

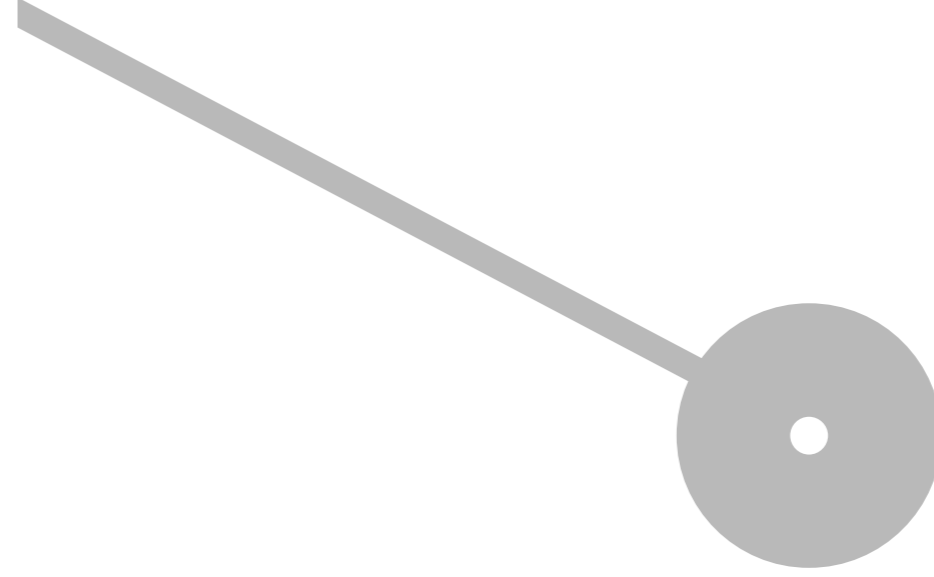
O cinema documental a partir da memória  
e a sua relação com a morte: a realização  
em *Tenho Medo do Fim das Coisas*  
Nicole Gonçalves

Nicole Gonçalves. O cinema documental a partir da memória e a sua relação  
com a morte: a realização em *Tenho Medo do Fim das Coisas*

# O cinema documental a partir da memória e a sua relação com a morte: a realização em *Tenho Medo do Fim das Coisas*

Nicole Gonçalves

11/2022



Politécnico do Porto  
Escola Superior de Media, Artes e Design

Nicole Gonçalves

O Cinema Documental a partir da Memória e a sua Relação com a Morte: a  
realização de *Tenho Medo do Fim das Coisas*

Trabalho de Projeto

Mestrado em Comunicação Audiovisual – Especialização Fotografia e Cinema  
Documental

Orientação: Prof. Doutor Filipe Martins

Coorientação: Prof. Pedro Negrão

Vila do Conde, novembro de 2022

Politécnico do Porto  
Escola Superior de Media, Artes e Design

Nicole Gonçalves

O Cinema Documental a partir da Memória e a sua Relação com a Morte: a  
realização de *Tenho Medo do Fim das Coisas*

Trabalho de Projeto

Mestrado em Comunicação Audiovisual – Especialização Fotografia e Cinema  
Documental

### **Membros do Júri**

Presidente

Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria Adriana da Costa Baptista

Escola Superior de Media, Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Arguente

Prof. Doutor José Alberto Pinto

Orientador

Prof. Doutor Carlos Filipe Ribeiro Duarte Martins

Escola Superior de Media, Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vila do Conde, novembro de 2022

Para os meus pais, em retribuição do apoio e amor incondicional.  
Para a avó Conceição, a tia Zeza e o avô Joaquim, por me inspirarem a contar histórias.  
E em memória da avó Amélia, do tio Domingos, dos bisavós, do tio Fernando e da  
Mariazinha.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos docentes da ESMAD, em especial ao professor Filipe Martins pela confiança, pelo apoio, pela partilha de referências textuais e fílmicas e pela ajuda na revisão do texto. Ao professor José Quinta Ferreira pela prontidão e ajuda nas questões de produção. Ao professor Pedro Negrão pela transmissão de conhecimentos técnicos e pela insistência nos testes. E à professora Adriana Batista pela ajuda na fase inicial de pesquisa para o ensaio que tanto contribuiu para encontrar um rumo de investigação.

Agradeço à minha avó Conceição, à minha tia Maria José, ao meu avô Joaquim, aos meus tios Jorge e José Maria por me terem transmitido as histórias do Tio Fernando, resultando na escrita deste filme.

À Carla Machado, por me ter aberto as portas da sua casa, ter partilhado comigo as histórias da sua tia e pela amizade que formamos com isso.

À minha madrinha Irene Gomes por ter tido um papel muito importante no arranque da preparação e organização da narrativa deste filme e por ser o meu modelo a seguir no campo académico.

Ao Canall80 por ter sido a minha segunda casa nos últimos quatro anos e meio e por tudo o que me fez aprender. Em especial ao João Vasconcelos pelo tempo que me permitiu dedicar a este mestrado e pelo apoio aos filmes desenvolvidos neste âmbito.

Às realizadoras Nuria Giménez, Alina Marazzi e Sophy Romvari por aceitarem fazer parte deste estudo, por terem dedicado o seu tempo a responderem às minhas questões e claro, pelos seus filmes serem referência e inspiração no meu percurso.

Agradeço também ao José António Cunha pelo apoio e transmissão de conhecimentos no campo da metodologia de análise de filmes que tanto contribuiu para uma análise mais coesa e sustentada dos estudos de caso.

Um agradecimento à minha equipa que contribuiu com o seu talento, trabalho e apoio para este filme, mesmo quando o orçamento não permitia uma remuneração justa.

Em especial à Carolina Ribeiro, João Martins e Vasco Bäuerle que dedicaram tantas horas do seu escasso tempo livre para me ajudarem na construção deste filme.

A todas as pessoas que me ajudaram a encerrar este capítulo e a ultrapassar os desafios a ele associados, contribuindo com o seu trabalho, arquivo ou apoio para a criação deste filme e escrita desta dissertação. Nesta fase de conclusão, deixo ainda um agradecimento ao Diogo Filipe Sousa pela ajuda na revisão deste texto.

Agradeço à minha família que aceita sempre fazer parte dos meus projetos, seja aparecendo em frente ao ecrã, seja nos testemunhos, organização ou preparação por detrás das câmaras.

Um último agradecimento especial aos meus gatos, Chantal, Depp, Diva e Abby.

## RESUMO ANALÍTICO

Este ensaio procura perceber de que forma a memória se manifesta através do cinema documental e como é que este aborda a temática da morte. A memória pode expressar-se de diferentes formas na construção de uma narrativa, desde as vivências dos próprios realizadores até às histórias que lhes são contadas ou através da apropriação de matérias fílmicas ou fotográficas que são representativas de um tempo passado. Este ensaio versa sobre o cinema documental a partir da memória, esteja esta sob a forma de arquivo ou de recordações, em particular um cinema que retrata a temática da morte. Do conceito de memória até às representações que esta pode assumir de forma a tornar-se ferramenta para o cinema, procurar-se-á abordar exemplos práticos de obras cinematográficas documentais onde se assume a memória como ponto de partida. Para isso, serão analisadas as obras *For One More Hour With You* de Alina Marazi (2002), *My Mexican Bretzel* de Nuria Giménez (2019) e *Still Processing* de Sophy Romvari (2020). Este percurso culmina no cruzamento da investigação teórica com o desenvolvimento prático do projeto final, com a análise do processo de desenvolvimento do documentário *Tenho medo do fim das coisas* sob a perspetiva da realização.

Palavras-chave: memória, arquivo, documentário, morte.

## ABSTRACT

This essay seeks to understand how memory is assumed through documentary cinema and how it approaches the theme of death. Memory can be expressed in different ways in the construction of a narrative, from the experiences of the directors themselves to the stories that are told to them or through the appropriation of filmic or photographic materials that are representative of a past time. This essay is about documentary cinema based on memory, whether in the form of archive or of memories, particularly a cinema that portrays the theme of death. From the concept of memory to the representations it can assume in order to become a tool for cinema, this work approaches practical examples of documentary cinematographic works where memory is assumed as a starting point. To this end, the films *For One More Hour With You* by Alina Marazi (2002), *My Mexican Bretzel* by Nuria Giménez (2019) and *Still Processing* by Sophy Romvari (2020) will be analyzed. This journey culminates in the crossing of theoretical research with the practical development of the final project, ending in the analysis of the development process of the documentary *I am afraid of the end of things* from the perspective of directing.

Key-Words: memory, archive, documentary, death.

## ÍNDICE

|  |    |
|--|----|
| AGRADECIMENTOS .....   | 4  |
| RESUMO ANALÍTICO.....  | 6  |
| ABSTRACT.....  | 7  |
| ÍNDICE.....  | 8  |
| INTRODUÇÃO.....  | 13 |
| PARTE I – ESTADO DA ARTE.....  | 15 |
| CAPÍTULO 1: A MORTE E A MEMÓRIA.....   | 16 |
| 1.1.    A MORTE NA HISTÓRIA DO OCIDENTE À LUZ DE PHILIPPE ARIÈS<br>(1977)        16      |    |
| 1.2.    A FOTOGRAFIA ENQUANTO METÁFORA DA MORTE, SEGUNDO<br>ROLAND BARTHES (1980).....   | 22 |
| 1.3.    A REPRESENTAÇÃO DA MORTE NO DOCUMENTÁRIO, SEGUNDO<br>VIVIAN SOBCHACK (2004)..... | 25 |
| 1.4.    A MEMÓRIA CONTRA A MORTE.....  | 29 |
| CAPÍTULO 2: A MEMÓRIA E O CINEMA.....  | 32 |
| 2.1. A MEMÓRIA E AS SUAS MANIFESTAÇÕES.....  | 32 |
| 2.2. O “LUGAR DE MEMÓRIA”, SEGUNDO PIERRE NORA.....                                      | 36 |
| 2.3. REALISMO E CINEMA DOCUMENTAL.....   | 39 |
| 2.4. O <i>EFEITO DE ARQUIVO</i> , SEGUNDO JAIMIE BARON (2012).....                       | 41 |
| 2.5. DOS <i>HOME-MOVIES</i> AO CINEMA DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICO.....                     | 45 |
| PARTE 2 – APLICAÇÕES DA TEORIA NA PRÁTICA.....   | 50 |
| CAPÍTULO 3: ESTUDOS DE CASO.....   | 51 |

|   |    |
|---|----|
| 3.1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DO MODELO ANÁLISE ADOTADO .....   | 51 |
| 3.2. <i>UN'ORA SOLA TI VORREI</i> ( <i>FOR ONE MORE HOUR WITH YOU</i> ) (2002, 56') DE ALINA MARAZZI..... | 55 |
| 3.2.1. Narrativa e temática.....  | 55 |
| 3.2.2. Níveis de organização textual.....   | 59 |
| 3.2.3. Análise semântica.....   | 60 |
| 3.2.4. Notas conclusivas em confronto com o ponto de vista da realizadora Alina Marazzi.....              | 61 |
| 3.3. <i>MY MEXICAN BRETZEL</i> (2019, 73') DE NURIA GIMÉNEZ.....  | 63 |
| 3.3.1. Narrativa e temática.....  | 63 |
| 3.3.2. Níveis de organização textual.....   | 66 |
| 3.3.3. Análise semântica.....   | 67 |
| 3.3.4. Notas conclusivas em confronto com o ponto de vista da realizadora Nuria Giménez.....              | 68 |
| 3.4. <i>STILL PROCESSING</i> (2020, 17') DE SOPHY ROMVARI .....   | 70 |
| 3.4.1. Narrativa e temática.....  | 70 |
| 3.4.2. Níveis de organização textual.....   | 72 |
| 3.4.3. Análise semântica: a morte como temática principal .....   | 73 |
| 3.4.4. Notas conclusivas em confronto com o ponto de vista da realizadora Sophy Romvari.....              | 73 |
| PARTE 3 – RELATÓRIO PRÁTICO .....   | 75 |
| CAPÍTULO 4: O CASO DE <i>TENHO MEDO DO FIM DAS COISAS</i> .....   | 76 |
| 4.1. A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA A PARTIR DE FRAGMENTOS DE MEMÓRIAS.....                                    | 76 |

|   |     |
|---|-----|
| CAPÍTULO 5: PRÉ-PRODUÇÃO.....                     | 79  |
| 5.1. INVESTIGAÇÃO E DIGITALIZAÇÃO DE ARQUIVO..... | 79  |
| 5.2. A ESCRITA DO GUIÃO DOCUMENTAL.....           | 81  |
| CAPÍTULO 6: PRODUÇÃO.....                         | 84  |
| 6.1. REALIZAÇÃO.....                              | 84  |
| 6.2. A CENA “APODRECIMENTO” .....                 | 87  |
| 6.3. DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA.....                   | 88  |
| CAPÍTULO 7: PÓS-PRODUÇÃO.....                     | 91  |
| 7.1. MONTAGEM.....                                | 91  |
| 7.2. MÚSICA, MONTAGEM E PÓS-PRODUÇÃO DE SOM.....  | 94  |
| 7.3. CORREÇÃO DE COR.....                         | 98  |
| 7.4. GRAFISMOS E MATERIAIS DE DIVULGAÇÃO .....    | 99  |
| CONCLUSÃO.....                                    | 101 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....                  | 103 |
| REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....                    | 106 |
| ANEXOS.....                                       | 107 |

## LISTA DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| Figura 1 – Frame de <i>Un'ora Sola Ti Vorrei</i> ( <i>For One More Hour With You</i> ) de Alina Marazzi (2002) .....  | 56 |
| Figura 2 – Frame de <i>Un'ora Sola Ti Vorrei</i> ( <i>For One More Hour With You</i> ) de Alina Marazzi (2002) .....  | 56 |
| Figura 3 – Frame de <i>Un'ora Sola Ti Vorrei</i> ( <i>For One More Hour With You</i> ) de Alina Marazzi (2002) .....  | 57 |
| Figura 4 – Frame de <i>Un'ora Sola Ti Vorrei</i> ( <i>For One More Hour With You</i> ) de Alina Marazzi (2002) .....  | 58 |
| Figura 5 – Frame de <i>Un'ora Sola Ti Vorrei</i> ( <i>For One More Hour With You</i> ) de Alina Marazzi (2002) .....  | 59 |
| Figura 6 – Frames de <i>My Mexican Bretzel</i> de Nuria Giménez (2019) .....  | 64 |
| Figura 7 – Frame de <i>My Mexican Bretzel</i> de Nuria Giménez (2019) .....   | 65 |
| Figura 8 – Frame de <i>Still Processing</i> de Sophy Romvari (2020) .....   | 71 |
| Figura 9 – Documentos Tio Fernando, outubro de 2021 .....   | 76 |
| Figura 10 – Sequências de entrevistas realizadas aos meus familiares, dispostas em sequências no Adobe Premiere ..... | 79 |
| Figura 11 – Processo de digitalização de fotografias e documentos. Fotografia por Abigail Carvalho .....              | 81 |
| Figura 12 – Diagrama de distribuição das temáticas na 1ª proposta de sequência narrativa .....                        | 82 |
| Figura 13 – A curva dramática .....   | 83 |
| Figura 14 – Bastidores das gravações da cena “Apodrecimento” .....  | 88 |
| Figura 15 – Filmagens às fotografias dispostas na parede do meu quarto .....  | 89 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 16 – Cartuxos Super 8 expostos e prontos a enviar para Berlim.....   | 90  |
| Figura 17 – Timeline de brutos Super 8 dividida por etiquetas.....  | 92  |
| Figura 18 – Disparidades temporais justapostas na montagem do filme <i>Tenho medo do fim das coisas</i> (2022) aos 1'22" e 1'28" .....      | 93  |
| Figura 19 – Disparidades temporais justapostas na montagem do filme <i>Tenho medo do fim das coisas</i> (2022) aos 4'13" e 4'16" .....      | 94  |
| Figura 20 – Disparidades temporais justapostas na montagem do filme <i>Tenho medo do fim das coisas</i> (2022) aos 6'07" e 6'09" .....      | 94  |
| Figura 21 - Captação de áudio ambiente com a Marta Morais Miranda.....  | 96  |
| Figura 22 -Gravação da voz off principal com a responsável Mariana Guedelha.....  | 97  |
| Figura 23 - Sessão de escuta da <i>Fine Mix</i> no estúdio da ESMAE com a Mariana Guedelha .....  | 97  |
| Figura 24 - Frame de referência para os verdes retirado do filme <i>A Volta ao Mundo Quando Tinhas 30 anos</i> (2018) de Aya Koretzky ..... | 98  |
| Figura 25 – Título desenhado pela artista Teresa Arega.....   | 99  |
| Figura 26 – Cartão de realização desenhado pela artista Teresa Arega.....   | 100 |
| Figura 27 – Frame do filme <i>Tenho medo do fim das coisas</i> (2022) com frase em grafismo (20'24") .....                                  | 100 |

## INTRODUÇÃO

O mestrado em Comunicação Audiovisual da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD) do Instituto Politécnico do Porto compreende na unidade curricular de Projeto Final a escolha entre três opções, sendo elas a escrita de uma dissertação, a realização de um estágio, acompanhada pela escrita de um ensaio e de um relatório ou a realização de um filme, também acompanhada pela escrita de um ensaio e de um relatório. O presente trabalho apresenta as componentes teórica e prática do desenvolvimento da curta-metragem documental *Tenho medo do fim das coisas*, sob a perspectiva da realização, incluindo ainda outros cargos levados a cabo durante o processo.

A ideia de morte poderá ser algo difícil de entender para o ser humano, tornando-se por vezes num tema tabu, em algo que se procura evitar falar, de modo a evitar pensar que é real. O documentário que serve de projeto prático deste ensaio pretende explorar esta temática, contando, com recurso à memória e ao arquivo, a história de Fernando, tio-avô da realizadora, que morreu de desgosto. A história do tio Fernando e a romantização da sua morte é o ponto de partida para uma exploração desta temática a partir de memórias e conceções pessoais.

Tal como o filme que acompanha este ensaio teórico parte da morte de Fernando para reunir as suas memórias em vida, também esta investigação parte de uma contextualização da morte no Ocidente à luz do teórico Philippe Ariès para a relacionar com a memória, nomeadamente através da representação de ambas no arquivo e consecutiva apropriação do mesmo no cinema documental. Assim sendo, a investigação assumirá a primeira parte deste ensaio com dois diferentes capítulos, sendo que o primeiro versará sobre a relação entre a morte e a memória, procurando, num primeiro momento, estabelecer-se um contexto da morte a partir de uma perspectiva histórica, analisando ainda a fotografia enquanto metáfora para a morte e a representação desta no documentário, chegando-se assim ao estabelecimento da memória enquanto arma de combate à morte. Ainda dentro da primeira parte, no segundo capítulo analisar-se-á

a relação entre a memória e o cinema, procurando conceitualizar-se a memória a partir das suas diversas manifestações, nomeadamente entre as diferentes formas de arquivo, recorrendo a Jaimie Baron e a Pierre Nora. Neste capítulo estabelecer-se-á ainda um contexto do cinema documental, nomeadamente na sua relação com o realismo, procurando analisar-se um cinema autobiográfico e apropriador de *home-movies*. Estes primeiros dois capítulos pretendem demonstrar em última instância como a morte e a memória se relacionam na obra cinematográfica, procurando encarar a memória como um combate à morte e usando o cinema para a recuperar e instalar.

Avançando até à segunda parte, no terceiro capítulo investigam-se casos práticos de documentários contemporâneos que partem da memória e abordam a temática da morte, partilhando a apropriação de arquivo familiar, embora de distintas formas. Exploram-se assim três diferentes estudos de caso: desde o filme *For One More Hour With You* (2002) de Alina Marazi, passando por *My Mexican Bretzel* (2019) de Nuria Giménez, culminando no *Still Processing* (2020) de Sophy Romvari, num processo de análise que se define pela comparação entre uma análise superficial inspirada na análise textual, num modelo de análise proposto por José António Cunha (2016), comparada com a perspetiva das realizadoras acedida através de entrevistas às próprias.

Na terceira parte deste trabalho, analisa-se de que forma a curta-metragem documental que serve de objeto prático a este trabalho, *Tenho Medo do Fim das Coisas* (2022), se constitui como um objeto de estudo das temáticas investigadas. Nesta última parte é feita uma análise do processo de desenvolvimento do filme *Tenho Medo do Fim das Coisas* (2022) sob a perspetiva da realização, dividindo-se pelas várias etapas de produção. Desde a descoberta e construção da narrativa até ao produto final, aprofundam-se várias decisões tomadas ao longo do processo de criação desta obra cinematográfica.

## PARTE I – ESTADO DA ARTE

“O Homem existe há muito tempo e, no entanto, ainda está incerto sobre a coisa mais importante de todas – sobre o significado da sua existência; isso é o que é intrigante.”

(Tarkovsky, 1994)

## CAPÍTULO 1: A MORTE E A MEMÓRIA

### 1.1. A MORTE NA HISTÓRIA DO OCIDENTE À LUZ DE PHILIPPE ARIÈS (1977)

À semelhança do documentário realizado no âmbito do projeto final do Mestrado em Cinema Documental, cujo relatório prático será exposto mais à frente, também este ensaio parte da morte para falar da vida. No caso, parte de uma breve contextualização histórica da interpretação da morte no Ocidente, fazendo caminho pela representação da morte na fotografia e no documentário, e combatendo-a com a memória, temática abordada com mais detalhe no segundo capítulo.

“Uma das realidades mais marcantes do mundo real é a morte”, afirma Bennett-Carpenter no artigo *Death and Documentaries* (2020, p. 123). Muitas vezes, quando se fala sobre a morte, ou até se escreve sobre a temática, a reflexão é feita à luz de um exercício de observação externa. Isto é, pode-se falar sobre a morte num sentido mais abstrato ou clínico sem que necessariamente estejamos a consciencializarmo-nos dela ou a pessoalizarmos o nosso próprio caso. A morte é, geralmente, como anteriormente referido, um assunto tabu. No entanto, quando é falado, a forma mais fácil de o fazer é através de um exercício abstrato. Essa abstração à nossa própria finitude pode permitir que se desenvolva mais facilmente um trabalho de investigação como este, por exemplo. A consciencialização da morte é evitada. Mas nem sempre foi assim.

A forma como encaramos a morte é, mais do que percecionada individualmente, uma consequência cultural e da evolução dos tempos. O historiador Philippe Ariès estudou durante quinze anos a atitude das pessoas da sociedade ocidental cristã perante a morte desde o período da idade média até aos nossos dias. No seu livro *História da Morte no Ocidente* (1977), “o assunto fim da vida é celebrado na perenidade da escrita” (p. 19), diz Jacob Pinheiro Goldberg no texto da apresentação.

Já me havia interessado pelas atitudes diante da morte na minha obra *Histoire des populations françaises* [*História das populações francesas*]; além disso, ficava espantado com a importância, para a sensibilidade contemporânea dos anos 1950-1960, da visita ao cemitério, da devoção

aos mortos e da veneração aos túmulos, impressionava-me, a cada mês de novembro, com as correntes migratórias que levavam aos cemitérios, tanto na cidade como no campo, multidões de peregrinos. Perguntei-me de onde vinha essa devoção. Viria das profundezas das eras? Seria a sequência ininterrupta das religiões funerárias da Antiguidade pagã? Qualquer coisa no estilo sugeria-me que essa continuidade não era exata, e que valeria a pena certificar-me deste facto (Ariès, 1977, p. 19).

Na primeira parte do livro, o autor define as atitudes diante da morte, dividindo-as entre “a morte domada”, “a morte de si mesmo”, “a morte do outro” e “a morte interdita” (Ariès, 1977, pp. 31-84), percorrendo assim a atitude perante a morte no Ocidente desde a Idade Média até aos dias de hoje. Embora possa parecer que a postura que o ser humano tem diante da morte tenha ficado imutável no decorrer dos tempos, a verdade é que se tem transformado: “em certos momentos intervêm mudanças, frequentemente lentas, por vezes despercebidas, hoje mais rápidas e mais conscientes” (*Ibid.*, p. 31).

O autor refere que no princípio “encontramos um sentimento muito antigo, duradouro e intenso de familiaridade com a morte, sem medo ou desespero, um meio-termo entre a resignação passiva e a confiança mística” (*Ibid.*, p. 98). Na altura dos “cavaleiros da gesta ou dos mais antigos romances medievais”, as pessoas eram advertidas e tinham tempo para saber que iam morrer (*Ibid.*, p. 31), a morte era “domada”.

Observemos que o aviso era dado por signos naturais ou, ainda com maior frequência, por uma convicção Íntima, mais do que por uma premonição sobrenatural ou mágica. Era algo de muito simples e que atravessa as idades, algo que reencontramos ainda nos nossos dias, ao menos como uma sobrevivência, no interior das sociedades industriais. Algo de estranho tanto ao maravilhoso quanto à piedade cristã: o reconhecimento espontâneo (Ariès, 1977, p. 33).

A mais antiga atitude perante a morte assentava na “resignação ao destino coletivo da espécie e pode-se resumir na seguinte fórmula: *Et moriemur*, morremos todos” (Ariès, 1977, p. 66).

Na segunda fase da Idade Média, a partir do século XII assinalava-se um período em que se registavam os primeiros indícios do que viria a ser a civilização moderna e começaram as mudanças na atitude diante da morte. O autor esclarece: “É preciso deixar

claro desde o início que não se trata de uma nova atitude que irá substituir a que analisamos anteriormente, mas de modificações subtis que, pouco a pouco, darão um sentido dramático e pessoal à familiaridade tradicional do homem com a morte.” (Ariès, 1977, p. 49). Nesta altura, a morte fazia parte da convivência, resultando numa “aceitação da ordem da natureza, aceitação ao mesmo tempo ingénua na vida quotidiana e sábia nas especulações astrológicas” (*Ibid.*).

Na fase que o teórico Phillippe Ariès encaixou na “morte de si mesmo”, os tempos foram marcados por um maior apego à vida: “um sentimento mais pessoal e mais interiorizado da morte, da própria morte, traduziu o violento apego às coisas da vida, bem como – e este é o sentido da iconografia macabra do século XIV – o gosto amargo do fracasso, confundido com a mortalidade: uma paixão de ser, uma inquietude de não ser bastante” (*Ibid.*, pp. 99-100).

A partir do século XVIII, o homem das sociedades ocidentais tende a dar à morte um sentido novo. Exalta-a, dramatiza-a, deseja-a impressionante e arrebatadora. Mas, ao mesmo tempo, já se ocupa menos de sua própria morte, e, assim, a morte romântica, retórica, é antes de tudo a morte do outro - o outro cuja saudade e lembrança inspiram, nos séculos XIX e XX, o novo culto dos túmulos e dos cemitérios (*Ibid.*, p. 66).

Segue-se a fase que se pode traduzir na fórmula “a morte do outro”, que ocorre a partir do século XVII. Philippe Ariès assinala a importante transformação ocorrida entre o século XVI e o século XVII que contribui para a mudança de atitude na fase antes descrita: “vemos os temas da morte carregarem-se de um sentido erótico” (1977, p. 67). A morte, adquire uma conotação que não tinha anteriormente. Assim, passa a ser considerada uma “transgressão que arrebatava o homem da sua vida quotidiana, da sua sociedade racional, do seu trabalho monótono, para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo, então, num mundo irracional, violento e cruel” (*Ibid.*).

No fim do século XVIII surge “a complacência para com a ideia da morte” (Ariès, 1977, p. 70), uma grande mudança que se tornou numa característica do Romantismo e tem na sua origem a rutura com o mundo dos vivos previamente descrita. “Assim,

perderá evidentemente os seus caracteres eróticos, ou pelo menos estes serão sublimados e reduzidos à Beleza. A morte não será desejável, como nos romances macabros, mas sim, admirável pela sua beleza: é a morte a que chamaremos romântica” (*Ibid.*, p. 68). A partir de agora, a morte trazia mais repercussões e era importante dedicar mais tempo a pensar sobre ela.

Na época moderna, apesar da aparente continuidade dos temas e ritos, a morte problematizou-se e furtivamente afastou-se do mundo das coisas mais familiares. No imaginário, aliou-se ao erotismo para exprimir a rutura da ordem habitual. Na religião, significou, mais que na Idade Média (que, entretanto, deu origem ao género), desprezo pelo mundo e imagem do nada. Na família, mesmo quando se acreditava na vida além da morte - ainda que num sentido mais realista, como uma verdadeira transposição da vida na eternidade -, a morte foi a separação inadmissível, a morte do outro, do amado (Ariès, 1977, p. 100).

Philippe Ariès, a partir da constatação de que na Idade Média se vivia “numa familiaridade com a morte e com os mortos” e de que, por outro lado, “a morte foi considerada, no fim do século XVIII, assim como o ato sexual, uma ruptura ao mesmo tempo atraente e terrível da familiaridade quotidiana” (*Ibid.*, p. 150), verificou uma mudança significativa na relação da sociedade com a morte. Num primeiro momento, “essa mudança foi observada apenas no mundo do imaginário”, mas rapidamente se verificou no mundo factual (*Ibid.*, p. 150).

Será preciso, sem dúvida, esperar bastante tempo, até o fim do século XVIII e começo do XIX, para que a morte realmente seja motivo de medo, e para que se cesse, então, de representá-la. Seria interessante, até mesmo para a compreensão da atitude diante da morte no século XV, compreender a originalidade da morte romântica (Ariès, 1977, p. 150).

Ariès, a partir da análise de testamentos da segunda metade do século XVII até metade do século XIX, infere o “medo de ser enterrado vivo e a ameaça da morte aparente” como uma “ponte entre os dois mundos”, o imaginário e o factual (*Ibid.*, p. 151). “O medo da morte aparente foi a primeira forma reconhecida e aceitável do medo da morte.” (*Ibid.*, p. 151). A morte aparente era entendida como “um estado de insensibilidade que se assemelhava tanto à morte quanto à vida”, onde “vida e morte eram então igualmente aparentes e confundíveis” (*Ibid.*, p. 151).

Esse medo da morte manifestou-se, em seguida, pela repugnância, primeiro, em representar e, depois, em imaginar o morto e o seu cadáver. (...). Mas o erotismo macabro não deixou de passar para a vida quotidiana, naturalmente sem as suas características perturbadoras e brutais, mas de forma sublimada, difícil de reconhecer - através da atenção dada à beleza física do morto. Essa beleza foi um dos lugares-comuns das condolências, um dos temas das conversações banais diante da morte no século XIX e até nossos dias: Os mortos tornaram-se belos na vulgata social quando começaram a realmente ser motivo de medo, um medo tão profundo que não se exprimia senão por interditos, ou seja, por silêncios. A partir de então, não haverá mais representações da morte (Ariès, 1977, p. 151).

Na segunda metade do século XIX, regista-se uma nova mudança significativa na atitude diante da morte, a morte passa a ser “interdita”. Ariès defende que, neste período, a morte deixa de estar presente na familiaridade e “vai-se apagar e desaparecer”, tornando-se “vergonhosa e objeto de interdição” (*Ibid.*, p. 84). Passa a ser escondida do familiar moribundo e há um medo crescente em enfrentar a verdade da morte, tornando-a problemática.

O sociólogo inglês Geoffrey Gorer mostra como a morte se torna um tabu no seu artigo "The pornography of death" publicado em 1955 e citado por Ariès (1977). Gorer defende que no século XX a morte surge em substituição do sexo como interdição. Ariès relembra que durante vários séculos a morte era um “espetáculo público do qual ninguém pensaria em esquivar-se” (1977, p. 89), e numa mudança rápida tornou-se num assunto tabu e, no limite, um pormenor técnico que parecem esquecer.

Antigamente, dizia-se às crianças que se nascia dentro de um repolho, mas elas assistiam à grande cena das despedidas, à cabeceira do moribundo. Hoje, são iniciadas desde a mais tenra idade na fisiologia do amor, mas quando não veem mais o avô e se surpreendem, alguém lhes diz que ele repousa num belo jardim por entre as flores. (Ariès, 1977, p. 89).

A morte tornou-se “mais dramática e mais tensa”, defende Ariès (1977, p. 100). Assim sendo, a mudança poderia refletir-se num afastamento ao seu culto, no entanto, “a morte parecia presente em toda a parte: cortejos de enterros, roupas de luto, extensão dos cemitérios e sua superfície, visitas e peregrinações aos túmulos e culto da memória” (*Ibid.*). Porém, o autor defende que vivemos como imortais: “Tecnicamente, admitimos

que podemos morrer, fazemos seguros de vida para preservar os nossos da miséria. Mas, realmente, no fundo de nós mesmos, sentimo-nos não mortais” (*Ibid.*, p. 100).

Toda esta interdição à morte que chega aos dias de hoje resulta, numa relação de causalidade, na “necessidade da felicidade” (*Ibid.*, p. 89). Hoje em dia, o objetivo passa por mostrar que se está bem, que a felicidade nos ocupa a mente e que somos bem-sucedidos. A passagem da morte para um lugar escondido, onde o luto é sofrido sozinho, onde o lugar da morte deixa de ser a casa e passam a ser os hospitais são fatores que contribuíram para uma cultura de aparência que chega tão longe quanto o nosso pensamento, como, de resto, defende Philippe Ariès na obra a que se dedica este capítulo. Vivemos como imortais e confrontamos a morte apenas quando assim tem de ser. Tal como defende o teórico: “Demonstrando algum sinal de tristeza, peca-se contra a felicidade, que é posta em questão, e a sociedade arrisca-se, então, a perder a sua razão de ser” (*Ibid.*, p. 89).

## 1.2. A FOTOGRAFIA ENQUANTO METÁFORA DA MORTE, SEGUNDO ROLAND

### BARTHES (1980)

Roland Barthes escreveu *A Câmara Clara* numa altura em que sentia que existia uma lacuna nos livros de fotografia, que ou eram técnicos e, por isso, apresentavam uma visão demasiado aproximada, ou históricos e sociológicos, expondo um ponto de vista muito geral: “Eu constatava com desagrado que nenhum me falava com justeza das fotos que me interessam, as que me dão prazer ou emoção. Que tinha eu a ver com as regras de composição da paisagem fotográfica, ou, no outro extremo, com a Fotografia como rito familiar?” (1980, p. 17). Ao escritor francês interessava-lhe uma análise da fotografia que seria meio-termo, nem demasiado aproximado, nem demasiado geral, importando-lhe formular “o traço fundamental, o universal sem o qual não haveria Fotografia.” (Barthes, 1980, p. 19). O autor considera o *studium* e o *punctum* os dois elementos que lhe parecem fazer despertar interesse por determinadas fotografias, afastando-se assim da análise às suas composições técnicas ou os seus contextos históricos. Aquilo que o autor define como *studium* é o que o faz interessar-se por muitas fotografias, afirma. Este conceito, que introduz por não conseguir encontrar na língua francesa palavra que exprimisse essa espécie de interesse humano, é definido por Barthes como “a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” (1980, p. 45).

Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. O *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o *Operator*, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de *Spectator* (Barthes, 1980, p. 48).

Em segundo lugar, sugere o elemento *punctum*, que contrariamente ao *studium* não parte de si, mas parte antes da cena: “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere).” (*Ibid.*, p. 46). O *punctum* é como um

ponto que se faz sobressair numa fotografia: “picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados” (*Ibid.*, p. 46).

O interesse do escritor em definir os conceitos que o fazem prender-se a uma imagem, em detrimento da sua análise técnica ou contextual, é um ponto de partida para um livro que estabelece um paralelismo entre a fotografia e a morte. O autor vê além do que está visível na imagem fotográfica, atentando ao seu significado enquanto objeto que imortaliza algo que o fotógrafo, a quem chama de *Operator*, viu: “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (*Ibid.*, p. 13). Esta é uma ideia relevante que explora ao longo da sua obra.

Diríamos que a Fotografia traz sempre consigo o seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios (Barthes, 1980, p. 15).

Pouco depois da morte da sua mãe, Barthes decidiu organizar as suas fotografias, mas não esperava reencontrá-la nas imagens. “Em relação a muitas dessas fotos, era a História que me separava delas” (*Ibid.*, p. 96). As fotografias representavam um tempo em que Barthes ainda não conhecia a sua mãe, e por isso, à partida afastavam-no da imagem que conhecia dela. Porém, foi justamente numa fotografia da sua mãe enquanto criança que a reconheceu.

A fotografia era muito antiga. Cartonada, os cantos estragados, de um sépia empalidecido, mal deixava ver duas crianças de pé, formando um grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira num Jardim de Inverno com teto de vidro. A minha mãe tinha na ocasião cinco anos (1898), o seu irmão tinha sete. (...) Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe. A claridade da sua face, a pose ingénua das suas mãos, o lugar que docilmente havia ocupado, sem se mostrar nem se esconder, a sua expressão enfim, (...) tudo isso tinha transformado a pose fotográfica nesse paradoxo insustentável e que por toda a sua vida sustentara: a afirmação de uma doçura. Nessa imagem de menina eu via a bondade que de imediato e para sempre havia formado o seu ser, sem que ela a recebesse de ninguém (Barthes, 1980, pp. 101-103).

Após se confrontar com a dificuldade de encontrar a sua mãe nas fotografias onde esta aparecia, foi finalmente na fotografia do Jardim de Inverno, como lhe chama, que a reconheceu. Embora nesta fotografia a sua mãe fosse ainda uma criança, reconheceu na sua pose e na sua expressão a sua essência. Em várias outras fotografias, não a reconhecia como um todo, apenas identificava certas características que não lhe davam a certeza que seria ela: “Eu reconhecia-a sempre apenas por pedaços, ou seja, não alcançava o seu ser e, portanto, toda ela me escapava. Não era ela e, todavia, não era nenhuma outra pessoa.” (*Ibid.*, p. 99). A fotografia do Jardim de Inverno deu-lhe, por sua vez, “um sentimento tão seguro quanto a lembrança” (*Ibid.*, p. 104).

Esta relação da fotografia com o passado e a ativação do objeto fotográfico enquanto lembrança, é uma relação de comprovação. A fotografia é um “certificado de presença” (*Ibid.*, p. 129), atestando que o momento representado aconteceu de facto. O autor defende que a fotografia “não rememora o passado”. Por outro lado, “o efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de facto existiu. Ora, esse é um efeito verdadeiramente escandaloso” (*Ibid.*, p. 123).

A fotografia representa a morte do momento que captura, embalsamando-o no objeto fotográfico e procurando assim a sua conservação:

“de minha parte, preferiria que em vez de recolocar incessantemente o advento da Fotografia no seu contexto social e económico, nos interrogássemos também sobre o vínculo antropológico da Morte e da nova imagem. Pois é preciso que a Morte, numa sociedade, esteja em algum lugar; se não está mais (ou está menos) no religioso, deve estar noutra parte: talvez nessa imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida. Contemporânea do recuo dos ritos, a Fotografia corresponderia talvez à intrusão, na nossa sociedade moderna, de uma Morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie de brusco mergulho na Morte literal. *A Vida / a Morte*: o paradigma reduz-se a um simples disparo, o que separa a pose inicial do papel final” (Barthes, 1980, pp. 137 e 138)

Roland Barthes compara ainda a fotografia com o cinema. Recorrendo a Bazin, afirma que “a tela (observou Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo”

(*Ibid.*, p. 86). Enquanto na fotografia o sujeito ou os objetos fotografados ficam presos na imagem, o cinema apresenta um poder diferente: “o personagem que sai dela [da tela] continua a viver: um ‘campo cego’ duplica incessantemente a visão parcial”. Na fotografia a imagem é imóvel, o que segundo Barthes “não quer dizer apenas que os personagens que ela representa não se mexem; isso quer dizer que eles não saem: estão anestesiados e fincados, como borboletas” (1980, p. 86).

### 1.3.A REPRESENTAÇÃO DA MORTE NO DOCUMENTÁRIO, SEGUNDO VIVIAN SOBCHACK (2004)

"Como sugiro na *Death in Documentaries*, o género oferece uma oportunidade de informar os espectadores sobre uma verdade fundamental e definitiva da nossa existência: isto é, que somos mortais, que a vida individual é limitada, e que morreremos".

(Bennett-Carpenter, 2020, p. 124)

Vivian Sobchack na sua obra *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image* (2004) dedica um capítulo a propor dez proposições sobre a atual representação da morte no documentário. “Inscribing Ethical Space”, o décimo capítulo da obra, começa por estabelecer um contexto acerca da morte no Ocidente, recorrendo ao teórico Philippe Ariès: "A particularidade da força actual da morte e do seu significado social foi sucintamente historializada nas Atitudes Ocidentais de Philippe Ariès para com a Morte, que nos leva desde a Idade Média até ao presente relativo, salientando como o significado social da morte e de morrer mudou radicalmente ao longo dos séculos" (Sobchack, 2004, p. 227).

À semelhança do que é defendido por Ariès, a autora defende que a morte se tornou um assunto tabu também no documentário, apontando como razões a rejeição da sua excessiva representação explícita na sociedade do século XIX, o que resultou na remoção da morte natural do espectro público e comum e a tornou exótica, estranha e vergonhosa: “A cultura ocidental contemporânea tornou efetivamente a morte natural

um assunto tabu para o discurso público e limitou severamente as condições para a sua representação" (Sobchack, 2004, p. 230). Sobchack refere que mesmo em documentários que procuram desmistificar o assunto, a morte é abordada de forma a evitar mostrá-la. Aponta como exemplo *On Our Own Terms: Moyers on Dying* (2000) realizado por Bill Moyers, um documentário sobre pessoas que sofrem de uma doença terminal numa abordagem que inclui também na tela as suas famílias e os médicos, lidando com a morte a nível pessoal, moral e legal (Sobchack, 2004, p. 232). Embora o tema do documentário seja a morte, a sua representação no ecrã é evitada. Este facto leva-nos à primeira proposição sugerida pela autora:

*1. A representação do evento de morte é um sinal índice daquilo que está sempre em excesso de representação e para além dos limites da codificação e da cultura: A morte confunde todos os códigos. Ou seja, nunca "vemos" a morte no ecrã, nem compreendemos a sua estase ou contornos visíveis. Em vez disso, vemos a atividade e os restos do evento da morte (Sobchack, 2004, p. 233).*

O supracitado documentário serve então de exemplo da 1ª proposição sugerida por Vivian Sobchack. De facto, vemos as atividades que rodeiam a morte, mas não a sua representação visual. Este facto pode, certamente, dever-se à preocupação dos realizadores em respeitar as pessoas retratadas e as suas famílias, ou ao respeito pela memória das pessoas que morrem: "o filme documentário é marcado por uma excessiva evitação visual da morte, e quando a morte é representada num contexto não ficcional, a sua representação parece exigir uma justificação ética (frequentemente generalizada como 'direito do público a saber')" (Sobchack, 2004, pp. 241-242). A autora reitera, "o evento existencial e social da morte na nossa cultura coloca uma questão ética à visão e desafia a representação" (*Ibid.*, p. 255).

A teórica Vivian Sobchack compara a representação da morte em filmes de ficção com a representação no documentário, afirmando haver mais espaço para a representação no primeiro, sendo neste algo recorrente e não um tabu: "parece haver mais 'espaço de manobra' ético no espaço icónico e simbólico do irreal 'imaginado' do que no espaço do real 'referido'" (2004, p. 245).

Em suma, quando a morte é representada como fictícia em vez de real, quando os seus sinais são estruturados e realçados de modo a funcionar icónica e simbolicamente, o espectador compreende que apenas o simulacro de um tabu visual foi violado. Quando a morte é representada como real, porém, quando os seus signos são estruturados e infletidos de modo a funcionarem indexicamente, um tabu visual foi violado, e a representação deve encontrar várias formas de justificar a violação. (Sobchack, 2004, p. 242)

É apenas no final do capítulo que a autora fala das obras cinematográficas documentais que abordam o assunto da morte de forma secundária e reflexiva, em comparação com os vídeos que a mostram de forma direta: "Os filmes mais moldados e estruturados sobre a morte tendem a ser elegias poéticas: acabam por falar menos da indizibilidade das mortes específicas que contêm do que, em geral, da indizibilidade da morte e dos limites da representação" (*Ibid.*, p. 256). Estes filmes, segundo a teórica, não abordam a morte de forma direta, mas envolvem emocionalmente o espectador: "estes filmes mais formais movem-nos emocional e eticamente, afastando-nos de uma sensação de contacto com as mortes que vemos" (*Ibid.*, p. 256).

Regressando ao autor cuja citação abre este sub-capítulo, Bennett-Carpenter sugere que o documentário informa sobre a vida ter um limite e expressa a realidade de que todos morreremos (2020, p. 124). O autor defende que esta provocação, muitas vezes implícita do *memento mori* (lembra-te de que és mortal) está presente no documentário, e, afirma o autor, "não é simplesmente um aspeto dos documentários sobre a morte; pelo contrário, sugiro que pode ser uma qualidade básica da experiência documental" (Bennett-Carpenter, 2020, p. 124).

Na tese *The end has no end: framing death and the phenomenology of dying in documentary cinema* (2017), Carlos Pereira repensa a morte como um evento documental. O teórico partiu também do estudo conduzido por Phillippe Ariès e da ideia de negação e desconstrução da morte na sociedade ocidental atualmente para encontrar os documentários que vêm romper com a renúncia à temática, considerando-os como uma provocação: "considerando os filmes documentários que tratam do tema da morte e de morrer como provocadores, imediatamente carregados de ética e comumente

ignorados pelas audiências, tentei analisar alguma da sua estética reverberante" (Pereira, 2017, p. 47). Pereira usa ao longo da tese o documentário *Near Death* (1989) de Frederick Wiseman como exemplo. O documentário de Wiseman constitui uma provocação à sociedade contemporânea mostrando médicos, enfermeiros e pacientes num ambiente hospitalar a experienciarem a realidade vivida nesse contexto. Entre a azáfama do dia a dia, as decisões médicas ou os últimos momentos de pacientes que se encontram em estado terminal, o conhecido documentarista Wiseman retrata e mostra a morte num hospital em Boston. Como afirma Carlos Pereira: "Estamos a confrontar-nos, em última análise, com um acontecimento quotidiano que continua a ser arrastado continuamente para as sombras" (2017, p. 48).

Por ser edificado sobre um mundo do invisível, sobre uma intimidade que não é comumente acessível ou que deixa vestígios visuais, *Near Death* pode ser considerado um exemplo urgente e notável quando se considera a fenomenologia da morte dentro da estrutura cinematográfica. Não só ativa o nosso limitado sentido de prospeção, como evoca as dúvidas do nosso inevitável desvanecimento do mundo vivido (Pereira, 2017, p. 48).

Em conclusão ao seu estudo, Pereira reflete que a escrita deste documento poderá ter sido resultado de um esforço em pensar a sua própria morte. O autor defende que na sociedade contemporânea, que nega e desconstrói a morte, o cinema pode ser um bom aliado para ajudar a colocar questões sobre aquilo que considera ser "a questão fulcral do nosso tempo limitado" (Pereira, 2017, p. 48).

Atualmente, como de resto defende Philippe Ariès (1977), a morte é um assunto tabu a que tentamos escapar a todo o custo, vivendo como se fossemos imortais e o mesmo acontece no cinema documental, sustenta Vivian Sobchack (2004). Por um lado, como se viu, apesar de ser uma temática recorrente, no cinema documental temos pouca representação da morte visualmente, sendo sempre necessária uma justificação ética quando tal acontece; por outro lado, no cinema de ficção, já que não trata a realidade de forma tão direta quanto o cinema documental, vemos a morte representada e, por vezes, até de forma bastante cruel e excessivamente gráfica, não sendo, portanto, vista como um tabu. O estudo levado a cabo por Sobchack (2004), que assenta num primeiro

momento, tal como este ensaio, no estudo sobre as atitudes perante a morte conduzido por Ariès (1977), pode levar-nos a crer que lidamos melhor com a representação da morte quando esta é fingida e se representa no cinema de ficção. Já no documentário, este poderá ser um bom meio de reflexão acerca dela; no entanto, como na vida, embora a abordemos, procuramos evitar enfrentá-la.

#### 1.4.A MEMÓRIA CONTRA A MORTE

Roland Barthes, na sua obra *A Câmara Clara* (1980), propõe, em suma, que a fotografia é produtora da morte enquanto tenta conservar a vida. Partindo dessa tese, este sub-capítulo procura demonstrar de que forma a memória, representada no objeto fotográfico e indo além dele até ao cinema documental, pode ser uma arma contra a morte.

Se por um lado, da morte, como qualquer outro evento da vida, podem resultar memórias, por outro, a memória pode ser considerada como uma arma contra a morte. Miguel Augusto Pinho Soares no âmbito do programa de pós-graduação em História, escreve uma dissertação intitulada *Representações da Morte: Fotografia e Memória*. O autor defende que as imagens podem ser consideradas ferramentas que ajudam a suportar o terror da morte:

“As imagens são um meio de afirmação da individualidade diante do perecimento, da decomposição e do esquecimento. A perturbação, o trauma da morte, gera a consciência do acontecimento futuro e irremediável que é o facto de morrer. Nesse sentido, pode-se dizer que as imagens são “ferramentas” usadas para amenizar o sentimento de temor, referente ao provável esquecimento de quem é atingido pela morte,” (Soares, 2007, p. 40)

Pinho Soares aponta ainda a memória coletiva como arma de salvação contra a morte: “Caso o ser humano não fosse um ser social, a morte representaria o seu esquecimento total, o fim absoluto, pelo que a memória dos mortos só existe na memória coletiva de um determinado grupo” (2007, p. 41).

A existência de objetos que imortalizam momentos ou pessoas, como é o caso da fotografia impressa, em negativos e em slides ou das bobines de filme e, hoje em dia, o espaço digital ou os discos externos que albergam centenas de gigabits de memórias, são instrumentos que se constituem como armas capazes de preservar as memórias. Susan Sontag, no ensaio “Na Caverna de Platão” presente na coletânea *Ensaaios sobre fotografia* (2012) defende a fotografia como algo quase imperecível: “Quando o acontecimento tiver acabado, a fotografia ainda existirá, o que confere ao acontecimento uma espécie de imortalidade (e importância) que de outro modo nunca teria” (2012, p. 20). Sontag defende que o fotógrafo é capaz de produzir um “mundo de imagens que se propõe sobreviver a todos nós.” (*Ibid.*). Assim, “uma fotografia é simultaneamente uma pseudopresença e um signo de ausência” (*Ibid.*, p. 24).

Todas as fotografias são *memento mori*. Fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma outra pessoa ou objeto. Ao selecionar e fixar um determinado momento, cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo (Sontag, 2012, p. 24).

Susan Sontag compara ainda a capacidade de memorização de uma fotografia em relação à imagem em movimento. A escritora norte americana defende que “as fotografias podem ser mais facilmente memorizadas do que as imagens em movimento, pois não são um fluxo, mas frações precisas de tempo” (*Ibid.*, p. 26). No entanto, tanto a fotografia como o cinema, e nomeadamente o cinema documental, têm um papel importantíssimo na preservação da memória.

No que diz respeito à relação do cinema documental com a morte, o já referido teórico Bennett-Carpenter defende que, atualmente, “o filme documentário como género e meio é particularmente adequado para a sensibilização para a mortalidade” (2018, p. 108).

Se os documentários funcionam como uma forma especialmente adequada de *memento mori*, então também podem potencialmente funcionar como *memento vivere* – ‘lembre-se de viver’. *Memento mori* tem tradicionalmente significado ou ‘arrepente-te’/ ‘dá a volta à tua vida’ ou *carpe diem*, ‘aproveita o dia’ porque a vida é curta. Assim, a contemplação da morte pode proporcionar a oportunidade de girar a vida em torno de experiências essencialmente humanas de amor e/ou

amizade, e das marcas distintivas que determinados seres humanos deixam no mundo (Bennett-Carpenter, 2020, p. 126).

Luís Mendonça usa a célebre frase de Susan Sontag “Todas as fotografias são *memento mori*” para dar título ao seu artigo sobre “Encenações da morte nalguns filmes de terror” que escreve para o livro *Morte e espectralidade na arte e na literatura* (2019) editado por Guerreiro e Bértolo. Mendonça recorre várias vezes a Sontag para sustentar a relação entre a fotografia e a morte. O autor defende que “todas as fotografias sinalizam o sem-futuro daquilo que todos os dias combatemos, muito ingloriamente”, “a nossa própria finitude” (Mendonça, 2019, p. 173). Luís Mendonça lembra ainda que a “ideia negativa da fotografia” é defendida também por Kracauer, que afirma que “a fotografia é um espelho com memória’ só no sentido em que é um espelho que nos lembra constantemente do que procuramos esquecer: de que somos ‘seres-para-a-morte”” (*Ibid.*).

Naomi Kawase, por sua vez, procura combater esta ideia, fazendo filmes com a intenção de evitar a morte. A cineasta japonesa antecipa a preservação da memória que o cinema tem capacidade de fazer, tendo em mente que filma ao mesmo tempo que constrói as memórias. “Filma para permanecer em tudo aquilo que encontra em seu caminho, para imprimir-se na casca das árvores ou na crosta da terra.” (Miranda, 2011, p. 108). Luís Miranda, no seu ensaio “Dar à Luz. Naomi Kawase.”, presente na coletânea *O cinema de Naomi Kawase*, publicada no Brasil em 2011, conclui que o cinema de Kawase – como a própria admitiu noutros contextos – é realizado com o objetivo de salvar as memórias que a autora não quer perder. Assim reflete-se nos seus filmes “a atividade íntima de colecionar, de guardar a imagem no interior de uma memória sensível, não verbal, em processo de fazer-se” (*Ibid.*, p. 86). Segundo Miranda, a realizadora filma ao mesmo tempo que produz as suas recordações, sendo esse um processo consciente. Nas suas palavras:

Naomi contempla e simultaneamente, de forma consciente, fabrica recordações: isso é algo que reproduz de forma eloquente as implicações do ato mesmo de filmar. Aquilo que o olho-câmara experiencia ao mesmo tempo desaparece virtualmente, pois o gesto que o armazena

antecipa essa mesma fugacidade que pretende salvar (Miranda, 2011, pp. 86-87).

O cinema de Kawase, nomeadamente o seu trabalho no documentário com *Embracing* (1992) ou *Katatsumori* (1994), entre outros, é, à semelhança de outros documentários de realizadoras como Sophy Romvari, Alina Marazzi ou Nuria Giménez (que serão alvo de uma investigação mais profunda no terceiro capítulo deste documento), um *cinema-arma* cujo objetivo, ainda que de forma mais ou menos evidente, é a preservação e enaltecimento da memória.

## CAPÍTULO 2: A MEMÓRIA E O CINEMA

### 2.1. A MEMÓRIA E AS SUAS MANIFESTAÇÕES

“À medida que desaparece a memória tradicional, sentimo-nos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossier cada vez mais prolífero devesse tornar-se prova em não se sabe que tribunal da História.”

(Nora, 1993, p. 15)

O conceito de memória faz parte do senso-comum e pode ser interpretado de diversas formas. Desde que nascemos que recebemos informação de forma abundante sobre nós próprios e sobre o que se passa à nossa volta. Cabe ao ser humano reter as memórias por espaços temporais variáveis. Nesse sentido, a memória poderá, por exemplo, ser examinada à luz da neurobiologia ou da psicologia, importando para isso a forma como os processos mentais funcionam, a forma como as matérias são aprendidas e o próprio instinto de sobrevivência. Interessa-nos, contudo, o seu aspeto cultural, isto é, a forma como a memória funciona como cultura. Atualmente, o seu aspeto arquivístico, que de resto contribui para a preservação da cultura, tem a tecnologia como aliado para a sua potencialização. A tecnologia permite-nos encontrar novas formas e

técnicas de armazenamento de memória, como é o caso da oralidade, da escrita ou do cinema.

Sara Marques Moreira sintetiza bem o conceito de memória na sua dissertação de mestrado sobre o documentário como registo contra o esquecimento. A autora resume que pode ser atribuída à memória uma panóplia de diferentes significados “dependendo da perspetiva teórica e disciplinar” (Moreira, 2016, p. 3):

Se a neurobiologia se ocupa de perceber o processo neurológico que é responsável pela memória, a filosofia e a psicologia debruçaram-se sobre a nossa capacidade de lembrar. Ao longo do tempo foram desenvolvidos modelos teóricos capazes de explicar o funcionamento da memória como um sistema dinâmico de codificação e recuperação de informações, e não apenas como um mero depósito de conhecimento, como era interpretado no início das investigações relacionadas com o tema (Moreira, 2016, p. 3).

Além de toda a função cognitiva que se manifesta nas atividades do dia a dia, a memória é também usada na criação artística. Constitui-se como recurso que alberga o saber e as aprendizagens, manifesta-se nos próprios objetos artísticos, como é o caso da fotografia ou do cinema, sendo estes também memória. Assim, os limites da memória são difíceis de delinear.

A memória pode manifestar-se no cinema das mais variadas formas e, numa primeira análise, faz todo o sentido que seja representada num filme da mesma forma como recorremos a ela na vida real. O *flashback* é uma ferramenta frequentemente utilizada, seja em séries ou em filmes, na ficção ou no documentário. No entanto, no contexto do cinema a memória vai além dos *flashbacks*, existindo muitos outros exemplos a referir quando se investiga sobre a influência da memória no cinema, seja ele documental ou de ficção.

Quando no nosso pensamento é convocado um evento do passado, existem algumas características estéticas que associamos às imagens que a nossa memória reproduz, nomeadamente o preto e branco, a sépia ou as imagens com determinadas especificidades técnicas, como é o caso do grão da película ou as cores características do

analógico. O facto do preto e branco ter marcado o início do cinema, faz-nos associar esta estética a um passado mais longínquo, influenciando a forma como percebemos o passado histórico.

O cinema tem o poder de, além de nos fazer criar memórias, influenciar a nossa percepção do mundo no que a essas mesmas memórias diz respeito. Esta ideia é corroborada por Maria Irene Aparício (2015), que no artigo “Film and Memory: Where do pictures come from, in Statues Also Die?” afirma: "Desde a invenção da fotografia e o consequente desenvolvimento do cinema, o homem pode esquecer momentos vívidos, eventos, seres e paisagens; no entanto, valoriza-os para sempre através de imagens cinematográficas, que os preservam para a posteridade" (pp. 1-2). A autora acrescenta: "Neste sentido, as salas de cinema, tal como os museus, são 'lugares' onde o público enfrenta as suas memórias 'históricas' e coletivas, mas, ao mesmo tempo, 'reescrevem' os acontecimentos reais, e constroem novas narrativas e lembranças individuais" (Aparício, 2015, p. 2).

Importa, então, neste caso, contextualizar a memória e as suas manifestações no cinema. Nelson Araújo escreve o artigo “Memory, Cinematic Matter”, publicado na coletânea de ensaios *Memory and Aesthetic Experience*, editada por Filipe Martins a propósito da nona edição do festival de cinema Family Film Project. Neste artigo, o autor reflete sobre a memória como matéria para o cinema. Araújo defende: "memória são as imagens que retemos dos acontecimentos, um arquivo das nossas ações, imagens-recordação do passado que armazenamos, que se constituem a si próprias como memória" (Araújo, 2020, p. 82). Nelson Araújo observa ainda que a memória, construída a partir das vivências e hábitos, segundo o teórico, mais tarde molda "a nossa forma de pensar, e o nosso ponto de vista ético, social e político" (*Ibid.*).

No sumário que abre o livro *Memory and Aesthetic Experience*, Filipe Martins, escreve um breve contexto sobre a memória relacionando-a com a experiência estética. O autor defende: "O conceito de memória estende-se desde as escalas cósmicas e as grandes narrativas históricas até às micronarrativas que guiam a experiência mais

íntima, estando envolvido no processo da própria consciência" (Martins, 2020, p. 9). Pode então dizer-se que a memória está, portanto, presente em tudo. Em consequência, é possível afirmar que a memória se manifesta em todas as partes do processo fílmico, desde a própria consciência até à construção da narrativa e, ultimamente, na História. O autor defende ainda que esta relação entre o passado e o presente potenciada pela memória pode ter um “efeito libertador” na arte:

A memória constrói o indivíduo, mas também a coletividade, que se reconstrói continuamente na coexistência entre passado e presente. Há toda uma memética das imagens que só pode ser descrita no contexto da dinâmica social e autopoietica implícita nas construções coletivas da memória. A consciência desta relação íntima entre o passado e o presente pode ter um efeito libertador, inclusive na arte. (Martins, 2020, p. 11)

A memória ocupa um papel significativo na construção cinematográfica. Araújo defende o papel da memória, num primeiro momento, no indivíduo: “desempenha um papel essencial na forma como nos percebemos como indivíduos e como elementos de uma comunidade.” (2020, p. 89). O teórico recorre a Cristiane Freitas para sustentar a ideia de que a imagem cinematográfica servirá para “recuperar a memória”:

O cinema é uma memória viva, uma vez que, como está constantemente a ser reproduzida, remete infinitamente o passado para o presente. Ficcional ou não ficcional, a imagem do filme, embora individualmente percebida, é coletivamente ativa porque o juízo pessoal é substituído pelo afeto coletivo, mais uma vez aumentando a sua força. O cinema não produz uma única imagem, mas uma que através da memória se transforma no lugar onde essa imagem acontece, questionando-a simultaneamente (Freitas, 1997, p. 18; citada em Araújo, 2020, pp. 83-84)

Nesta altura, está claro que a memória se manifesta no cinema; repetindo a afirmação de Cristiane Freitas, o próprio cinema é uma memória viva. Nelson Araújo vai mais longe e coloca a memória na essência e força do cinema. O autor afirma que talvez a força do cinema esteja no poder que este tem para nos fazer reencontrarmo-nos a nós próprios e às nossas memórias (Araújo, 2020, p. 89). O cinema, através da memória tem "o poder de decompor e recompor, uma e outra vez, alguém, alguma memória, ou alguém em alguma memória" (*Ibid.*).

## 2.2. O “LUGAR DE MEMÓRIA”, SEGUNDO PIERRE NORA

“Como não ver, nesse gosto pelo quotidiano no passado, o único meio de nos restituir a lentidão dos dias e o sabor das coisas?”

(Pierre Nora, 1993, p. 20)

Nos dias de hoje, a atenção à preservação da memória é cada vez mais evidente. Se no passado a construção do arquivo e a sua preservação estava reduzida a famílias de grandes posses, à Igreja e ao Estado, a partir do século XX verificou-se uma democratização e descentralização das materializações da memória (Nora, 1993). Existe cada vez mais uma urgência em guardar, registar e escrever tudo para que nada se perca. No campo da imagem, primeiro com o aparecimento da película Super 8, depois com surgimento do vídeo e conseqüente passagem do analógico para o digital, até ao aparecimento do *smartphone* cada vez mais acessível, verifica-se uma democratização significativa no acesso aos recursos que permitem o registo visual. Esta democratização tem conseqüências na forma como se preserva a história da sociedade moderna, mas mesmo as histórias pessoais como as histórias das famílias estão cada vez mais salvaguardadas por um número crescente de fotografias e vídeos. O historiador francês Pierre Nora afirma que “Nenhuma época foi tão voluntariamente produtora de arquivos como a nossa, não somente pelo volume que a sociedade moderna espontaneamente produz, não somente pelos meios técnicos de reprodução e de conservação de que dispõe, mas pela superstição e pelo respeito ao vestígio” (1993, p. 15).

Pierre Nora, defensor de que a memória tradicional está a desaparecer para dar lugar à história, começa por distinguir memória de história, dizendo que a primeira trata do que é vivo e a segunda do que é reconstruído.

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um

fenómeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado (Nora, 1993, p. 9).

Esta distinção entre memória e história também é explorada no artigo “O Documentário Biográfico e a Sequencialização dos Testemunhos” de Alberto Seixas e Adriana Baptista, partindo da distinção proposta por Nora. Os autores começam por referir as ramificações que os conceitos de memória e história têm, sem que deixem de estar interligados. Recorrendo a Ricoeur (1968) e a Le Goff (1990), referem a ciência histórica, que se espera objetiva e imparcial (Ricoeur, 1968), como ramificação da história. A ciência histórica relaciona-se intimamente com a memória, já que, tal como refere Le Goff, “há pelo menos duas histórias [...]: a da memória coletiva e a dos historiadores” (1990, p. 29; citado em Baptista & Seixas, 2020, p. 153) “sendo que a primeira é essencialmente inacabada e errática e que caberá à segunda esclarecê-la sempre que possível” (Baptista & Seixas, 2020, p. 153), acrescentam.

“Também a memória tem as suas ramificações – memória individual, familiar, social, coletiva, nacional, entre outras – à luz das quais é estudada e interpretada. Como referido, a memória coletiva é reconhecida, por alguns autores, como um tipo de história. Inacabada, é certo, mas sem que isso desvirtue o seu valor historiográfico” (Baptista, Seixas, 2020, p. 153).

Os autores defendem a importância da memória na criação do documentário biográfico:

A memória, de resto, é um dos conceitos fulcrais para o documentário biográfico, pois constitui-se como um dos terrenos mais férteis e ao mesmo tempo mais voláteis para a construção da narrativa. Não podendo ser ignorada a sua força, não deve, no entanto, ser confundida, como já se viu, com a história propriamente dita. Muitas das vezes, através de exercícios de memória se tenta reviver e reconstruir a história, mas convém reforçar a volatilidade desses exercícios, face à história que, regra geral, se encontra mais solidificada. (Baptista, Seixas, 2020, p. 153)

À luz de uma época produtora de arquivo como nenhuma outra e tendo em conta um panorama de democratização da imagem e do arquivo como pano de fundo, Nora introduz o conceito de “lugar de memória” (1993). Este conceito aparece numa sociedade que deixou de habitar a sua memória para se deixar transportar pela história. “Os lugares

de memória nascem e vivem do sentimento de 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). Pierre Nora (1993) defende que uma memória necessita de mais recursos tangíveis e externos quanto menos é vivida, delegando ao arquivo a função de se lembrar dela.

Diferentemente de todos os objetos da história, os lugares de memória não têm referentes na realidade. Ou melhor, eles são, eles mesmos, o seu próprio referente, sinais que devolvem a si mesmos, sinais em estado puro. Não que não tenham conteúdo, presença física ou história; ao contrário. Mas o que os faz lugares de memória é aquilo pelo que, exatamente, eles escapam da história. [...] Nesse sentido, o lugar de memória é um lugar duplo; um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade; e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações (Nora, 1993, p. 27).

Nora atribui três sentidos aos lugares de memória: material, simbólico e funcional. “É material pelo conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e a sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou experiência vividos por um pequeno número uma maioria que deles não participou” (Nora, 1993, p. 22).

Será o documentário também um lugar de memória? À luz do conceito de lugar de memória e do seu estudo pelo historiador Pierre Nora, Sara Marques Moreira questiona na sua dissertação de mestrado se o documentário não será também um lugar de memória. Na sua ótica, “é possível reconhecer que o documentário pode funcionar como um “lugar de memória”, sendo um instrumento fundamental para a “cristalização” da memória social” (Moreira, 2016, p. 11).

Apesar de não ser um retrato fiel da realidade, mas antes uma representação da mesma, o documentário serve para preservar, conservar, registrar e arquivar algo que pertence apenas a um grupo, mas passa a fazer parte do mundo. Evita-se assim o esquecimento de uma determinada memória e garante-se que o desaparecimento da comunidade que a carrega não significará o seu desaparecimento. (Moreira, 2016, p. 11)

### 2.3. REALISMO E CINEMA DOCUMENTAL

“Era nos começos do cinema que o acaso tinha maior relevância: Lumière instala a sua câmara no cais da estação de La Ciotat e espera a chegada do comboio. A manivela gira quando este aparece, mas é sempre o acaso que conduz a totalidade da ‘encenação’: a ação do filme consiste, essencialmente em trajetos e em gestos imprevisíveis!”

(Nöel Burch, 1973, p. 131)

Para abordar o cinema documental a partir da memória e relacioná-lo com um cinema inspirado nas temáticas da família e nas relações pessoais é importante recuar e traçar uma breve contextualização do cinema documental.

A origem do cinema documental remontará ao início do cinema, com os irmãos Lumière, no século XIX, a captarem a *Saída dos trabalhadores das fábricas Lumière* ou *A chegada do comboio à estação*. Bill Nichols diz mesmo que os filmes de Lumière são um registo dos acontecimentos do quotidiano da mesma forma que este acontecia: “Filmados sem adorno nem rearranjo de montagem [...] Parecem reproduzir o acontecimento e preservar o mistério.” (Nichols, 2010, p. 118). O autor defende que essas imagens oferecem “uma janela para o mundo histórico” (*Ibid.*). Esta janela permite-nos ver o mundo como realmente foi. Através da representação de acontecimentos do real, documentaram-se e marcaram-se tempos na história e aí poderão estar as origens do cinema documental.

Paulo Martins, no seu artigo “Primórdios do Cinema”, destaca a importância das imagens em movimento no início do cinema para a captação do real: “a possibilidade de se poderem visionar imagens em movimento gerava um impacto tão forte, que só o captar aquilo que acontecia à frente da câmara era já uma inovação suficientemente interessante e arrebatadora” (2009, p. 54). O autor refere que estes filmes se tornaram assim fontes de conhecimento histórico, uma vez que é possível analisar-se a realidade da época a partir deles (*Ibid.*).

Na sua obra *Introdução ao documentário*, Bill Nichols escreve sobre como o documentário encontrou a sua voz, isto é, onde teve a sua origem e como se relacionou com outras formas de cinema. Segundo Nichols, o documentário surge espontaneamente na tentativa de “compreender como as coisas chegaram ao ponto em que estão hoje” (2010, p. 116). Segundo o teórico, o documentário não surge na sequência de uma invenção, não foi propositadamente inventado. Chegou-se ao documentário através do interesse de cineastas e escritores para explorarem os limites do cinema e descobrirem abordagens que não tinham ainda sido experimentadas (Nichols, 2010, pp. 116-117).

Uma forma corrente de explicar a ascensão do documentário inclui a história do amor do cinema pela superfície das coisas, a sua capacidade incomum de captar a vida como ela é; capacidade que serviu de marca para o cinema primitivo e o seu imenso catálogo de pessoas, lugares e coisas recolhidas em todos os lugares do mundo. Como a fotografia antes dele, o cinema foi uma revelação. As pessoas nunca tinham visto imagens tão fiéis a seus temas nem testemunhado movimento aparente que transmitisse sensação tão convincente de movimento real (Nichols, 2010, p. 117).

Em 1922, o realizador Robert Flaherty lança um filme que viria a ser o aclamado o primeiro filme documental, *Nanook of the North*, documentando o dia a dia de uma família de esquimós. Para este filme, o realizador viveu com Nanook e a sua família durante um ano e com o tempo, os esquimós foram-se habituando à presença da câmara. Embora possa ser discutido se este foi verdadeiramente o primeiro filme documental, é unânime entre a comunidade o que Martins (2009) defende: este filme “influenciou gerações de cineastas e abriu um vasto horizonte ao cinema no campo do documentário” (p. 54). O filme *Nanook of the North* representa o modelo absoluto do documentário, caracterizando-se por um documentarismo observacional onde o realizador não expressa uma opinião e procura não interferir com o real. No entanto, é do conhecimento público que existiu manipulação, no sentido em que o realizador Robert Flaherty manipulou o próprio iglu e terá pedido aos esquimós para repetirem certas cenas de forma a registar da melhor forma possível as ações que faziam no seu dia a dia. Bill Nichols defende que a “prática do documentário permite que a imagem gere uma impressão adequada, não uma garantia de autenticidade total em todos os casos” (Nichols, 2010, pp. 120). O autor

chama Robert Flaherty de “pai” do documentário, embora alerte para a ficcionalização que conduziu em *Nanook of the North*:

Robert Flaherty [...] criou a impressão de que algumas cenas se passavam dentro do iglu de Nanook, quando, de facto, elas foram gravadas ao ar livre, com um meio iglu maior do que o normal como pano de fundo. Isso deu a Flaherty luz suficiente para filmar, mas exigiu que os seus personagens atuassem como se estivessem no interior de um iglu de verdade, quando não estavam (Nichols, 2010, p. 120).

Apesar da encenação, o carácter etnográfico e observacional do filme pesam mais na sua inserção dentro do género documentário. Por mais que Flaherty tivesse intenções de ser um mero observador, todo o documentarista tem um objetivo e parte de uma perspetiva própria. “A representação da realidade nunca é neutral” (Martins, 2009, p. 57). Temos de entender o cinema como algo que se afasta inevitavelmente da realidade, uma vez que se trata de uma construção humana. Porém se o objetivo é regressar à realidade, é aí que está o desafio. É ingénuo pensar que podemos recolher a realidade tal como ela realmente é.

#### 2.4. O EFEITO DE ARQUIVO, SEGUNDO JAIMIE BARON (2012)

Começamos por esclarecer em que se distingue o arquivo do *found footage*. No artigo “The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception” (2012), Jaimie Baron começa por falar na expansão do que é, hoje em dia, considerado arquivo. Baron defende: “a maior disponibilidade de câmaras fotográficas e de vídeo, analógicas e depois digitais, levou a uma proliferação de documentos indexados fora dos arquivos oficiais”. (2012, p. 102). O arquivo, intercede a teórica, vai agora além daquilo que é considerado oficial, fundindo-se com o conceito de *found footage*.

Eu sugeriria que a linha entre arquivo e *found footage* se tornou cada vez mais confusa, tanto pela mudança da noção do que constitui um arquivo e do seu conteúdo ‘próprio’, como pela miríade de usos a que até os documentos mais ‘oficiais’ estão a ser colocados. Além disso, embora o termo ‘filmagens de arquivo’ tenha no passado sido associado principalmente ao filme documental e o termo ‘*found footage*’ associado principalmente ao filme experimental, esta distinção obscurece as

continuidades entre dotações documentais e experimentais (Baron, 2012, p. 103)

Jaimie Baron sugere que se dissolva a oposição entre *found footage* e arquivo. "Sugiro que consideremos a 'foundness' como um elemento constitutivo de todos os documentos de arquivo, quer tenham sido 'encontrados' ['found'] num arquivo ou 'encontrados' ['found'] na rua" (*Ibid.*).

Conceptualizar o documento de arquivo desta forma anula a hierarquia anterior na qual as imagens de 'arquivo' têm mais valor do que as imagens 'encontradas' [de *found footage*] e sugere que os documentos amadores e outros frequentemente excluídos dos arquivos oficiais podem ter tanto valor histórico e social potencial como os documentos armazenados num arquivo oficial (Baron, 2012, pp. 103-104)

Assim, a autora defende que o que realmente torna uma imagem em arquivo é aquilo que denomina o "efeito de arquivo", isto é, em primeiro lugar, a disparidade temporal que é criada com a "justaposição de filmagens percebidas como produzidas em diferentes momentos no tempo" (*Ibid.*, p. 105). Baron começa por definir o "efeito de arquivo" colocando-o em oposição a imagens criadas propositadamente para o filme em questão (2012, p. 105). O facto de imagens serem filmadas com o propósito de fazer parte de determinado filme poderá ser um dos fatores que ajuda a decifrar se as imagens serão arquivo ou não. No entanto, nem sempre este facto se verifica. Por exemplo, se se filmar durante um longo período temporal (que ultrapasse uma década, por exemplo), na altura em que se juntam as imagens para montar o filme, as primeiras imagens captadas poderão ser assumidas como arquivo, embora o objetivo fosse já fazerem parte deste filme. Nessas primeiras imagens captadas, estamos perante uma disparidade temporal em relação a outras imagens apresentadas. Ora, esta disparidade, segundo a autora, é o fator mais importante que contribui para a criação do efeito de arquivo.

Além disso, a produção de disparidade temporal produz frequentemente não só o efeito de arquivo, mas também o que eu chamo de 'archive affect'. Quando somos confrontados com estas imagens da inscrição do tempo em corpos e lugares humanos, não há apenas um efeito epistemológico, mas também um efeito emocional baseado na revelação da disparidade temporal (Baron, 2012, p. 109)

Baron observa então que a disparidade temporal não traz apenas a autoridade de um passado real, mas também o sentimento de perda em relação a esse mesmo tempo que atualmente já se encontra diferente do que é representado pelas imagens de arquivo (2012, p. 109). A teórica encontra três diferentes temporalidades na apropriação de arquivo fílmico: "o 'então' das filmagens de arquivo, o 'agora' da produção do filme de apropriação, e o 'agora' de ver o filme de apropriação" (Baron, 2012, p. 109). A disparidade temporal que produz o efeito de arquivo é o intervalo de tempo entre o "então" do arquivo e o "agora" em que o filme foi produzido, agora esse que torna evidente a disparidade durante o filme (Baron, 2012, pp. 109-110). Porém, a autora desconsidera o intervalo que existirá entre o tempo de rodagem de um filme e o tempo em que é apresentado, esse intervalo não é considerado suficiente para que seja produzido o efeito de arquivo. A exibição de um filme antigo atualmente também não constitui o efeito de arquivo.

O efeito de arquivo - e, portanto, o reconhecimento de um documento como arquivo - é uma função da relação entre diferentes elementos de um mesmo texto, entre um documento colocado dentro de um novo contexto textual, e não da relação entre um texto e o contexto extratextual em que é mostrado (Baron, 2012, p. 110).

Jaimie Baron acrescenta ainda outro fator para a produção do efeito de arquivo, a que chama de disparidade intencional ("intentional disparity"): "Não me refiro a uma disparidade que é produzida 'de propósito', mas sim a uma disparidade baseada na nossa percepção de uma intenção anterior atribuída e (aparentemente) inscrita no documento de arquivo" (2012, p. 110). Nesse sentido, "a imagem encontrada ['found image'] aponta não só para um contexto de produção anterior, mas também para um contexto de utilização e recepção anterior pretendido" (Baron, 2012, p. 111). Por conseguinte, o espectador é que se apercebe que o objetivo da imagem quando estava a ser filmada não era integrar o filme, mas sim ser usado noutro contexto, assim a imagem é apropriada e é criado o efeito de arquivo:

(...) o efeito de arquivo e a sua experiência de disparidade intencional depende do espectador individual, que pode responder a uma variedade de pistas dentro da filmagem apropriada, bem como ao seu

conhecimento extratextual sobre a razão pela qual esta filmagem foi feita e para quem foi originalmente destinada. Nenhuma destas indicações textuais é uma garantia da exatidão da percepção de um determinado espectador, nem é possível saber definitivamente quais foram as intenções "reais" por detrás de tais documentos ou quem os viu e interpretou anteriormente (Baron, 2012, p. 112).

Relacionando a disparidade temporal com a disparidade intencional, Jaimie Baron defende que poderá ser impossível um filme apropriado mostrar disparidade temporal sem que haja pelo menos um pouco de disparidade intencional (2012, p. 116).

Mais tarde, Baron, desenvolveu esta temática escrevendo um livro sobre a apropriação do arquivo, em 2014. Baron propõe que a disparidade na intencionalidade das imagens é o fator que mais se verifica quando estas são apropriadas para o cinema documental e esta está relacionada com o facto de o arquivo deixar de ter a intenção de ser um documento familiar e privado para passar a estar acessível ao público (Baron, 2014, p. 82, citada em Cuevas, 2018, p. 75-76).

Efrén Cuevas recorre aos escritos de Jaimie Baron (2014) para observar que há uma “transgressão” associada a esta passagem do arquivo do privado para o público e que esta apropriação pode assentar no prazer de mostrar algo do espectro privado:

Isto pode implicar um sentimento de transgressão (...). Ela vai mesmo ao ponto de afirmar que o nosso interesse na apropriação de filmes caseiros é "fundamentalmente e inevitavelmente voyeurístico - oferecendo-nos o prazer de ver algo que não estávamos ‘destinados a ver’" (Baron, 2014, p. 82, citada em Cuevas, 2018, p. 75-76).

Retomando a discussão sobre o efeito de arquivo, este depende então da percepção do espectador e do seu conhecimento extratextual. Assim, defende Jaimie Baron: "Sem esse conhecimento extratextual, a experiência do efeito de arquivo - tal como ocorre através da percepção de disparidade temporal ou intencional - pode por vezes ser difícil de garantir, pelo menos sem alguma forma explícita de rotulagem fornecida pelo cineasta" (2012, p. 117). Isto pode, por exemplo, acontecer num filme que disponha da mesma câmara de filmar nas imagens de arquivo que apresenta e nas filmagens captadas na altura próxima ao período de produção. Como defende Baron, o efeito de arquivo pode ser conseguido através da disparidade temporal presente intrinsecamente no filme, por

exemplo pelo tipo de filme analógico que é utilizado (2012, p. 108). “Isto é particularmente verdade quando todos os documentos de um filme produzem ou têm o potencial de produzir - o efeito de arquivo.” (Baron, 2012, p. 117). É o caso do filme *Tenho medo do fim das coisas* (2022), que se constitui como objeto prático deste ensaio. O facto de as imagens que foram produzidas para o filme terem sido filmadas com recurso à mesma câmara utilizada nas imagens de arquivo apropriadas pode tornar menos eficaz a capacidade do espectador em descortinar quais correspondem a imagens do passado e quais correspondem a imagens do presente. Esse é, de resto, o efeito pretendido com a utilização da mesma câmara Super 8. No entanto, no decorrer do filme, o efeito de arquivo é esclarecido ao espectador através da narração que dá pistas acerca do espaço temporal em que as imagens se encontram, como também através da justaposição de imagens da mesma paisagem ou das mesmas pessoas onde é notório o intervalo temporal entre elas (exemplos no capítulo 7.1.).

## 2.5. DOS *HOME-MOVIES* AO CINEMA DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICO

“As câmaras acompanham a vida familiar.”

(Sontag, 2022, p. 16)

As histórias das famílias vivem dentro dos álbuns de fotografias, vivem nas cassetes VHS e nas fitas Super 8, 8mm ou 16mm. No futuro, passarão a viver nas galerias dos telemóveis, no espaço do iCloud, ou nos discos externos, mas o princípio será o mesmo – as imagens de arquivo, nomeadamente as que provém de arquivos familiares – as fotografias e os chamados *home-movies* – são registos das interações das famílias ou de amigos, sendo muitas vezes apropriados no cinema documental.

Mais do que refletir sobre o cinema documental ou a problemática da representação da realidade no cinema, este ensaio visa estabelecer um contexto e uma perspetiva sobre o documentário a partir da memória. Aceitando a dissolução da distinção entre arquivo e *found footage* proposta por Jaimie Baron (2012), o arquivo, que

compreenderá as fotografias e os filmes, apresenta-se como uma clara manifestação de memória no cinema. Assim, contextualizaremos um cinema documental onde a presença do arquivo faz parte da narrativa e da linguagem cinematográfica – um cinema documental a partir da memória.

Começando por um maior esclarecimento do papel que o arquivo poderá ocupar culturalmente, Simoni e Ferretti (2013) caracterizam o arquivo como um “instrumento cultural para indagar o passado”, no entanto, apontam que o seu objetivo passará por “nos colocar questões sobre o tempo presente e sobre o sentimento de perda no qual nos encontramos hoje” (p. 60). Assim, defendem os autores: “O Arquivo vive da ambiguidade de ser ao mesmo tempo um lugar de sepultura e um corpo pulsante de fermentos e sedimentações históricas” (Simoni & Ferretti, 2013, p. 60).

Esta relação entre o arquivo e o *memento mori* é também defendida por Cuevas (2018). O teórico afirma que a disparidade temporal (um dos fatores em que assenta o efeito de arquivo, proposto por Jaimie Baron) alimenta uma associação mais clara entre o arquivo familiar e o *memento mori* nos documentários autobiográficos, uma vez que os realizadores estão a retratar as suas próprias famílias:

(...) as pessoas capturadas nos arquivos são parentes dos cineastas, alguns deles já falecidos. Mas alguns destes documentários autobiográficos sublinham ainda mais a disparidade temporal, enquadrando as suas histórias em contextos históricos específicos. Estes são os casos mais propriamente considerados como micro-históricos, transcendendo o círculo familiar para articular um discurso em diálogo com algum tipo de enquadramento macro-histórico. (Cuevas, 2018, p. 83)

O arquivo, anteriormente descrito por Cuevas, consolida os chamados *home movies* ou filmes de família. Paolo Simoni e Ilaria Ferreti, num texto que celebra uma década do seu projeto Home Movies - Archivio nazionale del Film di Famigli, refletem sobre o arquivo, filmes de família e cinema amador, e definem os *home movies*:

Os filmes de família (home movies) são memórias visuais registadas em película cinematográficas nos formatos sub-standard 8mm, Super8, 16m, 9,5mm. [...] Trata-se, portanto, de películas amadoras que contêm a maior parte das vezes eventos efémeros e, na maior parte dos casos

filmes, não estruturados numa narração de tipo tradicional. Fragmentos da vida registados, signos e traços do quotidiano, testemunhos e impressões de qualquer coisa já desaparecida e esquecida. (Simoni & Ferretti, 2013, p. 57)

Os autores explicam que estes filmes de família “mostram hoje muito mais e, diversamente, o quanto estaria nas intenções de quem filmava: como as pessoas se vestiam e apareciam, como se comportavam e se moviam, o ambiente circundante.” (Simoni & Ferretti, 2013, p. 57). Simoni e Ferretti acrescentam que estes registos “exprimem a subjetividade de quem os produziu” e ainda que “constituem um meio de autorrepresentação da sociedade. Em última análise, as películas amadoras são uma hereditariedade do passado, bens culturais que podem ser utilizados como documentos e como instrumentos na base da narração histórica.” (2013, p. 57).

Atualmente, com a democratização dos equipamentos de filmagem a que temos vindo a ter cada vez mais acesso nas últimas décadas, estamos perante um maior número de pessoas e famílias com acesso a materiais que permitem o registo das suas narrativas pessoais e histórias familiares e, conseqüentemente, diante de um arquivo crescente:

Como ocorrera com a pintura e a fotografia ou o tabaco e as drogas ou ainda a viagem, o registo de imagens em movimento deixou, nos últimos vinte anos de ser um trabalho ou um ócio de privilegiados, para se tornar numa atividade tanto mais popular quanto o valor de custo dos equipamentos de registo, visionamento e edição decaía no mercado dos eletrodomésticos (Cardoso, 2013, p. 51).

Cuevas propõe que os documentários que se debruçam sobre as temáticas familiares e, muitas vezes, recorrem ao arquivo para completarem as suas narrativas se denominem de documentários micro-históricos. Estes filmes, defende o autor, focam-se em “narrativas de pessoas comuns, seguindo a bem conhecida proposta da micro-história de mudar a escala de observação, fornecendo um relato diferente da história”. (Cuevas, 2018, p. 69).

O teórico segue a divisão proposta por Rebecca Swender para analisar o uso de imagens arquivo em documentários. Rebecca distingue três diferentes grupos de abordagens: "naturalização, contradição e sublinhado da especificidade convencional

[underscoring of conventional specificity]" (Cuevas, 2018, pp. 74-75). A “naturalização” denomina o grupo de documentários que mantêm o arquivo apropriado com os mesmos valores, e assim as imagens são usadas como recurso para suportar visualmente a narrativa, enquanto a “contradição” aponta para os documentários que usam as imagens de arquivo de forma contestatória ou contraditória (*Ibid.*, p. 75). Cuevas renuncia ao último grupo proposto por Rebecca por considerar "bastante improvável encontrar imagens domésticas com uma especificidade convencional para o público em geral" (*Ibid.*, pp. 74-75). E adiciona uma nova categoria a que chama de “historicização” (“historicization”): “para explorar as implicações sociais e históricas trazidas por este tipo de uso arquivístico, tão importante para o nosso caso específico de documentários micro-históricos" (*Ibid.*, p. 75). Neste último caso, o teórico acrescenta: “O arquivo familiar torna-se então outra fonte de documentação histórica, fornecendo uma perspectiva micro-histórica ausente das histórias públicas padrão" (*Ibid.*).

Este quadro também é útil para compreender a grande mudança que acontece quando qualquer arquivo nacional é apropriado pelo cinema documental: o que era um arquivo pertencente a uma família, filmes filmados para serem exibidos apenas a familiares e amigos, torna-se público (Cuevas, 2018, p. 75).

No que diz respeito aos documentários micro-históricos, o teórico Éfren Cuevas aponta dois tipos que importou referenciar no seu estudo: “os que fornecem retratos coletivos de grupos sociais, tempos ou países; e os que narram histórias familiares, muitas vezes numa chave autobiográfica" (Cuevas, 2018, p. 77). No caso dos documentários micro-históricos com uma abordagem autobiográfica, “a presença dos entes queridos proporciona ao arquivo doméstico uma ressonância singular que depende fortemente da disparidade temporal, da tensão entre a sua presença aqui conosco no filme, e longe, num tempo passado” (Cuevas, 2018, p. 76). O autor estuda mais profundamente a perspectiva autobiográfica dos documentários e a apropriação de arquivo para este tipo de filme: “Os cineastas que trabalham a partir de uma abordagem autobiográfica recorrem frequentemente ao arquivo da sua própria família de instantâneos e filmes caseiros na procura de vestígios valiosos das suas identidades”

(Cuevas, 2018, p. 81). É, muitas vezes, através da apropriação do arquivo familiar que o realizador mostra a sua identidade.

Em qualquer caso, quando os filmes caseiros são apropriados em narrativas autobiográficas, podem assumir os diferentes valores e significados acima descritos. Em primeiro lugar, podem ser incorporados de forma natural, mantendo o seu conjunto original de valores, utilizados para apoiar visualmente a narrativa do realizador. Um caso interessante desta reciclagem naturalizada acontece em filmes compostos - completamente ou na sua maioria - de filmes caseiros rodados por algum parente com uma ou duas gerações mais velho, com o cineasta contemporâneo a servir de intermediário entre as filmagens familiares e o público espectador (Cuevas, 2018, p. 82).

Um exemplo prático de um documentário que se insere no grupo em que o arquivo é usado de forma natural é *Un'ora Sola Ti Vorrei (For One More Hour With You)* (2002) da realizadora Alina Marazzi. Neste documentário, que servirá de estudo de caso mais à frente neste documento, a realizadora utiliza as filmagens do seu avô para contar a história da vida da sua mãe.

Cuevas (2018) conclui o artigo defendendo a relevância do cinema de arquivo com perspectiva autobiográfica. Segundo o autor, a perspectiva micro-histórica pode contribuir para a macro-histórica:

Desde retratos coletivos a narrativas mais pessoais, os cineastas puderam explorar o passado com uma perspectiva diferente, ajudados pela lente "microscópica" fornecida pelos arquivos nacionais. Os relatos que emergem deste esforço iluminam os quadros macro-históricos com novas perspectivas que ajudam a enriquecer o nosso conhecimento do passado a partir de uma perspectiva complementar à das histórias tradicionais (Cuevas, 2018, p. 87).

Em jeito de conclusão, as memórias conquistaram o seu lugar no cinema, manifestando-se muitas vezes através da apropriação de arquivo. Os filmes de família filmados com a intenção de preservarem as memórias familiares são apropriados por realizadores que fazem estes transgredirem o espectro privado e os lançam ao público, servindo visualmente ou constituindo oposição a narrativas que muito provavelmente têm abordagens autobiográficas.

## PARTE 2 – APLICAÇÕES DA TEORIA NA PRÁTICA

### CAPÍTULO 3: ESTUDOS DE CASO

Por forma a melhor sustentar a investigação levada a cabo com este ensaio, elegeram-se três documentários como estudos de caso: *Un'ora Sola Ti Vorrei (For One More Hour With You)* (2002) de Alina Marazzi, *My Mexican Bretzel* (2019) de Nuria Giménez e *Still Processing* (2020) de Sophy Romvari. A escolha destes filmes foi feita com o objetivo de ter uma amostra filmográfica contemporânea que partilhasse o uso de imagens de arquivo e abordasse a temática da morte. Procuraram-se, por isso, filmes contemporâneos que embora se apropriem de imagens de arquivo e tratem a temática da morte de formas distintas, partilhassem esses princípios. Estes filmes servem também como referência para o filme desenvolvido como projeto prático no âmbito deste trabalho, por partilharem o mesmo tipo de cinema – um cinema a partir da memória com narrativas de cariz íntimo e pessoal.

A análise destes filmes tem em vista descortinar nos mesmos a relação entre a memória e a temática da morte na narrativa. Sendo os três filmes exemplos práticos de documentários criados a partir da memória que abordam a temática da morte, é objetivo deste capítulo analisar de que forma a morte é abordada na narrativa e como esta abordagem poderá refletir a perspetiva da realizadora em questão. Procura-se perceber de que forma as realizadoras abordam a morte, refletindo-se, por exemplo, na forma como representam a personagem que morreu, seja visualmente, textualmente ou sonoramente. Leva-se, assim, a cabo uma análise da superfície da linguagem cinematográfica, comparando-a com o ponto de vista das realizadoras em questão.

#### 3.1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DO MODELO ANÁLISE ADOTADO

A metodologia que sustenta esta análise baseia-se no trabalho de Bordwell (1989) e Chatman (1990), seguindo o modelo de análise proposto por José António Cunha (2016) na sua tese de doutoramento *Representações do emigrante no cinema português (Representaciones del emigrante en el cine portugués)* (2016). Cunha defende:

A ideia de interpretar um texto, uma imagem ou um filme (independentemente do seu nível de profundidade e relevância) pressupõe aceitar que este texto, esta imagem ou este filme contém uma mensagem para além da forma que apresenta no exterior, ou seja, que existe um significado implícito por detrás da sua aparência que está à espera de ser revelado ou compreendido (Cunha, 2016, p. 51).

O autor sugere três pontos que se relacionam entre si, a partir dos quais se interpreta um filme. Em primeiro lugar, “o universo pessoal de cada um”; segue-se “o conjunto de convenções orientadores do indivíduo”; e, por fim, “a dimensão tangível do filme, originando uma interpretação própria do estímulo cinematográfico” (Cunha, 2016, p. 52).

Segundo Bordwell (1989), conforme citado em Cunha (2016), o processo de significação assentará em quatro diferentes tipos de significados que não dependem de nenhuma relação hierárquica:

**Significados referenciais:** o espectador constrói uma versão da diegese organizando eventos no espaço e no tempo e cria uma história (fábula) que tem lugar dentro dos seus limites;

**Significados explícitos:** o espectador atribui um significado concetual à fábula que construiu;

**Significados implícitos:** os significados implícitos são normalmente chamados temas. São constituídos a partir dos problemas e questões mais prevaletentes no filme;

**Sentidos sintomáticos:** significados que o trabalho divulga involuntariamente. Refletem aquilo a que Chatman (1990) se refere como a visão do mundo do autor (Cunha, 2016, pp. 53-54).

Já Chatman propõe, segundo Cunha (2016), um modelo de abordagem à estrutura narrativa que permite fazer duas distinções subseqüentes (p. 62). O autor, numa primeira fase, distingue a expressão do conteúdo, chamando expressão ao domínio do discurso, isto é, a estrutura de transmissão da narrativa, e entendendo por conteúdo a “História/Fábula”, ou seja, “os acontecimentos, os existentes e toda a visão da realidade formada na mente do autor e, portanto, possível de ser transformada em histórias” (Cunha, 2016, p. 62):

“toda a narrativa é uma estrutura com um plano do conteúdo (chamado ‘história’) e um plano da expressão (chamado ‘discurso’). (...) O plano de

expressão é o conjunto dos enunciados narrativos, sendo o ‘enunciado’ o componente básico da forma da expressão, independente e mais abstrato do que qualquer manifestação em particular – ou seja, substância da expressão, que muda de arte para a arte” (Chatman, 1978, p. 146).

Numa segunda fase, Chatman propõe distinguir para cada um dos conceitos expressos na primeira fase, a sua “Forma e Substância”, subcategorizando estas em quatro diferentes categorias: “Forma do Conteúdo; Substância do Conteúdo; Forma de Expressão e Substância de Expressão” (Cunha, 2016, p. 63).

Assim, pode entender-se que uma narrativa funcionará em duas dimensões duplas, por um lado de forma visível e invisível e, por outro lado, a nível formal e de conteúdo. Neste sentido, quando um autor constrói uma narrativa disponibiliza apenas o seu lado visível, sendo que o lado invisível não é acedido pelo espectador de forma direta. O mesmo acontece a respeito da forma – a partir do momento em que um autor ou uma autora optam por contar a sua história a partir de um meio que é o cinema, este meio de transmissão tem, por exemplo, o enquadramento ou o tempo como limites. Assim, a forma como funciona a construção de uma narrativa no tempo cinematográfico é, por exemplo, diferente de como poderia ser construída uma narrativa literária – o fluxo da narrativa funciona, então de forma diferente. Do ponto de vista visível, podem analisar-se os elementos da narrativa, isto é, a ação, as personagens, o tempo e o ambiente. Tudo isto é conteúdo visível ao espectador. A forma como este conteúdo é colocado no filme é influenciada pela visão do mundo do autor ou autora. Aí a montagem, o trabalho sonoro, a direção de fotografia, entre outros, influenciam o discurso fílmico e traduzem de certa forma a visão do autor ou autora.

José António Cunha, propõem então uma análise dividida em três etapas: 1) análise geral da narrativa; 2) análise dos níveis de organização textual; e 3) delimitação e análise dos campos semânticos específicos de cada filme.

Na primeira etapa, Cunha defende que “se pretende construir uma visão ampla das linhas gerais da narrativa e da forma como os vários elementos narrativos são

reunidos” (Cunha, 2016, p. 75). Assim, focar-se-á a atenção no fluxo da narrativa comparando-a com a temática da investigação, acrescenta Cunha (2016, p. 75).

Em segundo lugar, analisam-se os níveis de organização textual. Esta etapa divide-se em três sub-etapas. Num primeiro momento, analisam-se as personagens principais à luz dos conceitos de Goffman e Chatman, “em função também da sua importância narrativa” (Cunha, 2016, p. 75). Segue-se a análise do tratamento dos ambientes, onde se identificam “as principais opções do filme no que respeita à criação de ambiente” (*Ibid.*, p. 76). Cunha propõe ir-se além de uma leitura da composição e iluminação da imagem, analisando os lugares e elementos que compõem os cenários selecionados (*Ibid.*). Finalmente, nesta etapa, analisa-se a utilização dos recursos cinematográficos para o tratamento do tema.

A terceira e última etapa compreende a delimitação e análise de campos semânticos específicos de cada um dos filmes em estudo e de que forma estes estão presentes na narrativa. Nesta parte, analisar-se-á o significado da presença da morte na narrativa.

Assim, esta metodologia prevê uma análise de cada filme a partir do ponto de vista do espectador, que se acredita que não tenha mais informação acerca do filme além da que é disponibilizada a partir do próprio filme. Esta análise pressupõe uma comparação entre a visão do mundo de cada uma das realizadoras, acedida através de entrevistas às próprias, com o que é transmitido em cada filme, analisado através da sua superficialidade. Este instrumento de análise irá permitir uma leitura dos filmes a partir dos mesmos critérios, o que poderá facilitar uma leitura cruzada dos filmes em análise.

Foram então desenvolvidas uma série de questões ajustadas a cada filme e posteriormente enviadas às realizadoras dos filmes em análise via e-mail. As respostas foram recebidas por escrito via e-mail, excetuando o caso da realizadora Alina Marazzi, que enviou as suas respostas via áudio, pelo que foram transcritas *à posteriori* (Anexos 1, 2 e 3).

No final, o objetivo é analisar de que forma estes filmes se constroem a partir da memória e de que forma abordam a temática da morte, procurando perceber de que maneira a visão do mundo das realizadoras se transmite através da superfície do filme.

### 3.2. *UN'ORA SOLA TI VORREI (FOR ONE MORE HOUR WITH YOU)* (2002, 56') DE ALINA MARAZZI

#### 3.2.1. Narrativa e temática

*For One More Hour With You* é um retrato da mãe da realizadora contado na primeira pessoa através de registos do seu diário pessoal. Alina Marazzi organiza o arquivo da sua mãe entre registos escritos, fotografias e imagens vídeo filmadas pelo seu avô, num filme que retrata a vida da sua mãe, Luisella Marazzi.

O filme começa com um arquivo de áudio gravado pelos pais da realizadora dirigido a Alina, ainda criança, terminando com a canção que dá o título ao filme *Un'ora Sola Ti Vorrei*. Luisella, interpretada pela voz de Alina, é a narradora deste filme, embora seja um assumido fantasma. No início do filme ouvimos: “Quero contar-te a minha história. Agora que passou tanto tempo desde a minha morte” (Marazzi, 2002).

A narrativa não é cronológica. Depois da introdução, somos levados até 1965, ano do matrimónio do irmão mais velho de Luisella para a ouvir falar de como é incapaz de encontrar o seu lugar na sociedade. Enquanto se veem imagens do casamento do seu irmão, ouvimos uma primeira confissão de que algo não estava certo na vida da mãe da realizadora: “Sempre vivi no conforto, numa ilusão de serenidade, em que os problemas não existiam” (*Ibid.*). Até que num contraste entre as imagens apresentadas e o discurso falado temos um primeiro indício de que Luisella não vivera uma vida plena: “Já naquele tempo era como se soubesse que não encontraria nunca o meu lugar no mundo” (*Ibid.*).



Figura 1 – Frame de *Un'ora Sola Ti Vorrei (For One More Hour With You)* de Alina Marazzi (2002)

Entende-se que contraste entre ilusão de serenidade que aparentemente vivia e a vida que realmente vivia foi acentuado na montagem, através do recurso a imagens em criança que se misturam com imagens de Luisella. Estas imagens podem representar um confronto entre a Luisella atualmente, isto é, no tempo cronológico onde se situam os registos diarísticos que ouvimos, e Luisella criança, sendo a atual visualmente apresentada sorridente e aparentemente feliz, enquanto em criança se encontra séria ou a chorar, como se estas últimas imagens viessem trazer mais verdade.



Figura 2 – Frame de *Un'ora Sola Ti Vorrei (For One More Hour With You)* de Alina Marazzi (2002)



Figura 3 – Frame de *Un'ora Sola Ti Vorrei (For One More Hour With You)* de Alina Marazzi (2002)

A narrativa prossegue e desta vez regressa ainda mais atrás no tempo para contar a história dos avós maternos da realizadora entre escritos de Luisella e da sua mãe. Este regresso ao passado para a introdução da relação de Luisella com a sua mãe, parece ter o objetivo de contextualizar a própria relação da narradora com os seus filhos e os receios quanto à maternidade: “Querida mamã, obrigada por tudo o que fez por mim. Eu pelos meus filhos, não fiz nada ou talvez os tenha feito cruelmente sofrer, espero em breve poder reparar” (Marazzi, 2002). A preocupação de Luisella com o papel de mãe estende-se também ao papel da mulher na sociedade. Luisella parece querer ser uma mulher à frente do seu tempo, refletindo sobre a vida que queria ter, a que chama de “vida louca”, vida essa que diz nenhum homem aceitar. Esta “vida louca” que defende assentaria numa divisão igualitária das tarefas domésticas e de cuidar dos filhos entre os membros do casal.

Luisella tenta suicidar-se e é, mais tarde, diagnosticada com síndrome depressiva sendo internada por longos períodos. Nesta altura, a narrativa recorre sobretudo a cartas escritas a Sónia, sua amiga, ao seu marido e aos seus pais para relatar os acontecimentos, embora num primeiro momento tenha recorrido a relatórios clínicos da casa de repouso em que estava internada.



Figura 4 – Frame de *Un'ora Sola Ti Vorrei* (*For One More Hour With You*) de Alina Marazzi (2002)

Após a visita dos seus pais ao internamento, Luisella atribui, de certa forma, as culpas da sua doença aos seus pais, queixando-se do seu pai na carta que escreve ao marido: “Depois de ter ido embora, entendi que a sensação de prisão não é culpa daqui. Mas de todos os seus conselhos com os quais eu cresci e que ainda insiste em me inculcar. Revolto-me contra eles, mas até hoje não os superei” (Marazzi, 2002). O seu pai, na visita ao internamento, diz, segundo as palavras de Luisella, que ela seria o único problema.

No final do filme, somos confrontados com palavras que poderão indiciar uma nova tentativa de suicídio, escritas em cartas ao seu marido durante o ano de 1971. Em primeiro lugar, parece despedir-se dele: “Qualquer coisa que venha a acontecer no futuro, sabes que tenho muito afeto e admiração por ti. Tu és a pessoa de quem mais recebi na minha vida” (*Ibid.*). Mais tarde, em Novembro do mesmo ano, faz-lhe um pedido de ajuda: “Amor, por favor, tira-me daqui ou os meus piores medos vão-se tornar realidade. A minha vida sem a tua é uma noite escura” (*Ibid.*).



Figura 5 – Frame de *Un'ora Sola Ti Vorrei (For One More Hour With You)* de Alina Marazzi (2002)

Nesta altura, vemos imagens mais sérias e mais tristes, embora não haja uma aparente diferença temporal significativa em relação às apresentadas antes. A narrativa é aberta, no entanto, é perceptível pelo que é dito no início do filme que a protagonista terá morrido e somos levados a pensar que se terá suicidado.

### 3.2.2. Níveis de organização textual

Os níveis de organização textual assentam nas personagens, no ambiente e nos recursos cinematográficos usados para o tratamento do tema. Focando-nos nas personagens, neste filme de Alina Marazzi em estudo, a protagonista é a sua mãe, Luisella Marazzi. Desde logo, é-nos mostrado através das palavras de Luisella que esta é insegura, ansiosa e, mais tarde, é confirmada uma síndrome depressiva: “O único momento feliz é quando vou dormir. Passo da ansiedade à calma” (Marazzi, 2002). Esta condição de Luisella é explicada ao longo do filme até porque este é sobre si e sobre a sua vida. Este filme apresenta um retrato íntimo de uma mulher, através do arquivo, pelos olhos da sua filha. A realizadora reconstrói a vida da sua mãe colando as várias peças que encontra e juntando-as às memórias que a própria detém.

Ainda no que diz respeito a personagens, além de Luisella, é-nos dada ainda a conhecer a sua mãe, avó materna da realizadora, e é também caracterizado pelas suas

palavras o seu pai, Ulrico Hoepli. A relação de Luisella com Ulrico não parece ser a melhor, principalmente depois da sua visita à filha no internamento psiquiátrico. Ulrico queixa-se de gastar dinheiro com a saúde da filha, não parecendo compreender a sua doença.

São ainda mencionados a própria realizadora Alina Marazzi, o seu pai António, o seu irmão mais velho Martino e o seu tio, irmão de Luisella. Adicionalmente, ficamos a saber que Luisella tem uma amiga chamada Sónia, com quem troca cartas bastante íntimas.

Relativamente aos ambientes retratados no filme, são utilizados como recursos visuais vídeos de arquivo filmados em película, sobretudo por Ulrico, avô materno da realizadora, que filmou entre 1926 e 1972, ajudando a conferir um contexto visual à narrativa. Estes vídeos, como de resto é habitual nas imagens de arquivo familiar retratam sobretudo ocasiões especiais, como é o caso do casamento do irmão de Luisella, ou encontros familiares e celebrações. Na segunda metade do filme, é sobretudo usado arquivo de documentos e fotografias, mostrando-se mais imagens da Luisella sozinha do que nos contextos em que aparecia nas imagens filmadas em película referidas anteriormente.

Como de resto acontece em todo o cinema, a montagem é o recurso chave utilizado para tratamento do tema. É através da montagem que conseguimos ler as entrelinhas da história que a realizadora quer contar. O supracitado caso de mistura de imagens da Luisella adulta aparentemente feliz com imagens em criança séria ou a chorar é um exemplo disso mesmo.

### **3.2.3. Análise semântica**

Nesta última parte da análise o objetivo passará por utilizar “o conhecimento da dimensão tangível do filme para desenrolar um processo de análise baseado na construção de campos semânticos” (Cunha, 2016, p. 155). Neste caso, focar-nos-emos na

temática da morte, presente durante todo o documentário. Desde logo, o facto de a morte da protagonista ser dita pela voz que interpreta a própria no início do filme contribui para a morte fique na mente do espectador durante todo o filme. Regressamos à temática da morte quando sabemos das tentativas de suicídio praticadas pela personagem principal na altura do seu internamento. Nesta altura, o assunto é abordado com recurso à leitura de diversos relatórios clínicos da casa de repouso em que estava internada. O espectador foi sendo preparado ao longo da primeira parte do documentário para este cenário. Desde logo através do facto da protagonista se assumir como um “fantasma”. Depois, pelas diversas entradas de diário lidas pela voz que interpreta a Luisella que dão indícios de que na vida da protagonista a felicidade é uma ilusão: seja pelas suas inseguranças enquanto mãe ou enquanto esposa, seja pelos remorsos que sente pelas tentativas de suicídio que provoca ou mesmo pela forma como foi educada não ser a forma como quer viver a sua vida.

#### **3.2.4. Notas conclusivas em confronto com o ponto de vista da realizadora Alina Marazzi**

Alina Marazzi, no seu filme *Un'ora Sola Ti Vorrei (For One More Hour With You)*, explora as memórias da sua mãe. A realizadora italiana tenta reconstruir no seu filme a vida da sua mãe, que cometeu suicídio quando a realizadora tinha sete anos. A afeição de Marazzi por estas imagens filmadas pelo seu avô e pela própria narrativa chega-nos de forma clara. É notório o efeito emocional que as imagens proporcionam também ao espectador. A protagonista deste filme é apresentada ao espectador como “um fantasma”, no sentido em que é referido que as imagens apresentadas são do passado e a pessoa em questão não se encontra mais entre nós. Tudo é contruído através da memória, seja esta a memória da própria realizadora, sejam as variadas demonstrações de arquivo apresentadas ao longo de todo o filme.

Na entrevista realizada no âmbito deste estudo, a realizadora confessa que sempre se interessou por imagens do passado, especialmente imagens amadoras em

película Super 8 ou 16mm, mas foi com a descoberta das imagens do avô que compõem o filme *For One More Hour With You* (2002) que mergulhou “dentro deste mundo de memórias familiares” (Marazzi, 2022, Anexo 1), tornando-se importante para Marazzi a representação da imagem de uma família através do uso de câmaras amadoras. Estas imagens filmadas pelo seu avô mostram sobretudo, como anteriormente falado, as celebrações e os momentos felizes, mas a realizadora tentou contrariar isso:

(...) quanto mais olhava para a representação da minha família através do olhar do meu avô, percebi que havia representações encenadas de uma certa classe, de uma certa família, de um certo período e assim (...) fiquei inspirada a ir além desta superfície de representação e tentar ver se havia algo mais íntimo e mais real e mais próximo da verdade, em vez de imagens brilhantes dos momentos felizes representadas nos filmes caseiros (Marazzi, 2022, Anexo 1)

Assim, a realizadora partiu destas imagens filmadas pelo seu avô para mostrar o seu ponto de vista sobre esta história e sobre a sua família. Alina Marazzi (2022) refere na entrevista a importância da montagem para juntar todos os elementos que compõem esta narrativa “tais como jornais ou cartas privadas e outros escritos” da sua mãe: “eu fui capaz de me apropriar dessas imagens, torná-las minhas e tentar colocá-las no mundo de novo de uma forma diferente” (Anexo 1). E a partir daí tentou contrariar a representação familiar presente nas imagens através de outros elementos presentes no filme, tais como “a montagem e através das palavras e através do resto do trabalho, do som, da música, da justaposição das sequências e da criação da narrativa”, a realizadora foi capaz de “desconstruir a função original e o significado dessas imagens” (*Ibid.*). A Marazzi interessava-lhe o que estava a acontecer fora do *frame* que estava a ser mostrado. Assim o som ocupou um papel importante, tornando as imagens mais tridimensionais (*Ibid.*)

Marazzi fez este filme movida pela necessidade de se reconectar com a sua mãe. A realizadora refere na entrevista que foi através deste filme que a conheceu verdadeiramente, já que quando a sua mãe faleceu ainda era uma criança. Este era, portanto, para si, um filme urgente. A realizadora afirma que “qualquer obra de arte ou criação (...) que nasça de memórias de pessoas que morreram, claro, tem um propósito

porque nos fala de quem foram essas pessoas e como viveram” (*Ibid.*). Podemos então concluir que esta é uma obra cinematográfica construída a partir da memória, seja a memória da filha da protagonista, seja o arquivo documental ou de película. A realizadora conhece a sua mãe através da pesquisa que conduz neste filme e retrata nele a sua mãe com vista a “trazê-la de volta à vida” durante mais uma hora. O cinema serve assim de combate à morte e essa é a abordagem pela qual a realizadora opta para abordar a temática.

### 3.3. *MY MEXICAN BRETZEL* (2019, 73') DE NURIA GIMÉNEZ

#### 3.3.1. Narrativa e temática

O filme começa com um esclarecimento: "Os textos que acompanham as próximas imagens são extratos do diário de Vivian Barrett" (Giménez, 2019). As imagens em película são acompanhadas de um texto escrito. A narradora não se ouve, mas lê-se. *My Mexican Bretzel* (2019) começa por nos mostrar a imagem de um rato e de um mocho a preto e branco que surgem sem som até ouvirmos o mocho a bater as asas e voar. Mais tarde sabemos que se trata de um sonho recorrente de Vivian, que sonha com um animal a persegui-la e não consegue encontrar a saída, o que poderá ler-se como uma metáfora para a sua vida. Seguem-se imagens de pilotos durante a 2ª Guerra Mundial e é-nos assim apresentado Léon, marido de Vivian, que acaba por ter um acidente no seu avião e perde parte da sua audição, não podendo voltar a pilotar.

Nuria Giménez apresenta um filme onde se ouve bastante o silêncio, onde a voz se lê, mas não se ouve e onde a maior parte das imagens correm sem som ambiente. O som é usado com mestria, reforçando o poder visual e dando espaço para descodificarmos as emoções transmitidas através das palavras que lemos.

É-nos apresentada uma vida glamorosa do casal Vivian e Léon, com casas grandes, muitos passeios de barco e viagens entre a Europa e a América. Depois de Léon deixar de pilotar, investe num produto chamado Lovedyn e a vida de empresário faz o

casal viajar muito. Léon tem uma fixação por filmar tudo, cada momento tem de ser passível de ser recordado. Vivian tem uma postura crítica em relação à necessidade de o marido filmar tudo:

Penso que filmar é uma das melhores formas de auto-ilusão. É também uma luta desesperada contra a solidão. (...) Se filmares, não tens de viver. Nem tens de dar explicações. Já não sei se filmamos o que fazemos ou se fazemos as coisas que fazemos porque as filmamos. O mesmo acontece com Léon quando ele filma e quando conduz [um avião]. Isto satisfaz um impulso sexual, e ele sente que está a desafiar a morte (Giménez, 2019).



Figura 6 – Frames de *My Mexican Bretzel* de Nuria Giménez (2019)

A certa altura, Vivian confessa no seu diário a relação extraconjugal que mantém com Leonardo, a quem chama de Leo: "Ontem, pela primeira vez, beijei um homem que não era o Léon" (Giménez, 2019). E acrescenta: "Senti-me culpada por não me sentir culpada" (*Ibid.*). Nesta altura, são apresentadas imagens de um casal aparentemente feliz, quando Vivian confessa no seu diário, e conseqüente narração, o caso de adultério que está a cometer.

Vivian acabou por decidir deixar Léon para ir viver com Leonardo em Mallorca, no entanto, essa ideia parece ter caído por terra. Vivian deixa o caso amoroso com Leonardo e mantém-se com Léon até ao fim da sua vida. Também Léon é infiel a Vivian. Vivian descobre que mantém um caso amoroso com Olívia e a situação constrange-a muito.

A morte é um assunto mencionado várias vezes ao longo do filme, por vezes através do guru Khariappali, e noutras através de vivências de Vivian. Vivian conta a

história do seu sonho com a morte do Papa, que servirá de pista a sua própria morte que se aproxima: "No meu sonho sei que vou morrer no dia em que o Papa morrer. Descobri sobre a sua morte em Veneza. A princípio, não me interessa. Mas de repente estou consciente, sinto-me aterrorizada e embarco numa viagem para fugir da morte" (*Ibid.*). As imagens escolhidas para ilustrarem visualmente esta passagem mostram um grande grupo de pombas que, em aflição, tentam fugir de alguma coisa, acabando por se atropelar umas às outras ao levantarem voo. É como se as pombas representassem uma metáfora para a fuga que Vivian tenta fazer à morte. "De repente, noto que a morte se aproxima. E eventualmente encontra-me" (*Ibid.*). Esta frase introduz a notícia da doença de Vivian de que nos apercebemos após uma descrição da chamada com o Dr. Baumann, que lhe diz que o cancro atingiu um estado avançado e não tem cura, restando-lhe dois ou três meses de vida.



Figura 7 – Frame de *My Mexican Bretzel* de Nuria Giménez (2019)

Nas últimas imagens vemos Vivian muito mais magra do que antes. Sabemos que Léon a leva a Mallorca de surpresa, mas o filme termina antes que a morte se apodere de Vivian. O guru Kharjappali é convocado novamente e é uma frase sua que fecha o filme: "Obrigado por tudo, Senhor. Mas eu não compreendi nada" (*Ibid.*).

### 3.3.2. Níveis de organização textual

Este filme foca-se apenas em duas personagens, Vivian Barrett, a protagonista, e Léon Barrett, co-protagonista e seu marido. No decorrer da narrativa são mencionadas outras pessoas, como é o caso de Leonardo, amante de Vivian, ou Olívia, amante de Léon, no entanto, embora estas personagens sejam importantes para o enredo, não as chegamos a conhecer diretamente.

É a partir dos escritos de Vivian Barrett que conhecemos a ação deste filme. Numa narração cronológica, Vivian percorre a sua vida dando a conhecer maioritariamente a sua vida partilhada, através do matrimónio, com Léon. Conhecemos a história de vida de Vivian e dos seus amores e desamores durante décadas, desde o início do seu casamento com Léon até quase ao final da sua vida. A protagonista embora aparente uma vida de felicidade, parece muitas vezes não ser feliz ao lado de Léon, seja por não partilharem os mesmos interesses, seja pelos pesadelos que descreve, que parecem querer passar a mensagem oposta ao que vemos nas imagens. Sabemos que a protagonista sofre com ansiedade. Vivian conta um episódio depois de descobrir que Léon a traía, em que diz que começou a fazer jogos mentais de procura por sinais, em que repetia para si mesma: “se eu fizer/vir isto, aquilo acontece”. Um exemplo dado no filme é caso em que se quando entrasse no barco rumo a Nova Iorque o primeiro número que visse fosse um número estranho, era sinal de que as coisas não iam ficar bem. Vivian morreu na Suíça em 1969.

Léon Barrett foi piloto de aviação na 2ª Guerra Mundial, mas por causa de um acidente ficou impedido de voltar a pilotar. Desenvolve uma obsessão por diferentes formas de transporte, encontrando no barco um substituto ao avião, onde se refugia. Léon tem ainda uma obsessão pelo filme, filmando todas as viagens e passeios do casal. Depois de abandonar a sua carreira na aviação, Léon torna-se empresário e obtém sucesso com o seu produto Lovedyn, um anti-depressivo. Embora só seja dado o ponto de vista de Vivian no filme, Léon também parece não viver a vida feliz que aparenta com

Vivian, tendo esta descoberto que mantinha uma relação extraconjugal com Olívia em segredo. León morreu no México em 2010.

O ambiente apresentado no filme assenta, sobretudo, em imagens de viagens filmadas por León, ao longo do que parece ser pelo menos uma década. Entre a Europa e os Estados Unidos, vemos uma panóplia de paisagens e retratos que nos vêm mostrar a qualidade de vida com que o casal retratado vivia. Estes ambientes, muitas vezes de disposições contraditórias ao que é dito na narração, representam um estrato social de classe alta e foram filmados, certamente, com o propósito de mostrar a felicidade aparente deste mesmo casal. Como é próprio dos filmes que utilizam arquivo familiar, vemos os eventos felizes da vida, celebrações, encontros familiares felizes, passeios, em que geralmente as pessoas filmadas estão alegres. Por outro lado, a realizadora recorre a paisagens e imagens mais abstratas para dar espaço à audiência de se aperceber da mensagem que quer passar com a narração, sendo através destas imagens que, muitas vezes, a audiência se apercebe ou confirma as emoções pelas quais a protagonista está a passar.

### 3.3.3. Análise semântica

A morte é abordada de forma semelhante ao filme anteriormente analisado, *For One More Hour With You* de Alina Marazzi (2002). Em ambos os filmes, a morte é referenciada ao longo da narrativa e escondida apesar de sabermos que acontece. No caso do filme em análise de Nuria Giménez, ao contrário de Marazzi, a realizadora não nos prepara para saber que a protagonista morre logo no início do filme. A narrativa corre de forma cronológica. Porém, Giménez prepara-nos, de certa forma, para o trágico final ao manter presente a temática da morte ao longo do filme e aumentar as entradas sobre o tema à medida que a narrativa avança.

A primeira vez que a morte é mencionada é por volta dos 19 minutos para contar a história de Eva: “Rita contou-me uma história que me tem afetado profundamente.

Parece que Kati tinha uma irmã, Eva, que morreu no bombardeamento de Schaffhausen” (Giménez, 2019). O incidente decorreu no dia de aniversário da Rita e foi um erro, já que os americanos pensavam que estavam a atacar a Alemanha (*Ibid.*). Ao longo do filme, Giménez recorre às palavras do guru Khariappali que Vivian escreve no seu diário: “Se a natureza humana implicasse viver para sempre, dedicaríamos todos os nossos esforços a descobrir como morrer” (*Ibid.*).

Próximo do final do filme, em antecipação à descoberta por parte da audiência que Vivian está gravemente doente, Giménez introduz a entrada no diário de Vivian que retrata o seu pesadelo sobre morrer no mesmo dia que o Papa, revelando como Vivian se sente em relação à morte e indiciando que a sua própria morte estava perto. Mais uma vez, à semelhança do que acontece em *For One More Hour With You*, não chegamos a ter confirmada a morte das protagonistas no final do filme, isto é, não é feita nenhuma representação visual ou na narração. Sabemos, porém, através do texto que antecede os créditos que Vivian Barrett morre em 1972 e Léon Barrett em 2010.

### **3.3.4. Notas conclusivas em confronto com o ponto de vista da realizadora Nuria Giménez**

É também nos créditos que descobrimos que aquilo que nos é dito não é tão real quanto aceitamos que seria. Nos créditos lemos que Frank. A. Lorang interpreta Léon e Ilse G. Ringier aparece como Vivian. Embora se trate de um documentário, às imagens de arquivo é atribuído um significado diferente do que realmente terá acontecido entre Frank e Ilse, avós da realizadora. A realizadora, inventa dois personagens e é através da sua própria escrita que conta a história das pessoas que vemos em imagem. A audiência é manipulada, e isso só é perceptível no final do filme.

Apesar de *My Mexican Bretzel* usar imagens de arquivo filmadas pelo seu avô Frank, a realizadora atribui-lhes um significado diferente com uma história inventada, inventando as palavras do diário de Vivian. Em entrevista à realizadora, perguntei-lhe

como consideraria um documentário esta história inventada. Giménez (2022) responde-me: “Tenho a certeza que se tivesse tentado contar as suas histórias verdadeiras, teria mentido muito mais, mas ninguém duvidaria que seria um filme documentário” (Anexo 2). A realizadora recorre a John Grierson para encontrar um significado de documentário no qual o seu filme “encaixa perfeitamente dentro da categoria” (Giménez, 2022, Anexo 2). Grierson entende o documentário como “o tratamento criativo da atualidade” (*Ibid.*). Nuria Giménez ainda convoca a sua mãe para comprovar a sua teoria: “(...) depois de a minha mãe (a filha das personagens principais) ter visto, disse-me que eu tinha feito um retrato mais verdadeiro deles do que se eu tivesse contado as suas histórias verdadeiras. Isso foi muito significativo para mim” (*Ibid.*). Em último lugar, a realizadora acredita na dissolução da categorização de documentário ou ficção. Giménez (2022) defende que “há sempre alguma construção ficcional em filmes documentais e alguma base documental em filmes de ficção”. “Eu apenas eliminaria todas as categorias. Todos são filmes”, defende a realizadora (*Ibid.*). Giménez reitera que, no caso do cinema, “as imagens falam por si próprias e podem, por vezes, transmitir um poderoso sentido de verdade, independentemente da história que estejam a contar” (*Ibid.*).

Nuria Giménez defende que a morte está sempre presente em qualquer criação. O uso de imagens de arquivo potencia esta ligação da morte à criação no cinema: “As pessoas que estão lá [nas imagens] já não estão aqui. Podes vê-las a mover-se, a rir, a olhar para ti, mas elas desapareceram juntamente com todo o seu universo. Habitúamo-nos muito a algo que é completamente louco, se pensarmos bem nisso” (*Ibid.*). No caso deste filme, à semelhança do que aconteceu com Alina Marazzi, Giménez estabeleceu uma conexão com a sua avó através deste filme. A realizadora diz na entrevista que não chegou a conhecer a sua avó e fê-lo através deste filme.

Quando questionada se fazer filmes era uma forma de reconstruir memórias e a identidade, Nuria Giménez acredita que “estamos constantemente a construir e reconstruir a nossa memória e a nossa identidade, contando (as nossas reinterpretadas) histórias para nós próprios e depois, para os outros. E nesse sentido, fazer filmes é outra

forma de o fazer” (*Ibid.*). A presença da memória no filme de Giménez é inquestionável. A realizadora leva-nos numa viagem pelas memórias de Vivian através de um diário fictício, recorrendo a imagens filmadas pelo seu avô Frank com um propósito diferente do que nos é apresentado, que acompanham e contrastam os pensamentos e observações de Vivian. Em *My Mexican Bretzel*, a autora apresenta o seu ponto de vista sobre a vida deste casal Vivian e Léon que poderá muito bem ser a história que melhor conta a narrativa de vida dos seus avós, que vemos retratados no ecrã.

### 3.4. *STILL PROCESSING* (2020, 17’) DE SOPHY ROMVARI

#### 3.4.1. Narrativa e temática

*Still Processing* inicia com uma carta escrita pelos pais da realizadora dirigida a si: "Parece ter sido há tanto tempo que prometemos dar-te esta caixa do tesouro" (Romvari, 2020). Sophy Romvari é a realizadora e protagonista da história que conta no seu filme. *Still Processing* é um filme sobre o seu luto dos seus irmãos e sobre as suas memórias até então adormecidas e, agora, trazidas à vida através desta caixa que lhe chega por correio cheia de negativos e positivos de fotografias e de filme.

Sophy esperou anos por receber estas memórias e a autorização para as filmar por parte dos seus pais. A sua infância e a dos seus irmãos foi registada em fotografias e vídeos que mostram momentos do dia a dia de forma natural. O foco do seu pai estava na naturalidade do dia a dia, procurando fazer retratos sem poses ou roupas diferentes das que usavam normalmente. Embora o seu pai tenha estudado cinematografia e tivesse provavelmente planeado fazer um projeto com estes materiais, os registos acabaram por ficar guardados durante pelo menos uma década sem que lhes tivesse sido atribuído nenhum propósito.

Durante os primeiros momentos do filme, Romvari usa a sua própria voz para narrar os acontecimentos, no entanto, este registo passa da sua voz falada para a sua voz escrita. A realizadora justifica: “Há algumas coisas que não podem ser ditas em voz alta”

(*Ibid.*). A autora utiliza esta mudança para contar à audiência que dois dos seus irmãos faleceram, e a audiência assume essa como a razão por detrás de este arquivo e autorização para o usar neste filme por parte dos seus pais ter demorado tanto tempo a chegar às suas mãos.

*Still Processing* acompanha o processo de descoberta destas imagens por parte da protagonista e realizadora. Vemos Sophy a emocionar-se ao ver este arquivo pela primeira vez e ouvimos a sua confissão: “Simplesmente não me lembro dessa parte da minha vida” (*Ibid.*). Este filme mostra um lado extremamente íntimo e vulnerável da realizadora, vemos no ecrã a forma como lida com a morte dos seus irmãos, como lida com o trauma, e ouvimos e apercebemo-nos dos seus medos e receios. Vemos Sophy à noite, no que parece ser a sua casa, a regressar às fotografias que acabou de ver através de *flashbacks*. A protagonista tem ataques de pânico desde 2011, associando o início destes à morte do seu irmão David, em 2010.



Figura 8 – Frame de *Still Processing* de Sophy Romvari (2020)

A maior parte da narrativa situa-se na Universidade de York, que frequenta, e onde este filme que conduz servirá de projeto prático. Convida o seu irmão Ben a visitar as instalações e este assiste consigo às imagens de vídeo do arquivo.

O filme é assumidamente uma tentativa de trazer de volta os seus irmãos à “vida”. Sophy Romvari utiliza-o para falar uma última vez com os seus irmãos David e Jonathan. A autora diz ao seu irmão David: “David. Gostaria de ter podido fazer mais para te ajudar”

(Romvari, 2020). E a Jonathan diz: "Jonathan. Quem me dera não ter passado tanto tempo da tua vida zangada contigo" (*Ibid.*).

Perto do final do filme retomamos à carta que os pais da realizadora lhe escrevem a acompanhar a caixa com o arquivo. Os pais justificam a razão da demora na entrega destas imagens a Sophy: "Depois do que aconteceu aos teus irmãos, foi impossível olhar para estas imagens" (*Ibid.*). A realizadora termina o filme com a confirmação da razão pela qual terá iniciado este projeto: "Mãe, pai: Eu sei que não posso compensar a perda. Mas talvez possamos recordar juntos" (*Ibid.*).

### 3.4.2. Níveis de organização textual

Embora os pais de Sophy tenham escrito a carta que abre este filme e o seu irmão Ben participe na visualização das imagens de arquivo, a personagem com que a audiência se consegue melhor relacionar é mesmo Sophy Romvari, a realizadora e protagonista. Romvari faz um filme sobre si mesma, usando o poder de cura do cinema para fazer o luto de dois dos seus irmãos.

A realizadora escolhe o ambiente da Universidade de York para contar esta história. São os corredores da faculdade, as salas de revelação e de projeção de filmes que servem de cenário a esta narrativa. A escolha deste ambiente resulta numa aproximação ainda maior da personagem e da narrativa. Ouvimos e vemos a história de uma mulher que estudará cinema nesta Universidade e pretende utilizar o meio do cinema para enfrentar os seus medos e traumas e, com isso, talvez curá-los, aproveitando o seu poder de homenagem. A escolha deste cenário potencia ainda o carácter documental da narrativa. De facto, a realizadora está a tentar fazer um filme sobre o seu luto, percebemos o seu esforço por obter estas imagens e poder mostrá-las e vemos, ao mesmo tempo que a protagonista, como lida com elas. Tudo dentro do espaço que lhe terá lançado este desafio de fazer este filme.

### 3.4.3. Análise semântica: a morte como temática principal

A morte é assumidamente a temática principal deste filme. Desde que Sophy escreve sobre a morte dos seus irmãos no início do filme, temos esta temática sempre presente. Sabemos que entre as imagens de arquivo que vemos, duas dessas pessoas não se encontram mais entre nós e, com isso, aproximamo-nos da realizadora e dos sentimentos de luto e trauma que nos mostra sentir.

Assistimos à forma como Sophy lida com a morte, primeiro sabemos que as suas memórias de infância foram apagadas, o seu luto, como aliás poderá ser habitual, escondeu-lhe estas imagens de infância de forma a protegê-la do sofrimento que lhe poderiam provocar. Sophy simplesmente não se lembra, como diz em chamada aos seus pais no filme.

Nesta reflexão pessoal sobre a morte e o luto, vemos ainda como lida com a dor e o sofrimento que esta provoca em si através dos ataques de pânico que diz ter desde a morte do seu irmão e que, aliás, vemos acontecer neste filme.

A morte é abordada de forma intensa, íntima e vulnerável e o cinema é encarado como uma forma de a combater, instalar a memória e trazê-la de volta à vida.

### 3.4.4. Notas conclusivas em confronto com o ponto de vista da realizadora Sophy Romvari

Quando questionada sobre a urgência de fazer um filme sobre a morte dos seus irmãos, Sophy Romvari respondeu que a história que retratou não era essa:

Tentei de forma bastante clara não fazer o filme sobre as suas mortes, mas mais sobre as suas vidas e as memórias a que somos capazes de nos agarrar. Fiz o filme numa tentativa de processar o que tinha acontecido, mas também como um presente para os meus pais para lhes mostrar a beleza que somos capazes de acarinhar juntos (Romvari, 2022, Anexo 3).

É inquestionável que o objetivo da realizadora com *Still Processing* é usar o cinema como meio de instalação da memória e, como o próprio título do filme indicia,

ajudar a própria realizadora a processar a perda dos seus irmãos. A realizadora diz acreditar “no poder do cinema para ajudar no processo de cura da dor e *memorializar* os mortos de uma forma bonita” (Romvari, 2022, Anexo 3).

Romvari filmou com uma equipa reduzida. As filmagens das reações ao arquivo, por exemplo, foram feitas apenas com Devan Scott, o diretor de fotografia. Sophy afirma na entrevista levada a cabo para esta investigação que o facto de a equipa ser reduzida a ajudou a sentir-se mais livre e a ignorar a câmara: “Queria captar a experiência o mais puramente possível, por isso mantivemos as câmaras a filmar durante cerca de uma hora enquanto eu olhava para todas as fotografias” (*Ibid.*).

De uma forma geral, o ponto de vista da realizadora é claro e as suas intenções vão ao encontro do que é apresentado no filme que realiza. *Still Processing* é um filme emocionalmente intenso, onde a morte, o luto e a perda são abordados da forma mais próxima possível, num cinema conduzido como se de terapia se tratasse. Em última análise, é um filme que recorda a vida e a celebra.

### PARTE 3 – RELATÓRIO PRÁTICO

## CAPÍTULO 4: O CASO DE *TENHO MEDO DO FIM DAS COISAS*

### 4.1. A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA A PARTIR DE FRAGMENTOS DE MEMÓRIAS



Figura 9 – Documentos Tio Fernando, outubro de 2021

O primeiro esboço de uma ideia para este filme surgiu numa sessão de psicoterapia. No final da sessão, a psicóloga pergunta-me: “podemos concluir então que a Nicole tem medo do fim das coisas?”. Sou-me poético na altura e anotei: tenho medo do fim das coisas. O medo da morte é algo com que tenho vindo a aprender a lidar desde criança. Este reflete-se noutros medos que vou ganhando e tentado combater ao longo dos anos. Fazer um filme sobre a morte seria uma boa forma de o tentar enfrentar, pensei.

Comecei por listar as minhas memórias de morte, as histórias das pessoas mais próximas de mim que tinham conhecido o seu fim. Há pouco tempo, o assunto da morte do tio Fernando tinha voltado a ser falado lá por casa. Lembrei-me da conversa que tive com a minha avó Conceição entre os seus álbuns de fotografias sobre o meu tio-avô ter falecido de desgosto, na Alemanha. Recordo-me destas palavras me marcarem. Como é que se morre de desgosto? – questionei-me na altura. Existia também uma memória muito presente de uma conversa que tive com a minha tia Zeza sobre o impacto da morte do seu pai. Enquanto pensava que esta seria uma memória interessante para adicionar, associei-a desde logo a umas imagens Super 8 de arquivo familiar da altura que me

lembrava de telecinar. Essa foi das primeiras cenas do filme que montei na minha cabeça. Finalmente, tinha as minhas próprias memórias da morte de pessoas próximas de mim – a da minha avó materna Amélia e a do meu tio-avô paterno Domingos. A morte da avó Amélia era, e ainda é, muito notada nas rotinas da sua casa, que de repente ficou muito mais vazia. Esse vazio e o próprio esquecimento foram os assuntos sobre os quais escrevi. Quanto ao tio Domingos, tinha uma memória bem visual da primeira vez que a família se juntou para almoçar depois de ele falecer.

Não encontrei na maior parte destas memórias de morte pontos de exploração suficientemente grandes para dividir esta narrativa em blocos que se equiparassem. Só faria sentido incluir estas referências se estas funcionassem como complementos a uma narrativa principal. Encontrei na história do Tio Fernando o fio condutor para este filme – uma história que podia descobrir com o próprio filme.

Nunca cheguei a conhecer o Tio Fernando, uma vez que faleceu em 1982 e eu só nasci catorze anos mais tarde, então sabia que agora só o poderia conhecer através das pessoas que tinham convivido com ele. Comecei por falar informalmente com o meu avô sobre o seu irmão. Queria saber como ele era enquanto pessoa, e no fundo, procurar respostas para um desfecho tão trágico. A forma como a memória nos priva daquilo que nos magoa é fascinante. O meu avô terminou a conversa emocionado a dizer-me que já há muito tempo que não se lembrava desta forma do irmão. Ajudou-me a juntar peças às linhas gerais da narrativa da vida do tio Fernando que a minha avó já me tinha dado. O Fernando nasceu em São Tomé de Negrelos. Aos 11 anos foi trabalhar para a mercearia do Hermínio e anos mais tarde comprou-lhe o comércio. Conheceu por ali a sua namorada Mariazinha, que o deixou quando ele se endividou. Viu-se obrigado a emigrar para a Alemanha, onde faleceu com uma cirrose e complicações no coração. A partir daqui corroborei esta história com os testemunhos de outros dois irmãos e avancei à procura de pessoas de fora da família que também quisessem partilhar a sua perspetiva sobre o Fernando.

Ao mesmo tempo que ia recolhendo os testemunhos, fui recolhendo o arquivo. Nas imagens Super 8 de arquivo familiar da década de 70 na Alemanha que já tinha telecinadas procurei pelo Tio Fernando. Não aparecia muito. Procurei por fotografias, escritos, documentos, pedaços de qualquer coisa que ajudassem a comprovar esta história. A tia Zeza lembrou-se que o seu falecido marido Domingos, irmão do Fernando, tinha guardado a pasta de documentos que o Fernando tinha consigo na Alemanha. Nessa pasta, descobri o contrato de compra e venda do comércio da loja, documentos do consulado português na Alemanha, algumas “letras” de pessoas que lhe deviam dinheiro, o seu primeiro contrato de trabalho alemão e algumas fotografias que guardava consigo, a maior parte da Mariazinha. Ainda na mesma pasta descobri a fotografia de noivado, rasgada ao meio, com um poema escrito pelo Fernando no verso: “Este bigode começou a 25 de Abril. Minha promessa terminou, foi desfeito em mais de mim. Covarde foi a mulher que me traiu, Mariazinha. Junho de 1972.” Esse poema indiciou-me que teria sido a Mariazinha a terminar a relação e a data mostra que teria sido pouco depois de fazer os exames médicos para emigrar para a Alemanha – país a que terá chegado pelo último trimestre do ano. Esta pasta de documentos foi muito importante para descortinar aspetos temporais da narrativa que já não estavam muito presentes na memória dos meus familiares. Um caso muito concreto é o tempo que o Fernando viveu na Alemanha. Todos os meus familiares a quem perguntei se recordavam do Fernando ter vivido lá pouco tempo, entre 3 a 4 anos, quando na verdade pelos documentos pude comprovar que estive emigrado durante 10 anos, ou seja, durante a maior parte do tempo que o resto da família também esteve na Alemanha.

## CAPÍTULO 5: PRÉ-PRODUÇÃO

### 5.1. INVESTIGAÇÃO E DIGITALIZAÇÃO DE ARQUIVO

No processo do documentário, a fase de investigação para a narrativa requer tempo. No meu caso, eu comecei pelo mais acessível – conversas informais seguidas de entrevistas às pessoas da minha família. Nestas entrevistas procurei já captar o áudio com recurso a um microfone lapela e gravador e filmei uma imagem de referência (embora soubesse que usando este conteúdo, apenas aproveitaria o áudio). Desde logo, criei sequências dos brutos das entrevistas no programa de edição e fui selecionado as frases mais interessantes que poderiam vir a integrar o filme. Esta foi uma forma de rever todos os factos que fiquei a saber através das entrevistas e perceber quais destes faria sentido ir à procura de outros pontos de vista.

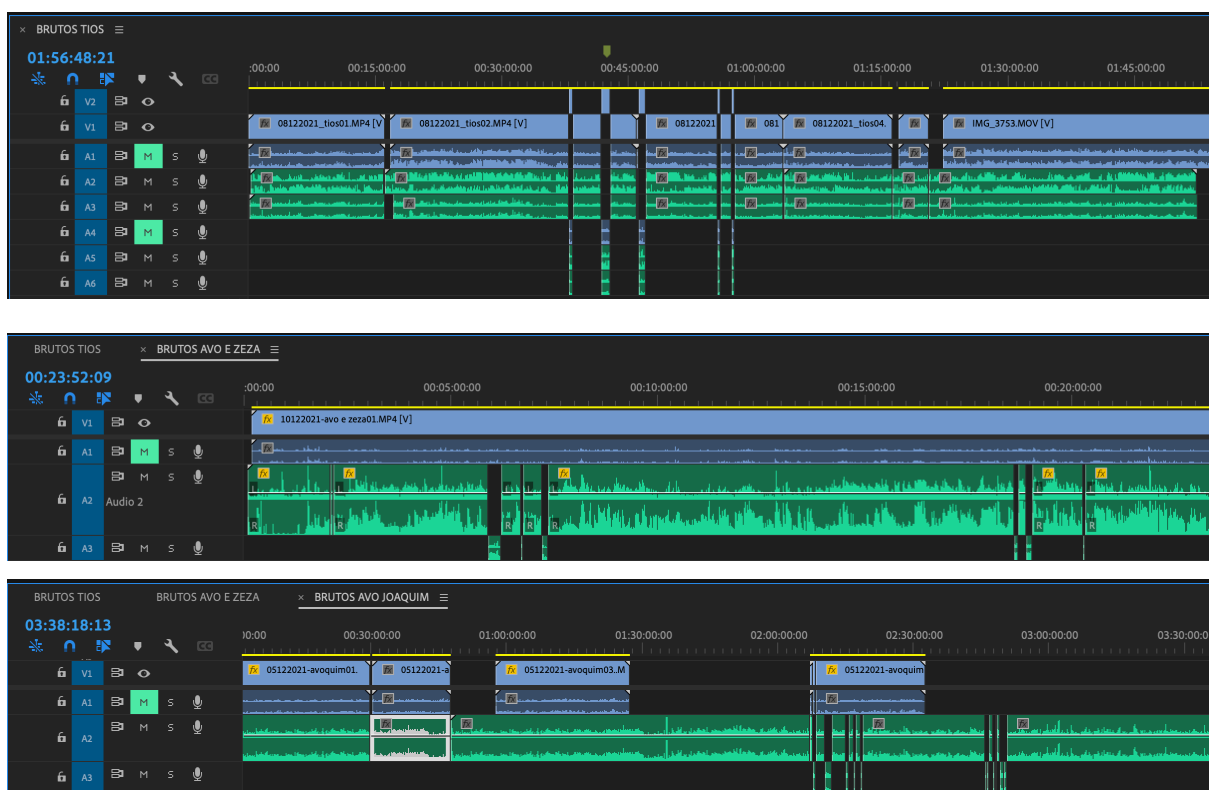


Figura 10 – Sequências de entrevistas realizadas aos meus familiares, dispostas em sequências no Adobe Premiere

Terminadas as entrevistas, comecei a investigação no terreno propriamente dita. Levei as fotografias que tinha até à zona onde a maior parte da história se passa – a zona da ponte de Negrelos, a mercearia e os negócios circundantes – daí fui sendo encaminhada de forma orgânica a mais pessoas e a mais histórias.

Durante o processo de investigação fiz bastantes chamadas telefónicas com as pessoas que fui conhecendo e procurei sempre gravar o áudio das mesmas para catalogação e também para o caso de surgir algo merecedor de ser incluído na montagem. O filme acaba por integrar uma dessas chamadas com o meu tio Zé Maria, que depois da entrevista se foi lembrando de outras histórias relativas ao Fernando e nos dias seguintes me foi ligando para me contar.

Uma vez que esta história não é só sobre o Fernando, mas também sobre a Mariazinha, eu não queria apoiar a narrativa apenas na versão da minha família, focando-me unicamente no que se sabia “do lado do Fernando”. Queria ir mais além, comprovar o que se dizia na minha família e descobrir o outro lado da história. Eu sabia, porque estas coisas sabem-se, que a Mariazinha já não estava bem de saúde, mas que havia uma sobrinha que tomava conta dela, que seria acessível e com quem poderia falar. A relação que estabeleci com a Carla, sobrinha da Mariazinha, partiu da curiosidade e acabou por se tornar uma amizade. Comecei por falar com ela por telefone, depois encontrámo-nos num café, fui ainda ter com ela à sua casa e até filmei no seu jardim e quintal. Tentei sempre fazer as coisas bem e com tempo. A sobrinha da Mariazinha inclusive leu o guião assim que o escrevi e esteve sempre a par dos objetivos que tinha com a execução deste filme e com as perguntas que lhe fazia. O facto de ter desenvolvido uma relação com a Carla fez com que tivesse motivação para procurar por mais arquivo em sua casa. Acabou por encontrar muitas fotografias do meu tio, que certamente acompanharam as cartas que escreveu à Mariazinha, com legendas escritas à mão na parte de trás e ainda um arquivo grande de fotografias da juventude da Mariazinha. Gentilmente cedeu-me todo este arquivo para digitalização e ofereceu-me todas as fotografias que tinha do meu tio.

O facto de todo este trabalho de investigação ter sido longo e exaustivo deu-me bastante arquivo fotográfico que teria de ser digitalizado. Para essa parte pude contar com a colaboração da colega da especialização em fotografia Abigail Carvalho, que na sua disponibilidade, foi digitalizando a maior parte deste arquivo.

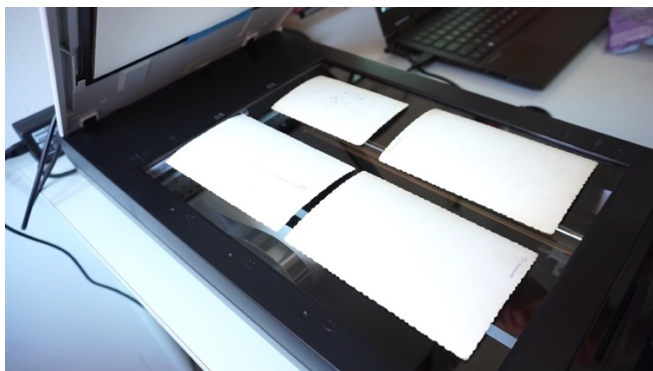


Figura 11 – Processo de digitalização de fotografias e documentos. Fotografia por Abigail Carvalho

O arquivo fotográfico reunido teve um papel muito importante não só para a já abordada verificação dos factos, como também para melhor definir a minha ideia acerca do tio Fernando, seja no seu aspeto físico, ou nos seus interesses e na forma como vivia. Tal como descrito no primeiro capítulo deste ensaio, também estas fotografias constituíram uma primeira arma de combate à morte, fazendo-se instalar, de forma imutável, a memória.

## 5.2. A ESCRITA DO GUIÃO DOCUMENTAL

O guião documental assenta no texto da narração principal. Na prática, entende-se como guião documental o texto que conta a história do filme, escrito na 1ª pessoa. Partindo desta ideia, eram vários os objetivos que tinha para este texto. Em primeiro lugar, contar a história do Fernando e da Mariazinha a partir de uma linha temporal cronológica, depois ser capaz de incluir nesta narrativa outras memórias relacionadas com a temática da morte de forma fluida e, no fundo, o texto ser um produto resultante de ter embarcado numa viagem à descoberta de quem era o Fernando. Nesse sentido,

foi feito um primeiro esboço das temáticas a abordar, com recurso a um diagrama. Este rascunho da sequência narrativa, ajudou-me a perceber que temas ficariam de fora, quais fariam sentido acrescentar e em que parte resultariam melhor. Dentro da história do Fernando e Mariazinha, ouvimos a história do bisavô Pimpão, a do bisavô José, a do tio Domingos e uma menção à avó Amélia. As diferentes histórias encaixam-se ao longo da sequência narrativa e esse puzzle tornou-se claro com a escrita do guião documental.

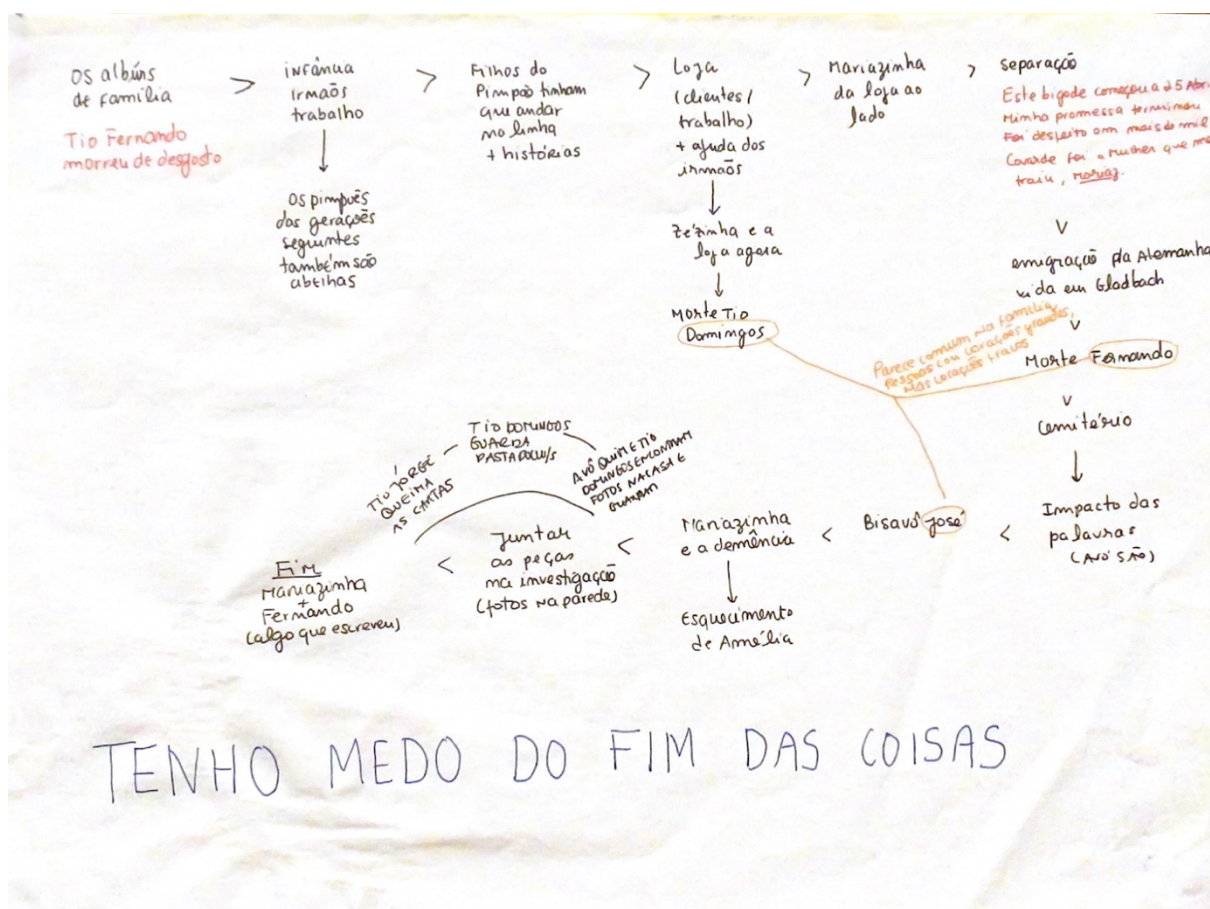
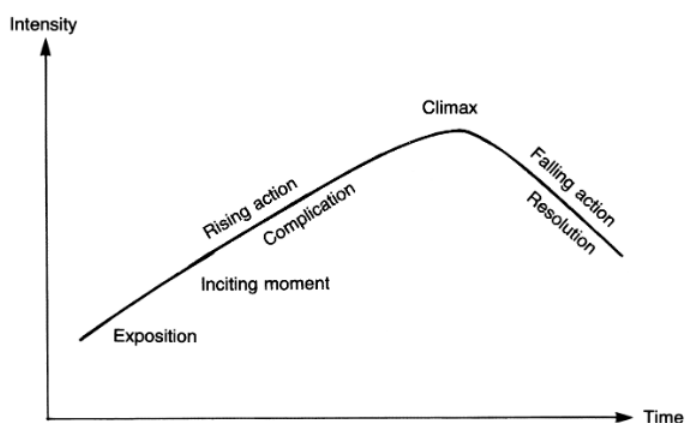


Figura 12 – Diagrama de distribuição das temáticas na 1ª proposta de sequência narrativa

Relativamente à estrutura da narrativa propriamente dita, procurou-se que a narração conduzisse o filme por uma viagem mais ou menos cronológica, no entanto, atendendo às noções da curva dramática.



Fonte: Rabiger, 2004, p. 236

Figura 13 – A curva dramática

A curva dramática aplica-se à maior parte da arte narrativa, incluindo ao documentário, defende Michael Rabiger em *Directing the Documentary*:

“O conceito da curva dramática deriva do drama grego e representa a forma como a maioria das histórias primeiro declara o seu problema, desenvolve tensão através de cenas de complicação e intensidade crescentes, depois chega a um ápice ou ‘crise’. Depois vem a mudança e a resolução - embora não, deixem-me dizer rapidamente, necessariamente uma feliz ou pacífica” (Rabiger, 2004, p. 236).

Num filme narrativo quando o objetivo é contar uma história, a procura pela eficácia, pela envolvimento e atenção da audiência é transversal à ficção e ao documentário. Nesse sentido, procurei num primeiro momento expor a temática da memória através à primeira parte do filme que mistura imagens de arquivo e imagens atuais dos álbuns de família e termina no momento de incisão, onde é exposto que o Tio Fernando morreu de desgosto. Segue-se o contexto da vida do Fernando seguindo uma ordem cronológica e resultando no clímax – a sua morte. A resolução final passou pela exposição e contextualização do presente da Mariazinha.

O término da primeira versão do texto do guião, em fevereiro de 2022, marcou o término da fase de pré-produção e o início da fase de produção do filme. Após uma versão concluída, era determinante ter uma pessoa que me ajudasse com a edição do texto, a torná-lo mais descomplicado, menos literário e adaptado a uma linguagem mais simples e mais propícia ao cinema. Para isso pude contar com o apoio da Marta dos

Santos, com quem já tinha trabalhado anteriormente, e que acabou por ser também a tradutora do texto de português para inglês. Em meados de março, a nova versão do texto ficou concluída e a essa versão foram apenas feitas alterações depois de recebidas as imagens Super 8 digitalizadas em maio, acabando por ser reduzida em cerca de 20%, para que a montagem pudesse respirar um pouco mais.

A estrutura do guião (Anexo 5) sustenta-se numa divisão por capítulos com o objetivo de facilitar a reflexão sobre quais as imagens a entrar em cada parte. Essa foi a razão pela qual a primeira versão do guião (Anexo 4) ficou terminada já em fevereiro, a fim de estabelecer antes do início das rodagens o que filmar para cada parte.

## CAPÍTULO 6: PRODUÇÃO

### 6.1. REALIZAÇÃO

Embora este filme procure estabelecer uma narrativa da vida da personagem principal, Fernando, à luz das memórias de diferentes pessoas, trata-se de um documentário de cariz bastante íntimo para mim, já que concentra em mim a função de agregação de todas as histórias e claro, é a partir da minha perspetiva que estas são contadas. O carácter íntimo deve-se sobretudo ao facto de toda a narrativa partir de uma tentativa de ultrapassar o medo da morte, e por isso partir numa viagem por memórias minhas de morte e de pessoas próximas de mim, como é o caso da minha tia Zeza, que de forma emocional conta como a morte do seu pai a impactou num primeiro momento.

Uma vez que este documentário tem um carácter tão íntimo, procurei desempenhar funções em todas as partes do processo de desenvolvimento deste filme, pelo que, além da realização, tratei ainda da escrita do argumento, fiz produção, direção de fotografia e montagem, com o objetivo de facilitar a experimentação e construir o filme à medida que fui construindo a minha ideia acerca do filme. Se havia um propósito

para este filme, era o de dar voz às minhas histórias familiares, alavancando, desta vez, e em comparação com o filme realizado no 1º ano deste ciclo de estudos, *Mulher da minha gente* (2021), um carácter notoriamente mais pessoal na construção da narrativa.

Este carácter pessoal e íntimo foi o principal desafio a enfrentar na realização do filme. Uma vez que a maior parte das tarefas se concentraram em mim, o desafio passou por tomar decisões enquanto realizadora num filme no qual também me insiro como personagem e que parte das minhas motivações e memórias. Embora o caminho de construção deste filme tenha sido preenchido com a ajuda de muita gente sem a qual não teria sido possível fazer o filme desta forma, a verdade é que o processo foi muitas vezes solitário, seja na investigação, nas rodagens e, embora menos, mas também, na montagem. Os desafios da produção também contribuíram para a criação de um ambiente menos confortável para a realização. Desafios como o facto de o filme ter sido feito com financiamentos próprios até ao momento da escrita deste relatório. Quando a realização se preocupa com questões de produção ou financiamento, há menos espaço para reflexão acerca de questões de cariz criativo. Num último momento, estes desafios contribuíram para o meu crescimento pessoal e para aumentar a minha capacidade de gestão em contextos menos apoiados.

No seu livro *In Memory of Memory* (2021), a escritora russa Maria Stepanova estabelece uma relação entre história pessoal, história das famílias e a História, abordando a fragilidade da memória.

Sempre soube que um dia escreveria um livro sobre a minha família, e houve mesmo períodos em que este parecia ser o propósito da minha vida (resumir vidas, recolhê-las numa narrativa) porque era simplesmente o caso de eu ser a primeira e única pessoa na família que tinha uma razão para falar virada para o exterior, espreitando a partir de conversas familiares íntimas como que de baixo de um chapéu de pele, e dirigindo-se ao concurso de experiência coletiva da estação ferroviária. Nenhuma destas pessoas, nem as ainda vivas, nem as já mortas, foi alguma vez vista. A vida não lhes deu oportunidade de serem lembrados ou de permanecerem à vista, de se manterem brevemente no centro das atenções; a sua vulgaridade colocou-os para além do interesse humano habitual e isto pareceu injusto. Pareceu-me urgente falar sobre eles e em seu nome, e o esforço assustou-me. Começar a escrever era deixar de ser

um ouvinte curioso, um destinatário, e em vez disso tornar-se o ponto de horizonte da linha da família, o destino do navio de muitos olhos e muitos decks da história da família (Stepanova, 2021, pp. 36-37).

A forma como Maria Stepanova se relaciona com a memória e a urgência em contar as suas histórias familiares assemelha-se à urgência com que encarei a necessidade de contar a história do Tio Fernando e da Mariazinha. A vida não lhes deu a oportunidade de viverem a sua história de amor e a passagem do tempo levou-os quase ao esquecimento. Acabei por encarar o filme como um combate ao esquecimento, materializando no objeto fílmico uma história familiar que as novas gerações desconheciam.

Nesta curta-metragem, a minha intenção enquanto realizadora passa por dar a conhecer a história de um amor impossível, apresentar duas pessoas que por circunstâncias dos tempos não puderam ficar juntas, contar uma história que há muito estava escondida em fotografias, documentos e memórias que cada vez se vão escasseando e abrir a conversa sobre um contexto político-social opressor para as mulheres e para as suas liberdades. Partindo do particular para o geral, este filme acaba por ser um retrato de um tempo, levando a narrativa além dos acontecimentos sofridos pelas personagens e abrindo a possibilidade da audiência encontrar nestas histórias ou nos tempos retratados as suas próprias histórias familiares.

## 6.2. A CENA “APODRECIMENTO”

Este é um filme sobre a morte. Sobre morrer-se aos poucos, sobre deixar a morte levar-nos. Para esta ideia tinha uma imagem mental muito particular. A imagem do apodrecimento, das frutas em cima da mesa, de uma jarra de rosas brancas, do vinho azedo e de mosquitos da fruta a retirarem a vida que resta. A natureza morta é representativa do corpo da pessoa que está a morrer, da pessoa que já não tem vontades, da pessoa que desiste da vida e é tomada pelo desgosto. Este cenário é uma metáfora para a minha perspetiva sobre o fim do tio Fernando, metaforizando, na verdade, qualquer fim e qualquer corpo.

Para a concretização desta ideia, quis replicar o cenário de uma cozinha de uma casa humilde num fim de tarde de tons quentes, com a luz a entrar pelo lado esquerdo como da janela se tratasse. Convidei uma equipa extra, entre alunas e ex-alunas da especialização em Produção Realização Audiovisual, a colaborarem comigo para a realização desta cena. Tudo começou por uma reunião geral, onde apresentei as minhas intenções para cada departamento e contextualizei a cena no todo do filme. A Maria Jorge ficou a cargo da direção de arte, reunindo todos os materiais, objetos e vegetais para a criação do cenário. Ao longo do período de pré-produção enviou-me fotografias dos diversos elementos e testes da disposição dos mesmos no espaço escolhido. A Rafaela Gomes ficou a cargo da direção de fotografia, enviando-me previamente testes de luz e articulando com a Nara as necessidades em termos de material. Na rodagem além da direção de fotografia, fez a operação da câmara digital, a qual serviu de *backup* às imagens filmadas por mim com recurso à câmara Super 8. Depois do rolo de teste, com o qual captei alguns planos de paisagem, estas foram as filmagens que se seguiram rodadas a 13 de fevereiro no estúdio da ESMAD. No dia da rodagem, a equipa alargou-se, podendo contar com a Filipa Castro Gomes a assistir a Rafaela na imagem e na posição de Gaffer e a Carolina Ribeiro na anotação. A anotação ocupou um papel fundamental uma vez que planeávamos usar nesta cena apenas um cartuxo de 15 metros pelo que a contagem do tempo usado em cada plano era significativa. À equipa somou-se ainda a

Marta Morais Miranda para o som. Neste dia aproveitamos o estúdio para captar o som da câmara Super 8 a trabalhar.



Figura 14 – Bastidores das gravações da cena “Apodrecimento”

### 6.3. DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

“A película tem rasgões, tem perfurações partidas, tem riscos.  
Esses riscos, além do próprio filme, contam uma história.”

(24 Memórias Por Segundo, Carlos Miranda)

A história de Fernando concentra-se sobretudo entre os anos 60 e o início dos anos 80, pelo que a escolha da câmara de filmar para este filme passou por concentrar no mesmo espaço temporal os recursos utilizados para a construção visual da narrativa. Além das fotografias do arquivo do próprio Fernando e dos seus irmãos, juntam-se imagens Super 8 filmadas na época com novas filmagens feitas com a mesma câmara utilizada no arquivo. O recurso à mesma câmara foi feito com o propósito de uniformizar a estética, mas mais do que isso, criar com a direção de fotografia um espaço temporal que cruza o passado e o presente, confundindo-os. O objetivo é que possa existir confusão entre as imagens do passado e do presente, marcando-se assim um tempo que já não existe, o tempo em que o Fernando ainda estava vivo.



Figura 15 – Filmagens às fotografias dispostas na parede do meu quarto

As intenções para a direção de fotografia passavam por utilizar a câmara da mesma forma que esta foi utilizada nos filmes caseiros da minha família. O objetivo era aproximar a estética da fotografia à estética de um filme de família, recorrendo ao zoom, a uma imagem que se movimenta ainda que o plano seja parado, a uma câmara em punho, misturando quadros gerais com quadros aproximados.

As intenções traduziram-se em cerca de 14 dias de rotação entre 12 de fevereiro e 1 de abril, num trabalho maioritariamente solitário e, sobretudo, de muita experimentação. Com exceção da cena do apodrecimento, fiz a anotação sozinha, uma vez que filmei quase sempre sozinha. A anotação foi crucial para ter sempre por escrito os planos executados, uma vez que não seria possível consultar as imagens até enviar para a revelação e digitalização. Para este processo cada cartucho foi numerado com recurso a *tape, tape* essa que era colada na câmara enquanto o cartucho estivesse a ser exposto.



Figura 16 – Cartuxos Super 8 expostos e prontos a enviar para Berlim

Dezanove cartuxos de Super 8 com 15 metros cada um, expostos a 18fps resultaram em cerca de 60 minutos de material. O primeiro cartuxo foi enviado para Berlim em fevereiro e foi recebida a digitalização via e-mail a 12 de fevereiro, a tempo de verificar se estava tudo bem com a câmara antes das filmagens da cena “Apodrecimento” a 13 de fevereiro. A 8 de abril, foram entregues 18 cartuxos de filme na ANDEC em Berlim em mãos. Para isso acontecer, pedi uma autorização especial para isenção de rastreio à ANAC (Autoridade Nacional de Aviação Civil) para que o filme não passasse pelas máquinas de raio x no Aeroporto Francisco Sá Carneiro. O filme viajou de avião com a Carolina. Depois de revelado, o filme passou por um processo de limpeza e foi posteriormente digitalizado pela empresa KORNMANUFACTUR, uma sub-empresa especializada na digitalização da película dentro da empresa ANDEC. Finalmente, o filme, agora revelado, e o respetivo disco externo com o *footage* digitalizado foram enviados de volta para Portugal via transportadora, chegando perto do final do mês de abril.

## CAPÍTULO 7: PÓS-PRODUÇÃO

### 7.1. MONTAGEM

"O mais importante na montagem é saber por onde se começa e onde se está quando se começa, mas não se tem de saber exatamente para onde se vai. Acho que é muito importante estar preparado para estar perdido."

Claire Atherton

O processo de montagem é, para mim, sempre um processo um pouco penoso quando se trata de montar o meu próprio filme. Cada movimento representa uma decisão que foi tomada e é preciso tomar infindáveis decisões para a construção de um filme. Nesse sentido, cada decisão tomada podia ter sido um caminho diferente e surgem as incertezas quando refletimos sobre o que o filme poderia ter sido. Apesar disso, enquanto realizadora não sou neste momento capaz de delegar completamente o trabalho da montagem a terceiros. Trata-se de um processo pelo qual tenho de passar, até porque preciso dele para experienciar e sentir o filme e refletir devidamente acerca dele. Desta vez, e em comparação com o filme realizado no 1º ano do mestrado *Mulher da minha gente* (2021), pude contar com dois assistentes de montagem, a Carolina Ribeiro e o João Martins, para me ajudarem a olhar para o filme e facilitarem o meu processo de decisão. Trabalho diariamente com a Carolina e com o João (no Canall80), pelo que a colaboração se tornou fácil. A Carolina e o João entraram ao serviço depois do primeiro *rough cut* estar feito e a partir daí contribuíram para a obtenção de uma montagem mais fluída e ritmada, traduzindo-se o seu trabalho em pequenos acertos na montagem, na montagem de som, em melhoramentos na música e, mais o João, tudo o que tivesse que ver com a incorporação de material gráfico no filme.

Tecnicamente, o processo de montagem foi feito com recurso ao programa Adobe Premiere. Antes mesmo de ter terminado de filmar todos os cartuxos de Super 8, montei um primeiro esboço com uma narração de teste de maneira a ir encaixando o material

que já tinha digitalizado, isto é, as imagens de arquivo telecinadas, as fotografias e o cartuxo de teste. Esse esboço ajudou-me a definir e a ter certezas sobre as imagens que restava filmar e, no fundo, o rumo da montagem e do filme.

Tendo do meu lado todo o material, comecei por ver todas as imagens Super 8 digitalizadas e recebidas que ultrapassavam ligeiramente os 60 minutos de filme. Depois de uma segunda ou terceira visualização, agrupei as imagens por locais ou temáticas em sequências de brutos, de forma que cada grupo de imagens tivesse uma etiqueta e fosse mais fácil montar um primeiro corte ou acrescentar e substituir imagens mais tarde, caso necessário.



Figura 17 – Timeline de brutos Super 8 dividida por etiquetas

Na sua maioria os planos eram curtos e maioritariamente parados com o objetivo de poupar fita e conseguir o maior número de planos gastando o menor dinheiro possível. Assim sendo, em certos planos foi criado o efeito de *loop* de forma a diminuir os cortes e ganhar mais tempo de contemplação de cada plano através da montagem.

A montagem é um processo de transformação. O filme que está montado na minha cabeça passa a estar montado num sítio real, tornando-se algo palpável, embora digital. Nesse sentido, parto para as sessões de montagem com um filme feito na minha cabeça, desconstruindo-o e voltando a juntar-lhe as peças em frente ao computador.

O guião documental, escrito e gravado anteriormente, funcionou na fase de montagem como uma espécie de mapa que indicava os caminhos a seguir e as decisões de que imagens, trechos de áudio ou músicas incluir em cada parte. A montagem decorreu assim partir da narração de referência e o processo foi bastante sensorial. As imagens, os cortes, a música e os ambientes foram sentidos como necessidades. Ao longo do processo, fui melhorando o texto, cortando as palavras e fazendo o filme respirar

melhor, acabando ultimamente por uma criar uma peça onde o texto flui com a imagem e o som abraça ambos.

O objetivo referido no subcapítulo dedicado à direção de fotografia de criar “confusão” entre o passado e o presente é expandido através da montagem. Ao longo de todo o filme é enaltecido o “efeito de arquivo” de que nos fala Jaimie Baron (2012), através da justaposição de imagens captadas no mesmo lugar em espaços temporais diferentes, fazendo-se notar a disparidade temporal. Esta disparidade temporal e consequente efeito de arquivo é também notada através da colocação lado a lado de imagens da minha avó, nos anos 70 e atualmente, na primeira parte do filme onde se ouve falar sobre os álbuns de família.

O fascínio deste contraste reside na oportunidade que nos proporciona de comparar os dois espaços, separados não pela geografia, mas pela temporalidade, e de contemplar o jogo das diferenças e semelhanças que separam e unem dois momentos no tempo (Baron, 2012, pp. 107-108).



Figura 18 – Disparidades temporais justapostas na montagem do filme *Tenho medo do fim das coisas* (2022) aos 1'22" e 1'28"

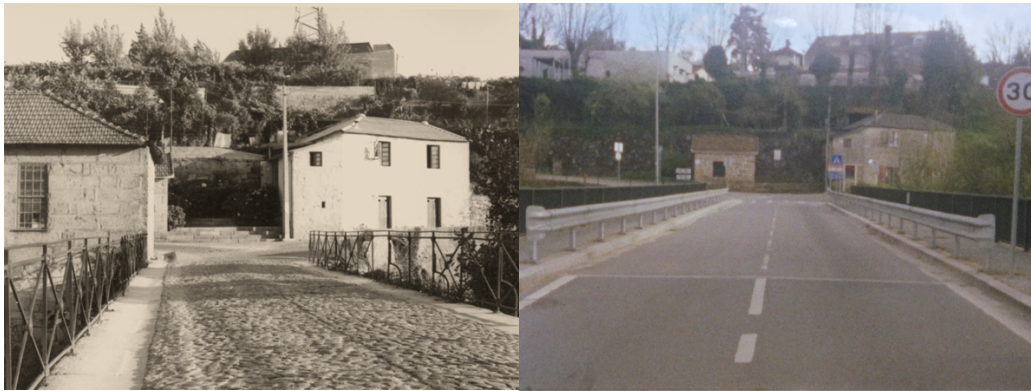


Figura 19 – Disparidades temporais justapostas na montagem do filme *Tenho medo do fim das coisas* (2022) aos 4'13" e 4'16"



Figura 20 – Disparidades temporais justapostas na montagem do filme *Tenho medo do fim das coisas* (2022) aos 6'07" e 6'09"

## 7.2. MÚSICA, MONTAGEM E PÓS-PRODUÇÃO DE SOM

A rodagem em Super 8 foi feita sem qualquer som síncrono e desde logo sabia que a música iria ocupar um papel primordial no desenrolar do filme. A escolha de cada som de ambiente e de cada peça da banda sonora foi fulcral para a criação da atmosfera decidida e a experiência proposta pela realização.

Enquanto procurava pela música que melhor encaixasse na narrativa e nas imagens apresentadas encontrei o álbum *Eastern Nurseries* de Canadian Rifles, projeto do músico Rui P. Andrade, sediado no Porto. Depois de ouvir este álbum foi muito difícil

ver caber neste filme qualquer outra música. De caráter experimental, as músicas iam além da melodia e traziam ao filme os sons das imagens que estávamos a ver. É o caso da música “Of Course I Still Love You” que assentava na perfeição nas imagens da cena do Apodrecimento, tendo uma parte perfeita para encaixar no sopro da vela, da música “Red Flares Ignite at Europe’s Borders” onde se ouve uma voz de fundo em alemão, ajudando na marcação espacial da narrativa, ou a música “Eastern Nurseries” onde se ouve um crepitar ou som de chuva que assenta como uma luva nas imagens das cartas a serem queimadas. Desta forma, considerei não ter outra opção senão pedir ao Rui os direitos para usar as suas músicas no filme. Além do projeto Canadian Rifles a percorrer todo o filme, imaginava um som de guitarra que marcasse o título de uma forma distinta, pelo que o meu amigo Rui Silva me cedeu uma composição sua.

A par da música, no momento do primeiro *rough cut*, fui criando uma paisagem sonora através da junção de diversos ambientes. A captação sonora foi sobretudo feita por mim. Geralmente, após filmar num determinado local, captava a paisagem sonora que mais via fazer sentido acompanhar as imagens que filmara, com recurso a um gravador de áudio ou mesmo ao gravador do telemóvel. Gravei o áudio da cena do almoço de família, o ambiente da feira de Vila das Aves para compor as imagens de arquivo, o Osquinha no cemitério, o ambiente e sons particulares da cena dos álbuns de família com a minha avó e outras tarefas da minha avó no dia a dia. Como referido anteriormente, a rodagem durou meses e era impossível que durante todos os dias de rodagem tivesse sempre comigo uma pessoa para a captação de áudio. Elegi dois momentos principais e organizei uma tarde de rodagem em que contaria com a ajuda da colega Marta Morais Miranda para a captação do som. Foram esses momentos as filmagens na casa de cucuvelos, onde era importante captar o som da paisagem e da natureza, muito presente ao longo do filme, e ainda, as gravações na mercearia da Zézinha, onde era importante gravar o ambiente da loja, as conversas entre clientes, o ambiente sonoro interior e exterior, o ritmo da rua e a aproximação ao rio.



Figura 21 - Captação de áudio ambiente com a Marta Morais Miranda

No momento de pré-produção, conduzi as entrevistas aos meus familiares para a investigação e aproveitei já para captar o áudio com recurso a um microfone lapela e um gravador. Trechos desses áudios foram depois utilizados na montagem, como a intervenção do meu avô sobre o seu pai ser um homem trabalhador. Durante as rodagens, captei ainda testes para a narração principal e pedi a várias pessoas com vozes masculinas que me enviassem áudios de teste para selecionar a voz do Fernando no filme. Nesse momento conduzi novas gravações de voz com a minha avó e a minha tia, pedindo-lhes que me contassem ou por palavras suas ou lendo partes do guião partes da narrativa, de forma a tentar tornar mais dinâmica a narração. Avançando até ao momento de montagem do filme, gravei finalmente duas versões finais da narração do Fernando com o Hugo Rajão e com o Henrique Magro, acabando por escolher a voz do Henrique para interpretar os escritos do Fernando. Finalmente, a narração principal interpretada por mim foi gravada com a Mariana Guedelha, técnica de som responsável pela mistura e masterização de som final.



Figura 22 -Gravação da voz off principal com a responsável Mariana Guedelha

No momento de montagem, para compor e preencher as imagens foi usada uma vasta lista de sons de banco. Estes sons foram usados em momentos em que a imagem fazia esperar que se ouvissem barulhos particulares, como por exemplo uma porta de um carro a fechar, uma pomba a bater as asas ou um carro a passar. Quando fiz o primeiro *rough cut*, montei também uma primeira versão do som, que passou depois pelas mãos da Marta, do João Martins e da Carolina Ribeiro antes de chegar às da Mariana Guedelha.

Finalmente, nas mãos da Mariana o som foi composto fazendo a narração principal sobressair e criando momentos na narrativa através do uso da música e da junção dos vários ambientes.



Figura 23 - Sessão de escuta da *Fine Mix* no estúdio da ESMAE com a Mariana Guedelha

### 7.3. CORREÇÃO DE COR

A digitalização das imagens Super 8 feita pela Korn Manufactur em Berlim apresentava, por minha escolha, as imagens num perfil de cor *flat*, que davam aso a uma maior capacidade de manipulação da cor e, neste caso, aproximação da mesma à cor real.

O desafio principal da correção de cor deste filme passou pelo trabalho de aproximação das imagens de arquivo telecinadas às imagens captadas atualmente e assim criar uma uniformização estética ao longo de todo o filme. Por motivos da narrativa, era importante que na primeira parte do filme a história se situasse visualmente ou no passado ou num tempo que não fosse demasiado marcado, pelo que a junção entre imagens do passado e do presente teria de fluir de forma natural.

O desafio foi apresentado ao Vasco Bäuerle, que atendeu às expectativas. Num primeiro momento, criei uma apresentação PowerPoint com várias imagens de referência de outros filmes de forma a mostrar visualmente qual o efeito pretendido. O Vasco trabalhou sobretudo o contraste e a saturação. Depois do trabalho iniciado, partilhei *feedback* em dois momentos distintos até chegarmos a uma versão confortável para ambos.



Figura 24 - Frame de referência para os verdes retirado do filme *A Volta ao Mundo Quando Tinhas 30 anos* (2018) de Aya Koretzky

#### 7.4 GRAFISMOS E MATERIAIS DE DIVULGAÇÃO

Neste filme, os grafismos ocupam um papel importante, integrando-se na narrativa e trazendo um carácter mais documental às imagens e à narração. Desde o início que ouvia a minha família dizer-me o quão importante era a escrita para o Tio Fernando. Fernando tinha uma caligrafia arranjada e bonita e a sua escrita ia muito além do normal para o seu grau académico. No seu arquivo fui encontrando alguns exemplos disso mesmo, mas foi no arquivo que me foi oferecido pela Carla, sobrinha da Mariazinha, que encontrei descrições, datas e assinaturas escritas pela mão do Fernando no verso das fotografias que enviava à Mariazinha junto com as cartas que lhe escrevia. Essas fotografias, juntamente com uma seleção do arquivo de documentos e escritos foram enviados à artista Teresa Arega para a produção do poster do filme (Anexo 10) e para o design do título e cartão de realização. Numa primeira fase, a Teresa entregou-me três propostas de três diferentes caminhos que o poster poderia seguir (Anexo 9). Os primeiros testes apresentavam 3 diferentes versões da disposição e materiais utilizados no fundo do poster, bem como três diferentes versões de letra usadas. A partir dos caminhos apresentados, optei pela versão que me parecia tanto esteticamente como significativamente ter mais a ver com a história que quis contar com este filme. Assim, a meu ver, era fundamental que a letra do título fosse caligrafada e que o poster apresentasse de alguma forma o personagem principal.

O design do título criado pela Teresa para o poster foi mais tarde animado pelo João Martins para que pudesse integrar o filme em fundo negro.

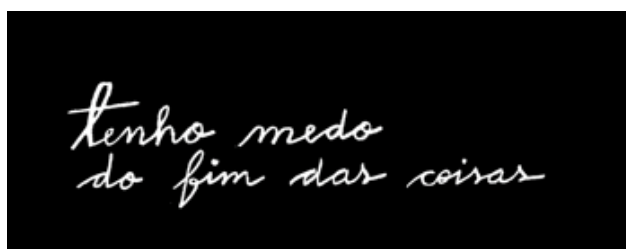


Figura 25 – Título desenhado pela artista Teresa Arega



Figura 26 – Cartão de realização desenhado pela artista Teresa Arega

Além do design do título e do cartão de realização, considerei fundamental a integração dos escritos do Fernando no filme. A integração dos escritos foi feita de três formas: através da sua interpretação pela narração masculina; com recurso à filmagem dos seus documentos e fotografias; e, por último, trabalhei com o João Martins por forma a incluirmos, num momento do filme em particular, as descrições de algumas das fotografias do Fernando em grafismos, na sua própria caligrafia.



Figura 27 – Frame do filme *Tenho medo do fim das coisas* (2022) com frase em grafismo (20'24'')

## CONCLUSÃO

O enquadramento teórico estabelecido no primeiro capítulo deste ensaio permitiu uma melhor compreensão das razões que estão na base da nossa atitude em relação à morte nos dias de hoje. A ideia proposta por Phillippe Ariès (1977) de que a evolução da atitude da sociedade Ocidental perante a morte resultou no evitamento, desencadeia o pensamento proposto pelo teórico de que vivemos como imortais, no sentido em que procuramos evitar consciencializarmo-nos da finitude da nossa vida. Esta ideia é corroborada por Vivian Sobchack (2004), que defende a morte como um assunto tabu no documentário. Embora esta seja uma temática que é, de facto, abordada no cinema documental, como aliás se pode verificar através dos exemplos dados no terceiro capítulo deste trabalho, a abordagem à morte é feita de forma secundária e reflexiva, evitando assim a sua representação direta.

Roland Barthes (1980) defende a fotografia como representação da morte do momento que captura, propondo assim que esta é ao mesmo produtora da morte enquanto tenta conservar a vida. Nas palavras de Susan Sontag, “todas as fotografias são *memento mori*” (2012, p. 14), e ao mesmo tempo permitem imortalizar o acontecimento que capturam. Sendo a imagem fotográfica a base do cinema, este assume assim, a meu ver, as mesmas características apontadas pelos teóricos da fotografia, constituindo-se também como uma arma capaz de combater a morte. O uso da memória no cinema, através das suas múltiplas manifestações, com particular enfoque na apropriação de imagens de arquivo, é a base para a criação desta “arma”. A representação de pessoas ou momentos através de imagens do passado contribui para a instalação da memória, trazendo de volta à “vida” as histórias e a presença de algo que já não pode de ser representado de outra forma mais real.

É isto que acontece com os filmes analisados no terceiro capítulo deste trabalho – *For One More Hour With You* (2002) de Alina Marazi, *My Mexican Bretzel* (2019) de Nuria Giménez e *Still Processing* (2020) de Sophy Romvari – e também o filme que serve

de objeto prático a este ensaio, *Tenho medo do fim das coisas* (2022). Todos estes filmes representam um cinema a partir da memória, a qual se manifesta através da apropriação de arquivo fílmico e fotográfico, tornando visível ao espectador o que Jaimie Baron chama de “efeito de arquivo”. Estes filmes encaixam-se ainda na designação dada por Cuevas (2018) de documentários micro-históricos, visto que se focam em temáticas familiares, representando e dando voz a histórias de pessoas comuns.

É neste contexto, que se desenvolve a curta-metragem *Tenho medo do fim das coisas* (2022), sobre a qual versa o quarto e último capítulo deste trabalho. Este filme parte da memória e das suas manifestações para ser construído. Usa as memórias dos familiares da realizadora, as suas próprias memórias e ainda um vasto arquivo de imagens super 8, fotografias e documentação para contar a história de Fernando e da sua família, de Mariazinha e também do bisavô José e do tio Domingos. Assim, o objetivo passa por usar a memória para instalar a memória. Constrói-se sob a forma de uma peça cinematográfica uma homenagem e um objeto capaz de sobreviver aos tempos, transformado as micro-histórias, isto é, as narrativas do dia a dia e as histórias familiares em macro-histórias, levando a audiência a encontrar nelas as suas próprias.

Voltando ao que é proposto por Vivian Sobachack, o filme que se constitui como objeto prático deste ensaio vem também ser exemplo para a primeira das proposições sugeridas pela autora sobre a atual representação da morte no documentário como um tabu. No *filme Tenho Medo do Fim das Coisas*, um filme sobre um homem que morreu de desgosto, também a morte é evitada, através de uma certa romantização. As circunstâncias e o cenário da sua morte, representada no filme pela cena do apodrecimento com a natureza morta, foi na realidade algo difícil de lidar e que marcou a memória dos seus familiares. Porém, a forma como este acontecimento é visualmente mostrado no filme é uma romantização leve e mais apazível de ser vista.

A memória encontrou o seu caminho no cinema. Inspira realizadores a descobrirem novas e velhas histórias e ajuda-os a construírem a sua identidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aparício, M. I. (2015). Film and Memory: Where do pictures come from, in Statues Also Die? In Medeiros, M., Flores, T. M., Leal, J. C. (Ed), *Photography and Cinema, 50 Years of La Jetée*. Cambridge Scholars Editor
- Araújo, N. (2020). Memory, Cinematic Matter. In Martins, F. (Ed.). *Memory and Aesthetic Experience* (pp. 81-90), Faculdade de Letras da Universidade do Porto/ Faculty of Arts of the University of Porto
- Ariès, Philippe (1977). História da Morte no Ocidente. Da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira
- Atherton, C. (2016). MASTERCLASS: Claire Atherton (in English) | Ji.hlava IDFF 2016 de Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=QY3swLgQM7M&ab\\_channel=Mezin%C3%A1rodn%C3%ADfestivaldokument%C3%A1rn%C3%ADchfilm%C5%AFJi.hlavaMezin%C3%A1rodn%C3%ADfestivaldokument%C3%A1rn%C3%ADchfilm%C5%AFJi.hlava](https://www.youtube.com/watch?v=QY3swLgQM7M&ab_channel=Mezin%C3%A1rodn%C3%ADfestivaldokument%C3%A1rn%C3%ADchfilm%C5%AFJi.hlavaMezin%C3%A1rodn%C3%ADfestivaldokument%C3%A1rn%C3%ADchfilm%C5%AFJi.hlava). Consultado a 10/01/2022.
- Baptista, A., Seixas, A. (2020). O documentário biográfico e a sequencialização dos testemunhos. In D. Maciel [et al.] (eds.). *Conferência Internacional de Cinema de Viana 2018*. (p. 148 – 164). Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.22/16200>. Consultado a 13/05/2022
- Baron, J. (2012). The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception. In T. Nannicelli. *Projections*, (Volume 6, Issue 2, pp. 102–120). Berghahn Journals. doi: 10.3167/proj.2012.060207
- Barthes, R. (1980). *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bazin, A. (1991). *O Cinema - Ensaios*. São Paulo: Brasiliense.

Bennett-Carpenter (2020). Death and Documentaries. In W. M. Wang, D. K. Jernigan & N. Murphy (eds.). *The Routledge Companion to Death and Literature*. (pp. 123-131) doi: 10.4324/9781003107040-12

Bennett-Carpenter, B. (2018). *Documentaries as Contemporary Memento Mori*. In B. Bennett-Carpenter. *Death in Documentaries*. (pp. 108-130) doi: 10.1163/9789004356962\_007. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/345017497\\_Documentaries\\_as\\_Contemporary\\_Memento\\_Mori](https://www.researchgate.net/publication/345017497_Documentaries_as_Contemporary_Memento_Mori). Consultado a 10/04/2022

Cardoso, J. S. (2013). A Cinefilia. In F. Martins & N. Barros (Ed.). *Das Imagens Familiares* (p. 51-55). Porto: Ed. Balleateatro, coleção Family Film Project.

Chatman, S. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press.

Cunha, J. A. (2016) Representaciones del emigrante en el cine portugués. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=127455>. Consultado a 05/06/2022 [Tese de Doutoramento]

Martins, F. & Barros, N. (Org.). (2013). *Das Imagens Familiares*. Porto: Ed. Balleateatro, coleção Family Film Project.

Martins, F. (2020). (Org.). *Memory and Aesthetic Experience*. Porto: FLUP.

Martins, P. (2009). *Os primórdios do cinema documental*. In *Cadernos PAR*. N.º 02 (Fev. 2009) (p. 54-57). ESAD.CR

Moreira, S. (2016). *“Hompesch Chez Moi” O documentário como registo contra o esquecimento*. [Tese de Mestrado]

Nichols, B. (2010). *Introdução ao documentário*. Tradução Mónica Saddy Martins. Campinas, São Paulo: Papirus Editora.

Nora, P. (1993). *Entre memória e história: a problematização dos lugares*. Projeto História: Revista Do Programa de Estudos Pós-Graduados Em História E Do Departamento de

História Da PUC-SP, 10. (pp. 7-28). Disponível em: <http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>

Pereira, Carlos (2017) *The end has no end: framing death and the phenomenology of dying in documentary cinema*. [Tese de mestrado]

Rabiger, M. (2004). *Directing the Documentary*.

Radstone, S. (2010). Cinema and Memory. Em Radstone, S. & Schwarz, B. (Eds.), *Memory: Histories, Theories, Debates* (pp. 325-342). New York, Fordham University Press. doi:10.2307/j.ctt1c999bq.26

Romvari, S. (2020) *Still Processing*. York University. [Tese de Mestrado]

Simoni, P. , Ferretti, I. (2013). Home movies. Archivio Nazionale del film di famiglia, Bologna Publicado em F. Martins & N. Barros. *Das Imagens Familiares* (p. 57 - 64). Porto: Ed. Balleateatro, coleção Family Film Project.

Soares, M. A. P. (2007). Representações da Morte: Fotografia e Memória. Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponível em: [http://tede.pucrs.br/tde\\_arquivos/15/TDE2007-09-18T054942Z-836/Publico/394308.pdf](http://tede.pucrs.br/tde_arquivos/15/TDE2007-09-18T054942Z-836/Publico/394308.pdf)

Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. London: University of California Press.

Sontag, S. (2012). *Ensaio sobre fotografia*. Tradução de José António Furtado. Lisboa: Quetzal Editores

Stepanova, M. (2021). *In Memory of Memory*. Traduzido por Sasha Dugdale. Londres: Fitzcarraldo Editions.

Tarkovsky, A. (1994). *Time Within Time The Diaries 1970 - 1986*. Londres: Faber and Faber Limited.

Tarkovsky, A. (1998). *Esculpir o Tempo*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes.

Waterson, R. (2007) Trajectories of Memory: Documentary Film and the Transmission of Testimony. In *History and Anthropology*, Vol 18. doi:10.1080/02757200701218239

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Giménez, N., Zamora, M., Schmitz, S. (Producer) & Giménez, N. (Director). (2019) *My Mexican Bretzel* [Filme]. Espanha

Kawase, N. (Producer) & Kawase, N. (Director). (1992) *Embracing* [Filme].

Kawase, N. (Producer) & Kawase, N. (Director). (1994) *Katatumori* [Filme].

Marazzi, A. (Director). (2002) *For One More Hour With You* [Filme]. Itália

Miranda, C. (Director). (2018) *24 Memórias Por Segundo* [Filme]. Portugal

Romvari, S. (Director). (2020) *Still Processing* [Filme]. Canada.

Wiseman, F. (Director & Producer). (1989) *Near Death* [Filme]. Estados Unidos da América.

## ANEXOS

Anexo 1 – Questões colocadas via e-mail à realizadora do filme *My Mexican Bretzel* (2019, 72'), Nuria Giménez

**1. Can you tell me more about your relationship with memory and how it is interpreted in your work?**

I think memory is deceiving, liquid, unfathomable, manipulable, wild, slippery and extremely powerful. That's what makes it a great handle to hold on to. It is both a burden and a relief. I have a complex relationship with it (I guess like most of the people) since I can disguise it, but I am completely unable to control it.

**2. Usually the personal documentaries and the ones portraying family stories are more often directed by women. Why do you think that happens?**

Sorry, I have no idea.

**3. Do you think documentaries that are born from memories and have a purpose in cinema?**

I'm really sorry, but I don't understand the question.

**4. Although you use your family's archive images, you repurposed them with an invented story, inventing the words of Vivian's diary. How do you consider it being a documentary?**

John Grierson defined documentary as "the creative treatment of actuality" and in that sense, the film fits perfectly into that category. Also, after my mother (the main characters' daughter) had watched it, she told me I had made a more truthful portrayal of them than if I had told their true stories. That was very significant for me. I am sure that if I had tried to tell their true stories, I would have lied much more, but no one would doubt that it would be a documentary film. In any case, I think there is always some fictional construction in documentary films and some documentary basis in fiction films. I would just eliminate all categories. They are all films.

5. “Lies are just another way of telling the truth”. You said in an interview that when your mother watched the film she found it the most truthful portrait of her parents. Was it because there’s always truth and reality in films, even when we are telling an invented story?

I think there's always a root of reality in films, but I don't think there's necessarily truth in films. For me, truth is not so much about real or invented (since reality is always being reinterpreted from the moment it is happening) as it is about the place from which something is said or done. Apart from that, in the case of cinema, I think images speak for themselves and can sometimes convey a powerful sense of truth, regardless of the story they are telling.

6. The film works as a personal reflection where the subjects of love, desire and death are explored. Regarding this last subject, death, why is this subject treated in the film? Is it somehow related with the death of your grandmother Ilse that appears in the images?

I think death is intrinsically linked to any creation. It is always present in cinema and in any archive material. People who are there are not here anymore. You can see them moving, laughing, looking at you, but they have disappeared together with all their universe. We've become very used to something that is completely crazy if we think about it. In this case, I never had the chance to meet my grandmother because she died before I was born and this fact took me to a desperate search. As I had not been able to do so physically in life, I sought a way to establish a link with her by making the film.

7. I also heard you talking about the format of diaries: “A diary is a way of reconstructing your own identity, your own memories and your own life.” Is making films also a way of reconstructing your own memories and your identity?

For me making a film is searching something unknown. Finding out what I am searching is part of what makes me want to go on and fascinates me. On the other hand, I think we are constantly building and reconstructing our memory and our identity by telling (our reinterpreted) stories to ourselves and then, to others. And in that sense, making films is another way of doing it.

**8.** Also can you tell me more about your choice of using subtitles instead of voice over.

Is it related to what we are reading being words from a diary?

It has to do with different things and it's something I decided at the beginning. I have the whole film with Vivian's voice because I didn't want to take the decision without having tried it first, but when I saw the result, I reconfirmed my initial decision. First, because as a reader and viewer, I like to be given some free space to put my part in the book or film. So I wanted that each person could decide what Vivian's voice was like. Second, as you said, it has to do with the diary format. The diary is meant to be read or re-read, but never aloud, that would be almost a sort of sacrilege. Third, because she's a woman that has a voice, but is not heard, something which unfortunately has happened along history and still happens in lots of places. Fourth, from my point of view, the contrast between that external silence and her internal noise goes well with the character. And finally, it allowed me to use sound the way I did it.

Anexo 2 – Questões colocadas via e-mail à realizadora do filme *Un'ora Sola Ti Vorrei* (*For One More Hour With You*) (2002, 56'), Alina Marazzi

1. You often work with archives and I've read that you have a passion for images that came from memories. Can you tell me more about your relationship with memory and how it is interpreted in your work?

Yes, I often work with archive footage and it is something that I started to do quite early on, also in my very first film to start the film school. I've always had a fascination for images from the past, especially images shot on Super 8 or 16mm, amateur images. So, it's something that comes from my taste, I would say. And then when I worked authorly on images that my grandfather shot for the film *Un'ora Sola Ti Vorrei*, I really delved inside this world of family memories and I started to become interested and very alert about the representation of a family image through this mean, I mean the small family use of friendly cameras. Because when I was working on the film, at the very first stages of *Un'ora Sola Ti Vorrei*, I was viewing and reviewing many times the images and the more I was looking at the representation of my family through the gaze of my grandfather, I realized that there were staged representations of a certain class, of a certain family, of a certain period and so I was stimulated, I was inspired to go beyond this surface of representation and try to see if there was something more intimate and more real and closer to the truth, rather than the glossy images of the happy moments represented in home movies.

Follow up to question number 1, so that was really the first time when I was working on *Un'ora Sola Ti Vorrei*, that I developed this understanding, this passion, I would say, about working with found footage because with that film I was able to create a narrative or rather to create a new narrative for out of a narrative that was already existing and constructed through the gaze of my grandfather who shot all those family home movies. And through the editing, and through the pacing together all the other elements such as journals and private letters and other writings of my mother I was able to appropriate those images, make them my own and try to put them out again in a

different shape. Therefore, contrasting in a way the representation that in the end turned out to be false to a certain extent of the life of my mother. So, through the editing and through the words and through the rest of the work, the sound, the music, the juxtaposition of the sequences and the creation of a narration, through editing I was able to deconstruct the original function and meaning of those images. This is something I'm very interested in and something I have been doing in the following films as well. So, that really the first time that I really learned by spending a lot of time with the material and editing and inventing things and getting inspired and searching for new ways of putting together images and creating new meanings.

2. Usually the personal documentaries and the ones portraying family stories are more often directed by women. Why do you think that happens?

I think that's because women are traditionally the ones who preserve family histories, photo albums, tapes with home movies and storytelling from the family heritage, the family legacy. I think that has always been one of the functions of women within a community, within a family. So, I think that applies also to when women work with the medium of film because they have this interest of making a connection with the past and also creating something for the future generations perhaps to reconnect with their origins. So, I think that applies to visual language as well. And very often, perhaps they're more involved in the intimate aspects of family life, or family secrets, or family traumas. And they have the responsibility of going beyond that and passing on the message as it were to those who come afterwards. So, I think that is the reason why.

3. In your film *Un'ora Sola Ti Vorrei*, you appropriate your grandfather's archive to tell Liseli's story. How was the process of working with the images he filmed and also all the diaries and documents to construct this story?

I already said something already in my first reply about this process, but the process was really a learning by doing and really spending a long-long time with the images. I first discovered the images that were never shown, in fact, in the family. So, when I was already a grown-up woman, I saw those images for the first time. They were not images that belonged to my childhood memories. At the time I had already gone to film school, and I was already working as a filmmaker, so I had the tools as it were to use those images. So, I was prompted, and I wanted to make something out of those beautiful images. I was very confused, of course, in the first moment so I kept watching these beautiful 16 mm reels for a long time in many months, in fact, for many years. At some point, I asked a friend of mine, the editor, Ilaria Fraioli – who was a friend already at the time -, if she wanted to help me to put together a few sequences with these beautiful images. And this was the start of it all. So, we just edited some images, visual images with no words. No text, just some music. Then after that it was a very long process because, as I said before, the fact that I spent a long time in company of the images made me realize that was more to edit than the glossy and happy surface. I discovered there were hidden meanings in a way, in those images, and so, we experimented in creating new narratives by creating new associations between the sequences of images. At the same time by then, I had gone searching for the journals and diaries from my mother, which I found somewhere else. Then I started to do that kind of work also, of transcribing all the writing, making a selection, editing a text and then associating this text to the images. We were trying out in the editing different associations between the sentences and the images. Sometimes it was the text that would lead the choices for the visual editing and other times it was the editing the images that lead towards a certain passage in the writing. This is a very slow process, is like a tapestry in a way, is like sewing, is like patchwork. Putting pieces together to see the full picture in the end, the full design. The process, in short, of course, it took a long time, it took years to accomplish the film and to edit the film. Not to speak about the work that we did with Benni Atria on the sound design and the choices of music. Obviously, all the films in the beginning were mute, without sound, so, all the sound that is in *Un'ora Sola Ti Vorrei* was all added and

that also creates another space of meaning. In the sound, I mentioned, the sound makes the images more tridimensional in a way. Also, it was interesting working with the idea of what is happening out of frame, evoking with the sound something that might happened out of frame as it were in the room, on the side, in a way. This is very shortly how I worked at the film.

It was a process of appropriation but it not a conscious process in the beginning. It was really something that I became aware as the work was proceeding. I became more and more aware of the power of my gaze as opposed to the power of the gaze of the grandfather, the so-called male-gaze. Because at first, I was kind of overwhelmed by the images, but then the moment I started creating something out of it, the moment I was active and not just passive about it, I realized that my gaze on those images created a meaning which was my, of course, point of view, my perspective, my interpretation. It was something very powerful and in fact lead me through this journey.

4. Why did you feel the need to portray the story of the death of your mother in a film?

I felt the need to reconnect with my mother, I didn't feel the need to portray the story of the death of my mother in a film. I had this urge of reconnecting myself, my life, with her. I did not know much about her, in fact, I didn't know anything about her until I made a film. I was already a grown-up woman so, that was really an urge for me. It happened to be in a film because I happened to be a filmmaker and I happened to discover this very precious home-movies. In a way, it's also a matter of circumstances and coincidences. If my grandfather had not shot those films, of course my film wouldn't exist, and I don't know it have made a different kind of film. That is an impossible question to answer.

5. Do you think documentaries born from memories of people that have died have a purpose in cinema?

Yes, I think that both documentaries or any piece of art or creation with different means – visual, sound, written –, that are born from memories of people that have died, of course, they have a purpose because they tell us about who these people were and how they lived. Often offer a more intimate perspective inside someone's perspective or experience, which I think can teach us something. It is not just because it is interesting to know what happened in the past, but I think it's because it's part of the human nature. People have always been writing memoirs and collecting memories and creating family albums. It's something that connects people through the different generations, so I think it has a purpose on film. It's also cathartic.

6. With *Un'ora Sola Ti Vorrei*, you portray the story of a woman, or more than a woman, your mother, so you start from a really close point of view. Then in 2007 with the film *Vogliamo Anche Le Rose* you open up the conversation about women and relate the personal stories to a collective one. Did you also start from a personal reason to make this film? Can you tell me a little bit more about the relation between these two films?

Yes, the two films are very much interconnected and very strongly related because *Vogliamo Anche Le Rose* is somehow the offspring from *Un'ora Sola Ti Vorrei*, in the sense that at the center of the narration is storytelling of women, more or less in the same time in Italy. My mother died in 72 and *Vogliamo Anche Le Rose* tells the story of women in the seventies, so the women portrayed in that film were contemporary of my mother, but she probably never met those kind of women. This, for instance, was one question that I had in mind when I was making the film of my mother, and I knew what was happening in the seventies in Italy, in the women's movement and I questioned myself, I wondered what would have happened if she had spend time in company of these women who were rebelling against certain constrictions and impositions, also who rebelled against a certain lifestyle and a certain way of having to be. That was one of the first reasons why I wanted to explore the history of the seventies in Italy, to do with the women's movement. So, that is one connection, but at a same time there's another

reason which had to do more with me. After making the film of my mother, I became a mother myself and I felt I had to comply to certain roles again, even though it was in the year 2000. Reviewing History from the seventies and reviewing what women had done in their battles to win rights and to deconstruct certain stereotypes and roles was something that I was interested in connecting to the moment I became a mother myself, so I had a family. And I would confront myself also with some inner images of stereotypes that I had interiorized, that we all interiorized. Making the film about the seventies then was also a way of making a point about where we were at, or where we are at now, in terms of representation of women and women's roles in society and in the family, in the capo. So, these two reasons really were the first steps that I moved in order to then make *Vogliamo Anche Le Rose*.

In fact, the reasons are personal to start off with and then, of course, it's a political film because it brings back a lot of the testimonials and images of what happened then. But it's a political film that puts in the first place the subjective experience. So, the first person, which was also so important then. It was a very important discovery in a way to be able for a woman to say, "I do count, what I think counts in society." Because if what I think and what I do counts, then it means that what another woman thinks and does counts too. That's the begging of a community, sharing the same ideals, principals and needs.

The reason why the film *Vogliamo Anche Le Rose* is constructed upon this narrative choice – the first-person narration and the subjective perception of History - is because it starts from a personal question about History. What is History? History is something that we make as people, starting from our own small, individual experience and battle and it not something that we can describe from above or from a different time. So, this is also the reason why the film is constructed in this way and adopts this first-person narration, which, of course, is another element that binds this film with the previous one. Because also, in the first film I used the first-person narration through the letters and journals of my mother and in *Vogliamo Anche Le Rose* I went out searching

for those journals because I thought it was so interesting to actually tell about such an intense, political and social time – the seventies in Italy -, through a very intimate point of view perspective.

Anexo 3 – Questões colocadas via e-mail à realizadora do filme *Still Processing* (2020, 17'), Sophy Romvari

1. Can you tell me more about your relationship with memory and how it is interpreted in your work?

So much of my work is related to either uncovering memories or trying to capture them. I think of film as a medium through which I can trace my steps back to an experience and analyze it from all angles. Through this process, these events shift away from memory and become something else entirely, something that is new but still palpable to me in a way that is familiar. Memory is selective already but in making films about memory it becomes less about accuracy and more about what is necessary and vital to communicate.

2. Usually, the personal documentaries and the ones portraying family stories are more often directed by women. Why do you think that happens?

It's hard to generalize anything related to gender, but historically I would say this is born from the lack of resources and support women have been provided which forces them to look within for stories they can tell. Stories they have access to and are able to communicate with limited means.

3. Why did you feel the need to portray the story of the death of your brothers in a film?

I actually don't think I did portray that story. I tried quite distinctly to not make the film about their deaths but more so about their lives and the memories we are able to hold onto. I made the film in an attempt to process what had happened but also as a gift to my parents to show them the beauty that we are able to cherish together.

4. Do you think documentaries that are born from memories of people that have died have a purpose in cinema?

Yes, absolutely. Loss is of course inevitable and universal and through that each person will experience it differently. I believe in the power of cinema to aid in the process of healing grief and memorialize the dead in a beautiful way.

5. **Still Processing is your thesis film for your masters at York University. How was the process of developing this film in school?**

I really enjoyed the process of development for *Still Processing* at York. I was given a lot of time and patience from my supervisor team, but also had a structure which kept me motivated to complete it. I shot the majority of the film on campus as well, which helped given the lack of budget for the project.

6. **In order to make this film not only you had to deal with loss and these memories, but you also made your parents deal with it. How was the process of “convincing” them to help you do this film?**

It was a long conversation that took place over a number of years. My parents are now very happy the film exists and they love it themselves as much as I had always hoped. It was simply impossible for them to understand my intentions until they saw the outcome of the project. I just had to be patient as I never wanted to force or convince them of something, but ultimately I knew they would be grateful in the end. It's a delicate process.

7. **In the film it shows you are discovering the images and watching it for the first time at the same time as you are being filmed. Did you imagine the film this way from the beginning? How was the process of shooting?**

Yes, the concept of the film was always the same, that I wanted to document the discovery of these images and my reaction to them. The process of shooting was very cathartic for me. I shot with only one crew member, my cinematographer Devan Scott, so I had a lot of time and space to be myself in those moments and ignore the camera. I wanted to capture the experience as purely as possible, so we just kept the cameras rolling for about an hour as I looked through all the photographs.

8. I also wanted to ask you about the subtitles. Sometimes we are led to the story through voice over, but in your case you give context and insight to the audience through subtitles. Can you tell me more about this choice?

I always knew the film would need a little bit of context to invite the viewer in, but I didn't want that context to overpower the visuals so subtitles just made sense to me. I thought of them as small interjections of a story that I might tell a friend who is sitting next to me watching the film, filling them in on little details as they watch.

9. You end up making a film about you discovering the film so it shows the story from a very personal and vulnerable point of view. Was this film a way of dealing with your emotions and healing? Was that why you had the urge to do it? Do you think this is a recurring thing in this kind of cinema?

As I mentioned a lot there were a lot of motivations to make this film but I believe all films are created to express or work through something, even the ones that are not personal. Filmmakers are putting their point of view on screen and I think that's the most important element to me -- speaking from a point of view that I feel I can be honest about. For me, so far that has been guiding me toward more personal stories. I'm sure it will change over time.

10. You end the film with a title saying something like “We can't bring them back, but at least we can remember them.” Do you think cinema as a way to “bring people back to life”?

I think it can be! Cinema is certainly for the living and bringing people back so to speak can be an emotional salve in order to extend our time with loved ones that have passed before us. But so many films we watch are made up of people who are no longer living, but without the intention of bringing them back, it just happens naturally over time. It's a way to document our collective experiences throughout history and that is exciting to me.

Anexo 4 – Guião documental da fase pré-rodagem em tabela com correspondência para as imagens a filmar

O Cinema Documental a partir da Memória e a sua Relação com a Morte:  
a realização de *Tenho Medo do Fim das Coisas* – Nicole Gonçalves

| #1 - AS MEMÓRIAS GUARDADAS NOS ÁLBUNS DE FOTOGRAFIAS |  |  |
|--|--|--|
| <u>SUPER 8</u>                                       | Álbuns de fotografias com a avó São        | As histórias das famílias vivem muitas vezes dentro dos álbuns de fotografias. Colecionam-se momentos e pessoas dentro de bolsinhas plastificadas que ficam rotas de tanto serem folheadas.<br>Pelo menos na minha família é assim. Desde que era pequenina que a minha avó Conceição me mostra os seus, que com tanto carinho vai organizando e reorganizando. Antes, apareciam fotografias novas cada vez que os desfolhávamos. Agora, pormenores em que nunca tinha reparado.<br>As fotografias da Alemanha são as preferidas da minha avó. Um dia, reparei num homem que até então me tinha passado despercebido, e que agora aparecia tantas vezes. Perguntei quem era o senhor tão parecido com o tio Domingos.<br>A minha avó disse-me que era o tio Fernando - irmão do avô e do tio Domingos- e que tinha morrido na Alemanha.<br>De que morreu? Perguntei.<br>De desgosto. |
| <u>grafismo</u>                                      |  | <i>introdução do título</i>  |
| #2 - INFÂNCIA DOS PIMPÕES                            |  |  |
| <u>ARQUIVO FOTOS</u>                                 | fotos de crianças                          | Por volta dos anos 50, a maior parte dos rapazes ia trabalhar para a fábrica depois de terminar a 4ª classe. Muito poucos eram os que tinham a sorte de fazer a prova de admissão para continuar os estudos. Aos 11 anos esperava-os o trabalho.   |
| <u>SUPER 8</u>                                       | casa em cucuvelos                          | Não era diferente em São Tomé de Negrelos.<br>Foi assim com os 7 irmãos na casa do Fernando. O mais velho era o Anselmo, depois a Lúcia, o Fernando, o Joaquim, o Domingos, o Zé Maria, e por fim, o Jorge.<br>O Fernando foi o terceiro a acabar a escola, e ao contrário da maior parte dos irmãos ficou longe dos fios e dos tecidos. O pai arranjou-lhe um lugar na mercearia do Sr. Hermínio, ao pé da ponte de Negrelos.   |
| #3 - AS ABELHAS                                      |  |  |
| <u>SUPER 8</u>                                       | casa em cucuvelos                          | A família dos Pimpões arrendava uma casa na Quinta de Cucuvelos. Era uma casa humilde na zona de Devesa. Havia espaço para os 7 filhos e ainda um pequeno anexo onde mantinham o porco que criavam anualmente.   |
| <u>ARQUIVO</u>                                       | super 8 do bisavô a cuidar das abelhas     | Tinham um quintal com os cultivos, um pequeno jardim e umas cinco ou seis colmeias de onde o Pimpão retirava o mel.<br>A casa era colmeia das abelhas pimpões. Não havia muito mel, mas as abelhas eram trabalhadoras. O pai Pimpão passava dia e noite a trabalhar para manter os 7 filhos e a esposa, Maria, que cedo ficou fraca do coração. O Zé Pimpão era a abelha mais trabalhadora da colónia. Além do turno na fábrica, fazia trabalhos de jornaleiro, cuidava dos campos na quinta onde a família era caseira e matava porcos ao domicílio. Valorizava tanto o trabalho, que esses valores atravessaram gerações.  |
|  |  | Na verdade, aos pobres não lhes restavam outras soluções senão serem abelhas obreiras e pôr os seus filhos ao serviço mal tivessem idade. Apesar da maior parte ter acabado a 4ª classe com distinção, apesar do Domingos ser bom nas contas, o Joaquim na geografia e o Fernando na escrita - aos 11 anos, restava-lhes o trabalho, não havia dinheiro para estudos na casa dos Pimpões, como não havia na maioria das casas.   |
| <u>SUPER 8</u>                                       | pai a trabalhar                            | Os Pimpões das gerações seguintes já conseguiram estudar, mas mesmo assim há quem tenha herdado o sangue das abelhas obreiras.   |
| #4 - AS CRIANÇAS NÃO PODIAM SER CRIANÇAS             |  |  |
| <u>SUPER 8</u>                                       | paisagem S. Tomé; fotos crianças com fundo | Os filhos do Pimpão tinham que andar na linha. O S. Zé Pimpão era tão conhecido pelas terras de São Tomé que lhe chegavam sempre as novidades do que os seus catraios andavam a tramar.  |
| <u>SUPER 8</u>                                       | avô joaquim a ver álbuns de fotos          | [O meu avô Joaquim emociona-se quando me conta como era o seu pai. Por um lado recorda-o com muito carinho, vê carinho na sua dureza - o meu pai era um homem duro, trabalhava muito. Contou-me que como era quem trabalhava mais com ele, acabava por o compreender melhor e isso ajudava-o a safar os irmãos quando eles faziam asneiras.]   |
| <u>SUPER 8</u>                                       | paisagem S. Tomé; fotos crianças com fundo | Mas as crianças não podiam ser crianças quando se tornavam adultas tão cedo. Restava-lhes fazer coisas para imaginar que ainda o eram.   |
| #4 - LOJA DO HERMÍNIO                                |  |  |
| <u>SUPER 8</u>                                       | avó com contrato de trabalho               | A loja do Hermínio passou a loja do Fernando em 10 anos. Aos 11 anos, quando Fernando começou a trabalhar na loja, e a viver sozinho no quarto nas traseiras, será que antes de adormecer imaginava que um dia mais tarde ia ser o dono?<br>Na mercearia vendiam legumes, fruta, artigos do dia-a-dia, mas não tinham talho. Do outro lado da ponte ficava a fábrica Rio Vizela, perto da estação de comboios e do mercado aos Sábados. Toda a gente passava pela loja do Hermínio e foram-se habituando ao Fernando do Hermínio.  |
| #5 - CONHECER O TIO FERNANDO                         |  |  |
| <u>SUPER 8</u>                                       | paisagem Ponte de Negrelos                 | Descobri que ainda hoje as pessoas que vivem ou trabalham junto à Ponte de Negrelos sabem quem era o Fernando. Para contar esta história, corri tudo à procura de mais fotografias da mercearia, falei com as pessoas que encontrei nas fotografias do meu tio, e fui atrás de algumas que teimavam em não ser encontradas.  |

O Cinema Documental a partir da Memória e a sua Relação com a Morte:  
a realização de *Tenho Medo do Fim das Coisas* – Nicole Gonçalves

|                              |   |   |
|------------------------------|---|---|
| <u>SUPER 8</u>               | eu a colar as fotos na parede do quarto | Quanto mais coisas descobria, mais sentia que precisava de encontrar. Queria saber como ele era no dia-a-dia, que impacto teve no meu pai e nos seus outros sobrinhos. Perguntei como era a sua voz, como era partilhar uma sala com ele. Queria conhecê-lo e arranjar neste filme a única maneira de o fazer.  |
| <b>#6 - LOJA DO FERNANDO</b> |   |   |
| <u>ARQUIVO FOTOS</u>         | Mercearia (do Dr. Pinheiro)             | Com o passar dos anos, Fernando ficou com cada vez mais responsabilidades. O sr. Herminio decidiu mandar construir um prédio novo com espaço para três lojas e ainda uma casa de vinhos nos fundos. Com a mudança de loja, Fernando comprou-lhe o comércio, acabando por se tornar o dono da mercearia. Além de artigos de conveniência, o Fernando começou a ser o representante de cinco bancos diferentes e os clientes iam à loja pedir e pagar as suas letras.<br>A loja do Fernando era a da ponta e na ponta oposta ficava o Adolfo da Farmácia. A loja do meio teve um tempo sem ninguém até ir para lá a Mariazinha cuidar de uma loja de eletrodomésticos. Com a mudança de prédio, foi quando o Zé Maria saiu da escola e ficou a ajudar o irmão na loja. Viviam os dois em pequenos quartos na antiga loja que agora sem recheio foi renovada para servir de casa para os inquilinos do Sr. Herminio. |
| <u>SUPER 8</u>               | loja da zézinha atualmente              | A Dona Clementina normalmente ia à loja e pedia 5 escudos de café. Pela véspera do Natal e pela véspera da Páscoa mostrava-lhes a peça de ouro que comprava para si mesma e pedia meia rosca de pão de ló, na páscoa, ou de bolo rei, no natal, e um cálice de vinho do Porto, e ali comia e bebia ao balcão. O Sr. Valença pedia bolachas para a canalha pequena. Mas começava a comê-las mal saía da loja. Por baixo da mercearia, o Fernando e o Zé Maria tinham uma casa de vinhos, onde além de servirem uns copos durante a tarde, também serviam almoços, maioritariamente aos trabalhadores da fábrica Rio Vizela.  |

|  |  |   |
|--|--|---|
| <u>SUPER 8</u>   | loja da zézinha atualmente; paisagem ponte de negrelos | A loja tinha sucesso, clientela assídua, e assim o Fernando ia conseguindo ajudar a família com artigos da mercearia. Também os irmãos o iam ajudando a ele, além do Zé Maria também o Domingos, o Jorge e o filho do Anselmo andavam pela loja a ajudar o Fernando nos recados.  |
| <u>ARQUIVO FOTOS</u>                                   | Fernando e Mariazinha                                  | Fosse a quem fosse que eu dissesse que era sobrinha do Fernando, as pessoas recordavam-no sempre com carinho. Aprendi que o Fernando era uma pessoa calma, que não falava muito alto. A loja tinha-lhe guardado bem os ouvidos. Era um homem alto e bonito, com um sorriso apaixonante, charmoso e transparecia bondade. Diziam sempre que tinha sido a sua bondade que o tinha feito perder tudo. De uma forma ou de outra, as pessoas de fora da família com quem falei arranjavam sempre maneira de referir a Mariazinha:<br>- A Mariazinha era o grande amor do seu tio.<br>- Quando se falava da Mariazinha ao seu tio, os olhos dele brilhavam.<br>- Que será feito dela? |
| <b>#7 - A MARIAZINHA ERA O GRANDE AMOR DO FERNANDO</b> |  |   |

|  |   |   |
|--|---|---|
| <u>ARQUIVO FOTOS</u>                         | Fernando e Mariazinha                           | A Mariazinha era o amor do Fernando. Conheceram-se por ali na rua e entre comércios iam namorando. Namoraram por muitos anos. Passeavam aos domingos no carro do Fernando. Iam ao cinema nas Aves, andavam entre família, saíam com amigos e faziam passeios maiores até ao Gerês. O Fernando apaixonou-se pela Mariazinha e a Mariazinha por ele. A Mariazinha era de boas famílias, os seus pais tinham uma loja e os irmãos, todos rapazes, tinham estudado um pouco mais e trabalhavam em escritórios ou até em bancos. Ao contrário dos irmãos do Fernando, não tinham os ouvidos enfraquecidos pela zoeira dos teares das fábricas. |
| <b>#8 - A EMIGRAÇÃO</b>                      |   |   |
| <u>ARQUIVO Fotos</u>                         | Verso de foto de Mariazinha com data de noivado | Já três irmãos do Fernando tinham emigrado para a Alemanha quando ele a pediu em noivado, em 1970.  |
| <u>SUPER 8</u>                               | Documentos filmados com avó são                 | Embora o Fernando tivesse um daqueles corações maiores que o normal que o faziam dar o que já não podia mais dar, também a sua vida começou a sair fora das margens quando a Rio Vizela fechou e o livro começou a juntar cada vez mais nomes e cada vez mais dívidas. Também as letras não eram saldadas por quem as pedia.  |
| <u>ARQUIVO Fotos</u>                         | Postal Zé Maria no Ultramar                     | Nessa altura, o Zé Maria já tinha ido para o ultramar e o Fernando tomava conta da loja com a ajuda dos irmãos mais novos e do sobrinhos mais velhos.   |
| <u>ARQUIVO SUPER 8</u>                       | Emigração                                       | No final dos anos 60 ainda não se vivia bem. Tal como os irmãos do Fernando, muitas pessoas emigraram, alguns para a França, mas muitos tiveram autorização e contratos para emigrarem para a Alemanha. Emigravam para fugir ao ultramar ou procurar uma vida melhor. Principalmente depois da Fábrica Rio Vizela fechar por alguns anos, o que se refletiu numa grande crise para as pessoas das Aves e arredores.   |
| <u>SUPER 8</u>                               | Carrinho de bebidas casa da Zeza                | Aos poucos e poucos, as garrafas de vinho do Porto que enchiam os fundos da mercearia iam-se esvaziando e o Fernando encontrava nelas uma forma de esquecer como tudo se ia descarrilhando.   |
| <b>#9 - O BIGODE DESFEITO EM MAIS DE MIL</b> |   |   |
| <u>SUPER 8</u>                               | fotografia do noivado rasgada ao meio           | "Este bigode começou em 25 de Abril, minha promessa terminou foi desfeito em mais de mil. Covarde foi a mulher que me traiu. Mariazinha." (26/06/72)<br>Encontrei a fotografia do noivado rasgada ao meio e na parte dele lia-se por trás este poema que de coração partido escreveu. Tal como os irmãos, também Fernando se viu obrigado a emigrar para a Alemanha e procurar uma vida financeira melhor. Queria levar consigo a Mariazinha, mas ela não quis ir com ele.  |

O Cinema Documental a partir da Memória e a sua Relação com a Morte:  
a realização de *Tenho Medo do Fim das Coisas* – Nicole Gonçalves

|   |                                     |  |
|---|-------------------------------------|--|
| ARQUIVO<br>SUPER 8                            | imagens de vila das aves anos 60    | "De que adianta falar de motivos, às vezes basta um só, às vezes nem juntando todos." (Saramago). O certo é que em 1972 nas Aves ou em Negrelos não ficava bem uma mulher, única rapariga no meio de outros irmãos rapazes, deixar os seus pais para emigrar sem casar. Não ficava bem, depois do Fernando partir, ir lá ter com ele, abandonar os seus pais, sem um casamento digno de uma princesa. Não ficava bem uma menina de famílias mais abastadas casar com alguém com dívidas. Era isso que Mariazinha ouvia de quem a rodeava, estou certa.   |
| SUPER 8                                       | bloco a sair da caixa de documentos | O Fernando tentou por tudo convencer a Mariazinha a ir para perto dele. A minha tia Zeza lia as cartas que Fernando lhe escrevia, as que lhe chegava a enviar e as que deitava ao lixo, por achar que não iam mudar nada e não a iam trazer para junto dele. Disse-me que tinha a certeza que se amavam um ao outro. Que era um amor impossível enquanto a Mariazinha não se desprendesse de tudo o que a amarrava. E que o desgosto estava a enfraquecer o Fernando aos poucos, que não via rumo sem a Mariazinha do seu lado.  |
| SUPER 8                                       | bloco com rascunho de carta         | "Muito embora tu já me tivesses esquecido, o que eu não consigo fazer de ti, eu, nesta quadra de festa, e na impossibilidade de o fazer pessoalmente, desejo-te um Natal muito feliz, um próspero Ano Novo, repleto das melhores felicidades, junto do teu novo noivo ou já marido até.<br>O inesquecível<br>Fernando"   |
| <b>#10 - O FERNANDO CORTOU-SE DA HISTÓRIA</b> |                                     |  |
| SUPER 8                                       | Fotografias cortadas                | Por outro lado, com tudo isto foi o Fernando que quis desaparecer do lado da Mariazinha. Depois de rasgar ao meio a foto do noivado, cortou-se a si próprio das fotografias em que aparecia com ela, como se se quisesse retirar a ele da história. Se o tio Fernando se tivesse cortado de todas as fotografias, hoje esta história só seria contada através das suas silhuetas.  |
| SUPER 8                                       | bloco de notas com este registo     | "Em 21 de Novembro de 1980, numa sexta-feira à noite, fui internado no hospital de Monchengladbach, com a tensão arterial no último grau.<br>Na segunda-feira seguinte tiraram-me sangue para análises, 7 bombas, na terça-feira voltaram-me a tirar mais duas bombas, na quarta-feira tirei várias radiografias e nesse mesmo dia meteram-me nas veias um litro de soro. Na quinta-feira terminaram as análises às urinas, na sexta-feira tiraram-me mais 3 bombas de sangue. de 220 graus na passada sexta-feira, hoje dia 28 já só tinha 140 graus, o que equivale a uma diferença de 80%." |
| SUPER 8                                       | Carrinho de bebidas casa da Zeza    | A bebida era um passaporte para o esquecimento. Com o tempo e com os irmãos tão atentos à forma como o Fernando estragava a sua saúde com o álcool, via-se obrigado a beber às escondidas da família.<br><br>E quando ficou doente, até a doença escondia dos irmãos e cunhadas.   |
| ARQUIVO<br>FOTOS                              | imagens estragadas alemanha         |  |
| SUPER 8                                       | still life                          | Numa família de corações fracos, ultimamente foi o coração que não aguentou a doença nem o desgosto e parou.   |

|  |   |  |
|--|---|--|
| <b>#11 - A CASA DOS PIMPÕES DEPOIS DOS PIMPÕES DEIXAREM A CASA</b> |   |  |
| SUPER 8  | pertences tio Fernando<br><br>aglomerado fotos tio Fernando + fotos coladas na parede | Antes do meu tio Jorge, o irmão mais novo, finalmente ter conseguido emigrar para a Alemanha, arrumaram as coisas da casa de Cucuvelos e entre elas encontram muitos pertences do Fernando que tinham vindo da loja e da casa na Alemanha. De lá veio um saco cheio das fotografias do tio Fernando, que o meu avô Joaquim e o tio Domingos guardaram e que chegou até aos dias de hoje. Essa centena de fotografias foi o ponto de partida para este filme.   |
| SUPER 8  | cartas prestes a arder  | O Jorge teve nas mãos as cartas que o Fernando escreveu e nunca chegou a enviar à Mariazinha, e algumas das suas respostas.  |
| SUPER 8  | cartas a serem queimadas pormenores de chamas no papel                                | Leu algumas delas e ficou tão desolado que as queimou todas. As últimas já eram só desabafos, disse-me. Ardeu tudo: arderam as palavras, arderam as verdades, as esperanças, arderam as histórias e ardeu o amor e o desgosto. Morreu o amor entre eles que preenchia aquelas linhas e já só quase ali restava. Disse-me também que se as tivesse não mas dava porque não era do meu direito nem do direito de mais ninguém ler o que ia nos seus pensamentos. |
| <b>#12 - A FLOR NA CAMPA</b>                                       |   |  |
| SUPER 8  | cemitério são tomé; flor na campa fernando  | Dizia-se pela vila que a Mariazinha deixava uma flor junto à campa do Fernando no cemitério de São Tomé todas as semanas.  |
| SUPER 8  | campa tio fernando  | Quando o tio Jorge voltou da Alemanha e começou a assear a campa dos pais e do irmão quis perceber de onde aparecia a flor misteriosa. Visitou o cemitério vários dias a várias horas diferentes para perceber de onde viria esta flor.  |
| SUPER 8  | osquinha pelo cemitério   | Era o Osquinha, um amigo do Fernando que nunca se esqueceu dele. O Osquinha vai todos os domingos ao cemitério de São Tomé e ao de Lordelo deixar flores nas campas de todos os seus conhecidos.<br>Talvez também o Osquinha, como eu, quisesse colar de volta o tio Fernando de onde ele se cortou, mas isso não me cabe a mim nem é tarefa de ninguém.   |
| <b>#13 - NEM SEMPRE CHEGAMOS AO SÍTIO ONDE NOS ESPERAM</b>         |   |  |

O Cinema Documental a partir da Memória e a sua Relação com a Morte:  
a realização de *Tenho Medo do Fim das Coisas* – Nicole Gonçalves

|  |   |  |
|--|---|--|
| <u>SUPER 8</u>   | paisagem vila das aves e São Tomé                                       | Nem sempre chegamos ao sítio onde nos esperam.<br>A Mariazinha não chegou à Alemanha. E o Fernando chegou a Portugal <b>entre 4 tábuas</b> sem a Mariazinha para o esperar. O meu tio Jorge disse-me que não viu a Mariazinha no funeral, embora soubesse que a avisaram que o Fernando tinha falecido. Fiquei a pensar por que é que a Mariazinha não teria ido ao funeral. Talvez não quisesse enfrentar a verdade, talvez lhe custasse demasiado, ou talvez não se importasse mais com ele.   |
| <u>SUPER 8</u>   | casa da mariazinha  | Quando conheci a sua sobrinha Carla, não pude deixar de perguntar se ela se lembrava da altura em que o Fernando regressou a Portugal para ser enterrado.  |
| <u>SUPER 8</u>   | POV pessoa a andar (vários locais)                                      | A Carla lembrava-se perfeitamente que foram avisar lá em casa e quem recebeu a notícia foi a mãe da Mariazinha, que não lhe disse. A Mariazinha só descobriu uns dias depois quando saiu à rua. A Carla lembra-se da tia não voltar a casa por um tempo.   |
| <i>POV pessoa a correr (vários locais)</i>   |   |  |
| <b>#14 - UM MUNDO SEM CHÃO</b>   |   |  |
| <u>ARQUIVO SUPER 8</u>   | cidade de Monchengladbach   | Uns anos antes, descobriram na Alemanha que o meu bisavô José de Carvalho sofria do coração. Parece comum na família, pessoas com grandes corações, mas corações fracos. Disseram-lhe que se resolvia com uma operação, mas o problema não era tão fácil de resolver quanto se suponha. Teve um enfarte na sala de operações.<br>A minha tia Zeza recebeu a notícia em casa.   |
| <u>ARQUIVO SUPER 8</u>   | cidade de Monchengladbach   | Mais tarde, quando desceu as escadas e saiu à rua, olhou à sua volta e a cidade estava igual. As pessoas continuavam a andar na rua, os carros percorriam as suas rotas, a cidade manteve o seu movimento, nada parou. Era como se o seu mundo tivesse ficado sem chão e na realidade para o resto do mundo, o chão continuava lá.   |
| <i>*No final essas imagens são intercaladas com imagens do bisavô José sozinho a passear pela cidade, como se se tratasse de um fantasma ou de esperança de vida.*</i> |   |  |
| <u>SUPER 8</u>   | paisagem aves S. Tomé, entrada cemitério                                | Tanto Monchengladbach como Vila das Aves continuaram iguais. Quando a Mariazinha saiu à rua em 82, não senti o Fernando mais perto, e quando descobriu que ele estava na aldeia ao lado só o poderia ter sentido mais longe.   |
| <b>#15 - TIO DOMINGOS</b>  |   |  |
| <u>SUPER 8</u>   | casa zeza vazia, cadeira, saco pão                                      | Em 2020 a minha tia Zeza não podia sair à rua quando morreu o seu grande amor Domingos. As ruas estavam tão vazias como a sua casa, como se agora fosse tudo diferente e o impacto fosse ainda maior. Desta vez não lhe perguntei o que senti, prefiro não saber.  |
|  |   | Para mim, o tio Domingos ainda estava algures escondido pela casa, a trabalhar em alguma coisa ou a dormir a sua sesta e haveria de aparecer. Ao contrário do Tio Fernando ou do bisavô José, o Tio Domingos foi-se apagando aos pouquinhos e dentro de nós havia sempre a esperança que a sua força lhe fizesse passar a perna à morte, que lhe ia arrancando a vida a cada dia.  |
| <u>SUPER 8</u>   | almoço de família   | Na primeira vez a família se reuniu toda à mesa, depois do tio Domingos falecer e a primeira quarentena passar contamos mal os pratos e o prato do Tio Domingos veio para a mesa. Ficamos todos a olhar o seu prato vazio. E eu olhei para o meu primo André, o seu filho. Há pessoas nas famílias que não falam muito sobre o que sentem e na minha família temos uns quantos assim. Naquele momento, apesar de ninguém dizer nada, todos sabiam o que todos estavam a sentir. A minha mãe lá disse que o tio Domingos também tinha vindo àquele almoço para se despedir de nós. Eu corri com o prato para dentro para não pensar mais sobre o facto do tio Domingos nunca mais se sentar conosco à mesa. |
| <b>#16 - ESQUECIMENTO</b>  |   |  |
| <u>SUPER 8</u>   | albons pousados   | Quando as pessoas falam não ficam a pensar quanto tempo as pessoas guardarão as suas palavras. A minha avó certamente não pensou que depois de tantos anos eu ainda me lembraria da nossa conversa entre as fotografias da Alemanha.   |
| <u>SUPER 8</u>   | imagens vazio na casa da avó amélia                                     | As memórias que guardamos das nossas pessoas vão surgindo sem darmos conta. E da mesma maneira vão-se esvaindo. Quando damos por nós a pensar em quem já foi muito importante para nós ou quem já não está mais aqui, começamos só a lembrarmos de algumas coisas e aos poucos de cada vez menos.<br>Eu acho que me estou a esquecer da minha avó Amélia aos pouquinhos. Os meus pensamentos já não a encontram todos os dias. Às vezes acho que já não me lembro bem da voz dela, a minha memória vai buscar o timbre aos vídeos vhs que felizmente guardo. Mas tenho medo de deixar de a ouvir e já não tenho mais como a guardar.   |
|  |   | O fim das pessoas é difícil de lidar, e eu sempre preferi recordar o passado, descobrir as histórias das minhas gentes e guardar tudo.   |
| <u>SUPER 8</u>   | avó são na lida doméstica, avó gomes sentado, avó joaquim com os albuns | Quero guardar as histórias, as pessoas - guardar a avó São, o avó Joaquim, o avó Gomes, a tia Zeza, todos os que ainda cá estão - , guardar as suas vozes, e os cheiros para poder visitar as memórias quando assim o quiser e não me esquecer de mais nada.   |
| <b>#17 - CHEGUEI TARDE DEMAIS A ESTA HISTÓRIA</b>  |   |  |
| <u>SUPER 8</u>   | casa mariazinha   | Cheguei tarde demais a esta história. Embora a Mariazinha ainda viva na mesma casa, a sua memória já não vive mais naquele lugar. Se por um lado a sua demência a prendeu nos anos 60, por outro não tem lucidez para me contar o que quer que seja.<br>Há muitos anos que a Mariazinha vive com a sua sobrinha Carla. Conheci-a através das palavras que a sua sobrinha me contou, primeiro por telefone e depois em encontros que marcamos pessoalmente. Queria saber como era a mulher que outrora fazia os olhos do meu tio brilhar, como todos me diziam. Disse-me que a Mariazinha foi durante toda a sua vida bastante reservada quanto a este assunto e quase nunca                                |

O Cinema Documental a partir da Memória e a sua Relação com a Morte:  
a realização de *Tenho Medo do Fim das Coisas* – Nicole Gonçalves

|                             |                                       |   |
|-----------------------------|---------------------------------------|---|
|                             |                                       | falava do Fernando. Mas quando a demência se começou a apoderar dela, começou a dizer algumas coisas, não contava histórias, mas falava como se o Fernando ainda andasse por cá.  |
| <u>SUPER 8</u>              | mão a cerrar o punho com anel no dedo | Durante todos estes anos guardou o anel de noivado que o meu tio lhe deu e quando começou a ficar doente pôs o anel no dedo. Com o passar do tempo aquela mão ficou imobilizada pela força que fazia a cerrar o punho para que o anel não escorregasse. E não deixa que ninguém lhe mexa naquela mão, conta-me a Carla.   |
| <u>ARQUIVO FOTOS</u>        | Fernando e Mariazinha                 | Ultimamente tem cada vez menos vontade de comer. Quando Carla lhe diz que ela está a ficar muito magrinha e por isso tem que comer, Mariazinha responde-lhe: O Fernando gosta de mim assim. Às vezes diz à sobrinha que o Fernando a vem buscar para irem dar um passeio de carro com o sr. Pimpão.<br>A sua sobrinha disse-me que a Mariazinha nunca teve outro namorado e nunca casou. Se calhar houve dias que se esqueceu que tudo isto aconteceu e imaginou o Fernando a regressar da Alemanha para junto de si. Se calhar escreveu-lhe cartas para moradas onde era impossível que lhe fossem entregues. Mas se calhar o mais provável é ter sofrido durante toda a sua vida a pensar no que poderia ter sido diferente.<br>Agora o Fernando está com ela, gosta dela e quer levá-la a passear.   |
| <u>SUPER 8</u>              | Fotografias filmadas                  | A memória atraiçoa-nos assim. Há dois caminhos: o caminho em que nos lembramos das pessoas e as memórias delas nos fazem sofrer e o caminho em que as esquecemos e um vazio invade o seu lugar. De um ano para o outro, as memórias que escondiam nas gavetas da cómoda desaparecerem entre os bolores, as que se escondiam em cartas e fotografias são lentamente queimadas e pousam como cinzas no fundo de um saco do lixo que é recolhido nessa noite, e assim restam-nos só as que guardamos dentro de nós e que nunca contamos a ninguém. Mas nem essas estão a salvo. Restam-nos as ilusões, e tudo aquilo que sofremos cabe num punho fechado que agarramos com muita força.  |
| <b>#18 - FIM DAS COISAS</b> |                                       |   |
| <u>SUPER 8</u>              | fotos na parede                       | Diz-se que a verdadeira morte é o esquecimento, e enquanto este filme existir o Tio Fernando nunca terá verdadeiramente um fim, continuará a existir dentro desta fita, nestas palavras, nas memórias que os seus irmãos, cunhadas e amigos me transmitiram e nos objetos que deixou. Embora tenha sido o desgosto que o fez desistir da vida, o Fernando continua a ser amado dentro deste filme por todas estas pessoas que não o esquecem, incluindo pela Mariazinha - que já é das poucas coisas que se lembra.<br>O meu tio Fernando, que eu nunca cheguei a conhecer pessoalmente, era muito boa pessoa, ajudava toda a gente que estimava, tinha uma caligrafia muito arranjada e era um às na escrita, os seus olhos brilhavam quando ouvia falar da Mariazinha, era muito parecido com o tio Domingos e faleceu de desgosto, sozinho, na Alemanha. |
| <u>SUPER 8</u>              | o meu reflexo com câmara              | Se calhar, ao contrário de mim, o tio Fernando não teve medo do fim das coisas.   |

Anexo 5 – Guião documental final incluindo as alterações feitas na montagem

## #1 - AS MEMÓRIAS GUARDADAS NOS ÁLBUNS DE FOTOGRAFIAS

As histórias das famílias vivem dentro dos álbuns de fotografias. Colecionam-se momentos e pessoas em páginas que ficam desgastadas de tanto folheadas. Pelo menos na minha família é assim.

Desde sempre que a minha avó Conceição me mostra os seus álbuns. Antes, apareciam fotografias novas cada vez que os folheávamos. Agora, pormenores em que nunca tinha reparado.

Um dia, reparei num homem que até então tinha passado despercebido. Perguntei-lhe quem era o senhor tão parecido com o tio Domingos. A minha avó disse-me que era o tio Fernando, irmão do avô e do tio Domingos, e que tinha morrido na Alemanha.

De que morreu? Perguntei.

Desgosto.

## #2 - INFÂNCIA DOS PIMPÕES

Por volta dos anos 50, a maior parte dos rapazes ia trabalhar para a fábrica depois de terminar a 4ª classe. Poucos tinham a sorte de continuar os estudos. Aos 11 anos esperava-os o trabalho.

Não era diferente em São Tomé de Negrelos.

Foi assim com os 7 irmãos na casa do Fernando. O mais velho era o Anselmo, depois a Lúcia, o Fernando, o Joaquim, o Domingos, o Zé Maria, e, por fim, o Jorge.

O Fernando foi o terceiro a acabar a escola, e, ao contrário da maior parte dos irmãos, ficou longe dos fios e dos tecidos. O pai arranjou-lhe um lugar na mercearia do Sr. Hermínio, ao pé da ponte de Negrelos.

### #3 - AS ABELHAS

A família dos Pimpões arrendava uma casa na Quinta de Cucuvelos. Era uma casa humilde. Havia espaço para os 7 filhos e ainda um pequeno anexo onde mantinham o porco que criavam anualmente.

Tinham um quintal com os cultivos, um pequeno jardim e colmeias de onde o Pimpão retirava o mel.

A casa era colmeia das abelhas pimpões. Não havia muito mel, mas as abelhas eram trabalhadoras.

O pai Pimpão passava dia e noite a trabalhar para manter os filhos e a esposa, Maria, que cedo ficou fraca do coração.

Além do turno na fábrica, fazia trabalhos de jornaleiro, cuidava dos campos na quinta onde a família era caseira e matava porcos ao domicílio.

Na verdade, aos pobres não restava outra solução senão serem abelhas obreiras.

Apesar do Domingos ser bom nas contas, o Joaquim na geografia e o Fernando na escrita – aos 11 anos, restava-lhes o trabalho.

*Avô Joaquim - “O meu pai era um homem duro. Duro para ele mesmo. Eu nunca conheci um homem que trabalhasse como o meu pai.”*

Assim como na maioria das casas, não havia dinheiro para estudos na casa dos Pimpões.

Os Pimpões das gerações seguintes já conseguiram estudar, mas alguns ainda herdaram o sangue das abelhas obreiras.

### #4 - LOJA DO HERMÍNIO

A loja do Hermínio passou a loja do Fernando em 10 anos. Quando o Fernando começou a trabalhar na loja, talvez não imaginasse que um dia mais tarde seria o dono.

Na mercearia vendiam legumes, fruta e artigos do dia a dia. Do outro lado da ponte ficava a fábrica Rio Vizela, perto da estação de comboios e do mercado de sábado.

#### **#5 - CONHECER O TIO FERNANDO**

Descobri que ainda hoje as pessoas que vivem ou trabalham junto à Ponte de Negrelos sabem quem era o Fernando. Para contar esta história, corri tudo à procura de mais fotografias da mercearia e falei com as pessoas que encontrei nas fotografias do meu tio.

Queria saber como ele era no dia a dia, que impacto teve no meu pai e nos seus outros sobrinhos. Perguntei como era a sua voz, como era partilhar uma sala com ele. Queria conhecê-lo e arranjei neste filme a única forma de o fazer.

#### **#6 - LOJA DO FERNANDO**

O sr. Hermínio decidiu mandar construir um prédio novo com espaço para três lojas e ainda uma casa de vinhos nos fundos. Foi com a mudança de loja, que o Fernando lhe comprou o comércio.

O Fernando tornou-se também o representante de cinco bancos diferentes e os clientes iam à loja pedir e pagar as suas letras.

A loja do Fernando era a da ponta e na ponta oposta ficava o Adolfo da Farmácia. A Mariazinha foi para a loja do meio vender eletrodomésticos.

Por baixo da mercearia, o Fernando tinha uma casa de vinhos, onde também servia almoços, sobretudo aos trabalhadores da Fábrica Rio Vizela.

A loja tinha sucesso e assim o Fernando ia conseguindo ajudar a família. Também os irmãos o iam ajudando a ele, além do Zé Maria também o Domingos, o Jorge e o filho do Anselmo andavam pela loja a ajudar o Fernando nos recados.

As pessoas com quem falei recordavam sempre o Fernando com carinho. Aprendi que era uma pessoa calma, que não falava muito alto. A loja tinha-lhe guardado

bem os ouvidos. Era um homem alto e bonito, com um sorriso apaixonante. Diziam sempre que tinha sido a sua generosidade que o tinha feito perder tudo. E de uma forma ou de outra, arranjavam sempre maneira de referir a Mariazinha:

- A Mariazinha era o grande amor do Fernando
- Quando se falava da Mariazinha ao Fernando, os olhos dele brilhavam.
- Que será feito dela?

### **#7 - A MARIAZINHA ERA O GRANDE AMOR DO FERNANDO**

A Mariazinha era o amor do Fernando. Conheceram-se por ali na rua e entre comércios iam namorando. Namoraram por muitos anos. Aos domingos, passeavam no carro do Fernando. Iam ao cinema nas Aves, andavam entre família, saíam com amigos e por vezes faziam passeios maiores.

*Fernando - 20 de Abril de 73. Lembrança pedida e prometida. Esta foto recordará eternamente o grande amor da minha vida. A Mariazinha, Fernando.*

O Fernando apaixonou-se pela Mariazinha e a Mariazinha por ele. A Mariazinha era de boas famílias, os seus pais tinham uma loja e os irmãos, todos rapazes, tinham continuado os estudos e trabalhavam em escritórios ou até em bancos. Ao contrário dos irmãos do Fernando, não tinham os ouvidos enfraquecidos pela zoeira dos teares das fábricas.

### **#8 - A EMIGRAÇÃO**

Já três irmãos do Fernando tinham emigrado para a Alemanha quando ele pediu a Mariazinha em noivado, em 1970. Nessa altura não se vivia bem. Tal como os irmãos do Fernando, muitas pessoas emigraram. Alguns para França, outros para a Alemanha. Emigraram para fugirem ao ultramar, ou atraídos pela promessa de uma vida melhor.

Nas Aves, tudo piorou com o fecho da Fábrica de Rio Vizela. Também o Fernando sentiu as consequências. Na mercearia, o livro começou a juntar cada vez mais dívidas e as letras não eram saldadas por quem as pedia.

Aos poucos, as garrafas de vinho do Porto da mercearia iam-se esvaziando e o Fernando encontrava nelas uma forma de esquecer como tudo se ia descarrilando.

### #9 - O BIGODE DESFEITO EM MAIS DE MIL

Finalmente, o Fernando viu-se obrigado a emigrar para a Alemanha para procurar uma vida financeira melhor. Queria levar consigo a Mariazinha, mas ela não quis ir com ele.

Encontrei a fotografia do noivado rasgada ao meio e na parte dele lia-se por trás este poema que de coração partido escreveu.

*Fernando - "Este bigode começou em 25 de Abril, minha promessa terminou foi desfeito em mais de mil. Covarde foi a mulher que me traiu. Mariazinha."  
(26/06/72)*

O certo é que em 1972, nas Aves ou em Negrelos, não ficava bem uma mulher, única rapariga no meio de outros irmãos rapazes, deixar os seus pais para emigrar sem casar. Não ficava bem, depois do Fernando partir, ir ter com ele à Alemanha, abandonar os seus pais, sem um casamento digno de uma princesa. Não ficava bem uma menina de famílias mais abastadas casar com alguém com dívidas. Estou certa de que era isso que a Mariazinha ouvia de quem a rodeava.

O Fernando tentou por tudo convencer a Mariazinha a ir para perto dele. A minha tia Zeza lia as cartas que o Fernando lhe escrevia..

*Zeza - Ele chegava com a carta, lia-me a carta e dizia: - Achas que posso escrever isto? Está bem?*

*E eu dizia: - Sim, claro, manda!*

*Mas sei que muitas dessas cartas não chegavam a ser enviadas. Ele deitava-as ao lixo. Mais tarde dizia-me: - Afinal não enviei a carta. Não tive coragem.*

*Com essas cartas percebia-se que era o amor da vida dele. A Mariazinha foi o amor da vida dele. Só que foi um amor desencontrado. Ela não... Não teve coragem, pronto, se calhar.*

*Fernando - “Muito embora tu já me tivesses esquecido, o que eu não consigo fazer de ti, eu, nesta quadra de festas, e na impossibilidade de o fazer pessoalmente, desejo-te um Natal muito feliz, um próspero Ano Novo, repleto das melhores felicidades, junto do teu novo noivo ou já marido até. O inesquecível, Fernando”*

#### #10 - O FERNANDO CORTOU-SE DA HISTÓRIA

Apesar de tudo isto, foi o Fernando que quis desaparecer do lado da Mariazinha. Depois de rasgar ao meio a foto do noivado, cortou-se das fotografias em que aparecia com ela, como se desejasse retirar-se a si próprio da história.

*Zé Maria - Estou? Hallo? Então era para te dizer que me recordei ontem à noite ainda de uma história interessante... Foi em 1980, 1981... Nós os 5, o Anselmo, o Fernando, o Quim, o Domingos e eu, fomos ver o Benfica jogar no Rheinstadion em Düsseldorf. O Fernando não viu o jogo. Logo no princípio do jogo desmaiou, levaram-no para a enfermaria, para baixo e o médico que estava lá a servir no estádio veio e disse-nos que o Fernando o que tinha era um ataque por causa do álcool. Cirrose praí. Eu não sabia de nada, o único que sabia alguma coisa era o tio Domingos.*

*Fernando - “Em 21 de Novembro de 1980, numa sexta-feira à noite, fui internado no hospital de Monchengladbach, com a tensão arterial no último grau. Na segunda-feira seguinte tiraram-me sangue para análises, 7 bombas, na terça-feira voltaram-me a tirar mais duas bombas, na quarta-feira tirei várias radiografias e nesse mesmo dia meteram-me nas veias um litro de soro. Na quinta-feira terminaram as análises às urinas. Na sexta-feira tiraram-me mais 3 bombas de sangue. De 220 graus na passada sexta-feira, hoje dia 28 já só tinha 140 graus, o que equivale a uma diferença de 80%.”*

A bebida era um passaporte para o esquecimento. Com os irmãos tão atentos à forma como o Fernando destruía a sua saúde com o álcool, bebia às escondidas da família. Quando ficou doente, até a doença escondeu.

*Fernando - A minha presença, talvez com um adeus, até tu melhor compreenderes meu sacrifício. Fernando, junho de 1980.*

Numa família de corações fracos, foi o coração que não aguentou a doença nem o desgosto, e parou.

#### **#11 - A CASA DOS PIMPÕES DEPOIS DOS PIMPÕES DEIXAREM A CASA**

Antes do meu tio Jorge, o irmão mais novo, finalmente ter conseguido emigrar para a Alemanha, arrumaram as coisas da casa de Cucuvelos e, entre elas, encontraram muitos pertences do Fernando, que tinham vindo da loja e da casa na Alemanha. De lá veio um saco de fotografias do tio Fernando, que o meu avô Joaquim e o meu tio Domingos guardaram, e que chegou até aos dias de hoje. Essa centena de fotografias foi o ponto de partida para este filme.

O Jorge teve nas mãos cartas que o Fernando escreveu e que nunca chegou a enviar à Mariazinha. Leu algumas delas e ficou tão desolado que as queimou todas. Disse-me que as últimas já eram só desabafos e que mesmo que ainda as tivesse não mas dava, porque não era do meu direito nem do direito de mais ninguém ler os pensamentos do Fernando.

Ardeu tudo: arderam as palavras, as histórias e o amor entre eles que já só quase ali restava.

#### **#12 - A FLOR NA CAMPA**

Dizia-se pela vila que a Mariazinha deixava uma flor junto à campa do Fernando no cemitério de São Tomé todas as semanas.

Quando o tio Jorge voltou da Alemanha e começou a assear a campa dos pais e do irmão, quis perceber de onde aparecia a flor misteriosa. Visitou o cemitério em dias e horas diferentes para perceber de onde viria.

Era o Osquinha, um amigo do Fernando que nunca se esqueceu dele. O Osquinha vai todos os domingos ao cemitério deixar flores nas campas de todos os seus conhecidos.

*Osquinha - É irmã do meu pai. Este é o meu tio dos Oliveiras. Quem descia aqui, viras para cima, ele era dono daquilo tudo. Depois venderam, aos Machados de Guimarães. Aquele era o meu padrinho de casamento. Matou-se, um tiro na cabeça.*

Talvez também o Osquinha, como eu, quisesse colar de volta o tio Fernando de onde ele se cortou, mas isso não me cabe a mim nem é tarefa de ninguém.

### **#13 - NEM SEMPRE CHEGAMOS AO SÍTIO ONDE NOS ESPERAM**

Nem sempre chegamos ao sítio onde nos esperam.

A Mariazinha não chegou à Alemanha. E o Fernando chegou a Portugal entre 4 tábuas. O tio Jorge disse-me que não viu a Mariazinha no funeral, embora soubesse que a avisaram que o Fernando tinha falecido. Fiquei a pensar no porquê da Mariazinha não ter ido. Talvez não quisesse enfrentar a verdade, talvez lhe doesse demasiado, ou talvez não se importasse mais com ele.

Quando conheci a sua sobrinha Carla, não pude deixar de perguntar se ela se lembrava da altura em que o Fernando regressou a Portugal para ser enterrado.

A Carla lembrava-se perfeitamente que foram avisar lá a casa e que quem recebeu a notícia foi a mãe da Mariazinha. Que não lhe disse. A Mariazinha só descobriu uns dias depois quando saiu à rua. A Carla lembra-se da tia não voltar a casa por um tempo.

### **#14 - UM MUNDO SEM CHÃO**

Uns anos antes, tinham descoberto na Alemanha que o meu bisavô José de Carvalho sofria do coração. Parece comum na família, pessoas com grandes corações, mas corações fracos. Disseram-lhe que se resolvia com uma cirurgia, mas acabou por ter um enfarte na sala de operações.

A minha tia Zeza recebeu a notícia em casa.

*Zeza - No outro dia quando saí à rua, olhei à minha volta e vi que a cidade estava igual. As pessoas continuavam a andar na rua, a cidade manteve o seu*

*movimento, nada parou. Quando para mim, o mundo tinha parado. Mas não parou, continuou.*

Tanto Monchengladbach como Vila das Aves continuaram iguais. Quando a Mariazinha saiu à rua em 82, não sentiu o Fernando mais perto, e quando descobriu que ele estava na aldeia ao lado só o poderia ter sentido mais longe.

#### **#14 - TIO DOMINGOS**

Em 2020 a tia Zeza não podia sair à rua quando morreu o seu grande amor Domingos. As ruas estavam tão vazias quanto a sua casa. Desta vez não lhe perguntei o que sentiu, prefiro não saber.

Para mim, o tio Domingos ainda estava algures escondido pela casa e haveria de aparecer.

Na primeira vez que a família se reuniu toda à mesa, depois do tio Domingos falecer, e a primeira quarentena passar, contamos mal os pratos, e o prato do Tio Domingos veio para a mesa. Ficamos todos a olhar o seu prato vazio. E eu olhei para o meu primo André, seu filho. Há pessoas nas famílias que não falam muito sobre o que sentem e na minha família temos uns quantos assim. Naquele momento, apesar de ninguém dizer nada, todos sabiam o que todos estavam a sentir. A minha mãe lá disse que o tio Domingos também tinha vindo àquele almoço para se despedir de nós. Eu corri com o prato para dentro para não pensar mais sobre o facto do tio Domingos nunca mais se sentar connosco à mesa.

#### **#15 - ESQUECIMENTO**

A minha avó certamente não pensou que depois de tantos anos eu ainda me lembraria da nossa conversa entre as fotografias da Alemanha.

A memória funciona de uma forma estranha. Cada vez que pensamos numa memória, perdem-se detalhes.

Eu acho que me estou a esquecer da minha avó Amélia aos pouquinhos. Os meus pensamentos já não a encontram todos os dias. Às vezes acho que já não me lembro bem da voz dela.

É por isso que eu guardo tudo. Porque tenho medo do fim das coisas.

#### #16 - CHEGUEI TARDE DEMAIS A ESTA HISTÓRIA

Cheguei tarde demais a esta história. Embora a Mariazinha ainda viva na mesma casa, a sua memória já não vive mais naquele lugar. Se por um lado a sua demência a prendeu nos anos 60, por outro não tem lucidez para me contar o que quer que seja.

Há muitos anos que a Mariazinha vive com a sua sobrinha Carla. Conheci-a através das palavras que a sua sobrinha me contou. Queria saber como era a mulher que outrora fazia os olhos do meu tio brilhar, como todos me diziam.

Disse-me que a Mariazinha quase nunca falava do Fernando. Mas quando a demência se começou a apoderar dela, começou a dizer algumas coisas. Não contava histórias, mas falava como se o Fernando ainda por cá andasse.

Durante todos estes anos guardou o anel de noivado que o meu tio lhe deu e quando começou a ficar doente pôs o anel no dedo. Com o passar do tempo, aquela mão ficou imobilizada pela força que fazia ao cerrar o punho, para que o anel não escorregasse. E não deixa que ninguém lhe mexa naquela mão.

Ultimamente tem cada vez menos vontade de comer. Quando a Carla lhe diz que ela está a ficar muito magrinha, a Mariazinha responde-lhe: O Fernando gosta de mim assim. Às vezes diz à sobrinha que o Fernando a vem buscar para irem dar um passeio de carro com o sr. Pimpão.

A Carla disse-me que a Mariazinha nunca teve outro namorado e nunca casou. Se calhar houve dias que se esqueceu que tudo isto aconteceu e imaginou o Fernando a regressar da Alemanha para junto de si. Se calhar escreveu-lhe cartas para moradas onde era impossível que lhe fossem entregues. Mas o mais provável é ter sofrido durante toda a sua vida a pensar no que poderia ter sido diferente.

Agora o Fernando está com ela, gosta dela e quer levá-la a passear. A memória traiçoa-nos assim. De um ano para o outro, as memórias que se escondiam nas gavetas da cómoda desaparecem entre os bolores, as que se mantinham em cartas são lentamente queimadas e pousam como cinzas no fundo de um saco do lixo que aguarda a sua recolha, e assim restam-nos só as que guardamos dentro de nós e que nunca contamos a ninguém. Mas nem essas estão a salvo. Restam-nos as ilusões e um punho fechado que agarramos com muita força.

Anexo 6 e 7 – Emails trocados com a Autoridade Nacional de Aviação Civil (ANAC) para isenção de rastreio da película para revelação e digitalização em Berlim, na Alemanha

## URGENTE Insenção de rastreio - película KODAK voo 06/04 PORTO



Caixa de entrada x

**Nicole Gonçalves** <nicolegoncalves@gmail.com>  
para dfs, Carolina ▾

03/04/2022, 13:05 ☆ ↶ ⋮

Boa tarde,

No seguimento da conversa telefónica com a ANAC na passada sexta-feira, segue aqui o pedido de isenção de rastreio de segurança por equipamentos de raio-x de **18 cartuchos de filme super 8** para o **voo Porto-Berlin** da próxima **quarta-feira 06/04**, que acompanharão a passageira **Célia Carolina Ribeiro**.

Seguem as **informações do passageiro** que levará consigo os cartuchos super 8 (cartão de embarque e cópia cartão de cidadão em anexo):

CELIA CAROLINA RIBEIRO  
OPO - BER (Brandenburg) | FR2945  
Seat 25F  
Booking ref LD2JPQ  
Date 06. Apr 2022  
Departs 16:40

No link seguinte (e imagem em anexo) podem encontrar **indicações do fabricante** que revelam que a passagem por raio x deve ser evitada:

<https://www.kodak.com/en/motion/page/transporting-storing-film>

"The recommendation regarding Air shipping of film products is for the shipper to contact the sales office of carriers to discuss their shipping needs **including avoidance of x-ray scanning due to risk of damaged**. The carrier can then provide the shipper with their requirements and processes."

Os **filmes encontram-se dentro de sacos individuais** para evitar danos na película, por fim todos **juntos num saco de pano**. Seguem abaixo imagens dos mesmos. Os cartuchos (imagem 1) não podem ser abertos, uma vez que o material que se encontra dentro é fotossensível.



imagem 1 e 2 - cartuchos super 8



imagens 3 e 4 - saco que leva os cartuchos com etiqueta de aviso KODAK

Agradeço que me confirmem a receção deste email bem como o processamento do pedido.

Estou disposta a dar qualquer esclarecimento adicional que necessitem ou apresentação do material previamente no aeroporto do Porto se assim o solicitarem. Podem contactar-me por este email ou via telefone para o contacto 916 455 589

Atenciosamente,  
Nicole Gonçalves

**Sandro Leite** <sandro.leite@anac.pt>  
para Carla, Teresa, Sílvia, Luís, Nuno, mim ▾

segunda, 4/04, 09:35 ☆ ↶ ⋮

Exma. Senhora Nicole Gonçalves,

Reencaminho *infra* a autorização para a isenção do rastreio de segurança, através do equipamento de raios-x, dos 18 filmes (material fotossensível), no voo FR 2945, Porto – Berlim, para a passageira Célia Carolina Ribeiro, como solicitado.

Com os melhores cumprimentos,

**Sandro Leite**

Direção de Facilitação e Segurança

Facilitation and Security Directorate



**Autoridade Nacional da Aviação Civil**

Portuguese Civil Aviation Authority

Morada: Rua B, Edifício 4 - Aeroporto Humberto Delgado  
1749-034 Lisboa  
Portugal

E-mail: [sandro.leite@anac.pt](mailto:sandro.leite@anac.pt)

Tel.: +351 21 284 22 26 (Ext: 1631)

Fax: +351 21 842 35 87

Web: [www.anac.pt](http://www.anac.pt)

Exmos. Senhores,

Encarrega-me a Diretora da Direção de Facilitação e Segurança da Aviação Civil, de informar V. Exas. que ao abrigo do ponto 4.1.2.3, do Anexo ao Regulamento de Execução (UE) 2015/1998 da Comissão de 5 de Novembro de 2015, relativo aos procedimentos e métodos de rastreio de bagagem de cabina, serve o presente para informar que a **Sr.ª Célia Carolina Ferreira da Silva Fernandes Ribeiro**, detentora do *Cartão de Cidadão*, número **15398682**, válido até **29-03-2023**, está autorizada a transportar, como bagagem de cabina, o(s) artigo(s) descritos *infra*, devendo os mesmos ser submetidos aos procedimentos e métodos de rastreio adequados.

**Artigos a transportar:**

18 Cartuchos de filme SUPER 8 - material fotossensível.

**Voo(s) a que se refere esta autorização:**

**FR 2945, 06-04-2022, Porto – Berlim, ETD – 16h40.**

Face à sua especificidade, os supracitados artigos estão isentos de rastreio de segurança nos equipamentos de raios-x devendo, no entanto, serem rastreados através de um método alternativo de rastreio, de acordo com a legislação em vigor.

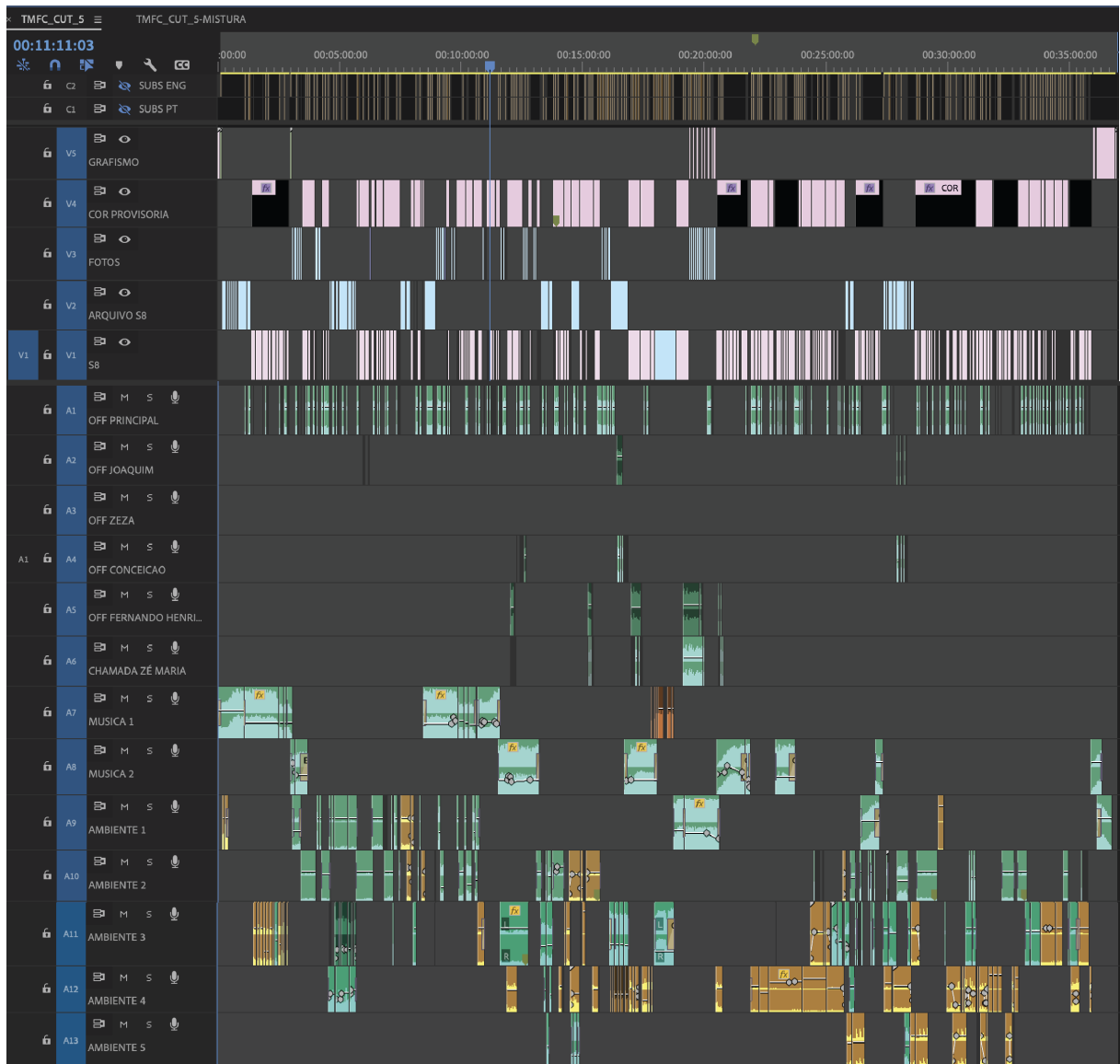
Sempre que necessário, os artigos devem ser colocados em condições seguras a bordo da aeronave.

Com os melhores cumprimentos,

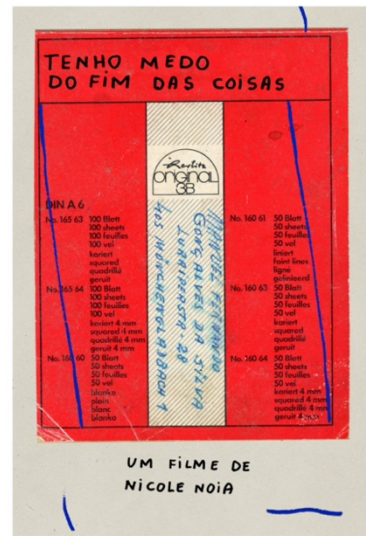
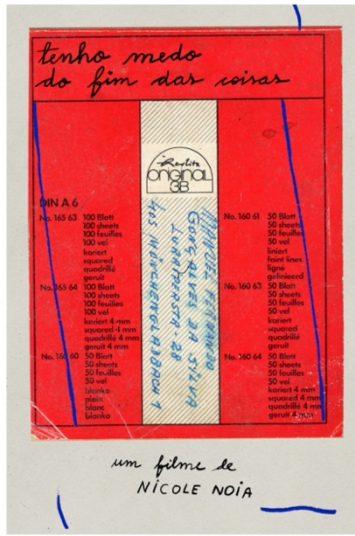
**Sandro Leite**

Direção de Facilitação e Segurança

Anexo 8 – *Timeline* da última versão da montagem do filme *Tenho medo do fim das coisas*



Anexo 9 – Testes para escolha de poster, pela artista Teresa Arega



|    |    |                                     |
|----|----|-------------------------------------|
| Do | 5  |                                     |
| Fr | 6  | 0035122-55219                       |
| Sa | 7  |                                     |
| So | 8  | José Maria                          |
| Mo | 9  |                                     |
| Di | 10 | Offenbach. 11.W.                    |
| Mi | 11 |                                     |
| Do | 12 | Tel. nº 0611811855                  |
| Fr | 13 | <b>TENHO MEDO DO FIM DAS COISAS</b> |
| Sa | 14 |                                     |
| So | 15 |                                     |
| Mo | 16 | Desgraça - Castell. 12.W.           |
| Di | 17 | Louripeixta. 30                     |
| Mi | 18 |                                     |
| Do | 19 | Tel. nº 44733                       |
| Fr | 20 |                                     |
| Sa | 21 |                                     |
| So | 22 |                                     |
| Mo | 23 | Marazilha - Portugal                |
| Di | 24 |                                     |
| Mi | 25 | Tel. nº 0035122-55458               |
| Do | 26 |                                     |
| Fr | 27 | UM FILME DE                         |
| Sa | 28 |                                     |
| So | 29 | <b>NICOLE NOIA</b>                  |
| Mo | 30 |                                     |
| Di | 31 |                                     |

|    |    |                                     |
|----|----|-------------------------------------|
| Do | 5  |                                     |
| Fr | 6  | 0035122-55219                       |
| Sa | 7  |                                     |
| So | 8  | José Maria                          |
| Mo | 9  |                                     |
| Di | 10 | Offenbach. 11.W.                    |
| Mi | 11 |                                     |
| Do | 12 | Tel. nº 0611811855                  |
| Fr | 13 | <i>tenho medo do fim das coisas</i> |
| Sa | 14 |                                     |
| So | 15 |                                     |
| Mo | 16 | Desgraça - Castell. 12.W.           |
| Di | 17 | Louripeixta. 30                     |
| Mi | 18 |                                     |
| Do | 19 | Tel. nº 44733                       |
| Fr | 20 |                                     |
| Sa | 21 |                                     |
| So | 22 |                                     |
| Mo | 23 | Marazilha - Portugal                |
| Di | 24 |                                     |
| Mi | 25 | Tel. nº 0035122-55458               |
| Do | 26 |                                     |
| Fr | 27 | um filme de                         |
| Sa | 28 |                                     |
| So | 29 | <b>NICOLE NOIA</b>                  |
| Mo | 30 |                                     |
| Di | 31 |                                     |

|    |    |                                     |
|----|----|-------------------------------------|
| Do | 5  |                                     |
| Fr | 6  | 0035122-55219                       |
| Sa | 7  |                                     |
| So | 8  | José Maria                          |
| Mo | 9  |                                     |
| Di | 10 | Offenbach. 11.W.                    |
| Mi | 11 |                                     |
| Do | 12 | Tel. nº 0611811855                  |
| Fr | 13 | <b>TENHO MEDO DO FIM DAS COISAS</b> |
| Sa | 14 |                                     |
| So | 15 |                                     |
| Mo | 16 | Desgraça - Castell. 12.W.           |
| Di | 17 | Louripeixta. 30                     |
| Mi | 18 |                                     |
| Do | 19 | Tel. nº 44733                       |
| Fr | 20 |                                     |
| Sa | 21 |                                     |
| So | 22 |                                     |
| Mo | 23 | Marazilha - Portugal                |
| Di | 24 |                                     |
| Mi | 25 | Tel. nº 0035122-55458               |
| Do | 26 |                                     |
| Fr | 27 | UM FILME DE                         |
| Sa | 28 | <b>NICOLE NOIA</b>                  |
| So | 29 |                                     |
| Mo | 30 |                                     |
| Di | 31 |                                     |

Anexo 10 – Poster final do filme *Tenho medo do fim das coisas*, pela artista Teresa Arega

