 8 ago.2017.
- Gomes, Hugo. “Entrevista com Catarina Mourão, realizadora de *A Toca do Lobo*.” C7NEMA, Lisboa, 12 dez. 2016. Disponível em: <<http://c7nema.net/entrevista/item/45865-entrevista-com-catarina-mourao,-realizadora-de-a-toca-do-lobo.html>>. Acesso em 21 abr. 2017
- Gross, Ricardo. *A propósito de A toca do lobo*. Entrevista com Catarina Mourão. *Lisboa: Agenda Cultural*, 11 a 14 nov., 2016. Disponível em: <<http://www.agendax.pt/artigo/entrevista-catarina-mourao#.WbndIMiGO00>>. Acesso em: 11 ago. 2017.
- Penafria, M.; Santos, A.; Piccinini, T. “Teoria do cinema vs teoria dos cineastas”. In: Atas do IV Encontro Anual da AIM. Covilhã: AIM, 2015, p. 329-338.
- Renov, Michael. “Domestic Ethnography and the Construction of the ‘Other’ Self”. In: RENOV, M.; GAINES, J. *Collecting Visible Evidence*. Minnesota Press, 1999. Disponível em: <http://sufriedrich.com/PDFs/PDFs%20of%20books%20for%20INDIV%20films/SOS_Renov.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2017.
- Russell, C. *Autoetnografía: viajes del yo, laFuga*, 2011. In: <<http://2016.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>>.
- _____. *Experimental ethnography: the work of film in the age of vídeo*. Durham: Duke University, 1999.

FILMOGRAFIA

Mourão, Catarina. (2015). *A toca do lobo*. Laranja Azul.