

## A entrevista de história de vida no centro da investigação – o caso de Edgar Pêra

Teresa Lima<sup>1</sup>

### Resumo

Partindo de uma entrevista de história de vida ao realizador português Edgar Pêra, este artigo questiona a relação entre a arte, comunicação e biografia. A entrevista apresenta-se, no contexto desta investigação, como uma opção metodológica central, que estimula a prática da comunicação ritual (ligada ao tempo e à memória) e desafia a auto-reflexão sobre o papel do investigador, num diálogo construído entre entrevistador e entrevistado. Situando-me num enquadramento teórico que tem como referências os Estudos Culturais norte-americanos (James Carey) e o pragmatismo (John Dewey, Richard Shusterman e Nathalie Heinich), procuro, através de um processo em que trabalho de campo e a reflexão teórica se influenciam mutuamente, compreender, mais do que explicar, o que faz e como faz Edgar Pêra, extraindo, daí, ilações sobre as trocas simbólicas que geram novos discursos no todo social, tendo a arte por veículo.

### The life story interview at the heart of research - the case of Edgar Pêra

### Abstract

Based on a life story interview with Portuguese director Edgar Pêra, this paper questions the relationship between art, communication, and biography. In the scope of the research, the interview is a core methodological option which encourages a reflection on ritual communication (related to time and memory) and challenges self-reflection on the role of the researcher, in a dialog built between interviewer and interviewee. Situating myself within a theoretical framework that has American Cultural Studies (James Carey) and pragmatism as references. Through a process in which fieldwork and theoretical reflection influence each other, I pretend to understand, rather than explain, what Edgar Pêra does and how he does it, thereby inferring the symbolic exchanges that introduce new discourses into the social whole, using art as a medium.

**Palavras-chave:** Edgar Pêra, entrevista, história de vida.

### Introdução

O presente artigo irá descrever parte do trabalho de campo desenvolvido no âmbito da minha tese de doutoramento, em Ciências da Comunicação. Nela, abordo a relação entre arte, comunicação e biografia a partir do estudo de caso do realizador português Edgar Pêra. A investigação centra-se, fundamentalmente, numa entrevista de história de vida, não estruturada e guiada, que iniciei em novembro de 2021 com o autor. Entendida como um instrumento narrativo que se constrói na intersubjetividade, pretendo explorar as possibilidades teóricas e metodológicas da entrevista, que, no caso concreto da investigação em curso, se apoiou na etnometodologia e autoetnografia. Sendo o âmago da investigação, a entrevista é o ponto de (e para) onde convergem outras fontes de recolha e análise, como os documentos de arquivo do autor (fotografias, cadernos pessoais, recortes de imprensa) e a obra, nomeadamente, os filmes realizados ou projetos em curso. Irei, por conseguinte, começar por abordar teoricamente a entrevista, enquadrando-a nos objetivos da investigação em curso; traçar um perfil resumido do realizador Edgar Pêra, justificando-o como um estudo de caso relevante no contexto da contracultura portuguesa, que se desenhou a partir do pós-25 de Abril; irei, também, detalhar o tipo de recolha realizada, assim como a sua análise preliminar; e, por fim, relacionar os dados recolhidos com a filosofia, estética, comunicação e sociologia da cultura, definindo um posicionamento teórico.

### A entrevista

A entrevista é uma técnica usada abundantemente, tanto na investigação em Ciências Sociais, como na vida quotidiano (notícias, entretenimento, média sociais). No meio da vulgarização - ou da ubiquidade a que aludem Gubrium e Holstein – e da aparente simplicidade da técnica, que perspetivas críticas podem ser lançadas sobre o uso desta ferramenta? Gubrium e Holstein (2012) chamam a atenção para o facto da entrevista ser muito mais do que uma técnica para extrair informações ou dados, isto é, para aceder ao conhecimento. Por isso, junto a esta ideia, a convicção de que, como defendem Fontana & Frey (1994), o essencial está na interação criada no processo comunicativo do investigador com o investigado. Neste sentido, esta assume-se como um ato discursivo, no qual o que é valorizado, não será exclusivamente a validade da informação contida, mas a forma como os factos são narrados. O *narrative turn* na entrevista implica, desde

<sup>1</sup> Integra o grupo de investigadores doutorandos do CECS/Universidade do Minho, Portugal, estando a realizar o Doutoramento em Ciências da Comunicação. Com uma Licenciatura em Comunicação Social pela Universidade do Minho, fez uma incursão pelo jornalismo (Público) e obteve o Diploma em Estudos Avançados em História Contemporânea, na Universidade de Santiago de Compostela, Espanha. Profissionalmente, tem exercido atividade nas Ciências da Informação. Atualmente, estuda a relação entre biografia, discurso e comunicação, partindo da história de vida do realizador português Edgar Pêra.

logo, um acréscimo de desafios, uma vez que entram em campo questões como a subjetividade e o grau de passividade, quer do entrevistador, quer do entrevistado (GUBRIUM & HOLSTEIN, 2012). Esta viragem corresponde, igualmente, a uma mudança na abordagem (fenomenológica e etnometodológica) e na perspetiva ontológica, já que a pergunta que importa fazer não é o quê?, mas como? (BORER & FONTANA, 2012). Os elementos contextuais, portanto, passam a ser fundamentais para compreender e enquadrar a entrevista, que é encarada como uma construção condicionada não só socialmente, como também pelas condições da sua própria existência.

Seguindo o esquema concetual de Morse (2012), considere que o tipo de entrevista que melhor serve os objetivos da presente investigação está entre a não estruturada e a guiada. Isto porque ambas se aplicam quando não há um domínio (ou este é apenas parcial) da área de conhecimento (pelo que a entrevista encaminha na compreensão do fenómeno) e ajustam-se a trabalhos indutivos. Na entrevista não estruturada, o investigador assume um papel de ouvinte e as perguntas não são planeadas de forma rígida antecipadamente, mas desenvolvidas durante o decorrer da conversa, correspondendo a respostas longas, conduzidas com um mínimo de interrupção. Já na entrevista guiada, o investigador guia a ordem e a direção da entrevista, mas não o seu conteúdo específico, elaborando uma lista de perguntas ou temas gerais. Em ambos os tipos, a análise é simultânea à recolha de dados.

Fontana e Frey (1994) referem que a entrevista não-estruturada é aberta, etnográfica e em profundidade, pelo que se aproxima da entrevista de história de vida, pela duração prolongada, que se desdobra em vários momentos de recolha. Johnson e Rowlands (2012) ligam a entrevista em profundidade com perguntas de partida que procuram saber o Como? e O quê?, acima do Porquê? No entanto, também assinalam que este tipo de entrevista é muito usado após uma recolha de dados (pesquisa etnográfica, por exemplo) como forma complementar de verificação dos elementos recolhidos, o que não é o caso desta investigação. Mesmo tendo em conta que, a entrevista realizada no decorrer do presente estudo (ou os seus sucessivos momentos conversacionais) foi precedida de uma recolha e contextualização prévia, esta teve um papel preparatório, servindo como ponto de partida para a investigação. Procurou-se, inevitavelmente, em Atkinson (2012), que explorou longamente o conceito de entrevista de história de vida, a orientação metodológica ajustável aos propósitos deste trabalho. O autor define a entrevista de história de vida como “um método de investigação qualitativo, etnográfico e de campo para recolher informações sobre a essência subjetiva de toda a

experiência de vida de uma pessoa” (ATKINSON, 2012 p.116). Na perspetiva do investigador, trata-se de uma ferramenta para aferir a vida como um todo que se conta, ajudando, adicionalmente, a perceber a relação entre a vida individual e o todo social. Mais, Atkinson argumenta que a entrevista de história de vida pode sobreviver por si própria ou servir de apoio e resposta a perguntas de partida, de um trabalho metodologicamente mais complexo. Apontando as diferentes disciplinas que se servem da história de vida (da Sociologia, à Psicologia ou Filosofia), o autor considera que “o objetivo da entrevista sobre a história de vida é dar às pessoas a oportunidade de contarem a sua história da forma que escolherem, para que possamos aprender com a sua voz, as suas palavras e o significado subjetivo da sua experiência de vida” (ATKINSON, 2012 p.119). Muito inspirado por Dilthey, identificamos, em Atkinson uma postura essencialista, pois que se socorre da entrevista de história de vida para entrar no mundo interior do entrevistado. Apesar de interessar, para o presente estudo, a relação entre o universal e o particular, assim como o caráter autónomo da entrevista, enquanto fonte de recolha, análise e de informação, não alinho na vertente eminentemente subjetivista do autor. Por isso, não prossigo na defesa desta porta de entrada no mundo interior (e supostamente verdadeiro) do entrevistado, nem vejo o investigador como uma espécie de mediador isento, um canal para uma história de vida. Optou-se, antes, por um ponto de vista intersubjetivo (próximo do defendido por Gubrium e Holstein), que apresenta a entrevista como um momento preciso, com condições de existência particulares, que condicionam, por isso mesmo, o que é dito e como é dito. Obviamente, a intersubjetividade é moldada pela relação que se constrói no decorrer da(s) entrevista(s). Ora, estes elementos contextuais são relevantes ao ponto de poderem ser um constrangimento ou um estímulo para o modo como se desenvolve o processo comunicativo. Em todo o caso, a reflexão sobre o que acontece (e que aproxima muito mais a entrevista de uma técnica antropológica por si mesma, ao invés de uma ferramenta complementar do trabalho de campo) é um objetivo metodológico central, que se assume, em simultâneo, como uma questão epistemológica. Apresento-me, pois, como uma entrevistadora reflexiva, “que olha através de uma lente crítica para o processo, o contexto e os resultados da investigação e interroga a construção do conhecimento.” (FINLAY, 2012, p.317). Para isso, recorro a instrumentos da fenomenologia, etnografia e antropologia, como os cadernos ou notas de campo ou diários. Sigo esta via, dando relevância à lente da “reflexibilidade relacional” (FINLAY, 2012, p. 317), que analisa os domínios interpessoais e interrelacionais da entrevista.

Não obstante estas considerações, é necessário reconhecer como válida a tipologia de Atkinson, isto é, o sub-tipo entrevista de história de vida. Por me afastar da postura teórico-prática de Atkinson (a sua crença na transparência da entrevista, em que o entrevistado se apresenta sem filtros perante uma experiência única e total), isto não significa uma rejeição do formato.

Enveredar por um posicionamento narrativista, contudo, não isenta a investigação de questionamentos e dúvidas. Inversamente ao essencialismo de Atkinson, os construcionistas, como Gubrium e Holstein, preferem encarar as condições de possibilidade do objeto em estudo, dentro de um esquema social que o enquadra. Deste modo, as entrevistas são realizadas levando em conta esse contexto, que faz dos entrevistados um lugar de fala, condicionado pela cultura que os abriga. Sendo certo que não podemos fugir a este enquadramento que nos molda, enquanto sujeitos sociais, é legítimo questionar qual o papel do agenciamento ou se há lugar a agenciamento nesta perspectiva. Carter e Bolden (2012) identificam o contexto histórico e social como mapas, que guiam indivíduos, auxiliam e constroem a sua identidade num grupo. A entrevista será uma ferramenta para registrar, identificar e construir os elementos culturais de indivíduos perante o todo social. Esta dimensão do contexto como guia ou mapa implica, em simultâneo, um condicionamento (constrangimentos que são condições de possibilidade) e uma ação, dado que a entrevista, enquanto narrativa, afere essa “luta” entre o meio e o sujeito. Ao mesmo tempo, como assinala Faircloth (2012), se pensarmos (e realizarmos) a entrevista como um espaço iminentemente ativo, no qual o(s) sujeito(s) refletem os seus lugares de fala, compreendemos que este ato discursivo é, por si mesmo, transformador. Por isso e de novo, a verdade e validade passam a residir “nos seus significados e na forma como esses significados foram construídos” (FAIRCLOTH, 2012, p. 270).

Não obstante, gostaria de dar relevância (acima das duas clivagens explanadas anteriormente) à entrevista enquanto experiência autoetnográfica e como um processo relacional. No seguimento do já referido primado da intersubjetividade, insisto em posicionar a entrevista como objeto de investigação por si mesma, apresentando-a como autoetnografia, no sentido descrito por Ellis e Bochner (2006). Porque me sinto tentada a divergir (ou melhor, ambiciono superar) as perspectivas analíticas, a proposta etnográfica de Ellis et al. (adaptada à entrevista, como a todo o trabalho adicional a esta) surge quase como uma evidência irrecusável. Como os autores, “quero permanecer no mundo da experiência, sabe, senti-lo, saboreá-lo, senti-lo, viver nele” (ELLIS & BOCNER, 2006 p.431). Não é que se neguem

categorizações, leis, generalizações ou estruturas concetuais abstratas, mas ao reduzir a investigação a um primado racionalista, pode ser que outras valiosas informações escapem. Deste ponto de vista, a investigação, por via da etnografia, é mais um percurso do que um destino. Num percurso, mesmo que tenhamos a miragem da chegada, estamos abertos às errâncias que as estradas nos reservam, não nos fechamos a essas possibilidades por medo de falhar, o que conseguimos explicar é nada, em comparação com o que vamos compreendendo ao caminhar e o ponto de chegada pode ser bem diverso do que havia sido projetado inicialmente. Será isto ciência? Se a entendermos como uma aproximação distanciada (ainda que comprometida) a uma aparente aleatoriedade, da qual extraímos sentido pela nossa observação (o nosso corpo estético perceptivo, como diz Shusterman), sim. Justamente, Lillrank (2012) valoriza esses elementos de intersubjetividade, através de uma reflexão sobre o papel de ouvinte do entrevistador. Criando espaço mental para o entrevistado, mantendo-se à distância, mas estabelecendo uma relação próxima, o entrevistador, de acordo com Lillrank, acaba a ser também objeto de análise, pois que no seu papel de ouvinte é ambivalente: visa produzir conhecimento e refletir sobre o processo da entrevista. “Como é que é possível, na prática, criar um espaço mental que oscila entre a proximidade e a distância?”, questiona a autora (p. 283). Parte do trabalho do investigador passa, necessariamente, por ser uma “helping voice”, ou seja, uma voz que auxilia o entrevistado a encontrar e sentir-se confortável na sua própria voz. Por isso, como refere Talmage (2012, p.303) “a escuta ativa, tal como descrita neste capítulo, consiste essencialmente em estar consciente, de forma auto-reflexiva, das interações da entrevista.”

Voltando à proposta de Lillrank, esta inclui, adicionalmente, o registo e gestão das emoções ao longo da entrevista, o que aproxima a investigação (como a autora reconhece) da autoetnografia, já que “os investigadores devem localizar-se no seu próprio texto” (2012, p.288). A entrevista, enquanto processo comunicativo aproximado do *narrative turn* e representacional, passa, pois, por uma construção mútua.

### Um estudo de caso único – Edgar Pêra

Expostas as opções metodológicas relacionadas com a entrevista, apresento, de seguida o estudo de caso em concreto, justificando a sua pertinência enquanto objeto de trabalho. Edgar Pêra (1960) começou a atividade artística em meados dos anos 80, num contexto político já fora do PREC (Processo Revolucionário em Curso), que marcou o período pós-25 de Abril e o fim da Ditadura em Portugal. Ainda assim, esta foi uma fase do país ainda muito

impregnada das mudanças políticas, sociais e culturais ocorridas no rescaldo da revolução de abril. O meu primeiro contacto com a obra do realizador ocorreu com a visualização dos *Arquivos Kino-pop* (2019)<sup>2</sup> série de 13 curtas de 20 minutos, em formato de documentário, baseadas nos arquivos filmicos que este recolheu junto de bandas emergentes da cena pop rock, nos anos 80, em Portugal. Para além da surpresa do conteúdo inédito destes registos, o formato (isto é, o modo como estes fragmentos eram apresentados) revelou-se, para mim, como um isco para o visionamento de outros trabalhos do realizador, disponíveis no canal de Youtube. Nesta fase, era muito atrativa, para o contexto da tese, a circunstância de Edgar Pêra ter participado nos movimentos de contracultura lisboeta, juntamente com outros artistas contemporâneos, sobretudo da área da música, como Pedro Ayres Magalhães (Faíscas, Heróis do Mar, Madredeus), Xutos e Pontapés, GNR (o vocalista da banda, Rui Reininho, foi colega na Escola Superior de Cinema). No início dos anos 80, Pêra filmava compulsivamente o quotidiano que o rodeava, incluindo os concertos e ensaios destes grupos, ainda sem um propósito direto de fazer um filme, mas apenas pelo interesse de registar, assumindo-se como o Homem-Câmara, numa alusão direta a *O Homem da Máquina de Filmar*, de Vertov.

Com um percurso artístico inquieto e voraz, dada a multiplicidade de projetos concretizados e em projeto (além de realizador, é músico, pintor, desenha regulamente, realiza instalações artísticas, que mistura o visual com o sonoro, apresenta-se em cine-concertos ao vivo), podemos identificar o espírito Do It Yourself (DIY) como um dos aspetos que melhor definem Edgar Pêra. Ao longo de todo o percurso artístico, o realizador tem procurado sempre novas ferramentas de trabalho (numa fase inicial, filmava em vídeo, quando o habitual era a película, experimentou a câmara lenta, 3D, e, mais recentemente, Inteligência Artificial), incorporando distintas possibilidades plásticas e combinações de materiais em todas as formas de expressão. No início da

atividade, a filosofia DIY impôs-se, essencialmente, como uma praxis capaz de contornar obstáculos operacionais (sobretudo de produção e financiamento), mas também como uma forma de exploração artística. Esta postura, estimulada por uma necessidade iminentemente prática, traduziu-se numa assinatura e, também, em autonomia artística. Além do DIY (que se manifesta, acima de tudo, na livre manipulação dos materiais), há outro elemento distintivo em Edgar Pêra: o facto de levar para as suas manifestações artísticas dilemas e questionamentos filosóficos, que se vão repetindo e perspetivando filme a filme. Assim, são uma constante as reflexões sobre o tempo (*O Trabalho Liberta?*<sup>3</sup>), a perceção (por exemplo, *Manual e Evasão Lx 94*<sup>4</sup>) ou o binómio ficção e realidade. Esta última é, aliás, o título de uma rubrica que o autor assinou no jornal *O Independente*, nos anos 90.

Edgar Pêra começou por estudar Psicologia (sem ter concluído curso), mas acabou por se formar, em 1984, na Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa, e, mais recentemente (2016), levou a reflexão sobre o cinema para a tese de doutoramento *O espectador espantado*<sup>5</sup>, que intitula não só um filme homónimo<sup>6</sup>, como deu origem a uma série de outras concretizações cinemáticas (*A Caverna*<sup>7</sup> ou *Cinesapiens*<sup>8</sup>), em que explorou, essencialmente o formato 3D, ferramenta que utilizou no cinema, pela última vez, com *Kinorama*<sup>9</sup> (2021) e ao qual continua a recorrer para os cine-concertos.

Viajando entre o documental, a curta e a longa-metragem, o cinema de Edgar Pêra é apelidado pelo próprio de visceral e mental. No domínio da ficção, podemos nomear os filmes *A Janela (Maryalva Mix)*<sup>10</sup>, de 2001, *O Barão*<sup>11</sup> (2011), *Rio Turvo*<sup>12</sup> (2007), *Caminhos Magnétykos*<sup>13</sup> (2018), sendo estes três últimos adaptações de contos do escritor Branquinho da Fonseca. A adaptação literária, de resto, é também muito frequente no autor, cujos filmes são pontuados (ou integralmente baseados) com excertos de escritores de eleição, entre os quais Fernan-

2 <https://www.youtube.com/watch?v=snlhYv7CzF0>

3 <https://www.youtube.com/watch?v=DXdAvNZKqzq>

4 <https://www.youtube.com/watch?v=GWYbMfsaGO4>

5 <https://sapiencia.uaig.pt/handle/10400.1/10821>

6 <https://www.youtube.com/watch?v=pH6YmDz7LvY>

7 <https://www.youtube.com/watch?v=97A0ppys4LQ>

8 <https://www.youtube.com/watch?v=FguaWswCDwY>

9 <https://www.youtube.com/watch?v=6FMJDNAJgCI>

10 <https://www.youtube.com/watch?v=iPQyuMB-vds>

11 <https://www.youtube.com/watch?v=iNBkhGSfZ7o>

12 <https://www.youtube.com/watch?v=As2pVv8tLwA>

13 <https://www.youtube.com/watch?v=xbWc3fLSxac>

do Pessoa (*Zombietown 23*<sup>14</sup>, *Lisbon Revisited*<sup>15</sup>, e *Não Sou Nada*<sup>16</sup>, uma longa-metragem de ficção sobre o poeta) e H.P. Lovecraft (*Kinorama*). O olhar sobre vultos da cultura portuguesa, aliás, atravessa a obra de Edgar Pêra, que já realizou filmes sobre Amadeu de Souza Cardoso (*Crime Azul*<sup>17</sup>), Carlos Paredes (*Movimentos Perpétuos*<sup>18</sup>), António Pedro (*O Homem-Teatro*<sup>19</sup>), Cassiano Branco (*A Cidade de Cassiano*<sup>20</sup>), Alberto Pimenta (*O Homem Pykan-te – Diálogos com Pimenta*<sup>21</sup>). São, igualmente, inúmeras e traduzíveis em filmes, as influências da cultura contemporânea em domínios como a Banda Desenhada (série de documentários *Cinekomix*), literatura (o já referido Lovecraft ou Philip K. Dick) ou da contracorrente do pensamento contemporâneo, como Terence Mc Kenna ou Robert Anton Wilson. O realizador transita entre um universalismo cosmopolita (as grandes questões filosóficas já nomeadas) e um tipo de cinema que não se atém exclusivamente a um espaço, mas antes a um imaginário, (veja-se *Reproduzida Interditada*<sup>22</sup>, filmado nas ruínas do Chiado, em Lisboa) e uma observação transformadora, atenta e, por vezes, ácida, sobre a realidade envolvente, como acontece com os filmes *És a Nossa Fé*<sup>23</sup> (uma encomenda para o Euro 2004), *Arquitectura de Peso*<sup>24</sup> (outra encomenda, desta feita para a Trienal de Arquitectura de Lisboa) ou os cine-diários que filma um pouco por todo o mundo e que registam o quotidiano dos lugares. Distanciando-se do cinema convencionalmente designado de autor, mas não integrando o mainstream, Edgar Pêra foi caracterizado pelo crítico de cinema Olaf Möller, “o maior mestre desconhecido do cinema português”, no catálogo da retrospectiva para o Festival de Cinema de Roterdão, em 2019. Já numa outra retrospectiva, realizada na Fundação de Serralves, em 2016, o curador António Preto refere que Edgar Pêra, “subvertendo códigos da narrativa clássica e valores plásticos consensuais, mostrando-se mais interessado num cinema de sensações do que de emoções, desmontando estereótipos para pôr em causa noções como a realidade e o realismo, o seu trabalho nunca deixou, porém, de se centrar nos dilemas da atualidade.”

A conjugação de fatores aqui expostos fundamentaram a escolha do projeto de investigação, tendo sido, igualmente, totalmente relevante a aceitação demonstrada pelo próprio autor em colaborar dentro dos objetivos

propostos, nomeadamente, através da realização de uma entrevista de história de vida, tendo por base e tema principal o percurso artístico.

### Errâncias de um caminho

Uma rápida pesquisa pelo RCAAP (Repositórios Científicos do Acesso Aberto do Portugal) permite concluir que o fenómeno Edgar Pêra tem estado à margem da investigação científica em Portugal, quer enquanto objeto de estudo, quer na história recente do cinema português ou mesmo no contexto da sociologia das artes ou dos estudos filmicos. Fazendo uma pesquisa geral com os termos “Edgar Pêra”, são recuperados 12 resultados, distribuídos entre os anos de 2010 e 2022. Destes, um deles diz respeito à tese de doutoramento do próprio, três relacionam-se com artigos publicados por mim, quatro são artigos ou uma entrevista que se focam diretamente no percurso artístico do realizador; os três restantes referem-se a trabalhos sobre o cinema português ou sobre as artes performativas, no qual o autor aparece referenciado. Da mesma forma, a literatura sobre a história do cinema português é parca nas referências ao realizador, que surge, quase sempre, integrado em situações contextuais ou referentes a outros autores ou cenários. Edgar Pêra não enfileirou no grupo do Cinema Novo, que se formou ainda no tempo da Ditadura e se afirmou nos primeiros anos da Democracia. Circulando, sobretudo, nos meios musicais rock e punk lisboetas, este condicionalismo pessoal acabou por ser, como vimos, um elemento transformador na praxis do realizador. Por certo que o modo de fazer (sobretudo, a inventividade) que caracteriza estes grupos foi determinante (GUERRA, 2022). Mas, no meu entender, o fator mais distintivo relaciona-se com o impulso para registar (independentemente da criação artística) a realidade envolvente. De acordo com o currículo do autor, em 1986 começou a fazer registos do quotidiano (a que chamou cine-diários), como aconteceu com o home movie em super 8 “No Cabo Espichel com os meus pais”. Esta prática foi (e será ainda hoje) uma constante na rotina de Edgar Pêra, que utiliza a câmara como uma extensão do seu corpo-mente.

Logo a seguir ao registo, vem a manipulação,

14 <https://www.youtube.com/watch?v=WMIrBBCDwDU&t=130s>

15 <https://www.youtube.com/watch?v=3XyU-zMtA7c>

16 <https://www.youtube.com/watch?v=0TvkliKmUEU>

17 <https://www.youtube.com/watch?v=leJCW1xow90>

18 <https://www.youtube.com/watch?v=MdZoizp2sSI>

19 <https://www.youtube.com/watch?v=6UXxTsjUEAA>

20 <https://www.youtube.com/watch?v=95tKuaPJgFI>

21 <https://www.youtube.com/watch?v=3tRIMkYM-l0>

22 [https://www.youtube.com/watch?v=\\_vgpgXUknWY](https://www.youtube.com/watch?v=_vgpgXUknWY)

23 <https://www.youtube.com/watch?v=A4g9cIieSbk>

24 [https://www.youtube.com/watch?v=\\_x5WBreVRUI](https://www.youtube.com/watch?v=_x5WBreVRUI)

que será uma forma de criação, é certo, mas que não representa, ainda, o todo criativo e coletivo que o cinema necessariamente envolve, como atores, produção, figurinos, cenários, fotografia etc. E é na manipulação que se inscrevem os primeiros sinais do tipo de questões que iriam consumir (e ainda consumir) a mente do artista, em termos filosóficos, estéticos e formais. Voltamos os artigos publicados n' *O Independente* para ilustrar esta ideia. Entre 1989 e 1994, Edgar Pêra publicou "Ficção & Realidade". Analisado à distância, o espaço no jornal pode definir-se como um balão de ensaio do que viria a ser o tipo de cinema que acabou por identificar como seu. Nos artigos de *O Independente* cabem os interesses pessoais do autor (como *Bandas Desenhadas*, que assina, ou entrevistas a autores de BD, que lia avidamente), a exploração de temas como a percepção, num estilo muito próprio, cruzando a ficção científica e a filosofia. Foi na rubrica de *O Independente* que surgiram os Kripetocelulóides (seres que sugam a realidade e a expelem em forma de película de filmes) e foi, já agora, também aqui que se fixou o português sónico, um imaginativo desafio aos fonemas e grafemas portugueses, que inclui k e y na escrita diária, cujos princípios começaram a ser formulados nos finais dos anos 80, de acordo com o arquivo pessoal do autor. Curiosamente, e provando como Vogel (1974) que o cinema é pré-imagético, transformou uma coluna num jornal impresso num laboratório para manipulação de imagens. Muitos destes textos eram acompanhados, ou eram inteiramente compostos, por vídeo-revistas, uma originalidade que nasce da falta de meios, da vontade de experimentar e, em parte, do acaso.

Sempre com o cinema na mira, mesmo sem exercer inteiramente a atividade cinematográfica convencional tal como acontecia em Portugal (entenda-se realizar filmes narrativos, próximos do artesanal, que retratassem, de alguma forma, a identidade portuguesa), Edgar Pêra elevava a um nível estranhamente bizarro ideias e pensamentos, que eram concretizados num universo difícil de classificar. Digamos que, com a câmara na mão e os delírios visuais de *O Independente*, Edgar Pêra explorou uma identidade artística, que lhe permitiu, mais tarde, dirigir e concretizar projetos autorais. Entretanto, mantinha-se atento ao contexto envolvente, registando, por exemplo, as ruínas do incêndio no Chiado (1988), que originou a já nomeada curta-metragem (*Reproduzida Interditada*) e um projeto inacabado (*Os Subvidentes*).

Também começava a ser evidente, nesta altura, a dispersão por distintas formas artísticas, já que os bonecos em forma de Banda Desenhada pontuavam n' *O Independente*, enquanto Edgar Pêra se

dedicava aos cine-concertos, explorando uma componente (sonoplastia e composição musical) que o levou a assinar (em co-autoria) grande parte das bandas sonoras dos filmes. *A Cidade de Cassiano* foi a primeira longa-metragem, tendo surgido de uma encomenda para a exposição sobre o arquiteto modernista, realizada no Éden. Neste documentário, Edgar Pêra filma as obras arquitetónicas com a câmara na mão, como que a deambular pelas cidades, em movimentos ondulantes que acompanham as linhas das obras. Não tendo assinado a banda sonora, também a música segue este ritmo do traço arquitetónico. O documentário configura e antecipa uma estética, mas também uma tendência para a recolha e registo documental de uma intelectualidade portuguesa. Nos anos 90, Pêra inaugura o que haveria de ser uma constante nestes anos de procura de um caminho: a presença no Fantasporto (Festival Internacional de Cinema do Porto). Mas, se há claramente e desde os primeiros projetos, um mergulho na cultura portuguesa (os movimentos emergentes, em que participa, e as correntes que fraturam a contemporaneidade), a atividade artística de Edgar Pêra também manifesta uma curiosidade irresistível por outras influências (como aconteceu com os autores de BD europeus e norte-americanos que entrevistou), sobretudo da contracultura norte-americana. Deste interesse surgiu um filme de cruzamento entre uma Lisboa imaginária (transrealista), varada pelo discurso hipnótico de Terence Mc Kenna. *Manual de Evasão Lx 94* é um filme ficcional, que surge como uma encomenda para a Lisboa Capital da Cultura, que mistura a performance dos atores, com a filosofia de Mc Kenna. De novo, os limites entre a realidade e a ficção, assim como o conceito de tempo, surgem como centrais no filme, que não é uma narrativa convencional (embora tenha atores, que encarnam tipos), não é um documentário (ainda que a personagem principal seja a cidade de Lisboa), nem é um ensaio (não obstante, esteja muito próximo desse género). Estes primeiros exercícios revelam, desde logo, uma originalidade técnica: o controlo de todas as fases do processo de criação. Argumento, guião, realização, montagem, banda sonora (mesmo não tendo assinado os primeiros trabalhos, houve um investimento numa crescente autonomia – controlo dos meios técnicos –, visando chamar para si também esta componente do processo).

Chegados aos finais dos anos 90, constata-se que Edgar Pêra acumulava uma atividade incessante (música, vídeo-instalações, registo do quotidiano, curtas-metragens) com a realização de documentários ou longas-metragens resultantes de encomendas ou financiamento do Instituto de Cinema. Foi conquistando uma aura de marginalidade, individualismo e independência, mas vivia, em parte, de

financiamentos públicos. Aceitava encomendas, mas não abdicava da sua maneira de compor o que lhe era pedido. Espelhava uma certa identidade nacional, que misturava com um ambiente transrealista e influências vindas de muitos pontos da cultura contemporânea. Abrindo-se ao mundo, mas filmando o local. Trazendo para o cinema outras artes (música, banda desenhada, literatura) e, sobretudo, questões existenciais que tinham tanto de universal, como de subjetivo.

Em termos de percurso artístico, podemos quase falar de um antes de *A Janela (Maryalva Mix)* e um pós-*Janela (Maryalva Mix)*. O filme (uma longa-metragem que teve início em 1998, para estrear em 2001), como que materializou o acumular de experiências anteriores. Nele, há uma montagem vertiginosa, que acabou por ser uma imagem de marca do autor. O som adquire um papel central e há uma amálgama de recursos técnicos (vídeo, 35 mm...), assim como de materiais (BD's, desenhos na película, manipulação artesanal da imagem, muito à semelhança das vide-revistas de *O Independente*). Foi, igualmente, uma emancipação definitiva do realizador, uma vez que a longa-metragem esteve no Festival de Locarno (com a ajuda da produção da Madragoa Filmes, de Paulo Branco, que pegou no projeto já na fase final da sua concretização), além de ter viajado, igualmente, por Montreal, Ljubljana e Cork. Por fim, podemos ver no filme um retrato do quotidiano do bairro lisboeta da Bica ou um ensaio metafísico de um ego que está, metaforicamente, à janela, a observar o mundo, consumindo-se nas suas próprias divagações mentais e nos desdobramentos da própria personalidade.

Mas a voragem de Edgar Pêra não pareceria contribuir para que se instalasse numa fórmula. Os anos pós- *A Janela (Maryalva Mix)* caracterizam-se por pequenos projetos, continuação dos cine-diários, vídeo-instalações (presença habitual na Galeria Zé dos Bois, em Lisboa). Em 2006, realiza *Movimentos Perpétuos*, um documentário financiado pelo ICA (Instituto do Cinema e Audiovisual), sobre Carlos Paredes. Só em 2011 (uma década depois do lançamento de *A Janela*) saíria a próxima longa-metragem: *O Barão*. Sendo um filme de grande fôlego (foi aos festivais de Roterdão, Indie Lisboa, Busan-Seul, Nova Iorque, Luanda, Caminhos do Cinema Português, melhor ator nos Globos de Ouro), a sua plasticidade é quase totalmente oposta à última longa-metragem. Inteiramente filmado a preto e branco, entra dentro de uma estética neo-noir, tentando recriar um ambiente rural, do tempo da Ditadura. Mantendo-se fiel a si próprio, Edgar Pêra transita de *O Barão* para uma longa exploração da tridimensionalidade, como que contrariando deliberadamente o que já havia

conquistado. O formato 3D (que passa a levar para os cine-concertos, por exemplo) estendeu-se para lá do tempo formal da tese (concluída em 2016), tendo ficado fechado com Kinorama. O que se seguiu ao ciclo 3D foi, novamente, uma longa de rutura: *Caminhos Magnétykos*.

Como interpretar e “engavetar” Edgar Pêra no contexto do cinema português? Podemos falar num cinema português? De que género? Faz sentido falar em géneros? Uma análise ao percurso do realizador permite extrair algumas evidências: uma parte considerável dos arquivos filmicos recolhidos entre as décadas de 80 e 90 só foram tratados e exibidos na segunda década do século XXI; Edgar Pêra é um realizador que produz um meta-discurso sobre a sua própria obra (muitos dos cine-concertos, exposições ou vídeo-instalações antecedem os filmes ou resultam de reflexões sobre os mesmos); projeto a projeto, o autor testa novos formatos e plásticas, que funcionam como pontos de vista diferentes para velhas questões, como o tempo, a perceção, a realidade e a ficção; Edgar Pêra não segue o padrão convencional dos demais realizadores portugueses, que criam ciclos de produção, realização e exibição entre projetos.

Entre 1985 e 2023, contam-se, no currículo de Edgar Pêra, onze longas-metragens (todas elas apoiadas), 37 curtas-metragens (pelo menos, 10 delas foram encomendas ou apoiadas pelo ICA), mais de duas dezenas de intervenções plásticas (pintura, vídeo-instalações, trans-media), três dezenas de cine-concertos, além de uma considerável produção editorial (*O Independente*, *Revista K*, *Revista Argumento – Cineclub de Viseu*), conferências e projetos inacabados. Ao longo da carreira, foram produzidas retrospectivas em Amesterdão (*World Wide Video Festival*, 2004), Indie Lisboa (2006), em Cork (2011), Seul (2014), na Fundação de Serralves (2016) em Roterdão (2019). De acordo com Campos (2022) entre 2004 e 2019, os filmes apoiados foram vistos por 32.733 espectadores. Alguns dos mais interessantes arquivos filmicos não chegaram a ser exibidos em sala. Os *Arquivos Kino-Pop*, por exemplo, que foram apoiados pelo ICA, passaram pelo Indie Lisboa e estiveram em exibição no canal 180, além de estarem disponíveis no canal de Youtube de Edgar Pêra. Naturalmente, os projetos em 3D conquistam um pequeno nicho, como a *Caverna* (225 visualizações há dois anos), ou *Lisbon Revisited* (408 visualizações há dois anos). Sendo, claramente, um realizador que trabalha para os circuitos de festivais de cinema, é interessante analisar os dados disponíveis sobre os filmes em sala comercial. *Caminhos Magétikos* conquistou apenas 551 espectadores, em 61 sessões, o que contrasta com o único filme declaradamente comercial de

Edgar Pêra (*Virados do Avesso*<sup>25</sup>, 2014, uma encomenda da estação de televisão SIC), que contou com 113 188 espectadores em 5786 sessões, integrando uma lista dos filmes portugueses com mais telespectadores entre 2004 e 2019. *Lisbon Revisited* (referido acima nas estatísticas do Youtube) contou com 603 espectadores em sala, em 14 sessões, num filme que circulou por Locarno, Doc Lisboa e Montreal.

Dos dados disponíveis, *A Janela (Maryalva Mix)* foi (excluindo o sucesso comercial de *Virados do Avesso*) o filme com mais espectadores (9900), em oposição aos 174 espectadores de *O Espectador Espantado*. O sucesso de *A Janela (Maryalva Mix)* é confirmado nas visualizações do Youtube (81 mil). Já *O Espectador Espantado*, conta 1 mil visualizações no Youtube, na versão 2D e a curta *Who is the Master o Makes de Grass Green?*<sup>26</sup> (1996) regista 102.347 visualizações.

Não sendo objetivo, nesta fase, analisar as causas destes números, interessa perceber o caráter inventivo, disperso e inquieto do realizador, que não deixa de depender do esquema de financiamento estatal ou de encomendas particulares, mas que não se desvia de um caminho estético singular e nunca acomodado, que é tanto popular (no registo do quotidiano e no olhar sobre os contextos urbanos) como sofisticado nas questões que convoca e interpretação dos intelectuais de que se serve para realizar as suas reflexões cinematográficas.

### Trabalho de campo – descrição do trabalho realizado

Foi, pois, com uma visualização parcial da sua cinematografia e com dados contextuais parcos, que se iniciou a série de conversas que compõem a entrevista de história de vida com início a 25 de novembro de 2021, tendo sido concluída a 23 de novembro de 2022. Ao todo, foram registados 30 momentos, que se materializaram, sempre que possível, num encontro semanal, com duração média de 1 hora. Após esta sequência temporal de diálogos, foram registadas esporadicamente outras entrevistas, realizadas com o propósito de acompanhar e registar novos projetos: uma em janeiro de 2023, outra em março e outra em julho do mesmo ano. O que se concretizou em 34 horas de conversa, que se estende por 340 páginas de um ficheiro word. Tratando-se de um autor ainda em atividade, com um percurso tão rico em concretizações e um presente tão fértil em novos projetos, a delimitação temporal das entrevistas não obedeceu ao critério de saturação (como acontece, com frequência, nos trabalhos de campo), mas antes a uma questão prática, relacionada com os objetivos e limites da própria tese. Estas entrevistas foram realizadas, maioritariamente, à distância, por conveniência entre ambas as partes (investigador e investigado distam 300 km), mas também porque parte da recolha se realizou ainda durante a pandemia. No total dos momentos registados, apenas 3 foram presenciais. A

primeira entrevista (novembro 2021) foi realizada presencialmente, na casa do realizador, em Lisboa, que é também estúdio, onde a equipa de trabalho se encontra diariamente. Nesta fase, foi fundamental haver um registo em presença. Digamos que a primeira entrevista serviu para uma avaliação mútua, necessária à aferição de uma confiança básica, capaz de ditar a orientação da empreitada seguinte. Logo neste primeiro encontro, tive como única preocupação estimular um relato totalmente livre da história de vida, que tivesse início num acontecimento ou tema significativo à escolha do entrevistado. Mais do que o conteúdo ou a linearidade, foi essencial compreender as possíveis divagações e inter-relações do discurso. Este primeiro momento suscitou uma série de questões:

- Como criar um ritual de conversação, que não se configure como um desconforto ou um peso na rotina diária do entrevistado, mas que, em simultâneo, gere um compromisso?;
- Como direcionar a conversa num sentido que nem seja invasivo, nem permita um controlo excessivo por nenhuma das partes?;
- No seguimento da pergunta anterior, de que forma orientar a entrevista, por onde começar e que tópicos seguir?;
- Qual o meu papel enquanto investigadora/mediadora?

Todas as respostas (umas mais complexas e menos imediatas do que outras) se encaminham no sentido da intersubjetividade. Tentarei responder (ainda que por via indireta) a cada uma das questões enunciadas através do relato da experiência de campo tida.

### Ritual conversacional

Curiosamente, e retomando a reflexão sobre as condições de existência da própria entrevista, considero que as sessões à distância foram favorecidas por momentos de maior espontaneidade, do que propriamente os momentos presenciais. Se é verdade que o contacto visual permite recolher uma série de outros dados contextuais que apenas a voz não fornece (expressão facial, gestos...), o que acabou por acontecer é que o facto de estas se realizarem num ambiente mais rígido (entrevistador e entrevistado sentados numa posição fixa, com câmara apontada) induziram mais formalismo, do que o registado nos episódios à distância. Nestas, realizadas via zoom, mas com câmaras desligadas, o realizador fazia muitas das conversas em movimento (algo que, segundo afirma, o ajuda a pensar e que faz parte da sua rotina diária), em momentos mais relaxados (no final do dia de trabalho), caminhando na rua ou em visita ao atelier onde pinta, que é um espaço igualmente de libertação da rotina de trabalho. As conversas associaram-se, por isso, a essas experiências de descontração em que a reflexão acerca do trabalho em curso ou do passado se foi fazendo de uma forma solta, concorrendo para o bom encaminhamento das mesmas.

25 <https://www.youtube.com/watch?v=jcXzaKcNSrA>

26 <https://www.youtube.com/watch?v=t2A5eG144Bw>



Não só esses momentos semanais se foram apresentando naturalmente como significativos e justificadores de um encontro específico (por norma, às quartas-feiras ao final do dia, ainda que com elasticidade na marcação), como as respostas subsequentes às primeiras dúvidas foram sendo dadas pela própria relação construída ao longo do tempo. Três elementos vão ser considerados para a análise e avaliação do trabalho realizado: registo das entrevistas (com identificação de pré-classificação temática); trabalho preparatório e notas de campo; outras fontes de informação recolhidas.

### Recolha, registo e análise

Todas as entrevistas, mesmo as não estruturadas, foram antecedidas de um guião, que umas vezes foi seguido, outras não, mas que funcionou como uma espécie de bússola, momento a momento. Nas sessões de entrevistas guiadas, este era constituído por um conjunto de perguntas específicas, ainda que não fechadas e que eram alteradas (ordem ou conteúdo), de acordo com o sentido das respostas. Já nas entrevistas não estruturadas, por vezes, o guião não era mais do que uma lista de tópicos de conversa, apenas com uma palavra ou uma frase telegráfica. Por fim, a decisão por uma conversa não estruturada ou por uma guiada foi tomada semana a semana. Analisando retrospectivamente, verifica-se que sempre que havia um novo tema de conversa, a entrevista era não estruturada, avançando posteriormente para uma entrevista do tipo guiada, que surgia no decorrer das informações recolhidas na primeira.

É, igualmente, importante referir que todas as entrevistas foram sendo transcritas no próprio dia da recolha ou, no máximo, dois ou três dias após. Por forma a controlar e analisar a informação, foi elaborada uma tabela com indicação da data, tema, duração e tópicos de conversa. Em simultâneo, ao fim de um número considerável de conversas, em que se foram desenhando repetidamente certos assuntos (como identidade, alteridade, técnica, estética), estes foram sendo identificados (de uma forma ainda livre de uma classificação rígida) no corpo da entrevista, em comentários adicionais.

Relativamente à evolução do conteúdo das entrevistas, o primeiro momento de conversa foi fundamental para definir a estrutura seguida. Logo nesse encontro, pediu-se ao entrevistado para começar o relato de vida por um acontecimento à escolha. Verificou-se que o relato era muito imbuído por recordações de família (influência dos avós, pais e irmão), além do próprio contexto social e geográfico (família de classe média, de Lisboa, num contexto de transição entre a Ditadura e a Democracia). De resto, todas as influências estéticas (Banda Desenhada, música, literatura) foram sendo enunciadas, misturando-se com a atividade artística (cinema), formação teórica e praxis. Tendo em conta estas informações, assim como o perfil do realizador, optei por organizar as sessões seguintes numa série de temas mais gerais de conversa, em vez de ir seguindo, de forma cronológica, o percurso de vida. Assim, foram sendo propostas e negociadas as seguintes áreas temáticas: cultura musical, cultura visual, literatura, amizade, amor, morte. Todos estes temas suscitaram reflexões mais genéricas ou mais biográficas. Por exemplo,

na cultura musical, abriu-se a porta às influências musicais, ao relato sobre a convivência com grupos pop-rock nacionais, à alteridade (alter ego musical Artur Cyaneto), até à praxis de conceção de bandas sonoras dos filmes. Cada tema de conversa gerava uma série de sub-temas, que se relacionavam com projetos em curso ou passados, assim como episódios biográficos marcantes, como a luta estudantil no tempo do Liceu (em que Edgar Pêra integrou grupos de extrema-esquerda). Finalmente, no final desta ronda de conversas (que se desenvolveu até à entrevista 17), Edgar Pêra fez uma lista da cinefilia, destacando os filmes marcantes, assim como a importância do cinema (o ritual da sala de cinema, que passou a visitar de forma frequente e próximo do obsessivo, desde a adolescência) na sua vida.

Esta fase temática traduziu-se num terreno propício ao aprofundamento de um tipo de diálogo simultaneamente livre e sucessivamente mais complexo com o autor, que gerou uma série de pistas de investigação e transformou o sentido inicial das entrevistas, isto é, foi tornando mais concreto e definido o que, em abstrato, tinha perspectivado que seria esta entrevista de história de vida. Assim, se podemos descrever a fase primária como um período de construção da relação, com avaliação mútua e sedimentação de confiança, estabelecida através de um ritual de conversação, as entrevistas seguintes podem-se caracterizar como colaboração cruzada. Isto é, depois de esgotados os temas indicados anteriormente, as entrevistas encaminharam-se para uma troca, que influenciou a investigação ou em que a investigação influenciou a reflexão do realizador. Exemplificando: além das entrevistas e consulta de documentos do arquivo pessoal de Edgar Pêra, acompanhei, durante o período de trabalho de campo, outras atividades do autor, como cine-concertos ou seminários nos quais participou como convidado. Estes momentos foram antecedidos de comentários prévios e um *follow up* posterior, que permitiram aumentar o conhecimento sobre a praxis do autor e também desenvolver temas ou projetos que se foram anunciando pela própria dinâmica da sua agenda. Num sentido inverso, a minha participação como investigadora em eventos científicos, também suscitou entrevistas específicas, que favoreceram a reflexão sobre facetas que me interessava explorar, como a dimensão sonoplástica ou a experiência na pintura. Deste modo, como que compondo um puzzle, estas convergências iam formando um mapa eternamente incompleto e cada vez mais matizado de cruzamentos e cambiantes.

Mas talvez a característica mais interessante desta troca tenha ocorrido nos projetos em curso ou previstos. Durante o tempo em análise, tive a oportunidade de acompanhar a fase final de montagem e lançamento do filme *Não Sou Nada* (sobre o poeta português Fernando Pessoa, estreado no Festival de Roterdão, na Holanda, em fevereiro de 2023 e com estreia prevista em sala de cinema comercial para o Outono de 2023) e dois novos projetos de filmes: um deles ainda numa fase embrionária e o outro intitulado *Cartas Telepáticas*, sobre a correspondência imaginária estabelecida entre o poeta Fernando Pessoa e o escritor H. P. Lovecraft, dois autores que influenciaram Edgar Pêra desde a adolescência. Sobre este

projeto, falarei adiante, neste artigo, a propósito do meu posicionamento e lugar enquanto investigadora.

Falta referir que, paralelamente a estas conversas sempre que possível semanais e entre as mesmas, foi estabelecido um diálogo muito assíduo por mensagens de email ou whatsAap. Estes canais foram usados como rescaldo de conversas tidas ou como preparação prévia das seguintes. Habitualmente, a seguir às entrevistas, Edgar Pêra lembrava-se de detalhes, que registava, como lembrete para esmiuçar em próxima conversa. Noutras vezes, enviava imagens de sublinhados de leituras, por exemplo, que serviam de pretexto para a entrevista seguinte. Aconteceu, amiúde, estas mensagens não serem assim tão evidentes, funcionando como códigos para enigmas a desvendar no diálogo semanal. Assim aconteceu com excertos de músicas ou referências a álbuns (Genesis; Pink Floyd; Hawkwind); imagens de capas de Banda Desenhada; pequenos vídeos domésticos... Em suma, o essencial é que este diálogo constante permitiu-me entrar no universo artístico do autor, pelo que cada pormenor se foi tornando precioso para a compreensão do todo que é o percurso, expresso na entrevista de história de vida. Obviamente, cada dica trocada por estas vias, era registada no guião de entrevista, em constante elaboração.

### Notas de campo

Após cada conversa, criei, também, o hábito de fazer notas de campo de dois tipos: logo a seguir à conversa e depois da transcrição da mesma. Esta rotina pós-transcrição permitiu ter uma visão distanciada do trabalho realizado, isto porque há detalhes observados no minuto logo a seguir que passam a ter outro significado após a transcrição, ou aspetos da conversa que não tiveram relevância logo após a realização, mas que ganham outro destaque com a mesma. Estas notas de campo foram registadas de uma forma totalmente livre e o mais possível isenta de auto-censura, por forma a que também eu me avaliasse enquanto investigadora e não tivesse receio de ser escrutinada por esta voz mais subterrânea, que se libertava a cada nota. Assim, tanto eram registadas impressões (sensações de tensão, desconforto, confiança ou encorajamento) relativas ao diálogo estabelecido, como se apontavam diretrizes para conversas futuras.

A primeira avaliação que se possa fazer destes apontamentos, é que eles refletem as minhas próprias hesitações quanto ao meu papel na investigação. Tendo observado, sobretudo na fase inicial de contactos, ainda antes de iniciar as entrevistas, uma certa performatividade e tentativa de controlo do processo comunicativo no meu interlocutor, assinalo, nas notas da primeira entrevista o “desconforto e magnetismo” deste primeiro encontro, que se apresentou como um desafio: ou conquistava o momento e fazia avançar o trabalho ou recuava, por medo, pondo em causa o resultado futuro. Todas as notas seguintes refletem esta tensão entre a necessidade de fazer avançar a investigação de acordo com os objetivos propostos e, em simultâneo, não causar no entrevistado a sensação de estar a ser vampirizado, nem sentir-me, pelo meu lado, sem o controlo do que estava a acontecer. Também fui registando uma certa hesitação entre os níveis de abertura que deveria demonstrar na relação: ficar à distância ou

falar abertamente sobre o que está planeado para a tese?; aceder a revelar-me para lá do “fato” de investigadora ou manter-me sempre nessa posição neutra?; manter-me impenetrável perante opiniões ou factos que me agridem as minhas convicções pessoais (por exemplo, declarações sobre a violência ou terrorismo) ou estimular um outro ponto de vista sobre a opinião formada? As notas também refletem as condições da própria conversa, como aconteceu na entrevista 5 (29/12/2021), em que registo: “A conversa foi muito condicionada pelas várias tarefas que Edgar Pêra estava a realizar durante o tempo todo. Por um lado, é uma circunstância que cria cortes e dificulta a comunicação, por outro, também já compreendi que pode ser uma forma de abstração (por exemplo, quando pinta), facilitadora do diálogo”.

A comparação entre os comentários pós-entrevista e pós-transcrição podem suscitar elementos de análise interessantes. Por exemplo, na entrevista 8 (realizada a 19/01/2021) refiro, logo após: “foi uma conversa muito pouco fluída, em que os assuntos não tinham grande continuidade. Não sei se por falta de concentração minha. Notei, numa fase inicial, o recurso a um discurso muito construído e, eventualmente, uma fuga a cada um dos temas tocados.” Na transcrição, realizada dois dias depois, reformulo a impressão inicial: “Acabo de transcrever a entrevista 8 e fiquei com uma ideia completamente diferente da inicial. A entrevista (e posterior visionamento de A Janela) geraram uma série de outras perguntas e tópicos de conversa. A desconcentração pode ter sido dupla”.

Depois de uma série de notas em que manifesto alguma hesitação quanto ao formato (distância) e à orientação temática (a partir de determinada altura, parte dos temas em discussão surgiam de sugestões do autor, o que me levava a ter a sensação que estava a perder o controlo da investigação), registo uma viragem no meu posicionamento. Na entrevista 20, realizada a 28/04/2022, escrevo: “Esta entrevista correu de uma forma tão orgânica, que deixei de me preocupar com as barreiras da investigação. Acho que o que pretendo é mesmo explorar a relação e ver o que surge dessa continuidade.” Tratou-se, claro está, de uma decisão provisória. A cada nova etapa, ia-me colocando renovadas dúvidas quanto ao meu papel na investigação e o melhor método para levar a mesma avante, de acordo com os objetivos propostos. Neste aspeto, o maior desafio ético e epistemológico aconteceu com o projeto Cartas Telepáticas, um filme em curso, que me propus levar a um evento científico nos EUA com a temática da adaptação da literatura ao cinema. Os sucessivos momentos de conversa sobre a fase preparatória do filme, com o objetivo concreto de recolher elementos para a comunicação científica, estimularam Edgar Pêra a criar uma série de imagens de Inteligência Artificial, que unisse imagetivamente os dois autores, que serviriam para ilustrar a minha apresentação. Sem que o planeasse, vi-me como observadora participante de um projeto em que eu própria interferia, uma vez que a minha comunicação resultou e refletiu inteiramente estas investidas. Fazendo eco do enquadramento metodológico e teórico defendido anteriormente, quero sublinhar esta investigação como uma ferramenta para acesso a informação e construção de conhecimento mas, acima de tudo, como

um instrumento de análise sobre a investigação como um processo comunicativo (e discursivo) integral. Ou seja, a minha auto-percepção foi sendo motivo de análise e reavaliação constante, de uma forma quase essencialmente interna e creio que superadora de preconceitos formulados aquando do ponto de partida. De uma forma bastante simplificada, posso resumir esta ideia dizendo que passei de uma postura essencialmente à defesa (investigador passivo) para um papel mais implicado, sem que para isso concorresse a ideia de que os limites entre objetividade e subjetividade estivessem a ser diluídos. Na verdade, a partir do momento em que a minha prática de investigação se foi cruzando com a leitura de autores como Shusterman, Heinich ou James Carey, fui reforçando o que ia fazendo a medo. Mas antes dessa reflexão final, é importante assinalar que a entrevista não se alimentou a si própria. Tendo referido, na fase inicial deste artigo, que ela é o centro metodológico da investigação, é importante sublinhar que outras fontes de informação foram sendo recolhidas, a par da realização das conversas.

### Arquivo pessoal e outras fontes de informação

Simultaneamente à entrevista (informando-a ou sendo informada por esta) foram recolhidas outras fontes de informação sobre a vida e obra de Edgar Pêra. Em primeiro lugar, como não poderia deixar de ser, os filmes realizados (com visualizações repetidas, antes das entrevistas e durante o decorrer destas, estimuladas pelos comentários do realizador), mas também os artigos publicados em *O Independente*, na revista *Argumento* (do Cineclub de Viseu), os recortes de imprensa (com entrevistas, notícias, crítica aos filmes). A consulta ao arquivo do realizador, um conjunto documental constituído por dossiers dos filmes, fotografias pessoais e profissionais, cartazes de filmes (...) decorreu por fases, começando pelos recortes da rubrica Ficção & Realidade. Outra fonte de informação preciosa são os cadernos diários que Edgar Pêra utiliza desde os anos 70. A consulta dos mesmos foi essencial para completar ideias manifestadas e, igualmente, para explorar novos caminhos, já que estes funcionam como múltiplos dialogantes do discurso já de si muito interperante do entrevistado.

Uma vez mais, também neste caso se promoveu a auto-reflexão sobre os materiais encontrados, não fazendo um uso meramente utilitário do seu valor informacional. Mantendo a postura narrativista, tentei enquadrar cada objeto no contexto do que era dito, formulando, deste modo, distintos níveis discursivos interligados entre si, como numa teia. Dando a cada fonte um papel e uma função no todo que é a vida e obra do realizador, expressa através da narrativa contada na entrevista, aproximamo-nos do seu modo de produção, desligando-nos, liminarmente, da avaliação analítica da obra de arte, no cruzamento com a vida.

### Da teoria à prática e da prática para a construção teórica

Quero, nesta fase expositiva a que cheguei, apresentar o meu próprio percurso teórico, refletindo sobre o modo como este moldou a prática investigativa e, contrariamente, como é que o modo de fazer levou à busca

de posições teóricas convergentes com a experiência da investigação. Para além das opções metodológicas da entrevista (já referidas e que se integram no posicionamento teórico explicitado abaixo), esta investigação foi beber aos estudos culturais, o pragmatismo e a sociologia da cultura.

Devo referir que a primeira grande referência teórica para a investigação surgiu de James Carey (2008), fundador dos Estudos Culturais Norte-americanos. Não se situando no domínio específico da história de vida, a sua defesa da comunicação ritual (e da conversação, que alimenta as trocas simbólicas comunitárias, numa renovação contemporânea da polis grega) foi um motivo de atração intelectual imediata. Percebi, ainda que um pouco intuitivamente, uma vez que, nessa fase, ainda não tinha iniciado o trabalho de campo, que a entrevista de história de vida, enquanto prática conversacional direta entre dois interlocutores, seria uma materialização da teoria explanada pelo autor. Desligava-me, assim, da comunicação no espaço (globalização, impacto, métricas de aferição de um produto) para um tipo de comunicação no tempo, que preza a memória e os acontecimentos talvez que insignificantes (por exemplo, as histórias que comportam as obras de arte, ao invés do impacto mediático que estas têm), que, através da sua prática discursiva criam sentidos na comunidade. Apoiando-se na comunidade imaginada de Benedict Anderson (para discutir uma certa ideia de nacionalidade/comunidade), James Carey teve como referência John Dewey (Escola de Chicago), para defender essa conversação (as práticas comunitárias que, individualmente, jogamos para o todo social) como um diálogo que nos une, nos forma enquanto comunidade e que é, fundamentalmente, cultura.

Dewey (1980), na sua conceção do que é a arte e a estética (sobretudo no prolongamento físico e mental entre esta e o ser que a gera), foi outra referência inevitável, após Carey. Mesmo que seja discutível, em Carey, o otimismo aparente de uma sociedade equilibrada por uma harmoniosa conversação, e, em Dewey, uma defesa da estética que pode simplesmente residir numa paisagem, o princípio do que ambos defendem tornou-se basilar para a compreensão do que eu própria tentava fazer, ainda sem perceber como. Ao centrar a estética fora dos objetos totais e absolutos dos museus, Dewey abriu a porta ao prolongamento do corpo com a matéria, num embate orgânico que me interessava imensamente explorar, para fundamentar a importância de se compreender os processos de produção artísticos, na relação com a história de vida. Pensando na arte e estética como performatividade, descobri, numa fase mais avançada da investigação (já com a recolha praticamente concluída), em Richard Shusterman (2018), que atualiza Dewey, uma confirmação do que, na prática tinha vindo a recolher e a refletir sobre. Por introduzir uma perspetiva pragmática na avaliação da arte e da estética e por fazer uma brilhante defesa da relação entre corpo e obra, assim como do carácter permanentemente aberto da mesma. Fui verificando, ao longo das comunicações científicas que fui fazendo a partir do meu objeto de trabalho, que a melhor forma de explicar o que Edgar Pêra faz é induzindo o impacto da sua obra na assistência. Algo que, na verdade, me tinha acontecido a mim própria

enquanto espectadora. Shusterman (como Dewey, aliás) enfatiza este elemento sensorial na apreciação estética, focando-se mais no que a obra faz, algo que, longe de estar cristalizado no tempo e espaço, é um contínuo, uma vez que permanentemente atualizado por novas fruições. Por fim, encaminhando-me para a metodologia, vi em Heinich (1998) uma preciosa orientação, que, uma vez mais, se inseria no pragmatismo. Aprofundar os modos de produção (para daí abrir para uma multiplicidade de interpretações longe de apriorismos), em vez de procurar explicar formalmente a obra de Edgar Pêra pareceu-me, sempre o melhor modo de compreender, de forma livre (ainda que comprometida) o material que tinha recolhido.

### Conclusão

Procuirei, neste artigo, refletir sobre o meu papel enquanto investigadora, descrevendo o trabalho de campo, em que me detive no estudo de caso do realizador de cinema português Edgar Pêra. A descrição realizada expressa o permanente vai e vem realizado entre a atividade teórica e a prática, num processo que nunca foi rigidamente informado pela primeira, mas antes moldado pela relação de uma e outra dimensão. Desta investigação, que cruza biografia, arte e comunicação, faz parte central uma entrevista de história de vida, que consumiu um ano de conversas praticamente semanais, com duração média de uma hora. Além da entrevista (entendida como um processo comunicativo por excelência), o trabalho de campo também contou com consultas intensíssimas ao arquivo pessoal do autor, assim como o acompanhamento de projetos em curso.

Chegada a este ponto da investigação (em que a recolha está concluída, embora a análise propriamente dita esteja, ainda, numa fase preliminar), posso concluir, antes de mais, que a introdução de novas narrativas na área da comunicação e da sociologia da cultura (distantiadas das perspetivas analíticas e quantitativas) são extremamente necessárias, no domínio das ciências sociais e da comunicação, para compor discursos alternativos, que facilitem uma compreensão distinta das trocas simbólicas que alimentam o todo social e comunitário.

### Referências

- ATKINSON, Robert. **The Life Story Interview as a Mutually Equitable Relationship.** *The SAGE handbook of interview research: The complexity of the craft*, 2, 115-128, 2012.
- BORER, Michael. I., & FONTANA, Andrea. **Postmodern trends: Expanding the horizons of interviewing practices and epistemologies.** *The SAGE handbook of interview research: The complexity of the craft*, 2, 45-60, 2012.
- FINLAY, Linda. **Five Lenses for the Reflexive Interviewer.** *The SAGE handbook of interview research: The complexity of the craft*, 2, 317-332, 2012.
- CAMPOS, Luís. **O passado e o presente de uma cinematografia resistente – Tríptico sobre o fatalismo do cinema português.** Tese de doutoramento. Universidade da Beira Interior, 2022. <http://hdl.handle.net/10400.6/12586>
- CAREY, James W. & ADAM, G. Stuart. **Communication as culture, revised edition: Essays on media and society.** Routledge, 2008.
- CARTER, Shannon K. & BOLDEN, Christian L. **Culture Work in the Research Interview.** *The SAGE handbook of interview research: The complexity of the craft*, 2, 255-268, 2012.
- DEWEY, John. **Art as an experience.** New York: Prigee Books, 1980.
- ELLIS, Carolyn, BOCHNER & Arthur P. **Analyzing analytic autoethnography: An autopsy.** *Journal of Contemporary Ethnography*, 35 (4), 429-449, 2006. DOI 10.1177/0891241606286979
- FAIRCLOTH, Christopher A. **After the Interview: What Is Left at the End.** *The SAGE handbook of interview research: The complexity of the craft*, 2, 269-278, 2012.
- FONTANA, Andrea & JAMES, Frey. **The Art of Science.** *The Handbook of Qualitative Research*, edited by N. a. Y. L. Denzin. Thousand Oaks: Sage Publications, 361-76, 1994.
- GUBRIUM, Jaber. F., & HOLSTEIN, James A. **Narrative practice and the transformation of interview subjectivity.** *The SAGE handbook of interview research: The complexity of the craft*, 2, 27-44, 2012.
- GUERRA, Paula. **“Por favor mata-me (devagar)”: Memórias de um rock desalinado.** 2022.
- HEINICH, Nathalie. **Ce que l’art fait à la sociologie.** Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.
- JOHNSON, John M. & ROWLANDS, Timothy. **The Interpersonal Dynamics of In-Depth Interviewing.** *The SAGE handbook of interview research: The complexity of the craft*, 2, 99-114, 2012.
- LILLRANK, Annika. **Managing the Interviewer Self.** *The SAGE handbook of interview research: The complexity of the craft*, 2, 281-294, 2012.
- MOLLER, Olaf. **Edgar Pêra retrofuturespektive.** International Film Rotterdam, 2019.
- MORSE, Janice. **The Implications of Interview Type and Structure in Mixed-Method Designs.** *The SAGE handbook of interview research: The complexity of the craft*, 2, 193-204, 2012.
- PRETO, António. **Edgar Pêra: uma retrospectiva.** 2016. <http://serralves.pt/pt/actividades/edgar-perra-uma-retrospectiva/>

SHUSTERMAN, Richard. **Performing life: Aesthetics alternatives for the ends of art.** Cornell University Press, 2018.

TALMAGE, John B. **Listening to, and for, the Research Interview.** *The SAGE handbook of interview research: The complexity of the craft*, 2, 295-304, 2012.

VOGEL, Amos. **Film as a subversive art.** New York, Random House, 1974.