

# Bostofrio: a recusa fotográfica como evocação

## *Bostofrio: photographic refusal as evocation*

RICARDO VIEIRA LISBOA

Programador de Cinema

rmpvlx@gmail.com

---

### Resumo

Em 2018 estreou o filme *Bostofrio* de Paulo Carneiro, a sua primeira longa-metragem. Este documentário, sobre um realizador em busca da história do seu avô, na homónima aldeia em que este viveu, insere-se numa linhagem de filmes “ruralo-fantasistas” sobre a paisagem e as vivências transmontanas. Nele a dimensão fotográfica surge de um ponto de vista narrativo mas também formal, acentuando-se a sua importância pela ausência de uma imagem chave: o retrato do “avô incógnito”. Neste ensaio procuro analisar de que forma essa ausência, juntamente com uma série de estratégias fílmicas “primitivistas” e de forte correlação gótica, converte a figura ausente numa presença espectral.

---

### Palavras-chave

Documentário | cinema português | fotografia | espectralidade | gótico

---

### Abstract

In 2018, the film *Bostofrio*, Paulo Carneiro's first feature film, premiered. This documentary, about a director in search of the memory of his grandfather, in the eponymous village in which he lived, is part of a line of “rural-fantasistic” films about the landscape and the experiences of Trás-os-Montes. In it, the photographic dimension emerges from a narrative necessity but also from a formal point of view, emphasizing its importance

by the absence of a key image: the portrait of the “incognito grandfather”. In this essay I try to explain how this absence, together with a series of “primitive” filmic strategies with a strong Gothic correlation, convert the absent figure into a spectral presence.

—  
**Keywords**

Documentary | Portuguese cinema | photography | spectrality | gothic

Nadar [o fotógrafo] recordava que Balzac tinha uma teoria do eu, segundo a qual a essência de uma pessoa era formada por uma série quase infinita de camadas espectrais sobrepostas, umas sobre as outras. O romancista acreditava ainda que, durante “a operação Daguerre”, uma dessas camadas era retirada e fixada pelo instrumento mágico. Nadar não se lembrava se, supostamente, essa camada se perderia para sempre ou se poderia haver regeneração (...).

Julian Barnes, *Os Níveis da Vida* (Trad. Helena Cardoso), Quetzal 2013, 28.

Por entre as desventuras do balonismo experimental, no século XIX, o escritor Julian Barnes reflete, no romance memorialista de onde recortei a epígrafe, *Os Níveis da Vida*, sobre o prodígio mágico da fotografia (outra das novas invenções desse século) e da combinação improvável destes dois meios de perceber o mundo: a fotografia aerográfica. O primeiro permite ver do ponto de vista dos pássaros a paisagem e tudo o que nela se deposita. O segundo permite ver o ponto de vista do outro, fixá-lo e transmiti-lo. Logo, a fotografia aerográfica permitirá fixar e transmitir o ponto de vista dos pássaros (imagens de uma visão alada e não-humana das coisas, não muito diferente de uma perspectiva celeste).

Se esta dupla consciência do olhar como espaço de constante modelação tecnológica (a técnica do balonismo e a mecânica da impressão fotográfica) não trouxesse já luzes suficientes para iluminar *Bostofrio, où le ciel rejoint la terre* (2018), de Paulo Carneiro, a passagem que recortei cristaliza muito do que é a empresa do realizador em redor do poder memorial (e logo fantasmático) da imagem fotográfica por oposição aos modelos tradicionais de discussão da ontologia da própria fotografia.

### **O filme**

Esclareça-se então a natureza do objeto de estudo. *Bostofrio* é uma aldeia, no Concelho de Boticas, distrito de Vila Real na sub-região do Alto Tâmega, província de Trás-os-Montes e Alto Douro. É nesta aldeia que decorrerá a investigação do realizador do documentário homónimo. O subtítulo, em francês, “où le ciel rejoint la terre” antecipa o cartão que encerra o filme, em jeito de súplica aforística, onde se cita Teixeira de

Pascoaes: “Deus e o Demónio são incompatíveis em toda a parte, exceto em Portugal.”

Bostofrio será, portanto, o espaço do território português no qual o realizador descobre o “encontro entre o céu e a terra”, isto é, entre o divino e o profano. Este subtítulo e respetiva citação pascoalina não é, de todo, inocente nos propósitos fantasmáticos a que o filme se propõe. Recorde-se que Teixeira de Pascoaes foi um poeta que sempre procurou investigar a natureza do ser português renovando, por exemplo, a mitologia espectral do sebastianismo. Citando Maria das Graças Moreira de Sá, em *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*,

[as] características que tornariam inconfundível a sua poesia: a fusão do mundo subjectivo e objectivo; o sentimento religioso das coisas, esse além que as sombras, os fantasmas e os espectros escondem e revelam simultaneamente; o fascínio pelo mistério e pelo enigma de tudo o que o rodeia; a vocação mítica que tudo transforma, até a terra natal, agora entendida como microcosmo do Universo, autêntica escada para o infinito; o sentido transcendente da ausência, ligada não apenas ao passado ou ao futuro, mas ainda a uma forma ideal da realidade autêntica. (Moreira da Sá 1992, 35)

Esta descrição da poesia de Pascoaes aplica-se, com improvável adequação, à prática documental de Paulo Carneiro em *Bostofrio*. Neste artigo procurar-se-á explicitar a natureza dúplice das estratégias do realizador para compreender o passado, uma vez que este é um documentário onde um jovem documentarista envereda pela paisagem transmontana, de inquerito em inquerito, procurando saber quem foi o seu avô (Domingos Espada) que ele nunca chegou a conhecer. Este é, assim, um filme de investigação familiar que procura desenterrar os não-ditos de uma aldeia encerrada nas suas tramas ocultas, em particular, sobre o porquê da não-perfilhação do pai do realizador pelo respetivo avô. Para isso, Carneiro opta, inesperadamente, por um esquema formal mais rígido que o típico documentário memorial.

De qualquer modo, convirá referir que o filme se pode integrar na corrente de retratos da “pós-ruralidade”, como a identifica Tiago Carvalho da Silva na dissertação *A etnopaísagem no cinema português*, quando afirma que o “distanciamento do conceito de ruralidade na sua tradicional e até romantizada aceção pode estar relacionado com a necessidade de se reconstruir a própria noção de universo rural segundo uma perspectiva contemporânea” — e acrescentaria, pessoal e íntima (veia comum a vários desses filmes). Carvalho da Silva conclui então que “os imaginários fílmicos que consolidam uma ideia de mundo rural a partir do século XXI vão debater-se concomitantemente com um processo de desconstrução da ideia de ruralidade à qual estávamos habituados” (2016, 112). *Bostofrio* integra-se neste paradigma estético dominante da produção cinematográfica portuguesa contemporânea que filmou o mundo rural, mas, como procurarei explicitar adiante, eleva esta ideia de desconstrução das tramas da ruralidade, na sua articulação com a fotografia, a um nível conceptual (quase forense).

O realizador subdivide o filme (que tem pouco mais que uma hora de duração)

em doze capítulos, sendo a quase integralidade deles dedicada a uma conversa entre o realizador e um, dois ou três habitantes da aldeia. Cada capítulo é identificado por um cartão, numerado e acompanhado pelo nome próprio do entrevistado (com exceção do prólogo e do, não nomeado, epílogo), e cada entrevista é tipicamente filmada em longos planos fixos. Por norma, as entrevistas de exterior (muitas vezes os entrevistados estão a desenvolver atividades de agricultura ou silvicultura e não interrompem as suas tarefas para falarem com o realizador) subdividem-se em dois planos: um primeiro, distante, em que se encena a aproximação do realizador à personagem; seguido de um segundo, noutra eixo e mais próximo, onde se aprofunda o depoimento. As entrevistas em interiores (sempre nas casas dos entrevistados) tendem a acontecer diante da lareira ou da lareira e são rodadas num único plano fixo que enquadra em equilíbrio (frente a frente ou lado a lado) o realizador e o entrevistado. Estes longos planos fixos são, por vezes, entrecortados por cartões negros com a inscrição “[...]” — enfatizando a ideia de uma montagem como forma de citação.

Paulo Carneiro compõe um filme de múltiplos relatos que evita afirmativamente a solução televisiva das “cabeças falantes” impondo a sua presença física em cada uma das entrevistas com idêntico peso que o entrevistado. Em segundo lugar, a montagem (de André Valentim Almeida, Francisco Moreira e Paulo Carneiro) apresenta e sublinha as suas descontinuidades, expondo as poucas costuras do filme e recusando (tanto quanto possível) a utilização de planos de corte que permitam re-apresentar o discurso dos entrevistados com uma ordem, uma estrutura e um ritmo diferentes daqueles que foram os da recolha documental.

Como que tomado pela escala da visão aérea (o referido balão de ar quente), Carneiro filma então com uma enorme distância, dando novas dimensões à escala do plano aberto. Entre cada capítulo, encontramos-lo passeando pelos trilhos transmontanos como formiga no seu carreiro. A câmara preserva uma distância ética sobre os entrevistados (primeiro a introdução, só depois a aproximação) e cada sequência segue, quase sempre, esse modelo, entre o plano abertíssimo e o plano aberto.

Outro aspeto, que se prende com o anterior, passa pelo referido modo como o realizador encara o trabalho. Quase sempre, antes ou durante cada entrevista, a câmara descobre e acompanha uma pessoa na sua jorna: Casimira que cava um regueiro, Lucília e Octávio que colhem vides, Rosa e Salvador que passeiam o cão e preparam uma queimada, Maria que alimenta as galinhas, Saúl que roça as ervas. Esta forma de aproximação, pelo trabalho, a cada uma das personagens, revela outra das formas como o olhar do realizador enquadra a realidade.

### **O fotográfico**

A forma como o realizador encara o trabalho e apresenta cada um dos entrevistados evidencia o primeiro vínculo do filme à dimensão fotográfica (ainda que, até aqui, apenas metafórica). Cada capítulo é uma conversa, mas também, e especialmente, um retrato.

O segundo vínculo resulta das fotografias que, por vezes, o realizador apresenta aos entrevistados (fotografias do seu pai enquanto criança) a que só eles (entrevistador e entrevistados) têm acesso — o enquadramento largo e a distância da câmara não permitem ao espectador aceder ao conteúdo dessas imagens, estratégia que repetirá.

O terceiro vínculo, decisivo, relaciona-se com a procura por uma imagem do avô, que Paulo Carneiro usa como *Macguffin*. Se a pergunta por “alguma fotografia dele” só surge no sexto capítulo do filme (aos 29 minutos), a resposta surge logo pronta, “No cemitério tens uma fotografia dele.” Daí em diante, a procura por uma fotografia do desconhecido avô ressurgiu mais algumas vezes, com idênticas réplicas dos aldeãos. E Paulo Carneiro termina o filme, no décimo segundo capítulo, entrando no cemitério da aldeia, mas sem nunca nos revelar a imagem que provavelmente lá se encontra.

Há, portanto, uma figura ausente, desconhecida e semi-mitológica (dadas as descrições dos vários habitantes da aldeia), que nunca encontra sequer uma forma (fotográfica). Domingos Espada, na sua imaterialidade, assombra *Bostofrio* (tanto o filme como a aldeia) e Paulo Carneiro reforça essa dimensão ao recusar dar-lhe (dar-nos) a, provavelmente, única imagem dele disponível. Só que, como com todos os fantasmas, nem tudo é o que parece e os espectros caracterizam-se pela sua semi-presença (ou semi-ausência). A imagem de Domingos Espada está, afinal, no filme de Paulo Carneiro, só que de forma indireta e dissimulada — o que reforça a sua espectralidade.

Primeiramente, através da acumulação de relatos que permitem compor um retrato complexo (e nem sempre coerente) de quem foi esse homem (e dos motivos que levaram a não casar nem perfilhar as crianças que teve com Profetina). A esse respeito atente-se na inteligente construção narrativa de Paulo Carneiro. Cada conto acrescenta sempre um — e um só — ponto à tapeçaria memorial que é esta investigação familiar sobre um — afinal não tão desconhecido — avô incógnito.

No fundo é esse o argumento utilizado por vários daqueles que escreveram sobre o filme. Teresa Vieira, para a revista internacional *Cineuropa*, refere a canção que inicia e encerra o filme, “Dobadoura” (segundo o dicionário *Priberam*, “aparelho giratório em que se enfia a meada que se quer dobar”) explicando, “linha a linha, capítulo a capítulo, somos capazes de preencher alguns dos elementos em falta sobre o avô do realizador (...) numa tentativa de criar uma imagem completa: uma imagem desaparecida de um pai desaparecido (...)” (2019). Também Vasco Baptista Marques, crítico de cinema do jornal *Expresso*, defende que “[o] que cativa é a forma como (...) o filme vai construindo a imagem de um espaço-tempo do qual não dispomos de imagens, tal como Carneiro não dispõe de uma foto que lhe permita dar figura ao avô” (2019). E Luís Miguel Oliveira, crítico de cinema do jornal *Público*, acrescenta,

Essa personagem ‘ausente’, o avô, nunca se materializa — não é um filme ‘sobre o avô’, é um filme sobre um homem à procura de uma imagem para o seu avô (imagem, literalmente, como a questão das fotografias, que o filme acaba sem mostrar, comprova) (2018).

E, por fim, o júri que atribuiu o prémio de Melhor Filme Português no Festival Filmes do Homem a *Bostofrio*, conclui que o realizador “adopta o inquérito como figura de estilo onde o mais importante não são as respostas, antes a criação de um retrato fragmentário de uma aldeia e dos seus fantasmas” (Andrade 2018).

Segundamente, e como já anunciava na anterior citação, a relação entre fotografia e fantasmagoria está presente no filme exatamente através desse mecanismo de fragmentação.

Carneiro propõe uma visão assombrada sobre a relação do homem com a natureza. Uma delas, evidente, passa pela forma como se reencena a natureza perante a câmara, em particular os animais. Numa sequência em que uma série de vacas atravessa o plano, a pastora que as conduz comenta para com os animais, “querem ficar na fotografia”. Noutra sequência, a dona do cão Max comenta algo semelhante, ordenando à criatura que pose para a “fotografia”. Esta coincidência entre filmar e fotografar, além de resultar de uma força de expressão popular e do desconhecimento técnico dos entrevistados, traduz, de certo modo, o desejo fotográfico (de retratista) de Paulo Carneiro.

No entanto, em *Bostofrio* os efeitos de prestidigitação fotográfica são vários e inusitados, resultantes de gestos de manipulação tão simples como os usados pelas fotografias vitorianas de fantasmas ou os truques do mágico Georges Méliès (e, no entanto, tão poderosos que desacertam o naturalismo daquele território, reforçando a dimensão espectral da história). A saber: (1) no início do filme ouve-se, de facto, a canção “Dobadoura”, só que cantada ao revés, atribuindo-se-lhe assim a conotação de uma evocação mística, ainda para mais feita num cemitério, como que chamando a presença (sempre ausente) do morto que centra toda a trama e impondo uma conceção do tempo ao revés; (2) mais tarde, no único fundido encadeado do filme, a paisagem transmontana, ao entardecer, funde-se num céu rosado, assistida por um coro celestial que surge inesperadamente na banda de som; (3) vários são os fumos de queimadas noturnas, de nuvens passageiras (frente a luas cheias) e de nevoeiros matinais que preenchem os vales que cerceiam Bostofrio, isolando-a num mundo de fantasia — como escreve Baptista Marques, “o filme (...) inscreve-se (...) na linha nobre de um cinema documental [português] ‘ruralo-fantasia’.” (2019) —; (4) num dos planos recorrentes da paisagem, em que o vulto minúsculo do realizador se passeia pelos caminhos rurais, a sua figura literalmente evapora-se — fantasmaticamente — no prado; (5) o som distante de um cantar gemente acompanha uma queimada enquanto o fumo se dissipa pela paisagem e a noite cai; (6) a súbita entrada de um estrondo que interrompe o testemunho de Rosa e revela uma vaca, em primeiro plano, pastando calmamente sobre um fundo de chamas, como se o próprio bovino ardesse — Luís Miguel Oliveira justifica estas soluções como formas de citação cinéfila, Carneiro lembra-se de coisas tão insólitas, na maneira como abanam o registo do filme, que ele viu bem o seu Manoel de Oliveira (aquele ruído vindo do nada que precede os planos do incêndio na planície faz lembrar os planos ‘apocalípticos’ do *Acto da Primavera* [1963]). (2018).

## A fotografia

Se os referidos efeitos de perturbação da realidade fotográfica do documentário são simples e evidentes, o mais invisível deles é, também (e por isso mesmo), o mais perfurante (porque o atravessa completa e silenciosamente todo o filme).

Ao longo da hora e dez minutos de *Bostofrio*, os supracitados cartões que marcam cada um dos capítulos surgem com as respetivas inscrições feitas segundo uma caligrafia manual de giz branco sobre ardósia, isto porque o fundo não é totalmente negro, antes marmoreado por uma série de nuances de cinzento escuro. Em cada cartão esse fundo modifica-se ligeiramente em matizes nebulosamente abstratas. Até que, quase no final, essas manchas granulosas e texturadas começam a assemelhar-se a formas reconhecíveis, em particular as duas últimas que são, ostensivamente, grandes olhos humanos em preto-e-branco, muito ampliados.

Seguindo as sugestões espectro-fetichista de Laura Mulvey, em *Death 24x a Second* — “A tecnologia digital permite ao espectador congelar um filme de uma maneira que evoca a presença fantasmática do fotograma individual” (2006, 26) —, revi o filme, e comecei a notar uma enorme asa de um nariz, por de baixo da inscrição “VII. Manuel Espada” ou um colarinho de camisa, por de baixo de “VI. Saúl”, ou ainda, a dobra de uma orelha encimada por “III. Maria”.



Imagem 1

Colagem a partir de doze fotogramas dos doze cartões de cada um dos capítulos do filme Bostofrio.

Recolhidos os “fotogramas individuais” correspondentes aos doze cartões dos doze capítulos do filme comecei a vislumbrar um rosto. Com ajuda de um programa básico de edição de imagem chega-se à seguinte montagem [Imagem 1], onde os olhos se encaixam um no outro e anunciam a cana do nariz, esta liga-se ao lábio superior que se funde no sorriso que curva a bochecha e alinha pela gola da camisa que atravessa o queixo e pescoço e descobre uma orelha desfocado e o recorte de uma testa curta e de um cabelo negríssimo. São apenas doze imagens, pelo que o rosto é lacunar e fragmentário — mas ainda assim há um vislumbre de personalidade, com os olhos amendoados, o sorriso malandro, a gola séria e a orelha alta.

Carneiro literaliza, neste pormenor quase oculto do seu filme, o processo e o objetivo de *Bostofrio*: a procura por uma imagem impossível de conseguir e as lacunas que uma reconstrução baseada na recolha de depoimentos sempre carrega (ou, simplesmente, o intervalo entre a coletânea de factos e o fazer História/contar uma história). Soma-se a isso a sequência de fragmentos, que se organiza cronologicamente pelo rosto descrevendo uma espécie de espiral que se inicia na testa, contorna toda a face pelo exterior e dobra na boca para o centro, terminando no olhar (o minotauro deste labirinto de Creta).

Espalhando a imagem do avô por todo o filme, o realizador impõe-no, igualmente, como figura sempre ausente e, no entanto, constantemente presente. Essa espectralidade resulta do próprio real — a tal teoria essencialista de Balzac, em epígrafe, sobre as multi-camadas identitárias — e da forma como esse real é fixado, ora pela memória (dos entrevistados), ora pela fotografia — o mecanismo por excelência de fixação dos fantasmas. Daí que o crítico da *Senses of Cinema*, Leonardo Goi, tenha afirmado, sobre o filme, que este era povoado por “personagens à procura de fantasmas” e que na “longa-metragem de estreia de Carneiro é o avô do argumentista-realizador [o fantasma]. Carneiro cose [*patches together*] o retrato de um homem que ele nunca conheceu, e só o ressuscita através das histórias daqueles que o conheceram,” concluindo que o filme resulta “do desejo de ressuscitar o parente morto”<sup>1</sup> (2018).

Se André Bazin defende, na relação entre fotografia e morte, o poder memorialista de uma imagem e a possibilidade de, através da recolção, evitar uma “segunda morte espiritual” (Ruffles 2015, 28), essa não é, de todo, a sugestão de Paulo Carneiro. Esta fotografia “invisível” que re-aparece, retalhada, ao longo de todo o filme, aproxima-se mais da metáfora freudiana do trauma como câmara fotográfica. A câmara foi usada, nos primeiros escritos de Freud, para descrever o inconsciente como um “espaço onde pedaços de memórias são arquivados até ao momento em que são revelados, como impressões a preto-e-branco de um negativo, em memórias acessíveis pela consciência.”<sup>2</sup> (Baer 2002,16). A investigação de Carneiro funciona, então, como sessão de psicoterapia de grupo, sendo que a cada entrevista o trauma vai emergindo das águas cheias de

1 Tradução do autor.

2 Tradução do autor.

reagentes químicos, como uma imagem latente, a caminho de uma catarse comunitária e individual. Assim o explica Damian Sutton, em *Photography, Cinema and Memory*,

é por isso que os processos fotográficos podem ser usados em cinema para produzir efeitos dramáticos — revelando a verdade de personagens, expressando a verdadeira imagem de uma revelação ou cristalização de uma personagem (...). No cinema, as fotografias carregam sempre consigo uma latência que, como um negativo, é uma sombra oculta (...).<sup>3</sup> (2009, 119).

Como afirmou o realizador em várias entrevistas, o seu pai (a quem o filme é dedicado) nunca lhe falou muito — aliás, quase nada — do seu avô. Sempre fora um tabu, um trauma nunca tratado. O filme tem, por isso, essa vertente catártica, permitindo à família libertar-se de um fantasma. Daí que a relação entre revelação fotográfica e revelação traumática se evidencie na estrutura narrativa e formal de *Bostofrio*.

Há uma segunda dimensão, mais sociológica, associada a esta utilização da fotografia retalhada e escondida do avô, que não convirá descurar. Como se explica, eloquentemente, no filme de José Neves *A Fotografia Rasgada* (2002), era prática comum, para os emigrantes clandestinos portugueses que passavam a fronteira a salto, em direção às *bidonvilles*, rasgarem uma fotografia sua em duas metades. Uma ficava com o passador, a outra com o próprio emigrante. Quando chegavam ao destino pretendido, os emigrantes enviavam por correio a sua metade da fotografia de modo a garantir à família, que ficara em Portugal, a sua boa saúde. Encaixando as duas metades, a última tranche seria paga ao passador.

A fotografia retalhada era — paradoxalmente — a prova de vida e de bem-estar do retratado e a reunificação pictórica a garantia de uma distância que se esperava demorada. Recorde-se que a imigração, nomeadamente para França, teve na província de Trás-os-Montes e Alto Douro um grande impacto social, que o próprio “protagonista” do filme, Domingos Espada, foi, ele mesmo, emigrante em França (como explica o seu irmão, Manuel, no oitavo capítulo), e ainda que o pai de Paulo Carneiro migrou de Bostofrio para Lisboa aos 12 anos de idade (como era comum para os pré-adolescentes pobres do interior do país). Deste modo, a dimensão antropológica da fragmentação fotográfica encontra aqui uma redobrada ligação com a questão do encerramento da assombração. Fazer *Bostofrio* é reunir os pedaços da “fotografia rasgada,” e como tal garantir que o avô (semi-) incógnito chegou ao seu destino, são e salvo (e lá se demorará).

### O gótico

Lendo esta descrição, o leitor poderá recordar-se da trama de uma qualquer novela gótica, em que a assombração só é encerrada quando os dados do caso particular do espectro são recolhidos e organizados num retrato compósito. É aí que pretendo terminar

<sup>3</sup> Tradução do autor.

este artigo, na articulação entre o projeto investigativo de Paulo Carneiro em *Bostofrio* e as formas do gótico como tradição narrativa e, primeiramente, arquitetónica (na sua relação com os fantasmas que, ao longo dos tempos, sempre habitaram essas histórias).

Se, no cinema de Hollywood, os castelos assombrados e os casarões parecem combinar os registos da arquitetura medieval, Vitoriana, Elizabethiana e Georgiana (Curtis 2008, 77), nos poucos casos do gótico português as influências parecem ser essencialmente medievais e românicas, mas também manuelinas (o dito gótico português tardio) apenas em alguns pormenores mais carregados (Afonso 2013, 26). São disso exemplo filmes gótico-ruralistas portugueses como *Três Dias sem Deus* (1946, Bárbara Virgínia), *O Cerro dos Enforcados* (1954, Fernando Garcia), *O Crime de Aldeia Velha* (1964, Manuel Guimarães), *O Construtor de Anjos* (1978, Luís Noronha da Costa) ou, mais recentemente, *O Espelho Mágico* (2005, Manoel de Oliveira). Não é, naturalmente, nesta linha em que *Bostofrio* se enquadra, mas a sua abordagem ao mistério gótico faz-se segundo uma vertente documental, combinando assim a natureza rural da abordagem gótica das ficções portuguesas acima referidas com a tradição etnográfica do documentário rodado em Trás-os-Montes<sup>4</sup>.

Segundo o investigador Barry Curtis, no seu livro *Dark Places* o universo gótico arquitetónico é feito da recriação de um passado através de uma perspetiva romântica, no cruzamento de estilos e de épocas, “o estilo gótico é sempre um palimpsesto que se refere a origens que são essencialmente uma confusão cujas fontes são ultimamente indetetáveis.” (op.cit, 76) e acrescenta:

O estilo gótico domina a *mise en scène* das casas assombradas. O advento da assombração é acompanhado por uma regressão a um imaginário século XIX e à sua própria ‘recriação’ de um passado gótico misterioso. Parte do apelo do gótico surge como um antídoto para as superfícies frias, bem proporcionadas e lisas da tradição clássica (...). A natureza do gótico era fundir estruturas com ornamentos cuidadosamente elaborados, e os revivalistas góticos do século XIX estavam particularmente encantados com o jogo de luz e sombra nas fachadas góticas. (...) Parece que o gótico combinou com sucesso uma sensação de regeneração estranha e uma qualidade necrófila. (op.cit, 79)

4 Eduardo Prado Coelho, a propósito do mítico e mitológico *Trás-os-Montes* (1976, de António Reis e Margarida Cordeiro), começava por afirmar que “Uma das linhas mais produtivas do cinema português tem sido a da descoberta, em termos de pesquisa antropológica, de uma realidade rural em vias de desaparecimento.” Depois de um elogio da poesia desta vertente cinematográfica, fala-nos do “enorme interesse” do trabalho de António Campos e acrescenta: “merecem ainda menção, entre outros, Noémia Delgado [*Máscaras* (1976)], Leonel Brito [*Colónia e Vilões* (1977) e *Gente do Norte — A História de Vilarica* (1977)], Fernando Matos Silva [*Argozelo* (1977)], Manuel Costa e Silva [*Festa, Trabalho e Pão em Grijó de Parada* (1977)], etc...” E eu acrescentaria, nesse *et cetera*, um outro título e um outro realizador, *Castro Laboreiro* (1979) de Ricardo Costa. Nesse mesmo artigo, o filósofo resume assim o que caracteriza o cinema “etnográfico” ou “antropológico” português: “começa por ser um projecto que arranca deste ‘movimento antropológico’ do cinema português. Mas, tomando à letra o ensinamento de Novalis, leva mais fundo e longe a abstracção ficcional: este ‘retrata’ uma realidade que já não existe, que nunca existiu, impossível de existir, mas retrata-a com a mais implacável das fidelidades” (1983, 69-72).

O curioso do universo da casa assombrada e da arquitetura gótica no cinema, nomeadamente norte-americano, é que este parece mimetizar inconscientemente os processos da investigação documentarista assim como a própria ontologia da imagem fotográfica. Curtis afirma que “os edifícios góticos partilham com o cinema uma capacidade de ligar tempo e condensar narrativas históricas de formas que intensificam e distorcem as percepções espaciais”<sup>5</sup> (op. cit, 86-87).

Helen Hanson, em *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and Female Gothic*, é rápida em afirmar que a narrativa do filme gótico tende a estabelecer-se da frente para trás (como a canção ao revés que abre *Bostofrio*), ou seja, os personagens tendem a preocupar-se com o passado e com eventos a que não puderam assistir (ou que tendo assistido estão enterrados nas profundezas do inconsciente — a câmara freudiana) de modo que, na compreensão desse passado possam resolver as situações presentes, a assombração, o trauma, etc. Mas se os personagens efetuam este caminho inverso, também os leitores dos romances e os espectadores dos filmes têm que fazer idêntico caminho, que tanto se faz para trás como de repente progride (já que o regresso ao passado se faz com a intenção de compreender o presente — *Bostofrio* lateraliza isto quando a sua chave fotográfica só é acessível numa forma de espectador ativo que quebra a função injetiva do tempo que comanda a experiência do cinema em sala). Esta ideia, explicita-a Hanson com “É dentro desta narração retrospectiva que o gótico incorpora as ansiedades culturais, e é isso que mobiliza seu potencial de crítica social” (2007, 35), mas também Curtis afirma que “o tema chave dos filmes de casas assombradas é o poder disruptivo que o passado tem sobre o presente.” (2008, 84).

Curtis trata o processo narrativo do filme de casa assombrada em moldes muito semelhantes àqueles que descrevem o processo de Carneiro em *Bostofrio*, quando procede recolha dos diferentes testemunhos dos aldeãos. O investigador usa termos como “*resurrect*” e “*re-memorialize*” (op. cit) e acrescenta que os personagens devem procurar testemunhas vivas dos traumas que iniciaram o assombramento (o que pode ser lido como, testemunhas vivas que conviveram com o avô agora morto) ou vasculhar nos arquivos em busca de peças jornalísticas, documentários, fotografias (!) e outros testemunhos do passado. E acrescenta Curtis:

Este processo reflete algo essencial na natureza do gótico — a sua génese documental — a natureza construída de sua origem que está sempre numa versão de um passado. A história de fantasmas (...) é caracterizada pela sua preocupação com a autenticidade na forma

<sup>5</sup> Existe uma qualidade cinematográfica na forma como os arquitetos góticos pensaram os seus monumentos e respetivas decorações. Qualidade essa que se manifesta no jogo das proporções que dão enorme destaque a uma divisão e depois parecem minguar outras, mas também na forma como os edifícios parecem ter sido feitos de remendos e acrescentos sucessivos pelas várias gerações que passaram por essas casas (revelando, por isso, a própria história do edifício e seus habitantes na próprias estrutura e decoração) — a estrutura de multicamadas do palimpsesto vs. a estrutura de multicamadas da fotografia espectral de Nadar?

de descrições precisas de lugares e de ambientes e circunstâncias plausíveis dentro das quais o sobrenatural se manifesta.<sup>6</sup> (op. cit)

O investigador de fantasmas do gótico e o documentarista familiar contemporâneo são duas figuras não muito distantes, já que ambos procuram compreender as manifestações presentes de um passado que não compreendem totalmente através de documentos e traços desse mesmo passado. E essa pesquisa querem-na tão plausível e precisa quanto possível, porque só assim se poderá curar a assombração.

Não por acaso também, Curtis ressalva que todo o fantasma, independentemente da sua natureza, sempre se manifesta através do uso dos nossos meios de comunicação, nomeadamente a manifestação ectoplasmática numa fotografia, a estática em redor de um televisor, os troianos vírus cibernéticos de alguns filmes de terror atuais, etc. Esta infeção fantasmática da comunicação humana surge-nos como um exercício de palimpsesto, já que aquela que era a mensagem que se desejava enviar (no caso da fotografia, o retrato) surge agora rasurada e re-escrita (por cima) pela assombração (e é exatamente isso que acontece com as inscrições dos capítulos de *Bostofrio*). Curtis resume esta ideia do seguinte modo:

Como o ‘gótico’ de meados do século XVIII, sempre necromanticamente enamorado com um original que nunca foi recuperado, o fascínio com fantasmas é ainda indissociável da sua capacidade para armazenar informação, manipular o espaço, sofrer mutações ao longo do tempo e resistir à compreensão.<sup>7</sup> (op. cit, 122)

Aqui as expressões a reter são, guardar informação, manipular o espaço, ser mutável com o tempo e resistir à compreensão. Pois bem, estas são expressões que se podem aplicar, quase sem tirar nem pôr, ao empreendimento de Paulo Carneiro diante da figura ausente do seu avô. *Bostofrio* procura compreender um objeto que constantemente lhe escapa e que constantemente resiste a ser compreendido. Encontrar uma imagem para o seu avô pressupõe a aceitação da natureza mutante dessa imagem (impermanente), já que não existe uma imagem (fotográfica) definitiva e o processo de historificação familiar é interminável — uma vez que com cada nova entrevista o filme iria encontrando novas formas para o avô, cada qual mais (ir)reconhecível.

### Uma conclusão

Ainda assim há algo que permanece em todas as múltiplas versões dessa imagem do avô, esse algo é a capacidade da(que) imagem fotográfica ter testemunhado o passado e conseguido conservar dele um farrapo retalhado.

<sup>6</sup> Tradução do autor.

<sup>7</sup> Tradução do autor.

Tudo isto foi, naturalmente, mais bem analisado e explorado por Roland Barthes no famoso ensaio sobre a fotografia da sua falecida mãe, o lutuoso *Camera Lucida*. Essa análise lançou as bases para uma reflexão mais alargada sobre as relações entre fotografia, morte e melancolia (Harvey 2007, 156). A evocação fantasmática de Barthes triunfou ao ver na fotografia de um morto não o seu fantasma, antes encarando-a (à própria fotografia objetual) como um fantasma presente. Como explica John Harvey, em *Photography and Spirit* (2007), “do mesmo modo que ectoplasmas são extrusões e formações dos mortos, também a fotografia [segundo Barthes] é literalmente a emanção do referente e a prova de existência”<sup>8</sup> (157). Deste modo, as aparições fantasmáticas em fotografias são tão provas do sobrenatural como a linguagem o é. Daí que a importância de uma imagem se prende com a capacidade de se lhes atribuir um significado através do “idioleto” pessoal (op. cit). É isso que Paulo Carneiro acaba por fazer. Ao recusar diretamente a fotografia do avô ele impõe-lhe uma spectralidade que esta não tinha de partida. Ao negá-la ele convoca uma presença fantasmática.

O que Paulo Carneiro esconde, acaba por dar, e o que nos dá, cedo tira. Ficam, no final, as questões fundamentais, questões sobre a ausência e o que ela pode revelar: é possível conhecer o passado? Mesmo sabendo os factos, é possível compreender o real? Para que serve uma imagem nesse processo de investigação? O que pode ela iluminar? E o que pode ela esconder? O filme dá as suas respostas, mas deixa, acima de tudo, inquietações.

---

8 Tradução do autor.

---

## Bibliografia

- Afonso, Luís. 2013. *O Gótico Português — História da Arquitetura*. Porto: Universidade Lusófona do Porto.
- Andrade, Sérgio C. 2018. “Filme alemão vence Prémio Jean Loup Passek em Melgaço”. *Público*, 5 de agosto de 2018. <https://www.publico.pt/2018/08/05/culturaipsilon/noticia/filme-alemao-vence-premio-jean-loup-passek-em-melgaco-1840186>.
- Baer, Ulrich. 2002. *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*. Cambridge, Londres: The MIT Press.
- Coelho, Eduardo Prado. 1983. *Vinte Anos de Cinema português (1962-1982)*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação.
- Curtis, Barry. 2008. *Dark Places: The Haunted House in Film*. Londres: Reaktion Books.
- Goí, Leonardo. 2018. “Conjuring Ghosts: The 15th IndieLisboa”. *Senses of Cinema* (junho, n. 87). <http://sensesofcinema.com/2018/festival-reports/conjuring-ghosts-the-15th-indielisboa/>.
- Hanson, Helen. 2007. *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and Female Gothic Film*. 1.ª ed. Londres: J.B. Taurius & Co. Ltd..
- Harvey, John. 2007. *Photography and Spirit*. Londres: Reaktion Books.
- Lisboa, Ricardo Vieira. 2019. “«Bostofrio»: a fotografia negada”. *À pala de Walsh*, 9 de novembro de 2019. <https://www.apaladewalsh.com/2019/11/bostofrio-ou-le-ciel-rejoint-la-terre-a-fotografia-retalhada/>.
- Marques, Vasco Baptista. 2019. “Vestígios do passado”. *Expresso — Revista E*, 9 de novembro de 2019. <https://leitor.expresso.pt/semanario/semanario2454/html/revista-e/culturas/cinema/vestigios-do-passado>.

- Moreira de Sá, Maria das Graças. 1992. *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa — Ministério da Educação.
- Mulvey, Laura. 2006. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books.
- Oliveira, Luís Miguel. 2018. “O que estes filmes têm em comum é nada terem em comum”. *Público*, 26 de abril de 2018. <https://www.publico.pt/2018/04/26/culturaipsilon/noticia/da-bosnia-a-tras-os-montes-a-competicao-nacional-no-indielisboa-1811329>.
- Ruffles, Tom. 2004. *Ghost Images: Cinema of the Afterlife*. Jefferson, Carolina do Norte e Londres: McFarland & Company, Ins., Publishers.
- Silva, Tiago Jorge Campos Vieira Carvalho da. 2016. “A etnopaisagem no cinema português: consolidação e desconstrução de um conceito”. Dissertação de Mestrado, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho. <http://hdl.handle.net/1822/40993>.
- Sutton, Damian. 2009. *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press.
- Vieira, Teresa. 2019. “Review: Bostofrio.” *Cineuropa*, 12 de novembro de 2019. <https://cineuropa.org/en/newsdetail/381124>.

---

### Filmografia

- Bostofrio, où le ciel rejoint la terre* (2018, Paulo Carneiro).
- La Photo Déchirée, chronique d'une émigration clandestine* (2002, José Neves).

---

### Nota biográfica

Formou-se em Matemática (pelo IST) e em Cinema (pela ESTC). É programador de cinema na Casa do Cinema Manoel de Oliveira e no IndieLisboa. É crítico sítio À pala de Walsh, e tem produzido comunicações e artigos nas áreas da história e do restauro de cinema. Realizou curtas-metragens e vídeo-ensaios.

---

### ORCID iD

[0000-0003-0026-6477](https://orcid.org/0000-0003-0026-6477)

---

### Morada institucional

Investigador independente.

---

**Recebido** Received: 2020-05-31

**Aceite** Accepted: 2020-07-19

---

**DOI** <https://doi.org/10.34619/zg1r-5f02>