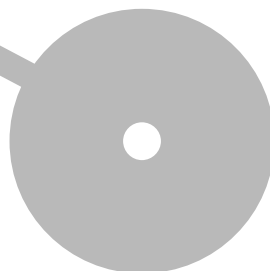




O Espaço enquanto Evocador de
Memórias no Cinema
Documental: a realização em
Enquanto as Borboletas Voarem

Joana Isabel Loureiro Vaz de Araújo

[07/2024]



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Joana Isabel Loureiro Vaz de Araújo

O Espaço enquanto Evocador de Memórias no Cinema Documental: a realização em
Enquanto as Borboletas Voarem

Trabalho de Projeto
Mestrado em Cinema e Fotografia: Especialização em Cinema Documental e
Experimental

Orientação: Prof. Doutor Filipe Martins e Prof. Pedro Negrão

Vila do Conde, julho de 2024

Joana Isabel Loureiro Vaz de Araújo

**O Espaço enquanto Evocador de Memórias no Cinema Documental: a realização em
Enquanto as Borboletas Voarem**

Trabalho de Projeto

Mestrado em Mestrado em Cinema e Fotografia: Especialização em Cinema
Documental e Experimental

Membros do Júri

Presidente

Prof. Doutor Luís Filipe Ribeiro

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

Vogal - Orientador

Prof. Doutor Carlos Filipe Ribeiro Duarte Martins

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

Vogal - Arguente

Prof. Doutor José Alberto Ribeiro de Campos Martins Pinto

Faculdade de Belas Artes – Universidade do Porto

Vila do Conde, julho de 2024

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço aos docentes da ESMAD por todo o apoio que deram ao longo do projeto, em especial ao Professor Filipe Martins, que se demonstrou incansável e sem o qual este projeto não teria sido possível, e ao Professor Pedro Negrão, com quem tive o enorme prazer de crescer na parte mais técnica da imagem.

Agradeço ao meu avô, Manoel, por todo o carinho que teve por mim, disponibilizando-se sempre para fazer o que lhe pedisse e por conversar comigo infinitamente. Este filme não é apenas um projeto de conclusão de Mestrado, como também uma perpetuação das suas memórias, que guardarei comigo para sempre. Agradeço também à minha avó Zélia, dedicando-lhe este filme, pois sei que ela adoraria saber que se tornou uma estrela de Cinema, e que, para mim, brilha mais do que todas as outras.

À Mariana Meireles, por ter percorrido este caminho comigo desde a licenciatura, por me ter ajudado ao longo de todo o processo criativo deste filme e por ser uma parte indispensável das filmagens.

Ao Canal180, por ter disponibilizado material e pessoas para fazerem parte deste projeto. Em especial, agradeço ao João Martins que foi um importantíssimo suporte para poder tornar este filme possível, tal como ao Rafael Rodrigues, ao Luís Fernandes e à Vanda Novo que estiveram sempre prontos para me ajudar, e ao Joaquín Mora por conversar comigo sobre as suas obras.

Ao Gonçalo Inácio, por me ter acompanhado nesta jornada e partilhado visões criativas, numa constante entreaajuda que propiciou, sem dúvida, o meu crescimento enquanto profissional.

À Rita de Francesco por ter dado voz aos meus pensamentos.

Por fim, agradeço à minha família, por me ter apoiado durante todo o ano e que me ajuda sempre à frente e atrás da câmara, quer seja para vestir fatos de Caretos, quer seja para me dar apoio emocional e acreditar sempre nas minhas capacidades.

RESUMO ANALÍTICO

Neste ensaio explora-se o poder que o espaço que nos rodeia tem sobre nós e sobre a nossa memória, quer pessoal quer coletiva, com especial foco no uso que o Cinema Documental faz dos espaços para evocar sentimentos nostálgicos, nomeadamente ao estabelecer uma relação com a passagem do tempo. Através da realização do filme *Enquanto as Borboletas Voarem* e da análise de outras referências cinematográficas, exploro a ligação que o espaço tem com as nossas memórias, com a passagem do tempo e com a transcendentalidade do ser.

Palavras-chave: Cinema Documental; Espaço; Memória; Transcendental.

ABSTRACT

This essay explores the power that the space that surrounds us has over us and our memory, both personal and collective, with a special focus on the use that Documentary Cinema makes of spaces to evoke nostalgic feelings, as well as to establish a relationship with the passage of time. Through the making of "While the Butterflies Fly" and other cinematographic references, I explore the connection that space has with our memories and the passage of time, as well as the transcendentalism of being.

Keywords: Documentary Cinema; Space; Memory; Transcendental.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1: O ESPAÇO E A MEMÓRIA.....	4
1.1 O Espaço e o Tempo	4
1.2 A Memória.....	7
1.3 A relação Espaço-Memória-Tempo no Cinema	10
1.4 O arquivo enquanto preservador de memórias e lugares.....	12
1.5 A etnografia doméstica e a autoetnografia.....	14
CAPÍTULO 2: A MORTE E O CINEMA.....	17
2.1. A Morte e o Cinema.....	17
2.2. O luto.....	21
2.2.1. O luto e o Cinema.....	22
2.2.2. O cinema transcendental e a sua relação com o espaço e a morte.....	23
PARTE 2: APLICAÇÕES DA TEORIA NA PRÁTICA.....	28
CAPÍTULO 3: ESTUDOS DE CASO.....	29
3.1. Fundamentação teórica do modelo de análise adotado.....	29
3.1.1. <i>Nuit et Brouillard (Noite e Nevoeiro, Alain Resnais, 1956)</i>	30
3.1.2. <i>Neiti Aika (Lady Time, Elina Talvensaari, 2019)</i>	33
3.1.3. <i>Ofelia</i> (Francesco Bigazzi, 2021).....	35
3.1.4. A Casa e a sua relação com a Memória através do olhar de Joaquín Mora.....	38
PARTE 3: RELATÓRIO PRÁTICO	42
CAPÍTULO 4: O CASO DE ENQUANTO AS BORBOLETAS VOAREM	43
4.1. Pré-Produção.....	43
4.2. Investigação e digitalização de arquivo.....	44
4.2.1. Construção da narrativa e simbologia.....	46
4.2.2. Escrita do guião documental.....	48
4.3. Produção.....	50
4.3.1. Realização e Direção de Fotografia.....	50
4.4. Pós-Produção	55
4.4.1. Montagem e Edição.....	55
4.4.2. Pós-Produção Sonora.....	56
4.4.3. Colorização	58

4.4.4. Grafismos e materiais de divulgação.....	59
CONCLUSÃO.....	61
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	64
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	67
ANEXOS.....	69
Anexo A – Perguntas Joaquín Mora:.....	69
Anexo B – <i>Storyboard</i>	76
Anexo C – Primeira versão do guião.....	79
Anexo D – Guião corrigido.....	81
Anexo E – Emails trocados com a Warner Chappell.....	82
Anexo F – Emails trocados com Graça Chorão no âmbito da tradução e legendagem	83
Anexo G – Testes do poster.....	84

Lista de figuras

Figura 1 - <i>Frame</i> de <i>Nuit et Brouillard</i> (<i>Noite e Nevoeiro</i> , Alain Resnais, 1956)	31
Figura 2 - <i>Frame</i> de <i>Nuit et Brouillard</i> (<i>Noite e Nevoeiro</i> , Alain Resnais, 1956).....	32
Figura 3 - <i>Frames</i> de <i>Neiti Aika</i> (<i>Lady Time</i> , Elina Talvensaari, 2019).....	35
Figura 4 - <i>Frame</i> de <i>Ofelia</i> (Francesco Bigazzi, 2021).....	36
Figura 5 - <i>Frames</i> de <i>Ofelia</i> (Francesco Bigazzi, 2021).....	37
Figura 6 - Personagens da série <i>Habitar</i> (Joaquín Mora, 2024)	39
Figura 7 - Personagens da série <i>Habitar</i> (Joaquín Mora, 2024)	41
Figura 8 - Digitalização e organização de arquivo.....	44
Figura 9 - <i>Répérage</i> Sabrosa.....	45
Figura 10 - Gravação da narração com Rita de Francesco	49
Figura 11 - Primeira ida a Sabrosa.....	50
Figura 12 - Segunda ida a Sabrosa	51
Figura 13 - <i>Frame</i> de <i>Enquanto as Borboletas Voarem</i>	51
Figura 14 - Montagem do cenário de entrevista.....	52
Figura 15 - Preparação da sequência do prefácio.....	54
Figura 16 - Primeira seleção de vídeos VHS e Hi8.....	55
Figura 17 - Timeline final de <i>Enquanto as Borboletas Voarem</i>	56
Figura 18 - Emails de <i>feedback</i> com o Marco Vieira	58
Figura 19 - Exemplo de <i>nodes</i> aplicados sobre um plano.....	59
Figura 20 - Poster final de <i>Enquanto as Borboletas Voarem</i>	60
Figura 21 - <i>Frames</i> dos grafismos do filme.....	61
Figura 22 - <i>Website</i> de <i>Enquanto as Borboletas Voarem</i>	61

INTRODUÇÃO

O tema do presente ensaio surgiu após um momento de reflexão pessoal que me intrigou e levou à pesquisa de bibliografia que pudesse apoiar a tese que vinha a formular. Assim, num dia melancólico da semana, quando me vi sozinha em casa da minha falecida avó, apercebi-me do espaço em que estava e do que este significava para mim. Embora este estivesse totalmente vazio, não consegui mentalmente desfazer-me dos objetos físicos da mesma, e de todas as memórias que lá fizera. Cada canto observado, cada fragmento de parede descascada, cada taco de madeira levantado, direcionava o meu cérebro para o mundo do imaginário, revivendo momentos que ali passei. Deste modo, comecei a refletir sobre a possibilidade de desassociar o espaço das memórias, tanto pessoais como coletivas, e a capacidade que este tem de evocar em nós, quase que magicamente, todas as nossas memórias, mesmo as que já julgávamos esquecidas. Sendo assim, e problematizando esta questão, pretendo ao longo deste ensaio e da realização do filme *Enquanto as Borboletas Voarem* responder à seguinte pergunta: “Será possível desassociar o espaço que nos rodeia da nossa Memória?”.

Foi ao ler o livro *The Architecture of Image: Existencial Space in Cinema* (Pallasmaa, 2001) que me apercebi da complexidade da relação que a Memória tem com o espaço e com o tempo.

Nunca mais voltei a ver aquela casa notável que, com a morte do meu avô, passou para mãos estranhas. Quando recorro às minhas memórias de infância, não é um edifício completo; está todo partido dentro de mim; aqui uma divisão, ali uma divisão, e aqui um pedaço de corredor que não conecta essas duas divisões, mas que se preserva, enquanto fragmento, por si só. (...) tudo o que ainda está em mim e nunca deixará de estar em mim. (Rilke, 1992, p. 8) ¹

Embora as nossas memórias enclausurem em si espaços fechados, a verdade é que a partir delas conseguimos preservá-los como um todo e reviver os momentos do passado através da nossa mente. Como Sócrates definira, a memória é a preservação de

¹ Tradução nossa.

uma sensação (Marques, 2014), e é este vínculo emocional com o espaço que nos permite lembrá-lo.

Assim, nos primeiros capítulos, explorarei os conceitos essenciais para o entendimento do tema, como o Espaço, o Tempo e a Memória, relacionando-os depois com o Cinema e com o poder que o arquivo tem de preservar tanto os lugares como as lembranças no tempo e no espaço, servindo de elementos complementares bastante ricos para a construção de narrativas que envolvem a etnografia doméstica e autoetnografia. Posteriormente, abordarei o tema da Morte e o Cinema, explicitando como estão relacionados e aprofundando a questão do luto e a sua aproximação à sétima arte. O aprofundamento de tais conceitos será também relevante para a exploração do Cinema Transcendental na sua relação com o Espaço e com a Morte, numa perspectiva de libertação, seja ela positiva ou negativa.

Para o presente ensaio, proponho a análise de três estudos de caso, segundo os modelos de Bordwell (1989) e Corrigan (2004). Através dos filmes *Nuit et Brouillard* (*Noite e Nevoeiro*, Alain Resnais, 1956), *Neiti Aika* (*Lady Time*, Elina Talvensaari, 2019) e *Ofelia* (Francesco Bigazzi, 2021), explorarei a questão da Memória e da sua relação com o Espaço, não só partindo da temática dos filmes, como também das próprias opções cinematográficas que espelham o mesmo fio condutor: o espaço enquanto evocador da memória. Efetuarei, igualmente, uma entrevista ao realizador chileno Joaquín Mora, de modo a ter um conhecimento mais aprofundado desta relação do ser humano com o espaço em que habita, foco principal de todas as suas obras. Finalmente, após o relato prático do meu projeto, correlacionarei a realização de *Enquanto as Borboletas Voarem* com os filmes analisados.

Parte I

CAPÍTULO 1: O ESPAÇO E A MEMÓRIA

1.1 O Espaço e o Tempo

O conceito de espaço pode ser analisado de diversas perspectivas. Em termos científicos, espaço pode referir-se à “extensão entre dois pontos, duas linhas ou dois objetos, uma área que pode ser pensada geometricamente” (Calvante & Nóbrega, 2017, s/p), ou então enquanto “englobante dentro do qual se situam todos os espaços particulares” (Calvante & Nóbrega, 2017, s/p), isto é, o espaço acaba por ser tudo o que é exterior a um indivíduo, em que se coloca em destaque o aspeto físico do ambiente.

Ao longo das épocas, vários filósofos abordaram a questão do espaço. Para Aristóteles, o que não está em parte nenhuma, não pode existir (Santos, s/d), e, segundo Cassirer (2011), toda a criação do ser humano que se relacione com o mundo, com o espaço, procura de alguma forma sentir-se confortável dentro do mesmo.

De facto, os filósofos foram os primeiros geógrafos. Com o surgimento desta disciplina do saber, o estudo da Geografia, passou a definir-se o espaço enquanto algo resultante de uma união entre a sociedade e a paisagem que a rodeia, sendo algo que contém em si movimento e relações entre o objeto e as suas interações, não entre si, mas enquanto um intermediário para essas ocorrerem, como uma soma e uma síntese das mesmas: “o espaço é igual à paisagem mais a vida nela existente”. (Santos, 1988, p. 26)

O espaço torna-se então um pano de fundo, não neutro, mas sim uma estrutura social “dotada de um dinamismo próprio e revestida de uma certa autonomia” (Santos, s/d, p. 7), seguindo-se de leis próprias que fomentam a sua evolução. Aliás, Kant (2001) refere-se ao espaço enquanto uma pluralidade que se considera como unidade, isto é, o espaço transforma-se na própria existência, onde a sociedade, já dividida geograficamente, está também contida. Por isso, pode-se ainda afirmar que o espaço evolui a par da evolução da sociedade (Santos, s/d).

Contudo, os conceitos de *espaço* e de *lugar* são comumente confundidos. Basicamente, o espaço é um lugar ao qual não se atribui qualquer significado, enquanto o lugar é um “espaço que identificamos” (Calvante, Nóbrega, 2017, s/p), com limites definidos e que pode ser reconhecido, é uma referência, “é um espaço ao qual se atribui um significado” (Calvante, Nóbrega, 2017, s/p). Quando falamos deste conceito, é necessário ter em atenção que espaço pode não se referir apenas ao sentido

antropológico do mesmo, mas sim à sua forma mais abstrata. Muitas vezes utilizamos a expressão “espaço de tempo”, tendo plena noção de que não é algo palpável. Foi seguindo esta linha de pensamento que Augé (2005), no seu livro *Não-lugares*, se debruça sobre um espaço que transcende o antropológico, um espaço que é efêmero, de pura passagem, um *não-lugar* que surge de uma “relação contratual” (Augé, 2005, p. 84) que o indivíduo estabelece com o mesmo. Este pode ser caracterizado por não criar “nem identidade singular, nem relação, mas solidão e semelhança” (Augé, 2005, p. 87), são “espaços constituídos em relação com certos fins” (Augé, 2005, p. 79), que se medem em unidades de tempo devido à sua “urgência do momento presente” (Augé, 2005, p. 87), espaços em que o indivíduo não tem uma identidade particular.

Quando pensamos no conceito de espaço, se seguirmos a linha de pensamento anteriormente mencionada, podemos concluir que se trata de algo que transcende a barreira física. É no domínio deste “*lived space*” (Pallasmaa, 2001, p. 18) que conseguimos experienciar a memória, um mundo mental em que o que vivemos e o que recordamos coexistem, num “Memória-Mundo” (Deleuze, 2005, p. 122).

Quanto ao tempo, há várias formas de abordar o conceito, tanto segundo perspectivas físicas como filosóficas: há um tempo cronológico, um tempo termodinâmico, um espaço-tempo (relativista), um tempo psicológico, um tempo bergsoniano (*durée*), etc. Por exemplo, o tempo termodinâmico refere-se à Segunda Lei da Termodinâmica, segundo a qual os sistemas físicos tendem naturalmente da ordem para a desordem (aumento da entropia). O tempo termodinâmico é caracterizado pela sua irreversibilidade, seguindo “um sentido único, do passado para o futuro” (Moura & Aguiar, 2016, p. 2), como uma seta. De acordo com a Segunda Lei da Termodinâmica, os sistemas partem sempre de um estado improvável e evoluem até atingir o estado mais provável, o “estado do equilíbrio térmico” (Moura & Aguiar, 2016, p. 12), e que a entropia (grau de desordem) de um sistema tende sempre a aumentar, cumprindo a direção do tempo por se tratar de um fenómeno irreversível (Moura & Aguiar, 2016).

Ainda no âmbito da física, Einstein propôs um reenquadramento do conceito de tempo à luz do Princípio da Relatividade, em 1905. Ao contrário do tempo absoluto newtoniano, o tempo relativista proposto por Einstein constitui uma componente de uma entidade mais abrangente que combina o espaço e o tempo: o espaço-tempo. Nos termos de Einstein, diferentes observadores farão diferentes medições do tempo

conforme o seu movimento (e velocidade) relativa. Quanto maior a velocidade, menor a passagem do tempo. Seguindo um exemplo de Fiolhais, imaginemos dois observadores, o Henrique e o Alberto, em que o primeiro se encontra parado e o segundo a correr. Para Alberto, o tempo passará mais lentamente devido ao “fenómeno da dilatação do tempo” (Fiolhais, 1996, p. 80).

A medição do tempo, por sua vez, remete-nos para a existência de uma métrica do tempo, um tempo cronológico, o tempo que é medido pelos nossos relógios (Bosi, 1995).

Podemos referir ainda um tempo psicológico, que consiste na nossa percepção subjetiva da duração e do passado. Corresponde a uma “ilusão” (Bosi, 1995, p. 228), ou seja, segundo Bosi (1995), o tempo psicológico existe devido ao conflito gerado pelo contraste entre presente e passado, sem o qual não existiria o Eu. Este é um tempo do pensamento “que está baseado na memória, na experiência e no conhecimento – é o movimento do tempo no aspeto da transformação” (Bosi, 1995, p. 86), que não está relacionado com o tempo cronológico.

Não obstante, Kant (2001) defendia que o pensamento do ser humano funcionava de duas formas distintas, sendo que o primeiro nível da estruturação consistia numa forma *a priori* da sensibilidade, o espaço e o tempo. Esta, posteriormente, serve de matéria para a “síntese *a priori* do entendimento” (Kant, 2001, p. 13) para assim percecionarmos o mundo.

O conceito de tempo também tem sido apropriado pelos teóricos do cinema. Deleuze, inspirando-se na filosofia de Bergson, considera que o tempo é “pleno, é uma forma inalterável preenchida pela mudança” (Deleuze, 2005, p. 28). A magia do tempo consiste na sua capacidade de não só “passar pelo presente, [mas também] conservar em si o passado” (Deleuze, 2005, p. 121). Aliás, Deleuze (2005) refere que o presente não passa de “um passado infinitamente contraído” (p. 122), sendo o tempo constituído pelo passado e pelo presente em simultâneo, interligando-se.

O tempo não está dependente de experiência alguma, pois nem a sucessão nem a simultaneidade existiriam se o tempo não fosse um fundamento *a priori*, sendo o “fundamento de todas as intuições” (Kant, 2001, p. 96). Por conseguinte, sempre que se mencionar tempos diferentes, é necessário esclarecer que na verdade fazem parte de um só e único tempo (Kant, 2001). Fundamentalmente, é uma experiência íntima e imediata, em que a morte, a vida e o próprio tempo se interlaçam de forma intrigante e a que

nenhuma religião ou filosofia consegue fugir. Este está ligado a todas as formas de conhecimento humano e a todas as funções da mente (Whitrow, Fraser, 2003).

Se pensarmos acerca do nosso Universo, é possível concluir que “lugares e tempos nunca se apresentam à nossa observação se não unidos entre si. Nunca se observa um lugar sem ser num determinado instante, nem um instante sem ser num determinado lugar” (Minkowski, 1908, p. 94).

Deste modo, o espaço e o tempo encontram-se intimamente ligados, sendo conceitos – ou como Kant (2001) menciona, intuições – intrínsecas à condição humana, o que faz com que o modo como percebemos a vida, isto é, o modo como vivemos o passado, o presente e o futuro, não nos permita desprender nem do espaço vivido, o nosso mundo mental, nem do tempo não-linear inerente à nossa existência.

1.2 A Memória

“A memória é como o ventre da alma (venter animi), enquanto a alegria e a tristeza são o seu alimento, ora doce, ora amargo”. (Agostinho, 2002, p. 355, citado em Almeida, 2011, p. 5)

Se encararmos o espaço e o tempo enquanto intuições *a priori* do ser humano, é possível inferir que pode existir algo mais que seja intrínseco ao nosso mundo mental. O presente em que vivemos é fruto de um passado. Sendo assim, o presente não existiria sem o passado, que por sua vez não existiria se não através da memória, tornando-se também algo da qual nos encontramos dependentes e sem a qual não conseguiríamos sobreviver. No entanto, Deleuze (2005) contrapõe esta constatação, afirmando que, na realidade, a memória não se encontra intrínseca a nós, mas sim nós intrínsecos à mesma, vivendo num Mundo-Memória, como anteriormente supracitado.

A memória é fruto de um ato de persistência – de repetição – do ser humano, em que há um esforço por parte da nossa consciência para que nos lembremos dos momentos, localizando-os no tempo e no espaço (Martins, 2020b). Segundo Deleuze (2005), “somos construídos como memória, somos a um só tempo a infância, a adolescência, a velhice” (p. 122). Não conseguimos experienciar a duração de algo que já terminou, nem de algo que ainda há de acontecer, e, sem nos apercebermos, o presente

torna-se passado. Logo, tal como as memórias se tornam mais vivas quanto mais conectadas estiverem com um espaço, também o ser humano, ao criar um vínculo com este último, maior noção temporal terá do mesmo, nele se enclausurando (Bachelard & Jolas, 1994). A memória mede, então, a sucessão dos eventos através de uma duração imensurável (Umbelino, 2020) e “mesmo a memória isenta de qualquer patologia é impertinente, indomável e pode enganar o Eu” (Quintella & Silva, 2014, p.67).

Agostinho (2002), na sua obra *Confissões*, mencionado por Almeida (2011), estabelece uma relação metafórica entre a memória e um vasto palácio, por esta se exprimir como sendo um espaço em que é possível guardar um tempo passado, não sendo necessariamente um lugar, mas sim uma faculdade passiva de grande potência.

Halbwachs (1968) propõe o conceito de memória como fenómeno social, em que recorreremos a um “sentimento de realidade” para poder reconstruir o passado, isto é, procuramos quadros sociais, referências temporais e espaciais nos nossos campos de significado. Assim, é da memória individual que surge o conceito de memória coletiva, por vezes confundida com memória histórica. Este último termo analisa e relembra os acontecimentos de um ponto de vista neutro, observa-os “de fora”, enquanto a memória coletiva pressupõe a consciência coletiva de determinado evento, é “um passado que se perpetuou e ainda vive nesta consciência” (p. 32).

Torna-se, por isso mesmo, pertinente abordar a memória familiar, que se enquadra na memória coletiva, mas de um modo mais íntimo, afetuoso, que por sua vez espelha em si uma época e uma sociedade. O principal narrador destas memórias tende a ser a figura dos avós, que se tornam um “guardião da memória familiar” (Halbwachs, 1968, p. 34). É através dos avós que podemos reconstruir um modelo familiar e ligá-lo à própria História, é uma transmissão de valores - “memória-mensagem” (Halbwachs, 1968, p. 37) - que reitera a noção de que o tempo é cíclico. Atualmente, esta memória familiar é preservada igualmente pelo uso de fotografias e vídeos, que aliadas às reminiscências dos avós, pais, e à própria casa e seus objetos, constroem em si um verdadeiro “museu de memórias”, em que o espaço se transforma num símbolo de família.

Myriam Barros (1989) menciona ainda como determinadas pessoas numa família acabam por desempenhar também essa função de guardião da memória familiar, verdadeiros colecionadores que investigam e preservam as memórias de uma família, como se tivessem uma “obrigação de cuidar da memória do grupo familiar”, sendo esse

cargo igualmente incumbido pela própria família. Assim, ao preservar os documentos-memória, o guardião de memórias preserva em si o espaço e o tempo.

Estas memórias manifestam-se de maneira distinta dependendo da faixa etária do sujeito. Zappellini (2004), menciona que, até na demência, “há uma impossibilidade de esquecer, ou melhor, um conflito entre a atemporalidade do inconsciente e a temporalidade do corpo” (Quintella & Silva, 2014, p. 67).

Para Freud, a psique e as memórias dividem-se em três âmbitos diferentes: as indicações da percepção, que são um primeiro registo da memória; a inconsciência, que “associa a conteúdos ausentes da consciência e desperta no sujeito sensações prazerosas ou desprazerosas” (Quintella & Silva, 2014, p. 68); e ainda uma terceira denominada de pré-consciência, que identifica uma sensação e refere-se ao ego de um indivíduo.

É impossível abordar a memória sem abordar o esquecimento. Tal como evitamos tocar numa ferida, tendemos igualmente a fugir das memórias que provocam dor, esquivando-nos ao sofrimento. Não é possível viver sem memória, “a conservação e a perda caminham de mãos dadas pelas artérias da vida” (Chagas, s/d, p. 43), mas é igualmente impossível viver sem esquecimento: “um homem que não pudesse mais esquecer, perderia a própria humanidade e em seguida o poder de agir” (Chagas, s/d, p. 46).

O mais interessante acerca da memória e do esquecimento é a relação de conservação que a primeira tem com o segundo termo, visto que um indivíduo, ao afirmar que se esqueceu de algo, está inerentemente a recordar que se esqueceu. Assim, o esquecimento torna-se a “presença de uma ausência” (Almeida, 2011, p. 4).

Essencialmente, a memória transforma-se num espaço mental em que, através do imaginário individual, se constrói uma realidade externa, composta por lembranças e por fantasias que se sobrepuseram à mesma. Independentemente dos factos, a realidade de um indivíduo será sempre o que este guardar na memória, quer fidedigno quer não, pois esse imaginário e o esquecimento são inerentes à existência humana.

1.3 A relação Espaço-Memória-Tempo no Cinema

Cinema constructs spaces in the mind, creates mind-spaces, thus reflecting the inherent ephemeral architecture of the human mind, thought and emotion (Pallasmaa, 2001, p. 17)

Segundo Freitas (1997), o cinema tem a função de “produzir uma memória social compartilhada por um grande número de indivíduos” (p. 3), mas também a de “recuperar a memória” (p. 3), sendo por isso uma memória viva que interliga o tempo de forma infinita e o preserva.

O primeiro grande ponto imperativo de se abordar é a relação entre o espaço e o Cinema. No Cinema, o espaço e o tempo em que a ação ocorre tem um papel relevante para a mensagem que se quer transmitir. Tomemos como exemplo o filme *Neiti Aikka* (*Lady Time*, Elina Talvensaari, 2019). O facto de o documentário ter lugar na nova casa da realizadora – a qual continha ainda os pertences de Sirka-Liisa, a residente anterior – cria no espectador a mesma nostalgia que Talvensaari sentira ao se mudar. A casa intacta, as flores murchas (símbolo da passagem do tempo), as fotografias emolduradas, eram prova da existência da mulher que falecera, o que permitiu que a sua vida não fosse erradicada. No filme, a realizadora refere-se àquela casa enquanto “nossa casa”, tornando o espaço o meio evocador da memória de Sirka-Liisa, que por sua vez fica perpetuado em nós, numa memória coletiva dos espectadores, conforme irá ser aprofundado num capítulo posterior.

De acordo com Deleuze (2005), o passado é estratificado e nele procuramos por imagens-lembrança, que podem nunca ser utilizadas, visto que o único presente permanente que temos é a morte (região mais contraída do passado), ou não são sequer evocáveis por se dispersarem por esses distintos estratos. Contudo, “talvez só encontremos a substância universal no ponto contraído da morte” (Deleuze, 2005, p. 140). Isto é, segundo a sua filosofia, a morte é o limite máximo da compressão do tempo, é um ponto único irrevogável, que paradoxalmente se torna o único presente eterno, visto que é um “agora” permanente, um estado do qual não se consegue sair, mas que pode abrir portas a novas experiências e transformações, podendo o ser humano, possivelmente, encontrar apenas aí a sua verdadeira essência.

A *Ghost Story* (*História de um Fantasma*, David Lowery, 2017), embora seja um filme ficcional, espelha este ponto de vista, explorando o modo como a memória prevalece sobre o espaço e o tempo. A substância universal a que Deleuze se referia pode ser a Memória - no leito da morte, eterna - unificadora do tempo e preservadora do espaço. O fantasma, neste filme, permanece no local com o qual criou um vínculo emocional, e lá se conserva, independentemente do tempo - o passado, o presente e o futuro deixam de ser lineares.

Também em *Zerkalo* (*O Espelho*, Tarkovsky, 1975), podemos encontrar uma relação entre os conceitos de tempo, memória e imortalidade (Green, 1993, p. 78), em que o passado e o presente coexistem, tal como no nosso subconsciente. O passado torna-se tão real quanto o tempo presente: quando Aleskei e Ignat se olham através do espelho como objeto evocador, observam-se através da imagem de pai e de filho em simultâneo, permitindo-nos refletir sobre o que será uma memória ou o que será um sonho (McFadden, 2012), o que é o presente e o que é o passado e se estas realidades coexistem.

Contudo, esta passagem de tempo é inevitável: as mãos começam a enrugam e a memória começa a falhar. Se para sermos eternos precisamos de nos lembrar, e se a memória está inerente à nossa existência, o que acontece quando a perdemos? Em *Ofelia* (2021), Bigazzi transmite ao espectador as marcas físicas e mentais da passagem do tempo, numa casa em que outrora a vida se preservava. Ao assistirmos à perda de memória de Ofelia, sentindo a dor da vida a fugir, é possível constatar o uso da memória enquanto símbolo do esquecimento. Não se lembrando do nome dos seus amigos, assim como da letra da música, encontra-se ela própria - a sua existência - a desvanecer.

Tal como o espaço, também os objetos que a ele pertencem têm um poder evocador da memória. Em *ECO* (Xacio Baño, 2015), os diários da mãe perpetuam uma “paisagem” da sua vida, uma paisagem-memória, preservando a sua existência naquelas folhas. Em *Yo fui Anderssen* (*I Was Anderssen*, Raúl Riebenbauer, 2019) encontramos nos primeiros momentos do documentário o sofá como evocador da última conversa que Raúl tivera com seu pai. Se a memória é a preservação de uma sensação, e como a aura das coisas é construída através do distanciamento, os “fragmentos da nossa memória” em que Raúl guardara os cavalos de xadrez do seu pai passaram a ter um significado completamente distinto após a sua morte, servindo agora como modo de eternizar a sua memória. Tal

como em *A Ghost Story (História de um Fantasma)*, David Lowery, 2017), a caixa a ser enterrada tem o mesmo papel que a carta de M ao ser lida pelo fantasma, desmaterializando a memória.

Por fim, é importante clarificar o conceito de *memória coletiva*. Esta é construída através da junção de cada memória individual, que oscila em relação ao tempo e ao espaço, em que a lembrança se torna fruto de uma “troca de memórias” (Freitas, 1997, p. 2). Em *A Metamorfose dos Pássaros* (Catarina Vasconcelos, 2020) assistimos à junção de duas experiências, a da filha, Catarina Vasconcelos, e a de seu pai, para criar uma memória comum da sua família, por meio da ficção e do documental. Já em *Hotel Jugoslavija* (Nicolas Wagnières, 2017), encontramos imagens de um hotel abandonado na antiga Jugoslávia, em que o próprio realizador narra como os escombros o remetem para a sua memória individual, tal como para uma memória coletiva de um país que já não existe. Em *Ruínas* (Manuel Mozos, 2009), a premissa é a mesma, recorrendo à narração de histórias de quem pelos locais passara ou vivera, fazendo o espectador olhar para o espaço, experienciando-o através da memória de outrem, permitindo uma reconstrução mental dos locais agora deteriorados.

1.4 O arquivo enquanto preservador de memórias e lugares

A imagem em movimento tornou possível ao ser humano reviver memórias com muito mais precisão do que apenas depender do recurso às suas lembranças ou imaginação. Acaba por ser um ato quase contranatura, um combate à efemeridade dos momentos, ao tornar um “passado” um “agora” e um “futuro” ao mesmo tempo.

Desde que se começou a fotografar que as famílias construía pequenos baús ou caixas de recordações, pequenos museus familiares, que simbolizam a memória coletiva de uma família através de memórias individuais, que conservam em si um espaço e um momento. Normalmente, a figura dos avós é associada ao guardião da memória familiar, tendo como papel estabelecer um modelo familiar, conduzidos pelas suas lembranças de infância do que foi passado como modelo de avós, que para nós se tornam mais do que apenas memórias, tornam-se a nossa história, a nossa essência, que será passada de geração em geração.

No caso do cinema, há uma constante busca por uma autenticidade estética, por ser inatamente realista, não se podendo, contudo, confundir este termo com um realismo

naïf, isto é, o cinema alcança o realismo através do senso poético do artista, de uma forma indireta (Martins, 2023). Deste modo, o documentário vive de um constante diálogo entre o que é objetivo e factual dos acontecimentos e de uma autenticidade subjetiva, de construção da própria imagem.

No caso das imagens de arquivo, quer sejam denominadas enquanto *archival footage* ou *found footage*, implicam uma ideia de *foundness*, isto é, imagens que foram encontradas e que reiteram a aura de autenticidade de determinada narrativa. Neste contexto, torna-se importante distinguir estes dois conceitos base, em que *found footage* se refere a imagens encontradas na rua, em baús, em mercados, enquanto *archival footage* se aproxima a imagens de carácter oficial e não meramente encontradas.

Deste modo, a imagem de arquivo pode ser utilizada com diversos propósitos que vão muito além de apenas mostrar o passado. Este provoca em nós a sensação de perda e a nostalgia da passagem do tempo, ou de felicidade pela transmutação; todavia o que ambos os conceitos têm em comum é a reação que provocam no espectador e na narrativa do próprio filme. Segundo Baron: “O que faz com que filmagens sejam consideradas *archival* é, em primeiro lugar, o efeito gerado num determinado filme pela justaposição de planos percebidos como produzidos em momentos diferentes no tempo” (Baron, 2012, p. 105).

A título de ilustração, em *Understory* (Margarida Cardoso, 2019), a autora utiliza as imagens de arquivo de um modo extremamente criativo, recorrendo à técnica do *split screen* para criar uma ponte clara entre o passado e o presente da produção de cacau. Para além de ter um forte cariz histórico, acabando por educar o espectador numa profissão que muitos ainda desconhecem, tem também um forte carácter político anticolonialista. As imagens do passado servem igualmente de representação da estagnação de certas zonas do mundo, em que a produção se mantém tal como em tempos remotos, tornando difícil competir com certos países mais avançados. Assim, explora o passado enquanto algo mais humano, mais palpável, reforçando a ideia de que os tempos mudaram, mas as pessoas são as mesmas, espelhando épocas diferentes e, ao mesmo tempo, tão iguais. Neste caso, o arquivo permitiu criar um verdadeiro e completo retrato da sociedade ao longo de várias décadas.

Em contraste com este método de utilização do arquivo, temos o exemplo da chamada “trilogia da avó”, de Naomi Kawase, que conta com os filmes *Katatsumori*

(1994), *Ten, mitake (See Heaven, 1995)* e *Hi Wa Katabuki (The Setting Sun, 1996)*. Estes filmes, cuja totalidade das imagens fazem parte do arquivo familiar, acompanhadas de uma narração poética e falas pontuais que se ouvem em som diegético, acabam por ser documentos (auto)etnográficos que marcam a história familiar da realizadora e a sua relação com a sua avó, abordando os temas do luto, do distanciamento e da culpa de crescer. Neste caso, as imagens de arquivo conferiram aos filmes uma *rawness*, uma autenticidade crua, com imagens filmadas pela simples vontade de as filmar e sem intuítos estéticos exacerbados, fazendo com que o espectador crie uma relação de proximidade com Naomi e sua avó que, de outra forma, não seria tão genuína.

Por fim, há igualmente filmes que utilizam as imagens de arquivo de ambos os modos, em que, através da domesticidade das imagens de arquivo, retratam igualmente o tempo histórico e a sociedade em si, como no caso de *디어 평양 (Dear Pyongyang, Yang Yong-hi, 2005)*, a realizadora conta a sua história familiar, em particular a sua relação com o seu pai, que fazia parte do Partido Comunista da Coreia do Norte, embora vivessem emigrados no Japão. Através das imagens, é notório o privilégio que as classes elite da Coreia do Norte tinham em relação ao restante país. Em forma de vídeo caseiro, tais imagens demonstram a suposta inocência do seu pai face à miséria do país e o conflito entre as ideias revolucionárias da realizadora, que em si indicam como o pensamento da sociedade se encontrava em mutação na altura.

Através destes exemplos, é possível verificar que todas as imagens em si conservam um passado que, por comparação, antítese ou similitude com o presente, ganham diversos significados, guardando em si momentos, histórias familiares, paredes, jardins, aniversários, casamentos, férias, entre sorrisos e abraços, ou meramente paisagens que outrora tiveram grande importância, e que agora, na mão de um realizador, se tornam ingredientes para uma ressignificação e uma reconstrução dessa e de muitas outras realidades e tempos.

1.5 A etnografia doméstica e a autoetnografia

Os vídeos caseiros, como mencionados anteriormente, acabam por retratar momentos que o indivíduo ou a família consideraram importantes. Deste modo, a casa é comumente representada, é o lar e é onde as memórias mais pessoais, únicas, se formam,

propiciando a vontade de as gravar e preservar no tempo, possibilitando que parentes, amigos, entre outros, possam partilhar desses momentos mais íntimos.

Antes de mais, é imperativo definir o que é etnografia. Pode-se definir este termo como a “ciência que descreve os povos no relativo aos seus costumes, índole, raça, língua, religião, etc” (Dicionário Priberam, 2024, secção *Etnografia*). O filme etnográfico surgiu para documentar as culturas pré-industriais, com ênfase nas que poderiam sofrer um colapso ou transformação com as inovações da época. Porém, com o tempo, o conceito começou a expandir-se para outras formas de caracterizar um tempo, uma sociedade, um espaço (MacDonald, 2013). Assim, surgiu a etnografia doméstica ou familiar, que se debruça sobretudo na representação de tudo o que pertence à casa, ao ambiente familiar ou à família em si (Gonçalves, s.d).

Já a autoetnografia, ainda que neste caso de estudo esteja relacionada sobretudo com o Eu envolvido no ambiente familiar, resulta de uma “subjatividade dialógica que, enfatizando a presença do Outro na escrita do Eu, acaba por incluir no discurso autobiográfico, através da memória e das condições históricas em que se deu o processo de subjetivação, as vozes de outros *selves*” (Versiani, 2002, p. 60). Ao representar um Eu, inevitavelmente subjetivo, é possível representar os outros, por nos encontrarmos inseridos em determinado contexto social e familiar que, como tudo, partilha de padrões que encontramos na sociedade. É através da representação do Eu que representamos o Outro, tornando uma experiência individual numa coletiva, em que o espectador se consegue rever, quer por similitude, quer por antítese.

Embora a etnografia e autoetnografia possam parecer conceitos opostos, pelo primeiro ser tradicionalmente associado a longas viagens de antropólogos que observavam pessoas que nada teriam em comum com a sua própria cultura e experiência, e o segundo se prender a uma investigação consciente de si mesmo sobre a sua própria vida, acabam por ser partes inversas da mesma moeda. Isto porque a observação de novas culturas implica intrinsecamente a mudança do Eu, propiciando a sua introspeção, que se espelha depois naquilo em que encontra significado na vida daqueles que documenta (MacDonald, 2013). Tanto no filme etnográfico como na etnografia doméstica ou autoetnografia, o espectador torna-se consciente da experiência do próprio realizador, quer de forma explícita, quer implicitamente. Deste modo, o filme etnográfico torna-se completo se considerarmos três níveis distintos da representação

em causa: a experiência do sujeito ou comunidade retratada no filme, a experiência do cineasta que criou o vínculo entre a(s) personagem(s) e o espectador, e a própria experiência do espectador ao apreender o conteúdo exibido.

Tal como na arquitetura, o nosso pensamento constrói espaços na nossa mente, espaços-mente, estruturas inerentes ao pensamento humano e às nossas emoções. Ora, o indivíduo não vive apenas num mundo objetivo, vive nesse mundo mental em que o que experienciamos, relembramos, imaginamos, coexiste com um passado, um presente e um futuro. A memória em si torna-se mais segura se estiver relacionada com um espaço, e quanto mais forte for esta relação, mais lembranças teremos. Assim, a casa, o lar, acaba por ser o espaço no qual o ser humano experiencia de forma mais intensa a ponte entre a realidade física e a mental, através dos pensamentos, das memórias e dos sonhos (Bachelard, 1994).

Documentar uma realidade familiar ou pessoal acaba por obrigar a uma intervenção mais subjetiva do realizador, em que este tem de encarar a sua realidade e os vídeos caseiros com um certo grau de performatividade cuja veracidade, mesmo sendo uma não-ficção, apenas surgirá do encontro entre objeto-cineasta-espectador (MacDonald, 2013). A representação da família e do Eu através dos vídeos caseiros, embora subjetiva e extremamente pessoal, aproxima-se muito mais dos sentimentos e das camadas invisíveis implicadas nos mesmos, espelhando de forma autêntica as emoções que outrora ocuparam determinado espaço, nas quais o próprio espectador se poderá rever.

No documentário *Minding the Gap* (Bing Liu, 2018), somos confrontados com um jogo entre o passado e o presente através dos vídeos caseiros que Liu filmava dos seus amigos enquanto andavam de *skate* por Rockford, Illinois, que são contextualizados à luz da realidade de jovens forçados a crescer e a aceitar a vida adulta. Entre os depoimentos de jovens perdidos, cujas vidas tiveram desfechos com os quais eles não sonhavam em pequenos, o espectador apercebe-se dos traumas da infância das personagens e da importância do parque de *skate*, que se tornava o local de fuga, em que eles podiam viver na sua imaginação: os sorrisos, as brincadeiras e os convívios gravados nas cassetes são a prova disso mesmo, uma felicidade que apenas se sente quando estamos no nosso lar, que não necessita de ser a nossa casa, mas sim o local que nos faz sentir isso mesmo. A única família que eles tinham eram os próprios amigos, em que o próprio realizador se

inseria e partilhava das mesmas experiências, criando um equilíbrio curioso entre a etnografia familiar e a autorrepresentação do cineasta.

CAPÍTULO 2: A MORTE E O CINEMA

2.1. A Morte e o Cinema

Poucos serão os que nunca ouviram a expressão “a morte não poupa nem o fraco nem o forte”. Efetivamente, se existe alguma certeza no mundo é a de que somos fisicamente finitos, como um relógio cujo movimento irreversível dos ponteiros conduz implacavelmente até ao silêncio. O conceito é muito mais do que apenas um fator biológico inerente à nossa existência, fundindo-se com a religião, a sociologia, a antropologia, a espiritualidade, entre outras áreas (Santos, 2009). Deste modo, o tema da morte torna-se, provavelmente, um dos mais discutidos e polémicos desde os primórdios da Humanidade, alimentando os mais variados discursos religiosos, filosóficos e científicos. É pelo seu carácter desafiador e perturbador que o tema da morte é tão fortemente estudado. Na sua interrogação da morte, o investigador interroga-se também sobre a essência do humano, embarcando “numa exploração que nada mais é do que uma viagem à descoberta de si mesmo” (Santos, 2009, p. 13).

Nas sociedades mais antigas, a morte era sinal de mudança, de transcendência, uma “transição da terra dos vivos para o mundo dos mortos” (Santos, 2009, p. 15), até que surgiu, tanto no Antigo Egipto como mais tarde com o Cristianismo, o medo do julgamento e do castigo, que criou modelos morais. No Oriente surgiram outros modos de encarar a morte, baseados na filosofia de Buddha, que “quando questionado sobre a existência da alma depois da morte, respondeu com silêncio” (Masao, 1986, p. 47). A filosofia budista não defende nem a finitude nem a infinitude da alma: “Todas as coisas são impermanentes / Elas aparecem e desaparecem; / Quando se põe um fim / A este aparecimento e desaparecimento / A satisfação do nirvana é alcançada.” (Masao, 1968, p. 47). Essencialmente, existe uma rejeição dos termos Nascimento e Morte, defendendo-se que é através da extinção dos ideais de mortalidade e imortalidade que alcançaremos a libertação espiritual, finalidade máxima do Budismo.

Por se tratar de um tema cujas opiniões dispersam tão grandemente, e por ser uma experiência comum a todos os seres humanos, desde o Ocidente ao Oriente, e seguindo

a premissa de que “a arte exemplifica o inquietante” (Goodwin & Bronfen, 1993, p. 117), esta não poderia deixar de representar a temática da morte. O conceito começou a ser apresentado através da Pintura, enquanto “figura desfigurada, pesada, de horror, com um significado de deterioração” (Santos, 2009, p. 18), incutindo uma visão de “horror do mundo” e “pavor do inferno” (Guerreiro, 2014, p. 186), que alimentou a ideia de *carpe diem*, ou seja, a ideia de aproveitar o presente face à certeza trágica da morte. Este conceito de Horácio (65 a.C.-8 a.C.) foi depois explorado nas mais diversas artes: desde a literatura ao próprio Cinema, como serve de exemplo a icónica frase “*Carpe, Carpe diem. Seize the day, boys. Make your lives extraordinary. (...) Because, believe it or not, each and every one of us in this room is one day going to stop breathing, turn cold and die.*”, proferida pela personagem de Mr. Keating no filme *Dead Poets Society* (Peter Weir, 1989).

Representar este fenómeno na sétima arte torna-se um verdadeiro desafio devido à “irrepresentabilidade da morte, (...) esta é impartilhável, mesmo que seja, também, o que cada indivíduo tem em comum com todos os outros seres humanos” (Goodwin & Bronfen, 1993, pp. 114-115). Goodwin & Bronfen (1993) mencionam *Vertigo (A Mulher que Viveu Duas Vezes*, Hitchcock, 1958) como o verdadeiro exemplo das particularidades da sua representação, ao colocar a questão sobre se a repetição deste tema trata de um desejo da morte ou de uma negação da mesma. Também em *Ikiru (To Live*, Akira Kurosawa, 1952), podemos observar uma ideia comumente associada à morte: o que faria um indivíduo quando confrontado diretamente com a sua inevitabilidade? Neste caso, Watanabe começa a viver apenas a partir do momento em que descobre que não teria mais do que seis meses de vida: “we only realize how beautiful life is after we face death”. E deixa-nos com uma reflexão intrigante: se somos nós que matamos o tempo, ou se é o tempo que nos mata. O tempo e o espaço só existem se nele depositarmos a crença de que existimos durante um momento em determinado lugar. Podemos partir dessa premissa para refletir acerca da morte: se esta é a finitude da vida, ou apenas a transmutação para algo novo, noutra espaço, noutra tempo.

Ao abordar a morte no âmbito do Cinema Documental, Sobchack (1984) defende que esta temática é um tabu visual, por ultrapassar os limites da representação, é “o sinal que põe fim a todos os signos. Na nossa cultura, ela [a morte] é vista como o último, o derradeiro ato de semiose” (p. 286). Sugere que a morte acabou por se tornar um tabu por nunca poder ser verdadeiramente representada. Por exemplo, em Zapruder (1963)

vemos a morte explícita do Presidente Kennedy, e mesmo com a sua repetição, pausas e outros efeitos de montagem, Sobchack afirma como nunca podemos dizer ao certo quando a morte se efetivou: apenas vemos o indivíduo vivo e, por contraste, o indivíduo inanimado, provocando igualmente um afastamento do espectador do indivíduo morto, passando a encará-lo enquanto objeto inanimado.

Sobchack afirma ainda que a morte representada na ficção “tende a satisfazer-nos – na verdade, em alguns filmes, consegue saciar-nos, ou a oprimir-nos de tal forma que tapamos os olhos em vez de nos esforçarmos por ver” (1984, p. 287), enquanto a morte no documentário é representada através ou de violência praticada sobre um corpo ou de cadáveres em si. Estes não são “sinal indexical da ‘morte’” (p. 287), mas sim do morto, enquanto objeto inanimado e não enquanto sujeito, que contem em si “uma força semiótica paradoxal. É um signo corporal que não tem poder para significar” (p. 288) em que se espera do espectador a criação de uma ligação de empatia com o que o objeto representa, isto é, no que o sujeito foi, o limiar entre o ser e o não-ser. Desta forma, no cinema documental podemos encontrar dois tipos de representação da morte: uma brusca, de carácter intensamente mais violento, que “nega a razão formal e assinala conotativamente a ‘irracionalidade’, a ‘arbitrariedade’ e a ‘injustiça’ da morte” (p. 290), ou uma representação visual gradual de “transformação do sujeito animado em objeto inanimado” (p. 289).

Bennet-Carpenter (2020) acrescenta que a morte no documentário pode ser descrita segundo três vertentes: “a morte-como-terminação, morte-como-transição e morte-como-desconhecido/incerto, cada uma podendo gerar reações positivas, negativas ou neutras/ambivalentes” (pp. 126-127), que estará sempre sujeita ao contexto existencial de cada um, propiciando não só a reflexão sobre a morte, mas podendo criar uma ocasião para uma vida renovada, funcionando o documentário como um “recordar para viver” (p. 127). Assim, sugere cinco níveis de análise pela qual a morte pode ser abordada. A primeira, cujo espectador identifica um item específico que remete para a morte: “uma palavra, imagem ou símbolo” (p. 127). A segunda, em que se identifica “a ideia da morte” (p. 127), como uma inferência. A terceira identifica “referências materiais ou semióticas” (p. 128) à mortalidade, por exemplo através de analogias. A quarta explora a morte enquanto elemento ou convenção, segundo a criação de uma atmosfera que propicie o sentimento de impermanência. E, por fim, a exploração da mortalidade

enquanto experiência, recorrendo a gatilhos que provoquem uma consciência da mortalidade, remetendo à memória de cada um.

No documentário, dá-se uma “morte real, sem filtros, mais próxima dos espelhos sociais, mais próxima de nós” (Pereira, 2016, p. 13), que acaba por produzir no espectador uma reação particular, quase de estado de alerta, em que a imagem da morte se transpõe do ecrã para um medo real: “A morte real abre um precedente: já aconteceu antes, pode acontecer de novo, pode acontecer-me a mim” (Pereira, 2016, p. 13). Distingue-se, deste modo, da ficção que produz um sentimento de violência controlada, segura, teatral.

Em *Coconut Head Generation* (Alain Kassanda, 2023), o espectador é confrontado com a morte de uma maneira inesperada e agressiva: depois de conhecermos os estudantes da Universidade de Ibadan, Nigéria, e começarmos a criar uma ligação emocional com os mesmos e com a sua causa, somos confrontados com a violência policial numa manifestação pacífica, em que num ápice dezenas de estudantes foram mortos, sendo o evento representado visualmente através de uma filmagem de arquivo a partir de um telemóvel de um estudante que se encontrava em *live* numa rede social, que filmou o colega a ser morto e a esvair-se em sangue no chão, transportando o espectador para aquele momento, como se estivesse a assistir ao vivo aos acontecimentos. Por serem tão grotescas, as imagens acabam por fazer sentir a urgência de ação na Nigéria para uma maior liberdade de expressão e para o fim da corrupção e condições precárias que se vivem não só na Universidade como em todo o país.

Por outro lado, em *디어 평양* (*Dear Pyongyang*, Yang Yong-hi, 2005), assistimos a uma deterioração da saúde do pai da realizadora ao longo dos anos, através de vídeos caseiros. Inicialmente, o espectador não reflete demasiado sobre a tosse do pai e do alívio da sua expectoração, talvez até se pergunte o porquê de a realizadora optar por deixar esses momentos no filme. Contudo, no final, percebemos que eram sinais de uma doença pulmonar, observando a vulnerabilidade de um senhor muito mais envelhecido que nas imagens iniciais, na cama de hospital em que, mais tarde, Yong-hi nos conta que faleceu. Este processo lento da morte acaba por criar uma reação mais emotiva e comovente no espectador, que automaticamente é levado a pensar nos seus próprios entes mais queridos.

É, então, possível concluir que a morte é “o menos expressável e menos maleável dos temas disponíveis para um cineasta” (Sobchack, 1984, p. 299), visto que, qualquer

que seja o modo como se opte por representá-la, acaba por ser sempre uma tentativa de retratar “um momento de transformação e caos indescritíveis” (p. 299).

2.2. O luto

O luto, segundo Richard Gross (2018), consiste no modo como reagimos ao falecimento de uma pessoa, sendo uma reação universal, mas que se pode espelhar de modo diferente e único em cada pessoa. De certo modo, o luto pertence unicamente à pessoa que sofre com a perda de algo ou alguém, pelo que cada experiência se torna distinta.

Freud (1920) estabeleceu uma relação entre o luto e a melancolia, definindo o luto como um ato em que o indivíduo se desinteressa pelo mundo que o rodeia, refutando qualquer ideia que não inclua pensamentos sobre o defunto, incapacitando a pessoa de continuar a sua vida e criar novas relações interpessoais. Já na melancolia, “há uma perda de um tipo mais hipotético” (p. 245); o indivíduo sente a ausência de um objeto não consciente ou uma perda no próprio inconsciente. Freud acrescenta ainda que “no luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego” (p. 246). Se pensarmos sobre esta relação, é possível criarmos uma ligação de causa-efeito entre estes dois conceitos: por vezes, ao perdemos alguém, perdemos igualmente o nosso propósito, ou o conceito que temos de vida, pois de repente somos confrontados com uma realidade que até lá desconhecemos, ganhamos consciência da perda.

Outra visão mais biológica sobre o tema remete para Darwin, que considerou o luto uma consequência de como biologicamente o ser humano necessita de ter relações interpessoais fortes para sobreviver: “Os sentimentos fortes sempre me pareceram a parte mais nobre do carácter de uma pessoa e a sua ausência um fracasso irreparável; um indivíduo deve consolar-se ao pensar que o luto é o preço necessário por ter nascido com (...) tais sentimentos.” (Darwin, 1843, citado em Archer, 1999, p. 62)

O luto em jovens adultos e adultos não se manifesta apenas através de uma angústia ativa e depressiva, ultrapassando emoções diretas incentivadas pela ansiedade da separação. Devido à sua experiência de vida e diferentes contactos com estas emoções, o indivíduo procura minimizar a dor provocada pelo luto, podendo ter reações diversas ao mesmo, incluindo a perda de identidade e da noção do Eu (Archer, 1999).

O luto, segundo John Archer (1999) pode manifestar-se de diferentes formas. Contudo, há três processos de luto com os quais me identifiquei particularmente, havendo uma forte conexão entre estes e a motivação inicial para fazer o filme *Enquanto as Borboletas Voarem*:

- Anseio e Preocupação: é uma fase mais tardia do luto, em que o indivíduo se sente preocupado quase obsessivamente, de modo a não conseguir não pensar na pessoa falecida e comumente revendo a pessoa ou sentindo que ela está por perto.

- A necessidade da busca: é a reação mais motivacional à perda, em que toda a ânsia e sentimentos negativos se transformam na procura de uma reconexão com a pessoa falecida.

- Identificação e mudança de autoconceito: a identidade do indivíduo que se encontra de luto é definida pela presença da pessoa que perdeu. O indivíduo sente um vazio como se alguém tivesse roubado parte da sua identidade. Isto deve-se ao facto de o antigo Eu se encontrar incompleto e ser necessário reconstruir/adaptar a identidade a uma nova realidade.

O luto é, portanto, uma experiência pela qual todos os indivíduos passam, e cujos sentimentos acabam por nos tornar humanos. Contudo, não é de todo uma experiência fácil e que causa, que provoca uma ânsia desmedida que, muitas vezes, se prolonga ao longo da vida: “Nunca ninguém me disse que a dor do luto era tão parecida com o medo. Não tenho medo, mas a sensação é como se o tivesse. A mesma agitação no estomago, a mesma inquietação, o mesmo bocejo”. (Lewis, 2001, p. 3)

2.2.1. O luto e o Cinema

Desde sempre, a experiência do luto provoca uma necessidade de comunicar esses pensamentos e sentimentos aos outros, os quais se podem manifestar em rituais coletivos que vulgarmente vemos nas mais diversas culturas, ou pode expressar-se de um modo mais privado, através de diferentes formas artísticas (Archer, 1999), das quais o Cinema não é exceção.

O Cinema é uma arte que incentiva um diálogo introspetivo e um diálogo com o inconsciente de cada cultura. A própria sala de Cinema “partilha características simbólicas tanto com a Igreja como com a sala de terapia: todos são espaços sagrados

onde as pessoas podem encontrar o arquétipo e aliviar o sofrimento pessoal” (Izod & Doavlis, 2015, p.1).

O ser humano encontra-se numa constante procura por um melhoramento interior, e a sala do cinema cria um espaço em que a pessoa pode baixar as suas barreiras, o seu sentido de alerta, e deixar-se imergir por completo no filme que está a ver, acedendo ao interior através das personagens. Para a pessoa que está de luto existem sobretudo dois lugares, o “aqui” e o “além”: “A pessoa em luto está sempre no limiar de outro Universo, um cosmos que sofre com a possibilidade de um lugar fantasma” (Gilbert, 2006, p. 63). Mas o Cinema comunica não só com palavras, mas também com imagens. Assim, a abstração psicológica e visual torna-se uma parte central na maneira como o Cinema representa o luto: evocando um passado, evocando a memória e evocando os sentimentos que o indivíduo que está de luto vive.

Este está intimamente ligado ao conceito de ausência, e a relação que o espectador tem com um filme acaba por ser uma analogia interessante, na medida em que o luto se trata de uma consequência do investimento em algo que vemos na nossa mente, mas que não existe propriamente: “o cinema preserva o que se foi, embalsama o que morreu, recorda o que passou.” (Armstrong, 2012, p.16).

2.2.2. O cinema transcendental e a sua relação com o espaço e a morte

O Cinema Transcendental surgiu da necessidade da criação de uma realidade fílmica transcendente, em que o espectador observa uma separação real entre o homem e o seu ambiente, num tom monótono que espelha a vida quotidiana (Schrader, 2018). É um cinema que provoca desconforto, mas o tempo obriga o espectador a entrar em aceitação.

Deleuze dividiu o Cinema em dois tipos principais: a Imagem-movimento e a Imagem-tempo. Com movimento, entende-se que o espectador consegue perceber a continuidade de uma ação, mesmo com o seu corte. Após a II Guerra Mundial, o cinema começou a priorizar as imagens autónomas, não dependentes do encadeamento da ação. Crê, assim, que este tipo de cinema se preocupa com mais do que “contar histórias aos nossos Eus conscientes, tendo passado a procurar também comunicar com o inconsciente e com o modo como este processa as memórias, as fantasias e os sonhos.” (Schrader, 2018, p.19).

A principal tese que Deleuze propõe em “A Imagem-Movimento” e “A Imagem-Tempo” é a de que o cinema tem uma relação especial com a duração. A Imagem-Movimento é uma imagem indireta do tempo, cronológica, em que se percebe o tempo de forma horizontal, enquanto sucessão de eventos que leva à progressão da narrativa e da ação. Já a Imagem-Tempo consiste numa imagem direta que se desconstrói a si mesma, explorando o tempo verticalmente e jogando com a memória.

Essencialmente, a Imagem-Movimento apresenta blocos espaço-temporais como uma secção móvel de um todo que muda, uma duração universal. Esta fragmenta o espaço e liga os planos na representação de ações organizadas, em centros que combinam a percepção, o afeto e as imagens-ação, apresentando o tempo indiretamente como normal. A Imagem-Movimento é orgânica, cria uma narrativa conectada com as ações, que pressupõe a independência de seus objetos, isto é, “o espaço pró-fílmico representa uma realidade preexistente à sua captação em câmara” (Rodowick, 1997, p. 88).

Entenda-se duração, segundo Bergson, por uma continuidade constante, caracterizada por movimento e transformação. Assim, é compreendida pela experiência de momentos numa sucessão contínua, é um fluxo ininterrupto, enraizado na nossa própria consciência – “a duração, então, implica consciência, e colocamos consciência no coração das coisas precisamente porque a atribuímos a um tempo que perdura” (Bergson, 1965, p. 49). Por sua vez, este conceito encontra-se intimamente ligado à memória, pois apenas percebemos continuidade e mudança pois somos capazes de distinguir o passado do presente e de estabelecer ligações entre si (Lipsanen, 2023).

Tal como explicitado no primeiro capítulo, existem vários tipos de tempo, e neste caso Deleuze não se refere ao tempo físico, ou cronológico, mas sim ao psicológico: “a imagem-tempo é uma imagem da memória” (Rodowick, 1997, p. 88). A Imagem-Tempo tem uma duração única e vai muito para além do “real”, transcendendo a imagem-ação para se tornar numa imagem puramente ótica. Assim, na Imagem-Tempo surge um novo tipo de montagem, baseado em intervalos irracionais que desconecta imagens, tal como a sua relação entre si e o próprio som: “o movimento torna-se numa perspectiva do tempo, inaugurando novas formas de montagem e de narrativa” (Rodowick, 1997, p. 80). Ao contrário da Imagem-Movimento, “a consciência da câmara não é mais definida pelos

movimentos que pode seguir ou fazer, mas sim pelas conexões mentais que propicia” (Rodowick, 1997, p. 83).

Cineastas como Tarkovsky, Rossellini, Fellini, Bresson, entre outros, começaram a mudar o paradigma. Aliás, o que define o próprio neorealismo é o aumento das situações puramente óticas, separando-se da imagem-ação do antigo realismo (Mendes, 2013), é a exploração da Imagem-Tempo. O tempo é uma força à qual ninguém pode escapar, e pelo qual toda a natureza se rege.

Contudo, não se deve confundir o Cinema Transcendental com *slow cinema*, mas sim um dos vários precursores do mesmo. Este “desenvolveu-se enquanto imagem-tempo” (Schrader, 2018, p. 41) em si mesmo, dando a conhecer aos cineastas que o desacelerar dos filmes propiciava a exploração da memória e acentuava o seu carácter contemplativo e reflexivo, chegando, em alguns casos, a tentar simular a própria transcendência.

Este género cinematográfico, segundo Schrader (2018), seguiu três direcções distintas: a câmara de vigilância, focando-se no não-narrativo e quotidiano, como é o caso de *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975), em que observamos minutos incessantes de tarefas domésticas; a galeria de arte, também não-narrativo, que explora a luz e a cor como no cinema experimental, retratado, por exemplo, por Stan Brakhage, em *Dog Star Man (Homem de Sirius)*, 1964; e, por fim, a mandala, que segue rumo à meditação, evocando a quietude e a reflexão, observada em filmes como *Empire* (Warhol 1964) ou *Five (Cinco)* (Abbas Kiarostami, 2003), puramente observacionais e contemplativos.

Na sua essência, o termo “transcendental” pode referir-se ao que é sagrado, algo que experimentou a transcendência; ou a uma força “Outra”, externa, que motiva o ser humano. (Schrader, 2018). Ora, esta força encontra-se presente em todo o lado, na natureza, em nós mesmos, nos animais e até mesmo nos objetos, pois é possível encontrar força e um “sinal” de algo mais naquilo que mais convém ao indivíduo, conferindo-lhe segurança - ou pelo menos uma incerteza mais certa - de que há esperança, podendo aplicar-se nos mais diversos sentidos no quotidiano.

O Cinema Transcendental tem uma grande ligação com o espaço que envolve as personagens. Utilizando Ozu como principal exemplo deste estilo cinematográfico, é possível compreender que, para alcançar um estado meditativo e de introspecção, os

espaços passam a ter uma relevância narrativa que espelha o estado psicológico das personagens (Thompson & Bordwell, 1976). Inclusivamente, as técnicas empregues para filmar o espaço, as personagens e as suas ações exprimem igualmente esse desejo pelo Eu consciente do espectador ao rever-se nos filmes: por exemplo, em *Banshun* (*Primavera Tardia*, Ozu, 1949), a câmara posiciona-se sempre como se estivéssemos sentados segundo a etiqueta do 正座 (Seiza – postura sentada correta), posição tradicional de sentar na cultura japonesa, como se estivéssemos a partilhar a cerimónia do chá com as personagens.

Baseado grandemente na cultura Zen, este estilo de cinema rege-se pela dicotomia entre presença e ausência: apenas nos apercebemos do quão silencioso um lago é quando ouvimos um pequeno sapo a saltar na água, dando forma ao silêncio, ao vazio (Schrader, 2018), tal como a representação do homem em determinado espaço o pode tornar mais vazio. Por fim, explica o porquê de por vezes ser quando falamos da vida e das memórias que a percepção da morte e da passagem do tempo se torna mais flagrante. É comum a temática da morte impor-se neste estilo transcendental, pois a transcendência trata de um ato de libertação. No caso de Ozu, alcança-se o nirvana, ou, numa perspetiva mais católica, como nos filmes de Bresson, liberta-nos do sofrimento ou dos pecados: “a consciência do transcendente era, para Ozu, uma forma de viver, e não, como para Bresson, uma forma de morrer” (Schrader, 2019, p. 119).

Na verdade, Deleuze considera o cinema como uma encarnação espaciotemporal de conceitos, questionando-se até da sua capacidade de agir autonomamente com poder sobre certos princípios filosóficos. No caso do cinema transcendental, o realizador confronta o tempo no seu estado mais puro, ultrapassando a ideia de que a imagem é apenas movimento, muito devido à época histórica em que se desenvolveu: um pós-II Guerra Mundial, em que as cidades se encontravam em ruínas, em que o indivíduo deixou de poder alicerçar-se no modo de vida habitual. Viveu-se uma época de contemplação do espaço, um luto não só das vidas perdidas, como também de um próprio estilo de vida, uma cidade que não era mais, inevitavelmente evocando memórias passadas nos espaços agora vazios, destruídos.

Tornou-se, então, um desafio representar para lá do visível. Contudo, “a imagem artística é sempre uma metonímia em que uma coisa é substituída por outra, o menor no lugar do maior. Para referir-se ao que está vivo, o artista lança mão de algo morto; para

falar do infinito, mostra o finito” (Tarkovsky, 1998, p. 41). Para lembrar o que outrora fora a cidade e a vida no seu âmbito mais geral, os cineastas, tal como analisarei mais aprofundadamente no próximo capítulo, começaram a rever-se não só nas zonas deterioradas, mas também na sua relação com a natureza que dos espaços se foi apoderando. Este tipo de imaginário propicia o pensamento reflexivo sobre a efemeridade do ser humano, bem como a capacidade que a imagem tem de, através do vazio, representar o espaço repleto quer por memórias positivas quer por momentos negativos. Essencialmente, os destroços são a prova de que outrora houve vida, e a natureza ao seu redor prova que há muito mais para além do ego do ser humano.

Também no próprio Cinema Documental podemos encontrar a presença do estilo transcendental. No filme *Baraka* (1992), o realizador Ron Fricke cria uma narrativa que foge ao tradicional, não utilizando diálogos, apenas recorrendo à captação do espaço, quer arquitetónico quer natural, como elemento central. Num verdadeiro momento de contemplação e pausa meditativa, que se enquadra na ótica da Mandala, mencionada acima, o espectador é convidado a refletir sobre mais do que apenas imagens esteticamente bem conseguidas, acabando por ser transportado para uma viagem introspetiva de confronto com as suas próprias emoções e memórias, enquanto o espaço da natureza, as ruínas, os locais de culto se confrontam com a realidade industrial e urbanizada, com a pobreza e com as imagens de guerra e de sofrimento e morte.

O Cinema Transcendental continua a ser reconhecido na atualidade, contrastando com esta era de imagens infinitas, de conteúdos rápidos e de aceleração da vida. Ele proporciona um momento de reflexão e de introspeção que convida o espectador a ver além daquilo que o nosso olhar permite (Johnston, 2020). A temática do transcendente é ainda hoje estudada – ainda que aparentemente sem solução possível, por o seu significado ter “fundamentalmente a ver com a sua receção pelos espectadores” (Johnston, 2020, p. 12) – explorando temáticas tão intrinsecamente humanas como as do sentido da vida ou da morte. E carrega consigo um apelo à libertação, seja esta de que âmbito for, seja num espaço aqui ou além, seja no tempo presente ou num futuro que desconhecemos.

PARTE 2: APLICAÇÕES DA TEORIA NA PRÁTICA

CAPÍTULO 3: ESTUDOS DE CASO

3.1. Fundamentação teórica do modelo de análise adotado

O filme *Enquanto as Borboletas Voarem* surgiu de uma reflexão pessoal sobre a temática do luto, da morte e da transcendência, e do poder que o espaço que nos rodeia tem de evocar em nós memórias, de guardar em si um passado que apenas existe na nossa mente. Para o presente ensaio, optei por analisar três filmes distintos, por serem exemplos emblemáticos dos tipos de referências fílmicas que me influenciaram no processo criativo e que, embora abordem temáticas semelhantes, acabam por focar diferentes aspetos desse processo criativo, pelo que analisarei essas particularidades de modo a evitar redundâncias.

Segundo Bordwell (1989), a análise de um objeto artístico, seja uma pintura, um filme ou uma obra literária, pressupõe a compreensão e a interpretação do mesmo, ambas dependentes de uma “construção de significado através de pistas textuais” (p. 3). A compreensão “concerne o aparente, o que é manifestado, significados literais” (p. 2), enquanto a interpretação procura “revelar o que está escondido, significados não óbvios” (p. 2). Na presente análise, os filmes serão analisados numa ótica de interpretação das diferentes camadas de significados do filme, desde as opções cinematográficas do realizador até às diferentes leituras da própria narrativa.

Foi igualmente tomado em conta o modelo de análise proposto por Corrigan (2004), que, embora tenha sido aplicado no âmbito do cinema ficcional, se pode facilmente transpor para o documental. Corrigan propõe que, para analisar um filme, se deve atentar nos seguintes aspetos:

- **Narrativa:** que se subdivide na história, isto é, como os eventos do filme se desenrolam de forma geral, e enredo, que consiste na construção dos eventos segundo uma estrutura;
- **Personagens:** procurando determinar o que estas representam;
- **Ponto de vista:** que determina o que o espectador apreende, tendo em conta as suas implicações históricas e psicológicas;

— **Mise-en-scène:** que remonta para tudo o que ocorre diante da câmara, prendendo-se numa análise cinematográfica, como os enquadramentos, a luz, a edição, entre outros elementos;

— **Som:** percebendo a intencionalidade do mesmo.

Assim, o primeiro filme a ser alvo de análise será *Nuit et Brouillard (Noite e Nevoeiro, Alain Resnais, 1956)*, de Alain Resnais, por ter sido, em termos estéticos, a principal inspiração para o tema do presente ensaio: como o espaço que nos rodeia evoca memórias naqueles que o experienciam. Seguidamente, analisa-se *Neiti Aika (Lady Time, Elna Talvensaari, 2019)*, por ser uma completa antítese ao meu filme em termos visuais e na própria mensagem que transmite, servindo de importante contraponto ao conceito proposto em *Enquanto as Borboletas Voarem*; e, por fim, uma análise de opções que Francesco Bigazzi tomou em *Ofelia (2021)*, e como estas evocam provocam uma reação no espectador. Como complemento, e devido à ligação que o sentido de casa e lar têm neste estudo e no meu filme em particular, irei ainda explorar a ligação da casa com a memória através do olhar do realizador Joaquín Mora, que concentrou todo o seu trabalho nesta temática.

3.1.1. *Nuit et Brouillard (Noite e Nevoeiro, Alain Resnais, 1956)*

Após a II Guerra Mundial, em particular no cinema neorrealista, houve uma acrescida preocupação reflexiva nos filmes sobre a realidade social em que se vivia. Baseando-se no naturalismo e no realismo, a narração era feita de um modo quase científico, desapegado da história (Ruberto & Wilson, 2007). Alain Resnais, com o seu filme *Nuit et Brouillard (Noite e Nevoeiro, Alain Resnais, 1956)* viaja entre o passado e o presente de modo a criar uma consciencialização do que fora a realidade nos campos de concentração nazis, narrando o filme, embora não isento de opinião, mas tentando afastar-se do que seria esperado de um “documentário sobre o holocausto”, focando-se no documentário enquanto realidade dos campos de concentração e a condição humana.

Ao saltar entre imagens de arquivo e o estado degradado dos campos de concentração na época, Resnais faz com que o tempo se torne algo mutável, criando uma relação simbiótica entre o passado e o presente, que coexistem. Resnais cria “alternativas indecíveis entre círculos do passado, diferenças inextricáveis entre pontas de

presente” (Deleuze, 2005, p. 129), por exemplo através de simples movimentos de câmara que nos remetem para as memórias. Nos planos iniciais somos presenteados com a paisagem da natureza. Como narrado no final do filme, “o céu de outono mantém-se indiferente a tudo”, a natureza prossegue ao seu ritmo, as gerações passam, mas o mundo, o espaço, é o mesmo. No entanto, através de *tilts* da câmara, *zoom outs* e *travellings* pela paisagem vemos arames farpados esburacados, anexos destruídos, plantas selvagens a crescer sobre ruínas, marcando a passagem de tempo e mostrando um tempo que se perdera, mas que permanece, invisível, sobre aquele espaço.



Figura 1 - Frame de *Nuit et Brouillard* (*Noite e Nevoeiro*, Alain Resnais, 1956)

Para além disso, sempre que vemos as imagens da paisagem que rodeia os campos de concentração, Resnais transporta-nos para a realidade de quem lá foi obrigado a viver, vendo--a sempre de dentro para fora, como se o espectador estivesse, ele próprio, enclausurado naquele espaço agora assombrado pela memória.

Tal como Oskar Alegria narra no seu documentário *Zumiriki* (2019), “somos donos de uma memória invisível”. Os campos de concentração nazis constituem uma “*ghostly memory*” (Martins, 2020a, p. 10), em que embora não nos lembremos por não a termos vivido fisicamente, sofremos ainda através da memória-fantasma de uma “história de uma vida em mim sem mim (e antes de mim)” (Martins, 2020a, p. 10).

O sofrimento e dor vividos naquele espaço é algo inimaginável e irreproduzível, por isso Alain Resnais encontra na “vida após a morte” o modo ideal de passar a mensagem

e de influenciar toda a memória coletiva de todos os espectadores em relação a este tema. Assim, o filme constrói-se numa justaposição entre o presente e o passado de forma que a memória invisível se confunda com a imaginação, conceitos que são, para o realizador, distintos, todavia intimamente ligados. Os planos mais longos que encontramos no filme coincidem com as imagens dos anexos em que as vítimas dormiam, os chuveiros e a zona dos fornos em que os corpos eram queimados. As marcas das unhas no teto, a claustrofobia que sentimos ao ver o tamanho das camas em que passavam a noite, a frieza dos fornos agora desligados, tudo isso, embora vazio, carrega em si uma memória tão forte, em que a vida naquele espaço se torna “assombrada pela morte” (Pollock & Silverman, 2012, p. 204). Mostrar o espaço vazio foi para Resnais o modo de nos fazer sentir mais profundamente o que aquelas pessoas passaram, deixando igualmente espaço para uma “*fearful imagination*” (Pollock & Silverman, 2012, p. 204).



Figura 2 - *Frame de Nuit et Brouillard (Noite e Nevoeiro, Alain Resnais, 1956)*

Pollock e Silverman (2012) categorizam a memória representada em *Nuit et Brouillard (Noite e Nevoeiro, Alain Resnais, 1956)* como sendo uma “memória concentracional” (p. 206), em que o “mecanismo de inteligibilidade de uma camada de significação é (...) perturbado com o aparecimento de outra, invisível, mas presente, de outra(s) camada(s) de modo ao todo se tornar uma justaposição de traços interligados” (p. 206), isto é, o significado da realidade que vemos vai muito para além do que realmente é visto, sendo influenciado pelos acontecimentos do passado que se interligam, alterando o significado do espaço.

O filme termina mais uma vez com a oposição de duas realidades, o espaço evocador de memórias, neste caso através de um anexo em ruínas, e o céu azul, uma natureza que não cessa de renovar. A narração final transpõe ainda para o presente o passado e os crimes aí cometidos, questionando “*Do they really have a different face from our own?*” e incitando à reflexão sobre a condição humana e a importância da memória coletiva no esforço para não se repetirem os erros do passado.

A magia do documentário de Alain Resnais prende-se sobretudo com o modo cirúrgico como este trabalha e representa um evento que não é visto, mas pode ser sentido, evocando em nós a memória coletiva de um tempo obscuro, complementada por imagens de arquivo que nos conduzem sobre o que os espaços outrora foram. Resnais criou, assim, uma memória atemporal que marcou a visão coletiva dos campos de concentração, apresentando uma visão deste espaço que vai muito para além do choque gráfico das imagens de arquivo, fazendo-nos sentir próximos de quem lá foi enclausurado, contemporâneos de uma realidade que assombra aquelas ruínas.

3.1.2. *Neiti Aika (Lady Time, Elina Talvensaari, 2019)*

Como se costuma corriqueiramente dizer, os opostos muitas vezes acabam por convergir. *Neiti Aika (Lady Time, Elina Talvensaari, 2019)* consiste num documentário que, através de uma experiência pessoal da realizadora Elina Talvensaari, partimos para uma viagem em busca das memórias que Sirka-Liisa (uma senhora que habitara o apartamento para onde a família de Talvensaari se mudou), deixadas para trás ao falecer. A cineasta viu-se na posse de todos os pertences desta desconhecida e, por Liisa não ter deixado descendentes e os familiares terem já falecido, torna-se a única pessoa capaz de a manter “viva”, expondo ao longo do filme a premissa de que não existimos se não formos lembrados, explorando a fugacidade da vida e a sua finitude. Utilizando os mesmos meios, criou uma antítese ao conceito espelhado em *Enquanto as Borboletas Voarem*: no meu caso, exploro a casa vazia, enquanto Talvensaari explora o espaço repleto de pertences; no meu caso, assumo um ponto de vista mais transcendente, em que defendo a existência da permanência da essência no infinito, enquanto no caso do filme de Talvensaari, a fugacidade da vida e a sua finitude, que não deixa esperança para além da aceitação.

Começamos imediatamente embaladas pelo uso de um *travelling* em *slowmotion*, enquanto ouvimos um relógio de fundo que evoca desde logo a temática que o filme irá abordar. A realizadora opta por utilizar esta técnica em vários momentos, tornando o filme visualmente coeso e ao mesmo tempo transportando o espectador para a noção de viagem, não só caminhando pelas memórias de Sirka-Liisa, mas também explorando o próprio conceito de tempo: ao longo deste filme coexistem três tempos no mesmo espaço, a casa de Liisa – o passado, marcado pelos seus pertences; o presente, representado por Talvensaari e a sua família; e o futuro, terminando o documentário com a imagem da sua filha bebé no chão, que tem uma vida toda pela frente, e de seguida mostrando o espaço vazio, remetendo-nos para o futuro de quem por lá passará.

Neste documentário, o espaço da casa é inevitavelmente evocador de memórias, visto que se fundiram numa só: a casa é a memória, com todos os pertences, cartas, recordações, filmes, fotografias, e até geleia e bombons. É uma casa que ficou estagnada no tempo, resistiu à força inevitável do mesmo, onde a pessoa que partiu deixou parte de si intacta. É possível inclusivamente afirmar que, para a família de Elina, todo aquele espaço era um não-lugar, pois estava intrinsecamente conectado com uma vida que não era a deles, o que fez com que a realizadora caísse numa ânsia de preservar os bens e a sua memória, visto que se deitasse algo fora iria automaticamente “*feel like I’ve completely eradicated her*”. Tal como o Eu em *Enquanto as Borboletas Voarem*, a realizadora sente uma necessidade exacerbada em documentar as memórias e fazer um filme para manter Sirka-Liisa viva, torná-la eterna, acabando por passar essa função da realizadora para o próprio espectador: também nós nos tornamos prova de que ela existiu.

O filme serve-se de materiais de *found footage*, no sentido mais lato do termo, e de fotografias que Elina encontrou nas recordações de Liisa. Acaba por encarar a situação com certa ironia, utilizando estes objetos que foram feitos para guardarem um momento e um espaço no tempo, mas que para Talvensaari não tinham qualquer significado, perdendo a sua função: “*all the meaning you’ve placed on things in your life disappear into na endless void*”.

Contudo, embora essa premissa seja condutora de todo o documentário, Talvensaari acaba por conseguir conhecer um pouco de Sirka-Liisa, conectando cartas, palavras, imagens, como se de um puzzle se tratasse, reconstruindo a vida desta pessoa

que não deixou ninguém para a contar. Inclusivamente, através de uma carta que Talvensaari encontrou, percebemos a visão que Liisa tinha da própria morte. Numa

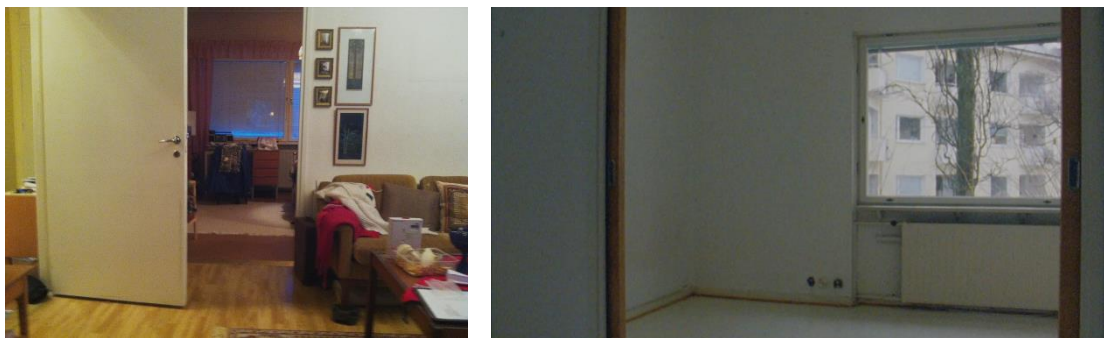


Figura 3 – Frames de *Neiti Aika* (*Lady Time*, Elina Talvensaari, 2019)

entrada de diário, após o falecimento do seu marido, Liisa conta: “*but through all these tears, a thousand memories unfold, memories more precious than gold*”, memórias essas perpetuadas nas películas de filme gravadas e nos álbuns de fotografia que, como o marido lhe escrevera num bilhete, são a prova de que viveram uma vida feliz juntos.

Numa fase mais final do filme, retomamos ao mesmo plano do início, a porta de casa, que serviu quase como “portal” para o passado, para uma vida que não lhes pertencia, mostrando depois imagens da casa em que o passado e o presente se fundiram num só enquanto nela viveram, ao ponto de, ao mudar de casa, levarem todos os pertences com eles. Agora, com o espaço vazio, Talvensaari afirma como Sirka-Liisa lhe ensinou “*that moments in life pass and never return*”. No caso, se analisarmos o filme no seu âmbito mais geral, talvez seja possível questionar se Talvensaari sentiria de facto isso mesmo, visto que ajudou a tornar eterna Sirka-Liisa, revivendo, tanto ela como os espectadores, esses momentos, que contêm em si a essência da pessoa. Mesmo que não possamos ter conhecimento total de como foi a sua vida, ou não a termos contactado diretamente, apenas pelo facto de termos visto partes tão íntimas do seu dia a dia, como as cartas, diários ou arquivo familiar, ela viverá para sempre em nós.

3.1.3. *Ofelia* (Francesco Bigazzi, 2021)

Ofelia (2021) é um documentário que conta a história de uma idosa (Ofelia) que sofre as consequências da passagem do tempo, com a sua memória a desvanecer. Através de uma entrevista e da pura observação da sua rotina diária, o espectador é

envolvido por um sentimento de solidão, confrontado com a dificuldade de movimento de Ofelia e os seus esquecimentos que conferem um tom melancólico a todo o filme.

O espectador é acompanhado por som diegético, com particular interesse no início, em que se ouve ecoar um relógio que imediatamente marca o tema da passagem de tempo e, concomitantemente, nos transmite a sensação de vazio, de solidão, por não haver mais nenhum barulho na casa. Assim, somos introduzidos neste espaço, apenas iluminado por uma brecha de luz que irrompe melancolicamente pelas frestas da persiana, brilhando em Ofelia quando esta entra no plano, envolta de móveis antigos e escuros. Com tal subtil iluminação, Bigazzi consegue desde logo criar a sensação da pouca vida que ainda existe naquela casa, mas que embora escassa, permanece e ainda consegue brilhar, acentuada pelo facto de Ofelia começar por caminhar em direção a ela, como numa tentativa sem emoção de se agarrar à mesma através do seu olhar.



Figura 4 – *Frame de Ofelia* (Francesco Bigazzi, 2021)

Ao longo do filme, o realizador optou por mostrar planos de detalhe das marcas físicas da passagem do tempo pela sua avó, em especial no início, mostrando as mãos envelhecidas, secas, enquanto ouvimos Ofelia apontar para as mãos do seu neto com um discurso bastante infantil: “*this little piggy went to the market*”. Esta opção de começar o documentário desta forma confere de imediato profundidade à personagem e gera empatia no espectador que percebe que esta senhora outrora fora menina.

Bigazzi insistiu, igualmente, na repetição de momentos em que a sua avó expressava verbalmente que já não se conseguia lembrar das coisas: não se lembrava do nome do primeiro marido, não reconhecia o filho e a neta numa fotografia, não se lembrava da letra de uma música. Todos estes momentos contêm uma forte carga

emocional, em que o espectador percebe que a passagem do tempo roubou de Ofelia momentos importantes da sua vida, retirando-lhe o seu propósito.

Embora com delicadeza e respeito, somos expostos a momentos de grande vulnerabilidade no dia-a-dia da personagem, como fica expresso no plano em que esta dorme com a cara tapada, evocando um cenário que associamos comumente ao colocar do véu sobre a cabeça de quem morre, conferindo um tom ao filme como sendo um luto prematuro de alguém que ainda está presente.

O final do filme corta com a linguagem utilizada até então, iniciando a sequência com planos de contexto da rua e do céu à noite, sem luz alguma. Ofelia aparece, segundos depois, com uma lanterna na mão, em busca de algo, enquanto vemos imagens de arquivo a aparecer de forma intercalada no ecrã. Acompanhada de uma música com um tom vincadamente esperançoso, constrói-se um cenário que remete para uma despedida feliz: agora que Ofelia encontrou as suas memórias, finalmente sorri. Ela é feliz nesse mundo-mental que só existe dentro dela e que permanecerá com ela para sempre.



Figura 5 - *Frames de Ofelia* (Francesco Bigazzi, 2021)

Embora não seja um filme que se enquadre no estilo transcendental analisado no segundo capítulo deste ensaio, tem algumas semelhanças pelo modo como aborda um tema explorando o seu oposto: é através da vida que trata a morte, é através do vazio da falta de memória que expressa o poder que estas têm, criando um momento reflexivo para o espectador. É igualmente curiosa a opção cinematográfica da utilização do contraste sombra-luz, sempre com um tom quente, pois nos leva a criar uma ligação de proximidade com a personagem, fazendo com que sejamos “embalados” ao longo da narrativa.

3.1.4. A Casa e a sua relação com a Memória através do olhar de Joaquín Mora

“Memories of the outside world will never have the same tonality as those of home and, by recalling these memories, we add to our store of dreams; we are never real historians, but always near poets, and our emotion is perhaps nothing but an expression of a poetry that was lost.” (Bachelard, 1994, p. 6)

A casa é o local mais íntimo do ser humano. Ela protege o sonhador, o que faz com que seja o local em que um indivíduo experiencia tanto a realidade física, o palpável, como o mundo-mental, através dos pensamentos, das memórias e da imaginação (Bachelard, 1994). É um espaço intimamente ligado à noção de solitude, isto é, aos momentos que passamos connosco mesmos. É esse lugar que construímos mentalmente sobre determinado espaço que permanece connosco para sempre: “quando o sótão se perde e desaparece, resta apenas o facto de que em tempos amamos um sótão, em tempos vivemos num sótão” (Bachelard, 1994, p. 10), estabelecendo o espaço uma relação intrínseca com a nossa memória.

Joaquín Mora é um realizador, produtor e criativo audiovisual chileno que, ao longo de toda a sua obra, se focou sobretudo sobre a relação que as pessoas têm com o espaço em que habitam. Assim, explorou diferentes *media* para desenvolver esta questão, elaborando vídeos experimentais e documentários como *Threshold Sounds* (2013), *Exercises to Know a City* (2015), e a sua série premiada *Habitar* (2017). Para o presente ensaio, a entrevista que decorreu a 4 de junho de 2024 debruçou-se sobretudo na série original e no seu mais recente documentário do mesmo âmbito, que recentemente estreou na Casa da Arquitetura, retratando os diferentes modos de viver na cidade do Porto, através de nove personagens e suas casas.

Em *Habitar* (2017) observamos uma jovem chamada Gabriela que nos conta como a sua família era uma verdadeira guardadora de memórias, que levavam os bens de umas casas para as outras e que sempre que olhava para eles lembrava-se da casa a que pertenciam, reiterando a ideia de que realmente vivemos num mundo-memória que nos é evocado pelo espaço que nos circunda. Ora, para Joaquín Mora, o conceito de casa, esse local onde passamos mais tempo entre o mundo físico e o mental, é um objetivo simbólico e que cada um tem uma relação diferente com o mesmo, podendo ou não ser

considerado um lar. Para o realizador chileno, a noção de lar prende-se mais à memória, enquanto a casa pode ser definida também pela noção de propriedade, pela criação de uma relação de pertença.



Figura 6 - Personagens da série *Habitar* (Joaquín Mora, 2024)

Através da experiência de uma não-atriz do seu documentário *Habitar* (2024), uma idosa que vive numa ilha em que a casa não terá mais do que vinte metros quadrados, Mora questionou-se sobre se noutra lugar ela seria tão feliz como ali, se lhe oferecessem uma casa em melhores condições. No documentário percebemos que a senhora já nasceu ali e que mais de 70 pessoas passaram por aquele local, tendo uma parede repleta de fotografias de todos os que foram ali criados, e, por isso, é ali que quer morrer, pois foi ali que construiu memórias que estão intrínsecas àquele espaço e que apenas ali existem.

Em boa verdade, confessou Joaquín Mora, o projeto não tinha sido pensado enquanto documentário, mas sim enquanto um catálogo visual, mas ao ter acesso a uma tão grande panóplia de casas e de oportunidade de entrar nelas, percebeu que em cada uma existia um filme. Contudo, para não cair em sensacionalismos, filmou as casas todas na mesma condição, com a mesma câmara, mesma distância focal, sem luzes artificiais, em que o próprio ambiente se funde com as pessoas, evidenciando como a casa é um espaço tão íntimo e tão pessoal que espelha completamente quem as pessoas são, fazendo com que os planos das pessoas nas suas casas se assemelhassem a verdadeiros quadros, apontando, ainda, como as casas ao longo da sua série são todas diferentes, no Porto, na Lituânia, no Chile, e ao mesmo tempo todas iguais.

Bachelard (1994) acreditava que descrever a nossa casa, ou, no caso do Cinema, mostrá-la, seria sempre tão superficial quanto mostrar a casa a visitas, visto que estas não conhecem as sombras, o não palpável. Para Mora, embora se trate de um local muito pessoal, acredita que não encontrou grandes barreiras em entrar nestes espaços, afirmando que “agora as pessoas estão habituadas a expor a sua vida, através das redes sociais, para mim fazer um *Habitar* é muito fácil agora, as pessoas gostam de falar, gostam de mostrar a sua vida”, o que permitiu quebrar uma barreira que sentira em *Habitar* (2017). Contudo, isso não implica que não haja coisas por contar, recordando o poder da imaginação de cada um através do filme *Michael* (Markus Schleinzler, 2011), em que a cena mais aterradora do mesmo se dá quando vemos um pequeno rapaz a entrar numa sala insonorizada e vemos o personagem, um pedófilo, a fechar a porta, ficando a câmara três minutos no mesmo local sem qualquer tipo de ruído. Este exemplo torna-se relevante devido a como o realizador delimitou o espaço, mostrou como a sala era por dentro, a casa, explorando o espaço e criando um vínculo entre este e o espectador, para depois terminar com o plano da porta, que embora seja um objeto inanimado tem um significado de grande importância na narrativa.

Tal como a arquitetura, o Cinema cria espaços mentais, pelo que por vezes as sombras se encontram na nossa imaginação. Esta ligação entre o cinema e a arquitetura deve-se, para o cineasta chileno, à criação de delimitações espaciais, que é um tema transversal a quase tudo na nossa vida, como por exemplo as nossas roupas delimitarem o nosso corpo, ou a própria duração das coisas, de um filme, as delimitações tratam-se de construções sociais. Um arquiteto não delimita apenas espaços, delimita a nossa vida, é um modo de pensar, enquanto o cineasta delimita os espaços para que a narrativa faça sentido, para que o espectador se aproxime do filme.

As casas são uma delimitação espacial, são como caixas com histórias, são um lugar em que se criam muitas memórias. Quando questionado sobre se o espaço teria um poder evocados da memória, Mora concordou, dando o exemplo do trabalho fotográfico de um amigo seu chileno, em que aquando da morte da avó, os filhos e netos tiveram de ir buscar os pertences a casa. Assim, no lugar dos quadros que outrora existiram, ficou apenas uma mancha mais clara na parede, por ter estado protegida da luz e do pó. Esse vazio é automaticamente preenchido por nós, quer pela nossa própria experiência, quer por nos colocarmos na pele do fotógrafo: “eu vejo essa foto com a parede cinza e um

retângulo mais claro e começo logo a pensar que houve aqui uma vida”. Assim, compara a casa a *frames*, a papeis em branco, que o ser humano vai enchendo de coisas, acumulando não só objetos, mas também memórias. Por exemplo, ao alugar uma casa, é impossível não pensar em quem ali morou, nas vidas e histórias escondidas, pela casa ser “o recetáculo da nossa história”.



Figura 7 - Personagens da série *Habitar* (Joaquín Mora, 2024)

A verdadeira beleza da exploração do tema da casa e da sua relação com a memória prende-se, sobretudo, nesta capacidade que o espaço, o material, “coisas inertes como a pedra, madeira”, tem de conseguir captar a energia das pessoas, em que “eu construo uma coisa e tu outra”, uma parede será sempre uma parede, mas para cada indivíduo essa parede será diferente, podendo a mesma casa dar lugar a 500 outras casas, sejam elas físicas ou projeções mentais.

PARTE 3: RELATÓRIO PRÁTICO

CAPÍTULO 4: O CASO DE ENQUANTO AS BORBOLETAS VOAREM

4.1. Pré-Produção

Ao longo deste projeto, as fases de produção foram-se entrelaçando e comunicando entre si. Para uma melhor descrição, o presente tópico da pré-produção será explicitado cronologicamente e de forma linear.

O primeiro passo para a realização deste filme consistiu no surgimento de uma ideia. A temática do espaço enquanto evocador de memórias esteve sempre presente enquanto problemática desde o falecimento da minha avó a 2 de junho de 2022. Foi ao recolher os seus pertences de sua casa que me apercebi que o espaço, diferente, vazio, continuava a conter em si todas as memórias que lá se fizeram. Apercebi-me que não se pode dissociar a essência das pessoas de um espaço, tampouco de nós próprios e da nossa vida.

Este consistiu no ponto de partida para a realização deste documentário e do presente ensaio, sendo um elemento crucial do filme. Seguiu-se a identificação do que seria realmente o tema do mesmo: A morte? Seria eu capaz de transmitir uma visão diferenciada deste tema? Assim, de modo a abordar o tópico de uma forma que fosse única para mim e que pudesse propiciar um momento de reflexão no espectador, pensei no meu avô, que é o meu único avô vivo, e no quanto eu, em boa verdade, não o conhecia. Por ter 93 anos, pensei ser a altura ideal para servir de “guardadora de memórias” e filmar o seu depoimento, numa busca incessante pela sua preservação, visto ele estar a ficar demente e a esquecer-se cada vez mais das coisas.

Desta forma, já tinha o esqueleto do filme montado, um filme sobre como a vida continua enquanto as borboletas voarem, e de como alguém jovem pode lidar com a perda e com o luto, e com os pensamentos intrusivos que muitas vezes provocam um “luto prematuro” de quem ainda não faleceu, mas que, confrontados pela efemeridade da vida, é inevitável. Só depois decidi que o elo entre as duas partes seria a “viagem”, por ser algo que fiz ao longo da minha vida, viajando para Sabrosa e de Sabrosa para o Porto, entre as casas dos meus avós paternos e maternos.

Para tornar este filme possível, foi crucial reunir com a Presidente da Câmara de Sabrosa, que me deu autorização para poder filmar sempre e onde quisesse, tal como utilizar drones e efetuar uma fogueira para o prefácio e posfácio do filme, que explicarei

num tópico seguinte. De salientar igualmente o apoio dos colegas do Canal180, que foram incansáveis ao se disponibilizarem a emprestarem-me material e recursos humanos para levar o filme para a frente.

4.2. Investigação e digitalização de arquivo

Em termos de arquivo, digitalizei seis cassetes VHS e trinta Hi8, que consistem maioritariamente em vídeos da minha infância, passada sobretudo na casa da minha avó materna. Considerei-me privilegiada ao encontrar, nessas mesmas cassetes, imagens filmadas em Sabrosa com os meus avós paternos, percebendo que seria possível construir uma linguagem coesa entre o passado e o presente em ambas as partes do filme.

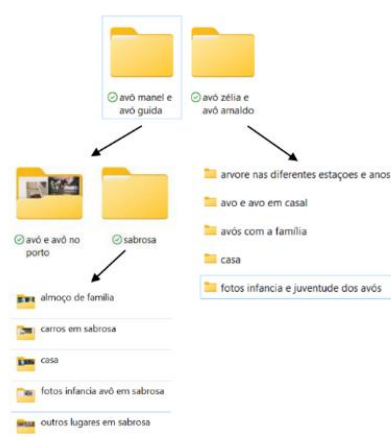
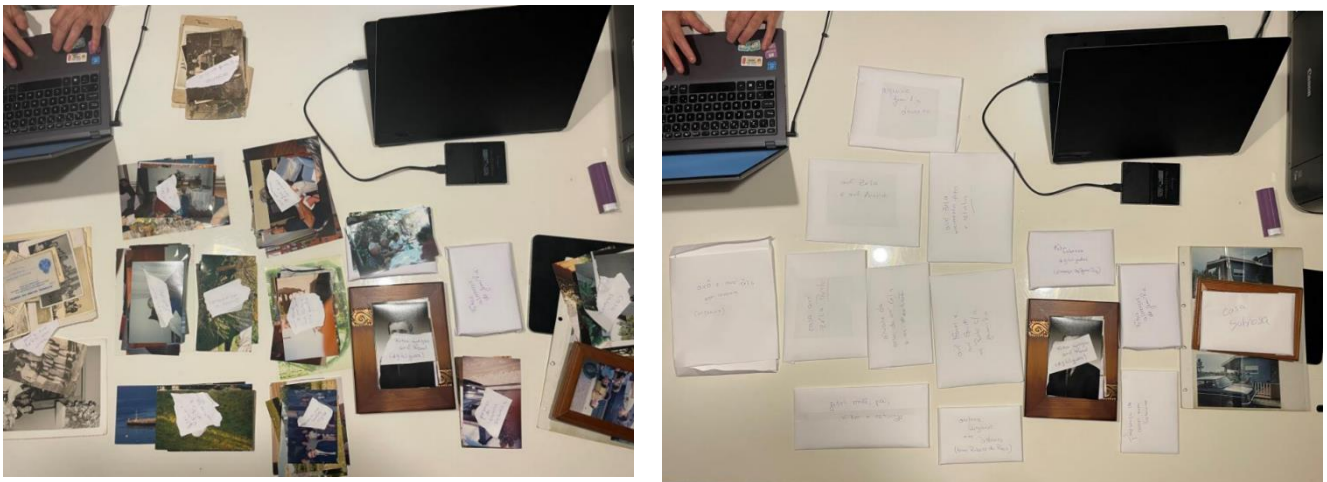


Figura 8 - Digitalização e organização de arquivo

Encontrei e cataloguei, igualmente, fotografias antigas da juventude dos avós de ambas as partes da família, tal como fotografias que envolviam de certa forma as casas

do Porto e de Sabrosa, almoços de família e outras recordações que pudessem ser úteis na construção de um passado.

Era então hora de começar a tratar de questões logísticas para as primeiras filmagens. Assim, conduzi uma pequena entrevista ao meu avô de modo a identificar os locais mais importantes para si, até que ele me contou que o que realmente considerava como sendo a sua casa era a casa dos seus próprios avós, o que me intrigou bastante pelo facto de estar a descobrir novas facetas do meu avô que até então eram por mim desconhecidas. Foi nesta fase de produção que me apercebi da importância que este filme iria ter não só a um nível académico e profissional, como também a nível pessoal. Os locais identificados como os mais importantes na infância do meu avô foram a sua casa atual de Sabrosa, a casa de seus avós onde passou a sua infância, em Paços, e as minas de Vale das Gatas em que trabalhou aos 11 anos.

No Dossier de Pré-Produção, investiguei mais sobre Sabrosa e a sua história, tal como a história de Vale das Gatas. Embora, mais tarde, tenha descartado o material de Vale das Gatas, inicialmente, e com a ajuda da Presidente da Câmara de Sabrosa e de Duarte Dias, juntei um arquivo de fotografias do local quando estas estavam em funcionamento.

Chegou então o momento de fazer *Réperage* dos locais que eu iria filmar em Sabrosa. Para a casa da minha avó, o processo foi ligeiramente diferente, pois queria que a primeira vez que fosse ao local coincidissem com a primeira filmagem, identificando os detalhes, cantos e recantos que mais me fizessem reviver as minhas memórias naquele espaço. Para tal, a preparação para a filmagem neste local consistiu numa seleção prévia após a visualização da totalidade do arquivo, separando-o entre imagens da casa, imagens apenas dos avós e imagens de Sabrosa.



Figura 9 - *Réperage* Sabrosa

4.2.1. Construção da narrativa e simbologia

Com a *Repérage* e a investigação concluídas, elaborei um *storyboard* (ver Anexo) para começar a delinear qual seria efetivamente a narrativa do filme. Grandemente influenciada por Ozu e pelo Cinema Transcendental de um modo geral, sabia que a natureza teria de ser um elemento presente ao longo de todo o filme. Sendo uma curta-metragem cujo tema se prende aos meus avós, na morte e no luto, considero imperativo que a Natureza esteja presente enquanto elemento que permanece ao longo do tempo e do espaço, de certo modo possibilitando uma reflexão sobre a natureza do ser humano.

A efemeridade da vida pode tornar-se assustadora, principalmente na faixa etária do jovem adulto, em que as questões existenciais e a identidade pessoal estão ainda ao rubro. Pensei, então, que este filme teria de ter um tom esperançoso, positivo, que suavizasse a imagem negativa e excessivamente pesada da morte na nossa cultura: é possível conviver com a perda se olharmos à nossa volta e permitirmos que o espaço que nos rodeia evoque em nós todos os momentos que passamos com determinada pessoa, perpetuando-a.

Foi imperativo, antes de mais, aprofundar o meu conhecimento sobre a simbologia de certos elementos que quis presentes no filme desde o momento da sua conceptualização. Segundo o Dicionário de Símbolos (Cirlot, 2000), certos elementos têm, desde a Antiguidade, uma forte conotação simbólica. O careto, escolhido como personagem no prefácio do filme, é desde a Antiguidade grego-romana um “símbolo do deus primordial, do deus da natureza assustadora (caótica), (...) centro de metamorfoses e criações sentidas como uma ‘orgia da natureza’, como cosmos” (p. 101). Deste modo, o careto no meu filme torna-se relevante por estar em volta do fogo, representando o universo e a natureza que nos rodeia, o ciclo da vida de que nada desaparece, tudo se transforma.

O símbolo da água foi escolhido pela semelhança do seu percurso com o próprio caminho do ser humano. Esta é “o princípio e o fim de todas as coisas da terra” (p. 59), num cenário em que, no começo, o mundo não era mais do que mar sem luz, símbolo também de ciclo e de transformação. No filme, começamos por uma pequena fonte, pois “considera-se que a sua significação (água que brota) simboliza a força vital do homem e de todas as substâncias” (p. 173). É o início da vida, que percorre o seu caminho, tal como o ser humano, cresce, torna-se adulto, começa a transbordar pela quantidade de

experiências que transporta em si, até que desagua no mar, “mediador entre o não formal (ar, gases) e o formal (terra, sólido) e, analogicamente, entre a vida e a morte. O mar, os oceanos, consideram-se assim como a fonte da vida e o final da mesma, ‘Voltar ao mar’ é como ‘retornar à mãe’, morrer.” (p. 245) O filme termina dessa forma. Uma pequena nascente não “sonharia” que algum dia se transformaria em algo tão imenso como o oceano, tal como o ser humano, quiçá, não sabe o que poderá esperar depois da morte.

Quanto ao fogo, os alquimistas defendem o sentido defendido por Heraclito, “como ‘agente de transformação’” (p.171), pois é um elemento que atua no centro de tudo, “Pegar o fogo ou dar-se a ele (...) é o dualismo situacional do homem perante as coisas” (p.172). O fogo tem o poder de criar e de destruir, e o careto, símbolo de metamorfose, dança para celebrar a transformação, preparado para se entregar ao mesmo. No posfácio do filme, enquanto se observam os créditos, encontramos a mesma fogueira, desta vez sem as personagens, em que a protagonista se torna a própria chama, que “simboliza a transcendência em si” (p. 110).

Foi com base nestas simbologias que a narrativa começou a ganhar forma. Para poder ligar a primeira e a segunda parte do filme, sabia que teria de recorrer ao tema da viagem, também enquanto metáfora da passagem do tempo e da busca de um passado no presente. O próprio cenário em que o meu avô foi entrevistado possui grande simbologia por se tratar de um lugar que “não é lugar nenhum”, parecendo algo limiar, estranhamente onírico, que nos remete para o inconsciente. Já na parte da minha avó, o mesmo plano foi utilizado, mas sem a personagem e o banco, dando lugar a um inconsciente não presente, neste caso o da minha avó.

Com estes pontos definidos, percebi que o filme teria de começar de forma que o espectador entendesse a linguagem do filme, nomeadamente o uso de narração e a utilização de vídeos caseiros intercalados com versões dos mesmos espaços no presente. Seguidamente, decidi que o ator social a aparecer primeiro seria o meu avô, por ainda estar vivo. Era importante incluir momentos que representassem a sua personalidade (divertida e atenciosa), e que frases como “não me lembro” ou “nunca me esquecerei” estivessem presentes ao longo do filme. Para tal, a estratégia passou por ir com o meu avô aos seus locais favoritos em Sabrosa, onde informalmente ele os apresentasse e interagisse com os espaços, dando-nos a conhecer um pouco do seu Mundo-Mental; e ter também momentos que, de forma sensível, mas não sensacionalista, demonstrasse a

fragilidade da sua idade, como retratado depois, por exemplo, na sequência em que ele apanha diospiros.

Já na sequência da minha avó, tinha certos planos referência dos vídeos de arquivo para jogar com planos atuais e sabia que seriam momentos-chave, pois são visualmente fortes e importantes para passar a mensagem que pretendia, a mesma sensação de choque que eu própria tive ao ver o espaço vazio pela primeira vez. O objetivo era igualmente começar a sequência de forma ambígua, para que o espectador não tivesse a certeza do que seria representado nesta mudança de cenário e que a casa não tivesse presença humana.

Para terminar, o intuito seria conjugar os vídeos caseiros da vista da minha casa para a entrada do Rio Douro para o Mar, terminando com o pôr-do-sol: os anos passam, há quem transcenda (ou talvez não), mas o pôr-do-sol põe-se sempre, e as borboletas continuarão a voar.

4.2.2. Escrita do guião documental

O guião documental acabou por ser dos maiores desafios para a elaboração deste filme. Embora sempre tenha gostado de escrever, também devido ao meu percurso académico em comunicação, acabei por estar bastante formatada para um estilo de texto muito mais literário, que não se adequava a uma narração que acompanhasse o filme com certa leveza e neutralidade.

Inicialmente, procurei textos que tinha escrito anteriormente, em espécies de diários, que reunissem algumas ideias de coisas que eu senti e que escrevera para os meus avós, sobretudo após o óbito dos mesmos. Assim, percebi desde cedo que a narração teria de ser num tom bastante confessional e intimista, quase como se fosse uma conversa que ocorrera dentro do meu cérebro, uma carta que nunca fora escrita aos meus avós. Como era mais nova quando escrevera pequenas ideias em cadernos, apercebi-me também que a narração poderia basear-se nesse tom mais “infantil” e ingénuo que apresentava na altura.

Comecei então por escrever em várias folhas ideias soltas, coisas que poderiam ou não resultar. Começando sempre com um tom mais confessional, principalmente na parte do meu avô, por não ter tido relação próxima com os meus avós paternos ao longo da minha infância. Também ajudou ter ido fazer as filmagens enquanto ainda estava no

processo de escrita, pois consegui ressignificar muitos eventos e olhar para o meu avô com outros olhos, o que me ajudou a terminar de escrever a sua parte.

Quanto à segunda parte do filme, desde cedo sabia o que escrever, por ter bastantes coisas escritas para a minha avó, já em tom de carta e de forma esperançosa, por ter sido a minha primeira vez a ter de lidar realmente com o processo do luto e com a morte de alguém que considerava essencial à minha existência. Seguidamente, juntei ambas as partes e, em discussão com o Professor Filipe Martins, percebi que estava muito “presa” ao estilo literário, muita adjetivação e afluências que acabavam por roubar a autenticidade daquilo que estava a ser transmitido.

O passo seguinte foi, então, cortar tudo o que seria literário, até ficar com um texto significativamente mais curto. Posteriormente, tentei pensar em frases soltas, e repeti-las várias vezes até perceber como é que eu em pequena as diria a alguém se tivesse de explicar para transmitir a mesma ideia. Foi assim que construí o guião da narração.

No dia 16 de março, reuni com Rita de Francesco, atriz e cantora que conhecia nos tempos da minha licenciatura, que se disponibilizou para narrar o filme. Deste modo, experimentamos gravar o guião de duas maneiras distintas: uma mais emotiva e outra mais neutra. Uma nota que dei sempre à Rita foi sentir que estava a falar com a voz que costuma ouvir no seu pensamento, e com a inocência de uma criança que se apercebeu do mundo à sua volta. Após algumas horas de gravação, demos por encerrada a sessão e na montagem percebi que seria necessário um equilíbrio entre momentos mais expressivos e momentos mais neutros. Por fim, no dia 25 de maio, já após a 2ª sessão de



Figura 10 - Gravação da narração com Rita de Francesco

avaliação de progresso, voltei a gravar algumas frases com a Rita, mudando as duas primeiras estrofes e a entoação de pequenas partes que não me tinham soado tão bem, concluindo assim esta tarefa.

4.3. Produção

4.3.1. Realização e Direção de Fotografia

As primeiras filmagens decorreram de 18 a 22 de dezembro. Para o efeito, elaborei um *storyboard* com o que pretendia filmar. As imagens acabaram por não parecer tão autênticas quanto desejava, contudo nesses dias tive oportunidade de conversar bastante com o meu avô, pela primeira vez em 22 anos consegui chamá-lo de avô por realmente o sentir, e descobri detalhes sobre a sua infância que desconhecia.

Assim, mesmo não aproveitando essas gravações, com exceção das imagens de contexto da casa e de Sabrosa, com direção de fotografia de João Martins e operação de drone de Luís Fernandes, acabou por ser muito proveitoso e essencial para a escrita do guião – constatei que não havia razões para não gostar de Sabrosa e entendi o porquê de ele olhar para aquela aldeia e chamá-la de casa.



Figura 11 - Primeira ida a Sabrosa

Em janeiro, após uma reunião com o Professor Filipe Martins e uma outra com o Professor Pedro Negrão, voltei a Sabrosa, desta vez com cuidado para não falar por cima do meu avô, não aparecer demasiado, e com a máxima atenção ao uso de tripé para tornar a linguagem do filme coesa. Apercebi-me, igualmente, da importância do silêncio e de como este pode valer mais do que muitas palavras, e de saber o que pretendia contar, garantindo que era eu que realizava e não que deixava que as palavras do meu avô realizassem o filme por mim.

A segunda ida foi, sem dúvida, enriquecedora, tendo filmado grande parte do material depois utilizado na montagem. Tendo ido sozinha com o meu avô, foi um desafio controlar a imagem e o som em simultâneo, contudo serviu de aprendizagem e acabou



Figura 12 - Segunda ida a Sabrosa

por resultar bem por ser um ambiente bastante calmo e que me permitia levar o meu tempo a montar as coisas. O material utilizado resumiu-se à minha câmara, uma Sony A7IV com uma lente Zoom 28-70mm e a uma Fuji XH2, com lentes 16mm e 20mm, que me permitiu ter alguma manobra de exploração de diferentes escalas, uma lapela e um microfone *Rode* em cima da câmara.

Ainda em janeiro fui filmar a casa da minha avó com a ajuda do João Martins, que filmou os *gymbal shots* que se podem ver no filme, tal como alguns planos da casa que coincidissem com os vídeos de arquivo previamente selecionados.

Em fevereiro, tive a oportunidade de voltar uma segunda vez a casa da minha avó, desta vez com a operação de câmara da Mariana Meireles. O intuito era filmar a cozinha, que não tínhamos tido tempo de gravar na primeira ida por escurecer muito cedo, tal



Figura 13 - Frame de *Enquanto as Borboletas Voarem*

como a dispensa. Demos igualmente “vida” às fotografias de arquivo, visto pretender que estas passassem a ideia de serem algo palpável que prevalece no tempo e no espaço. Em conjunto com a Mariana, decidi experimentar colocar as fotografias em cantos da casa onde estas pudessem encaixar, seguindo a premissa de que “a encontro em todos os cantos e recantos”.

Concomitantemente à montagem, foi-me possível identificar algumas fragilidades em certas imagens, como era o caso da entrevista ao meu avô, que seria o elemento condutor da história, tendo tido um problema técnico com a câmara que acabou por embaciar devido às diferenças de temperatura no interior do país. Senti igualmente falta de mais imagens do fogo e da água, visto que o espectador só poderia entender que possuem um significado através da sua repetição, explicitando o uso intencional do mesmo.

Devido a uma queda que o meu avô sofreu no final de fevereiro, foi-nos impossível deslocar até Sabrosa para fazer a entrevista. Sendo assim, tive de pensar numa solução realista que permitisse não causar demasiada estranheza por ser num local completamente distinto das restantes imagens, chegando à conclusão de que apenas o conseguiria fazer ao causar uma elevada estranheza de modo a criar uma rutura por completo com a linguagem da casa. Assim, com a ajuda do João Martins, que fez de segundo câmara na entrevista, construímos na sala de estar de minha casa uma *blackbox*



Figura 14 - Montagem do cenário de entrevista

que escolhi ser de um tom mais azulado para não ter a conotação normalmente negativa conferida ao preto.

O azul remete-nos para o mundo do imaginário, encontrando-se o avô naquele cenário apenas a recordar, recorrendo somente ao que ainda resta da sua memória, não tendo os estímulos que estar em Sabrosa lhe poderiam dar para enviar a informação para determinado tema. As perguntas feitas foram baseadas na entrevista anteriormente efetuada, tendo eu assumido que o foco teria de ser realmente a sua família e as casas em que viveu, por conferir um toque de melancolia e por ser das poucas coisas de que ele realmente se lembra: pode-se esquecer do que fez no dia anterior, ou se o visitamos há uma semana, mas nunca se esquece dos seus avós, da sua mãe, da vida de um Manoel pequenino. Optei por um plano geral de modo a dar a ideia de pequenez ao meu avô, perdido num “nada”, e a segunda câmara sobretudo em plano contraluz, para que a iluminação recortasse o rosto mais aproximado do meu avô e lhe conferisse um aspeto mais transcendental.

Faltava, então, filmar os planos do fogo e da água. Para tal, e tendo o meu avô, entretanto melhorado, pedi-lhe que me levasse à sua fonte favorita em Sabrosa, pelo que ele me levou ao alto de Santa Rita, dizendo que se tratava de uma água abençoada. Assim, olhei para o espaço e percebi o valor metafórico da fonte: a água sai por duas máscaras, fazendo lembrar a dos caretos utilizada no prefácio do filme, e envia-se por um pequeno canal. Assim, fiz um conjunto de planos mais gerais e de detalhe que me permitissem iniciar o filme dessa forma. Quanto ao fogo, no cenário da casa de Sabrosa, tornava-se óbvia a escolha pela lareira, visto poder controlar o tamanho da chama e ligar-se facilmente ao todo da narrativa, pedindo que fosse o meu avô a colocar a lenha na fogueira, atizando as chamas que, de acordo com o início do filme, se torna o símbolo das memórias, o atizar das mesmas e o deixar que estas o consumam.

Por fim, foi necessário filmar o prefácio e posfácio do filme. Como referido anteriormente, os caretos têm desde a Grécia Antiga um enorme valor metafórico, de ciclo. Eles dançam em redor de uma fogueira, a chama das memórias, que vai de encontro com a mensagem do filme. O prefácio permite, igualmente, criar um certo desconforto ao espectador (que não entenderá inicialmente o que este representa), e afirma desde logo o tom reflexivo do filme, pois tudo o que será demonstrado culmina em mensagens e reflexões existenciais. Assim, embora em termos de produção tenha

sido um enorme desafio, consegui filmar o que pretendia: um plano geral e em *slowmotion*, e alguns detalhes das peças a movimentarem-se e das silhuetas que a fogueira propicia.



Figura 15 - Preparação da sequência do prefácio

A linguagem do filme acabou por se centrar organicamente em planos com tripé, tendo sido filmagens feitas com muita calma, ao ritmo do meu avô, com os seus silêncios e os seus risos e sorrisos, que penso terem-se espelhado no modo como o filme acabou por ser captado. Outra questão essencial na realização do projeto foi o recurso a planos da natureza, tentando sempre brincar com planos bastante abertos, que permitissem nos apercebermos da sua dimensão, a sua grandiosidade, sumptuosidade até, e detalhes, para criarmos uma ponte com o próprio corpo humano.

Em termos de material, devido a ser um projeto bastante solitário em termos de equipa, decidi optar pela solução mais fácil que me permitisse adequar rapidamente às necessidades. Deste modo, levei a minha câmara pessoal, uma Sony A7IV, com uma lente zoom 28-70mm, que me permitisse explorar vários tipos de enquadramento, entre planos gerais, médios e mais detalhados. Contudo, e para conferir uma certa ambiência e sensação de pequenez, levei igualmente uma FUJI XH2, que tinha as lentes 16mm e 20mm, tal como um *haze filter* para a mesma, que permitiu explorar planos mais abertos e com mais ar.

Para a cena particular da fogueira, optei por utilizar a minha câmara e pedir ao Canal180 duas lentes de cinema, uma de 21mm e outra de 85mm, por abrirem a 2.8 que me permitia captar melhor a noite, obtendo igualmente um *look* mais cuidado por se tratar de uma sequência mais planeada. Quanto à iluminação, que apenas tive possibilidade de usar na entrevista do meu avô, o Canal180 cedeu-me a sua *Aputure LS 600D Pro* e um ceferino.

4.4. Pós-Produção

4.4.1. Montagem e Edição

No que toca à edição e montagem, esta acabou por acontecer de uma forma muito orgânica, tendo sido crucial para a elaboração deste filme um diálogo constante entre as gravações e a mesa de montagem. A narrativa, embora delineada, foi sendo construída à medida que a minha própria experiência com o meu avô se desenrolava.

Experimentar diferentes opções foi igualmente importante neste processo. Inicialmente, propus-me montar um filme unicamente com as imagens VHS e com os esboços de guião que ia escrevendo. Desta forma percebi como seria possível jogar com os diferentes momentos do tempo, focando-me sobretudo em imagens que focassem os meus avós.

Seguidamente, à medida que ia filmando, fui colocando par a par certos momentos que se interligavam com as imagens VHS e Hi8, formando pequenas sequências.

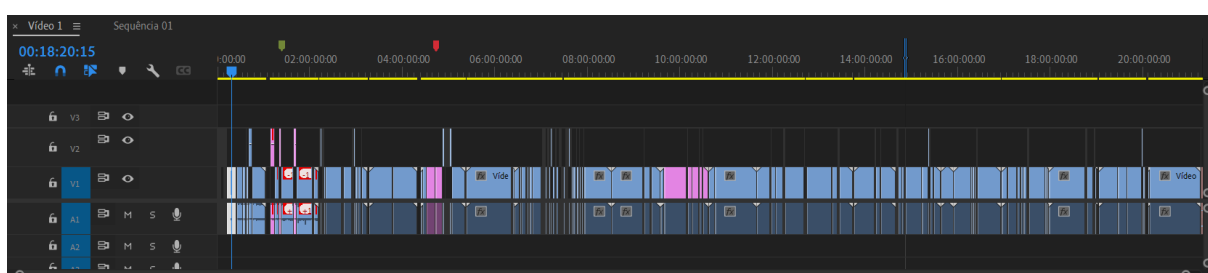


Figura 16 - Primeira seleção de vídeos VHS e Hi8

Deste modo foi possível perceber aspetos que não estavam tão bem: desfoques, movimentos abruptos da câmara, enquadramentos não tão bem conseguidos que, ao montar, eram facilmente identificáveis, o que tornou as minhas idas seguintes à aldeia ou a casa da minha avó muito mais objetivas, progressivamente filmando menos por estar a montar ao mesmo tempo, sabendo precisamente o que pretendia.

Muito baseado na ideia de Tarkovsky de que o tempo força uma pressão sobre os planos, e que este tipo de “tempo-morto” pressupõe sempre um espectador ativo, reflexivo, os planos são mais longos e prezei muito em guardar silêncios e momentos mais mundanos do quotidiano com a sua duração real. Desta forma, o próprio espectador consegue entender a passagem do tempo, a lentidão da velhice e o peso do esquecimento.

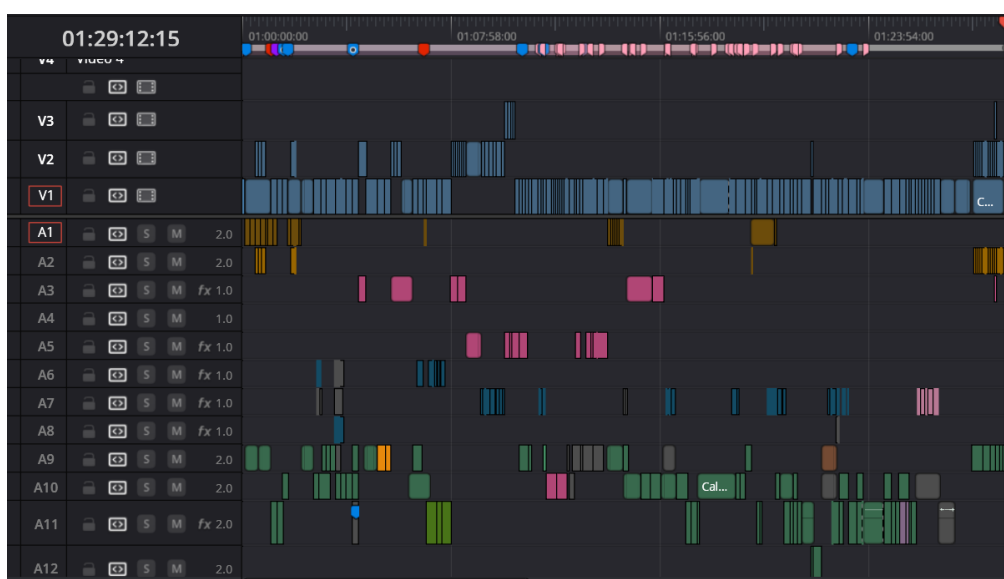


Figura 17 - Timeline final de Enquanto as Borboletas Voarem

4.4.2. Pós-Produção Sonora

Para a Pós-Produção sonora, foi-me enviado o contacto de um ex-aluno da ESMAD, Marco Vieira, que estagiara no departamento de Som da produtora FilmesDaMente, através do Professor José Quinta Ferreira.

Após uma reunião inicial com o Marco e uma outra com o Professor Filipe Lopes, em que aprendi a manusear os instrumentos de som, como era o caso do Gravador Zoom, das lapelas *wireless* e da própria perche, ficou decidido que não seria necessário contactar ninguém para a captação de som durante as gravações. Através de um *Rode* que coloquei em cima da câmara e a utilização das lapelas em momentos específicos das rodagens, consegui captar tudo o que precisava sozinha, em termos de diálogo e de som ambiente.

Ao longo das rodagens, mantive um contacto estreito com o Marco, para que este estivesse a par da progressão do filme e do tom que estava a tomar, enviando-lhe *rough*

cuts e dúvidas relativas ao som para que lhe pudesse facilitar o trabalho o máximo possível.

Na edição, coloquei a maior parte do som como pretendia que este estivesse no filme, pedindo, contudo, ajuda para determinados ambientes que não tinha conseguido gravar ou que não ficaram captados como inicialmente pretendia. No que toca às músicas, sabia desde cedo que pretendia utilizar o improviso que Mariana B. Camacho fizera da música *A Grande Borboleta*, de Caetano Veloso. Quando a ouvi a cantar, contactei-a de imediato e esta mostrou-se extremamente feliz pela escolha musical. Assim, tendo obtido a sua autorização, contactei a Warner Chappel de modo a conseguir os direitos autorais do poema que Mariana canta. Em Maio, consegui a licença, pelo que a escolha musical se manteve do início ao final do projeto. Contudo, no filme, havia dois momentos musicais em que o som provinha do *Artlist.io*, pelo que não estava a corresponder ao verdadeiro intuito narrativo que a música poderia fornecer às imagens em questão.

Ao reunir com o Marco, dei indicações de como tinha idealizado a música, neste caso que tivesse um toque clássico de piano, mas que o tom fosse dissonante, de modo a provocar estranheza ao espectador, tal como as imagens dessa sequência em particular refletem. Ele prontamente disponibilizou-se para elaborar duas músicas autorais, em conjunto com uma colega que trabalha na área.

O grande desafio no som consistiu sobretudo em conferir às imagens VHS e Hi8 um tom onírico, de um limbo entre o que é real e o que é imaginação. Ao longo do processo, o Marco e eu mantivemos contacto. Numa primeira versão para mostrar na 2ª SAP, de maio, tínhamos feito ajustes de EQ (Equalização), transições de áudio, aplicação de *reverb* na *footage* VHS e Hi8, remoção de ruído e equalização de vozes da narração e intervenções do meu avô, equalização de ambientes e a produção de uma música original.

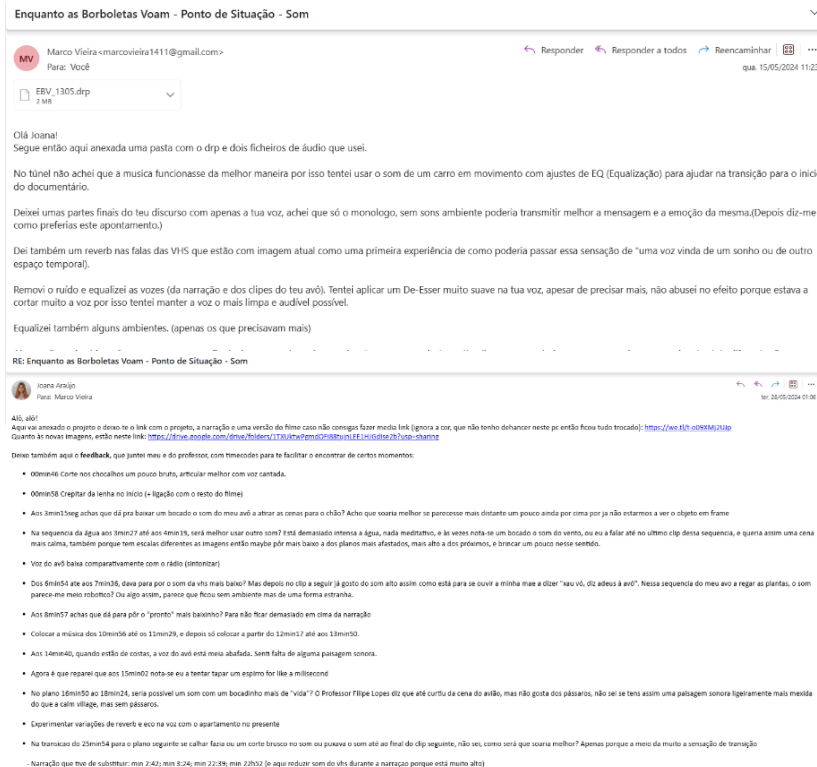


Figura 18 - Emails de *feedback* com o Marco Vieira

Por fim, após todas as correções igualmente propostas pelo Professor Filipe Lopes, apenas foi necessário acrescentar a música original de Bárbara Fernandes, que criou de raiz uma música clássica mas de tom dissonante que refletisse um pouco do estranhamento do Eu de alguém que aos poucos vais perdendo a memória.

4.4.3. Colorização

Ao ver as imagens filmadas em S-Log, em que os cinzas preenchiam o ecrã, percebi que queria manter essa premissa, sem grandes contrastes nem demasiada saturação, visto que de algum modo sentia que esses cinzentos contribuíam para a aura melancólica do filme, sobretudo nos planos em Sabrosa. Já na parte da casa da minha avó, a luz que preencheu as divisões era tão quente e luminosa que quis manter isso o mais parecido possível com a realidade, tendo, claro, de fazer alguns ajustes na primeira parte, de modo que tudo ficasse coeso.

Para este processo de colorização, tive a ajuda de Rafael Rodrigues, que trabalha no Canal180 e é estudante da ESMAD, em LCA. Durante uma tarde, vimos o projeto juntos e definimos qual seria a cor ideal para as diferentes alturas do dia: para o dia, para a noite, para os interiores, para a paisagem. Tendo isso definido, o Rafael ficou com o projeto e

trabalhou sobre o que tínhamos conversado, tendo também tido o desafio de estabilizar alguns planos que eu não filmara com tripé e de salvar alguns planos que estavam demasiado escuros, que coincidiam com as primeiras vezes que tinha ido a Sabrosa. Mais tarde, tivemos a ajuda do João Martins para corrigir certos planos que não estavam a ficar tão coesos com os restantes, como foi o caso do primeiro plano de drone de Sabrosa.



Figura 19 - Exemplo de *nodes* aplicados sobre um plano

4.4.4. Grafismos e materiais de divulgação

Os grafismos para o filme foram feitos pela Vanda Novo, que no início do projeto estagiava no Canal180. Depois de conversarmos sobre as minhas pretensões e fazê-la conhecer um pouco sobre o filme e a sua mensagem, decidimos criar uma pasta *Pinterest* com inspiração para o *Poster*. Ambas acabamos por selecionar várias imagens que recorriam a *mixed media*, com recortes, tinta e digital, pelo que decidimos que teríamos de incorporar esse conceito de palpabilidade no cartaz, como as fotografias de arquivo que têm uma relação tão íntima com o nosso olhar, mas também com o nosso tato.

Relativamente ao título do filme no cartaz, pedi que fosse com a letra que o meu avô escrevera num papel, devido ao seu significado. O objetivo do filme era também eternizá-lo a ele e às suas memórias, pelo que senti que faria todo o sentido o título no cartaz ser escrito por ele.

Tendo por base os primeiros testes da Vanda, enviei-lhe duas inspirações dentro da linha gráfica que eu própria teria seguido para a elaboração do cartaz.

Assim, embora ainda se tratasse de um rascunho daquilo que poderia ser o cartaz, por estarmos ainda numa fase de experimentação, percebi que teria de ser esse o cartaz final para o meu filme, apenas acrescentando digitalmente um pouco mais de textura e ajustes às letras do meu avô.



Figura 20 - Poster final de Enquanto as Borboletas Voarem

Quanto aos grafismos do filme em si, inicialmente foi pensado que o título aparecesse como animação escrita, com a letra do meu avô. Contudo, esta solução não funcionava, muito menos em conjugação com o grafismo das letras que eu tinha incluído no prefácio. Depois de várias tentativas, experimentando tanto no plano do drone de Sabrosa, como no do caminho pelo túnel do Marão, nada parecia resultar. Tive, pois, de refletir mais sobre o que eu desejava que as letras em si transmitissem, apercebendo-me que, para mim, o carácter palpável, manual, era muito importante. Tendo em conta que toda a narração foi escrita baseada em textos que eu escrevera para os meus avós em tom de cartas que nunca foram enviadas, lembrei-me da letra das máquinas antigas de escrever. Embora com receio, por poder soar *cliché*, adicionei alguma textura e optei por uma posição mais disruptiva do texto. O resultado faz todo o sentido com a narrativa e passa o conceito do *poster*, embalando o espectador no tom do filme.



Figura 21 - Frames dos grafismos do filme

Para os restantes conteúdos promocionais, elaborei um trailer, que publiquei no *Vimeo*, tal como um *website* com algumas informações que constam no *PRESS KIT*.



Figura 22 - Website de *Enquanto as Borboletas Voarem*

CONCLUSÃO

A Memória surge de um ato de persistência do ser humano, do nosso consciente, enclausurando em si um espaço e um tempo, permitindo-nos preservar sensações e momentos do passado, fazendo com que os revivamos mentalmente. Vivemos, portanto, não apenas num espaço físico, mas também num mundo-memória, que transcende o físico e que se materializa apenas na nossa imaginação. Para tal, o Cinema apropria-se da representação dos espaços e dos objetos contidos no mesmo para criar uma paisagem-memória e evocar ao indivíduo não apenas memórias pessoais, mas também coletivas. Este efeito pode ser conseguido através da exploração de edifícios, ruínas, ou mesmo através de imagens de arquivo, que tem o poder de evocar em nós não apenas memórias, mas provocar sensações como a perda ou a nostalgia. O Cineasta tem, por

isso, todos os ingredientes para poder construir e reconstruir um espaço, uma realidade, interlaçando tempos, podendo representar não só uma época, mas também uma história familiar ou a sua própria história.

Através da análise dos filmes *Nuit et Brouillard* (*Noite e Nevoeiro*, Alain Resnais, 1956), *Neiti Aika* (*Lady Time*, Elina Talvensaari, 2019) e *Ofelia* (Francesco Bigazzi, 2021), foi possível compreender a ligação que o espaço que nos rodeia tem com a nossa memória, o quão poderosa esta última é e como toda a nossa existência se rege pela presença da mesma ou pela sua ausência, interligando estes conceitos com as noções de luto e da morte. Os três filmes acabam por perpetuar a existência de alguém: no primeiro caso, de todas as vítimas do holocausto; no segundo, a vida de uma idosa que não tinha quem a fizesse lembrar; e por último a passagem arrebatadora do tempo e como esta afeta a nossa capacidade de recordar. Todos esses filmes reiteram a ideia de que existe um mundo-memória intrínseco aos espaços, pois torna-se impossível negar, tal como Joaquín Mora mencionou na entrevista que eu lhe fiz, como os objetos, a casa, os edifícios, captam a nossa energia, transformando-se em muito mais do que só uma parede, ou só uma casa: “Existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa do sonho-memória, que se perde na sombra de um além do passado real” (Bachelard, 1994, p. 15).

Foi neste contexto que desenvolvi a curta-metragem documental *Enquanto as Borboletas Voarem*, que surgiu precisamente dessa sensação de preenchimento de um espaço através da memória, que suscitou questões sobre a perda, o luto e a relação da memória com a passagem do tempo. O objetivo do filme ultrapassou em grande medida o que tinha pensado inicialmente, confirmando em todos os espaços abordados a questão colocada inicialmente neste ensaio. A busca pela memória e a exploração do luto e da morte acabou por ser um caminho de autodescoberta, desafiando-me enquanto realizadora, mas também enquanto pessoa.

Enquanto as Borboletas Voarem é, então, um documentário íntimo, em que, através de uma viagem pessoal através do espaço e do tempo – onde o passado e o presente se conectam –, redescobri com o meu avô os recantos da sua infância e juntos nos aventuramos a explorar a sua memória, numa busca incessante por um passado que se desvanece.

Descobrimo cassetes antigas, enfrentando o luto e a saudade, revisitei também a casa da minha avó em busca da essência desta jornada, numa ânsia de manter vivas as memórias que os espaços enclausuraram em si e que, para mim, provam que o tempo não é tão linear quanto pensamos, pois na nossa mente o passado, o presente e o futuro estarão para sempre interligados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, F. R. M. de (2011). Do recordar e do esquecer: a questão da memória em Agostinho. *Filosofia Unisinos*, 12(3), 253-264.
- Archer, J. (1999). *Nature of Grief: The Evolution and Psychology of reactions to loss*. Routledge. Disponível em: <https://archive.org/details/natureofgriefevo0000arch>
- Apperson, V., & Beebe, J. (2009). *The presence of the feminine in film*. Cambridge Scholars Press. Disponível em <https://books.google.pt/books?id=apsYBwAAQBAJ>
- Armstrong, R. (2012). *Mourning Films: A Critical Study of Loss and Grieving in Cinema* (Edição ilustrada). McFarland. Disponível em: https://books.google.pt/books?id=dvAgZv0CvL8C&printsec=copyright&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- Augé, M. (2005). *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Graus Editoria.
- Bachelard, G., & Jolas, M. (1994). *The poetics of space*. Beacon Press. Disponível em: <https://whslibraryblog.files.wordpress.com/2014/05/gaston-bachelard-the-poetics-of-space.pdf>
- Baron, J. (2012). The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception. *Projections*, 6(2), 102-120. Disponível em: <https://doi.org/10.3167/proj.2012.060207>
- Barros, M. (1989). *Memória e Família*. <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2277>
- Bergson, Henri (1965). *Duration and Simultaneity: With Reference to Einstein's Theory*. Translated by Leon Jacobson. Indianapolis: The Bobbs. Merrill Company, Inc.
- Bordwell, D. (1991). *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Harvard University Press.
- Bosi, A. (1995). *Considerações sobre Tempo e Informação*.
- Cassirer, E. (2011). *A filosofia das formas simbólicas: III - fenomenologia do conhecimento* (Trad. Martins Editora Livraria). São Paulo, SP: Livraria Lida. (Trabalho original publicado em 1957).
- Cavalcante, S., & Elali, G. A. (2017). *Temas básicos em psicologia ambiental*. Editora Vozes Limitada.
- Chagas, M. (1). MEMÓRIA E PODER: DOIS MOVIMENTOS. *Cadernos De Sociomuseologia*, 19(19). Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/367>
- Corrigan, T. (2004). *A short guide to writing about film* (5th ed.). Pearson Longman. Disponível em: https://archive.org/details/shortguidetowrit00corr_0
- Deleuze, G. (2005). *A Imagem-Tempo*. Editora Brasiliense.
- "Etnografia", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/etnografia>.
- Folhais, C. (1996). *Bergson, Einstein, Coimbra e o problema do tempo*.
- Freitas, C. (1997). Da memória ao cinema. *Logos*, 4(2), Art. 2. [Da memória ao cinema | Freitas | Logos \(uerj.br\)](#)
- Freud, S. (1953). Mourning and Melancholia. In J. Strachey (Ed.). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol.14). Hogarth Press. Disponível em: <https://archive.org/details/FreudMourningAndMelancholia>
- Gale, R. M. (Ed.). (2016). *The Philosophy of Time: A Collection of Essays* (Edição ilustrada). Springer.

- Gilbert, S. M. (2006). *Death's door: Modern dying and the ways we grieve*. W. W. Norton & Company.
- Gonçalves, M. A. (sem data). Domestic: An indiscreet ethnography. 68-75. *Housemaids*.
- Goodwin, S. W., & Bronfen, E. (Eds.). (1993). *Death and representation*. The Johns Hopkins University Press. Disponível em: <https://archive.org/details/deathrepresentat0000unse/mode/1up>
- Green, P. (1993). The Mirror. Em P. Green (Ed.), *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*. 78-92. Palgrave Macmillan UK.
- Gross, R. (2018). *The Psychology of Grief: The Psychology of Everything*. Routledge.
- Gonçalves, M. Domestic: An indiscreet ethnography. *Housemaids*.
- Guerreiro, E. (2014). A Ideia de Morte – do Medo à Libertação. Disponível em: <https://scielo.pt/pdf/dia/v28n2/v28n2a12.pdf>
- Izod, J., & Dovalis, J. (2014). *Cinema as Therapy: Grief and Transformational Film*. Routledge. Disponível em: https://books.google.pt/books/about/Cinema_as_Therapy.html?id=2ffBQAAQBAI&redir_esc=y
- Johnston, R. (2020). "Transcendence" in film: An ongoing issue. *Journal of Religion & Film*, 24(2), Article 12. <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol24/iss2/12>
- Kant, I. (2001). *Crítica da Razão Pura* (5ª). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Krishnamurti, J., Bohm, D. (1980). *A Eliminação do Tempo Psicológico: diálogos entre J. Krishnamurti e David Bohm*. Cultrix.
- Lewis, C. S. (2001). *A grief observed*. HarperCollins. (Original work published 1961, restored 1996).
- Lipsanen, K. (2023). *Temporal Nature of Philosophy and the Concept of Duration in the Philosophical Method of Henri Bergson*. 99. 185-202.
- Marques, M. P. (2014). Prazer e Memória no Filebo. *Archai*, 13, 91-98.
- Martins, F. (ed.). (2023). *Aesthetic Authenticity in Cinema*. Porto: FLUP.
- Martins, F. (ed.). (2020a). *Memory and Aesthetic Experience: Essays on cinema, media and cognition*. Porto: FLUP.
- Martins, F. (2020b). Persistence and Arbitrariness: considerations about repetition and duration in cinema. In F. Martins (ed.), *Memory and Aesthetic Experience* (pp. 49-80). Porto: FLUP.
- MacDonald, S. (2013). *American ethnographic film and personal documentary: The Cambridge turn*. University of California Press.
- Masao, A., & Dilworth, D. (1986). The Problem of Death in East and West: Immortality, Eternal Life, Unbornness. *The Eastern Buddhist*, 19(2), 30-61. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44361756>
- McFadden, D. (2012). Memory and Being: The Uncanny in the Films of Andrei Tarkovsky. *Verges: Germanic & Slavic Studies in Review*, 1(1), Art. 1. Disponível em: <https://journals.uvic.ca/index.php/verges/article/view/10846>
- Mendes, E. S. (2013). *Cristais de Tempo: o neorealismo italiano e Fellini*.
- Minkowski, H. (1908). Espaço e tempo. *O Princípio da Relatividade*, 31, 93-114. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7718099/mod_resource/content/1/Minkowski-1908-port.pdf

- Moura, M., Aguiar, C. E. (2016). *Entropia e a Segunda Lei da Termodinâmica – I. A Seta do Tempo*. Disponível em: http://darnassus.if.ufrj.br/~pef/producao_academica/dissertacoes/2016_Marcos_Moura/modulo1.pdf
- Pereira, C. (2016). The End Has No End: framing death and the phenomenology of dyinh in documentary cinema. Amadora, ESTC Edições. Disponível em: <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/7186>
- Pallasmaa, J. (2001). *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Building Information Limited.
- Pollock, G., & Silverman, M. (2012). *Concentrationary Cinema: Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's Night and Fog*. Berghahn Books.
- Quintella, C. F., & Carvalho da Silva, P. J. (2014). *A memória e sua plasticidade: uma revisão histórica da noção de memória em Freud* Memorandum, 26, 66-89 Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/memorandum/article/view/6522/4105>
- Rilke, R. M. (1992). *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*. Disponível em: <https://archive.org/details/TheNotebooksOfMalteLauridsBrigge/mode/2up>
- Rodowick, D. N., (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Duke University Press.
- Ruberto, L. E., & Wilson, K. M. (2007). *Italian Neorealism and Global Cinema*. Wayne State University Press.
- Santos, F., Incontri, D. (Org.). (2009). *Perspectivas Histórico-Culturais da Morte. A Arte de Morrer: Visões Plurais*. 2ªed. São Paulo: Editora Comenius. Disponível em: http://pampedia.com.br/abpe/Artigos%20site/ABPE_siteArtigos%20perspectivas%20morte.pdf
- Santos, M. (sem data). *O Espaço Geográfico Como Categoria Filosófica*. Disponível em: <https://publicacoes.agb.org.br/index.php/terralivre/article/download/67/67>
- Sobchack, V. (1984). Inscribing ethical space: Ten propositions on death, representation, and documentary. *Quarterly Review of Film Studies*, 9(4), 283–300. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/10509208409361220>
- Tarkovsky, A. (1998). *Esculpir o tempo* (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Thompson, K., & Bordwell, D. (1976). Space and narrative in the films of Ozu. *Screen*, 17(2), 41–73. <https://doi.org/10.1093/screen/17.2.41>
- Umbelino, L. A. (2020). It is not the brain that remembers: Notes on Maine de Biran's analysis of memory. In Martins, F. (Ed.), *Memory and Aesthetic Experience* (pp. 49-80). FLUP.
- Van Wylen, G., Sonntag, R. E., & Borgnakke, C. (1994). *Fundamentos da termodinâmica clássica*. Editora Blucher.
- Versiani, D. B. (2002). Autoetnografia: uma alternativa conceitual. *Letras de Hoje*, 37(4), 57-72. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/download/14258/9483>
- Whitrow, G. J., & Fraser, J. T. (2003). *What is Time?* (Edição ilustrada, reimpressão). Oxford University Press.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- Akerman, C. (Diretor). (1975). *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [Drama].
Bélgica/França: Paradise Films.
- Alegria, O. (Diretor). (2019). *Zumiriki* [DOC, Drama]. Emak Bakia Films. Espanha.
- Aparicio, C. (Produtor). & Riebenbauer, R. (Produtor/Diretor). (2019). *Yo fui Anderssen (I was Anderssen)* [DOC]. Espanha
- Baño, X. (Produtor/Diretor). (2015). *ECO* [DOC / Fiction]. Espanha.
- Brakhage, S. (Diretor). (1964). *Dog Star Man* [Drama]. United States: Stan Brakhage.
- Correia, L. (Produtor), & Cardoso, M. (Diretor/Escritor). (2019). *Understory* [DOC]. Portugal
- Dauman, A. (Produtor). & Resnais, A. (Diretor). (1956). *Nuit et Brouillard (Noite e Nevoeiro)* .DOC]. França.
- Duarte, P. Gusmão, J. (Produtores) & Vasconcelos, C. (Produtor/Diretor). (2020). *A Metamorfose dos Pássaros* [DOC/Drama].
- Fricke, R. (Diretor). (1992). *Baraka* [DOC]. Estados Unidos: Magidson Films.
- Halbrooks, T. Johnston, James M. Donaghey, A. (Produtores). & Lowery, D. (Diretor). (2017). *A Ghost Story (A História de um Fantasma)*. [Drama/Fantasia]. Estados Unidos.
- Haukka, E. Rantamaki, J. (Produtores). & Talvensaari, E. (Diretor). (2019). *Neiti Aika (Lady Time)* [DOC].
Finlândia.
- Hitchcock, A. (Diretor). (1958). *Vertigo (A Mulher que Viveu Duas Vezes)*. [Thriller]. United States:
Paramount Pictures.
- Kassanda, A. (Diretor). (2023). *Coconut Head Generation* [DOC]. França/Nigéria: First Hand Films.
- Kawase, N. (Diretor/Produtor). (1994). *Katatsumori* [DOC]. Japão.
- Kawase, N. (Diretor/Produtor). (1995). *Ten, mitake (See Heaven)*. [DOC]. Japão.
- Kawase, N. (Diretor/Produtor). (1996). *Hi Wa Katabuki (The Setting Sun)*. [DOC]. Japão.
- Kiarostami, A. (Diretor). (2003). *Five (Cinco)*[EXP]. Irão: MK2 Productions.
- Laguni, M. Rapallini, A. (Produtores). & Bigazzi, P. (Diretor). (2021). *Ofelia* [DOC]. Itália.
- Mora, J. (Diretor). (2013). *Threshold Sounds*. [EXP]. Portugal.
- Mora, J. (Diretor). (2015). *Exercises to Know a City* [DOC]. Portugal.
- Mora, J. (Diretor). (2017). *Habitar*. [DOC]. Chile.
- Mora, J. (Diretor). (2014). *Habitar*. [DOC]. Portugal.
- Poumey, B. (Produtor). & Wagnières, N. (Diretor). (2017). *Hotel Jugoslavija* [DOC].
- Schleinker, M. (Diretor). (2011). *Michael* [Drama]. Áustria. Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion.
- Urbano, L. Aguilár, S. (Produtores). & Mozos, M. (Diretor). (2009). *Ruínas (Ruins)*. [DOC]. Portugal.
- Warhol, A. (Diretor). (1964). *Empire* [EXP]. United States: Andy Warhol Films.
- Waisberg, E. (Produtor). & Tarkosvky, A. (Diretor). (1975). *Zerkalo (O Espelho)*. [Drama]. Rússia.
- Weir, P. (Diretor). (1989). *Dead poets society (Clube dos Poetas Mortos)*. [Drama; Comédia]. United States:
Touchstone Pictures.
- Yang Yong-hi (Diretor). (2005). *디어 평양 (Dear Pyongyang)*. [DOC]. Japão.
- Yamamoto, T. (Produtor), & Ozu, Y. (Diretor). (1949). *Banshun (Primavera Tardia)* [Drama]. Japão.

Motoki, S. (Produtor), & Kurosawa, A. (Diretor). (1952). *Ikiru (To Live)*. [Drama]. Japão
Zapruder, A. (Director). (1963). *Zapruder*. [DOC]. United States.

ANEXOS

Anexo A – Perguntas Joaquín Mora:

No primeiro episódio da sua série habitar, há uma menina chamada Gabriela que fala como a sua família era uma verdadeira guardadora de memórias, que se apegavam muito ao espaço físico e aos objetos. Ela chegou a dizer que ao levar os bens de umas casas para as outras, sentia que voltava sempre à casa original dos mesmos. Tendo em conta que a casa acaba por ser o local em que mais vivemos no mundo físico e mental, da memória e da imaginação, gostava muito de saber a sua visão sobre esta existência de um mundo-memória e a sua relação com a ideia de casa e de lar.

- Para mim, acho que é ainda uma eterna descoberta, porque cada um tem uma relação diferente com a “casa”, para alguns é realmente um “lar”, mas já comprovei que para muitas pessoas a casa é somente um espaço para dormir, mas para outras é o espaço que gera conceitos como família. Então, dentro dessa amplitude, é muito difícil realmente tem uma definição certa. Podemos concordar que esta definição do espaço físico... de alguma maneira as pessoas sentem quer sejam proprietários ou não que há sempre uma relação de pertença. Quer seja através da memória, cá em Portugal as pessoas que tem proximidades com aldeias e tradições mais familiares, quer pelo próprio tema de propriedade, no meu país, no Chile, sentem que a casa é um objetivo financeiro, porque fica para a família, para um filho, é uma proteção familiar, e ainda para outras pessoas é um espaço em que se consegue fazer educação, transmitir valores, entre outras coisas. Então, para mim é muito difícil fazer uma definição, mas para mim a casa é um objetivo simbólico, a casa... eu já morei em 30 casas, com os meus pais, os meus pais sempre alugaram e nunca foram proprietários, mudávamo-nos muito, dependendo da situação económica, íamos mudando. Com os meus irmãos, sempre tivemos uma boa relação que cada nova casa era uma nova descoberta, novos espaços, e eu viajei muito durante a minha vida e mudei muito, mas isso não quer dizer que nunca tive uma casa. Acho que a casa, no seu sentido mais cliché, é um conceito interior. Pode ser lar, mas para mim não é tanto lar, o lar é a casa dos meus pais, e cria essa relação com a memória, mas agora estou a formar uma família, o meu próprio lar, mas a casa é tudo, para mim a casa é como a vida: eu sou todas as pessoas que passaram pela minha vida. É como nas relações, eu tenho uma mulher agora, mas existiram outras antes, com as suas experiências boas ou más, e isso é lindo. E a casa é igual, é um acumular de coisas, já moraste numa casa, essa casa existe, mas ficam coisas de outras casas.

Mesmo neste novo documentário Habitar, quando vemos a senhora que vive numa ilha e que tem uma parede só com fotografias de todas as pessoas que passaram por aquele espaço,

acaba por ser um acumular de memórias que ela eterniza aí. Sente que o espaço da casa tem esse poder de manter a memória viva e, no fundo, eternizar as pessoas?

Nós pusemos a cena (da casa da senhora com as fotografias na parede), porque é impressionante como uma casa tão pequenina, são menos de 20m², gerou tanta vida. São 100 anos, ela chegou àquela casa há 80 anos, os seus pais 20 anos antes. São 100 anos e 70 pessoas que passaram por esses 20m², é uma loucura, é uma delimitação como o espaço em que estamos sentados agora. Se olhas e falas com ela, “não tens o sonho de morar noutro lado?”, “não, é aqui, é aqui!”. O que é que podemos tirar daqui, será que é o espaço, são esses 20m², ou é o que ela fez nesses metros quadrados. Não sabemos se noutro espaço ela tinha essa mesma felicidade, essa delimitação que ela conseguiu ultrapassar.

Acabam por ser essas memórias que ela construiu nesse espaço, esse não-lugar intrínseco ao espaço da casa que lhe dá significado.

Certamente. E esses mesmos 20m² se calhar para o vizinho pode ser uma prisão, se o marido era bêbado e violento, esse seria o pior lugar, a casa tem essa dicotomia. Quando fizemos “Habitar”, pensamos que era um tema importante para falar, e quando veio a pandemia, comecei rapidamente “Fogo, o Habitar é tão importante, temos que pensar nisto!” e todo o mundo a falar da casa, e alguém, na primeira semana, no Chile, disse “Olhem, atenção, não se esqueçam que há muitas pessoas que sofrem violência dentro da família, por causa dos homens bêbados e violentos”. E eu pensei, como neste espaço, de vida, um espaço de segurança e proteção para quase todos, ou para muitos, consegue ser o oposto para outros. Daí o tema da casa para mim ser tão importante, porque é tão diverso. Lá no editorial do Canal, eu escrevi que pode ser uma prisão, pode ser um lugar de criação imenso, escritórios, espaços, casas, no Chile temos o Pablo Neruda e as casas do Pablo Neruda, são muito famosas, ele tinha coleções de muitas coisas. Então, é muito interessante como o espaço, o espaço simbólico, é parte desse envolvimento com seres humanos e com a sociedade. Nós falamos com o Miguel André Tavares, o arquiteto, e a definição do Porto, da baixa do Porto, tem muito a ver como eram desenhadas as casas, a vida interior. Havia uma vida social, nos cafés, nesses espaços, e quando aqui cheguei pensei “Onde está a natureza aqui no Porto, não há árvores na rua?”. Não, porque estão aqui nos quintais, nos espaços interiores das casas. São outras condições de vida, e é tão importante... Eu sou *filmmaker*, mas respeito muito a Arquitetura e gostava muito que a Arquitetura se abrisse muito mais, porque cruza tudo, define a nossa vida, define as nossas cidades, define o nosso comportamento, define tudo. Agora como estão as coisas no mundo, as condições... não sei como se vão desenvolver. No Chile temos o conceito de vivendas sociais, e a decisão de onde essas vivendas sociais vão ficar define tudo. Nos primeiros anos, construíram-nas na margem da cidade, as pessoas não tinham nada, ficaram marginalizadas da sociedade e 20 anos depois são focos de droga. Se fizermos

vivendas sociais perto de centros urbanos, onde há outras classes sociais, as pessoas sentem-se parte porque não são marginalizadas, há escolas, casas fixas, fazem parte. Há muitos estudos de como isto influencia a sociedade.

A casa é um espaço extremamente íntimo, é o lugar seguro de grande parte das pessoas, como foi esse processo enquanto realizador de entrar nesse espaço e ganhar a confiança das personagens?

O projeto Habitar não tínhamos planeado enquanto documentário, tinha sido pensado mais enquanto catálogo visual. Nós, de facto, como tínhamos uma diversidade de casas e tínhamos oportunidade de entrar em muitas casas, não queríamos ter a tentação de filmar uma casa mais bonita que outra, e que a pessoa quisesse arranjar a casa e por flores. Nós pensamos, nós vamos, vamos filmar tudo à mesma distância focal, as mesmas lentes, não vamos usar luz artificial, vamos filmar tudo com luz natural. É como é. Nós tivemos uma família que tinha tudo desarrumado e era fixe porque era assim.

Enquanto pessoa externa àquele ambiente, sentiu que as casas espelhavam as pessoas que nela viviam? Em que medida?

Espelhavam totalmente. É tão assim, que eu acho que num momento estava a falar com uma miúda e perguntou-me “porque gostas tanto de ter o plano de entrevista em On, porque é que não fazes mais *broll*?” e eu respondi que é tão lindo ver um plano aberto e ver a pessoa a falar, e às vezes até sentir que as pessoas se fundiam com a casa, com o espaço que a rodeava. Uma era uma mulher a falar com tudo desarrumado, outra a falar com tudo direitinho, é tão lindo isso que para mim era quase como quadros. Eu gosto de não intervir nada por isso mesmo, porque se alguém quer arrumar é porque ela é assim, e sendo assim pronto. E eu acho que é assim, as casas... Por exemplo a minha mãe, eu entrevistei a minha mãe em Habitar, é uma mulher que vive na praia, na casa de seus pais, era a nossa casa de verão, então a minha mãe, quando estávamos a falar, disse-lhe que nunca compramos casa, sempre alugamos, sempre íamos de uma casa para outra, na família somos pessoas que não estão apegadas ao material. Porque era sempre dois anos numa casa e “olha, vamo-nos mudar! Esquece o teu quarto, vais ter de partilhar quarto com o teu irmão” e nós aceitávamos. Eu olho para a minha vida e para como eu sou e é como a nossa relação com casas. Se tenho de deixar o meu trabalho, não é um drama, é um nível de adaptação gerado por isso. É interessante como estas entrevistas, e por isso gostávamos que este projeto fosse um projeto que pudesse continuar, porque é sempre diferente. Mesmo que eu ponha a camara à mesma distância da personagem, faça os mesmos planos, tenha a mesma música, no Porto, na Lituânia, no Chile, é sempre diferente, mas ao mesmo tempo é igual. É interessante.

Bachelard (1994) acreditava que descrever a nossa casa (ou mostrá-la, no caso do cinema) vai ser sempre tão superficial quanto mostrar uma casa a visitas, visto que estas não conhecem as sombras, o não palpável. Em que medida é que sente que esta premissa de certa forma ressoa com o seu trabalho, sente-se motivado em ir em busca dessas sombras?

Eu acho que a tecnologia agora é uma ferramenta muito interessante, porque nós já estamos habituados... o tema da exposição mediática, através das redes sociais, tudo isso fez uma mudança imensa nas pessoas. Há 6 anos atrás, há 7 anos atrás, 10 anos atrás, as pessoas não tinham vontade de mostrar-se diante uma câmara. Tu vês nos telejornais de há 6 anos, 10 anos, quando iam falar com pessoas na rua, fugiam. Agora as pessoas estão habituadas a expor a sua vida, através das redes sociais, para mim fazer um Habitar é muito fácil agora, as pessoas gostam de falar, gostam de mostrar a sua vida, acham importante, e isso facilita um pouco o entrar e romper essa barreira. E depois essa vontade de mostrar também mostra as sombras, aí há uma linha onde depende do realizador se faz isso evidente ou não. Para mim é interessante, sou muito mais do cinema que deixa tudo aí, mas sim acho que agora mudou muito tudo, nos últimos 10 anos, mudou, não sei se para bem ou para mal, mas é um fenómeno. A tua geração por exemplo, os realizadores de agora também gostam de falar e de aparecer. Antigamente o *filmmaker* era assim, “não, não me mostrem”, agora é uma mistura de personagens. Nós recentemente fizemos um *Director ID* de Nick Roney, que é um *filmmaker* americano, e ele aparece em todos os seus vídeos, mete a sua família em videoclips de músicos, mete a sua mãe, o seu pai, ele enviou-nos um vídeo em que ele era o protagonista. Mudou muito essa figura, é tudo muito estranho para mim, não consigo entender muito bem.

Uma mistura mais intensa entre a arte e o artista?

Isso sempre existiu, existia o Andy Warhol, existia o Dalí, mesmo o Hitchcock também era parte disso. Era uma *mise-en-scène*, era uma aposta em cena, em que apareciam nos seus filmes como um *cameo*, todo o mundo ficava “Ah! Vai aparecer o Hitchcock!”, ou numa série de televisão que falavam no final. Agora é outro tipo de exposição, mas ainda estamos muito em cima. A casa para mim, o tema de conseguir entrar nas casas, derrubou muitas coisas. Há muita coisa que não conseguimos mostrar. Lembro-me de que a cena mais terrorífica que vi no cinema, foi de um filme austríaco que se chama Michael, que era de um pedófilo. O realizador nunca mostra nada, mas a cena mais terrorífica foi quando entra um rapaz, uma criança dentro de um quarto que o homem tinha insonorizado na sua casa, o miúdo entra e fecham a porta. A camara fica à frente da porta, insonorizada, o som desaparece, e a camara fica 3 minutos ali. E a tua cabeça começa a construir e a fazer as piores coisas, então o realizador delimita um espaço, como era por dentro, etc, a casa, para fazer abusos de uma criança e depois deixa que a tua cabeça tire

as suas próprias conclusões, com a experiência de cada um, então sim por vezes as sombras encontram-se aí na nossa imaginação. A casa pode ter o pior do mundo também.

A arquitetura trata de criar espaços físicos, e o Cinema espaços mentais. O que pensa sobre isso? Sente que há parecenças entre o Cinema e a Arquitetura?

Há sempre, é uma ligação eterna. Grandes cineastas eram arquitetos, e há uma relação completamente. Acho que a delimitação, o conceito espacial, é tão transversal, estamos a delimitar coisas a toda a hora, mesmo a nossa roupa é uma delimitação do teu corpo. Estamos a delimitar tudo, tudo está delimitado. A própria duração das coisas, porque é que um filme tem de durar o que dura? Há muitos cineastas que fizeram filmes de oito horas, tudo é uma delimitação, uma construção social. Vi um filme que durava 1 minuto e era espetacular, também li um poema de 3 palavras e era maravilhoso, um haiku, um haiku chega a emocionar e é uma delimitação muito pequena. Acho que sim, estamos sempre a construir esses limites, é mesmo estranho porque as casas, já vi isto na Lituânia, imagino que aqui também, há pessoas que têm terrenos gigantes, mas delimitavam um jardim para a casa com uns 40m² e depois uma floresta atrás, nunca percebi isso. É interessante porque cruza tudo, estamos sempre a delimitar-nos. Também uma maneira de poder criar uma narrativa que comunique algo, que tenha uma linguagem, aqui uma porta, ali um teto, aqui uma apresentação de uma personagem, o cinema delimita o espaço para que tenha coisas em comum. Claro que há *filmmakers* como Raul Ruiz que cria cinco filmes dentro de um só, filmes que se cruzam, são outras linguagens, mas são cineastas muito excecionais, com uma linguagem muito própria, tal como acontece com a arquitetura. Mas para mim, quando entramos em *Habitar na casa da mulher que vive numa ilha*, e vemos a parede enquanto ela fala com 50 fotografias, vê a velhinha, é um filme por si só, tudo aquilo é um filme, é um pequeno espaço com imensa história. Essa delimitação espacial, as casas são caixas e essas caixas são histórias, entramos, saímos, tudo é um filme ali.

Para terminar, gostava que comentasse esta afirmação, podendo correlacioná-la com o seu trabalho ou com os trabalhos de outros artistas - Concorda que o espaço tem um poder evocador da memória?

Há um trabalho fotográfico de um amigo meu do Chile que é lindo, que quando a sua avó morreu tinham uma casa familiar e foram um dia todos os irmãos e os netos a fazer uma recolha das coisas. O meu amigo fez duas séries de fotos, uma fez retratos de cada indivíduo da família com o objeto que ficaram da casa, uma colher, diferentes coisas. Mas para mim o mais importante foi a segunda série, que foi os espaços, as manchas que ficaram quando tiraram os quadros, tínhamos a parede e tínhamos um retângulo mais claro porque não tinha po nem nada, e esse vazio nós automaticamente o preenchemos com algo, com a nossa própria experiência ou com a dele. Eu vejo essa foto com a parede cinza e um retângulo mais claro e começo logo a pensar

que houve aqui uma vida. Então, claro, a casa são frames, são papéis brancos que vamos enchendo de coisas, e não é só com as nossas. Por exemplo, quando se aluga uma casa, pensa-se quem morou aqui e tudo mais, e não num sentido higiénico, mas sim da sua história, de que memórias se formaram ali. A casa finalmente é o recetáculo da nossa história, como a cidade em que vivemos e por aí fora, e são coisas que se vão acumulando. Na série Habitar aqui no Porto um personagem disse “Esta casa, moro sozinha, sou solteira, mas nesta casa não estou só. Tenho aqui livros que amigos me deram, viagens que fiz, fotografias dos meus pais, eu moro aqui com todas essas pessoas” e isso é muito lindo. Há culturas que fazem altares dentro de casa, os mortos, os japoneses por exemplo, e penso que a casa tem de voltar a ser esse espaço de conceito familiar, com a diversidade que cada família proporciona. Acho que a casa tem a ver com isso e é muito estranho como o material, coisas inertes como a pedra, madeira, captem essa energia, não sei se nós próprios a construímos, nesse *frame* da casa de que falávamos, eu construo uma coisa e tu outra, um quadro, uma família, mas uma parede é uma parede.

É um pouco como falávamos há pouco, o Marc-Augé fala de como nos lugares que frequentamos contêm em si um não-lugar, um pouco como um espaço que construímos sobre o próprio espaço em que na nossa cabeça lhe atribuímos significado, às paredes, ao chão.

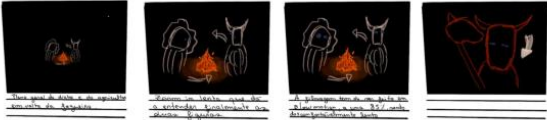
No Habitar do Chile havia uma mulher que era peruana e ela dizia que tinha muito carinho pela casa que estava a habitar, mas não sabia porque é que gostava dessa casa, é uma casa feia, escura, e ela falava assim da casa, mas não sabia porque gostava tanto dela. Um dia convidou a sua prima que era peruana e a prima chegou à sua casa e disse “Olha! Esta casa é igual à casa da nossa avó.” e aí ela percebeu que era por isso. Era a casa de quando ela era miúda em que comia cerejas e passava todo o verão com a família, tinha aquela mesma luz, era escura, e por isso tinha esse sentimento. Ela sentia-se muito confortável num espaço que não o era, mas era o seu lar interior. Acho que estamos cheios de casas, as nossas casas, casas que projetamos, e são delimitações espaciais que geramos. Imagina, a minha irmã casou, tem uma casa espetacular, filhos lindos, cão, e tal, separou-se, tirou tudo. Nada já tinha esse sentimento, porque aquela casa era com o seu marido com quem ela já não queria mais estar, separou-se e deixou de fazer sentido, começou outra vida, não tinha qualquer significado sem ser aquele. Para mim, a única coisa que posso dizer com a experiência do Habitar é que cada pessoa tem uma casa, mesmo numa família, a mesma casa pode ter 500 significados, se és adolescente, a casa é onde estás sozinho e queres o teu quarto, com tudo fechado, ninguém entra lá, e quando cresces torna-se noutra espaço ainda, com luz, flores, plantas. A minha casa a cozinha tinha de ser grande, porque eramos muitos irmãos e amigos e o meu pai cozinhava, então era o sitio que se convivia, a sala de jantar estava sempre fechada, mas outras pessoas nem levam o jantar a sério, nós nem tínhamos televisão, e agora é muito comum. É um tema incrível, interessante e aberto, e repleto

de sombras e perspectivas diferentes por onde analisar. Penso que tem de haver cruzamentos. Eu fiz parte com o João Martins de um projeto chamado *Fertile Futures*, no Pavilhão Português em Veneza, e aí houve uma conversa muito importante, de qual é a importância da arquitetura, porque não é só construir casas, é delimitar espaços, é uma maneira de pensar. Estamos a falar de delimitações que delimitam a nossa vida, não estamos a falar só de espaços, estamos a falar de vidas e se queremos falar de casa, temos de por uma cara a essa necessidade e não números, como nos Ministérios, não pensam quem vai viver ali, como desenhar os bairros para cuidar das crianças, é o futuro, tudo o que determinas agora de como as pessoas vão viver vai definir como se vai viver daqui a 20, 30 anos.

Anexo B – Storyboard

Gallery

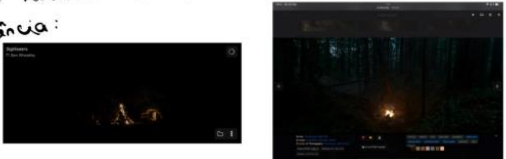
sequência 1:



Localização:
Vimhairs


Esta história começa em cada um de nós.

Referência:



Gallery

Sequência 2: Sabrosa paisagem - Natureza



Referência:

→ Ozu

→ Colocar a possibilidade de imagem de drone


De madrugada

Gallery

Sequência 3: o início da viagem

Localização: Sabrosa

De madrugada



Referência: Fox Cin Stud

Tarkovski "Esculpir o tempo"
"o tempo existe como uma presença que se estende pelo plano" (p. 100)

O tempo-morto pressupõe um espectador ativo (Theo Angelopoulos)

Gallery

Seqüência 4: Sabrosa Casa Rua das Flores

nº 1

+ intercaladas com imagens de arquivo

Plano de casa etimológica a frente da casa, se avista o carro embaixo e a casa do plano anterior e mostrando a ligação passado-presente-futuro

Plano geral de casa de sistema

Plano geral a entrada e o avô Home!

Retrato do avô

Fotografia da casa quando foi construída

Gallery

Plano anterior e de detalhes da casa etimológica

→ As memórias do meu avô persistirão nestas paredes, encaixadas através de um elo que se necessita a cada ao passo dos anos.

⇓

Filmar locais que tenha a comparação com as imagens de arquivo e intercaladas com os vídeos das câmeras.

Gallery

Seqüência 5: Minas de Sabrosa

minas

Casa chegou às as minas

b-roll minas

Fotos, vídeos e de detalhes que enalteçam a paisagem do tempo

avô a frente das minas


avô com as fotos na mão a frente das minas

Necessidades de produção


- Fazer pesquisa de local das minas
- Falar com a Helena, a Presidente da Câmara, para ela nos dar acesso aos arquivos dessa época.
- Estudar a possibilidade de recompor a paisagem sonora da época

Gallery

Sequência 6: Casa em Paçosa



Plano geral avô e casa em Paçosa



Plano detalhe do avô e a fotografia naquela casa

É um momento reflexivo em que se fala do infância do avô com 10 irmãos, neste espaço não é o Sr. Manuel, mas sim sempre será o pequeno Manuel.

Gallery

Sequência 7: Ribeira de Paçosa

Final da Parte I

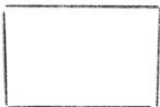
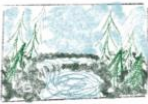


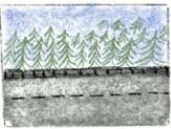
Imagem de Arquivo da Ribeira




Ribeira de Paçosa atualmente. Para se perceber a mudança se ligar áudio ao texto a parte.

Gallery

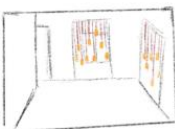
Sequência 8: Ponto - casa da avó




Viagem para Ponto



Grande plano da casa em casa da avó



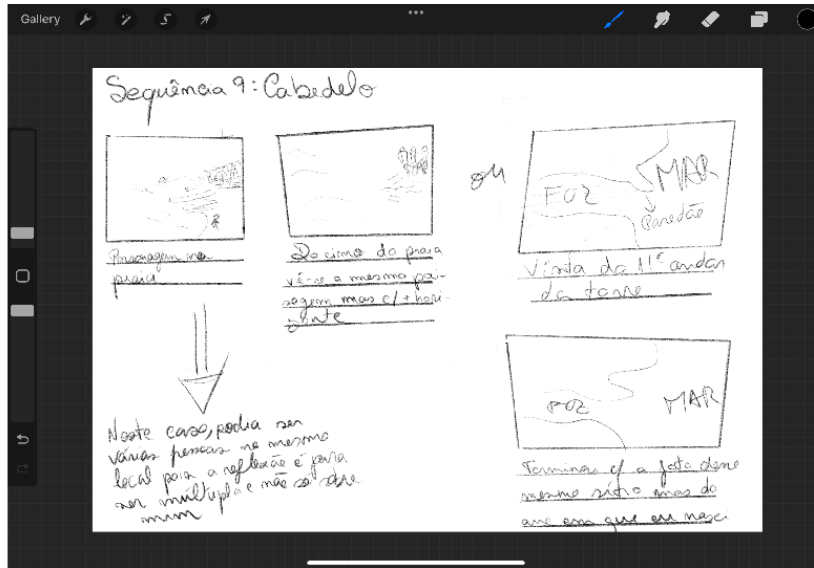
Casa da avó viagem
Ter as fotografias penduradas na casa e a música de fundo. Toga um áudio na direção.



A ideia é completar o espaço com as fotografias e com uma música tanto para o áudio

VHS found footage

Intercala com as imagens de arquivo que estão ligadas



Anexo C – Primeira versão do guião

- Uma chama que dança até ao amanhã, numa incerteza de um futuro depois da escuridão. Uma ânsia que cresce, mesmo depois do sol nascer. -

Por vezes sinto que assisto passivamente à vida.

Não como alguém que sofre com os tempos perdidos nem com as amarguras do dia anterior. Não. Pelo contrário, eu abraço-me a esta nostalgia e deixo que ela me conforte.

Foi da minha janela que compreendi a efemeridade do nosso ser. Do teu ser.

As multidões passam, cada pessoa mais atarantada que a anterior. Muitas vezes questiono se nós sentimos pouco para tudo o que vivemos, ou se vivemos pouco para tudo aquilo que sentimos.

As pessoas resmungam, empurram, continuam o seu caminho desapegado ao facto de que viver é sentir.

Lembro-me ainda de quando esta rua era pacata. Acordava de manhã com uma voz. "Maria! Este-este-te do lanhoel", gritava uma senhora a passar pela rua. E eu, na minha inocência, pensava como era possível alguém não se lembrar da sua refeição todos os dias... curiosamente, vim a descobrir, anos mais tarde, de que se tratava da última peixeira que por ali passava a apegar o seu produto.

Contudo, acordei um dia e nada mais se ouvia. A senhora foi-se embora e levou consigo uma memória dos meus tempos de meninice, guardando-a na canastra que carregava sobre a cabeça.

//imagem da janela//

Lembro-me de estar no carro, com frio, a observar da janela as pequenas gotas de água que escorriam por ela. Faziam corridas intensas, as gotas. O barulho dos motores, os travões a fundo, a plateia em êxtase e a pequena gota cada vez mais próxima de conquistar a glória. Depois, tocando no fundo, desaparece.

//imagem pês fora da janela enquanto o carro anda?//

Será assim a nossa vida também?

//imagem VHS do fogo da lareira e plano das flores em sabrosa, passagem para sabrosa no presente//

Quando era pequena, fugia a sete pés da aldeia: Sabrosa. Só a ideia de ir para o campo me dava náuseas, estar longe da cidade, longe dos meus amigos. E engraçado como agora busco tão atenciosamente passar mais tempo aqui, criar raízes, encontrar as flores que se vão perdendo com o tempo. Vão-se as flores, ficam as sementes.

Por vezes falamos coisas que não sentimos. Envergonha-me pôr emoções em palavras que não as têm, e emociona-me dá-las às que se transformam.

Nunca fui muito chegada aos meus avós paternos. Quando somos pequenos parece que o mundo é uma bolha, se gostava de uns, como seria possível gostar dos outros. Chamava os meus avós de avós só porque sim.

O tempo passa e a memória esbate-se. Os avós desaparecem e eu não me conheço.

De onde é que eu vim? Para onde é que vou? Os adultos tentaram calar estas perguntas, mas porque é que as sinto a consumirem-me aos poucos. Apertam-me o estômago, trepam-me pelo esófago e como duas mãos bem apertadas encontram o meu pescoço.

Eu não os conheço.

Eu não me conheço.

O "vivemos para sempre" faz parte da meninice, mas quando é que a perdi? Quando é que a perdeste, avó? Porque olho para ti e vejo apenas uma criança que se viu obrigada a crescer? Porque só agora me olhas com esses olhos, porque só agora me contas as tuas histórias?

Encontrei fotografias e fotografias, e mais fotografias. Tenho medo. Tenho medo de não te conhecer, que desapareças e eu não saiba quem era o pequeno Manuel. Vejo algumas caras conhecidas e outras nem tanto. Com tantos irmãos e com tão pouco afeto... e quando eras pequeno? Como te chamavam...avó? - Ajo enquanto individuo. -

Por o clip do ajo a dizer que não tinha nome mas que se sentia em casa na mesma, que para as senhoras de casa ele era o menino e apenas o menino, era tratado como um príncipe.



Este é o meu avô, Manuel Eugénio Araújo, natural de Sabrosa, como o seu pai, e o pai do seu pai, e o pai do pai do seu pai.

E esta é a sua casa //por imagem da casa de Sabrosa//. Não desde sempre, mas o seu sonho era voltar para Sabrosa um dia. A casa é o refúgio para o mundo dos sonhos, talvez o pequeno Manuel só quisesse regressar a casa.

//imagens da casa com nada em volta, só a família// se calhar falar de como os espaços crescem mas as pessoas permanecem as mesmas? mesmo as que desaparecem?

//footage avô a falar sobre as fotografias, sobre a sua avó e sobre a sua mãe//

Mas o que entendemos por casa é muito mais do que apenas quatro paredes (não gosto desta frase)

//imagens do avô a mostrar as casas onde viveu//

Introduzir as minas? Talvez como metáfora de como os locais foram tão movimentados em tempo e de como as minas representam o "fim" da meninice do avô porque foi obrigado a trabalhar tão novo

//avô a falar das minas, a contemplar//

ligar isto a Paços? mudou se por causa do fim da ditadura - talvez abordar o facto de que o avô sempre teve uma relação muito próxima com a natureza //imagem do avô a apanhar bagas com a minha mãe// talvez abordar o facto de que ele ja nao fala da avó porque acho que ele tenha uma recordação nitida dela por causa do esquecimento //por imagens da avó e de como ela se escondia da camara e no fundo das pessoas, como ninguém a conheceu verdadeiramente, tb tenho as imagens de Paços com as couves e a obsessão dela pelas couves pode ser bom para aliviar o momento e tornar a cena mais leve e engraçada)

Os japoneses têm um conceito - Yutori - que quer dizer chegar a um lugar cedo o suficiente para se ter tempo de olhar em volta.

Eu não tenho pressa, chego em cima da hora.

Não olho. Não respiro.

Mas o meu avô contempla, recorda, sente... vive.

Não te sentes só, avô? Tudo parece tão vazio. - a ideia aqui é mostrar como eu, jovens em geral, vivem muito rápido mas as pessoas com o envelhecer aprendem a contemplar a vida -



//diálogo entre eu e o avô a contemplar a natureza //

Falar do rio de Sabrosa para depois ligar com a Fos.

Mas o que é realmente a casa (dizer isto de forma menos óbvia para introduzir o avô a falar de que para ele a casa era a dos avós dele)

- corte para o Porto -

//Parte II//

//imagem como no início de Lady Time a mostrar o espaço//

A minha casa é a minha avó. Mas porque foste embora? Não tenho a chave para onde fugiste.

- igreja da avó - não sou religiosa, mas é engraçado como ao lidar com a morte procurei respostas na religião, dei por mim a falar com deus.

Falar das pessoas que ja passaram por ali? Ou da ligação avó-mãe-neto/filha com esta imagem porque tem o carro e pode ligar com o presente?



- imagem da entrada, tocar à campainha, imagem das escadas de baixo para cima e a rodar remetendo para o aceder ao inconsciente, imagem da maçaneta da porta ou da chave a entrar na fechadura e corta para o vídeo VHS da Inês a mostrar a casa da avó.

- espaço vazio, deixar esta imagem respirar -

- plano a mostrar o hall - cozinha e a varanda com a avó -

Falar das árvores e por as fotos da árvore a crescer e nas diferentes estações

Filosofar sobre o espaço vazio mas talvez num tom das coisas que aconteceram e falar no presente como se elas estivessem a acontecer agora?

- Mostrar a instalação, colocar as fotografias penduradas pela sala, e por tres espelhos, dizer uma metáfora para eu a aparecer com a camara e depois desaparecer no reflexo do espelho, no fundo como as memórias -

- imagens VHS eu em bebe com a avó, a avó a "insultar-me" na brincadeira ou a adormecer-me, tem um video dela a dançar com o avô -

Parece que ainda ontem olhava para o céu, que parecia ainda mais distante do que hoje, e com a mão levantada vos dizia adeus pela janela do carro.

Não tá estendo ainda, mas sei que estás nas paredes, nas ranhuras, nas plantas... em mim.

//Plano a por a fotografia a frente da minha testa/

Parte III

Ligar de alguma forma que justifique a imagem da porta, de Magritte, em que eu abro a porta e aparece o avô, abro a porta e nao aparece a avó, mas a imagem vai por dentro da porta e acaba no mar, no sol



//por a imagem VHS do por do sol a pôr-se//

//vai a preto, surge a imagem da fogueira inicial e aparecem os créditos//

Anexo D – Guião corrigido

Guião - Enquanto as borboletas voarem

- Uma chama que dança até ao amanhã, numa incerteza de um futuro depois da escuridão.

Uma ânsia que cresce, mesmo depois do sol nascer. -

Narração - avó

Por vezes, assiste-se passivamente à vida.
Tal como as chamas, as memórias ondem desordenadas,
na tentativa de abraçar uma nostalgia,
em busca de conforto.

//

As chamas dançam desordenadas,

assiste-se passivamente a vida — assistir a vida sem qualquer emoção
as chamas são como as memórias, que dançam desordenadas,
ser se consumido pelas memórias e por uma vontade de as manter vivas
como conforto da incerteza se o futuro para além da morte existe
elas dançam é uma metáfora para as memórias se manterem vivas, e gato deixar que o fogo da vida desapareça

As chamas são como as memórias,
Tentamos em mantê-las vivas.
Dançam para esconder o medo do fim,
sem deixar que o fogo se apague:

Como corre apressadamente...
Espralando-se no tempo...
O tempo que pára...
O tempo que passa...
Um tempo que persegue e segue...
//

Como corre apressadamente...
Os segundos, tornam-se minutos,
Que se tornam horas, que se tornam anos.
Um tempo pára, outras vezes segue.
Foge sempre à nossa vontade!

Quando somos pequenos ficamos entusiasmados por ver as gotas da chuva a cair,
como se entre elas houvesse uma comida
de quem chegaria primeiro.
A vencedora de repente... desaparece.
Para onde foi ela?
//

Quando era criança fugia a sete pés da aldeia, Sabrosa.
Só a ideia de ir para o campo me provocava náuseas.
Não pertencia ali.
Ostava o campo.
Sabrosa tirava-me de junto dos meus amigos. |

Tirava-me da casa da minha avó.
As orações são puras, é difícil para elas falar daquilo que não sentem.
Como poderia ler dois avós? Para mim, os avós eram os outros!
Chamava os pais do meu pai de avós só porque sim.

Para mim eram seres misteriosos, não se davam a conhecer, não brincavam comigo.
A casa cheirava a móveis antigos e o caldo vinha sempre com pedagos.
Eu adorava sopa passada.
Na altura, só me apetecia esconder quando visitava a aldeia,
Mas talvez fosse ela que se estivesse a esconder de mim.

O tempo passa e a memória esbate-se.
Agora penso no que detestava tanto na aldeia e não me consigo lembrar...
Talvez fosse só casmurra.

Este é o meu avó, Manuel Eugénio Araújo, que completou 93 anos em maio.
Ullimamente tem insistido em trasladar a campa da minha avó Margarida para Sabrosa, para um dia serem
enterrados juntos e passarem a eternidade na aldeia.
Aos poucos, vou percebendo porque gostavam tanto das flores daqui.

A memória não dura para sempre.
Até que ponto nos lembramos das coisas porque as vivemos,
ou porque reescrevemos a nossa história para encobrir os vazios?
Em boa verdade, não interessa, porque dentro de si elas repetem-se infinitamente.

Os japoneses têm um conceito - Yutori - que quer dizer chegar a um lugar cedo o suficiente para se ter tempo de
olhar em volta.
Sabrosa não é só Sabrosa. Sabrosa é o teu lar.
Quero passar mais tempo aqui.
Achei as flores que perdeste no tempo.
É como a minha avó dizia: vão-se as flores, ficam as sementes.

Narração - avó

Por vezes, pergunto-me para onde vai a menina que há em cada mulher...
Somos sempre reduzidas a alguma coisa: ou somos filhas, ou somos mães, avós...
Mas todos estes títulos parecem tão pequenos para o tamanho dos nossos sonhos.

Foi dentro deste casulo que me sist crescer.
É difícil pensar como te conheci a vida toda, mas da tua, fiz apenas uma pequena parte.

Soltaste as borboletas, deixaste-nos voar, mas ninguém está preparado para deixar ir.
Gostava de te seguir.

Esta é a minha avó, Zélia Pinto Campos.
Pequena como tudo, costumava "tatarugar-se" pela casa, devota à sua família e seus afazeres.
É engraçado como esta casa está tão silenciosa agora,
E mesmo assim ouço-te por toda a parte.

Uma mulher tem um papel acrescido de tentar encontrar o equilíbrio entre cuidar e amar.

Para tentar unir uma família, a presença da minha avó era muitas vezes negligenciada, como um esforço ainda
por reconhecer.

Por momentos, foram obrigações distorcidas de ternura.
Qual depressão, qual quê...? Não seria este o sonho de qualquer menina?

Mas agora procuro-te nas estações,
Procuro-te nas borboletas,
Procuro-te nos cantos e nos recantos.

Até podia dizer que não te encontro, mas estás em todo o lado.
Estas quatro paredes vão pertencer a outro alguém,
Vão-se criar outras memórias,
Sentir a brisa na varanda,
Outras mãos abrirão estas janelas.

Mas estarás sempre aqui.
Algures neste ecrã, ou entre os meus olhos e o meu cérebro.
Mesmo que se pintem as paredes,
Ou se regravem estas cassetes,
Permanecerás em mim.

Então sabes que mais? Voa, que eu hei-de voar também.

Anexo E – Emails trocados com a Warner Chappell

Pedido de utilização de música para filme de conclusão de Mestrado em Cinema Documental, na ESMAD, Porto, Portugal

Joana Isabel Loureiro Vaz De Araújo
To: producao@unsproducoes.com.br

You forwarded this message on Thu 11/2/2023 3:52 PM

This message is in Portuguese (Brazil)

Boa tarde,
O meu nome é Joana Araújo e encontro-me de momento no meu ano de conclusão de Mestrado em Cinema Documental, na Escola Superior de Media Artes e Design, no Porto, Portugal. Como tese final, irei realizar uma curta-documental com cerca de 30 minutos, chamada "Enquanto as Borboletas voarem", sendo um documentário íntimo que narra uma viagem pessoal através do espaço e do tempo, onde o passado e o presente se entrelaçam, numa busca incessante por um passado que se desvanecia, por uma conexão com as minhas memórias e a dos meus avós, Manuel e Zélia, enquanto percorro os recantos mais especiais para ambos. Através do recurso a imagens de arquivo, found footage e uma narração poética, cria-se uma ponte entre gerações, espaços e as memórias que estes preservam em si, espelhando, igualmente, a história e cultura da época. É durante esta viagem transcendental que surgem reflexões sobre o espaço enquanto evocador das memórias e a necessidade que o ser humano sente de viver em "não-lugares", espaços no nosso subconsciente que transcendem o mundo físico que nos rodeia.

Assim, depois de ouvir a música "A Grande Borboleta", apercebi-me do quão especial seria poder utilizá-la no início e no final do meu filme, visto que a própria letra serve de metáfora para este "voar para o infinito" que defendo na minha tese, e também pelo próprio nome do filme fazer alusão a isso mesmo.

A minha colega Mariana Camacho fez uma versão improvisada da música, envio aqui o link: [Mariana Camacho A Grande Borboleta_mos](#), pelo que vinha pedir autorização se poderia utilizar esta música em que consta o poema de Caetano Veloso, no âmbito de poder usá-la não mais de dois minutos, para este filme sem fins-lucrativos, para terminar o meu Mestrado.

Desde já agradeço a vossa atenção,
Atenciosamente,
Joana Araújo

Imprensa UNC Produções
Você não costuma receber emails de imprensa@unsproducoes.com.br. Saiba por que isso é importante Bom dia, Joana. Tudo bem? As obras do Caetano são administradas pela Warner Chappell Editora, para solicitar a ... Thu 11/2/2023 3:47 PM

You
Boa tarde! Após contactar com a agência do Caetano Veloso relativamente aos direitos para utilizar num filme académico sem fins lucrativos "Enquanto as borboletas voarem", o poema da música "A Grande Borboleta"... Thu 11/2/2023 3:53 PM

Microsoft Outlook
Your message to fernandamoura@warnerchappell.com couldn't be delivered. fernandamoura wasn't found at warnerchappell.com. 40220020 Office 365 fernandamoura Action Required Recipient Unknown To address ... Thu 11/2/2023 3:53 PM

Flavia Cesar
Please be advised that due to a national Holiday, WCM Brazil's Office will be closed on Thursday and Friday. We will return on Monday the 06th. Thu 11/2/2023 3:54 PM

Nathalia Macedo
Olá! Nossos escritórios se encontram fechados devido ao feriado, retomaremos nossas atividades na próxima segunda, 06/11. Muito obrigada! Nathalia Macedo Thu 11/2/2023 3:54 PM

Nathalia Macedo
You don't often get email from nathalia.macedo@warnerchappell.com. Learn why this is important Olá Joana, boa tarde. Tudo bem? Copio aqui o Juan, que cuida do território de Portugal, aproveito também para solid... Mon 11/6/2023 6:43 PM

You
Boa tarde! Obrigada pela prontidão na resposta. Envio em seguida as respostas ao formulário solicitado e gostaria de perguntar qual o próximo passo, se é preciso algum tipo de documento da escola para comprov... Mon 11/13/2023 3:47 PM

Fernanda Moura
Oi Joana, tudo bem? Confirma por favor, o pagamento vai ser via Brasil ou Portugal? Se for pelo Brasil podemos seguir daqui mas se for por Portugal o licenciamento precisa ser feito pelo nosso escritório que atende ... Thu 11/23/2023 9:28 PM

You
Boa noite! Sim o pagamento seria feito através de Portugal. Contudo gostaria de perguntar primeiro se me poderiam dizer o valor correspondente, visto que o meu orçamento é limitado por se tratar de um projeto a... Thu 11/23/2023 9:46 PM

Pedido de utilização de música para filme de conclusão de Mestrado em Cinema Documental, na ESMAD, Porto, Portugal

Nathalia Macedo
Hi Joana, Thanks for that I'll check with the reps and let you know soon. Best, NATHALIA MACEDO LICENSING COORDINATOR Av. Afonso Arinos de Melo Franco, 222 bl 1, Salas 1301 a 1312 – Barra Prime Offices, Rio ... Mon 11/27/2023 6:10 PM

Nathalia Macedo
Oi Joana, tudo bem? Os valores se Caetano são regidos pelo exterior, então o pedido precisa subir oficialmente pra consulta para termos o fee. Me confirme qual sua proposta para que a gente já faça o pedido dentr... Wed 11/29/2023 6:37 PM

Fernanda Moura
Oi Joana, bom dia. Nesse caso, você precisa entrar em contato com nosso escritório para saber os valores e condições. segue o e-mail do responsável: Juan.Arbelaez@warnerchappell.com Estamos à disposição para qu... Fri 12/1/2023 12:47 PM

You
Boa tarde. Muito obrigada pela resposta! Vou entrar em contacto. Cumprimentos, Joana Araújo Enviado a partir do Outlook para iOS Fri 12/1/2023 3:35 PM

You
Bom dia. Escrevo-lhe este email depois de ter falado com o departamento da agência que trata de direitos de autor, que me encaminharam para o seu email para saber de valores em concreto e, se o orçamento perm... Sat 12/2/2023 10:39 AM

You
Boa tarde. Peço desculpa a insistência, mas temo que por vezes o email não tenha sido lido, como se trata de um projeto universitário que implica o cumprimento de prazos, necessitava, se possível, de saber como de... Tue 12/12/2023 5:13 PM

Nathalia Macedo
Olá Joana, boa tarde. Tudo bem? Daqui do Brasil já subimos o pedido de uso pro representante do Autor, mas por se tratar de um projeto com exploração em Portugal, a aprovação de fato precisa sair pelo território ... Wed 12/13/2023 3:10 PM

Juan Bermudez
You don't often get email from juan.bermudez@warnerchappell.com. Learn why this is important Boa tarde, Se o autor aprova a sincronização, a WCM Portugal fecharia o acordo com voçes. Obrigado e cumprimento... Wed 12/13/2023 3:23 PM

You
Boa tarde. Então como devo proceder agora? Obrigada, Joana Araújo Wed 12/20/2023 1:48 PM

Juan Bermudez
You don't often get email from juan.bermudez@warnerchappell.com. Learn why this is important Boa tarde Joana. Logo o autor aprovar o uso, eu vou escrever-lhe um email com as condições dela autorização. Cump... Wed 12/20/2023 2:27 PM

Nathalia Macedo
Olá Joana, boa tarde. Agora temos que aguardar o autor aprovar o uso, vou cobrar uma posição dos representantes e voto em breve. Abs, NATHALIA MACEDO LICENSING COORDINATOR Av. Afonso Arinos de Melo Fr... Wed 1/3/2024 5:36 PM

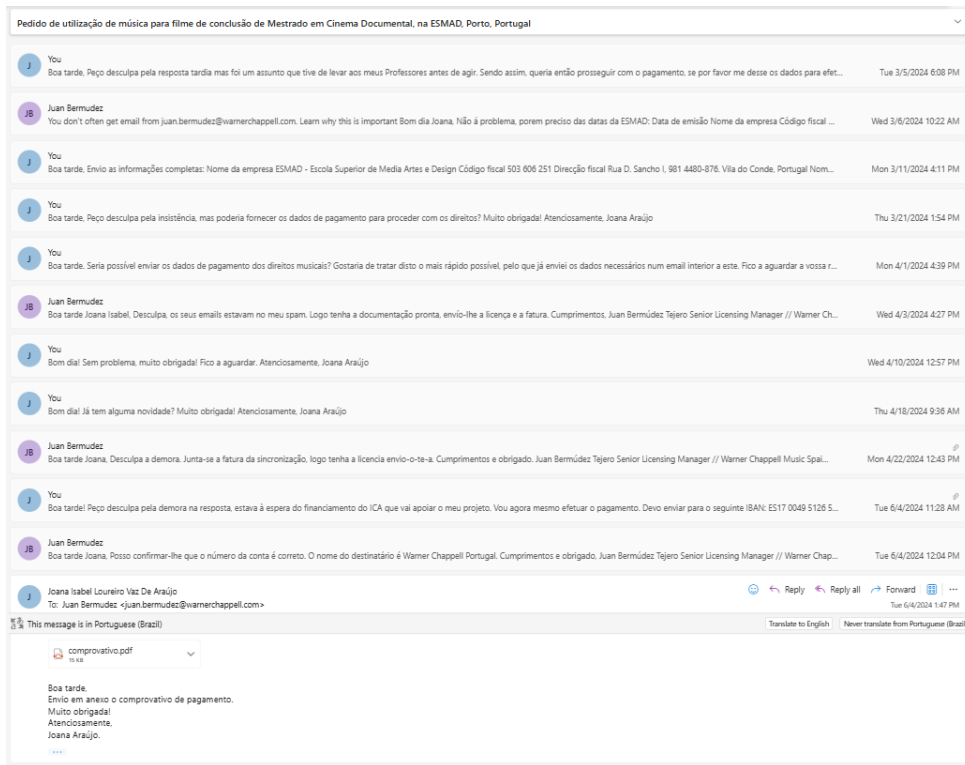
You
Boa tarde. Muito obrigada pela ajuda! Fico a aguardar então. Atenciosamente, Joana Araújo Wed 1/10/2024 3:27 PM

You
Bom dia! Estou a escrever apenas para perguntar se já há alguma novidade! Muito obrigada, Joana Araújo Mon 1/15/2024 11:07 AM

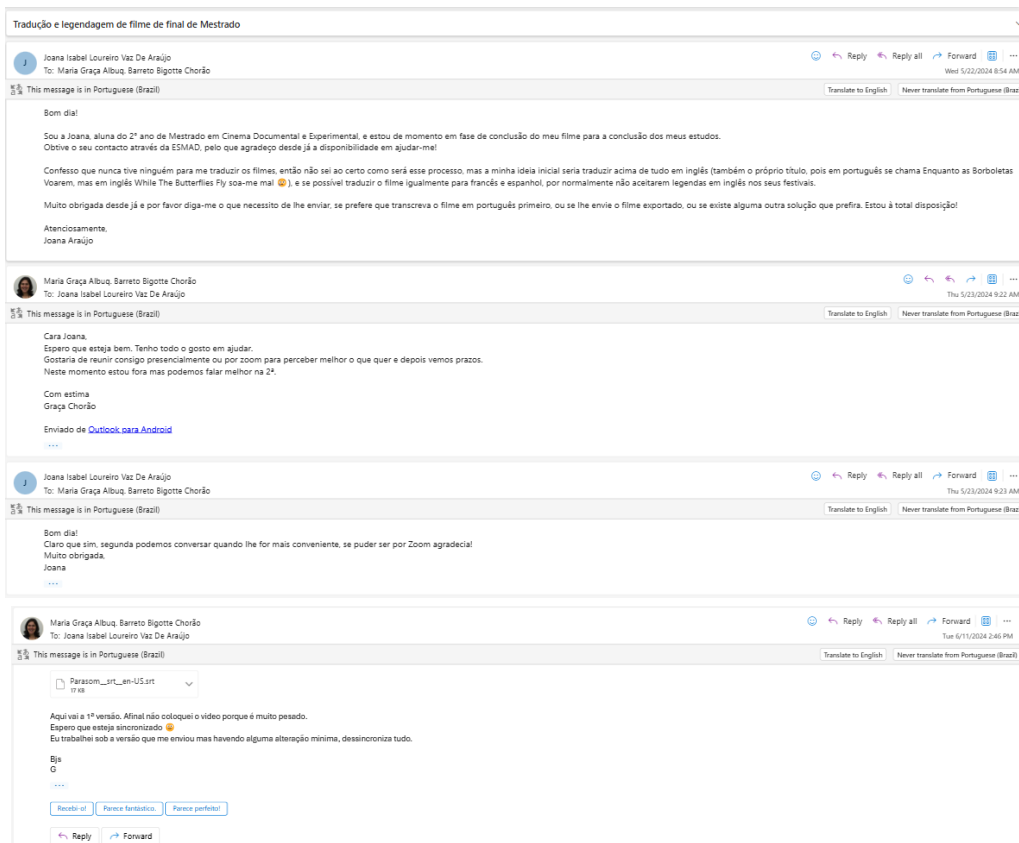
You
Boa tarde. Tem alguma novidade? Ou pelo menos uma estimativa de quanto ficaria a questão dos direitos do poema? Pois a minha faculdade conseguiu um apoio do ICA nos projetos finais de mestrado, pelo que me se... Thu 2/1/2024 4:54 PM

Juan Bermudez
You don't often get email from juan.bermudez@warnerchappell.com. Learn why this is important Bom dia Joana, O uso do copyright foi aprovado por 18€. Por favor, deixa-me saber se ainda tem interesse na licencia... Thu 2/22/2024 11:01 AM

You



Anexo F – Emails trocados com Graça Chorão no âmbito da tradução e legendagem



Anexo G – Testes do póster

