

Bianca Giselle Pepe Martins

O espaço como a permanência física da representação da memória, num contexto cinematográfico.

MCA, 2016

Projeto para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Audiovisual.

Especialização em Fotografia e Cinema Documental.

Orientador: Professor Doutor Marco Conceição

Coorientador: Professor Pedro Sena Nunes

Resumo

O léxico da memória é um sistema complexo, cuja forma em constante mutação depreende uma influência bastante significativa no indivíduo ou comunidade que a alberga. Analisando a situação de duas comunidades que habitaram em tempos diferentes o mesmo lugar, pretende-se associar os conceitos de memória e espaço, percebendo como os mesmos influenciam o processo de definição de identidade individual e coletiva.

A definição do espaço como elemento que molda a formação identitária, ocorre principalmente pela via da construção mnésica que sobre ele é atribuída, operando este como *lugar de memória*, ou seja, pretende-se explicitar neste ensaio as várias dimensões do espaço como conceito, atribuindo a este uma definição tanto material como simbólica.

A análise destes conceitos deve ser enquadrada a partir da sua representação fílmica, sendo a figuração da memória e do espaço em cinema, temas vastamente explorados a partir de um prisma que muitas vezes os relaciona. Desta forma, irá proceder-se ao entendimento de como o espaço pode servir como meio de expansão da mensagem do filme e apoio à representação de uma dimensão emocional, através da análise de filmes que exploram esta temática de forma especialmente notória.

Concluindo, pretende-se com este ensaio enquadrar a relação de espaço, memória e identidade de um ponto de vista teórico, de modo a sustentar a definição do documentário realizado e ao mesmo tempo relacionar os mesmos com o meio fílmico, de maneira a entender como estes atuam como um símbolo eficaz à construção da mensagem da obra.

Palavras-chave: Memória, Espaço, Identidade, Nostalgia, Documentário.

Abstract

The lexicon of memory is a complex system, whose constant changing shape, appears as a very significant influence on the individual or community that lodges it.

Analyzing the situation of two different communities that inhabited the same place in different times, it is intended to connect the concepts of memory and place, understanding how they relate in the process of defining individual and collective identity.

The definition of place as element that shapes the formation of identity appears mainly through the mnemonic construction that is formed at par with it, turning it into a place of memory. In other words, it is intended to explicit on this essay the various dimensions of space as a concept by giving it, both a material and symbolic definition.

The analysis of these concepts must be framed through its filmic representation, being so, the figuration of memory and place are concepts vastly explored in cinema, many times through a perspective that relates them. Thus, we will proceed to the understanding of how space can serve as a means of expanding the message of the film and serve as support for the representation of an emotional dimension, by analyzing films that explore this theme in a notorious manner.

In conclusion, it is intended with this essay to frame a relation between space, memory and identity from a theoretical point of view, in order to sustain the definition of the documentary that was made and at the same time to relate them with the filmic medium to understand how they work as an efficient symbol to the construction of what is intended to portray.

Key words: Memory, Space, Identity, Nostalgia, Documentary

Agradecimentos

A realização deste projeto contou com inúmeros apoios e incentivos que de uma maneira ou de outra, se demonstraram essenciais para a sua concretização. Quero por isso agradecer a todas as pessoas envolvidas no projeto.

Ao meu orientador, Professor Doutor Marco Conceição pelo acompanhamento, paciência e preocupação demonstrados desde o início deste projeto.

Ao meu coorientador, Professor Pedro Sena Nunes que apesar da distância esteve sempre disponível e pronto a ajudar.

A todos os professores que me acompanharam, agradeço a partilha de ideias e críticas. Em especial, agradeço às professoras Adriana Baptista e Patrícia Nogueira pelo tempo e cuidado disponibilizados.

Ao meu companheiro, João Torres com quem partilhei e discuti pensamentos e ideias fundamentais para a concretização do projeto, por me ajudar a ultrapassar as minhas inseguranças, a controlar a minha ansiedade e pelo apoio incansável durante todo este processo.

À minha prima, Maura Carneiro pelo apoio fundamental, principalmente durante a fase de rodagem do projeto filmico e por me ajudar com todas as suas ideias e entusiasmo.

À minha família, mais especificamente ao meu pai Joaquim Martins, à minha avó Isabel Martins e aos meus tios Fernanda e Jorge Monteiro pelo apoio incondicional e por me inspirarem todos os dias. Dedico este projeto na sua totalidade a eles.

Índice

INTRODUÇÃO	1
PARTE I.....	3
1. ESPAÇO E MEMÓRIA ENQUANTO PILARES DA IDENTIDADE.....	3
1.1) A MEMÓRIA COMO VESTÍGIO DO CONCRETO, O CONCRETO COMO IMAGEM DA MEMÓRIA: O LUGAR DE MEMÓRIA.	3
1.1.1) A NOSTALGIA COMO REAÇÃO AO DISTANCIAMENTO ESPACIAL E TEMPORAL.	9
1.2) O AMBIENTE MATERIAL COMO FORÇA MOTRIZ NA DEFINIÇÃO DO “EU” NO MUNDO.	12
2. A TEMÁTICA DA MEMÓRIA A PARTIR DO ESPAÇO COMO MEIO.	16
2.1) A MEMÓRIA COMO DIMENSÃO VITAL EM <i>NOSTALGHIA</i> E O ESPAÇO CONSCIENTE EM <i>STALKER</i> DE ANDREI TARKOVSKY.....	16
3. A REPRESENTAÇÃO DO IMATERIAL A PARTIR DO DOCUMENTÁRIO.....	24
3.1) O LÉXICO DOCUMENTAL SEGUNDO BILL NICHOLS - O MODO POÉTICO COMO MEIO DE REPRESENTAÇÃO DO INTANGÍVEL.....	24
3.2) O ESPAÇO COMO ALICERCE NARRATIVO. O ESPAÇO COMO EXTENSÃO DO “EU” POÉTICO EM <i>NEWS FROM HOME</i> DE CHANTAL AKERMAN E A RUÍNA DO ESPAÇO COMO RUÍNA DA MEMÓRIA EM <i>RUÍNAS</i> DE MANUEL MOZOS.	26
PARTE II.....	31
1. PERMANÊNCIA – REFLEXÃO ACERCA DA VIVÊNCIA DE UM ESPAÇO E DA CONTÍNUA PRODUÇÃO DE MEMÓRIAS SOBRE O MESMO.....	31
1.1) INTENÇÃO DO DOCUMENTÁRIO.....	31
1.2) METODOLOGIA DE REALIZAÇÃO	34
1.3) ESTRUTURA DO DOCUMENTÁRIO	39
NOTAS FINAIS.....	43
BIBLIOGRAFIA	44
ANEXOS.....	45

Introdução

Pretende-se com a criação ensaística e cinematográfica, responder a um ímpeto de clarificação de certas mecânicas sociais e demográficas que ocorrem num contexto de deslocamento, provocado neste caso, pelo fenómeno migratório. O fenómeno em foco é observado a partir da criação de micro comunidades intrinsecamente ligadas a um espaço, procurando estas emular a ideia de casa/país de origem, formada a partir da memória dos seus habitantes. É por isso essencial a exploração conceptual do espaço, como unificador da memória em algo tangível, uma âncora que a prende à realidade física, e por isso a valida no presente.

A formulação teórica do trabalho irá encontrar a sua forma no processo de compreensão do espaço, servindo este como dinamizador das relações criadas na comunidade Portuguesa que viveu em Harare, espaço esse batizado de Clube Português.

A comunidade em questão, à semelhança de muitas outras, foi motivada a sair do país de origem pela esperança de uma vida financeiramente mais estável. Entre os anos 50 e 60 formou-se uma comunidade de cerca de trinta mil Portugueses no Zimbabwe, sendo Harare um dos locais onde existia uma maior concentração dos mesmos.

O Clube Português de Harare, inaugurado em Abril de 1960, surgiu como um espaço onde grande parte da comunidade Portuguesa se reunia. Neste espaço, a construção e manutenção de uma identidade cultural, era realizada a partir da recriação de costumes, tradições e rituais, que serviam como meio de aproximação à cultura de origem, face à distância geográfica. Poucos anos depois, uma escola foi inaugurada com o propósito de ensinar a língua e cultura Portuguesa a uma nova geração, sendo o espaço da escola e do Clube Português, os principais canais de ligação com uma cultura que lhes pertencia por herança familiar. A partir dos anos 90, esta comunidade que até então gozava de uma estabilidade aparentemente inabalável, começou a regressar ao seu país de origem, por vários motivos, sendo um dos principais a instabilidade social e económica, resultando esta num clima de violência e medo.

A distância física e temporal que se interpôs entre estes Portugueses e o Clube Português criou desta forma, uma dimensão mnésica que viria a ser parte integrante da vida destas pessoas, podendo assim ser argumentado que na realidade o habitante nunca deixou o espaço que em determinado tempo habitou.

O abandono do espaço por esta comunidade permitiu a renovação do mesmo, a partir da instalação e desenvolvimento de um projeto educativo, que visa incorporar aspectos da cultura Portuguesa no ensino básico, tornando-se a escola anteriormente batizada de Escola Portuguesa na atual Escola Lusitânia.

Desta forma, a questão que se pretende levantar foca-se na relação entre três elementos - memória, espaço e identidade - cuja importância é refletida num legado mental e físico, construído pela comunidade Portuguesa em Harare e retomado/renovado por uma nova geração de crianças que constrói sobre os parâmetros anteriormente estabelecidos, um novo lugar. Estes três elementos fazem parte de uma conjugação que deriva de um aglomerado de memórias construídas pela comunidade, sendo o espaço reflexo da memória e da identidade de uma série de indivíduos ligados pela proximidade espacial e temporal, um lugar físico e mental, edificado tanto por tijolos como por memórias.

De modo a entendermos a temática de um ponto de vista teórico e artístico, procedeu-se à exploração de conceitos chave relacionados com o habitar de um espaço num contexto de deslocamento. Numa primeira instância, a compreensão da memória como fenómeno que molda a ação e a percepção humana será fundamental para a construção da base teórica. Deste modo, o conceito é trabalhado como edificador de uma identidade individual e coletiva e/ou como factor que altera a consciência sobre determinado espaço ou momento, sendo a memória um fenómeno altamente responsável pela dinâmica social, representada neste projeto. Ainda a respeito da reflexão sobre a memória, será de grande pertinência proceder a uma reflexão sobre a nostalgia, como condição que ocorre em situações de deslocamento geográfico ou de distanciamento temporal.

O conceito de espaço, terá necessariamente de ser dissecado e compreendido, especialmente na relação que o mesmo exerce sobre os seus habitantes e o papel fulcral que os lugares têm na construção e coesão comunitária, através da dimensão mnésica que sobre ele é construída. A construção da base teórica, explicitada anteriormente, serve como sustento ao projeto documental desenvolvido, oferecendo uma perspectiva sob a qual a representação do espaço foi feita. Deste modo, o documentário tem o seu foco sobre o espaço do Clube Português e sobre os seus habitantes, porém a problemática estende-se para além da representação destes elementos, utilizando os mesmos como metáfora para a construção de uma reflexão sobre a memória e como a mesma atua a partir do espaço e da comunidade.

Parte I

1. Espaço e memória enquanto pilares da identidade.

1.1) A memória como vestígio do concreto, o concreto como imagem da memória: o lugar de memória.

De modo a entendermos a dinâmica cultural que opera sobre os habitantes do espaço em foco, será necessário o entendimento do mesmo a partir de uma reflexão sobre a memória. O conceito de memória, é encarado como um dos alicerces da concepção da identidade individual e colectiva, por ser talvez o maior testemunho do que significa “ser” e por isso muitas vezes observado como um elemento impermeável à mudança. Porém, a memória atua numa constante mutação da sua forma, consoante o contexto em que o indivíduo ou comunidade referente se encontram. Maurice Halbwachs (1990) alimentando a ideia mencionada anteriormente, define a memória como um fenómeno que aparece sendo capaz de se mutar de acordo com o estado psicológico do indivíduo, que a cria e preserva:

À medida em que recua no passado, [a memória] muda, porque algumas impressões se apagam e outras se sobressaem, segundo o ponto de vista de onde a encaramos, isto é, segundo as condições novas onde ela se encontra quando nos voltamos para ela. (Halbwachs, 1990, p.74)

A concepção de memória formulada a partir do pressuposto da sua transmutabilidade, leva-nos a crer que esta atua necessariamente a partir de uma base de ordem subjetiva e pessoal. A imagem da memória, como estando disposta à transformação ao longo do tempo, acaba oportunamente por encontrar na transformação do próprio espaço, uma representação física e simbólica, sendo por isso termos como a ruína ou a renovação, altamente evocativos da mensagem que se pretende explorar, tanto no objeto ensaístico como no objeto cinematográfico. A subjetividade na percepção do fenómeno da memória, atua como uma das matrizes para a definição da mesma como fenómeno, cuja forma é nuclearmente flutuante e instável. Segundo Pierre Nora (1993), “desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história” (Nora, 1993, p.9). Seguindo o mesmo processo de definição por comparação, Pierre Nora estabelece um paralelismo entre memória e história, sendo que a primeira se relaciona com o

tempo, a partir da vivência pessoal no presente e por isso opera sobre uma inconstância ao nível da sua formação, sendo a história por contraste, um testemunho direto do passado, intrinsecamente definida pela manutenção integral dos factos:

(...) a memória é um fenómeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente: a história uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela alimenta-se de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. (Nora, 1993, p.9)

Pierre Nora continua afirmando, “A memória instala a lembrança no sagrado, a história liberta-a e torna-a sempre prosaica.” (Nora, 1993, p.9), sublinhando o processo da criação de memória como algo subjacente a um universo pessoal, cuja dimensão não é universal mas sim parte de uma construção que se embrenha com a própria identidade de quem a forma.

Podemos afirmar que o fenómeno da criação de memória, especialmente a memória coletiva, se encontra alicerçado em objetos que pertencem a um plano físico da realidade, sendo estes imediatamente traduzidos para uma linguagem pertencente ao universo psicológico quando apropriados pela formação de memórias. Conforme o verificado na observação da comunidade Portuguesa em Harare, a pessoalidade da memória encontra um lugar comum dentro do grupo, a partir do espaço em que esta habita. A natureza etérea da memória é contraposta com a solidez e definição do espaço, sendo estes dois elementos em parte antagónicos, essenciais para a manutenção um do outro, encontrando a memória estabilidade na sua representação a partir do espaço e o espaço servindo-se da memória como elemento que o desloca da sua condição meramente material, para uma condição simbólica.

A representação de determinada memória a partir de lugares que serviram como registo da atividade humana (sejam estes espaços/documentos/objetos), serve assim como fundação para o conceito de *lugar de memória*. Estes lugares são fruto de uma coexistência entre três tipologias atribuídas ao conceito de lugar, “São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional...” (Nora, 1993, p.21). Embora o conceito de *lugar de memória* parta de uma separação ao nível das suas tipologias classificativas, o mesmo não pode existir sem uma coexistência entre estas:

Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. (Nora, 1993, p.21)

O autor sumariza a anterior afirmação declarando, “Os três aspectos coexistem sempre” (Nora, 1993, p.22). A formulação teórica anteriormente explicitada, é facilmente aplicada ao lugar explorado no documentário que apoia este ensaio, nomeadamente na forma como o mesmo atua sobre os seus habitantes e como estes o percebem como elemento que confere à sua dimensão mnésica, um estado de solidez perante a ameaça do tempo. É visível na habitação do mesmo uma confluência entre a dimensão material, funcional e simbólica, esta última especialmente relevante na estruturação da memória e identidade dos Portugueses, que naquele espaço encontraram um lugar de fixação das suas vivências no tempo e conseqüentemente símbolo de uma juventude passada.

Segundo Pierre Nora, a definição de *lugar de memória* parte de uma dimensão mnésica expressa a partir da construção de uma identidade ancorada no lugar e da lembrança deste, como elemento constante na flutuação que é a memória da vivência humana.

Para além da riqueza mnésica destes lugares, os mesmos refletem a complexidade humana por se apresentarem como meio sob o qual a vivência se forma e as vontades, individuais e coletivas, se desenvolvem. A força da formulação do conceito de *lugar de memória*, parte exatamente da forma como estes encapsulam a memória, preservando-a como legado humano para o futuro, “Lugares, portanto, mas lugares mistos, híbridos e mutantes, intimamente enlaçados de vida e de morte, de tempo e de eternidade; numa espiral do coletivo e do individual, do prosaico e do sagrado, do imóvel e do móvel.” (Nora, 1993, p.22).

O concreto como representação da memória, por exemplo, a ancoração de determinada lembrança a um espaço, assume uma profunda veracidade posta em paralelo com a finitude humana. Ou seja, o espaço quando utilizado como forma de albergue de memória, é visto como uma extensão do vestígio da vida humana, sendo ao mesmo tempo espaço como habitação e espaço como monumento às vidas que o habitaram.

O tempo surge assim como fator que condiciona e apela, à procura de recipientes que mantenham parte da identidade, quer seja esta individual ou coletiva, sendo por isso estes *lugares de memória*, uma extensão do próprio tempo e superação da vida em relação à morte:

Porque se é verdade que a razão fundamental de ser um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para – o ouro é a única memória do dinheiro – prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem da sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar dos seus significados e no silvado imprevisível das suas ramificações. (Nora, 1993 p.22)

No seguimento da argumentação de Pierre Nora, podemos afirmar que a vontade de fixação de um tempo ou vivência, poderá estar intrinsecamente relacionada com o apreço pela celebração da vida, resultando isto na confluência do aparecimento de *lugares de memória* e da celebração ritualística, sendo estes dois fenómenos manifestações visíveis da vontade consciente de fazer da vida, arquivo. Sendo assim, os *lugares de memória* atuam como um documento fotográfico para quem neles participa, envolvendo o habitante num processo de congelamento e fixação de um determinado momento, face à sua natureza efémera, preservar para não desaparecer. “Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais.” (Nora, 1993, p.13). Portanto, podemos extrair a partir destas afirmações que os *lugares de memória* são imagens de vida como que preservada em formol, imagens tão estanques como volúveis, resistindo sobre o tempo e espelhando a motivação de quem procurou um lugar onde instalar parte do que foi.

De maneira a entendermos a preponderância do espaço no processo de construção da memória, é necessário o entendimento sobre as dinâmicas do grupo que o habita, resultando isto na percepção sobre como a *memória coletiva* é composta pela memória de cada indivíduo pertencente a esta e mantida pela estabilidade que o lugar sobre o qual estes habitam oferece. A *memória colectiva*, segundo Maurice Halbwachs (1990), apresenta-se como um conceito orgânico na sua existência, sendo o meio pela qual esta cresce, o grupo que se forma em torno de uma ideia de comunidade:

É uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente, aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a

mantém. Por definição, ela não ultrapassa os limites deste grupo.
(Halbwachs, 1990, p.81)

A ideia de que a memória sobrevive a partir da sua inclusão em indivíduos (como se estes de casulos se tratassem) nos quais esta encontra um lugar de gestação, permite uma reflexão sobre a própria materialidade da memória, sendo que sem uma dimensão material (os indivíduos que a suportam), a memória sofreria uma metamorfose pautada pelo distanciamento emocional e uma análise do passado formalmente impessoal. A metamorfose explicitada anteriormente, resulta na construção do conceito de história, partilhando esta com a memória o foco sobre o passado porém distanciada do foro íntimo e parcial, o que na memória se assume fulcral na sua génese.

Assumindo que a memória necessita de um corpo, podemos mais facilmente entender como a mesma se altera, dando origem a outros fenómenos, “Quando um período deixa de interessar ao período seguinte, não é um mesmo grupo que esquece uma parte do seu passado: há, na realidade, dois grupos que se sucedem.” (Halbwachs, 1990, p.82). Sumarizando desta forma Maurice Halbwachs, “(...) na história tem-se a impressão de que, de um período ao outro, tudo é renovado.” (Halbwachs, 1990, p.82), ou seja, a memória só poderá existir enquanto a comunidade que a preserva se mantiver ativa e enquanto a mesma encontrar artifícios de preservação do seu legado mnésico.

A habitação de um espaço por parte de um grupo, é muito mais do que uma relação onde o segundo utiliza o espaço apenas como um objeto meramente habitacional, ou seja, mais do que um pano de fundo estanque e inerte à vida que o povoa, o espaço é criado à imagem da comunidade, espelhando em si as flutuações que a mesma sofre, ao mesmo tempo que serve como um mapa indicativo do tipo de vivência que nele ocorreu:

Não é uma simples harmonia e correspondência física entre o aspecto dos lugares e das pessoas. Mas cada objecto encontrado, e o lugar que ocupa no conjunto, lembram-nos uma maneira de ser comum a muitos homens, e quando analisamos este conjunto, fixamos nossa atenção sobre cada uma de suas partes, é como se dissecássemos um pensamento onde se confundem as relações de uma certa quantidade de grupos. (Halbwachs, 1990, p.132)

Esta relação mutualista entre habitáculo e habitante, segundo Maurice Halbwachs, estende-se até à própria existência das partes, sendo que da existência de um, depende a existência do outro:

Mesmo que pudéssemos pensar que é diferente, quando os membros de um grupo estão dispersos e não encontram nada, em seu novo ambiente material, que lhes lembra a casa e os quartos que deixaram, se permanecerem unidos através do espaço, é porque pensam nessa casa e nesses quartos. (Halbwachs, 1990, p.133)

Ainda com este autor, percebemos que a resistência que o espaço oferece à estrutura do grupo de pessoas que nele habita, manifesta-se de forma especialmente notória na presença de hábitos/rotinas, que gravitam em torno da ocupação de determinado lugar, ou seja, a manutenção da memória a partir da criação de um ambiente estável, permite concluir que o processo de edificação da memória coletiva é fomentado pela rejeição da mudança, “Os hábitos locais resistem às forças que tendem a transformá-los, e essa resistência permite perceber melhor até que ponto, em tais grupos, a memória coletiva tem seu ponto de apoio sobre as imagens espaciais.” (Halbwachs, 1990, p.136).

A forma como o espaço mnésico encontra-se embrenhado na imagem do espaço habitacional, em específico na população representada neste estudo, leva-nos a tomar verdadeira consciência do caráter alicerçante que o espaço onde se constrói parte da identidade individual possui, tornando-se ele próprio parte dessa identidade. Esta assunção permite verificar que a mudança ou ruína do lugar, seja representativa da ruína da memória.

1.1.1) A Nostalgia como reação ao distanciamento espacial e temporal.

O modo como a memória se manifesta, na situação explorada neste ensaio e no documentário que o suporta, é evidenciada pela manifestação intensa de um sentido nostálgico, que emana do local observado. De modo a que o entendimento sobre esta situação se torne claro, é necessária a compreensão sobre o fenómeno da nostalgia e sobre como o mesmo opera nas vidas por ele afectadas.

A origem etimológica do conceito nostalgia encontra-se no grego “*Nostos*”, que significa retorno a casa e “*Algos*”, que significa dor. Este indicativo permite definir nostalgia como uma ânsia pelo retorno a casa. Desta forma, a existência do conceito de nostalgia é intrínseca ao que podemos classificar como distanciamento, individual ou coletivo, do lugar de origem e à dor que a impossibilidade de união com o lar provoca:

(...) the quality of *algos* in nostalgia is marked by the impossibility not only of being reunited with the home as it was originally experienced but also of recapturing the time in which that experience was lived. Both enemy and ally, place and time serve to distance the nostalgic body from it's home but at the same time become the means to foster a desire for that home. (Trigg, 2011. p.178)

Podemos então entender que o sentimento nostálgico é constantemente alimentado pela distância do lugar de origem, sendo essa origem um lugar inalcançável, não por se encontrar distante do lugar de origem mas por se encontrar cada vez mais distante no tempo e muito provavelmente este agora ser apenas um vestígio do que representou anteriormente.

Analisando a problemática de uma perspectiva histórica, em específico a massificação da ideia de emigração, os efeitos deste fenómeno tornam-se mais claros e por isso mais facilmente analisáveis. Sobre esta matéria Jane Mansfield (2011) refere: “The importance of nostalgia to the Victorians can be linked to the growing significance of the concept of home and the growth of the British Empire. Travel was becoming more common, as was moving away from one's place of origin.” (Mansfield, 2011, p.61). O sentido histórico da afirmação permite o entendimento sobre o conceito de nostalgia como fenómeno que se desenvolve num contexto de deslocação, sendo este mais notório com a inclusão de meios que permitem a massificação da viagem de longa distância, podendo ser a nostalgia considerada um sintoma da crescente globalização. A percepção do fenómeno nostálgico pode ser

formada a partir do reconhecimento do distanciamento espacial que se interpõe entre casa e habitante, porém esse reconhecimento poderá ser apenas o de uma camada nostálgica mais superficial, sendo a nostalgia pelo espaço muitas vezes sintomática da nostalgia por um tempo diferente, um tempo mais distante da eminente morte e muitas vezes visto sobre um filtro saudosista:

I realized that nostalgia goes beyond individual psychology. At first glance, nostalgia is a longing for a place, but actually it is a yearning for a different time - the time of our childhood, the slower rhythms of our dreams. In a broader sense, nostalgia is rebellion against the modern idea of time, the time of history and progress. The nostalgic desire to obliterate history and turn it into private or collective mythology, to revisit time like space, refusing to surrender to the irreversibility of time that plagues the human condition. (Boym, 2007, p.8)

Desta forma podemos também compreender a nostalgia, não apenas como um sentimento, mas como reação à própria ideia de morte, intrinsecamente relacionada com a irreversível passagem do tempo. Muitas vezes, tal como observado no espaço em foco neste ensaio/documentário, o desejo por um tempo diferente ganha especial intensidade quando se transfigura na ânsia por algo mais tangível e por sinal mais facilmente traduzido para uma imagem/memória, ou seja, a nostalgia pelo lugar pode ser lida como o desejo por um retorno ao tempo do habitar desse lugar e não um retorno ao lugar, por si só.

Como anteriormente explicitado, o espaço representado no documentário realizado caracteriza-se perante a comunidade portuguesa como um *lugar de memória*, um espaço que representa a um nível físico, a nostalgia vivida por uma comunidade. A intensidade nostálgica associada àquele lugar em específico, acaba por ser de interesse acrescido pela dimensão comunitária que o mesmo possuía, ou seja, a ideia de que a origem nostálgica provém da separação da casa, ganha contornos especialmente interessantes por esta ser a casa de uma comunidade, comunidade essa ligada pela estabilidade que aquele espaço conferia.

(...) the nostalgic dimension of nostalgia has focused on the physical separation from one's home, whether that home is manifest as either a place or a person. Understood in this historic way, "homesickness"

has come to assume a central importance, defined by a longing for nominal unity that has since come undone but is now being preserved by the intentionality of a peculiar mode of remembering. (Trigg, 2011, p.178)

Analisando a citação de Dylan Trigg (2011), torna-se claro que o sentimento nostálgico se desenvolve tanto pela perda como pela procura constante que esta promove. A ideia que uma união se quebra quando ocorre o afastamento da casa, permite uma reflexão sobre a importância que estes lugares ocupam no âmago da comunidade e do indivíduo, mesclando-se com a formação da identidade dos mesmos a partir da forma como estes organizam a sua memória. Desta forma, como afirma Trigg, é possível perceber que certas comunidades preservam “a intencionalidade por um modo peculiar de lembrança” como ponto que atribui coesão ao grupo, coesão essa encontrada num sentimento nostálgico comum.

Analisando o espaço e as comunidades retratados no documentário realizado, podemos identificar vários indicativos de uma forte nostalgia que ocorreu em tempos diferentes. Numa primeira instância, é visível na primeira vaga de emigração de Portugueses para Harare (que resultou na construção de um espaço que permitia a aglomeração cultural) uma forte nostalgia pelo país de origem. O espaço, idealizado já com um intuito de juntar pessoas que partilhassem o mesmo paradigma cultural, foi construído de maneira a que na sua forma evocasse um aspecto “português” (nos materiais, decoração, entre outros) e pudesse servir como espaço onde rituais provenientes de Portugal eram realizados (festas populares, jogos de futebol, celebração de feriados nacionais e religiosos), ou seja, mesmo ainda sem memórias criadas sob este espaço, este já era uma imagem da nostalgia por um país abandonado, um lugar que encontrando-se em Harare tinha como função ser Portugal.

Sobre este espaço, monumento à nostalgia, memórias foram criadas por diversas gerações, originando uma ligação ao local semelhante à que numa primeira instância originou aquele espaço. Aquando o processo de abandono deste pela comunidade que até então o ocupou, uma nostalgia semelhante foi criada, fazendo de um lugar que tinha como função assemelhar-se a um *lugar de memória*, *lugar de memória* por si só. Ou seja, a nostalgia que recai sobre esse lugar, por parte da comunidade Portuguesa que o habitou, é a nostalgia por um Portugal antigo, recriado nas paredes de uma associação sediada em Harare, um Portugal fabricado, mas por ser a casa das memórias desta comunidade, um lugar ansiado.

1.2) O ambiente material como força motriz na definição do “eu” no mundo.

O habitar de um espaço opera como um diálogo entre o habitante e o espaço habitado, numa relação de intermutabilidade e construção simbólica recíproca. O desenvolvimento desta relação, que se caracteriza tanto por uma dimensão espacial como temporal, surge em parte como uma representação de uma maior resistência do espaço ao tempo (de vida) dos habitantes, em contraste com a certeza da finitude da vida humana. O espaço aparece assim como elemento que conserva em si, sob a forma de vestígio, as vidas que o edificaram/habitaram quer fisicamente quer simbolicamente, sendo a mescla entre espaço e habitante perceptível na definição do eu individual e coletivo, ou seja, o espaço existe como parte intrínseca à identidade do habitante. A aproximação da identidade pessoal a uma identidade espacial, é interpretável como uma possível tentativa de aproximação a um objeto como extensão do corpo humano. Desta forma, o espaço permite ao mesmo tempo, ser marcado como vestígio de quem por lá passou e guardar esses mesmos vestígios como se de um cofre de vida se tratasse, um conjunto de memórias que procura um recipiente que transcende a carne no tempo.

Para além da formulação e consolidação de uma identidade pessoal a partir do espaço habitado, o conceito de lugar/espaço é crucial para a manutenção da ideia de comunidade, sendo a configuração do ambiente que a envolve parte do que a mantém estável, ajudando à manutenção da ideia de união entre diferentes indivíduos. A preponderância do espaço como lugar comum na formulação das relações humanas é explicitada por Dylan Trigg da seguinte forma:

When a community is bound by joint suffering or joy, then the surrounding world draws in, together with the people who occupy that world. Doing so, the shared experience of a place establishes a thread of continuity between self and other. Community becomes possible thanks to the holding power of place. (Trigg, 2011, p.76)

A partir da ideia do autor, podemos facilmente criar um paralelismo com o espaço do Clube Português, cuja sobrevivência cultural assentava sobre a manutenção daquele lugar como elemento unificador, sendo que nos momentos após a comunidade se ter dispersado espacialmente, este deixou de atuar como tal, criando-se uma nova dinâmica social, muito

assente na nostalgia alimentada pelo habitar do mesmo. É perceptível, na comunidade em análise, que mesmo após a desocupação e afastamento do espaço do Clube Português, a identidade que se construiu em simbiose entre o espaço e os seus habitantes, mantém ainda resíduos na vida destes, “We carry places with us” (Trigg, 2011, p.11), mantendo uma forte intensidade na dimensão mnésica de quem lá habitou, sendo que na realidade a desocupação deste espaço nunca foi completamente terminada por ainda ser habitado, no imaginário destas pessoas.

Atualmente uma nova comunidade é construída sobre a estabilidade que o espaço confere, recriando um lugar sobre novos paradigmas de habitação, moldando-se de acordo com uma nova identidade. No curso desta nova forma de habitar o espaço, sendo este agora uma escola, uma reflexão sobre o conceito de identidade (quando aplicado a um espaço) e a sua multiplicidade de mutações é levantada, sendo a natureza cambiante dos lugares um reflexo sobre o método de habitar o mesmo, “By suggesting that place has an identity; I am not arguing that this identity is either static or absolute (...) place is a decidedly elusive notion.” (Trigg, 2011, p.108), ou seja, podemos afirmar que a identidade do espaço não provém na sua totalidade da sua configuração física mas de factores que se vão renovando, muitas vezes sendo esses fatores sintomáticos da forma como o espaço é habitado.

Na linha do que já foi explorado com Pierre Nora, a relação do habitante com o espaço manifesta-se como um reflexo da identidade humana, servindo o *lugar de memória* como confirmação da identidade de quem neles habitou. Espaço e habitante aparentam estabelecer um diálogo que transcende a comunicação abstrata e exerce uma manifestação material, o espaço é o corpo do seu habitante e o corpo do habitante é o espaço:

Places do this in innumerable ways. Above all, consider how it is possible to develop a relation with the places you inhabit, such that the materiality of the environment—the peeling wallpaper, reflection in the window, rustle in the branches, groan of the house creaking in the wind—becomes constitutive of who you are. Places achieve this thanks to the extension of our bodies. As our bodies reach out into the world, so a mimetic interplay arises, in which our sense of self becomes fundamentally entwined with the fabric of the world. (Trigg, 2011, p.9)

Esta confirmação implica pensar o espaço como vestígio da identidade de quem o habita, ou seja, o espaço como testemunho da ação que sobre ele aconteceu e necessariamente como espelho dos seus habitantes. A ideia de que a materialidade do espaço é também a materialidade do habitante, devido a um processo de interação, contribui de forma assertiva para a concepção do espaço como parte nuclear da formulação de uma identidade comunitária e individual.

O conceito de lugar como elemento que possibilita um série de dinâmicas sociais, é amplificado quando sujeito à representação cinematográfica. A representação filmica da construção de relações interpessoais e memórias é por norma ancorada numa representação espacial, servindo esta como representação física de conceitos abstratos relativos à dimensão psicológica humana. Desta forma, podemos afirmar que a representação cinematográfica apresenta diversas características, que permitem a apreensão fidedigna do espaço como “lugar de memória”, sendo que quando o mesmo é representado através do meio as suas características evidenciam-se, como explicita Jeff Malpas de forma bastante clara:

It is also, perhaps, a preoccupation whose exploration is particularly well-suited to the medium of film, for one way to think of film is as itself comprising a certain ‘memory’ of place, and of movement in place, as recorded in light and sound, while all film, no matter whether it is indeed primarily ‘driven’ by story or by place as such, depends upon place and location, working through the elements of place (which includes the people whose lives are bound up with that place), allowing the place to appear (no matter how imperfectly), allowing us to enter into it. It is thus that film has the capacity to bring to light, and sometimes to re-articulate, our connection with place, with the world, and with ourselves. (Malpas, 2008, p.18)

Podemos assim concluir, que a relação que a memória mantém com o espaço é similar à que esta mantém com o meio cinemático, operando as duas relações como engenhos pelos quais a memória encontra um albergue. Desta forma, a representação do espaço no documentário trabalhado, promove imediatamente pelo meio escolhido, uma reflexão sobre a memória que sobre ele ocorre, ao mesmo tempo que o próprio filme opera como *lugar de memória*. Para além desta relação do espaço e do cinema com a memória, podemos afirmar que tanto o espaço físico como o espaço cinemático, mantêm uma relação com o tempo de

grande importância para a definição dos mesmos. O cinema enquanto expressão artística que lida com o tempo de forma mais óbvia e estruturalmente inerente à construção do meio em si, manipula o tempo a partir da sua omissão, aceleração, congelamento, entre outros engenhos. Segundo Dylan Trigg, esta capacidade de manipulação temporal ocorre também sobre o fenómeno da habitação do espaço, especialmente a partir da dimensão mnésica criada, tendo como alicerce a vivência que sobre ele ocorreu:

If place has the ability to shape time, diminishing and expanding it in equal measure, then it also holds the power to seize time in its tracks. One way this seizure is most viscerally and manifestly potent is through places, becoming the foreground canvas in which our memories embed themselves. (Trigg, 2011, p.8)

Podemos extrapolar a partir desta relação que a representação cinemática se apropria, por diversas vezes, do espaço como forma de representar o tempo que sobre ele opera, sendo este um receptáculo sobre o qual a memória é representada e associada, ao mesmo tempo que o espaço através da sua forma, se propõe a representar indícios temporais ou até mesmo servindo como metáfora para a ação que sobre ele ocorre.

Refletindo sobre a comunidade Portuguesa em Harare, percebemos a extraordinária capacidade que o espaço do Clube manteve durante tantos anos sobre as centenas de partes de um conjunto maior, unidas por um lugar comum. Como se de uma força gravitacional se tratasse, o Clube manteve uma série de ligações imperceptíveis que permitiram o nascimento de uma comunidade e consequentemente de uma nova identidade alicerçada no habitar daquele lugar; “Without (the house) man would be a dispersed being. It maintains him through the storms of the heavens and through those of life.” (Bachelard, 1994, p.7, citado em Trigg, 2011, p.198). Podemos então atribuir o termo “casa” a este espaço, a casa de uma comunidade, com rituais e identidade próprios, um lugar que era imagem de quem por lá se manteve e sobre ele se lembrou de uma casa deixada no país de origem e agora se lembra dessa mesma casa deixada em Harare, como quem se lembra de um “eu” que ficou também sepultado num tempo inacessível pelo corpo, apenas visível pela vontade de voltar. O espaço de ontem é a imagem do “eu” de ontem.

2. A temática da memória a partir do espaço como meio.

2.1) A memória como dimensão vital em *Nostalghia* e o espaço consciente em *Stalker* de Andrei Tarkovsky.

Nostalghia (1983) e *Stalker* (1979) são dois filmes realizados pelo cineasta Andrei Tarkovsky, cujo valor semântico riquíssimo tem como um dos focos a exploração da procura por um absoluto, seja essa procura feita a partir da memória como em *Nostalghia* (1983), ou pelo sonho como em *Stalker* (1979). A representação espacial nos dois filmes de Tarkovsky, ganha um foco especial na construção simbólica dos mesmos, não sendo estes apenas uma base sobre a qual a narrativa se desenrola mas um elemento que contribui ativamente e conscientemente para o desenvolvimento e enriquecimento da dimensão simbólica das duas obras.

Em *Nostalghia* (1983) um poeta Russo, Andrei Gorchakov, acompanhado pela tradutora Eugenia, encontra-se em Itália com o intuito de realizar um estudo sobre o compositor Russo do século XVIII Pavel Sosnovsky, que mesmo após ter atingido o reconhecimento pela sua música em Itália, voltou para a sua terra de origem, posteriormente suicidando-se.

À imagem do seu objeto de estudo Gorchakov, quando distanciado da sua terra mãe, inicia um processo de alienação do ambiente que o rodeia, sendo o seu único aparente interesse um homem, Domenico, que segundo alguns locais é louco, ao que Gorchakov contrapõe afirmando “He's not mad. He has faith.” (Tarkovsky, 1983). Talvez este seja o filme mais facilmente posto em paralelo com a vida do realizador, Andrei Tarkovsky, por no momento da realização este se encontrar exilado em Itália, forçado pela impossibilidade de liberdade artística no seu país de origem. A intensidade nostálgica que Gorchakov sente no filme pode facilmente ser transposta, para o estado de espírito com que Tarkovsky se encontra na altura da realização deste, sendo esta também uma condição partilhada por todos os russos, segundo o realizador:

I wanted the film to be about the fatal attachment of Russians to their national roots, their past, their culture, their native places, their families and friends; an attachment which they carry with them all their lives, regardless of where destiny may fling them. (Tarkovsky, 1987 p.202)

Segundo Nariman Skakov (2009), a própria manipulação da palavra Nostalgia para Nostalghia indicia uma insistência pela manutenção dos traços culturais russos na concepção e idealização da obra “As such, Tarkovsky’s insistence on his film’s title being spelt with an ‘h’, Nostalghia, requires the word to be pronounced in the Russian manner” (Skakov, 2009, p.311).

A dimensão nostálgica do filme, ganha especial destaque devido à estratégia de representação utilizada por Tarkosvky para as sequências que pertencem ao estado mnésico de Gorchakov. A utilização de planos monocromáticos como forma de representar a Rússia ansiada por este a partir das memórias que gravitam sempre em volta da sua casa e família, em contraste com a representação a cores do espaço vivido em Itália, permitem uma reflexão sobre a natureza disruptiva que o fenómeno nostálgico exerce sobre quem dele padece, apoderando-se do curso de vida de Gorchakov como um enorme peso que o puxa incessantemente para a sua terra mãe:

Later on, in the course of the film, memorable images of the homeland will intrude on the Italian topography and, as a consequence, will undermine its would-be stability. The desperate attempt to reconcile the two distant and utterly divergent places finds its fulfillment in the very first second of the film. (Skakov, 2009, p.316)

Estes momentos permitem traçar uma sensação de distância entre a dimensão em que o sujeito habita fisicamente e a dimensão em que este habita psicologicamente, sendo esta última alimentada pela dor provocada pelo distanciamento temporal e físico:

The protagonist’s leaps to alternative spaces (there are six leaps in the course of the film) destabilize the narrative flow, but more importantly they help create the sense of the painful impossibility of bringing the two places and the two languages together. (Skakov, 2009, p.316)

Podemos a partir desta afirmação extrair outro elemento importante à construção do fenómeno nostálgico, a irreversibilidade do tempo, podendo ser este o principal motivador do *Algos* (dor) no processo nostálgico de separação da terra mãe, desta forma sendo o retorno e união uma constante impossibilidade.

Os polos temporais representados em *Nostalghia* (1983), são passíveis de uma reflexão sobre a intensidade da memória e como o sentimento nostálgico ultrapassa a barreira linear do tempo, sendo tanto parte do passado como do presente e do futuro. Esta relação de contágio temporal é passível de se catalogar como uma reação ao desejo de retorno, que toma uma enorme intensidade nostálgica. Deste modo, o presente transforma-se num tempo que não é linear, habitando assim, o sujeito, entre as memórias evocadas no passado e as vivências no presente.

It is precisely this defamiliarization and sense of distance that drives them [nostalgic person] to tell their story, to narrate the relationship between past, present, and future. Through that longing, they discover that the past is not that which no longer exists, but, to quote Bergson, the past is something that “might act, and will act by inserting itself into a present sensation from which it borrows the vitality. (Boym, 2007, p.16)

Esta ideia de interligação entre tempos diferentes, encontra-se explicitamente representada em *Nostalghia* (1983), havendo até a rejeição de uma estrutura narrativa linear, dando lugar a uma estrutura que valoriza a representação do estado psicológico das personagens que habitam em simultâneo estes tempos diferentes, a memória do passado bem como o ideal do futuro são vividos no presente.

A exploração da memória no filme é realizada a partir de um espectro de representações bastante alargado, sendo a relação entre Domenico e Gorchakov talvez um dos mais elucidativos sobre esta matéria. O distanciamento que Gorchakov sente em relação ao que o rodeia é apenas acalentado pela compreensão que este encontra em Domenico. “One drop plus one drop, makes a bigger drop, not two” (Tarkovsky, 1983), a frase que Domenico profere diante de Gorchakov em conjunto com a referência que se encontra riscada nas paredes de sua casa “1+1=1” e uma cena bastante significativa, em que o reflexo de Gorchakov é a pessoa de Domenico, levam ao entendimento que os dois homens são o reflexo um do outro. Analisando o que move estes dois homens, acima de qualquer outra coisa, duas características emergem. A primeira será o poder que a memória tem na vida das duas personagens, sendo que Gorchakov se encontra consumido por um sentimento nostálgico em relação à sua terra de origem e Domenico pelas memórias relativas à sua família, que de

modo a protegê-la de um mundo em decadência e eminente destruição as manteve em cativeiro durante 7 anos.

Segundo Skakov, para além desta dimensão mnésica bastante evidente, tanto Gorchakov como Domenico, aparentam perseguir uma união utópica, uma fé numa construção social semelhante a uma torre de Babel, onde as impossibilidades da tradução e do total entendimento sejam resolvidas sob um telhado cultural comum:

Gorchakov, dreaming of a world without borders, appears to long for Babel – the city that united humanity with a single language. He must also be aware that after divine intervention, Babel became a symbol of the impossibility of reaching the realm of the unknowable and of the consequent damnation to the sphere of translation. (Skakov, 2009, p.313)

Sendo por isso esta ambição tão guiada pelo ideal, como assombrada pela impossibilidade de realização, servindo como conceito paralelo ao da nostalgia, onde o desejo se mescla com a frustração pela impossibilidade de recuperação do ideal que está preso no passado.

No caso de Domenico, no seu último e mais significativo discurso, um apelo a uma união social, especialmente entre aqueles que são considerados loucos com os que são considerados sãos, é dada como solução para o distanciamento que dilacera a humanidade, “We must hold hands; We must mix the so called healthy; With the so called sick (...) Society must become united again, instead of so disjointed” (Tarkovsky, 1983).

Este ímpeto altamente utópico que as duas personagens demonstram, pode ser também ele em parte atribuído a uma concepção do fenómeno nostálgico, pela proximidade do desejo de unificar a vida, sendo esta uma impossibilidade com contornos cruéis:

Modern nostalgia is a mourning for the impossibility of mythical return, for the loss of an “enchanted world” with clear borders and values. It could be a secular expression of a spiritual longing, a nostalgia for an absolute, for a home that is both physical and spiritual, for the edenic unity of time and space before entry into history. The nostalgic is looking for a spiritual addressee. (Boym, 2007, p.12)

Ou seja, a nostalgia não funciona apenas como um modo de evocar memória, também atua como um desejo por uma união dos tempos, dos lugares habitados numa coesão entre os vários fragmentos sobre os quais a vida é composta. A ideia de que a nostalgia deriva de um desejo pelo “absoluto” e por uma casa “espiritual” encontra-se sintetizada de forma eloquente no último plano de *Nostalghia* (1983). Neste plano duas realidades, físicas e temporais, encontram-se sobrepostas num gesto metafórico à condição de Gorchakov, dilacerado entre o seu passado e presente. A sua casa de campo russa é transplantada para o interior de uma igreja Italiana em ruínas, anteriormente visitada por este. Esta justaposição ocorre após a autoemulação pública de Domenico e da morte de Gorchakov, o que poderá implicar que o único caminho para a realização do ideal nostálgico, de uma união entre o tempo e o espaço que compõe as memórias de Gorchakov só é possível na morte, seguindo este o exemplo do compositor que o levou a Itália.

O espaço em *Nostalghia* (1983), tal como acontece em *Stalker* (1979), reflete em grande parte o estado psicológico das personagens que o habitam, ao mesmo tempo que confere uma camada de significação densa ao filme. A ruína em *Nostalghia* (1983) é um dos elementos metafóricos mais fortes e com mais presença em todo o filme, à imagem de Gorchakov e Domenico, grande parte dos espaços que estes habitam encontram-se incompletos, desgastados, sendo um dos principais fatores de mudança da configuração destes, o tempo cuja principal força foi a de subtrair, “Tarkovsky’s buildings are ultimate manifestations of what Derrida calls ‘incompleteness of the structure’. These buildings are destined to remain in a state of incompleteness, open to natural meteorological phenomena, simultaneously enclosing and disclosing their inhabitants and visitors.” (Skakov, 2009, p.327).

É visível nas personagens de Gorchakov e Domenico (as personagens que sofrem mais por nostalgia) uma atração pelo espaço em ruínas, enquanto Gorchakov procura refúgio em locais de cariz religioso que se encontram abandonados “Places that retain a trace of divine worship but are nevertheless abandoned by their congregations.” (Skakov, 2009, p.327), Domenico habita uma casa cujas divisões não se encontram demarcadas por paredes mas apenas pela memória que o mesmo possui da configuração do espaço, enquanto este não se encontrava em deterioração “(...) he maintains his behavioral habits within a house that in fact no longer exists.” (Skakov, 2009, p.328). Segundo Skakov, esta atração pela ruína pode ser sintomática do desejo por um tempo passado que é partilhado pelas duas personagens, a manutenção do espaço em ruína é também a manutenção da carga mnésica que sobre ele é

construída. Em suma, a habitação destes espaços por parte das personagens, como se de ruínas não se tratassem, indicia sobretudo uma ligação psicológica com o passado que suprime as normas da vivência física, ou seja, estes espaços são como explicitou Pierre Nora, *lugares de memória*, lugares que mantêm uma ligação com o passado a partir da construção mnésica que sobre eles existe.

Este ímpeto artístico pela exploração do espaço como objeto em constante transmutação, encontra lugar em *Nostalghia* (1983), tomando o espaço, o papel de representar o vestígio do passado no presente mostrando como o mesmo atua sobre os sujeitos que a ele sentem uma ligação. O espaço possui semelhante importância em *Stalker* (1979), porém sendo este um elemento que molda por completo a narrativa a partir da relação com as personagens.

Stalker (1979) é um filme realizado por Andrei Tarkovsky, cuja narrativa se estrutura a partir de um espaço denominado por “Zona” e da sua dimensão sobrenatural capaz de proporcionar a quem habita uma sala no seu centro, a realização dos seus desejos mais profundos. A narrativa segue a expedição das personagens principais do filme, um escritor, um cientista e um stalker (uma espécie de guia de cariz espiritual e dominador do mito da Zona, cujas capacidades aparentemente xamânicas lhe permitem orientar-se neste espaço, evitando as suas armadilhas), até ao ponto onde os seus desejos irão ser concedidos.

A importância do espaço em *Stalker* (1979) pode ser lida a partir de vários elementos, sendo talvez o mais evidente a Zona (o espaço onde quase todo o filme decorre), sendo este um complexo sistema que se apresenta como vivo perante os seus ocupantes. Respondendo de forma orgânica aos seus movimentos e intenções, alterando uma espécie de disposição letal de armadilhas, a Zona aparenta querer vedar a sua sala central daqueles que não estão condenados pelo infortúnio. Podemos afirmar a partir disto que o espaço em *Stalker* (1979), possui um valor narrativo semelhante ao de uma personagem e contribui para a construção do ambiente onde a narrativa é desenvolvida, interagindo com as personagens humanas a partir do que podemos ler como uma forma de comunicação, que se manifesta pelo percurso que o stalker vai lendo através da sua intuição.

O espaço da Zona é acima de tudo um espaço que se demarca da realidade, (esta é apresentada a cores, enquanto que o espaço que não pertence a esta se encontra a sépia) servindo como lugar onde as personagens projetam os seus desejos mais profundos, mesmo que estes conscientemente não se revelem:

(...) there is nothing specific about the zone. It's purely a place where a certain "limit" is set. You set a limit, you put a certain zone of limit and although things remain exactly the way they were, it's perceived as another place. Precisely, as the place onto with you can project your beliefs, your fears, things from your inner space. (Zizek, 2006).

Podemos então assumir a partir daqui que o espaço da Zona serve como um espelho, onde a máscara que as personagens usam é levantada revelando os seus desejos mais profundos, sendo este um espaço tão pertencente ao mundo externo das personagens, como ao mundo interno destas "(...) events do not simply take place in the external world, but rather in profoundly experienced spirituality" (Biro, 2008, citado em Jones, 2011).

Tarkovsky serve-se do espaço representado como amplificador da dimensão emocional das personagens, atribuindo-lhe uma roupagem que subentende o estado emocional das mesmas. Espaço e personagem aparentam exaltar a mesma mensagem.

Talvez a sequência mais notória onde o espaço psicológico (neste caso de stalker) se mescla com o espaço físico, seja a sequência filmada perpendicularmente a um curso de água. Este riacho contendo em si uma série de metáforas, serve como ponto comum entre dois mundos, sendo que por todo o plano uma série de objetos que pertencem a um mundo onírico desaguam na mão de Stalker, provocando um conflito entre duas realidades ao mesmo tempo que criam uma sensação óbvia de incoerência espacial e temporal:

(...) a hypodermic needle, a chrome plate, a small fish in a bowl, an aluminum box containing dirt and coins, a screwdriver, a Christ Icon, a pistol, black and white tiles, a spring coil, pages of a calendar, a clockwork mechanism, and...an upturned hand resting in the water. (Totaro, 2002, citado em Jones, 2011)

A dimensão metafórica deste plano abarca uma amplitude muito extensa daquilo que se pode considerar como sendo a condição humana, aplicada à personagem de stalker, uma agulha que pode remeter para uma situação de fragilidade física, um peixe numa pequena taça que evoca uma reflexão sobre as limitações humanas (um peixe cresce tanto, quanto o aquário o permite), páginas de um calendário exaltando a relação e a percepção que a humanidade tem sobre o tempo, uma cruz de Cristo referenciando uma dimensão espiritual. O que podemos retirar disto é que o espaço/tempo em *Stalker* (1979) não são conceitos

coincidentes com os do mundo em que vivemos fora do espaço cinemático. Em *Stalker* (1979), o espaço rege-se por regras que operam de forma a exaltar uma ideia, sendo por isso um conceito flexível à representação abstrata e que ultrapassa a concepção materialista do espaço. Tarkovsky é um realizador que domina o tempo como conceito, sendo o mesmo um objeto de representação por si, famoso por considerar a arte cinemática a de “esculpir no tempo”. O tempo em *Stalker* (1979) é um fenómeno que se distancia da realidade, sendo o espaço um reflexo direto disso mesmo “(...) time functions to let things happen in front of the spectator’s eyes, to ‘surprise us’ in the same way that the three characters are surprised by the physical surrounding of the Zone” (Totaro, 2002, citado em Jones, 2011), ou seja, o espaço em *Stalker* (1979) funde-se com uma noção temporal subvertida, de forma a inventar uma nova realidade pertencente a uma dimensão cuja proveniência se estende desde o universo exterior do homem até ao centro da “alma” humana, fortalecendo uma concessão espacial cuja significância transcende a materialidade do espaço e do homem.

A exploração do espaço como conceito expansível para além da sua materialidade em *Stalker* (1979), acontece de forma sublime e pouco comum, por si só este opera como uma figura central para a concepção e comunicação da mensagem, espaço e personagem, por vezes fundem-se numa imagem única de forma a valorizar a metáfora. O espaço não suporta elementos que dialogam, ele próprio dialoga a partir das fendas que rasgam o quarto, na vegetação que envolve as personagens, nos túneis que deixam antever apenas uma saída. O espaço é assim posto num primeiro plano, é o culminar da narrativa (Zona) representando o desejo que impulsiona o filme mas também é o material moldável ao que o realizador pretende comunicar.

As duas obras de Tarkovsky são fulcrais para o entendimento da exploração do espaço como objeto que se predispõe à construção da mensagem do filme. Embora obras de referência na sua totalidade, o modo como Tarkovsky trata o ambiente material captado no filme, de forma a expandir conceitos, representar abstrações e criar um léxico próprio que comunica de forma aparentemente simples temáticas complexas, eleva o espaço a um patamar cuja importância é absolutamente indiscutível, sendo essencial para a manutenção do valor do filme.

3. A representação do imaterial a partir do documentário.

3.1) O léxico documental segundo Bill Nichols - o modo poético como meio de representação do intangível.

O ato documental apresenta-se como um espaço de compromisso com o real, ao mesmo tempo que questiona a forma como a realidade se organiza. Apontando novos caminhos para o futuro e destruindo a ideia de que apenas olha para o passado, o documentário torna-se num meio indefinível, uma matéria que ocupa vários espaços, vários momentos, uma linguagem própria que fazendo uso de matéria verbal, fundamentalmente é independente desta.

Este fala-nos de eventos/situações concretas e apresenta-nos pessoas que fizeram parte dessas situações, sendo o realizador quem apresenta o ponto de vista distinto que estrutura a narrativa que se pretende transmitir. Segundo Nichols, “Documentary film and video stimulates epistophilia (a desire to know) in its audience. It conveys an informing logic, a persuasive rhetoric, or a moving poetics that promises information and knowledge, insight and awareness.” (Nichols, 2010, p.40), ou seja, mais do que uma plataforma que cria um espaço onde a informação repousa e se encontra disponível, o documentário opera como um agente que promove o conhecimento, através da elevação do mesmo, ao plano sensitivo e emocional.

Bill Nichols expõe no seu livro *Introduction to Documentary* (2010), diversos modos do documentário que servem como guias por onde o realizador pode deambular, sendo estes estruturantes na forma do filme em geral, porém não ditando todos os aspectos da sua organização. Estes satélites pelos quais o documentário se guia tornam-se tão imperceptíveis quanto as motivações que dão origem à vontade do autor de querer documentar. O modo poético vem aqui ganhar um maior destaque, pois serviu como modo estruturante para o documentário realizado, no entanto numa análise mais pormenorizada, é possível perceber de que forma outros modos contribuíram para a construção da narrativa e para uma exposição mais clara do tema trabalhado.

Em relação ao modo poético, Bill Nichols reconhece características relativas ao modernismo, tais como a fragmentação, a emoção, a expressividade e a ambiguidade, sendo a manipulação da justaposição espacial das imagens, a criação de ritmos e padrões, meios pelo qual o realizador transmite uma mensagem ou sentimento subentendido. Neste modo, a “forma do filme” passa a ser o principal foco do realizador, em oposição aos “atores sociais”. A criação de uma “forma” única, desafia as nossas noções tradicionais e nessa premissa,

talvez resida a chave para identificar o modo poético no documentário. Pode-se assim argumentar que o documentário é uma forma de poesia do concreto, incidindo sempre o seu olhar sobre o real, porém incidindo esse olhar através de uma subjetividade atribuída tanto pelo autor como pelo sujeito representado, havendo assim uma expansão da realidade quando esta é apreendida pela câmara.

3.2) O espaço como alicerce narrativo. O espaço como extensão do “eu” poético em *News from Home* de Chantal Akerman e a ruína do espaço como ruína da memória em *Ruínas* de Manuel Mozos.

Em *News from Home* (1977) de Chantal Akerman, uma reflexão sobre o conceito de distanciamento é desenvolvida, a partir de uma perspectiva íntima e ao mesmo tempo poética, sendo o filme uma representação predominantemente emocional do sujeito fílmico. Chantal Akerman, natural de Bruxelas, encontrava-se na altura a habitar em Nova Iorque, sendo a cidade no filme, um símbolo de perseguição da sua independência e consequente realização como indivíduo. A tensão que surge do filme advém do contraste entre a imagem de Nova Iorque e a pressão proveniente da sua mãe apelando a um retorno, sendo esta expressa por cartas lidas no filme por Chantal.

As cartas enviadas pela mãe da realizadora, maioritariamente notícias relativas à sua família e à sua terra, eram acompanhadas por dinheiro e outros bens, num claro ato de preocupação maternal. O constante pedido por uma resposta e o implícito desejo pelo reencontro com a sua filha, promovem uma sensação de desassossego que gradualmente ocupa o discurso do filme. A crescente tensão desenvolvida na narrativa deriva de uma compulsão afetiva por parte da mãe, sendo o distanciamento entre os dois polos desta relação o que despoleta esta reação de carga altamente nostálgica.

A estratégia fílmica pode ser descrita como minimal ao nível da sua forma, porém o resultante desta é uma mensagem densa e emocionalmente carregada. O filme desenrola-se, na sua totalidade, num encadeamento de planos maioritariamente estáticos, cujo foco recai sobre a cidade de Nova Iorque e os seus habitantes, através de um modo de documentação observacional. As imagens de *News from Home* (1977) podem ser interpretadas como imagens da vivência de Akerman sobre os espaços que esta filma, sendo parte da sua estratégia autorrepresentativa revelar parte da sua realidade empírica, aquando a realização deste filme. Deste modo, Akerman utiliza o ambiente material que a rodeia como forma de se autorrepresentar, atribuindo ao espaço a definição de parte do que a definia durante este tempo. Representando-se no espaço exterior a esta, Chantal Akerman prolonga o seu corpo, estendendo-o a uma dimensão pertencente ao seu próprio imaginário e de certa forma aproximando a sua identidade à identidade da comunidade/cidade que habitou. Desta forma é argumentável que *News from Home* (1977) é em primeiro lugar um filme autobiográfico, que paradoxalmente se abstrai da representação física da sua autora, servindo-se de elementos exteriores ao seu corpo (espaço e família) que exercem uma influência enorme sobre a sua

identidade, como forma de representar uma dimensão sua, muito dependente da forma como vivenciou Nova Iorque.

A justaposição entre as imagens de Nova Iorque e a leitura das cartas da mãe, surgem como um confronto entre o que a realizadora almeja ser e o que esta foi. Uma tensão entre duas vontades diferentes, não conciliáveis, vai crescendo à medida que a intensidade nostálgica da leitura das cartas vai aumentando, culminando no último plano do filme, onde um clímax emocional é desenvolvido através de um silencioso plano. O plano em causa, foca-se sobre a linha de horizonte de Nova Iorque enquanto esta se distancia gradualmente a partir do Hudson e em direção ao mar. Durante os dez minutos de plano, um silêncio contrastante com o anterior burburinho citadino é estabelecido, uma névoa envolve os edifícios que progressivamente se afastam do alcance do olhar. A silenciosa violência que o espectador sente ao longo do filme dissipa-se neste plano, a voz da sua mãe já não se ouve e a cidade que a acolheu desaparece gradualmente, sente-se em parte que se chega a uma resolução, que a nostalgia que nasce da relação entre mãe e filha é apaziguada, porém o tom melancólico do plano leva-nos a crer que outra se forma, nascida dos tempos habitados entre as ruas de Nova Iorque.

A partir deste documentário, é perceptível a preponderância do espaço como elemento que enquadra o sujeito no mundo físico, sujeito e espaço são um, sendo grande parte da voz de Akerman a configuração material e social da cidade em que esta habita, “Without ever saying “I” or “America”, Akerman reveals so much about both.” (Elliot, 2014), ou seja, Akerman consegue a síntese perfeita, fundindo o que é seu com o que é de Nova Iorque, sendo a imagem resultante disso o seu olhar sobre a cidade onde esta projetou parte de si.

No filme *Ruínas* (2009) de Manuel Mozos, uma reflexão sobre a conjuntura social e sobre o passado histórico de Portugal é apresentada a partir de espaços desocupados, cujo tempo passado povoou de memórias. Manuel Mozos tira partido da inexistência de vida física nestes espaços e preenche-os com sons que fizeram parte de um tempo há muito passado. Com esta atitude o realizador consegue representar a memória, que se encontra embutida naqueles lugares como o último testemunho de humanidade naquelas paredes.

A camada mnésica que habita nestes *lugares de memória* é posta em destaque apenas por escassos artifícios, levando a crer que o aspecto material do espaço e a forma como o mesmo se encontra maleável às intromissões do tempo, é o bastante para representar a identidade do mesmo e consequentemente representar em parte a identidade dos seus anteriores ocupantes. Ou seja, mais do que uma representação e reflexão sobre a perenidade

da memória, através do espaço como meio que a conserva, *Ruínas* (2009) apresenta uma reflexão sobre a identidade de um espaço desocupado e em consequência a identidade de um país que já não é o mesmo que fez uso daqueles lugares. Deste modo, o espaço como monumento à memória no filme de Manuel Mozos, torna-se o âmago da obra por ele explicitada no seguinte excerto:

Quer esse plano de Tróia (quis filmar antes da implosão mas não foi possível) quer a sequência no Prado do Repouso têm um carácter metafórico para o resto do filme. O primeiro porque é a única coisa em todo o filme que desaparece. Depois da implosão só fica pó. E essa ideia do pó conduz-nos à questão do cemitério. Se não houvesse pessoas, o filme seria lido de outro modo. Nós, pessoas, temos uma memória. Mesmo quando as coisas desaparecem ficamos ligados a elas. (Manuel Mozos, citado em Coelho, 2010, p.8)

A utilização de um espaço edificado pelo homem como forma de representação da *memória coletiva*, neste caso de um país, torna-se matéria de análise pelo potencial poético e metafórico que oferece, sendo que o espaço opera como um prolongamento da vida de quem o habitou, oferecendo uma espécie de fuga à incontornável finitude do corpo e da memória humana. A memória lapidada pelo tempo é assim representada pela ruína, símbolo de um passado que é filmado por Mozos, a partir de planos fixos cuja longevidade permite ao observador tomar consciência do tempo, tempo esse representado pelas marcas que deixa nos edifícios apreendidos. Simultaneamente o espaço é preenchido com os vestígios dos seus antigos ocupantes, através da sobreposição de uma voz-off que vai ditando elementos que sobreviveram sob a forma de documento à passagem do tempo, criando assim uma reflexão sobre a efemeridade humana e consequente sobrevivência da sua documentação.

Ruínas (2009), aparenta ilustrar uma perpetuação da memória sobre o tempo presente, fortalecendo um sentido de identidade criado pela relação que existe entre espaço habitado e habitante, segundo Dylan Trigg:

(...) memory persists in some sense into the present. Once lived, the past does not temporally expire, even though the event itself may have ceased to exist. Instead, it stretches out into the present, resonating in

such a way that personal identity and collective identity become reinforced. (Trigg, 2011, p.47)

Podemos desta forma afirmar, que o espaço atua como o veículo para o prolongamento da memória. Sendo a representação física desta, um fator significativo para a sua manutenção, “(...) the ruins of memory to the ruins of place.” (Trigg, 2011, p.11).

A obra de Mozos opera por si própria como um espaço imagético, por onde o espectador vagueia, habitando o vazio e contaminando com a sua interpretação o que já foi em tempo vida, definindo assim um espaço que também é agora seu, a um nível intelectual. Desta forma, podemos inferir que o método de representação espacial em *Ruínas* (2009) torna o espectador parte integrante na formulação do significado do espaço, ou seja, a ideiação que este projeta sobre as imagens de *Ruínas* (2009) pertencem em parte ao espaço que é apropriado pela sua imaginação, não sendo por isso este um produto totalmente apreendido por métodos empíricos mas sim fabricado pelo confronto entre o que o espaço é na realidade e o que o espectador constrói sobre ele.

O espaço é o único elemento, para além do som (que provém de material relacionado com o lugar em questão), que o realizador utiliza para construir a mensagem do filme. Mozos sucede em representar uma dimensão extremamente rica relativa à memória de vários grupos, sem nunca revelar uma face que habitou os locais em questão. Desta forma, as paredes que numa primeira instância de análise aparentam ser seres inanimados, são revestidos de uma vida, que é vestígio de muitas outras que nesses lugares povoaram, resultando assim numa reflexão poética sobre a centralidade do lugar na concepção da vida humana e na forma como esta se estende ao mundo.

News from Home (1977) e *Ruínas* (2009) são dois documentários cujo principal alicerce representativo é a imagem do espaço, estando este relacionado tanto num filme como no outro, com a memória e com a distância, seja esta espacial (*News from Home*) como temporal (*Ruínas*). O espaço apresenta-se nos dois filmes, como meio que não é de todo neutro, tanto Akerman como Mozos aparentam querer extrair do espaço, um conhecimento apenas mantido por este. No caso de *Ruínas* (2009) as memórias que naquele espaço encontraram repouso e no caso de *News from Home* (1977) a representação de parte da realizadora, do seu desejo de independência e liberdade.

Tanto um filme como o outro são facilmente postos em paralelo com o documentário que acompanha este ensaio, no sentido em que o espaço é assumidamente o

principal meio sobre o qual a mensagem é criada, surgindo este como o único meio capaz de comunicar a mensagem pretendida. Sendo estes filmes, documentários, torna-se ainda mais plausível a indagação sobre a representação subjetiva da realidade que estes provocam, oferecendo ao espectador uma perspectiva sobre a dimensão que compactua mais com a intimidade do sujeito, do que com a sua materialidade.

Parte II

1. Permanência – reflexão acerca da vivência de um espaço e da contínua produção de memórias sobre o mesmo.

1.1) Intenção do documentário

O ímpeto impulsionador da ideia para o documentário, passou pela vontade de apreensão de uma carga nostálgica e mnésica que habita um espaço, cuja primeira razão de existência se prendeu com a necessidade de replicar uma ideia de lugar de origem. A ideia primordial seria extrair os vestígios que ainda resistem naquele espaço de forma a representar a identidade da comunidade que lá habitou, ao mesmo tempo que essa mesma identidade é posta em paralelo com a nova forma de habitar o mesmo. Deste modo, o documentário pretende refletir sobre a comunicação entre dois tempos e conseqüentemente entre as comunidades que habitaram esse espaço no passado e no presente. Em termos conceptuais é explorado o fenómeno da formação cultural e identitária, tanto num contexto de deslocamento como num contexto nativo, havendo no filme a intenção de colocar os dois em contraste a partir das suas relações com o espaço que habitaram e conseqüentemente moldaram de acordo com a sua identidade.

Um conceito que irá ser traduzido para diversas soluções formais prende-se com a existência de uma relação bipolar que está visível em diversos conceitos associados à problemática explorada, espaço/comunidade, passado/presente, emigrante/nativo, adultícia/infância. Ao longo do filme o contraste maior é dado pela relação do espaço, que contém a memória deixada pelos habitantes portugueses e a filmagem das crianças que habitam o espaço atualmente, havendo um paralelismo constante entre um tempo passado e um tempo presente, cristalizados e colocados em simultâneo no espaço do clube. O uso do espaço como símbolo para as memórias de uma comunidade que já não o habita pretende ser representativo do prolongamento da vida humana a partir do lugar onde a mesma construiu as suas memórias, criando uma reflexão sobre a finitude da vida em contraste com uma maior permanência do espaço.

A partir da realização do documentário, diferentes camadas coexistentes no espaço do Clube Português são exploradas de forma a criar uma imagem o mais completa possível das dinâmicas sociais que sobre ele foram criadas. Desta forma, um processo de resgate do

passado mnésico ambiciona refletir sobre a manutenção da memória coletiva no presente e como a mesma define a identidade da comunidade.

O sentido de necessidade de exploração da temática, surge a partir da ligação pessoal que a realizadora (mesmo sem o ter habitado frequentemente) possui com o espaço em questão, fazendo este parte da sua história familiar. A documentação e apreensão do espaço sob a forma de filme, serve também como um testemunho de uma memória eminentemente perdida, dado que grande parte do que resta dela existe finitamente guardada na memória dos antigos ocupantes do Clube. Pretende-se desta forma que o filme seja mais do que um documento tematicamente focado na memória, sendo intencional que este seja um objeto que em si funcione como memória, juntando-se à dimensão mnésica destas comunidades.

A representação das memórias anteriormente descritas, serve como um dos pilares da estrutura conceptual do projeto. A relação entre o presente daquele espaço renovado e o seu passado, repleto de memórias, serve como reflexão sobre a persistência da memória a partir de uma dimensão física. De modo a exaltar esta relação, o documentário estrutura-se de maneira a possibilitar um diálogo que opera entre um tempo passado e presente. Este diálogo é formado por duas vozes distintas, uma proveniente de material de arquivo, cuja matriz não se dissolve com o tempo e por isso confere uma credibilidade acrescida ao seu discurso e outra, que se forma a partir da experiência direta e que por ser gerada individualmente confere ao seu discurso uma intimidade, apenas possível pela experiência emotiva da situação. Este discurso foi apreendido pela realizadora sob a forma de entrevistas, filmagens no local e um processo de envolvimento com o espaço e as comunidades.

Foi bastante importante para a construção da narrativa, a exploração de processos sociais e psicológicos que derivam do deslocamento de uma cultura de origem para uma outra cultura. Deste modo, pretendeu-se a partir de uma situação específica representar o processo de criação de uma identidade através da memória e da materialização da mesma num espaço.

O espaço é um elemento chave na simbologia do filme e serve como principal alicerce para a representação da comunidade que o habitou. A filmagem deste é também a representação destas memórias a partir das paredes anteriormente habitadas pela comunidade Portuguesa e presentemente renovada, de modo a servirem o projeto escolar que habita nestas. O espaço é então um monumento à passagem do tempo, à transformação de vivências em memórias e conseqüentemente em símbolo da identidade destes grupos de pessoas.

Como forma de complementar a exploração da relação memória-identidade-espaço, uma ideia de renovação destes três fatores, é representada a partir da escola, anteriormente utilizada pelos filhos dos emigrantes e atualmente utilizada pelos habitantes de Harare, sendo que um espaço anteriormente ocupado majoritariamente por Portugueses, é agora parte da comunidade nativa do país.

A par de uma realidade objetiva, é fundamental a exploração de uma realidade subjetiva pertencente a uma dimensão intelectual e emotiva da comunidade Portuguesa em Harare e da comunidade que rodeia os alunos da “Escola Lusitânia”. Desta forma, o recurso a elementos metafóricos permite a criação de um espaço reflexivo, que põe em foco uma representação emocional em detrimento de uma representação objetiva. A utilização de metáforas permite também o cruzamento de símbolos que podem auxiliar a representação mais subtil de assuntos importantes na formulação da mensagem do documentário.

Sumarizando, o documentário posiciona-se como um exercício observacional e reflexivo acerca da permanência da memória sobre um espaço e subjacentes vivências ocorridas neste. Partindo da vontade de recuperar uma memória em fuga da sua preservação, o documentário pretende fixar um lugar que agrega em si muitas vidas fixadas pela lembrança. Desta forma, a principal motivação prende-se com a intenção de expandir aquele lugar no tempo, da mesma forma que este expandiu as vidas que nele se desenvolveram.

1.2) Metodologia de realização

De modo a clarificar a metodologia sobre a qual, o documentário foi realizado, é necessário o entendimento sobre a forma que se imaginou para a concepção deste. Sendo a definição da mensagem um ponto fulcral para a construção do filme, esta teria de ser acompanhada pelas ferramentas necessárias à materialização da mesma, sob a forma de documentário.

A partir dos modos do documentário expostos por Bill Nichols, podemos identificar dois modos que podem ser aplicados ao documentário em questão, sendo que nenhum destes possa ser aplicado na íntegra. O modo mais facilmente aplicável ao documentário desenvolvido, pela forma como este é abordado, será o modo poético dado que segundo Bill Nichols, a relação do cineasta com aqueles que aparecem diante da câmara possui menos importância do que a proposta geral ou perspectiva construída pelas imagens do filme, ou seja, o foco não cai sobre atores sociais em específico mas sim sobre a ideia que este pretende representar. Deste modo, as personagens operam como símbolos, contribuindo para a construção da mensagem do filme. Segundo Bill Nichols, os filmes que se enquadram sob um modo poético permitem a exploração de formas alternativas de conhecimento, ou seja, não promovem uma transferência de conhecimento caracterizada apenas pela definição factual da problemática ou da apresentação desta a partir da retórica, ao invés promovem a reflexão a partir da criação de um ambiente que afeta o espectador a um nível emocional, criando uma perspectiva sob determinado assunto que é ao mesmo tempo originária da realidade mas que a distorce segundo uma intenção poética.

A forma como o conceito anteriormente explicitado é explorado no documentário desenvolvido, é visível na atitude com a qual se aborda a problemática, sendo o que estrutura o documentário a representação de conceitos abstratos como a nostalgia, memória ou identidade e não a perspectiva histórica do clube ou de um habitante em específico. Desta forma, o filme resulta num objeto que pretende ser uma reflexão sobre os conceitos em cima explicitados, através da representação sensorial de um espaço e das comunidades inerentes a este.

Embora o documentário se enquadre sobretudo dentro do que foi definido por Bill Nichols, como sendo o modo poético, o mesmo apresenta características do modo observacional principalmente na forma como o espaço foi captado e representado. A construção imagética do documentário caracteriza-se essencialmente pela tentativa de

apreensão da verdadeira natureza do espaço sem recorrer a manipulações exteriores, apenas manipulações ao nível do enquadramento dos planos e da tipologia da luz. Deste modo, a representação do espaço é maioritariamente produzida de um ponto de vista onde a câmara se apresenta distante do sujeito que representa, não havendo interação entre este e a realizadora.

Desta forma, Bill Nichols clarifica que o que caracteriza o modo observacional passa por um abandono do controlo da encenação e composição da cena, observando o realizador o que ocorre em frente da câmara de forma espontânea. Para além da captação das imagens do espaço, esta atitude perante a captação de imagens é visível na forma de filmar as crianças a partir de uma handycam, havendo um desprendimento, até de questões de composição mais formal, sendo a prioridade a apreensão da imagem de forma crua, onde a realizadora tenta o máximo possível não interferir na ação.

O processo de construção do documentário nasce de uma primeira fase de entendimento sobre a temática representada. O assunto sobre o qual o documentário se foca e desenvolve já era conhecido pela realizadora, no entanto o ângulo sobre o qual o mesmo seria abordado ainda se encontrava por definir. A definição da mensagem do documentário surge da pesquisa que ocorre aquando a decisão de representar o espaço do Clube Português e das comunidades que sobre ele construíram o seu legado mnésico. A pesquisa mencionada foi produto de uma visita prévia ao local e da compreensão do mesmo a partir da observação e diálogo com pessoas que atualmente o utilizam, sejam elas funcionários da escola ou portugueses que ainda se encontram em postos de direção do espaço.

Numa fase posterior, a pesquisa sobre os modos de habitar aquele lugar estendeu-se à procura pela compreensão do modo de habitar o espaço enquanto este servia ainda o propósito de acomodar a comunidade Portuguesa e os seus rituais. Desta forma, procedeu-se à realização de entrevistas (ver Anexos 2. 3. e 4.) de maneira a exercer um levantamento sobre diversas vivências e modos de percepção sobre um único espaço, sendo as mesmas direcionadas a habitantes do Clube Português de diferentes gerações. Os resultados obtidos a partir deste material serviram como matéria prima para a definição da narrativa e consequente concepção do filme como agente que recupera a memória a partir da sua representação.

Para além das entrevistas como modo de compreender o espaço e a comunidade, o levantamento de material de arquivo (filmes caseiros, documentos, fotografias) revelou-se de uma importância tal, que para além de ser apenas material que suporta a compreensão da temática, é parte integrante do documentário, sendo essencial para a representação e elucidação sobre a vivência do espaço do Clube Português. A recolha deste material foi

realizada a partir da exploração dos arquivos pessoais de alguns membros da comunidade, bem como do arquivo do clube e da escola, tanto da escola Portuguesa como da renovada escola Lusitânia.

A narrativa inicialmente estudada para o documentário, tinha como elemento principal uma concepção ficcional, cujas personagens iriam ser representadas pelas crianças da Escola Lusitânia. A narrativa construída encontrava-se fixada à memória de um conjunto de vivências consideradas significativas do modo de habitar da comunidade Portuguesa em Harare, ou seja, a partir dos testemunhos recolhidos em entrevistas foi desenvolvida uma narrativa onde as crianças iriam em momentos proceder a ações realizadas no passado pela comunidade Portuguesa, ações essas que ainda se mantêm presentemente na forma de vivenciar o local, jogar às caçadinhas, jogar futebol, entre outras atividades de cariz lúdico. Deste modo, pretende-se provocar uma reflexão sobre a relação que estes dois grupos mantêm mesmo separados por uma barreira temporal e sobre como o espaço condiciona essa mesma relação.

Numa primeira fase de validação do filme às entidades responsáveis pelo espaço (Diretor da Escola, Conselho de Governadores), a reação foi bastante positiva, não havendo nos vários e-mails, nenhuma objeção relativa a este (Ver Anexo 5.).

Já no Zimbabwe uma nova intervenção junto do Conselho de Governadores foi feita (ver Anexo 6.), havendo nesta fase uma maior resistência em relação à captação de imagens na Escola, principalmente imagens que envolvessem pessoas. Embora tenha sido possível a obtenção de autorizações por parte dos pais das crianças para a utilização da sua imagem no filme (ver Anexo 7.), existiu da parte do Conselho o receio de algum tipo de penalização por parte das instituições do estado (o país vive sob um regime autoritário). Desta forma, uma nova condicionante surgiu à realização do filme, podendo ser esta considerada uma forma de censura, provocada pelo medo existente do atual governo. A narrativa idealizada, face a este obstáculo, foi reconstruída de maneira a que a mensagem do filme não se perdesse e pudesse contornar a censura imposta. Desta forma, optou-se por manter a estrutura base da mesma, encontrando uma estratégia que permitisse a representação dos alunos da escola Lusitânia sem os filmar. Em primeiro lugar, o filme sempre se centrou bastante na representação do espaço como meio de representação das suas comunidades, logo foi parte de um seguimento lógico que o som seria um elemento importante para indiciar que o espaço estava a ser habitado por crianças numa escola. Para além da representação das crianças a partir do som, foi visto como uma estratégia interessante, representar a perspectiva ou interpretação das crianças, não

através delas mas através de material, desenhos e composições, produzidos por elas, desta forma evitando a representação da imagem das crianças, ao mesmo tempo que uma nova carga simbólica seria adicionada ao filme. A produção deste material foi condicionada de acordo com temas sugeridos, sendo a feitura dos mesmos enquadrada num contexto de aula com apoio de docentes das disciplinas de Português e Desenho.

A fase de rodagem começou pela captação do espaço da escola e de partes do espaço do antigo Clube Português, que ainda não se encontram ao serviço da escola. O método pelo qual este foi captado e conseqüentemente representado pode ser classificado como maioritariamente observacional, ou seja, procurou-se manter uma atitude neutra onde a ação decorre perante a câmara sem nenhum tipo de condicionamento por parte da equipa que filma, desta forma captando a verdade inalterada do espaço.

Duas formas de filmar o espaço ocorreram durante este processo, sendo estas sintomáticas das necessidades representativas de diferentes temáticas e conseqüentes condicionantes impostas. O primeiro método de captação de imagem no local caracteriza-se pelo recurso a planos previamente estudados e por isso realizados com maior planeamento e a partir de material que permitiu uma maior fidelidade de imagem. O segundo método de captação surge de uma necessidade e vontade de contornar a censura imposta pelo Conselho de Governadores da escola (não pelos pais ou crianças) em relação à captação de imagens dos alunos e funcionários da mesma. Desta forma, um meio de filmagem que permitia uma maior flexibilidade de manuseamento e discrição (uma handycam) foi utilizada como forma de captação de imagens que de outra forma seriam bastante difíceis de obter. A filmagem a partir de material de menor fidelidade, para além de ser uma estratégia de contornar o bloqueio imposto, funciona como meio de aproximação estética da filmagem dos habitantes do espaço no presente aos habitantes do espaço no passado, que se encontram representados pela imagem proveniente do arquivo.

A etapa procedente à fase de rodagem caracterizou-se essencialmente pela catalogação e mapeamento de todo o material desenvolvido. Nesta fase de pós-produção, surgiu a necessidade de avaliar de novo o projeto, pondo em questão a definição da narrativa e fazendo alterações consoante a experiência de rodagem. Deste modo, todo o material criado ou resultante da pesquisa, inclusive documentos, fotografias, desenhos entre outros, foi alvo de uma profunda análise em relação ao seu significado e à forma como esteticamente se poderiam relacionar entre eles. Esta fase revelou-se de grande importância por permitir uma

visão alargada sobre a produção até então feita e deste modo definir o filme de forma mais concreta.

Poderá afirmar-se que a metodologia de realização do documentário, embora estruturada incondicionalmente por uma ideia principal, foi condicionada por diversos fatores que alteraram de forma extensa o processo de realização inicialmente pensado. Porém, sendo o documentário essencialmente uma reação e representação do real, essas mesmas condicionantes revelaram-se essenciais para a apreensão da realidade focada, na medida em que permitiu uma aproximação empática à situação vivida pelos sujeitos representados e um melhor entendimento sobre a matéria em foco. Desta forma, mais do que um processo pensado na sua totalidade, a metodologia do filme caracterizou-se pela resposta aos vários problemas interpostos à concretização do documentário.

1.3) Estrutura do documentário

O documentário estrutura-se primordialmente a partir da ideia que existem duas forças bastante evidentes que agem sobre o sujeito do filme, o espaço do Clube Português. As duas forças em questão são ao mesmo tempo, forças culturais e forças temporais, ou seja, de um lado existe a necessidade representativa da comunidade Portuguesa e do seu passado no clube e do outro a necessidade representativa da escola Lusitânia e dos seus intervenientes. Esta relação entre duas realidades distantes que se cruzam no mesmo espaço a partir do presente é explorada quer por estratégias de cariz estético, quer pela estruturação narrativa e encadeamento de determinadas sequências.

O documentário abre com um plano estático do mar, operando este, como símbolo sobre o processo de distanciamento e ao mesmo tempo como elemento que liga duas realidades/culturas distintas. Em sincronia com a imagem do mar uma contextualização sonora é realizada, sendo o objectivo desta enquadrar o espectador sobre parte essencial dos factos à compreensão da mensagem simbólica do filme que irá ser construída nas cenas seguintes. O plano seguinte é composto por uma série de material de arquivo, abrindo um precedente representativo que se irá manter ao longo do documentário, a representação do vestígio. Este material (fotografias, documentos, um gravador), representa a construção mnésica da comunidade em foco, sendo desta forma o enquadramento estético do plano (baixa fidelidade da gravação) um modo de aproximação a um tempo diferente, sendo esta uma estratégia replicada ao longo do documentário. De forma, a reforçar a mensagem do plano, uma voz proveniente de uma gravação utilizada como meio de comunicação entre familiares que se encontravam separados por uma grande distância, é utilizada como recurso à construção inicial do tom emocional do filme.

O plano em que o título é apresentado serve também como representação metafórica para grande parte do que é a mensagem do filme. Os elementos, fogo e fumo, contrastam na sua forma efémera e mutável com o título Permanência, sendo a relação entre estes dois conceitos parte da génese do que o filme almeja captar, ou seja, o plano atua como uma afirmação inicial relativa à voz do documentário.

Após a revelação do título do filme, a necessidade pela contextualização sobre a dimensão histórica do clube foi abordada, tendo como base o registo produzido por alguns dos seus habitantes, quer este registo se encontre sob a forma de material fílmico ou sob a forma de memória. Deste modo, a secção do filme que procede o título, tem como fim resgatar a carga mnésica que habita no espaço, de modo a enquadrar o espectador sob a escala

da vivência que sobre ele ocorreu. Em paralelo às imagens de arquivo, testemunhos retirados de entrevistas (conduzidas por membros da equipa) são utilizados como representativos de um elo que se mantém entre passado e presente. Ou seja, as vozes representadas viveram os momentos expostos nas imagens de arquivo, sendo estas e o espaço os principais agentes de prolongamento de memória no presente, ou seja, os únicos meios de comunicação entre o passado e o presente da Comunidade e do Clube.

Seguindo esta lógica, a representação do espaço vazio, a partir das salas novas do Clube é realizada mantendo as mesmas vozes, que anteriormente acompanhavam o material representativo do passado, acompanhando agora a representação do presente. Deste modo, procede-se a uma transição temporal a partir dos dois elementos (espaço e habitante) que serviram em parte como meio de comunicação entre ambos os tempos. A ideia de vazio é gradualmente sobreposta pela ideia de renovação, indícios de uma nova habitação vão sendo descortinados (ao longo do documentário cada vez mais as crianças vão tomar o lugar destaque), servindo como síntese representativa do processo de abandono do espaço e do processo da construção de uma nova forma de o habitar.

Uma nova contextualização a partir do arquivo, foca um discurso de despedida de mandato de um dos presidentes da Associação, seguindo a mesma estratégia de colocar em contraste dois tempos, que se opõem e atraem, o discurso transcende a imagem de arquivo e encontra na representação das antigas salas, que serviram de albergue às muitas festas da comunidade, um meio de exprimir a dimensão nostálgica construída sobre o espaço. De modo a tornar a relação entre dois tempos mais clara, a sobreposição de imagem de arquivo à imagem do salão de festas no presente, foi utilizada (a par do som de música popular ouvida no clube) como forma de representar a dimensão mnésica que ainda habita o espaço. A sobreposição marca de forma visceral a ausência de algo, a irreversibilidade do tempo, sendo a natureza etérea da imagem de arquivo um modo de provocar indagação acerca da memória e da forma que esta toma sob o olhar temporalmente distante. O plano em questão, marca uma mudança no filme, sendo que simbolicamente habitante e espaço tornam-se um só. A representação do processo de renovação, torna-se a partir daqui o principal foco, a memória é posta em paralelo com o presente, de modo a provocar o entendimento sobre como a mesma se transfigura e afecta quem por ela é influenciada.

A representação do processo de renovação do espaço é representado numa primeira instância, a partir de material de arquivo relativo a uma visita do Presidente do país, Robert Mugabe. A principal motivação da inclusão destas imagens de arquivo, prende-se com a

representação simbólica de uma fusão cultural, sendo ao mesmo tempo um indício de um possível futuro melhor, onde a inclusão cultural era aplicada de forma suave. Infelizmente o mesmo não se veio a concretizar, sendo este plano tanto símbolo de uma esperança por um futuro melhor, como símbolo das condições que provocaram o desmembramento da comunidade Portuguesa de Harare. Este momento representa assim uma viragem na forma como o espaço se reconfigurava, sendo desta forma um momento fulcral na representação histórica do clube.

Após a sequência de arquivo, o espaço reveste-se de uma nova vida, podendo ser considerada esta a segunda parte do documentário. As crianças, alunos da escola Lusitânia, preenchem o espaço injetando uma nova vitalidade neste, não sendo agora este apenas *lugar de memória* mas também lugar de vida.

A exploração do espaço através de um ponto de vista observacional é continuada nesta sequência do documentário. As salas de aula são representadas sob o mesmo precedente estético correspondente à captação do espaço no presente, porém interposto por imagens das crianças filmadas a partir de uma handycam, num exercício de contorno à censura e aproximação das mesmas à comunidade Portuguesa. De modo a representar a perspectiva que estas crianças têm sobre as temáticas exploradas, composições escritas e lidas por elas, são sobrepostas à imagem da sala, ao mesmo tempo que um desenho também produzido por estas entra em cena. A utilização do desenho, surge tanto como contorno à censura imposta como metáfora, sendo que simbolicamente o ato de desenhar é também o ato de marcar no tempo uma intenção, ato esse absolutamente crucial à mensagem do filme.

A representação do exterior da escola/clube marca o início de um distanciamento simbólico do espaço culminando esta distanciação no exterior do mesmo. O campo de Futebol aparece então, após a cena decorrida na sala de aula, atuando como meio de representar uma vertente com bastante peso no modo de habitar o Clube Português. Sendo este um ponto comum entre a comunidade Portuguesa e os alunos da escola, o mesmo atua como um meio de comunicação e conseqüente modo de traçar um paralelismo entre dois tempos, desta forma aproximando-os.

No seguimento da lógica de representação da intersecção de tempos diferentes, práticas pertencentes à comunidade Portuguesa são representadas a partir da comparação direta com as mesmas práticas a serem realizadas pelas crianças que habitam presentemente o clube, sejam estes os jogos de futebol ou as fugas para o lago. O culminar simbólico do filme decorre na cena passada no lago, local utilizado no passado como ponto de fuga às aulas por

parte dos alunos da Escola Portuguesa. Esta ideia de fuga é apropriada simbolicamente de modo a representar uma reflexão sobre a emancipação da comunidade perante o espaço e o seu passado. Ou seja, sendo o espaço do clube o principal meio sob o qual é alocada a representação da comunidade portuguesa que lá habitou, a ausência do mesmo, implica uma ideia de libertação da comunidade do espaço e conseqüente renovação do mesmo sobre novos paradigmas culturais.

O último plano é composto maioritariamente pela representação do céu, sendo este sobreposto por um desenho de um barco, feito pelas crianças da escola, de modo a ilustrar o tema “viagem”. Mais uma carta em formato audível é apresentada, servindo esta composição fílmica como meio de indiciar uma continuidade da relação que o espaço mantém com os seus ocupantes, estejam estes já separados pelo tempo e espaço ou ainda a habitá-lo.

Notas Finais

O projeto posto em prática foi essencialmente um processo de clarificação, no sentido em que o método de trabalho foi de constante descoberta e envolvimento com o espaço e os seus conceitos envolventes, tanto a partir da filmagem como da escrita.

De modo a compreender a problemática em causa, relacionada com a habitação de um lugar (Clube Português), optou-se por colocar o mesmo sob um escrutínio a partir de conceitos globais e válidos através de um olhar universal. Deste modo, procedeu-se em primeiro lugar à compreensão da memória e do espaço, relacionando estes conceitos, de modo a entender como os mesmos atuam sobre uma comunidade.

O entendimento sobre a matéria permitiu uma reflexão sobre a magnitude do espaço na vida da comunidade que o habita, sendo o mesmo um elemento estruturante da comunidade e do seu legado a partir da estabilização das memórias sobre ele criadas.

A análise dos conceitos anteriormente explicitados quando transposta para a exploração cinemática foi validada de forma fiel à análise teórica, ou seja, as dinâmicas sociais expostas pelos autores estudados mostraram corresponder a um padrão visível na situação explorada. Deste modo, a par de uma formulação teórica, o filme permitiu uma absorção empírica do tema e consequentemente uma representação mais empática e sensorial da temática em foco. Para além da experiência ocorrente à realização do documentário, podemos afirmar a partir das obras analisadas, que a compreensão destes conceitos ocorre com maior assertividade quando aplicados ao meio cinematográfico, operando este como meio que destaca o papel do espaço na concepção da memória. Ou seja, ao se apropriar do espaço como símbolo para a representação de uma dimensão metafórica/simbólica, relativa à problemática representada (seja ela ligada a personagens ou a uma ideia), o cinema enaltece a verdadeira natureza da relação estabelecida com o habitante, que se caracteriza por uma representação mútua e consequente extensão do habitante a partir do espaço em que este habita.

Em suma, o entendimento sobre o espaço como *lugar de memória*, quer seja este pertencente a uma dimensão física ou a uma dimensão cinematográfica, toma um papel preponderante no posicionamento do homem na fisicalidade do mundo e na formulação da imagem do seu “eu”. Espaço e habitante em parte são um só, sendo a memória o meio pelo qual estes comunicam e se relacionam.

Bibliografia

- Akerman, C. (Realizadora). (1977). *News from Home* [Filme]. França/Bélgica.
- Boym, S. (2007). Nostalgia and it's Discontents. *Hedgehog Review*, nº2.
- Coelho, A. P. (2010). Manuel Mozos nas Ruínas das Grandes Esperanças. *Ípsilon* , nº7302, p. 6-8.
- Elliot, N. (14 de Janeiro de 2014). Chantal Akerman's, *News from Home*. Obtido em 22 de Maio de 2016, de Bomb Magazine: <http://bombmagazine.org/article/7507/chantal-akerman-s-i-news-from-home-i>
- Fiennes, S. (Realizadora). (2006). *The Pervert's Guide to Cinema* [Filme]. Reino Unido.
- Halbwachs, M. (1990). *A memória colectiva*. (L. L. Schaffer, Trad.) São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais.
- Jones, Z. (Janeiro de 2011). Temporal Defamiliarization and Mise-en-Scène in Tarkovsky's *Stalker*. Obtido em 28 de Abril de 2016, de Off Screen : http://offscreen.com/view/temporal_defamiliarization
- Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary* (2nd Edition ed.). Indiana: Indiana University Press.
- Nora, P. (1993). Entre Memória e História: A Problemática dos Lugares. *Les Lieux de Mémoire* , nº10, 7-28.
- Malpas, J. (2008). *The Role of Memory: Image, Place and Story in the Films of Wim Wenders*. Stanford: Stanford University Press.
- Mansfield, J. (2011). *Nostalgia for Places: The Brontes and Elizabeth Gaskell*. VDM Verlag Dr. Müller.
- Mozos, M. (Realizador). (2009). *Ruínas* [Filme]. Portugal.
- Skakov, N. (2009). The (im)possible translation of Nostalgia. *Studies in Russian and Soviet Cinema* , nº3 (3), 309-333.
- Tarkovsky, A. (Realizador). (1983). *Nostalghia* [Filme]. Itália/Rússia.
- Tarkovsky, A. (1987). *Sculpting in time: Reflections on the Cinema*. (K. H. Blair, Trad., pp. 202-216) Rússia, Austin: University of Texas Press.
- Tarkovsky, A. (Realizador). (1979). *Stalker* [Filme]. Rússia.
- Trigg, D. (2011). *The Memory of Place: a Phenomenology of the Uncanny*. Ohio: Series in Continental Thought.

ANEXOS

Anexo 1

Ficha Técnica

Título: Permanência

Ano: 2016

Categoria: Documentário

Duração: 19'

Formato: HD 16:9

Realização: Bianca Martins

Assistente de Realização: João Torres, Maura Carneiro

Câmara: Bianca Martins, Maura Carneiro

Som: Bianca Martins, Maura Carneiro

Montagem: Bianca Martins

Pós-Produção Som: Bianca Martins

Produção: Bianca Martins, Maura Carneiro

Grafismo: João Torres

Material de Arquivo: Joaquim Gomes

Crianças da Escola Lusitânia: Alice Gwarada, Bernard Gwarada, Charlene Chikukwa, James Mariseni, Jason Mungure, Makanaka Siyakurima, Marise Mayepi, Mufaro Tashayawedu, Munashe Tashayawedu, Natalie Murengwa, Natsai Frank, Nyasha Jerahuni, Shane Makanda, Tanaka Goto, Tanya Musakwa, Tinotenda Chiro, Tapiwa Mahovo.

Vozes por Ordem de Entrada: Cláudia Pinheiro, Tio-avô, Joaquim Martins, Tina Almeida, Hélder Pereira, Robert Mugabe, Marise Mayepi, Jason Mungure, Tia-avó.

Desenhos por Ordem de Entrada: Dion Karumazondo (sala de aula), Chiedza (jogo de futebol), Dzingai Rukuni (no milho), Nyasha Mubayima (barco).

Apoios: ESMAE (Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo), ICA (Instituto do Cinema e do Audiovisual).

Anexo 2

Entrevista realizada a Joaquim Gomes a 27/09/2015

Entrevistadora: Sara Marques

Porque foi para o Zimbabwe?

Porque fui quase obrigado de Moçambique. O 25 de Abril. Tivemos problemas e tive que deixar Moçambique. Fui para o Zimbabwe por essa razão, mas fui para o Zimbabwe por um ano só e acabei por lá ficar 40 anos.

Porque achava que ia só um ano e acabou por ficar mais tempo?

Porque não pensava que era um país tão desenvolvido como era. Foi a razão que me fez estar lá mais tempo. Levava uma vida bastante boa em relação à que se levava em Portugal na altura.

De que maneira é que era melhor?

O ordenado chegava para se viver bem, pessoas civilizadas e educadas, ao ponto de passado um ano eu ainda achava que estava a sonhar. Achava que não estava acordado.

De que mais é que lembra que demonstrava essa riqueza?

Lembro-me que a vida era fácil porque o ordenado era bom. Tínhamos casas com rendas baratas e eram casas, não eram apartamentos. Havia espaço para se viver, havia espaço para se estar à vontade. Tinha um problema grave só, era que não havia praia. Não há mar.

Contaram-me um episódio que uma vez pagaram para verem um jogo de Portugal no clube

Do porto! Não foi no clube. Foi para dar na televisão da Rhodesia. Era Rhodesia na altura. Eu já não sei se era Rhodesia, se era Zimbabwe. Foi em 86. Andámos a angariar fundos para que a televisão passasse esse jogo porque havia muitos portugueses por lá que queriam ver o jogo.

Da vida lá no Zimbabwe o que é que se lembra?

Lembro-me que uma pessoa quando chega a um país destes, a família são os outros portugueses que já lá estão. Convivemos juntos, encontrávamo-nos todos os domingos, juntávamo-nos para as festas, casamentos, aproveitávamos tudo isso para nos reunir.

Do quotidiano das festas que se realizavam no dia a dia o que nos pode dizer?

Nós realizávamos todas as festas. Fazíamos teatro, fazíamos rancho, sem ser especialista! Fazíamos rancho folclórico, fazíamos fados, fazíamos festas de toda a maneira para a gente passar o tempo. Formámos um rancho folclórico que foi ao Malau e a África do Sul.

Vocês costumavam ter muita ligação com Portugal? Sabiam do que se passava por cá?

Eu vinha todos os anos de férias. Vinha ano sim, ano não, a minha mulher é que vinha todos os anos. Tínhamos convivência sempre e depois havia sempre quem viesse, quem fosse. A nossa sala de espera era no aeroporto à espera uns dos outros.

Sentia o Zimbabwe como uma terra portuguesa ou não?

Não. Sentia sempre a vontade de mais tarde ou mais cedo regressar. Portei-me sempre como um estrangeiro, não como Zimbabuano. Não quis trocar o passaporte embora fosse muitas vezes avisado para trocar o passaporte que teria mais regalias, eu nunca troquei.

Que tipo de tradições é que vocês tinham lá que levaram de Portugal e queriam instalar lá?

É o que eu digo, as nossas festas, o nosso folclore, música, a gente vivia como se vivêssemos em Portugal na Associação Portuguesa, a gente vivia como se fosse em Portugal. Tínhamos estrangeiros, eles tinham que nos aturar porque tinham que fazer o que a gente fazia. Porque aquilo era o nosso espaço. E mesmo a embaixada dizia que ali ninguém podia tocar porque aquilo era território português

Mas há algum documento que prove isso?

Há na embaixada. A embaixada tinha um documento em que aquilo foi dado aos portugueses por 100 anos. A embaixada tem um documento que foi assinado na altura que quando não houvessem portugueses tinha que ser entregue à embaixada.

E agora aquilo é o que?

Está lá na mesma. Aquilo está lá só que não é da embaixada. Tem lá a escola, tem o clube na mesma que deve estar a ser usado pela escola. Não tem outro serviço. Não há mais nada que se faça lá. A escola é que deve estar a utilizar as instalações do clube.

Qual é o legado que acha que os portugueses deixaram lá?

Eu acho que os portugueses deixaram lá saudades.

Acha que a presença portuguesa trouxe alguma mudança ao país?

O governo do Zimbabwe, todas as vezes que tive oportunidade de ouvir, dizia bem da comunidade portuguesa. Mais do que uma vez. Dizia que a comunidade portuguesa era muito útil ao país.

Em que sentido?

Trabalho. Os portugueses naquela altura quando chegavam lá em qualquer sítio que a gente ia havia um português porque eram bons artistas e bons trabalhadores.

Vamos imaginar que quer contar a sua história a alguém. Quais são os aspectos que quer que as pessoas se lembrem?

O que toda a gente se vai lembrar, das festas que era onde a gente se juntava todos. Não há muito para contar que um não saiba, porque quase todos sabemos o mesmo. A vida de um era a vida do outro, não é como aqui, a minha vida era a vida de todos os migrantes, ali a gente juntava-se, estávamos em casa estávamos em casa, quando a gente saía era para nos juntarmos, por isso sabíamos a vida uns dos outros. Era uma família.

Em relação ao regresso, quando é que começou a pensar em regressar?

Eu não precisava de ter regressado, nem sei se fiz bem ou se fiz mal. Eu quando regresssei tinha vindo aqui de férias e cheguei aqui e fiquei maluco. Porque tive um bocadinho de liberdade senti me mais à vontade, tranquilo, já não tinha que olhar para trás, podia entrar em casa sem estar a ver se alguém me seguia e então quando cheguei ao Zimbabwe, virei-me para a mulher e disse vamos embora. Foi essa a razão. Foi porque a vida não era aquela que eu queria só a respeito de segurança mais nada. Isto por volta dos anos 90. Já não me sentia seguro. Com a continuação de lá estar não dava por nada mas quando vim percebi que aqui em Portugal andava mais seguro. Dormir descansado, que já não sabia o que era dormir assim já nem estava habituado. Ainda acordava à noite e sentia ruídos e depois lembrava-me que estava aqui e já não me levantava.

Consegue descrever mentalmente o Clube?

A gente entrava pela porta normal quando não havia festas, do lado esquerdo tinha uma salinha onde se ia jogar cartas e dominó, do lado direito entrava-se para o bar, sempre a direito logo à esquerda tinha a casa de banho dos homens, andava-se mais um bocadinho, à frente tinha-se a cozinha antiga, do lado direito tinha o salão de baile tinha uma grande varanda coberta, cabia 100 pessoas para jantar e tinha uma cozinha nova.

Se continuássemos íamos ter à bancada do campo de futebol. Se virássemos à direita e atravessássemos o salão tínhamos um campo de futebol salão, tínhamos a escola, e a piscina do clube e a piscina da escola. E tínhamos muito terreno à volta do campo que nunca chegámos a usar mas era nosso porque foi comprado. Esse já foi comprado. Se subíssemos umas escadinhas, tínhamos o primeiro andar que era a sala de reuniões e duas varandas grandes uma de cada lado para fazer de esplanadas. Íamos por outra entrada quase no final do edifício principal e há direita era onde se tinha o bilhar, snooker, mais há frente tinha uma casa de banho grande de senhoras e depois mais à frente tinha outra sala que era uma biblioteca. E mais nada, não me lembro de mais nada. Eu acho que descrevi tudo, não faltou nada. Era a nossa segunda casa, ali era a nossa casa. A casa dos portugueses. Era ali onde nos juntávamos todas as semanas e eu fazia de DJ.

Anexo 3

Entrevista realizada a Tina Almeida a 30/09/2015

Entrevistadora: Sara Marques

Para começar, a Tina nasceu lá..

Eu nasci lá, graças a deus...

Porque é que os seus pais foram para lá?

O meu pai foi para Moçambique e esteve lá duas semanas e achou que não era naquele país que devia estar. Era um país “Português” e fazia-lhe confusão muitas coisas. Ao fim de duas semanas foi para o Zimbabwe, antiga Rhodesia, Rhodesia do Sul.

Depois a minha mãe casou por procuração e passado um ano foi lá ter com ele. Foram viver para uma casa pequenina, aquilo nem tinha janelas, portanto foi complicada a situação deles. Mas para lutar na vida inicia-se com um pouco de sacrifício e depois vai-se buscar os frutos. Portanto correu tudo bem. Depois fomos viver para uma casa que o meu pai fez e depois enquanto estivemos nessa casa foi construído noutra terreno por trás, a casa atual que nós temos lá que é uma casa grande, com piscina, uma casa diferente.

O que é que eles faziam lá?

O meu pai fazia construção. Cá era carpinteiro, foi para lá e começou a trabalhar nas obras e lentamente foi fazendo obras sozinho. Comprava terrenos e começava a construir e a minha mãe ia ajudando, a levar a massa, o meu irmão ainda contribuiu um bocadinho, eu já nasci num berço de ouro. Já foi diferente.

A sua mãe trabalhava lá?

Não. O meu pai nunca deixou a minha mãe trabalhar. Ela cá era toucinheira queria ir para lá para um talho mas ele dizia que a mulher dele não ia trabalhar, portanto ela ajudava-o imenso em casa, fazia as minhas costura, por aí.

A tina cresceu lá. Como foi crescer num país de onde não se é descendente?

Adorei. Adorei e tenho pena de não dar essa infância aos meus filhos. Porque lá tinha espaço para brincar, brincava-se com terra. Fazia chá em chávenas de porcelana e púnhamos água e terra para brincar, coisa que aqui a pessoa é sempre “não mexas aqui, não te sujes” lá não, a pessoa sujava-se, quando ias para dentro de casa ias toda laranja, por causa da cor da terra. É

uma vida totalmente diferente. Tinha espaço para brincar. A alegria de poder brincar, subir árvores montes de coisas. Era uma vida que tenho pena não ter dado aos meus filhos, porque aqui realmente é diferente.

Por que motivo acha que os portugueses juntavam-se tanto?

Havia um pouco de discriminação, se soubessem que eras portuguesa. Mesmo que fosses italiano.. inglês era inglês, mas era uma coisa mínima. Mas a mim revoltava-me a ideia que tinham dos portugueses.

Em Portugal é tudo português e quando vais para o estrangeiro tu sentes-te abandonado então, português que apareça é tipo deus, porque tem a sequência da cultura portuguesa e entende certas coisas e então lá havia muita união entre os portugueses. Mesmo muita união. Aliás desde que era pequenina, nós tínhamos lá um Clube Português que eu frequentei aquilo desde pequenina e andei lá também nas aulas de escola portuguesa. E então o que é que acontecia, eu andava na escola inglesa e da parte da tarde, duas vezes por semana eu ia para a escola portuguesa. O autocarro vinha buscar-me a casa e lá ia eu para a escola. Quando chegávamos à escola portuguesa nós não tínhamos disciplina, ninguém respeitava a professora. Porquê? porque na escola inglesa não se batia, era castigo, na escola portuguesa batiam, eram reguadas e então muitas vezes injustamente. Na escola portuguesa não podíamos abanar a cadeira, nós abanávamos a cadeira, fazíamos tudo ao contrário para irritar

Mas então os portugueses ali conheciam-se todos...

Nós conheciamo-nos, então os nossos pais iam para o Clube Português e depois faziam tipo futebol salão e os nossos pais jogavam uns contra os outros, depois chegaram a pôr as esposas a jogar, portanto inventava-se jogos, inventava-se coisas e festejávamos dias daqui, por exemplo o S.João, o 25 de abril.. nós lá festejávamos sempre. Os pais que eram sócios organizavam-se e todos os anos mudavam de sócios e depois os filhos contribuía com ajuda a enfeitar, a angariar dinheiro, eu joguei numa equipa de basketball feminino e chegámos a fazer maratonas para fazer dinheiro

É assim, se houvesse um domingo que eu não fosse ao Clube Português para mim era matar-me, era uma doença porque eu tinha que ir, eu estava habituada. Era onde eu ia dançar, eu adoro dançar! Então lá tinha tudo.

Como é que era a vida no Clube Português?

Normalmente almoçávamos em casa, recentemente já se almoçava lá, fazia-se o frango à piri-piri que é a especialidade da casa mas na altura eu comia em casa e ia vestir-me, pintava-me toda, as unhas pintadas, tudo ali a condizer sapatos com pulseira, com carteira, com brincos, com tudo e depois lá ia para o Clube Português e encontrava-me com as minha colegas.

Depois tínhamos lá as mesas que eram das nossas mães, as mesas das mães estavam divididas e tínhamos a juventude da minha idade, outras mais velhas tinham outra mesa, portanto mesas com 19 pessoas, 15 pessoas e pronto depois conversávamos, às vezes tínhamos atividades, às vezes à hora do jantar começava a dança, das 18h às 21h. Havia pessoas que jantavam lá, outras vezes íamos jantar por perto. Eu acho muita inocência em muita coisa.

O que é que a Associação Portuguesa representava para si?

Para mim era a minha bateria. Eu tinha que ir todas as semanas porque o convívio no Clube Português com as pessoas, a amizade que nós tínhamos...

Por exemplo, eu andava na escola inglesa e poucas portuguesas tinha lá, portanto estava tudo espalhado, porque havia várias escolas e estava tudo espalhado, então só ao domingo é que nos encontrávamos ali, não só domingo, sábado e domingo. Porque ao sábado era o dia de basketball, era o nosso treino. Portanto foi algo assim mesmo agradável, é como digo, tenho pena de não ter dado isto aos meus filhos, adorava que eles tivessem vivido nem que fosse um mês para verem a diferença daquilo de lá, para aqui. Isto no tempo que vivi lá. Agora como já estou aqui há muito tempo não sei...

Lembra-se de alguma coisa em específico da altura do Clube que lhe tenha marcado?

Adorava ir a casamentos. Quando andava na escola eram os beijinhos no intervalo, íamos ao recreio e fugíamos dos rapazes e eles tinham que nos encontrar, se nos encontrassem tinham que dar beijinhos e os beijinhos tanto era na cara, no queixo, no nariz... e muitas vezes tocava a campainha e nós ainda estávamos lá fora na brincadeira. Uma coisa que na escola inglesa não. Mal tocasse estávamos lá dentro. Na escola portuguesa facilitávamos mais. Memórias houve muitas... faltar às aulas e íamos para um lago lá perto que tinha sapos, depois púnhamos os sapos dentro da piscina do Clube. Chegámos a ter teatro e uma das coisas que adorávamos cantar era o hino português. Porque quem está lá tem falta do que é português e como fui criada num ambiente português, as músicas pimba, tudo para nós era aleluia! uma alegria! Era totalmente diferente, uma pessoa vivia muito aquela situação de lá.

No fundo estavam noutro país e tentavam levar Portugal para lá..

Sim sim e eu acho que acontece em muitos países. Ainda há pouco tempo fui a França, tenho lá primos e tudo o que seja português é importantíssimo para eles.

E lá no Clube eles punham música inglesa mas também punham portuguesa, bailinho da Madeira e tudo, aquilo era uma festa!

Os casamento que havia lá as pessoas ajudavam muito. Havia o restaurante que ia levar a comida, depois entre os convidados combinava-se em levar coisas, porque cada uma tinha uma especialidade, a minha mãe era o bolo rei, havia pessoas que era o molotov, então chegava-se ao fim e tinha-se umas mesas de sobremesas que meu deus, era demais.

Depois tentávamos sempre fazer coisas para angariar dinheiro para o Clube.

Neste momento, ainda há portugueses lá mas aquele Clube Português que era o nosso clube acho que hoje não tem nada a ver com o que era. Já não se faz a vida que se fazia antigamente. Aquilo é parte da minha vida, eu tinha que ir ao Clube Português! se não fosse um domingo meu deus!

Havia ligação com Portugal lá? Ligavam a familiares, enviavam cartas?

Os meus pais estiveram oito anos sem vir a Portugal é a vida de emigrante, uma pessoa muitas vezes pensa que é fácil mas foi muito difícil para poder depois usufruir das coisas. Estiveram oito anos sem fazer férias. Nasci em 1963 e sei que o meu irmão tinha 5 anos quando veio a Portugal pela primeira vez. Estiveram muitos anos sem vir a Portugal. É evidente que a partir daí vinham todos os anos a Portugal.

Quando a Tina nasceu ainda era colónia inglesa?

Eu nasci em Rhodesia do sul, colónia inglesa, aliás o meu bilhete de identidade dizia que tinha nascido na República do Zimbabwe, tirei o cartão de cidadão e diz que nasci em Inglaterra, portanto eu nasci na Inglaterra.

O que acha sobre o clube estar a ser utilizado pela escola?

Eu acho que o clube deve continuar, não deve acabar e acho que realmente fazem bem que a escola ocupe o espaço mas que continuem a fazer algumas das coisas que nós fazíamos antigamente.

A Tina veio para cá porque?

Eu vim de férias até hoje. Só vinha duas semanas a Portugal. Foi o ano em que trouxe menos roupa, foi o ano que não chorei por deixar os meus cães... vim de férias até hoje.

Mas os seus pais também vieram para cá na mesma altura?

Não. Eu fiquei cá com a minha mãe e o meu pai voltou depois de um ano.

Anexo 4

Entrevista realizada a Joaquim Martins a 08/12/2015

Entrevistadora: Bianca Martins

Tens alguma primeira memória do Zimbabwe? Primeira imagem ou última?

Foi em 1993 o último natal e a última passagem de ano lá. A despedir-me do meu pai e da minha mãe com o meu carro cheio de tralha. Conduzi para África do Sul de Harare.

Eram 5 da manhã, tudo escuro, muito choro meti-me dentro do carro e fui. It wasn't very nice.

Sabes-me dizer porque os avós foram para Harare?

Os teus avós foram para o Zimbabwe à procura de vida melhor, naquela altura Portugal não estava muito bem.

Em que ano foram?

O teu avô foi em 1951 e a tua avó em 1953.

Como foram para lá e quanto tempo demorou a viagem?

Foram de barco, demorou um mês. Meteram-se num barquinho e oupa. Porto-Madeira, Madeira-Angola, Angola-Moçambique, Moçambique-Rhodesia, Zimbabwe.

O que faziam lá profissionalmente?

A ideia foi chegarem a Moçambique e arranjam trabalho e provavelmente ficarem lá algum tempo mas não gostaram de Moçambique e decidiram ir para a Rhodesia e aí praticaram a profissão que tinham em Portugal. O avô era trolha e isso continuou lá. Depois de alguns trabalhos começou a fazer casas por conta própria, abriu a empresa dele e tinha a empresa de construção dele. Tinha 700 pessoas a trabalhar com ele, muitos portugueses que vieram de Portugal para lá, carpinteiros, pedreiros, trolhas, alguns da família outros não e trabalhavam para ele.

Tu nasceste lá...

Nasci a 17 de março de 1963 na Lady Chancellor, Salisbury.

Como foi para ti crescer num país de onde não se é nativo?

Eu considero-me nativo, em espírito. Nunca houve choques de cultura. Não havia porque

sempre brincámos juntos, jogávamos futebol, só quando me apercebi da guerra que havia entre... guerra colonial portanto, é que comecei a deparar-me com esses problemas dos Apartheids e isso tudo.

E não sentia que havia disso. Jogava futebol com todos e não sentia isso e depois da independência muito menos.

Tu em casa tinhas muito confronto com a cultura portuguesa?

Tinha, não gostava da cultura Portuguesa. Tive que ir para a escola, com 8 anos fui internado em Moçambique num colégio de freiras porque era “moda” naquela altura estar internado e aprender o Português, não aceitei. Depois quando voltei, a partir dos 9 anos fiz a 1^a, 2^a, 3^a e 4^a classe na escola do Clube Português, contrariado e depois fiz o ciclo preparatório até ao 5^o ano na escola da senhora Maio, onde é hoje a embaixada de Moçambique.

Como é que costumavas ocupar os tempos livres?

Em pequeno era bicicleta e mato, ir para os rios brincar, á procura de bicharada, brincar à beira das linhas de comboio ver eles a esmagarem as pedras. Andava muito de bicicleta, passeava muito de bicicleta, depois conforme fui crescendo jogava muito futebol, fui estudando e por aí.

Durante quanto tempo estiveste lá?

Até aos 21 anos de idade. Saí contra a minha vontade mas tive que sair.

Mas foi por algum motivo político?

Não não, passei lá a independência em 80 e não houve problema nenhum. Foi por razões pessoais.

Quais são os espaços do Zimbabwe que guardas na memória?

A nossa casa que ainda lá esta, o centro da cidade, o Clube Português como é óbvio e os estádios de futebol.

Fala-me um pouco mais da tua carreira futebolística...

Fui jogador federado desde os 8 anos até aos 21 quando saí e depois continuei na África do Sul. Mas no Zimbabwe fui semiprofissional desde os 17 anos. No campeonato da 1^a divisão

jogava numa equipa de africanos. Nessa altura havia três brancos que jogavam nas equipas dos africanos. Depois joguei na seleção de juniores sub 20 do Zimbabwe em 1980 e 1981 contra a Nigéria e contra a Swazilândia.

Tens registos disso?

Tenho os recortes dos jornais, estão naquele álbum.

Houve algum acontecimento político que te tenha marcado?

Não, no Zimbabwe não... foi tudo muito pacífico.

É o meu país, foi o meu país e será o meu país até morrer, infelizmente não se pode estar lá hoje mas é um país que deixa muita saudade... como já disse temos lá a casa, a tua tia às vezes está lá outras vezes não está, é o ponto de partida para tudo, é o homebase.

Sabes-me dizer qual foi o processo de construção do Clube Português?

Foi antes de eu nascer, o que me lembro de pequenino no clube é o que esta lá agora.

Quem construiu aquilo foram os sócios, o meu pai, o senhor Almeida, o Machado, muitos, os Santos, Domingos Machambeiro, muitos sócios que estavam no ramo da construção.

Lembraste de como é que ouviste falar do clube?

Nós fomos arrastados para lá por causa dos nossos pais. Aquilo era o ponto de convívio de manter a tradição portuguesa num país que não era Portugal. Era a única forma de manter aquela tradição. Juntarem-se todos conhecerem-se uns aos outros, uns de Lisboa outros do Porto, uns conheciam-se da terra nativa, das aldeias, é a vida de emigrante.

Costumavas jogar futebol lá?

Joguei futebol lá desde os 8 anos até aos 16/17 anos, joguei para os Lusitanos. Fui o jogador mais novo com 15 anos a representar a 1ª equipa.

Tens muitas memórias de jogos lá?

Algumas... o primeiro jogo tenho... era ao domingos à tarde. Entrei de início, joguei com três jogadores que se tornaram muito famosos dos Bat Wranglers. Estávamos na segunda divisão do campeonato da Rhodesia e foi uma experiência única. Depois vim a conhecer os três jogadores onde um deles depois voltou a jogar connosco nos Lusitanos e joguei com ele no Daria Board United.

Qual era o espaço no clube onde passavas mais tempo?

Era o campo de futebol, futebol salão, quando era pequenino estávamos sempre lá fora. Jogávamos aos cops and robbers, não sei como se diz em português. A maior parte do tempo, como o espaço era tão grande passávamos o tempo lá fora. E depois conforme foram passando os anos era no salão a dançar com as nossas amigas, era assim os bailaricos todos.

Como descreverias o espaço do clube?

Único, conheci várias Associações de outras pessoas em Harare também mas nada como a Associação Portuguesa tinha um charme tinha, prontos, era um espaço que era a nossa segunda casa basicamente. Home away from home

E lembraste de algum episódio em específico que tenha acontecido lá?

As festas todas, o S. João, Carnaval, Dia de Portugal, eram festas enormes, 200 a 400 pessoas que se juntavam lá, os casamentos, todos os portugueses que se casavam as festas eram lá.. ganhar taças campeonatos naquele campo, jogar contra muitos atletas famosos do país, o basquetebol, jogar contra bons jogadores de lá. A escola portuguesa também foi uma passagem interessante e com certas situações engraçadas... fazíamos asneiras mas éramos castigados, fugíamos para o lago atrás do Clube Português fazíamos coisas interessantes, onde na escola inglesa não havia hipótese era muita disciplina. Lá estávamos em liberdade mas muitos puxões de orelhas e muitas reguadas.

Consegues associar uma imagem ao espaço do clube?

As bifanas, às nove da noite ao domingo depois de um jogo de futebol e de dançar antes de ir para casa. Comer umas bifanas e uns pregos, bem bom! E o frango, o frango no churrasco era um cheiro bom era...

Dentro do grupo de pessoas que frequentava o clube de quais é que tens mais memórias?

A pessoa que mais me marcou a nível de basicamente tudo, era como um irmão para mim, foi o Toni Machado. Tínhamos os mesmos interesses, os pais com a mesma profissão cada um com a sua empresa e ele desde pequeno, (ele é quatro anos mais velho que eu) sempre direcionou-me para o que devia fazer e o que não devia, muitas vezes não fazia o que ele dizia mas pronto, mas a nível pessoal e profissional, em futebol, foi o que me marcou mais, era como um irmão mais velho. A Tina também desde pequenos que brincávamos, íamos de

férias para Moçambique juntos, vínhamos a Portugal, era basicamente brother and sister.

Lembraste dele no clube?

Sim sim, era maroto, malandro, atrás das raparigas todas, grande futebolista, muito forte a nível de carácter pessoal mas também com um grande coração.

E da Tina no clube?

Quando era novita também era só brincar connosco lá fora, depois quando começou a crescer, a tornar-se mulher era uma rapariga linda e tinha todos os rapazes atrás dela, ela sempre muito brincalhona, bom espírito, era a Tina.

Porque achas que as pessoas se reuniam todas ali?

Era o núcleo de portugueses, aquele espaço representava Portugal para as pessoas de mais idade era o ponto de convívio

E para vocês?

Para nós representava no aspeto em que sabíamos que era como se estivéssemos em Portugal, mais ou menos, ouvia-se falar a língua portuguesa, ouvia-se a música portuguesa como também inglesa mas era um espaço onde os portugueses se juntavam e a juventude conheceu-se. Agora aquela afinidade a Portugal não, era um espaço diferente para a nossa geração, para os pais era o espaço Portugal, para nós não...apesar de cantarmos o hino e isso tudo.

O que era para ti ser português?

A certa altura era vergonhoso ser português. Com o que se passou a nível da colonização... era um país muito atrasado a nível de escolas, educação, saúde, Portugal estava anos atrás. Quando vinha a Portugal era um choque cultural muito grande.

Como te relacionavas com Portugal?

Através do Futebol Clube do Porto, não era mais nada. Eu tinha contrato assinado para vir jogar para o Boavista aos 13 anos, fui ver a escola e recusei-me. Onde a minha escola tinha seis campos de futebol, etc... chegar a Portugal e ver um rectângulo e um bloco sem campo sem nada, recusei vir para Portugal. São escolhas da vida secalhar mal feitas. O Portugal de hoje não tem nada a ver com Portugal naquela altura.

O Portugal que criaram lá de certa forma não tinha nada a ver com a realidade.

Não, não tinha nada a ver com Portugal... nós tínhamos uma mistura de culturas, onde os nossos pais nos tentavam dar o que eles conheciam de Portugal.

Que ideia tens do Zimbabwe atualmente?

Atualmente não me relaciono com nada do que deixámos lá. Muita gente depois da independência foi embora. O Zimbabwe, o espaço do clube, choca-me muito a ir lá hoje. Ainda se ouve o barulho das festas lá, é muito diferente. Não é o Zimbabwe que conheci mas deixa saudades na mesma.

Não voltarias para lá?

Voltaria mas não como está hoje nem pensar... debaixo de ditadores não.

Lembraste dos sons do Clube Português?

Aquilo é um espaço que está no meio do mato, era todo o tipo de sons... as pessoas nas bancadas a fazerem barulho quando jogávamos, os velhotes a jogar sueca a mandar vir uns com os outros, os relatos dos jogos ao domingo à tarde, discussões entre Benfica, Porto, Sporting, muita coisa.

E o rancho?

Uma seca, fiz com todo o gosto, mas mais porque a Maria Machado me pediu para ser o parceiro dela senão não fazia. Estupidez total não me reconhecia naquilo.

Fiz também para passar o tempo e estar em convívio com a malta senão não teria feito

Esse tipo de tradições não... acho que hoje dou mais valor a cantores portugueses do que naquela altura. Naquela altura estava muito revoltado com Portugal e contra os países colonizadores.

Lembras-te de quem passava música no Clube?

Claro que me lembro, fui DJ com ele, o Quim Gomes, ele é que punha a música toda para os bailaricos e para os casamentos. Ajudei a pôr música, a escolher mais música inglesa do que portuguesa, foi bom. O Quim jogou muito tempo connosco na nossa equipa de futebol, uma pessoa super divertida. Português puro e de certa maneira ele conseguiu transmitir muito disso para a nossa cultura de lá.

Como foi para ti ser filho de emigrantes?

É muito confuso. Os pais passam a vida a acumular bens para enviar para o seu país porque não tínhamos a certeza da situação política de lá. A mandarem contentores, a viverem dois estilos de vida. A tentar ter uma em Portugal e outra no Zimbabwe... para nós era um pouco confuso. Por exemplo, o meu pai deu-me uma bicicleta de corrida, andei com ela dois meses e foi posta no contentor e nunca mais vi a bicicleta, uma vida complicada, muita incerteza.

Anexo 5

Correspondência que evidencia autorização cedida pelos diretores da Escola Lusitânia



Lusitania Primary School

qua 23/09/2015, 09:32

Você ↕

Dear Bianca,

So far so good. You are most welcome any time when we are officially open.

Regards

Dan Kalan
Headmaster

P.S. School Holidays 3rd Dec 2015 to 11 Jan 2016



Getrude Rwere

sex 12/02, 09:30

Você ↕



Responder | ▾

I have talked to the Deputy Head (Mrs. Gladys Chingozho) who agrees that you can come on the proposed date. She will be able to help if Mr. Kalan is not yet back.

Regards
Getrude

Anexo 6

Carta direcionada ao Concelho de Governadores da Escola Lusitânia

To the Board of Administrators of Lusitania School

The team of the project “Memory of Place”, requests your authorization for the production of a short-movie project in your facilities, being those, the spaces of the old Portuguese Club and of the Lusitânia Primary School. Following this request, it will be explained the objectives of this project.

The short-movie project that will be explained is being developed within the Master Degree in Audiovisual Communication, a Specialization in Documentary Cinema and Photography, from the University of Music and Performing Arts within the Polytechnic Institute of Oporto, Portugal. Even though there is the objective of corresponding to the Master Degree there is also the intent of applying to international documental cinema festivals, where the Lusitania Primary School may be featured.

The team developing this short-movie is composed of two people, Bianca Martins and Maura Carneiro. The team has a close relation due to familial bonds, both of them were born in Johannesburg, South Africa and they are currently living and studying in Oporto, Portugal. During their student years they have been developing several Audiovisual projects, always with a focus on Social and Anthropological themes. On the side, they have also developed some projects during a volunteer program in Mardin, Turkey that permitted them to develop skills with children and how to interact with them in their space without interfering with their normal day routine.

The project “Memory of Place” will focus on a “space/place” and how it communicates between two times (past and present) and between the communities that inhabited that same place in the past (Portuguese Community) and present (School Community). Conceptually it is proposed to explore the cultural background phenomenon, both in a displacement context and in a native context. With the short movie it is intended to put these two contexts in contrast, through their relation with a specific “space/place” and how that same place is shaped according to one’s identity.

One of the reasons why the team decided to develop this project in Harare, Zimbabwe is because of a familial connection to this country and more specifically to the space of the old Portuguese Club, that in the past was attended by part of their family.

Following this familiarity with the past of this space, it was firstly developed as an historical research, consisting of archival photos, videos and interviews which contain the documental past of the Portuguese Community in Harare.

Secondly, it is intended to work upon that same space in a present context and consequently to study the social dynamics that inhabit that place. Always focusing on the involvement of the students with the school space, during their day, classes and school activities.

Given that during this observational phase it is necessary to communicate in a more direct manner with an intended group of students that may participate in the documental project. It is preferable that this group is contained to the 6th or 7th grade. There is also a special interest in children that are involved in performance activities, such as theater, dance or music. This interest, is in respect to the children being more comfortable in the presence of cameras and also relates to instances where they may be required to participate in organized scenes, that explore moments or actions that take place in their day to day lives.

Thus, we request your kind permission for the use of the old Portuguese Club space and the current Lusitania School space during the days of February 23rd to March 14th, inclusive of occasional weekends when required and previously communicated by the team.

The team would be immensely appreciative of your kind consideration to this matter.

*Sincerely yours,
Bianca Martins
Maura Carneiro*

Anexo 7

Autorizações assinadas por pais de algumas crianças.

Authorization for Image Reproduction and Representation for Minors of Age.

Concession of Rights to Image

BETWEEN: Mr./Mrs. Goodwin K Mungore, and
Mr./Mrs. Duduzile Mungore, residents in Madokhero Harare
Designated below as "LEGAL REPRESENTATIVES".

Legal representatives of the child named Jason T Mungore,
born 29/10/05 in Bulawayo, resident in Harare.
Designated below as "CHILD"

AND: Bianca Martins, born 05/11/1982, in Johannesburg,
resident in Portugal. Designated below as "PRODUCER".

1st ARTICLE – Concession of Rights.

By the following contract, the LEGAL REPRESENTATIVES yield to the PRODUCER the rights they hold on the image of their CHILD as it is, on the images that will be made for Permanência, during February and March.

Therefore, the LEGAL REPRESENTATIVES authorize the PRODUCER to post, reproduce, communicate and modify with any technical means, the images made under this contract. The images may be reproduced partially or in its totality in any medium (paper, digital, magnetic, fabric, plastic, etc.) and integrated in any other material (photo, illustration, painting, vídeo, animation, etc.) known or that will come to exist.

The LEGAL REPRESENTATIVES authorize the usage of their CHILD's image on the movie Permanência. The PRODUCER is strictly prohibited of exploiting these images in a way that can be considered as a violation of the private life of the CHILD and of diffusing them on any material considered pornographic, xenophobic, violent or illegal. The LEGAL REPRESENTATIVES have knowledge that their CHILD is not under any contract of name or image exclusivity.

2nd ARTICLE – Compensation and Terms of Agreement

The LEGAL REPRESENTATIVES confirm that the following authorization is granted irrevocably (independently of it's distribution, genre or importance of propagation) and that it's usage is voluntary, giving the PRODUCER, the rights of edition and

commercialization, as well as all rights related to the work in question, exempt from any charge to the LEGAL REPRESENTATIVES at any time and under any circumstances of the use of these images.

The following contract is valid during February and March, starting from the day of its acceptance.


3rd ARTICLE - Applicable Law and Jurisdiction

The following contract is governed by Portuguese Law and any dispute concerning the interpretation and/or implementation of the provisions of this agreement, shall be under the exclusive jurisdiction of the courts of Oporto.

Made in Harare, 5th of March of 2016

The LEGAL REPRESENTATIVES

The PRODUCER

 5/3/2016



**Authorization for Image Reproduction and Representation for Minors of Age.
Concession of Rights to Image**

BETWEEN: Mr./Mrs. CHIKUKWA RUFARO WENDI, and
Mr./Mrs. CHIKUKWA LANGTON, residents in HARARE.

Designated below as "LEGAL REPRESENTATIVES".

Legal representatives of the child named CHIKUKWA CHARLENE,
born 07/09/05 in HARARE, resident in HARARE.

Designated below as "CHILD"

AND: Bianca Martins, born 05/11/92, in Johannesburg,
resident in Portugal. Designated below as "PRODUCER".

1st ARTICLE – Concession of Rights.

By the following contract, the LEGAL REPRESENTATIVES yield to the PRODUCER the rights they hold on the image of their CHILD as it is, on the images that will be made for Permanência, during February and March.

Therefore, the LEGAL REPRESENTATIVES authorize the PRODUCER to post, reproduce, communicate and modify with any technical means, the images made under this contract. The images may be reproduced partially or in its totality in any medium (paper, digital, magnetic, fabric, plastic, etc.) and integrated in any other material (photo, illustration, painting, vídeo, animation, etc.) known or that will come to exist.

The LEGAL REPRESENTATIVES authorize the usage of their CHILD's image on the movie Permanência. The PRODUCER is strictly prohibited of exploiting these images in a way that can be considered as a violation of the private life of the CHILD and of diffusing them on any material considered pornographic, xenophobic, violent or illegal. The LEGAL REPRESENTATIVES have knowledge that their CHILD is not under any contract of name or image exclusivity.

2nd ARTICLE – Compensation and Terms of Agreement

The LEGAL REPRESENTATIVES confirm that the following authorization is granted irrevocably (independently of it's distribution, genre or importance of propagation) and that it's usage is voluntary, giving the PRODUCER, the rights of edition and

commercialization, as well as all rights related to the work in question, exempt from any charge to the LEGAL REPRESENTATIVES at any time and under any circumstances of the use of these images.

The following contract is valid during February and March, starting from the day of its acceptance.

3rd ARTICLE - Applicable Law and Jurisdiction

The following contract is governed by Portuguese Law and any dispute concerning the interpretation and/or implementation of the provisions of this agreement, shall be under the exclusive jurisdiction of the courts of Oporto.

Made in Havana, of 05/03/16 of 2016

The LEGAL REPRESENTATIVES



The PRODUCER



**Authorization for Image Reproduction and Representation for Minors of Age.
Concession of Rights to Image**

BETWEEN: Mr./Mrs. JADILUS GOTO, and
Mr./Mrs. NOTHANDO DUBE GOTO, residents in 729 Gletwyn, Harare
Designated below as "LEGAL REPRESENTATIVES".

Legal representatives of the child named TANAKA KIMBERLY GOTO
born 23/09/05 in _____, resident in _____.
Designated below as "CHILD"

AND: Bianca Martins, born 05/11/92, in Johannesburg,
resident in Portugal. Designated below as "PRODUCER".

1st ARTICLE – Concession of Rights.

By the following contract, the LEGAL REPRESENTATIVES yield to the PRODUCER the rights they hold on the image of their CHILD as it is, on the images that will be made for Permanência, during February / March.

Therefore, the LEGAL REPRESENTATIVES authorize the PRODUCER to post, reproduce, communicate and modify with any technical means, the images made under this contract. The images may be reproduced partially or in its totality in any medium (paper, digital, magnetic, fabric, plastic, etc.) and integrated in any other material (photo, illustration, painting, vídeo, animation, etc.) known or that will come to exist.

The LEGAL REPRESENTATIVES authorize the usage of their CHILD's image on the movie Permanência. The PRODUCER is strictly prohibited of exploiting these images in a way that can be considered as a violation of the private life of the CHILD and of diffusing them on any material considered pornographic, xenophobic, violent or illegal. The LEGAL REPRESENTATIVES have knowledge that their CHILD is not under any contract of name or image exclusivity.

2nd ARTICLE – Compensation and Terms of Agreement

The LEGAL REPRESENTATIVES confirm that the following authorization is granted irrevocably (independently of it's distribution, genre or importance of propagation) and that it's usage is voluntary, giving the PRODUCER, the rights of edition and

commercialization, as well as all rights related to the work in question, exempt from any charge to the LEGAL REPRESENTATIVES at any time and under any circumstances of the use of these images.

The following contract is valid during February and March, starting from the day of its acceptance.

3rd ARTICLE - Applicable Law and Jurisdiction

The following contract is governed by Portuguese Law and any dispute concerning the interpretation and/or implementation of the provisions of this agreement, shall be under the exclusive jurisdiction of the courts of Oporto.

Made in Honare, 7th of March of 2016

The LEGAL REPRESENTATIVES

The PRODUCER



JADUS GOTO



Authorization for Image Reproduction and Representation for Minors of Age.

Concession of Rights to Image

BETWEEN: Mr./Mrs. Jealun, and
Mr./Mrs. Jerahuni, residents in _____.

Designated below as "LEGAL REPRESENTATIVES".

Legal representatives of the child named Nyasha Jerahuni
born 9/2/05 in Harare, resident in Mabonengwa Prosedale Rd.

Designated below as "CHILD"

AND: Bianca Martins, born 5/11/92 in Johannesburg,
resident in Portugal. Designated below as "PRODUCER".

1st ARTICLE – Concession of Rights.

By the following contract, the LEGAL REPRESENTATIVES yield to the PRODUCER the rights they hold on the image of their CHILD as it is, on the images that will be made for Permanência during March.

Therefore, the LEGAL REPRESENTATIVES authorize the PRODUCER to post, reproduce, communicate and modify with any technical means, the images made under this contract. The images may be reproduced partially or in its totality in any medium (paper, digital, magnetic, fabric, plastic, etc.) and integrated in any other material (photo, illustration, painting, vídeo, animation, etc.) known or that will come to exist.

The LEGAL REPRESENTATIVES authorize the usage of their CHILD's image on the movie Permanência. The PRODUCER is strictly prohibited of exploiting these images in a way that can be considered as a violation of the private life of the CHILD and of diffusing them on any material considered pornographic, xenophobic, violent or illegal. The LEGAL REPRESENTATIVES have knowledge that their CHILD is not under any contract of name or image exclusivity.

2nd ARTICLE – Compensation and Terms of Agreement

The LEGAL REPRESENTATIVES confirm that the following authorization is granted irrevocably (independently of it's distribution, genre or importance of propagation) and that it's usage is voluntary, giving the PRODUCER, the rights of edition and commercialization, as well as all rights related to the work in question, exempt from any charge to the LEGAL REPRESENTATIVES at any time and under any circumstances of the use of these images.

The following contract is valid during February and March, starting from the day of its acceptance.

3rd ARTICLE - Applicable Law and Jurisdiction

The following contract is governed by Portuguese Law and any dispute concerning the interpretation and/or implementation of the provisions of this agreement, shall be under the exclusive jurisdiction of the courts of Oporto.

Made in 4th March, _____ of _____ of 2016

The LEGAL REPRESENTATIVES

Paheuec Trichun; Albu.

The PRODUCER

[Signature]

**Authorization for Image Reproduction and Representation for Minors of Age.
Concession of Rights to Image**

BETWEEN: Mr./Mrs. JAMES MARISENI, and
Mr./Mrs. S. MARISENI, residents in WESIGATE, Itaerua.
Designated below as "LEGAL REPRESENTATIVES".
Legal representatives of the child named JAMES MARISENI JR
born 16/4/06, in Itaerua, resident in WESIGATE, Itaerua.
Designated below as "CHILD"

AND: Bianca Martins, born 05/11/1992, in Johannesburg,
resident in Portugal. Designated below as "PRODUCER".

1st ARTICLE – Concession of Rights.

By the following contract, the LEGAL REPRESENTATIVES yield to the PRODUCER the rights they hold on the image of their CHILD as it is, on the images that will be made for Permanência, during February/March.

Therefore, the LEGAL REPRESENTATIVES authorize the PRODUCER to post, reproduce, communicate and modify with any technical means, the images made under this contract. The images may be reproduced partially or in its totality in any medium (paper, digital, magnetic, fabric, plastic, etc.) and integrated in any other material (photo, illustration, painting, vídeo, animation, etc.) known or that will come to exist.

The LEGAL REPRESENTATIVES authorize the usage of their CHILD's image on the movie Permanência. The PRODUCER is strictly prohibited of exploiting these images in a way that can be considered as a violation of the private life of the CHILD and of diffusing them on any material considered pornographic, xenophobic, violent or illegal. The LEGAL REPRESENTATIVES have knowledge that their CHILD is not under any contract of name or image exclusivity.

2nd ARTICLE – Compensation and Terms of Agreement

The LEGAL REPRESENTATIVES confirm that the following authorization is granted irrevocably (independently of it's distribution, genre or importance of propagation) and that it's usage is voluntary, giving the PRODUCER, the rights of edition and

commercialization, as well as all rights related to the work in question, exempt from any charge to the LEGAL REPRESENTATIVES at any time and under any circumstances of the use of these images.

The following contract is valid during February and March, starting from the day of its acceptance.

3rd ARTICLE - Applicable Law and Jurisdiction

The following contract is governed by Portuguese Law and any dispute concerning the interpretation and/or implementation of the provisions of this agreement, shall be under the exclusive jurisdiction of the courts of Oporto.

Made in HAZARE, 3rd of MARCH of 2016



The LEGAL REPRESENTATIVES

The PRODUCER

Anexo 8

Cronograma

CRONOGRAMA Plano de Trabalho 2015 2016	SET	OUT	NOV	DEZ	JAN	FEV	MAR	ABR	MAI	JUN	JUL	AGO	SET
Tema Proposta													
Investigação: Levantamento de bibliografia, visionamento de filmes, recolha de informação sobre o tema.													
Pré-Produção													
Rodagem em Portugal													
Rodagem no Zimbabwe													
Pós-Produção													
Ensaio													
Entrega													

