

***O Fim da Primavera***  
**Os Arquivos Familiares enquanto Elementos**  
**Mnésicos no Documentário Autobiográfico**

**Versão final após defesa**

**Cátia Susana Machado Beato**

Relatório de Projeto para obtenção do Grau de Mestre em  
**Cinema**  
(2.º Ciclo de Estudos)

Orientadora: Prof. Doutora Patrícia Nogueira da Silva

**Dezembro de 2025**



## **Declaração de Integridade**

Eu, Cátia Susana Machado Beato, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição M12921 de Cinema da Faculdade de Artes e Letras, declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Académica, e que declaro conhecer, que em particular atendi à exigida referenciação de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual e assumindo assim, na íntegra, as responsabilidades da autoria.

Universidade da Beira Interior, Covilhã  
16 de Dezembro de 2025

Assinatura Digital:



*Quando tornar a vir a primavera  
Talvez já não me encontre no mundo.  
Gostava agora de poder julgar que a primavera é gente  
Para poder supor que ela choraria,  
Vendo que perdera o seu único amigo.  
Mas a primavera nem sequer é uma coisa:  
É uma maneira de dizer.  
Nem mesmo as flores tornam, ou as folhas verdes.  
Há novas flores, novas folhas verdes.  
Há outros dias suaves.  
Nada torna, nada se repete, porque tudo é real.*

Fernando Pessoa  
“Poemas Inconjuntos”, em *Poemas de Alberto Caeiro*  
Ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda (2020), p.72

Para o meu avô  
que partiu com a Primavera.  
Para a minha avó  
que ao seu abraço voltou.  
Por todos os carinhos que vivi,  
enquanto estiveram aqui...

...e para todos os fantasmas que brincam na casa, onde cresci.



# Agradecimentos

Em primeiro aos meus pais, pelo apoio em todas as mudanças de direção que fiz ao longo dos anos até encontrar o meu lugar na sétima arte. O caminho que eu trilho é sem dúvida aos ziguezagues. Agradeço-lhes por me deixarem ser eu, em todas estas fases.

À minha irmã, Cláudia, pelo seu abraço e amizade. Se não fosse por ela, não veria o mundo da mesma forma que hoje vejo. Foi ela que me ensinou a ser irmã mais velha e foi a ela quem dei a primeira prova de amor. Vi-a crescer e com ela também me descobri. As minhas memórias, doces e salgadas, estão repletas da sua presença. Por todas as lágrimas e sorrisos que arrancámos uma à outra, agradeço por querer estar ao meu lado e de também me querer na sua vida.

À minha avó Lúcia por me ter mostrado como ser verdadeira aos meus sentimentos. Sei que por onde quer que vá, ela estará sempre comigo. Espero nunca esquecer a sua maneira de rir. E também ao Luke, um amigo que perdi há poucos meses e que partilhou comigo os seus onze anos de vida. Vou ter tantas saudades vossas.

À equipa que me acompanhou n’*O Fim da Primavera*. À Japa, Mariana, Ana Rita, Marta e Cláudia, que sem elas eu não conseguiria fazer isto. Foram muitos dias e poucas horas de sono que não aguentaria se não tivessem comigo nesta viagem. O carinho que tenho por elas é eterno.

À minha orientadora, Patrícia Nogueira, que despertou em mim a paixão de fazer e pensar Cinema. A todos os professores e professoras, com os quais consegui partilhar conhecimentos e ideias ao longo destes anos todos.

Às amigas que tenho, às que perdi e às que farei. Ao Filipe que, mesmo morando em sítios opostos, temos sempre tempo para ouvir a voz um do outro. Ao Mário e à Beatriz por me conhecerem desde menina e, mesmo assim, continuarem comigo. À Mariana por todo o carinho, e por toda a luz que me deu desde que a conheci na cidade neve.

Ao Paulo, pelo seu amor, por cuidar de mim e por abraçar os meus defeitos.

Por fim, ao resto das pessoas que não consegui mencionar.

Obrigada por me cruzar convosco em algum momento da minha vida.



# **Prefácio**

## **A Morte e a Primavera**

**Cátia Beato**

Nunca pensei muito na Morte. Toda a filosofia que flutua à volta das questões da finitude da vida pouco me mantinha acordada durante a noite, até porque não era um tema de conversa frequente com a minha família ou amigos. No entanto, também não é uma novidade. De certa forma, a morte sempre me acompanhou, quer aparecendo de forma violenta e catastrófica quer apenas por causas naturais, levando com ela alguns animais de estimação e até algumas pessoas distantes. Para mim, existia normalidade neste jogo entre a vida e a morte. “Nós nascemos para um dia morrer”, eram as palavras que alguém – quem sabe um dos meus pais, ou até mesmo a minha avó –, me acostumou a ouvir. Mas essa mesma expressão era vazia, não lhe encontrava um significado. Decerto, se existe momento em que observei a Morte pela primeira vez – e onde finalmente acreditei nessas palavras proferidas –, foi naquele instante em que vi o rosto do meu avô, através do pequeno vidro do caixão, no dia do seu funeral. Ele partiu ao mesmo tempo que a Primavera.

Estava sozinha, no meu quarto em Lisboa, quando a minha irmã me ligou e disse que ele tinha falecido. Na chamada, não troquei palavras com a minha mãe, mas conseguia ouvi-la, baixinho, a chorar. Imaginava que estava ajoelhada no chão, abraçada ao meu pai. “O que é que eu faço?”, era a única pergunta que me assombrava o pensamento. Não sabia como era suposto reagir nestas situações. Foi silenciosa, de certa forma tranquila, a viagem para casa. Dentro do carro, onde o som exterior era silenciado pelos vidros fechados, sentia-me em paz. Era como se estivesse protegida dentro de uma bolha, frágil, isolada do mundo exterior. A única paragem daquela noite foi em casa dos meus avós, agarrada à mão da avó Lúcia enquanto observava os seus olhos, encharcados de tristeza.

A minha avó ficou em casa. Não quis ir ao funeral. Já sofreu com a morte de dois filhos, por isso, acredito que não tenha querido passar, de novo, pela mesma experiência. Ainda me lembro da sensação da brisa quente que acariciava a minha face e do silêncio que me rodeava. “Olha, que bonito que ele está. Ao menos vai como merece”, disse a minha mãe, nesse dia, enquanto o meu pai lhe limpava as lágrimas. Tal como eu, ela tenta rir-se para esconder a dor. No entanto, de todos nós, é a que menos consegue disfarçar como realmente se sente. “O que é que eu faço?”, pensei de novo. Como é suposto agir agora. São inquietos

os pensamentos neste corpo estático. São as minhas lágrimas que se encarregam de dar voz ao que sinto.

No entanto, se me perguntarem, a relação com o meu avô não era muito próxima. Lembro-me que nos últimos tempos da sua vida, ele tornou-se alguém zangado com todos à sua volta e, que se queixava mais do que propriamente dava uma palavra de agradecimento a quem o ajudava. À minha mãe, por exemplo, que de todos os filhos ainda vivos foi a única que cuidou dele e que ainda cuida da minha avó diariamente, era capaz de a fazer chorar no regresso a casa. De vez em quando, era eu e a minha irmã que a substituíamos nas visitas de rotina para nos assegurarmos de que ele e os nossos avós estavam bem. Lembro-me, como se fosse ontem, quando o meu avô me tratava por ‘nina’ e agradecia por termos ido lá a casa, dizendo depois para pedirmos algum dinheiro ao nosso pai, para nos dar em nome dele. Eu dizia que não era preciso, mas sempre aceitei de bom grado. Foi com esta imagem que o avô Machado partiu da minha vida, mas hoje eu sei que ele foi muito mais do que isso.

Quando tento recordar-me dele – ou no pouco que me resta da sua presença –, o que me vem ao pensamento são as memórias da minha infância. Lembro-me de o ver a trabalhar com as ferramentas de carpintaria e a dar ração às galinhas e aos coelhos que criava. Tenho lembranças das alturas em que íamos para a horta, perto do poço, e ele fazia carreirinhos na terra com a enxada para regar as plantas, enquanto eu andava descalça na terra atrás da água fria. Contudo, também sei que nem tudo são memórias boas. À medida que fui crescendo, comecei a não querer ir visitar os meus avós ao fim de semana porque preferia ficar em casa. O meu avô também dizia muitas asneiras e eu estava sempre a ralhar com ele porque não gostava disso e, outras vezes, era ele que ralhava comigo quando me portava mal. A nossa relação movia-se, como uma montanha-russa. Acho que é por ela ter sido sempre tão curvilínea que a sua morte me marcou tanto. Eu percebi que já não vou ter mais tempo com ele e que o meu desejo de o conhecer melhor não se irá concretizar. Por vezes, ainda acredito que partiu a achar que estava amargurada pelas vezes que fez sofrer a minha mãe. E eu não tive tempo de lhe dizer que isso era mentira. O que aconteceu mudou-me e mudou a minha vida, sobretudo a forma como vejo o Mundo ao meu redor. Diria até mesmo que este momento representa o fim da minha infância.

Durante um ano não voltei a entrar na casa dos meus avós – nem no cemitério consegui entrar para ver a campa dele – e culpo-me constantemente por isso. Ainda me sinto desiludida, por ter sido capaz de fazer tal coisa. A verdade é que, na minha família, é preferível esconder todos os vestígios da morte do que conviver com ela. Depois do funeral, a minha avó veio para casa dos meus pais e tivemos de nos adaptar rapidamente a uma nova

realidade. Não havia tempo para processar o que tinha acontecido, pois a vida continuava. Foi colocado um penso em cima da dor para não darmos por ela, e eu fiz o mesmo. Armazenei a presença do meu avô no relógio que ele usava diariamente no pulso, e que agora carrego no meu, para de certa forma o sentir perto de mim. O que é irônico. Tanto tentei manter a presença dele vívida na minha cabeça, que me esqueci de que já não estava mais entre nós e que estava a tratar o resto das suas marcas, como se nunca tivessem existido. E a sua casa, mesmo não tendo pernas para poder andar ou uma boca para falar, é a última “memória viva” do meu avô.

A porta n.º 13 da Rua do Bom Sucesso, no Tojal, é o ponto de encontro de toda a minha infância. Foi aqui que vivi até ao meu quinto aniversário, no mesmo quarto que os meus pais. O meu berço de madeira, que depois passou para um beliche de metal, ficava encostado à esquina de uma parede, por baixo da janela. Recordo que dormia com vários peluches à minha volta a proteger-me. O corredor e os móveis, que antigamente estavam cheios de roupa, fazem-me lembrar as inúmeras vezes que fingia ser dona de uma lavandaria. O forno a lenha da minha avó na cozinha, aviva-me a memória das chouriças que ela fazia e o aroma dos seus cozinhados nos almoços de domingo. O barracão guarda os momentos de brincadeira com os cães e de ouvir música no grande rádio do meu avô. No entanto, estas são breves lembranças que eu apenas consigo visualizar se estiver no mesmo sítio a que pertencem. Elas são fragmentos do passado, que se dispersam no tempo, e que nem mesmo a nossa mente consegue salvar.

Cada vez que volto a entrar em casa dos meus avós continuo a sentir o mesmo cheiro, mas agora com um subtil aroma a abandono. Os móveis estão vazios, as camas despidas e o chão com manchas de bolor. A casa tornou-se fria por dentro. Porém, ela transmite-nos uma estranha presença. Acredito que o meu avô também aí pertence, repleto de figuras espectrais e de fantasmas que lhe dão uma cara e um corpo. Sinto-o sentado no sofá à minha espera. Consigo vê-lo a escrever no caderno que mantinha no bolso do casaco. Recordo a forma cuidadosa como colocava a boina na cabeça. E até a maneira como contava as horas no relógio da sala. Reconheço o meu avô em todos os espaços daquela casa. E com a quantidade de memórias e de sentimentos que preenchem todos os cantos das paredes, ela também passou a ser uma personagem da minha história.

Num certo dia, enquanto tirava algumas fotografias, o meu pai falava do que queria fazer ao chão e às paredes. Não reagi ao que dizia enquanto caminhava, mas também não estava pronta para ouvir tais palavras. Com tanta mudança, a casa dos meus avós vai desaparecer, vai perder a sua essência. Sinto que vou deixar de recordar a minha infância. Que a vou

esquecer. Como se o único sítio onde pudesse voltar a ser pequenina fosse desaparecer e, com ela, também essa minha existência partisse, como se fosse o fim da minha primavera. No entanto, acho que o que me faz querer agarrar a estas memórias é o facto de não me lembrar do quanto sorria em criança. Temos tendência a nos agarrar aos pedaços maus de uma memória e em desvalorizar o que de bom existe nela. Eu fiz isso durante vários anos, até me sentar a observar todo o arquivo que os meus pais tinham guardado nas gavetas do armário da sala. Perder essas lembranças era o mesmo que apagar uma parte de mim, que só agora comecei a descobrir. Daí querer preservar ao máximo as coisas tal como as conheço. Tenho medo de esquecer que também fui feliz naqueles tempos de menina. E, por vezes, é apenas receio de crescer.

Aquela casa que ainda recordo, também já morreu e, um dia, irá ganhar uma nova vida. Por isso, quero despedir-me do meu avô como gostava de o ter feito, antes que perca o único lugar onde a presença dele permanece. Com o arquivo familiar dos meus pais – cassetes VHS e os vários álbuns de fotografias –, quero encher a casa branca e amarela com as memórias daqueles tempos e percorrer os seus cantos de forma a conseguir visualizar a minha infância, revelando e dando destaque aos espectros e fantasmas que apenas ali pertencem. Sinto que esta é a minha oportunidade de crescer e de fazer as pazes comigo mesma por não ter visto, escutado e abraçado os meus fantasmas, deixando-os habitar livremente em mim. Evitei recordar as minhas memórias e rejeitei que outras fossem reveladas. Não olhei para a menina que existiu e se mostrou ser eu. Em certa forma, *O Fim da Primavera*, marca o início de uma jornada pela descoberta pessoal, pois é aqui que também quero fechar o capítulo da criança que uma vez fui.

A verdade é que todos nós vagueamos entre a vida e a morte. Apenas nos cabe decidir como percorrer esse caminho. E para todos aqueles que, por mero acaso, se encontrem a folhear por estas páginas, espero que também se consigam relacionar com as minhas palavras em algum momento.



## Resumo

O relatório deste projeto teórico-prático, apresenta tanto na composição escrita como no seu artefacto, uma leitura e pesquisa que gira em torno dos espectros no cinema, com o seu destaque na não-ficção. Ao longo das páginas ele propõe-nos pensar os arquivos domésticos, a memória individual e familiar, bem como a pertinência desses mesmos fantasmas do passado para entender melhor a nossa própria identidade. Dessa mesma forma, foi necessário aprofundar conhecimentos em torno do documentário autobiográfico, dos *home movies* e da etnografia doméstica, bem como da morte e da spectralidade na fotografia e no cinema. Essa pesquisa aguçasse na análise de seis obras cinematográficas documentais, autobiográficas e que utilizam o arquivo (e diferentes técnicas) para revisitar memórias e invocar fantasmas. Os títulos escolhidos são *Une Histoire de Vent* [1988], de Joris Ivens, *Time Indefinite* [1993], de Ross McElwee, *As I Was Moving Ahead I Saw Brief Glimpses of Beauty* [2000], de Jonas Mekas, *Porto da Minha Infância* [2001], de Manoel de Oliveira, *Les Plages d'Agnès* [2008], de Agnès Varda, e *Elena* [2012], de Petra Costa. No entanto, não é de descurar a presença de outras obras de ficção e de documentário ao longo desta investigação.

Todos estes pensamentos teóricos e experimentações técnicas são consolidados através da prática, na curta-metragem *O Fim da Primavera*. Este filme, documental e autobiográfico, explora o arquivo familiar da realizadora na casa dos seus avós, ao mesmo tempo que tenta encontrar o seu falecido avô nas fotografias e cassetes, para alcançar duas despedidas: a da figura familiar que partiu e a da infância que já se perdeu. E é ao experimentar as técnicas que foram estudadas no segundo capítulo deste projeto, que a realizadora conseguiu conviver com os seus espíritos uma vez mais.

Link para visionamento da curta-metragem *O Fim da Primavera*: <https://bit.ly/4nozAf6>

Palavra-Passe: PrimeiraCasa

## Palavras-Chave

Cinema; documentário autobiográfico; arquivo doméstico; etnografia doméstica; memória; spectralidade; fantasmas; espíritos; morte; ética.



# Abstract

The report for this theoretical-practical project, presents, both in its written composition and in its artefact, a reading and research that revolves around spectres in cinema, with an emphasis on non-fiction. Throughout its pages, it invites us to reflect on domestic archives, individual and family memories, as well as the relevance of these ghosts of the past in better understanding our own identity. Similarly, it was necessary to deepen our knowledge of autobiographical documentaries, home movies, and domestic ethnography, as well as death and spectrality in photography and cinema. This research focused on the analysis of six autobiographical documentary films that use archives (and different techniques) to revisit memories and invoke ghosts. The titles chosen are *Une Histoire de Vent* [1988] by Joris Ivens, *Time Indefinite* [1993] by Ross McElwee, *As I Was Moving Ahead I Saw Brief Glimpses of Beauty* [2000], by Jonas Mekas, *Porto da Minha Infância* [2001], by Manoel de Oliveira, *Les Plages d'Agnès* [2008], by Agnès Varda, and *Elena* [2012], by Petra Costa. However, the presence of other works of fiction and documentary throughout this research should not be overlooked.

All these theoretical thoughts and technical experiments are consolidated through practice in the short film *O Fim da Primavera (The End of Spring)*. This documentary and autobiographical film explores the director's family archive at her grandparents' house, while trying to find her late grandfather in photographs and cassettes, to achieve two farewells: that of the family figure who has passed away and that of childhood that has been lost. And it is by experimenting with the techniques studied in the second chapter of this project, that the director was able to commune with her spirits once again.

Link to view the short film *The End of Spring (O Fim da Primavera)*: <https://bit.ly/4nOzAf6>  
Password: PrimeiraCasa

## Keywords

Cinema; autobiographical documentary; home movies; domestic ethnography; memory; spectrality; ghosts; spirits; death; ethics.



# Índice

<b>Introdução: Entre o Luto e a Memória</b>	1
<b>Capítulo I: Confessar o Documentário</b>	7
1.1 – O Autorretrato Documental	9
1.2 – Os Arquivos Familiares como Matéria-Prima	12
1.3 – A Morte como Questão Ética	16
<b>Capítulo II: Ontologia Espectral do Cinema</b>	23
2.1 – Os Corpos de Luz e Sombra	26
2.2 – O Mundo do Não-Retrato	29
2.3 – Leituras de Filmes:	33
<i>Porto da Minha Infância</i> [2001], Manoel de Oliveira	34
<i>Une Histoire de Vent</i> [1988], Joris Ivens	35
<i>Time Indefinite</i> [1993], Ross McElwee	36
<i>As I Was Moving Ahead I Saw Brief Glimpses</i> <i>of Beauty</i> [2000], Jonas Mekas	38
<i>Les Plages d’Agnès</i> [2008], Agnès Varda	40
<i>Elena</i> [2012], Petra Costa	47
<b>Metodologias: Construção da Linha Criativa</b>	55
<b>Pré-Produção: A Curiosidade da Infância</b>	63
3.1 – As Datas e o Orçamento Construído	63
3.2 – A Estrutura Narrativa e Suas Alterações	67
3.3 – A Versão Provisória da <i>Voz-Off</i>	67
3.4 – O Tratamento Cinematográfico	69
3.5 – O Arquivo Doméstico	71
3.6 – O Tempo de Repérage:	73
3.6.1 – Presença Individual	73
3.6.2 – Presença Coletiva	74
3.7 – A Tentativa e Erro:	76
3.7.1 – Sobreimpressões e Projeções	76
3.7.2 – Viagem de Carro	78
<b>Produção: A Juventude Inquieta</b>	80
4.1 – O Diário de Rodagens:	80
4.1.1 – Viajar de Carro	81
4.1.2 – Conhecer o Exterior	83
4.1.3 – Desvendar a Casa	85
4.1.4 – Espreitar a Cozinha	87

4.1.5 – Vasculhar o Barracão	90
4.1.6 – Rever o Quintal	95
4.1.7 – Sobrepor as Fotografias	97
4.1.8 – Envolver-me nas Projeções	100
4.1.9 – Desaparecer pela Sala	102
<b>Pós-Produção: A Idade da Razão</b>	105
5.1 – A Montagem	105
5.2 – A Atmosfera Sonora:	112
5.2.1 – <i>Voz-Off</i>	114
5.2.2 – Música	116
5.3 – A Correção de Cor	117
5.4 – O Futuro d' <i>O Fim da Primavera</i>	123
<b>Considerações Finais</b>	125
<b>Referências</b>	127
<b>Apêndices</b>	131



## Lista de Figuras

Figura 1 – Fotograma de <i>Repas de bébé</i> [1895], de Louis Lumière	12
Figuras 2 e 3 – Fotogramas de <i>A Song Of Air</i> [1987], de Merilee Bennett	15
Figuras 4 e 5 – Fotogramas de <i>Fruto do Vosso Ventre</i> [2021], de Fábio Silva	16
Figura 6 – Fotograma de <i>Ghost Dance</i> [1983], de Ken McMullen	25
Figuras 7 e 8 – Fotogramas de <i>Le Manoir du Diable</i> [1896], de Georges Méliès	27
Figuras 9 e 10 – Fotogramas de <i>A Toca do Lobo</i> [2015], de Catarina Mourão	31
Figuras 11 e 12 – Fotogramas de <i>Bostofrio</i> [2018], de Paulo Carneiro	31
Figuras 13, 14, 15 e 16 – Fotogramas de <i>Porto da Minha Infância</i> [2001], de Manoel de Oliveira	34
Figuras 17 e 18 – Fotogramas de <i>Une Histoire de Vent</i> [1988], de Joris Ivens	36
Figura 19 – Fotograma de <i>Time Indefinite</i> [1993], de Ross McElwee	37
Figura 20 – Fotograma de <i>As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty</i> [2000], de Jonas Mekas	39
Figura 21 – Fotograma de <i>As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty</i> [2000], de Jonas Mekas	40
Figuras 22 e 23 – Fotogramas de <i>Les Plages d’Agnès</i> [2008], de Agnès Varda	41
Figura 24 – Fotograma de <i>Les Plages d’Agnès</i> [2008], de Agnès Varda	44
Figuras 25 e 26 – Fotogramas de <i>Les Plages d’Agnès</i> [2008], de Agnès Varda	45
Figuras 27 e 28 – Fotogramas de <i>Les Plages d’Agnès</i> [2008], de Agnès Varda	46
Figura 29 – Fotograma de <i>Les Plages d’Agnès</i> [2008], de Agnès Varda	47
Figuras 30 e 31 – Fotogramas de <i>Elena</i> [2012], de Petra Costa	48
Figura 32 – Fotograma de <i>Elena</i> [2012], de Petra Costa	49
Figura 33 – Fotograma de <i>Elena</i> [2012], de Petra Costa	50
Figura 34 – Fotograma de <i>Elena</i> [2012], de Petra Costa	51
Figura 35 – Fotograma de <i>Elena</i> [2012], de Petra Costa	52
Figura 36 – Fotograma de <i>Elena</i> [2012], de Petra Costa	53
Figuras 37 e 38 – Imagens dos primeiros pensamentos e de rascunhos de <i>voz-off</i> no caderno de bordo	69
Figuras 39 e 40 – Fotogramas de <i>Tokyo Story</i> [1953], de Yasujiro Ozu	70
Figura 41 – Fotograma de <i>Lugares de Ausência</i> [2021] de Melanie Pereira	70
Figura 42 – Fotograma de <i>A Toca do Lobo</i> [2015], de Catarina Mourão	70
Figura 43 – Visionamento das cassetes VHS de família, <i>As Aventuras de Cátia</i>	72
Figuras 44, 45, 46 e 47 – O arquivo	73
Figuras 48, 49, 50 e 51 – Fotografias do espaço, tiradas aquando de uma visita sozinha à casa	74

Figura 52 – Equipa d’ <i>O Fim da Primavera</i> (da esquerda para a direita: Cláudia, Mariana, Ana Santos, Marta, Ana Lisboa, Cátia)	75
Figuras 53 e 54 – Fotografias de repérage c/equipa, durante os meses de Fevereiro e Março de 2024	75
Figuras 55 e 56 – Fotografias de repérage c/equipa, durante os meses de Fevereiro e Março de 2024	76
Figura 57 – Seleção final das fotografias de arquivo para as sobreposições	77
Figuras 58, 59, 60 e 61 – Exemplo do processo de construção de uma das sobreposições	77
Figuras 62 e 63 – Experiências com as projeções das cassetes VHS, na sala de jantar (esquerda) e na sala de estar (direita)	78
Figura 64 – <i>Printscreen</i> do Google Maps do trajeto realizado, durante as repérages, para a cena 1 (viagem de carro)	78
Figuras 65 e 66 – Enquadramentos para a cena 1 (viagem de carro), a serem realizados nas rodagens	79
Figuras 67 e 68 – Planos da viagem de ida (esquerda) e viagem de volta (direita), nas duas perspetivas de câmara pensadas	83
Figuras 69 e 70 – Plano <i>master</i> do exterior da casa (sem e com a minha presença)	84
Figuras 71 e 72 – Exemplo de um plano que se teve de repetir devido a um erro de continuidade	84
Figuras 73, 74, 75 e 76 – Plano <i>master</i> do corredor	85
Figura 77 – Plano dos sapatos de <i>Tokyo Story</i> [1953], de Ozu	87
Figura 78 – Plano dos sapatos d’ <i>O Fim da Primavera</i>	87
Figura 79 – Plano da mesa de jantar	88
Figura 80 – Plano aproximado da mesa de jantar	88
Figuras 81 e 82 – Planos da cozinha onde podemos ver a continuidade de luz e sombra	89
Figura 83 – Plano geral do sótão	90
Figuras 84 e 85 – Planos de ação no barracão que acabaram por não ser utilizados	91
Figuras 86 e 87 – Planos de transição do interior do barracão (esquerda) para o exterior do quintal (direita)	92
Figuras 88 e 89 – Plano de ação na zona das ferramentas do meu avô	94
Figura 90 – Plano do baloiço em repérage	95
Figura 91 – Plano do baloiço filmado	95
Figuras 92 e 93 – Planos das laranjeiras no quintal	96

Figuras 94 e 95 – Plano geral da parte de trás da casa (sem e com a minha presença)	97
Figura 96 – Plano de sobreposição	98
Figura 97 – Fotografia de arquivo para sobreposição	98
Figuras 98 e 99 – Fotografias de Arquivo do meu avô utilizadas nas sobreposições	99
Figura 100 – Plano de ação a compor a mesa c/ as projeções	101
Figura 101 – Plano da mesa composta c/ as projeções	101
Figura 102 – Plano de ação do sofá c/ as projeções	102
Figura 103 – Plano do sofá c/ as projeções de estática	102
Figura 104 – Plano geral da sala	103
Figuras 105 e 106 – Último plano de ação do filme (com e sem a minha presença)	104
Figura 107 – <i>Printscreen</i> da <i>timeline</i> d' <i>O Fim da Primavera</i>	106
Figuras 108 e 109 – Plano sequência do carro	107
Figuras 110 e 111 – Transição do exterior para o interior (primeiro corte)	107
Figuras 112 e 113 – Transição do exterior para o interior (montagem trancada)	108
Figuras 114 e 115 – Sequência dos planos da cozinha, do geral para o de detalhe das chaves	108
Figuras 116 e 117 - Sobreposições do meu avô na montagem	109
Figuras 118, 119, 120 e 121 - Sequência das projeções c/ a transição para a sala (primeiro corte)	110
Figuras 122, 123, 124 e 125 – Sequência das projeções c/ a transição para a sala (montagem trancada)	110
Figura 126 – Plano do carro, aplicando o <i>aspect ratio</i> 1.33:1 (4:3)	111
Figura 127 – Um dos planos do barracão, aplicando o <i>aspect ratio</i> 1.66:1	111
Figuras 128 e 129 - <i>Printscreens</i> da <i>timeline</i> sonora (fonte: Mariana Duarte)	114
Figura 130 – <i>Printscreen</i> da <i>timeline</i> musical (fonte: Marta Oliveira)	117
Figura 131 – Plano do carro com correção de cor	118
Figura 132 – <i>Printscreen</i> das <i>keyframes</i> utilizadas neste plano (fonte: Paulo Ferreira)	118
Figuras 133 e 134 – Plano do vaso do exterior da casa (sem e com correção de cor)	119
Figuras 135 e 136 – Plano do quarto, após a correção de cor (com maior destaque na moldura)	119

Figuras 137 e 138 – Plano das janelas do quarto (sem e com correção de cor)	119
Figuras 139 e 140 – Plano das pegas de cozinha (sem e com correção de cor)	120
Figuras 141 e 142 – Plano dos baldes no barracão (sem e com correção de cor)	120
Figuras 143 e 144 – Plano da poltrona (sem e com correção de cor)	120
Figuras 145 e 146 – Plano do escadote no quintal (sem e com correção de cor)	121
Figuras 147 e 148 – Plano de sobreposição (sem e com correção de cor)	121
Figuras 149 e 150 – Plano de sobreposição (sem e com correção de cor)	121
Figuras 151, 152 e 153 – Transição do relógio para as projeções a preto e branco	122
Figuras 154, 155 e 156 – Transição das projeções a preto e branco para cores	122
Figuras 157 e 158 – Plano da lista telefónica (sem e com correção de cor)	122
Figura 159 – Desenho do meu avô numa das cartas que enviou à minha mãe	126



## **Lista de Tabelas**

Tabela 1 – Cronograma previsto do projeto final	63
Tabela 2 – Cronograma realizado do projeto final	64



# Introdução: Entre o Luto e a Memória

The simple truth of our finiteness is that we could, by whatever means, go on interminably only at the price of either *losing* the past and therewith our real identity, or living *only* in the past and therefore without a real present.

(Jonas, 1996, p.98)

Sempre me considerei uma pessoa com sorte. Nunca tive de lidar com a morte de alguém que me era próxima, numa idade tenra e pouco madura. Desconhecia o sofrimento que isso causava, a ferida aberta que deixava, ao ver uma “parte” de nós desaparecer. Também não conseguia auxiliar os meus amigos, que não tiveram a mesma sorte, a suportar essa dor. Considerando as poucas vezes que assisti à morte durante a infância, a minha ingenuidade levava-me a considerar-me uma pessoa imortal e que tinha o meu próprio “anjo da guarda”. A ideia de morte do outro (que não me é próximo), era algo pouco significativo na minha vida. Porém, a consciência de que eu também sou uma passageira no mundo e que a morte um dia me levará, apareceu quando perdi alguém com quem eu partilhava os meus dias. Acredito que, de forma inconsciente, foi com a morte do meu avô que me apercebi da minha própria fragilidade e da fugaz existência da vida. Este momento marcou o fim da minha infância, o fim da primavera.

Olhando para trás, entre as centenas de fotografias e de filmagens que os meus pais fizeram ao longo dos anos, existe uma parte da minha vida que eu apenas conhecia por palavras. Quando me confronto com estas imagens, umas estáticas e outras em movimento, não consigo reconhecer a criança que ali está mesmo quando todos repetem que sou eu. Essa criança, pequena e sorridente, que não passava de uma idealização, estava agora a apresentar-se a mim como um fantasma, recebendo uma cara e um corpo. E esse fantasma, que se multiplica pelas dezenas de imagens e sons que o refletem, fragmenta-se em dezenas de outros espectros que partilham entre si o mesmo espaço: a casa dos meus avós. A casa branca e amarela, aquela onde cresci até aos cinco anos, guarda um pedaço da minha infância que apenas os meus pais e avós vivenciaram. Essa parte de mim, que reside em cada um deles de forma diferente e que os afeta de modo particular, só eles conhecem. Por isso mesmo, quando alguma dessas pessoas desaparece, com ela também morre parte de mim. Daí noto que perder o meu avô significa também a perda da minha infância, onde agora apenas me restam as lembranças dos momentos que ficaram para trás e que um dia também irei esquecer.

Encontrei no Documentário a forma que faltava para me conseguir expressar sem julgamentos. Como ser humano, preenchida com medos e desejos, percebi que também a vontade de “ser ouvida” é uma necessidade inerente à minha existência. Expressar-me sobre o mundo, as pessoas ou, até mesmo, o que me rodeia, através do meu olhar, é a maneira que encontrei de afirmar que também existo e que partilho do mesmo chão, da mesma realidade, do mesmo pedaço de vida que todos os outros. Jonas Mekas<sup>1</sup>, no filme *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* [2000], diz:

“There is no image really that wouldn’t relate to anybody else. I mean, all images around us that we go through our lives, and I go filming them, they are not that much different from what you have seen or experienced. [...] All our lives are very, very much alike.”<sup>2</sup>

Este exercício de semelhança e vulgaridade entre o ‘eu’ e o ‘eles’ é também aquilo que Péter Forgács transmite a Bill Nichols no artigo “The Memory of Loss: Péter Forgács’s Saga of Family Life and Social Hell”, presente no livro *Unframing Archives. Essays on cinema and visual arts* (2018), sobre a sua postura enquanto documentarista e a retrata como uma curta meditação intimista, pois Forgács procura “a procedure to transfer toward a metaphysical level the banality of existence” (Vilela et al., 2018).

E para o crítico Bill Nichols (2001), realizar um documentário não é apenas conseguir reproduzir a realidade tal como ela se apresenta, mas algo mais profundo. Ela é uma representação singular da realidade, pois o ser humano aprecia isso através do âmago “of the pleasure it offers, the value of the insight or knowledge it provides, and the quality of the orientation or disposition, tone or perspective it instills” (pp. 20-21). Isso requer uma forma de olhar particular, ou seja, própria de quem está a realizar, e na busca de um diálogo para com mundo circundante e os espectadores, no qual abre a possibilidade para múltiplas reflexões e impressões a quem o vê e não somente a quem o realiza. *O Fim da Primavera* pretende corresponder a esses dois aspetos: representar o mundo como o vejo e, também, aproximar-me (do outro) através da exposição de reflexões e questões pessoais que me inquietam. Esta curta-metragem, que desenvolvi enquanto projeto final do Mestrado em Cinema, é um filme que considero em grande parte autobiográfico, sobre a memória (onde evoco os fantasmas e os espectros que encontro no arquivo

---

<sup>1</sup> Cineasta e poeta lituano-americano, que viveu entre 1922 e 2019, é considerado por muitos como o “padrinho do cinema *avant-gard* americano”.

<sup>2</sup> Deixo o excerto completo da *voz-off*, [1:22:23 – 1:24:23]. “What can I tell to you. What can I tell to you. No. No. These are images that have some meaning to me but may have no meaning to you at all. Then, suddenly, this being midnight, I thought: There is no image really that wouldn’t relate to anybody else. I mean, all images around us that we go through our lives, and I go filming them, they are not that much different from what you have seen or experienced. From what you have seen or experienced. All our lives are very very much alike. Ah, my dear Blake. Just a drop of water. We are all in it and nothing, there is no big difference, essential difference between you and me, no essential difference”.

doméstico dos meus pais), sobre a perda de alguém amamos, sobre a descoberta de novos caminhos e, sobretudo, sobre a dualidade entre a vida e a morte.

O documentário adota uma abordagem poética e performativa como forma de refletir sobre a finitude da vida e a forma como isso nos molda o pensamento e as ações. Também é de referir que enquanto realizadora, assumo um papel participante no filme, uma vez que será a minha experiência pessoal, ou seja, a primeira vez que faleceu um familiar próximo, neste caso o meu avô e o choque que sofri ao ver a casa vazia, são o motivo que espoletou a história. O desenvolvimento dramático do filme dá-se sobretudo através da sobreposição e projeção de momentos e de diferentes temporalidades, através de imagens e sons, que constroem, assim, uma progressão narrativa. *O Fim da Primavera* é, deste modo, uma maneira de alcançar uma despedida ao avô e à infância que se perdeu com ele. Sendo um filme profundamente pessoal, espero ser capaz de alcançar outros públicos, uma vez que este confronto com a morte é uma temática universal e que, de alguma forma, faz ou fará parte das nossas experiências de vida.

O processo de construção do filme passa por uma análise de referências estéticas, visuais e sonoras, de filmes que se enquadram na temática e na abordagem que procuro para este documentário. Entre outras referências, que mais tarde encontrei, destaco *A Toca do Lobo* [2015], de Catarina Mourão, *Les plages d'Agnès* [2008], de Agnès Varda, *Aos Meus Pais* [2018] e *Lugares de Ausência* [2021], ambos de Melanie Pereira, como base do processo. Mas o desafio particular de realizar um filme em contexto académico é o de também nos ser necessário uma investigação, discussão e fundamentação da teoria que gira em torno do tema principal do filme. Esta componente teórica começa a partir de um ponto geral, que é compreender o conceito de Documentário, para depois ir afunilando até chegar ao foco principal deste trabalho que é recuperar o passado no documentário autobiográfico, em especial as memórias de pessoas e momentos que já não existem. Nesta procura de uma maneira de captar o passado no documentário, ou mesmo de fazê-lo viver no presente, enveredei numa busca para saber mais sobre a ideia de espectros e de fantasmas, de como estes podem tornar-se presentes e quais as abordagens estéticas adotadas para os representar.

Um dos objetivos aos quais me proponho, nesta investigação, é encontrar uma resposta, ou apenas aproximar-me dela, para a questão que tomo como ponto de partida: de que forma os Arquivos Familiares podem evocar Espectros e Fantasmas no Documentário Autobiográfico?

Nesse mesmo sentido, as pesquisas abrangem o trabalho de vários autores de referência, tais como, Carl Plantinga (1987; 2005), Michael Renov (2004), Bill Nichols (2001), e dos estudos de Efrén Cuevas, com destaque em textos publicados entre 2003 e 2010. Todos estes teóricos aprofundam o seu conhecimento em torno do Documentário, do Documentário Autobiográfico, dos *Home Movies*, e no conceito de Etnografia Doméstica. Além disso, apoio-me em Vivian Sobchack, e no seu texto de 1998 *Inscruvendo o Espaço Ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário*, para falar sobre a ética no documentário quando se trata de assuntos “tabu”, como a Morte.

Aquando da entrada dos Espectros e Fantasmas nesta investigação, começo por falar de Jacques Derrida e da sua obra *Os Espectros de Marx* (edição portuguesa de 2021). O conceito de fantasma e de espectro é introduzido pelo psicanalista Freud, que Derrida traz para a Filosofia e o relaciona com Cinema, afirmando a sua capacidade única de dar a liberdade a estes seres invisíveis, de nos ocupar e assombrar. De outro lado, o autor Gilberto Perez (1998), estabelece uma ligação científica para o aparecimento destas figuras, fazendo uma leitura materialista sobre a imagem. José Bértolo (2019; 2020) e Margarida Medeiros (2020; 2023), ambos teóricos portugueses no que toca à espectralidade, tanto na fotografia como no cinema, são dois autores a que recorro para falar na representação dos Espectros e Fantasmas na Sétima Arte. À medida que avanço, o meu foco centra-se na presença e invocação dos espíritos no Documentário Autobiográfico.

De forma a aprofundar ainda mais o conhecimento e a reflexão que advém das pesquisas teóricas, acrescento ao longo do texto uma crítica minha de várias obras cinematográficas documentais, que se adequam ao tema do capítulo que está a ser falado. Numa última parte, analiso seis títulos de forma mais aprofundada e cuja análise tenta responder à pergunta de partida deste projeto, enquanto contribuíram, de alguma forma, criativamente para a pesquisa e realização do filme.

Numa segunda parte deste relatório são apresentados todos os passos para a conceção prática do documentário *O Fim da Primavera*, que vão desde a pré-produção, produção, até à pós-produção. Sabendo de antemão que este filme irá sofrer muitas transformações até ao momento da sua exportação final (quicá até num momento posterior), o meu testemunho contará com uma explicação dessas mesmas alterações, dos obstáculos encontrados e das opções que acabei por tomar, até ao momento em que este projeto vê pela primeira vez a luz do dia.

## **Everything Begins and Ends with Family <sup>3</sup>**

---

<sup>3</sup> No seu filme, *Time Indefinite* [1993], o realizador Ross McElwee, enquanto olha para a sua família, reflete sobre algumas das palavras que a mãe costumava dizer. “My mother, who died twelve years ago, liked to say «everything begins and ends with family», but I’m thirty-nine years old now, still unmarried, and I think my family is pretty much given up on me ever having a family of my own”. [0:01:46 – 0:01:59]

## O Ato de Vislumbrar

Colar na parede as fotografias do arquivo dos meus pais, faz-me parecer uma daquelas detetives dos filmes policiais. Quando olho para essas imagens reconheço-me pelas características que os meus pais apontavam eu ter, mas ao mesmo tempo é alguém que eu penso nunca ter conhecido muito bem. Por vezes chego mesmo a ter algumas dúvidas sobre isso. Não porque ache que me estejam a mentir, nada disso. Tenho dúvidas porque a ideia que tinha de mim não era nada parecida com o que vejo agora na parede branca do meu quarto.

Sempre achei que tinha crescido infeliz, pois não me lembrava do quanto sorria em criança.

Estas são imagens inocentes. Figuras cândidas e delicadas que se movem ao ritmo dos nossos olhos quando paramos para as contemplar. O que é que elas sabem que eu não sei? É esta a curiosidade que assombra os meus dias. Anseio por encontrar uma narrativa escondida dentro daquelas fotografias. No entanto, quanto mais olho, mais confusa fica a minha cabeça. O que escondo eu no pensamento? Talvez a imagem fotografada seja somente um fragmento de segundo de um presente que decidi mais tarde abandonar. São pedaços de um passado que tenta emergir, mas que não consegue voltar a colocar-se na realidade sem se tornar outra coisa.

Tornam-se memórias. Atingem o esquecimento.

Dissolvem-se, como grãos de sal na água cristalina.

Toda a minha existência torna-se turva.

Quiçá esteja a olhar pela primeira vez para a minha morte.

E para onde vou quando desaparecer?

Passo o meu tempo a ver estas imagens pois procuro o meu significado, a minha razão no mundo, mas a verdade é que nada disto, nem a minha própria existência, é assim tão importante.

29 de janeiro de 2024, Covilhã

# Capítulo I: Confessar o Documentário

The distinction between the fiction film and the documentary, then, can be fruitfully made according to the stance taken toward the world projected by the film. With respect to fiction, the stance taken is fictive; with respect to the documentary, it is assertive.

(Plantinga, 1987. p.49)

Mesmo com a sua postura assertiva para o Mundo, e a realidade do mesmo, a verdade é que entender o Documentário como um género cinematográfico é uma questão que ainda divide a opinião dos académicos e alguns deles negam mesmo a “validity to the very distinction between fiction and non-fiction” (Plantinga, 1987, p.44). O mesmo autor, apoiando-se em Grierson<sup>4</sup>, reflete que o que distingue a ficção da não-ficção é o registo que se escolhe fazer da realidade. No filme documental, todos os elementos que compõem o assunto do filme são o que Carl Plantinga nomeia como “veridical representations” (2005, p.111). Isto leva a que o realizador se preocupe apenas em mostrar ao espectador o passado, presente e futuro de uma verdade que existe no mundo actual, pois, tal como defende Bill Nichols, em *Introduction to Documentary* (2001), “documentary adds a new dimension to popular memory and social history” (p.2).

In documentaries we find stories or arguments, evocations or descriptions that let us see the world anew. The ability of the photographic image to reproduce the likeness of what is set before it compels us to believe that it is reality itself re-presented before us, while the story or argument presents a distinct way of regarding this reality.

(Nichols, 2001, p.3)

E, se pensarmos nas várias características do documentário, em que uma delas é a captação do mundo real tal como ele se apresenta aos nossos olhos, podemos considerar que até o próprio Cinema surge da ânsia de querer examinar e captar a realidade, como aconteceu no caso dos Irmãos Lumière (proprietários do cinematógrafo), que em março de 1895 apresentam a sua invenção através de uma exibição de *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*<sup>5</sup>, e de alguns outros filmes como *Repas de bébé*<sup>6</sup>, que alguns estudiosos como Efrén Cuevas (2008), entendem como o primeiro registo de *Home Movies* de que há registo, assunto sobre o qual falaremos mais à frente.

---

<sup>4</sup> Refiro-me ao produtor escocês John Grierson, que definiu o documentário como “the creative treatment of actuality”.

<sup>5</sup> *Saída dos Operários da Fábrica Lumière*, foi o primeiro filme de uma sessão de 10 que foram exibidos em 1985. A curta, de 45 segundos, regista a saída dos operários de uma fábrica, através do portão, no final de um dia de trabalho.

<sup>6</sup> *O Almoço do Bébé* (1985).

Com a evolução dos filmes de não-ficção ao longo da história, nas últimas décadas do século XX este género alcançou um maior relevo, o que levou a serem apresentadas ao mundo novas práticas. Patricia Aufderheide (2007), no livro *Documentary Film: A Very Short Introduction*, refere que a convenção mais partilhada no documentário é a sua estrutura narrativa, ou seja, as histórias, pois “they have beginnings, middles, and ends; they invest viewers in their characters, they take viewers on emotional journeys” (p.12). Posto isto, diferentes abordagens ao real e estéticas de documentário surgiram e o teórico Bill Nichols (2001) decidiu categorizá-las em seis modos de representação: poético, expositivo, observacional, participativo, reflexivo e performativo<sup>7</sup>. Estes modos podem surgir nos documentários separadamente ou serem concebidos numa articulação de vários.

Contudo, não são apenas estas particularidades que designam uma obra cinematográfica como documentário, mas existem também algumas questões éticas que têm de ser respeitadas e praticadas pelos cineastas. O teórico Bill Nichols alude à importância das questões éticas não só do realizador para com as personagens sociais como também perante os espectadores que têm certas expectativas de verdade ou de honestidade quando veem um documentário. Assim, a ética “becomes a measure of the ways in which negotiations about the nature of the relationship between filmmaker and subject have consequences for subjects and viewers alike” (2001, p.9). Dessa mesma forma, uma das questões que mais persiste é “how much simulation of reality is acceptable” (Aufderheide, 2007, p.22), pois no documentário existe uma maior responsabilidade em “dar voz” ao sujeito (seja este um indivíduo ou um conjunto deles, um acontecimento ou um espaço), e dessa mesma forma ser fiel na maneira como o realizador o decide representar. Contudo, Manuela Penafria escreve que “erradamente, supõe-se que o documentário persegue uma representação autêntica da realidade em detrimento e superioridade a qualquer outro filme”, pois “embora o documentário represente a realidade, não é o legítimo representante da representação da realidade” (2011, p.356). Tendo a concordar com esta afirmação, pois, mesmo na partilha de um recorte do real, cada um de nós tende a interpretar a realidade de forma singular e isso leva a que a leitura do realizador não seja admitida como uma verdade absoluta.

Atualmente, com a democratização das ferramentas digitais, no documentário existe maior manipulação dos recursos que nos são oferecidos pelo cinema (montagem, som, imagem ou efeitos especiais) e isso reflete que “uma representação realista pode assumir

---

<sup>7</sup> Nichols, B. (2001). Chapter 6 – What Types of Documentary Are There?. Em *Introduction to Documentary*, (pp. 99-138). Indiana University Press.

formas variadas e mesmo assim serem aceites como realistas por realizadores e espectadores” (Penafria, 2011, p.356). Com as portas abertas para a experimentação, cada vez mais surgiram obras que quebravam com o cânone neste género cinematográfico, o que tornou possível, para o realizador, aproximar-se de tudo aquilo que não é palpável, não é visível e que não tem forma.

## 1.1 O Autorretrato Documental

Os movimentos artísticos de vanguarda, dos anos 20 e finais dos anos 60, também se fizeram sentir na sétima arte, tanto na ficção como na não-ficção. Como consequência, o surgir de novas formas de expressão e de pensamento possibilitou que o realizador decidisse por vezes ser o objeto principal do documentário ao se retratar a si próprio. Jim Lane (2002) esclarece o intuito de quem escolhe esta abordagem ao dizer que o documentário “directly confronts the status of individuality in its attempt to show others why the self is the way it is” (p.120). E, ao virar a câmara para si, o realizador deixou de ser apenas um observador, ou alguém que não tem uma ligação profunda com o sujeito documentado, e começa a usar os assuntos privados e a falar de si para concretizar uma representação do mundo em redor. Ao pensar sobre as palavras de Bill Nichols (2001) o que ganha relevo no documentário é, na verdade, a perspectiva única e pessoal do próprio realizador, sobre o Mundo, uma opinião partilhada por Lane:

Because the film avant-garde had already proved the validity of autobiography in cinema, the move to reflexive strategies in documentary led to the possibility of references to not only “filmmaking processes” but also “self-references”. Thus reflexivity in the autobiographical documentary forged a link to the autobiographical discursive fame.

(Lane, 2002, p.18)

Com o crescimento desta linguagem singular, surge a autobiografia no documentário. Para Lane (2002) os novos cineastas usariam a câmara e o gravador de som como ferramentas para explorar e apresentar “their world by relying on the semiotically motivated status of the film and sound media”, e que isso se distinguia do cinema *avant-garde* pois, “sound and image were consistently recognizable and not abstract” (p.14). Ao proporcionar ao espectador uma nova aproximação para com a realidade, o documentário autobiográfico passou a direcionar o olhar “to the presence of the autobiographical subject, who is a filmmaker” (Lane, 2002, p.18). Contudo, a autobiografia no filme documental não era apenas usada para que o realizador falasse apenas sobre si. Muitas vezes, era através do seu testemunho, das suas experiências e relações, que escolhia expor determinado assunto comum no mundo. Ao olharmos para

os seis modos de documentário que Bill Nichols apresenta <sup>8</sup>, este tratamento autobiográfico no filme de não-ficção encaixa-se no modo Performativo, por dar maior ênfase às dimensões afetivas e subjetivas onde “experience and memory, emotional involvement, questions of value and belief, commitment and principle all enter into our understanding of those aspects of the world” (2001, p.131) que normalmente são temas retratados nos filmes de cariz documental. Isto cria também a possibilidade de ganharmos uma nova percepção sobre nós próprios, que Andrés Di Tella<sup>9</sup>, no livro *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, editado por Alisa Lebow, considera interessante, pois “the one who tells the life is telling the story of the one who lived it” (2012, p.35)

Enquanto para Nichols estas são características comuns de um documentário performativo, outros autores como Michael Renov (2004) ou Michael Chanan (2012) denominam este formato de *filme-ensaio*. Por sua vez, a autora Laura Rascaroli no texto *The Selfportrait Film: Michelangelo's Last Gaze* (2012) <sup>10</sup> relaciona todas estas abordagens (diários, poemas, ensaios, documentários autobiográficos), como uma forma de autorretrato e que isso muitas vezes é difícil de diferenciar de uma autobiografia. Tal leva-nos a questionar até que ponto é que tudo aquilo que o realizador nos mostra são factos verídicos da sua vida ou se será apenas uma representação íntima e subjetiva da realidade que é entendida por ele como sendo verdade? São algumas das questões que Rascaroli nos levanta, ao mesmo tempo que afirma “while being necessarily, many selfportraits feed on analogous themes, ideas and obsessions”, o que pode resultar num olhar narcisista sobre si, mas que não significa o seu isolamento “from other discourses, and also always engages with the external world” (2012, pp. 62, 64). A verdade é que cada um de nós interpreta e modifica as suas memórias de acordo com as percepções pessoais e um único acontecimento pode ter inúmeras acepções dependendo de quem é o orador. Por extensão, nos filmes autobiográficos, é habitual recorrer à memória familiar, como meio de construção do nosso autorretrato e identidade pessoal.

The filmmaker who takes their own family as the subject is inevitably drawn in to the picture themselves, although they can adopt this position without the film necessarily becoming autobiographical, or only minimally so. But inevitably, if I make a film about my family, even if I

---

<sup>8</sup> Nichols, B. (2001). Chapter 6 – What Types of Documentary Are There?. Em *Introduction to Documentary*, (pp. 99-138). Indiana University Press.

<sup>9</sup> Di Tella, Andrés. (2012). The Curious Incident of the Dog in the Nighttime. Em *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Lebow, A. (Ed.). (pp 33–43). Columbia University Press.

<sup>10</sup> Rascaroli, Laura. (2012). The Selfportrait Film: Michelangelo's Last Gaze. Em *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Lebow, A. (Ed.). (pp 33–43). Columbia University Press.

am trying to focus on the others, it will say something about myself, and the result will be a first person film, however subdued.

(Chanan, 2012, p.30)

Mesmo quando as narrativas não são essencialmente individuais, o uso dos familiares ou pessoas próximas do realizador faz com que o filme se torne mais íntimo e singular. Esta abordagem do documentário autobiográfico, de investigação da historiografia familiar, é denominada por Michael Renov (2004) como *Domestic Ethnography*<sup>11</sup>. O autor enquadra este método na prática da autobiografia pois “it functions as a vehicle of self-examination, a means through which to construct self-knowledge through recourse to the familial other” (Renov, 2004, p.218). O seio familiar é um reflexo da nossa existência e das nossas características. É normal procurar respostas sobre quem somos junto das pessoas que nos viram crescer e nos deram o primeiro contacto com o mundo. É o núcleo da nossa personalidade, que é moldada à medida que interagimos e construímos relações com elas. Além disso, o autor alerta que “blood ties effect linkages of shared memory, physical resemblance, temperament, and, of course, family-forged behavioral or attitudinal dysfunction” (Renov, 2004, p. 18), o que me leva a concluir que o próprio realizador tem de estar preparado para aceitar ver-se retratado de qualquer maneira, mesmo que não lhe seja confortável.

Family memory is a paradoxical and fluid space, far from homogenous. Each member of the family has their own memories, variously shared with other family members but not necessarily by all. The stories remembered individually are not always the same, and often come in slightly different versions. They enter circulation as family memories through oral telling and retelling. They often become attached (or attach themselves) to photographs and home movies.

(Chanan, 2012, pp. 31-32)

Como realizadora, na busca e construção de uma autobiografia, recorro a uma figura familiar, o meu falecido avô, para falar da minha experiência e refletir sobre as mortes que nos surgem no caminho, individuais ou coletivas, enquanto seres humanos. É pela observação do “outro”, seja um familiar ou alguém íntimo, que acabo por ser conduzida neste movimento de introspeção e autoconhecimento que se traduz no filme *O Fim da Primavera*. Além disso, este processo implica que eu mesma esteja presente no filme, uma vez que é essa relação que dá significado ao filme e que resulta, como diz Renov, num “self-portraiture refracted through a familial other” (Renov, 2004, p.216). E, mesmo após a sua morte, a presença do meu avô pode ainda ser descoberta no arquivo

---

<sup>11</sup> “Etnografia Doméstica” na sua tradução para a língua portuguesa. Pode-se encontrar o artigo na íntegra em *The Subject of Documentary* (2004), no capítulo 14 *Domestic Ethnography and the Construction of the “Other” Self* (pp. 216 – 229).

doméstico da minha família. Além da sua qualidade como “preservador” de memórias, entendo que o arquivo também se constitui como uma soma de memórias que fazem parte da nossa identidade, e nos permite refletir sobre nós mesmos, enquanto observamos e analisamos as nossas relações familiares. E, nesse sentido, com o intuito de saber mais sobre a minha identidade, decidi dar uso ao arquivo doméstico da minha família.

## 1.2 Os Arquivos Familiares como Matéria-Prima

O cinema doméstico, nos meados dos anos 20, “comienza a tomar cuerpo com la consolidación del cine aficionado o amateur como fenómeno viable” (Cuevas, 2003, p.132). E é pelas câmaras mais pequenas e fáceis de manusear, que surge uma nova possibilidade tecnológica para se filmar em qualquer espaço. Patricia R. Zimmermann alega que estes registos foram considerados, durante muito tempo, como algo descartável, “as simply an irrelevante pastime or nostalgic mementos of the past” e que isso os levou a serem definidos como “noncommercial, nonprofessional, unnecessary” (Ishizuka & Zimmermann, 2008, p.1). Por sua vez, Efrén Cuevas (2008) argumenta que ao rebobinar pela história do Cinema, podem ser encontrados *home movies* desde as origens do *medium*, sendo *Repas de bébé (O Almoço do Bêbé)* (um dos filmes exibidos naquela sessão parisiense dos Irmãos Lumière em 1895), o primeiro filme de cariz doméstico de que há registo. Durante 46 segundos, vemos uma família sentada numa mesa no pátio na hora da refeição. O pai, August Lumière, dá o comer ao bêbé e a mãe, Marguerite, a mulher de August, serve o chá.



Figura 1 - Fotograma de *Repas de bébé* [1895], de Louis Lumière

Para Cuevas, o facto de existir, mesmo que durante apenas um minuto, um filme sobre o quotidiano da família, significa que “lo doméstico tiene logicamente un protagonismo particular” (2008, p.102). O cinema doméstico, tal como a fotografia, é utilizado para imortalizar certos momentos da família, apenas agora com a possibilidade de se capturar

a imagem em movimento, numa espécie de “fotografia animada”<sup>12</sup>, mesmo que originalmente tenham sido captados com o intuito de serem mantidos no seio familiar:

[...] si consideramos que el cine doméstico está realizado preferentemente para ser contemplado por los miembros de la familia, es decir, por aquellos que vivieron los acontecimientos. [...] no tiene necesidad de producir una estructura narrativa ni una construcción coherente, porque estas preexisten en la memoria de los participantes. Todo lo que se pide al filme es reavivar los recuerdos, para permitir a las familias revivir juntos los acontecimientos ya vividos.

(Odin, 2010, p. 45)

Ao refletirmos sobre as palavras do autor, podemos entender que os home movies não são (nada mais, nada menos) do que filmes realizados por um elemento da família, sobre a história da família e para serem vistos apenas pela família. Porém, diferentes áreas do saber, como a sociologia, antropologia, psicologia, etc., mostraram interesse pelo conteúdo deste cinema doméstico e nos dias que correm, os home movies não reservam, em si, apenas as memórias “importantes” da família. Zimmermann refere que estas imagens se assumem também como arquivo histórico, que condensa uma exposição do passado social, económico, político e psicológico de uma sociedade, que é possível encontrar ao olharmos para a estrutura e dinâmicas de uma família. Dessa mesma forma, na introdução de Zimmermann do livro *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories* (2008), de Karen L. Ishizuka e Patricia R. Zimmermann, o arquivo familiar, composto por álbuns de família e filmes domésticos, “provide visions of history and culture that would otherwise go unseen and unknown by the general public” (p.22). E mais do que trazer à superfície o tempo passado, o arquivo “should call into question the coming of the future” (Derrida & Prenowitz, 1995, p.26), porque é olhando para o que já se passou que podemos, de certa maneira, pensar em soluções para as problemáticas que ainda se mantêm atuais.

Em *Reflections on the Family Home Movie as Document*<sup>13</sup>, Roger Odin considera que os home movies não são registos neutros, uma vez que se focam mais em mostrar o lado “prazeroso” da família. Em vez de nos darem uma visão completa da história da família, eles mascaram a realidade ao mostrarem apenas os momentos felizes (que normalmente

---

<sup>12</sup> No texto de Roger Odin, *El cine doméstico en la institución familiar*, o autor enumera algumas das características que pertencem ao cinema doméstico. Uma delas, a de fotografia animada, ele diz que “al pasar al cine o al vídeo, los aficionados continúan a menudo prisioneros de su antigua práctica, de ahí los numerosos planos en los que el cine doméstico no es otra cosa que fotografías (apenas) animadas” (Cuevas, 2010, p.43).

<sup>13</sup> *Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach*. Pode-se encontrar o artigo na íntegra em *Mining The Home Movie: Excavations in Histories and Memories* (2008), editado por Karen L. Ishizuka e Patricia R. Zimmermann e publicado pela University of California Press. (pp. 255 – 271).

são filmados pelo pai), e acabam por retirar “the truth question, which benefits authenticity and affective emotion” (Ishizuka & Zimmermann, 2008, p.267). O autor Josep M. Català ao escrever *El presente perpetuo. Mekas en el siglo XXI*<sup>14</sup> refere que o conceito de arquivo começa a mudar “cuando se produce esta conciencia cinematográfica que es coincidente, como digo, con un cambio cualitativo con respecto a la conciencia imaginaria del mundo” (Cuevas, 2010, p.324). E, a partir do momento em que se compreende o arquivo familiar como um lugar de representação social e não apenas de preservação da história da família, muitos dos cineastas contemporâneos decidem reciclar esse material para ilustrar ou ornar os seus filmes.

Essa exploração dos arquivos familiares também acontece no documentário “com un enfoque mais explícitamente histórico, a partir de los cuales se puede establecer un diálogo más directo con los historiadores de lo cotidiano aqui presentados” (Cuevas, 2007, p.12), acabando por se apoiar em imagens e testemunhos de uma (ou outra) família, que ficamos a conhecer com grande detalhe. Mas não são só os documentários de cariz social e histórico que acabam por usufruir deste arquivo.

Na concretização de documentários autobiográficos e experimentais, os *home movies* mostram ser uma fonte rica de informação e de estética na construção da identidade, onde o realizador revisita o seu passado familiar e os traumas presentes nessa história como “marco para la comprensión de las cuestiones identitárias, más aún cuando esas raíces surgen de cruces étnicos, religiosos o nacionales” (Cuevas, 2010, p.26). Ao confrontar-se com as imagens familiares, o realizador adquire uma compreensão renovada sobre a sua família, desconstruindo a sua memória e dando lugar a outros pontos de vista. Além disso, o salto temporal entre o momento em que a família foi filmada (passado) e o momento em que o realizador revisita e se apropria dessas imagens (futuro) ajuda a que seja possível uma reconstrução do passado familiar com uma visão distanciada. Podemos encontrar esta abordagem no filme de Marilee Bennet, *A Song of Air* [1988], e um exemplo mais recente no filme de Fábio Silva, *Fruto do Vosso Ventre* [2021], nos quais ambos os realizadores empreendem esta busca pela sua identidade, enquanto observam as imagens do passado familiar, captadas pelo pai com o qual já não têm contacto<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> *El presente perpetuo. Mekas en el siglo XXI*. Pode-se encontrar o artigo na íntegra em *La Casa Abierta: El Cine Doméstico y sus Reciclajes Contemporáneos* (2010), editado por Efrén Cuevas e publicado pela Ocho Y Medio. (pp. 301 – 343).

<sup>15</sup> A seleção destes documentários autobiográficos, para além da diferença de quase 30 anos entre cada um deles, prende-se no facto de ambos escolherem protagonizar a mesma figura familiar. Na narrativa, eles querem tentar conhecer e compreender melhor o pai, com quem não tiveram uma boa relação ao longo do crescimento, tanto para criarem um autorretrato seu, como na reconstrução das suas memórias. Porém, os

Em *A Song of Air*, a realizadora apropria-se dos filmes familiares que o pai (já falecido) filmou durante o seu crescimento e dos irmãos, para falar com ele como se ainda estivesse presente. Por entre as inúmeras imagens da família, a realizadora fala sobre o controlo que sofria por parte do pai e o quanto isso a fez revoltar-se e afastar-se. Porém, à medida que observa as imagens do pai, a realizadora vai mudando a sua perceção sobre a relação de ambos. Confessa-lhe algumas das coisas que lhe aconteceram e acaba, no fim, por revelar o amor que sente. O filme, que ela dedica inteiramente ao pai, é a forma que encontrou para remodelar as suas memórias, fazer as pazes com ele e, ao mesmo tempo, consigo. No filme *Fruto do Vosso Ventre*, o realizador Fábio Silva, ao fazer uso do arquivo doméstico filmado pelo pai (ainda vivo), tenta compreender a relação de desamor que tem com ele, enquanto observa as imagens captadas antes e depois do seu nascimento. À medida que percorre o arquivo, encontra-se com um pai que nunca conheceu. Porém, numa conversa entre o realizador e a mãe, percebemos que ainda existe alguma resistência para confrontar o pai. No meu entender, isso pode também ser um sinal do medo de encarar a verdade e prefere, de certa forma, viver no imaginário em que aquelas imagens o transportam, pois é com uma filmagem de um momento feliz, de si no colo do pai, que decide fechar o filme. Catarina Mourão, no seu texto *Poetry in Bureaucracy*, publicado em *Unframing Archives. Essays on cinema and visual arts* (2018), ecoa e reflete ao descrever a sua experiência com o arquivo:

It is a monster with life of its own that takes possession of those it surrounds. It feeds us in our thirst for answers or fantasy to travel in time but some time after it is devouring us in its abyss of information, which is physically, and emotionally impossible to grasp. Sometimes more information can lead to a more diffused “truth”, sometimes to a void and other times to fiction.

(Mourão, 2018, p.62)



Figuras 2 e 3 – Fotogramas de *A Song Of Air* [1987], de Merilee Bennett

---

dois filmes acabam por ter desfechos diferentes. Marilee Bennet consegue finalmente libertar-se do seu pai, enquanto Fábio Silva ainda vive preso ao passado que viveu com o seu.



Figuras 4 e 5 – Fotogramas de *Fruto do Vosso Ventre* [2021], de Fábio Silva

Ao mexer com memórias tão íntimas (como as da nossa família), somos levados a encarar um passado que nos é desconhecido e, por vezes, é difícil de aceitar a veracidade dessas imagens. No texto *Del cine doméstico al autobiográfico*<sup>16</sup>, Efrén Cuevas argumenta que é pelo valor de memória evidenciado na observação das imagens que os cineastas tendem a recuperar os *home movies* da família e a reciclá-los nos seus filmes. Porém:

[...] o exercício de voltar a olhar essas imagens não se trata simplesmente de revisitar imagens da memória familiar, mas de realizar um trabalho arqueológico, interessado em descobrir camadas ainda não visitadas e descobertas, em revelar extratos nunca vistos, em estudar esse núcleo familiar – seus membros, fatos ou peças conectados a sua história – a partir dessas imagens-objeto produzidas e utilizadas em um determinado passado, mesmo que próximo.

(Almeida, 2017, p.285)

Estes documentos deixam de ser encarados apenas como *home movies*, pois existe uma autorização do realizador em exibir estas imagens, que antes deviam ser vistas somente dentro da esfera familiar, e ganham assim um outro significado ao “serem convertidos em construções artísticas que partem de um contexto privado para refletir sobre aspetos da condição humana que impactam o mundo” (Almeida, 2017, p.285). Agarrando-me às palavras de Cuevas, que ilustram a razão do uso dos arquivos familiares para a construção do documentário, “lo cotidiano como tema resulta tan antigo como lá condición humana” (Cuevas, 2007, p.7).

### 1.3 A Morte como Questão Ética

No documentário, são várias as questões éticas levantadas, pois a não-ficção implica a representação de histórias de pessoas reais e até de acontecimentos significativos para a sociedade numa determinada época, temporal e espacial. E estas questões surgem, tal como nos dizem John Stuart Katz e Judith Milstein Katz, porque é a câmara e quem a

<sup>16</sup> *Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta*, de Efrén Cuevas Alvarez. Publicação pertence ao livro *Cineastas frente al espejo* (2008), editado por Gregorio Martín (pp. 110-120).

opera, neste caso, o realizador, que guiam o olhar do espectador sobre o assunto do filme, que acabam por ditar “not only what we will focus upon, but the angle, depth, and sharpness of focus, camera movement, and/or zooms” (Gross et al., 1988, p.119). Isso leva a que o espectador adquira interpretações baseadas na subjetividade do realizador e em como ele decide representar a realidade no filme através da manipulação dos vários recursos cinematográficos que têm ao seu dispor. Robert Aibel argumenta que muitos realizadores acreditam trazerem poucas consequências reais às pessoas que decidem filmar e que, por isso, “if we mistakenly believe that we have little effect on the people in our films, then there is no ethical problem to face” (Gross et al., 1988). Estas questões ganham novas dimensões, que as diferem dos outros documentários, quando se trata de uma autobiografia, pois os sujeitos que estão a ser filmados são os nossos familiares. Nas palavras de John Stuart Katz e Judith Milstein Katz (1988), isto acontece porque a relação afetiva entre o realizador e a pessoa filmada é mais profunda, e isso raramente é atingido nos outros filmes. São vários os estudos do documentário que apontam para quatro aspetos pelos quais podemos avaliar a ética do realizador, sendo estes o consentimento, a revelação, o motivo e a construção<sup>17</sup>.

Para os teóricos, o consentimento (autorização do sujeito) tende a ser mais exigente quando as pessoas são da nossa família ou amigos próximos. Segundo os autores “in our culture people are supposed to treat their families and friends with greater consideration than strangers” (Gross et al., 1988, p.123) e, ao entendermos que o realizador terá sido capaz de enganar as pessoas que ama e confia para o bem do seu filme, sentir-nos-íamos ofendidos por ele e colocaríamos a sua ética em causa. A revelação (partilha e divulgação de informações íntimas), no filme autobiográfico, pode gerar um maior desconforto no espectador por se abordarem assuntos muito mais íntimos e ele não se sentirem no direito de saber. Quanto ao motivo (do realizador), na autobiografia não é muito evidente, ainda mais quando “we assume that self-interest governs both their choice of subject, and the way in which that subject is treated” (Gross et al., 1988, p.132). Por último, na construção, os realizadores de documentários autobiográficos são mais frontais a reconhecer o seu impacto nos sujeitos e eventos que filmam. Em poucas palavras, o documentarista ao representar alguém, seja para falar do outro ou de si mesmo, assume a responsabilidade ética de construir uma imagem justa, que respeite a dignidade e a complexidade da pessoa retratada:

---

<sup>17</sup> Tradução de “consent, disclosure, motive and construction” (p.121). Os autores explicam cada um dos fatores com mais detalhe, no texto *Ethics and the Perception of Ethics in Autobiographical Film*. Publicação pertence ao livro *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television* (1988), editado por Larry Gross, John Stuart Katz e Jay Ruby (pp. 110-120).

It is crucial both for film-makers who often pretend (to themselves or others) that film is objective, and for viewers who believe that what they see is "reality". Autobiographical film can demonstrate how social interaction is constructive, how we influence and shape events around us. This has important implications for daily life, implications regarding social responsibility and ethics, whether or not a camera is present.

(J. S. Katz & J. M. Katz, 1988, p.133)

O mesmo acontece quando no Cinema (em especial no documentário) decidimos abordar a Morte, mais precisamente no seu sentido figurado, com o falecimento de pessoas próximas ou distantes. Aí temos de ter esse cuidado ético extra, dado que “a representação documentária da morte é vivenciada aparentemente como uma visualização do real” (Sobchack, 1998, p.141). Para Sobchack, a própria Morte é vista como um assunto “tabu”, mas nem sempre foi assim. Antigamente as pessoas morriam em casa, rodeadas pelas suas famílias. O confronto direto com a morte fazia com que se aceitasse com maior naturalidade a mortalidade. A mesma autora reconhece a morte como “o signo que põe fim a todos os signos” (1998, p.134) e estabelece uma relação entre a morte e a sua reprodução no cinema, em especial no documentário, devido às questões éticas que norteiam o realizador, não só no processo de produção do filme (tal como referi anteriormente, com John Stuart Katz e Judith Milstein Katz), mas também na forma de olhar e filmar a Morte, que a autora categoriza da seguinte forma: acidental, impotente, ameaçado, interventivo e a visão humanitária (ou ética)<sup>18</sup>.

Vivian Sobchack (1998) diz que por vezes a Morte “acontece, é visível e, no entanto, de algum modo, não é vista, é presenciada pela câmara, não pelo cinegrafista nem pelo espectador”, ou seja, é acidental, e outras tantas é impotente, onde é percebida pelo realizador, mas “não em proximidade física real” (pp. 149, 150). Nos casos em que o cineasta revela o perigo a que está exposto quando exhibe a morte de outros (como no caso dos documentários de guerra), o seu olhar é ameaçado, e aquele em que se “representa não apenas a morte do outro, mas também a sua própria” (Sobchack, 1998, p.151) é um olhar interventivo. E a visão humanitária (quicá aquela em que mais me revejo ao trabalhar com documentário), passa por dignificar “a proximidade, o respeito e a simpatia que sente em relação àqueles que morrem diante dela” (Sobchack, 1998, p.152), tal como nos diz a autora:

---

<sup>18</sup> A autora identifica ainda um sexto olhar, o profissional. Ele caracteriza-se pela “ambiguidade ética e pela competência técnica e maquinal diante de um fato que parece requerer uma resposta adicional, humana” (1998, p.155), ou seja, quando o realizador confrontado com a morte, e podendo intervir, deverá fazê-lo ou manter-se atrás da câmara? A autora manteve este olhar separado dos outros, pois é um olhar que causa “problemas de julgamento tanto para o cinegrafista como para o espectador” (Sobchack, 1998, p.149).

A contemplação da morte é ritualmente formalizada como uma reflexão moral das condições mortais do corpo, da fragilidade e da vida, do fim da representação que a morte representa. A conjunção da morte com a representação e o documentário traz para primeiro plano aquilo que é verdadeiro em qualquer visão, pois envolve o mundo e os outros.

(Sobchack, 1998, p.156)

Assim sendo, e de acordo com a visão moral do realizador, a representação da Morte ganhou novas formas de olhar, começando também pela utilização dos arquivos domésticos, tanto no documentário como no documentário autobiográfico e no filme experimental.

A apropriação e recontextualização dos *home movies*, seja da própria família ou não, exige um cuidado ético acrescido, pois estes documentos são retirados da privacidade do lar para serem apresentados ao público. Isto depende de vários fatores, como nos elucida Jaimie Baron (2021), sendo eles o conteúdo específico dos documentos, as estratégias de edição usadas durante a apropriação e os efeitos dela no espectador. Quando nos confrontamos com estas questões éticas, a autora estimula o nosso pensamento ao aconselhar “whenever intimate recordings of whatever sort are reused, we must ask ourselves what – if anything – justifies the trespass, what authorizes the appropriationist to reuse and the viewer to look” (Baron, 2021, p.54). Porém, Baron (2021) também argumenta que a reutilização desses arquivos na autobiografia não mostra uma falha ética, pois o olhar de quem se apropria e o olhar do sujeito filmado são comuns, apesar de não serem inteiramente iguais.

Estes documentos têm um papel importante quando utilizados no documentário autobiográfico. Podem, por exemplo, servir como forma de homenagear entes queridos ainda vivos, como acontece na curta-metragem *Aos Meus Pais* [2018], de Melanie Pereira, que recorda as memórias com os seus pais que emigraram de Portugal para o Luxemburgo à procura de melhores condições, mas com desejo de regresso. Por outro lado, quando recorremos a imagens de familiares que já partiram, além de nos dar a conhecer o seu rosto, os arquivos também contribuem para evocar os seus espíritos uma vez mais. Esta abordagem cinematográfica pode ser encontrada em alguns filmes, tais como, *A Toca do Lobo* [2015], de Catarina Mourão, no qual a realizadora vai desvendando a vida do seu avô enquanto descobre mais sobre a sua família durante a ditadura, *Elena* [2012], de Petra Costa, que vai à procura do espectro da sua irmã, em Nova Iorque, anos depois do seu suicídio, *Time Indefinite* [1993], de Ross McElwee, que reflete sobre a sua própria morte após ter perdido a avó, a sua mulher ter tido um aborto e o pai falecer pouco tempo depois, ou *Still Processing* [2020], de Sophy Romvari, que

desenterra os sentimentos de perda e luto dos dois irmãos mais velhos, enquanto vasculha todo o arquivo familiar captado pelos seus pais.

Por poucas palavras, o uso dos arquivos familiares pode adquirir diversos significados, dependendo sempre daquilo que o realizador quer abordar nos seus filmes. Pode, ao mesmo tempo, homenagear os vivos, glorificar os mortos e convocar os fantasmas do passado. É essa uma das possibilidades infinitas da experiência cinematográfica.

## **Vive Les Fantômes! <sup>19</sup>**

---

<sup>19</sup> “Vida longa aos fantasmas!” é o que exclama Jacques Derrida no filme de 1983 *Ghost Dance*, realizado por Kevin McMullen. Deixo, em inglês, a frase que completa esta expressão, [0:20:58 – 0:21:04]. “Whether I believe in ghosts or not I say: “Long live the ghosts!”” (mesmo que acredite ou não em fantasmas, eu digo: “Vida longa aos fantasmas!” – tradução minha).

## Como te Quero Ouvir Dançar

A minha avó contou-me um sonho.

Tentei guardar esse momento no telemóvel, mas apenas fiquei com a imagem do movimento do seu rosto enquanto falava comigo. Os seus lábios esboçam um pequeno sorriso e os olhos, entreabertos, mostram-se contentes.

Enquanto o presente não desvanece, ainda me consigo lembrar do que ela disse.

Estava no hospital, quando a vestiram em tons de pérola e a levaram para o cemitério. Lá, os corpos enterrados ganharam vida e ela conseguia ouvir, ao longe, o tocar de uma concertina. Gosto de imaginar que essas figuras dançavam à sua volta, a dar-lhe as boas-vindas, como se o dia que tanto esperou tivesse chegado.

Perguntei-lhe se no sonho ela era já velhinha ou se continuava jovem. No fundo, eu queria saber como ela imaginava o seu reflexo, pois sei que já perdeu a memória da última vez que se olhou ao espelho. Ela respondeu que ali ela era uma rainha, porque estava toda de branco.

No fim, pediu-me para lhe rezar o Pai Nosso quando morresse. Eu não rezo, avó.

Contudo se, quando te tornares um fantasma, só assim me conseguires ouvir... eu rezo o que for preciso.

“Está bem, avó”, foi o que lhe respondi.

A minha avó contou-me um sonho.

Ela sonhou com a Morte, como uma amiga muito distante que a veio visitar ao fim de tantos anos.

4 de fevereiro de 2024, Covilhã

## Capítulo II: A Ontologia Espectral do Cinema

Deveria aprender a viver, aprendendo não a conversar com o fantasma, mas a falar com ele, com ela, a deixar-lhe ou a devolver-lhe a palavra, nem que seja em si, no outro, no outro em si: estão sempre aí, os espectros, mesmo se não existem, mesmo se não estão mais, mesmo se ainda não estão.

(Derrida, 2021, p.283)

Vivo rodeada de espectros. Nos momentos em que sinto algo a acompanhar-me, a vigiar-me, enquanto caminho no escuro da noite. Quando, no silêncio da sala, oiço o meu nome atrás do sofá. Ou em cada arrepio atrás do pescoço. Acredito que também eu já fui visitada por um fantasma quando ainda era petiz. Um vulto, quase da altura do teto do quarto, parecia observar-me enquanto dormia. Não lhe dei tempo para se revelar então acabou por se prender, em mim, como uma memória difusa. Mas e se naquela altura tivesse afirmado a sua existência?

Jacques Derrida, filósofo associado à Desconstrução<sup>20</sup>, argumenta em *Espectros de Marx* (2021) que, antes de tomarmos conta dessa presença assombrada somos, várias vezes, visitados pelo espectro “uma vez que retorna para nos ver e que *visitare*, frequentativo de *visere* (ver, examinar, contemplar), traduz bem a recorrência ou a (re-)aparecência, a frequência de uma visitação” (p.173). A sua presença não visível ou a visibilidade na própria ausência é algo que tende a acontecer, não apenas pontualmente, mas como se de uma examinação se tratasse. Estes numerosos espectros, que o autor associa a uma herança espiritual, ou seja, a tudo aquilo que carregamos (do passado) sem sabermos<sup>21</sup>, são “também, entre outras coisas, o que se imagina, o que se crê ver e o que se projeta: num écran imaginário, ali onde não há nada a ver” (Derrida, 2021, p.173), o que sublinha esta ideia de uma presença que não é visível, nem palpável. E, por conseguinte, à nossa frente dá-se a aparição desse espírito, o fantasma<sup>22</sup>. Para Derrida (2021) esta figura fantasmática “é um «quem», não é simulacro em geral, tem uma espécie de corpo, mas

---

<sup>20</sup> Na nota biográfica do autor, presente no interior da contracapa do livro *Espectros de Marx* (2021, trad. Fernanda Bernardo), podemos ler algumas palavras que lhe foram ditas, por Dominique de Villepin, em 2003: “O senhor está na primeira fila daqueles que abriram a via de um pensamento novo. [...] A “Desconstrução” é a *démarche* atenta, escrupulosa, de um pensamento que se forma à prova do seu *objecto*. *Démarche* eminentemente criativa e libertadora. *Desfazer*, sem nunca destruir, para ir mais longe.”

<sup>21</sup> “Ser – palavra na qual víamos antes a palavra do espírito – quer dizer, pela mesma razão, *herdar*. Todas as questões a respeito do ser ou do que há que ser (ou não ser: *or not to be*) são questões de herança. [...] Somos herdeiros, isto não quer dizer que *temos* ou que *recebemos* isto ou aquilo, que determinada herança nos enriquece um dia com isto ou com aquilo, mas sim que o *ser* do que nós somos é, em primeiro lugar, herança, quer nós o queiramos e saibamos ou não.” (Derrida, 2021, p.100).

<sup>22</sup> Apesar de não existir uma diferença evidente (protegida pelo autor) entre espectros, espíritos e fantasmas, gostaria de fazer uso da distinção que Derrida nos propõe, em *Espectros de Marx* (2021), sobre estes três conceitos, e da qual me decidi apoiar para a investigação e reflexão deste projeto.

sem propriedade, sem direito de propriedade «real» ou «pessoal», ou seja, que aparece quando o(s) espectro(s) do passado ganha(m) um corpo no agora. Isso não significa “retornar ao corpo vivo, de que são arrancadas as ideias ou os pensamentos, mas ao encarnar estes últimos num corpo artefactual, um corpo prostético, um fantasma de espírito” (Derrida, 2021, pp. 79, 210). Esse corpo, de carne e osso, serve como uma máquina, capaz de ser comandada pelo espectro que o governa, tornando-se num espírito, na encarnação do fantasma na sua matéria, na sua presença tornada visível.

Assim que se deixa de distinguir espírito de espectro, ele toma corpo, encarna-se, como espírito, no espectro. [...] o espectro é uma incorporação paradoxal, o devir-corpo, uma certa forma fenomenal e carnal do espírito. Porque a carne e a fenomenalidade, eis o que dá ao espírito a sua aparição espectral, mas que desaparece imediatamente na aparição, na própria vinda do (re-)aparecente [*revenant*] ou no retorno do espectro.

(Derrida, 2021, p. 29)

Dessa mesma forma, o filósofo comenta que estas aparições espectrais acontecem sem cessar e, seguindo o seu raciocínio, o nosso corpo também acaba por ser habitado por elas, como uma espécie de assombração, que ele batiza (este conceito) de *hantologie*<sup>23</sup>. Numa das cenas mais marcantes do documentário *Ghost Dance* [1983], realizado por Ken McMullen, Jacques Derrida aparece, representando-se a si mesmo, a conversar com Pascale (uma das protagonistas) no seu escritório. Quando o telefone toca, ele comenta “now the telephone is the ghost” [0:18:08 – 0:18:11] e, ao terminar de falar, expande a ideia com “well, that was the phantom voice of someone I don’t know” [0:19:20 – 0:19:24]. A minha leitura sobre este momento é a de que um objeto inanimado, que serve apenas o propósito da telecomunicação, ganha uma espécie de vida ao tocar e interrompe a conversa de ambas as personagens roubando, dessa forma, o protagonismo. E como o que se ouve ao telefone é a voz de outra pessoa, este objeto incorpora agora os espectros do sujeito de quem não se conhece a voz e torna-se, por isso, um mensageiro espectral, um fantasma. Do mesmo modo, quando olha para Pascale e lhe diz “I only met you this morning, but to me you’re already permeated by all sorts of phantom figures” [0:20:48 – 0:20:56], ilustra bem o conceito de *hantologie* e o pensamento de que nós somos “assombrados” por camadas sobrepostas de fantasmas vindos de diferentes tempos. E é graças à evolução tecnológica (que Derrida associa às telecomunicações e, sobretudo, aos meios cinematográficos) que conseguimos evocar e comunicar com os espíritos mais facilmente.

---

<sup>23</sup> Jacques Derrida batiza o termo *hantologie*, também no inglês *hauntology*, mas o mesmo não se pode encontrar na língua portuguesa por não ter uma tradução digna, que é uma mistura de *hanter* (do francês assombrar) com *ontologie* (estudo do ser e da existência) e que pode ser encarado como o estudo da espectralidade, do ser assombrado, dos fantasmas.



Figura 6 - Fotograma de *Ghost Dance* [1983], de Ken McMullen

Por sua vez, Gilberto Perez (1998) dialogando com Derrida, observa que a imagem fílmica é uma alucinação porque carrega em si “something of the world itself, something material, and yet something transposed, transformed into another world: the material ghost” (p.28). Isto é algo que, por exemplo, não se consegue atingir com a fotografia devido à sua estaticidade. É na tela branca que habitam fantasmas do nosso passado, imagens arrancadas aos sonhos, amigos do imaginário e até aparições do futuro. É aqui que o visível se aproxima do invisível, a presença da ausência e onde a vida dialoga com a morte. Através do dispositivo cinematográfico é-nos facilitada a criação de uma realidade espectral, em que estas figuras não se tocam, mas conseguem coexistir. E aí os fantasmas deixam de ser apenas algo presente na apenas nossa imaginação e ganham também um significado material, que é construído. Tal como diz Perez, no cinema, “presence is not an illusion in the movies, nor absence a fact” (1998, p.26), mas sim a representação de dois conceitos opostos. Na mesma nota, Jacques Derrida, numa entrevista aos *Cahiers du Cinéma*<sup>24</sup>, reflete:

At the movies, you believe without believing, but this believing without believing remains a believing. [...] Because the spectral dimension is that of neither the living nor the dead, of neither hallucination nor perception, the modality of believing that relates to it must be analyzed in an absolutely original manner. This particular phenomenology was not possible before the movie camera because this experience of believing is linked to a particular technique, that of cinema.

(Derrida, 2015, p.27)

Em suma, por ser a arte que mais aproxima a verdade da mentira, em que a ficção é a sua realidade, o cinema é percecionado como o meio mais puro de dar vida à fantasmagoria, uma vez que “spectrality is an element in which belief is neither assured nor disputed (de Baecque et al., 2015). E ambos os autores, mesmo abordando os fantasmas com visões distintas acabam por convergir numa certeza: o cinema é ao mesmo tempo ilusão e verdade, técnica e magia... no fundo, é acreditar mesmo sem acreditar.

---

<sup>24</sup> de Baecque, A., Jousse, T., Derrida, J., & Kamuf, P. (2015). Cinema and Its Ghosts: An Interview with Jacques Derrida. *Discourse* 37(1), 22-39.

## 2.1 Os Corpos de Luz e Sombra

Não só o cinema, mas também a fotografia se revelou um portal entre a vida e a morte mesmo antes do surgimento da imagem em movimento. Ambas as artes permitem “a todos os seres a sua preservação, a sua permanência entre os vivos sob a forma de imagem, muito para além do seu desaparecimento bio-físico” (J. Bértolo & Medeiros, 2020, p.9). Porém, Roland Barthes (2021), em *A Câmara Clara*<sup>25</sup>, reconhece algo mais no cinema: o seu carácter de «esconderijo», onde “a personagem que sai de lá continua a viver” (p.65), enquanto a fotografia trabalha na inércia da imagem. Em *Galeria de Retratos* (2019), José Bértolo afirma que a fotografia é o «duplo perfeito», ou seja, a mais fiel réplica do mundo, e de todos os que nela habitam. Ela congela no tempo o momento vivido e duplica-o no papel fotográfico pois, como observa Barthes, “ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (2021, p.12). Por outras palavras, o autor desabafa que “no fundo, o que eu vejo na fotografia que me tiram [...] é a Morte” (Barthes, 2021, p.23). Elas são imagens que nos apresentam uma realidade anterior à que calcamos, mas que não perdem o seu peso de verdade no mundo, por não conseguirmos negar que o que está ali já existiu por inteiro. Então, o ato de fotografar (desde pessoas amadas a desconhecidos), começou a ser encarado também como uma forma de conservar um instante da vida. Ainda assim, essas imagens “estão anestesiadas e fixadas, como se fossem borboletas” (Barthes, 2021, p.65), o que impede a própria liberdade do corpo fotografado. Neste sentido, por se definir como um dispositivo de captação da verdade tal como ela se apresenta, a ideia da presença espírita é reforçada, pois a figura agora revelada no papel fotográfico é uma prova de existência do ser.

Em *Animismo* (2023), Margarida Medeiros realça que “a relação produtiva da fotografia com a fantasmagoria reside no facto de ser o carácter apodítico desta, o seu valor *documental*, que garante a realidade do representado” (p.93). Assim, como prova inegável do passado, podemos considerar todo o arquivo (documentos não apenas físicos, mas também simbólicos), como um habitat para os fantasmas. No pensamento da autora, a utilização do arquivo “reforça a retórica do discurso retrospectivo, que escava fantasmas do passado imersos nas imagens” (Medeiros, 2023, p.93), o que nos ajuda a refletir sobre um passado individual ou coletivo<sup>26</sup>. Enquanto na fotografia temos

---

<sup>25</sup> Trabalhei com a edição portuguesa publicada em 2021, da obra de Roland Barthes *A Câmara Clara* (1980).

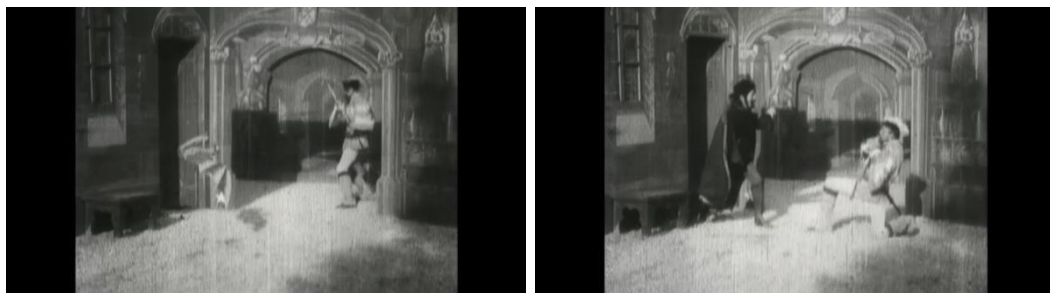
<sup>26</sup> O significado dos arquivos, com destaque nos arquivos domésticos, como algo que detém não apenas uma história individual, mas também o retrato histórico, social, económico e hereditário, é algo que falo no ponto 1.2 *Os Arquivos Familiares para criar o Documentário*, no Capítulo I deste relatório.

percepção daquilo que já foi, quando entramos no campo cinematográfico “o movimento das imagens não permite essa convocação [da ausência], porque no cinema tudo é presença” (Medeiros, 2023, p.68). Porém, a mesma autora diz que com a introdução deste arquivo na própria narrativa, é dada uma “interrupção do processo ilusório e utópico” (2023, p.58), levando o espectador a confrontar-se diretamente com a morte pois torna-se perceptível a ausência do ser e assim a presença do fantasma.

No cinema como na fotografia, a porosidade entre o real e a representação é central, para um sujeito que se deixa penetrar pelas imagens de um mundo que é o seu apesar de não o ser, de uma história que é a sua apesar de ser a de outrem (das personagens, do realizador), ou que olha numa fotografia não uma cópia da pessoa amada, mas a própria pessoa amada.

(Medeiros, 2023, p.33)

A primeira exibição pública de cinema dos irmãos Lumière, em 1895, não deu apenas possibilidade às pessoas de começarem a recolher e preservar pedaços da sua vida, numa fotografia animada<sup>27</sup>, mas também a possibilidade de retratarem a sua imaginação. De entre os espectadores encontrava-se Georges Méliès, um ilusionista, que após essa sessão “começa a explorar as potencialidades mágicas e oníricas que encontra neste novo meio de representação” (J. Bértolo & Medeiros, 2020, p.7). Uma das primeiras obras cinematográficas do artista, *Le Manoir du Diable* [1896], é uma história de aparições mágicas orquestradas por um demónio durante a visita de cavaleiros à sua mansão. Num piscar de olhos, diversas figuras sobrenaturais invadem a tela branca e, por um instante, o espectador também convive com elas.



Figuras 7 e 8 – Fotogramas de *Le Manoir du Diable* [1896], de Georges Méliès

Com o aperfeiçoar desta técnica não só se tornou possível guardar o que é visível ao nosso olhar, como também de criar o que nele nunca esteve. Nesse sentido, enquanto os irmãos Lumière se concentraram em captar a realidade, Méliès explorava diferentes maneiras de dar corpo ao imaginário, como nos esclarece José Bértolo:

---

<sup>27</sup> Ver página 12.

Invocando a célebre metáfora do cinema como espelho, dir-se-ia que os Lumière exploram o cinematógrafo como um espelho que duplica mimeticamente o real visível, e que Méliès, por seu turno, conceptualiza o cinema como um «espelho mágico», como algo que mantém uma relação aparentemente icónica e certamente indicial com o mundo visível – pois é refém da sua ontologia fotográfica –, mas que não devolve a sua cópia exacta, e antes um reflexo adulterado.

(J. Bértolo, 2019, p.23)

Contudo esse duplo espectral não surge apenas com Méliès e os seus seres fantásticos. Desde o início, que o cinema se revela como o mundo dos espectros e dos espíritos. Em 1896, por exemplo, Máximo Górkí também já tinha visitado o “reino das sombras”<sup>28</sup>. Aí o autor interpreta que o que está a ser exibido não é um reflexo simétrico, mas sim um duplo despojado de vida, “deprived of words, and shorn of the living spectrum of colours” (Macdonald & Cousins, 1998, p.7). Surge, então, um mundo povoado apenas pelas sombras, e daí nasce a ideia de que “tudo aquilo que se vê no ecrã não passa de aparições, fantasmas, sombras e espectros” (J. Bértolo & Medeiros, 2020, pp.8-9), onde a figura que governa é a do fantasma.

Ainda assim, não dá para pensar este artifício apenas como uma corrente de imagens estáticas que, ao serem projetadas ao ritmo de vinte e quatro por segundo, produzem a ilusão de movimento. Como sublinha José Bértolo, a substância primordial do cinema é a luz (indispensável para a função dos projetores), não só para a “possibilidade de se ver o filme, como de o próprio filme existir enquanto tal” (2019, p.19). Esta afirmação é suportada por Perez (1998), que realça que “light inscribes the image in the camera and light projects the image on the screen” (Perez, 1998). Também em *Projecting Phantasy: The Spectre in Cinema*, a autora Donna Mcrae (2012) diz que o cinema não pode existir sem o confronto entre a luz e a escuridão, “playing at odds against each other like a dance flickering in the dark” (p.17), descrevendo-o assim como um estudo das sombras. Do mesmo modo, não podemos ignorar que a experiência de assistir a um filme numa sala de cinema é, também, uma das formas para se mergulhar no mundo dos espectros. Na entrevista já citada, Jacques Derrida (2015), apoiando-se nas teorias da psicanálise de Freud, sustenta que cada espectador (enquanto se deixa imergir com a projeção) está, de alguma forma a comunicar com o seu inconsciente e que isso é parecido com o ato de sermos assombrados. De certa forma, estamos a ser alvo de análise “by letting all the ghosts appear and speak” (de Baecque et al., 2015, p.27). Este pensamento é partilhado por Bértolo (2019), o qual acrescenta que “ao assombrar-nos, ao cobrir-nos de sombra e

---

<sup>28</sup> Tradução do título original (em inglês) do artigo “The Kingdom of Shadows”. O escritor Máximo Górkí – após presenciar uma das primeiras sessões dos irmãos Lumière na Rússia, deixa as suas impressões sobre o que viu no jornal da região. Pode-se ler o texto na íntegra em Macdonald, K., & Cousins, M. (2011). *Imagining Reality*. Faber & Faber (pp. 6-10).

luz, torna-nos, também, de algum modo, matéria de cinema” (p.20). A experiência de ver cinema não se torna apenas algo observável, mas sim algo que tanto pode ser sentido como pode ser vivido, necessitando para tal das condições mais adequadas:

To ‘see’ cinema ghosts we need a combination of things. We need the darkness of the cinema. We need the light of the projector. We need the ethereal material of film (or digital video). We need to open the portal in our consciousness so that our dreams and fantasies can be streamed toward the screen; but mostly, we need the shadows.

(Merae, 2012, p.25)

O corpo do fantasma carrega em si não apenas o seu significado ontológico, transcendente, mas também se assume como uma figura nascida através de um jogo de luz e sombra. E sendo o seu corpo perceptível, mas não palpável, o fantasma é ao mesmo tempo matéria e não-matéria, ou seja, “é desprovido de *vida*, mas a sua condição de *morto* é negada pela manifestação da sua existência entre os vivos – o facto de ser visto ou sentido” (Bértolo, 2019, p.21). Comportando-se como sombra até aos nossos dias, o fantasma nunca abandonou o ecrã. Ele regressa com outras silhuetas, dando um novo significado a cada figura que o cinema invoca, transformando o nosso olhar.

## 2.2 O Mundo do Não-Retrato

Por um lado, os fantasmas povoam o cinema desde a sua infância, convocando para o interior dos filmes o domínio da espectralidade por via da figuração. Por outro lado, o cinema foi repetidamente conceptualizado enquanto arte espectral, independentemente de os fantasmas serem, ou não, convocados ou configurados nos filmes. (J. Bértolo & M. Medeiros, 2020, p.8)

Através da manipulação da própria substância tangível do cinema surge a possibilidade de se “criar, a partir do visível, algo que os olhos não poderiam captar sem o auxílio de uma câmara” (Bértolo, 2019, p.12). Foram trazidas para a tela branca, por exemplo, as duplas exposições (sobreposição de várias imagens no mesmo fotograma), técnicas já anteriormente exploradas pela fotografia<sup>29</sup>. Com o tempo, a técnica envolve-se de forma intrínseca com a linguagem cinematográfica e, segundo Bértolo (2019), ela “passa a exceder o espanto, o fascínio ou a surpresa” que carregava e passa para o “domínio do simbólico” (p.13), que ganha diferentes significados consoante a narrativa. Torna-se um veículo para transportar os fantasmas, por permitir a sobreposição de corpos, tempos e memórias no mesmo plano.

---

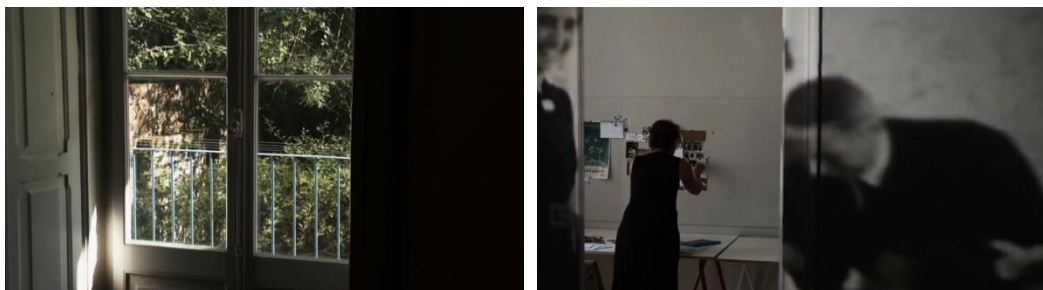
<sup>29</sup> Efeito que ocorreu de um erro na revelação por William H. Mumler, no século XIX. No seu autorretrato aparece também a figura de uma jovem mulher a seu lado.

Esta prática marca a sua presença no documentário, onde o realizador se deixa envolver com as imagens do passado para se reencontrar com partes esquecidas de si mesmo. Porém, não se utiliza apenas a dupla exposição como tentativa de projetar o sobrenatural. Os fantasmas são também aquilo que se consegue sentir mesmo sem se ver. Por isso mesmo, a forma como somos envolvidos neste mundo espectral varia consoante a resposta que o realizador espera receber enquanto se confunde com os espectros. E é pela manipulação destas várias técnicas cinematográficas, que consegue retratar o que de mais íntimo lhe pertence.

No documentário de Catarina Mourão, *A Toca do Lobo* [2015], a realizadora dedica-se principalmente à descoberta da figura do avô, Tomás de Figueiredo, enquanto escava a história da família na época da ditadura do Estado Novo. Foi um fragmento esquecido desse membro da família que despertou a curiosidade da realizadora em desvendar mais do seu passado familiar. O espírito iluminado, com a aparência do avô, parece comunicar com Catarina Mourão invocando o seu nome e fazendo uma previsão de um tempo futuro que, ao vermos o filme, percebemos ser este tempo presente. De certa forma, a sua ausência tornou-se visível, e quase que se torna tangível quando vemos uma aproximação do toque da realizadora na figura fantasmática projetada nas paredes. Através das memórias da mãe, de cartas nunca entregues, do arquivo doméstico, de objetos pessoais, dos lugares da sua infância e das obras literárias do avô como é o exemplo *A Toca do Lobo* que dá título a este filme, ela cria o retrato deste fantasma familiar e acaba assim também por compreender melhor a sua própria identidade. Aprende a conviver com esse espírito, que foi motivo de silêncio entre os familiares durante bastante tempo.

Por sua vez, Paulo Carneiro em *Bostofrio* [2018] vai procurar, ou talvez seja melhor dizer conceber por inteiro, o retrato do avô que nunca conheceu, numa aldeia em Trás-os-Montes. Não é pelas memórias da família direta pois nem o próprio pai sabe quem foi, por nunca ter sido perfilhado, mas sim pelos conterrâneos de Bostofrio que, no meio das conversas, o ajudam a criar um retrato “ausente” deste familiar, Domingos Espada. Para o realizador, é a falta de pedaços materiais, que o impede de conseguir construir e invocar o fantasma do seu avô, pois o único fragmento do arquivo que possui são fotografias da infância do pai. No entanto, ao longo do filme sabemos da existência de uma fotografia, que está guardada no cemitério, mas existe uma recusa de Paulo Carneiro em aceder (e a nos dar o acesso) a esse pedaço de informação visível. O realizador acaba por gerar um retrato do avô apenas pelas palavras que escuta. Na última cena, composta de sombras, existe um encontro do realizador com o avô neste mundo espectral, ausente de matéria, mas que se sente presente naquele lugar. Porém, é criada uma barreira ao espectador que

acaba por nunca conseguir conhecer esse fantasma, mantendo consigo apenas o retrato que foi imaginando. Isso acontece porque, talvez, é nas palavras trocadas com as pessoas da aldeia que reside a verdadeira fotografia de Domingos Espada<sup>30</sup>.



Figuras 9 e 10 – Fotogramas de *A Toca do Lobo* [2015], de Catarina Mourão



Figuras 11 e 12 – Fotogramas de *Bostofrio* [2018], de Paulo Carneiro

Estes dois documentários são exemplos de obras que procuram desvendar uma figura ausente, nestes casos o avô, enquanto mexem com os espectros que se encontram espalhados no arquivo doméstico, e em todos aqueles que se sentem nas casas vazias. O que diferencia estas obras cinematográficas é o facto de um lado existirem muitos documentos que guardam a presença espectral, e do outro esses documentos são escassos e maioritariamente invisíveis. Em *A Toca do Lobo* mexemos com o arquivo material e tangível, e em *Bostofrio* o arquivo não possui uma forma física, sendo composto por sensações e memórias orais. Porém, através do Cinema, ambos os retratos conseguem ser construídos, o que nos mostra ser possível alcançar o «reino das sombras», mesmo quando, à partida, ele nos parece interdito. Dessa mesma forma, podemos entender que não só de fotografias e de memória material a fantasmagoria pode ser invocada. Até meras impressões, podem servir como meio para a criação de fantasmas.

---

<sup>30</sup> Porém, a certos momentos do filme aparecem cartões negros numerados de I a XII. Eles não são totalmente escuros e, ao separar esses cartões e os unirmos, surge uma imagem que possivelmente poderá ser o único retrato do avô do realizador, mas isso não nos é esclarecido.

Além disso, Margarida Medeiros realça a existência de uma força maior, ligada em torno da filosofia e as discussões sobre o capitalismo<sup>31</sup>, como por exemplo o agravamento da crise climática que se faz sentir atualmente, a individualização da sociedade que cada vez mais peca pela falta de empatia com o próximo, ou a soberania da ciência para com a espiritualidade. E, por conseguinte, originou-se uma crescente onda de documentaristas decididos a explorar os seus próprios fantasmas. Através deles procuram chegar aos confins da reminiscência, pois, tal como nos diz a autora, “a ideia de fantasma está intimamente ligada à memória inconsciente, ao arquivo identitário” (Medeiros, 2023, p.96). Pode-se então afirmar que este trabalho de conjuração leva não apenas a um encontro com a nossa identidade, mas também a que sejam desenterrados fragmentos do passado comuns com o resto do mundo.

Através de uma narrativa que parte de uma história pessoal, o espectador penetra no mundo dos sentimentos inconfessáveis, mas universais, como a raiva, a inveja ou a culpa, elucidando sobre as possibilidades de remissão de uma conflitualidade interna. São retratos, ou auto-retratos que procuram abordar não uma imagem de si a partir da aparência sensível, mas da sugestão de dilemas internos, num processo ao longo do qual filme e objeto do filme canalizam a nossa atenção para um mundo de sombras invisíveis, para um, talvez, não-retrato.

(Medeiros, 2023, p.164)

Assim, estas aparições podem ser figurativas (imagens, sons, objetos), ou abstratas (sensações, pensamentos, sonhos). Os espectros podem estar presentes em objetos, ou lugares, não sendo necessário possuírem uma cara e um corpo para a sua invocação. Podem ser sensações que nos acompanham, ou apenas vozes do nosso imaginário. A sua corporização pode acontecer nos realizadores, noutros sujeitos do filme, nos seres à sua volta, ou até no próprio espectador. Podem optar por reviver entes queridos, ou simplesmente dar vida aos sonhos. No seu campo mais amplo, os arquivos do passado são utilizados para explorar a “memória em tudo o que ela tem de positivo e de assombrado, de verdadeiro e de imaginado” (2023, p.108), como nos afirma Margarida Medeiros.

No fim de contas, estes seres pertencem tanto ao material como ao imaterial, são sentidos na presença e na ausência, são visíveis e invisíveis, habitam na realidade e na ilusão e, tal como nos dizem Bértolo e Medeiros, eles transformam-se ao mesmo tempo “num *tema* e num *problema*” (2020, p.8). Não são apenas um retrato do passado, são também aquilo que insiste em continuar a existir. Com isto, aventurei-me em acreditar que os espectros

---

<sup>31</sup> Algo que Jacques Derrida aprofunda, cuidadosamente, na sua obra de 1993, *Espectros de Marx*, e que eu cito aqui algumas vezes.

estão em todo o lado, à nossa espreita. Cabe-nos apenas escolhermos quais queremos conhecer e como os trazer, até nós, para a tela.

### **2.3 Leituras de Filmes:**

É quando nos confrontamos com as imagens do passado que melhor conseguimos refletir sobre a nossa identidade. E é também aí que olhamos, de frente, para a nossa condição enquanto seres humanos. De certa forma, somos assombrados por todas estas memórias difusas que, enquanto não forem entendidas, teimam em permanecer. Daí a constante procura em comunicar com elas, umas vezes para expulsar, outras para as acolher, e outras apenas para nos ajudar a despedir.

As seis obras cinematográficas que irei colocar neste capítulo (*Porto da Minha Infância* [2001], de Manoel de Oliveira, *Une Histoire de Vent* [1988], de Joris Ivens, *Time Indefinite* [1993], de Ross McElwee, *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* [2000], de Jonas Mekas, *Les plages d'Agnès* [2008], de Agnès Varda, e *Elena* [2012], de Petra Costa), em forma de análise, são documentários autobiográficos, sejam eles performáticos, reflexivos, diarísticos e/ou experimentais, que utilizam o arquivo pessoal para invocar os seus fantasmas, por manuseio das várias ferramentas cinematográficas disponíveis, de forma a encontrarem uma cura a algo que os assombra, tanto como uma resposta a um trauma, ou o reencontro com tempos antigos carregados de felicidade. Aqui observo a forma como cada um dos realizadores usa estes documentos para visitar o seu passado, com o intuito de incorporar essas técnicas no meu próprio filme. Nesta atividade será dada um maior destaque ao trabalho das duas realizadoras: Agnès Varda pelas questões práticas que acabei por aplicar no artefacto que acompanha este relatório, onde replico as sobreposições e as projeções onde o meu corpo se acaba por envolver com os fantasmas; Petra Costa por refletir sobre a morte, que é um dos temas que decidi desenvolver, ao mesmo tempo que procura se conectar novamente com o fantasma da irmã. No fim, todos os títulos que exploro e todos aqueles que mencionei e irei mencionar no meu relatório, contribuíram para o desenvolvimento estético e conceitual do meu próprio filme. *O Fim da Primavera* é, no fim das contas, uma história de fantasmas... não sobre os que assustam, mas sobre aqueles que esperam ser vistos uma última vez.

## ***Porto da Minha Infância* [2001]**

*Graças ao Cinema, podemos ver e rever estes bocados.  
De me recordar de coisas que só em nós viveram?  
Só a memória de cada um o pode fazer.  
E fazê-lo não será a melhor maneira de nos dar a conhecer?*

— Manoel de Oliveira

Vemos fotografias de uma casa em ruínas, enquanto ouvimos a sua mulher, Maria Isabel, a cantar o poema *Regresso ao Lar* de Guerra Junqueiro. Não é com isto que Manoel de Oliveira decide começar o filme *Porto da Minha Infância* [2001], mas é o verso cantado “minha velha ama” que mais ressoa ao longo dessa hora. O documentário com raiz autobiográfica, é uma viagem ao Porto passado, a cidade da sua infância e, ao mesmo tempo, uma carta de amor ao Cinema. O realizador opta por narrar de novo as suas memórias enquanto os atores, através de encenações, trazem de volta uma realidade antiga que, até então, apenas se mantinha guardada na consciência. A paisagem moderna é inundada de novo por elementos passados: peças de teatro, automóveis do século XX, polícia a vigiar as ruas a cavalo, o monóculo no homem e longos colares de pérolas e plumas na mulher. Imergimos no Porto do antigamente, na cidade em que Manoel cresceu. E com ele, fantasmas das suas versões mais jovens também ganham corpo (um adolescente e outro adulto), que por vezes dialogam com o próprio realizador. Por vezes, a imagem de arquivo aparece, é misturada com a imagem encenada, e, assim, se cruzam dois tempos distantes e que se unem através do cinema, pois são ambos orquestrados por jogos de luz e de sombra. Gilberto Perez (1998), diz-nos que “the tense of the film image is dual, one might say: sometimes it acts like the present, sometimes like the past” (p.37). Sendo assim, como ambos os tempos são compostos da mesma matéria, isso torna possível a mistura e união de fantasmas na própria tela. Numa das cenas do filme (figuras 13-16), assistimos ao Manoel (adolescente) a observar um senhor a subir ao topo da Torre dos Clérigos [0:20:49 – 0:22:40]. A montagem é intercalada entre a imagem, a cores, dos atores a olharem para cima, com o arquivo televisivo, a preto e branco, daquele acontecimento. Desta forma ele utiliza a encenação para se posicionar de novo naquele espaço-tempo, e, assim, através do cinema trazer à superfície as suas memórias.



Figuras 13, 14, 15 e 16 – Fotogramas de *Porto da Minha Infância* [2001], de Manoel de Oliveira

E, enquanto viajamos por esta cidade, também viajamos pelos filmes que foram realizados, como é o exemplo de *Aniki Bóbó* [1942], e por aqueles que nunca saíram do papel, como *Gigantes do Douro*. O Cinema tem um grande destaque no filme, onde ele reflete que é por aqui que consegue reviver os seus fantasmas e espectros de tempos que já lá vão, olhando para uma cidade que era e que já não é mais. Porém, Manoel saboreia cada momento e recorda o amor que tem por este lugar onde “por muito que lhe façam, é sempre o meu Porto<sup>32</sup> de infância, com um fio d’ouro a correr a seus pés” [0:49:56 – 0:50:01].

### ***Une Histoire de Vent* [1988]**

*Filming the impossible is what is best in life.  
All of my life I have tried to capture the wind, to tame the wind.  
You will see when it comes. We have tamed it with the cameras.  
It will not expect this. It seems to be sleeping somewhere in the desert.  
Let it come.*

— Joris Ivens

No jardim, um menino de capacete e óculos de aviador, monta o seu avião de papel e diz que vai voar até à China para ir ter com o vento. Desde muito cedo, que o sonho de Joris Ivens é de capturar todos os sopros do mundo. Mesmo velho, cansado e asmático, ele mantém a luta pela sua liberdade (física e espiritual), ao tentar capturar e domar o vento. Nesta autobiografia percebemos, desde cedo, que é a brisa que o assombra, tal como esclarece José Bértolo (2019) que o fantasma “constitui assim uma perturbação do real, na medida em que o integra a partir do momento em que passa a habitar o indivíduo” (p.24) . A falta de ar não é apenas uma condição física, mas também uma prisão no seu subconsciente. “For you, breathing represents death” [0:08:09 – 0:08:18] repara o mestre budista que o ensina a dançar com o vento. Porém, o realizador não mostra medo da Morte e é sentado numa cadeira no topo do deserto que permanece à espera da vinda do vento. Através da sua maior paixão, o Cinema, ele tenta dominar o que tanto o prende.

Nesta viagem ao oriente, Joris busca pelas várias formas que o vento parece incorporar. A banda sonora é composta por instrumentos de sopro e damos ênfase às imagens aéreas, aos papagaios, aos dragões e ao corpo denso do ar que sopra forte nas paisagens. Aqui, a mitologia chinesa ganha vida, onde o rei macaco, *Sun Wukong*<sup>33</sup>, aparece para o

---

<sup>32</sup> Aqui a palavra Porto pode ter vários sentidos. O nome da cidade onde cresceu, como “porto” no contexto de porto de abrigo, como também nos portos na costa do rio onde se embarca e desembarca.

<sup>33</sup> Esta personagem é conhecida e acarinhada na literatura chinesa por proteger e lutar pela liberdade. Ela aparece no livro *Jornada ao Oeste: Xi You Ji*, de Wu Chengen, datado por volta de 1570. A sua representação

acompanhar e proteger ao longo do caminho, onde os samurais movem-se com o bater de uma bengala no chão, e onde a deusa da lua, *Chang'e*, lhe faz uma visita no cenário, a preto e branco, da curta-metragem *Le Voyage dans la Lune* [1902], de Georges Méliès. O próprio vento que atua como um espectro pela sua natureza volátil e desgovernada, torna-se também um fantasma na tela. Ele ganha um rosto (figuras 17 e 18), uma máscara a expressar o “sopro”, com um chifre de dragão e outro de pássaro, que o realizador troca pela película do filme *Branding* [1929], realizado em conjunto com Manuus Franken. Porém, é uma mulher que, em troca de duas ventoinhas, consegue conjurar o vento. Nesta cena cómica, o realizador sorri ao sentir o vento aparecer, mas logo muda de expressão quando ele mostra ser demasiado forte e quase o derruba. Desesperado para que não seja de novo dominado, Joris diz “I can stop you whenever I want” [1:12:36 – 1:12:38] e o vento acalma, não porque o entendeu e decidiu abrandar, mas por causa da manipulação deste meio cinematográfico. É a ilusão do Cinema que o liberta deste tormento, que traz para o campo do visível a presença de um corpo sem forma e o amansa. Ao rolar dos créditos a tela é preenchida por um avião a passar por entre a multidão chinesa. Percebemos que Joris realizou o sonho de criança e, sendo assim, já pode regressar a casa.



Figuras 17 e 18 – Fotogramas de *Une Histoire de Vent* [1988], de Joris Ivens

### ***Time Indefinite* [1993]**

*I came down here hoping to face directly his death and death in general.  
I wanted to, I don't know, to somehow corner death with a camera  
and preventing it from becoming abstract.  
But now ironically this filming of my family is all beginning  
to feel like a distraction just another form of denial and I need to stop.*

— Ross McElwee

---

em *Une Histoire de Vent* [1988], terá o mesmo intuito que na literatura, pois o realizador também está numa jornada pela procura da sua liberdade.

Neste documentário autobiográfico dos anos 90, o realizador Ross McElwee monta, de forma cronológica, todos os pedaços da vida familiar, desde o momento em que pediu Marilyn em casamento, até ao nascimento do filho Adrian. Porém, à partida o que se pensou ser um “trajeto normal” de vida, cedo se tornou um percurso conturbado onde a Morte rodeia o realizador em todos os sentidos. Com um estilo diarístico e ensaístico, McElwee narra por cima das memórias, refletindo sobre o que vê, como quem tenta agarrar e congelar a Morte na película. Ao que parece, aquilo que o realizador mais teme lidar é com o sentimento de perda (presente no documentário, a morte da avó, a morte do pai, e o aborto espontâneo que a mulher sofreu entre ambos os acontecimentos) e, por consequência, a sua própria mortalidade. A Morte, este conceito abstrato que ele tenta muitas vezes explicar numa lente metafísica, é a verdadeira elucidação da sua existência no mundo. E, dessa mesma forma, todo o filme é composto pelos fantasmas que são “testemunha por um vivente passado ou por um vivente futuro” (Derrida, 2021, p.170) e que trazem consigo o presságio da vida efémera, seja por sinais, sonhos ou memórias<sup>34</sup>. O realizador Ross McElwee tenta, através do Cinema, tornar visível a Morte (a qual sente a presença, mas não consegue tocar), dando-lhe um corpo de forma a conseguir também lidar com todos estes sentimentos abstratos que o consomem. Confirmamos esse intuito quando: mesmo nunca ter conseguido filmar a mãe em vida, é quando filma a empregada doméstica a mexer nas caixas de sapatos dela que Ross sente finalmente a ter conseguido guardar em vídeo; o olhar do peixe, que vê morrer no chão das docas, penetra-se na sua memória como se algo o estivesse a chamar; a bateria da câmara que decide “morrer” na pior altura e não regista os momentos mais significativos da sua vida; as testemunhas de Jeová que lhe trazem a mensagem de uma extinção universal. São diversos os encontros que ele tem com o fantasma. No entanto, é ao visualizar uma fotografia do estado avançado de um cancro da mama (figura 19), que o realizador confessa refutar a própria morte, onde a caracteriza como “this huge grotesque thing that stares us in the face but somehow we manage to deny it” [1:35:48 – 1:35:53].



Figura 19 – Fotograma de *Time Indefinite* [1993], de Ross McElwee

---

<sup>34</sup> Capítulo II: *A Ontologia Espectral do Cinema* (pp. 22-25).

Para conseguir expressar o que não consegue colocar em palavras, recorre à ajuda dos irmãos, de uma amiga de longa data e da empregada, enquanto eles também passam pelo processo de luto. Porém, a forma como cada um lida com a perda é algo íntimo que o realizador não consegue registar com clareza através da lente. Por isso mesmo, só lhe resta entender a razão da sua obsessão em querer filmar a Morte através da família. “Maybe I’ve been trying to preserve things in the present. Somehow keep everyone alive in some sort of time indefinite” [1:43:29 – 1:43:40]. É com este pequeno excerto de voz, que o realizador confirma a existência deste ser espectral não como algo assustador, mas como a representação daquilo que é o percurso natural da vida. É com o rosto de Adrian que o espectador se despede do filme enquanto ouve Ross dizer “maybe the film can begin with that first shot of him, the gerbil shot” [1:52:03 – 1:52:08]. Ao invés de encerrar o filme da mesma forma como o começou, McElwee opta por regressar ao início, ao nascimento, à infância. Como num ciclo, a narrativa contorna o seu destino e volta à sua origem. Quem sabe, talvez ele nos queira dizer que, antes de pensarmos na Morte, haveríamos de saber primeiro contemplar a Vida.

### ***As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*** **[2000]**

*You must have noticed my obsession with what’s I’ll consider has nothing.  
In cinema, in life.  
And nothing is very important.  
You all look for those very important things here and there is nothing important.  
Nothing.*

— Jonas Mekas

“Nothing happens in this film”, mas é onde vemos passar à nossa frente, como num piscar de olhos, vinte e cinco anos da vida de Jonas Mekas. Este diário filmado, onde o realizador na sua *workshop*<sup>35</sup> brinca com as imagens e com os sons que captou durante esse tempo, é uma reflexão sobre a memória, a vida e a razão da sua existência. Mekas tinha vontade de colocar tudo por ordem cronológica, mas logo percebeu que, tal como as suas recordações, ele não sabe onde encaixar cada pedaço da sua memória na narrativa do filme. Então, dessa mesma forma, decidiu deixar tudo como encontrou na prateleira, ou seja, ao calhas. A linha narrativa é mostrada pela ordem em que foi encontrada pelo realizador nas prateleiras. As cenas passam rápido, temos pouco tempo para nos envolver com elas. Observamo-las por meros instantes e escapam-nos os detalhes. As memórias sobrepõem-se, como se calcassem umas em cima das outras de

---

<sup>35</sup> Como designa o pequeno espaço de trabalho de edição que tem em casa.

forma que os nos nossos olhos acabem por se misturar também com elas. Porém, ele não quer entender estas imagens (o que representam ou porque estão ali, pois ele filmou o que sentia), e quer que façamos o mesmo.

All I want to tell you... it's all here. I am in every image of this film. I'm in every frame of this film. The only thing is you have to know how to read this images. [...] Please, read these images and you'll be able to tell everything about me.<sup>36</sup> (Jonas Mekas, 2000)

“Life goes on”, é uma das muitas frases escritas nas imagens que encontramos espalhadas ao longo do filme. Por vezes, estas legendas tratam de nos situar no tempo ou no espaço das memórias do realizador, provando-lhes a sua existência no mundo. Outras vezes são apenas pensamentos, que ele decide que sejamos nós a ler e a interiorizar (figura 20). A voz fantasma de Jonas Mekas apenas nos elucida sobre onde ele está e o que faz, quando fala connosco através do gravador. Por vezes também se dirige ao espectador, transformando-o em presenças espectrais que observam e interiorizam as suas memórias. Ao longo do tempo, entendemos que tudo o que habita este filme são fantasmas. Os espíritos que moram nas imagens da película e que ganham vida quando projetadas, o próprio realizador que se mostra presente pela voz e o espectador que é conjurado para agora pertencer também a este “imaginary world, which to me is not imaginary at all” [1:35:06 – 1:35:14]. No entanto, mesmo no imaginário, o tempo não para de correr e a vida continua em frente. Nós testemunhamos essa ideia quando Jonas Mekas coloca o som do clicar dos ponteiros do relógio ao mesmo tempo que se mantém em silêncio com as imagens. No fim desse minuto contado, reparamos que tudo foram *flashes* e que deles apenas guardámos uma visão geral dos momentos. E assim, aos poucos, começamos também a ser assombrados pelos espectros e a pensar que, até na nossa vida, nada é assim tão importante.

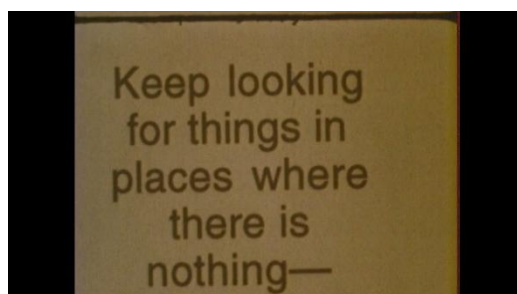


Figura 20 - Fotografia de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* [2000], de Jonas Mekas

---

<sup>36</sup> Minutagem do excerto transcrito [1:50:07 – 1:51:10]. Mekas, J. (Realizador). (2000). *As I Was Moving Ahead I Saw Brief Glimpses Of Beauty* [Filme].

No entanto, a certa altura deparamo-nos com o contrário, que afinal nem tudo desaparece. Desta vez, o realizador confessa “some of the memories, no, they never really go away, nothing really goes away. It’s always here and sometimes it takes over you” [4:13:40 – 4:13:50], ou seja, até as memórias são espectros e, por vezes, prendem-se em nós e assombram-nos. Contudo, até nesses pequenos fragmentos do passado, é possível encontrar momentos de tempos felizes e belos e é essa a mensagem com que nos deixa Jonas Mekas. De que tudo passa, mas que pelo meio nos deparamos com momentos pelos quais devemos viver. Este é um filme onde nada acontece, onde a vida escorrega num piscar de olhos e onde o tempo não espera por ninguém. É um filme sobre nada, mas também sobre tudo. É um filme sobre o amor e a família. É um filme sobre a vida e a razão de viver. É um filme sobre ele, sobre os que ama e, por também nos refletirmos nele, acaba por ser sobre nós. Acredito que, se ele estivesse a escrever este texto, diria que *a vida continua, continua, e nada é assim tão importante, meus amigos*.



Figura 21 - Fotograma de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* [2000], de Jonas Mekas

### ***Les Plages d’Agnès* [2008]**

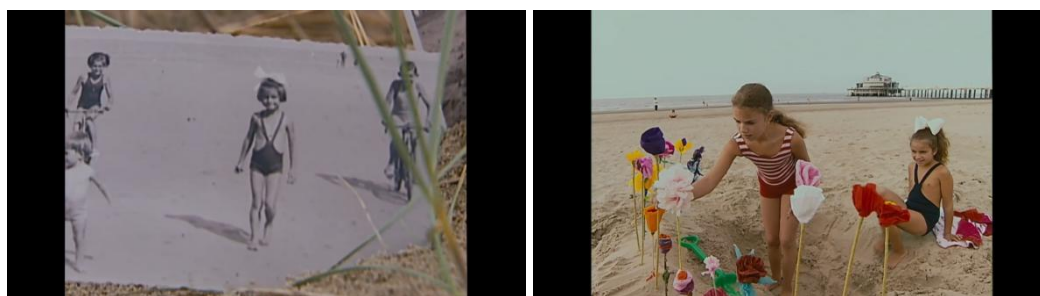
*Não tinha outras soluções como realizadora, senão as de filmar de muito perto, a sua pele, o seu olho, o cabelo como uma paisagem, as suas mãos, os seus sinais... Precisei registar estas imagens dele, a sua própria matéria. Jacques a morrer, mas Jacques ainda vivo.*

— Agnès Varda

Se as pessoas fossem paisagens, Agnès seria a praia. É ali, entre o mar e a areia, que começamos a caminhar pela sua narrativa. Varda, acostumada a filmar os outros, assume agora o carácter autobiográfico deste filme, onde vira a câmara para si. Os espelhos pousados na areia, apanham os reflexos, criam duplos, transparecem o que existe por trás das câmaras, aquilo que o espetador não vê. A realizadora não se esconde de nós, mas leva-nos com ela diretamente para as suas memórias, para o seu cinema. E tal como o passado, nós seguimos com ela... às «arrecuas». *Les Plages d’Agnès* é um testemunho

da sua vida e da sua arte (do seu legado), que deixa para os filhos e para os netos a recordarem quando ela mesma se tornar ausência. No entanto, enterrado na areia, há algo mais profundo. O documentário é também um espaço de luto da realizadora pela perda da pessoa amada, Jacques Demy, que foi o seu verdadeiro companheiro, no amor e na criação artística.

Das praias da sua infância, Arlette (antes de mudar o seu nome próprio para Agnès), não sente muita falta, mas gosta de observar as imagens de arquivo dos seus pais, e dos quatro irmãos e irmãs, onde ela era a filha do meio. “Eu não estou muito ligada à minha infância. Não me serve de referência aos pensamentos, não é uma inspiração... Enfim, não sei” [0:06:21 – 0:06:30], é o que desabafa connosco enquanto coloca os retratos familiares na areia. Esse desapego pelos anos de criança, é observado quando a realizadora volta a visitar a casa onde cresceu, agora habitada por outras pessoas. O seu quarto tornou-se a sala e o jardim, que antes tinha um pequeno lago em forma de pera, já não tem a mesma vivacidade. Agora, em vez de conseguir voltar a encontrar as camas das irmãs, está numa casa onde são mostradas coleções de comboios. O tempo ali não congelou, ele andou em frente e a realidade tomou outras formas. Os espectros daquele espaço tanto fazem parte da sua família, como desta que acabou de conhecer. Aquele sítio já não lhe pertence e, por essa razão, não justifica a vontade de o manter vivo na memória. Porém, na praia, ela serve-se do cinema para voltar aos tempos antigos de quando era menina. Vestiu duas meninas com fatos de banho, como os que utilizava nas fotografias, e recriou com elas um momento de brincadeira (figuras 22 e 23). Porém, Agnès Varda admite a incerteza sobre o que está a ser encenado, se realmente se consegue transportar para aquele tempo tão distante e onde o tempo já manipulou a memória. Houve uma tentativa sua de convocar os fantasmas, mas que não conseguiu por já se encontrar desvinculada afetivamente destes espectros. Por outro lado, o tempo em que viveu com a mãe e os irmãos no barco foi, como diz, «divertido» e, dessa forma, ela consegue encenar os fantasmas desse tempo (crianças a jogar à macaca, a mãe a lavar roupa, até um senhor que se mostrava nu às mulheres que passavam), com maior lucidez.



Figuras 22 e 23 – Fotogramas de *Les Plages d'Agnès* [2008], de Agnès Varda

Nas praias da adolescência, Agnès avistou a liberdade. Deixando-se levar pela corrente, a realizadora começa a moldar a sua identidade e a descobrir a sua arte. O ecrã dá espaço agora a uma jovem Agnès Varda que, com a sua câmara fotográfica, capta os fragmentos do mundo que vê. As suas recordações são maioritariamente dos portos, com os pescadores e as redes de pesca. Ao conhecer as pessoas do bairro, e as suas histórias, nasce a vontade de fazer filmes<sup>37</sup>. Agora, mais madura, ela sabe que naquela altura “a realidade dizia-me pouco e eu não sabia nada da vida” [0:28:49 – 0:28:52], onde a sua vontade era fugir com o circo. É nesta tenra idade que se começa a compreender mais sobre a sexualidade e começa a questionar-se sobre a sua identidade de género. E, como forma de construção da identidade, ela parte de Sète e «sobe» para Paris. Neste lugar estudou história da arte, depois fotografia, criou a sua marca no mundo artístico, encontrou-se como mulher no amor e no erotismo, e formou a sua independência. No filme, ela volta a visitar todos estes espaços, mas agora como espectadora, onde observa a jovem mulher que foi naquela altura. No entanto, sentimos que não existe pressa em voltar àqueles tempos pois, tal como o rio (e o facto dela passar pelas memórias a navegar), eles seguem o seu caminho e não voltam para trás. No final de contas, é abrigada do mundo, dentro da barriga de uma baleia feita de madeira e tecido, que Varda encontra o refúgio onde se cruzam todas as suas lembranças. A figura deste animal funciona como materialização dos fantasmas que habitam em si, das imagens que observa e guarda, e de um mundo íntimo de onde, por vezes, não quer sair.

No entanto, as praias que mais ocupam a sua vida são aquelas onde habita o Cinema e a Família. Na Capela de São Carlos, acompanhada pelos olhos que tudo veem<sup>38</sup>, Varda recorda, através das fotografias que tirou no passado e foi convidada a expor, a vida dos fantasmas ali presentes, agora congelados e fragmentados nas molduras. Dessa mesma forma, ela retorna ao passado e presta-lhes novamente uma homenagem, deixando pelo caminho (por baixo das molduras) algumas rosas e begónias. E, no meio de todas as mortes, lembra-se de Jacques... “o mais querido dos mortos” [0:43:25 – 0:43:27]. A sua voz treme no momento em que fala dele, frente à câmara. Existe uma viragem no seu discurso, que até então se tinha mantido num tom cómico e quase que afastado de

---

<sup>37</sup> O bairro piscatório onde cresceu, em Sète, serviria mais tarde como inspiração para a realização do seu primeiro filme *La Pointe Courte* [1955], depois de terminar os seus estudos em fotografia e já trabalhar nesse meio artístico. Como homenagem, o mesmo bairro deu o nome da realizadora a uma das suas travessas.

<sup>38</sup> Em *Les Plages d'Agnès* [2008], entre os minutos 39:00 e 43:00, a realizadora expõe, na Capela de São Carlos, uma série de fotografias suas captadas durante os primeiros anos do Festival de Avignon. Nessa cena, Agnès Varda faz-se acompanhar por um colar de prata ao pescoço, com a imagem de dois olhos. Esse objeto, é definido como um Ex-voto, que no século XX servia como símbolo de gratidão às divindades pela cura de alguma doença ou pela libertação de algum mal. Neste caso específico, os olhos podem ser interpretados como uma forma de agradecimento a Deus pela dádiva da visão, que sempre foi necessária ao seu trabalho (como fotógrafa e cineasta) e à sua forma de expressão artística. Além do colar, também podemos reparar que a pequena mala que traz a tiracolo tem bordado no tecido dois olhos.

sentimentos. Entendemos que existe um fantasma ainda bastante vivo na memória dela, que se revela nas lágrimas e na voz melancólica que invoca. E, a partir desse momento, começamos a sentir a presença de Jacques em todo o filme.

Jacques Demy foi o seu verdadeiro amor, a pessoa que caminhou com Agnès Varda pela arte e pela vida. Ela não era cinéfila, apenas imaginou e atreveu-se, o que parece ser verdade pois, a certa altura, está um enorme gato laranja que fala ao seu lado. O fantasma de uma amizade de longa data, Chris Marker, materializou-se no corpo de um gato de cartão, chamado Guillaume-en-Égypte<sup>39</sup>. Mesmo não-presente, a realizadora trouxe-o consigo para a tela, posicionando-o na história, não para reviver consigo as memórias, mas no papel de um entrevistador, que a questiona sobre o seu cinema. “Lembro-me de querer palavras. Achei que juntando palavras a imagens obteríamos cinema. Claro que rapidamente percebi que não era a mesma coisa” [0:51:19 – 0:51:29], é o que ela diz ao seu amigo Guillaume. O felino, que é um animal recorrente no filme e na própria vida da cineasta, mais tarde seria a cara da sua Produtora *Ciné-Tamaris*. Numa das cenas mais caricatas, é despejada areia no meio da rua para encenar um dia de trabalho na produtora. As empregadas estão sentadas nas secretárias vestidas com os fatos de banho e bóias, a atender chamadas. Agnès está no meio do cenário (praia) também a representar. No meio do caos, começa a chover. O trabalho pausa, as pessoas abrigam-se e gaivotas de madeira descem do céu. A realizadora aparece e, manualmente, coloca-as a bater as asas para lhes dar vida e alegrarem a *mise-en-scène*. Este momento de algum humor, reflete que o seu trabalho, mesmo nos dias mais complicados, é uma parte fundamental da sua vida, também uma praia.

As memórias continuam a ser reconstruídas. Por exemplo, a casa onde decidiu morar e, mais tarde criar a sua família, era muito diferente da atualidade. Por isso mesmo, reconstruiu o cenário de que ainda tinha memória num estúdio e percorreu-o como se estivesse no passado. Lembrava-se de tudo, principalmente das molduras espalhadas pelo chão e das quais fez adereços para os seus filmes. Reencenou-se a ir buscar o carvão para a salamandra no Inverno, com as imagens projetadas na parede para nos transportar àquele momento (figura 24). Até mesmo quando nos conta que utilizava a eletricidade da sua casa para filmar as lojas do bairro, ela percorre de novo a rua com a extensão na mão e fotografias sobrepõem-se na tela, onde nós vemos os donos das várias lojas da rua que ela conheceu. E, pelo meio, vemos ela e Jacques juntos, a caminhar pela areia.

---

<sup>39</sup> Um dos vários alter egos do cineasta e fotógrafo Chris Marker. Neste caso, Guillaume era um gato.



Figura 24 – Fotograma de *Les Plages d'Agnès* [2008], de Agnès Varda

Certo dia, numa das idas às feiras de segunda mão onde tipicamente procurava por fotografias de famílias anónimas, Agnès encontra dois cartões de cinema, um com a cara dela e outro com a cara dele. Observando ambos os pedaços de papel, ela comenta: “antes de sermos fichas de cinema com cabeças em cartão... fomos seres de carne e osso, amantes, como os de Magritte<sup>40</sup>” [1:09:05 – 1:09:14]. Esta reflexão da realizadora expõe a própria morte do casal, enquanto corpo e matéria, evocando aquilo que foi, mas que já não é. Toma em conta o facto de ali serem espectros, mas que antes de serem congelados na fotografia, o amor deles era palpável e não apenas uma ideia suspensa no tempo. Há, no entanto, um gesto que pode querer significar algo mais, ou talvez não. A meio do plano de pormenor das mãos dela a segurar os cartões, a realizadora vira o cartão de Jacques para ver o seu verso. Pouco depois, a ação inverte voltando a juntar ambas as caras. Tanto pode ser um constrangimento de produção (por exemplo, o plano ter pouco tempo, o que exigiu a necessidade de inverter o movimento de forma a estender na montagem), como pode ter sido algo intencional (uma tentativa de querer prolongar a união do casal), mantendo-os lado a lado nas fotografias, próximos um do outro enquanto seres espectrais.

A vida de ambos, misturada com o Cinema, mantinha-os distantes. Era muito tempo que podiam passar um sem o outro, em trabalho, e isso fazia com que o projeto de vida de ambos, que era envelhecer lado a lado, demorasse um pouco mais a chegar. Os seus dois filhos, Rosalie, que mesmo não sendo filha biológica de Jacques foi criada como tal, e Mathieu, cresceram ligados ao Cinema o que, de certa forma, lhes traçou o destino que não podia escapar à sétima arte. Ambos foram atores em vários filmes da realizadora e aparecem novamente em *Les Plages d'Agnès*, porém agora crescidos e com os próprios filhos. Numa moldura com a paisagem da praia pintada na tela (figuras 25 e 26), aparecem filmagens deles juntos na praia, mas sem Jacques. Ele, agora um espectro, já

---

<sup>40</sup> Ela aqui refere-se à obra *Os Amantes*, do surrealista René Magritte, pintada em 1928. No quadro estão pintados duas personagens (um homem e uma mulher), com a cabeça tapada com tecido branco, e que se beijam apaixonadamente. Esse quadro é recriado no filme, com dois corpos nus, de cabeça tapada com tecido branco e que trocam carícias entre si.

não tem uma pertença palpável a este mundo, pelo que já não consegue tornar-se visível na mesma realidade em que a família vive. Os filhos e os netos estão vestidos de branco (que pode simbolizar a pureza, a vida, a paz), enquanto Agnès está vestida de preto (a própria morte, a ausência) e os observa como de uma presença fantasmática se tratasse. “A família é um conceito algo compacto. Não paramos de os reagrupar mentalmente, de os imaginar como uma ilha de paz” [1:42:41 – 1:42:49], é o que nos expressa ao mesmo tempo que, tal como nós, os observa através do quadro na parede.



Figuras 25 e 26 – Fotogramas de *Les Plages d'Agnès* [2008], de Agnès Varda

Quando o casal volta a estar junto, algum tempo depois Jacques adoece, infetado pelo vírus do HIV, o que o impede de ocultar a morte. Num silêncio afetuoso, a amada cuida dele e da sua arte. A pedido de Jacques, ela pega nas memórias dele e cria um filme<sup>41</sup> inteiramente dedicado à sua infância e adolescência, onde mistura o preto e branco com o colorido, encena memórias, recria pedaços das obras cinematográficas dele e coloca no nosso olhar imagens reais do próprio Jacques. Numa nota pessoal, considero que o momento mais bonito do filme é quando vemos detalhes do corpo de Demy através do olhar de Varda, captado pela lente da câmara. É nas palavras que evoca<sup>42</sup>, que sentimos a ternura e o peso emocional da relação deles e daquilo que ele significa para ela. Jacques morreu dez dias depois de terem terminado as filmagens. Quiçá, como premonição, o corpo dele tentou manter-se vivo o mais tempo possível, para o seu espírito conseguir partir em paz quando ele desaparecesse. No som de música clássica, o corpo de Agnès deixa-se envolver nas ondas do mar (figuras 27 e 28). Vestida de branco, ela mesma projeta-se como um fantasma e dissolve-se com as ondas do mar. Como está de costas sem mostrar o rosto ou o cabelo, o espectador pode entender isso, como se o corpo ali

<sup>41</sup> Ela não refere o título no filme, mas está a falar da obra *Jacquot de Nantes* [1991], que realizou a pedido do marido. A sinopse do filme diz “Jacquot Demy, filho de um dono de oficina e de uma cabeleireira, é fascinado por cinema e decide perseguir seu sonho de se tornar cineasta a qualquer custo”. O cartaz do filme tem um letreiro pintado que diz “Garage Demy – Entretien Garage au Mois”, que terá sido o estúdio de filmagens do próprio filme, ou seja, a garagem de Jacques Demy.

<sup>42</sup> “Havia ainda outro filme, que era: o Jacques ainda está vivo e com as dificuldades que tem, nesta estrada difícil que percorre, o que me resta senão estar o mais possível com ele, e o mais perto possível? Não tinha outras soluções como realizadora, senão as de filmar de muito perto, a sua pele, o seu olho, o cabelo como uma paisagem, as suas mãos, os seus sinais.... Precisei registar estas imagens dele, a sua própria matéria. Jacques a morrer, mas Jacques ainda vivo”.

colocado pudesse ser o de qualquer pessoa. E permanecemos em silêncio com ela. As palavras “se queremos olhar para os espectadores, temos de olhar para a câmara” [0:45:31 – 0:45:35], ecoam, e agora fazem sentido. Para se conseguir falar dos outros (representá-los, ou encená-los), temos primeiro de estar dispostos a nos “despir” em frente à lente. Temos também de estar preparados para entregar algo de nós e de criar empatia com o outro. Em suma, de fazer desaparecer o vidro da objetiva, como se estivéssemos a olhar diretamente pelos olhos de quem filma ou, neste caso, de quem ama.



Figuras 27 e 28 – Fotogramas de *Les Plages d'Agnès* [2008], de Agnès Varda

Contudo, o filme não se limita a isto. Agnès Varda leva-nos numa viagem pela sua arte, revisitando todos os locais e as pessoas que foram inspiração, que também estão presentes nas suas obras. Na primeira parte, ela regressa a La Pointe Courte e exhibe o documentário que fez naquele bairro, em 1955, às pessoas que lá apareceram em criança, e que agora eram adultas. Além disso, numa tentativa de invocar o pai de dois irmãos que nunca o conheceram, ela projeta o filme numa carroça enquanto eles (e outros) a empurram pelas ruas, recriando a cena que os irmãos tiveram de representar. Varda volta ao lugar onde se sentava em frente do rio Sena, enquanto estudante artística em Paris, e relembra uma cena do filme *Nausicaa* [1971], que se passou no mesmo sítio. Também numa viagem a Los Angeles, ela contrasta o que vê agora, com as memórias daquela época (o movimento *hippie*, os *black panthers*, a ascensão do feminismo, e até Jacques), ao mesmo tempo que revemos alguns planos de *Mur Murs* [1981]. *Les Plages d'Agnès* está repleto de referências ao seu trabalho artístico, é quase como se ela se servisse de novo destes seres fantasmáticos, para encenar todo o filme. E nós encontramos todos estes fantasmas espalhados e desordenados no tempo, pois “as recordações são como uma nuvem de moscas. Pedacos desordenados de memória” [1:29:26 – 1:29:31].

Nos momentos finais, entramos com ela numa casa de vidro coberta com película de um dos seus filmes, que ela diz não ter sido bem-sucedido. Mesmo tendo uma breve vida

enquanto projetado, a realizadora acabou por lhes dar alma, colocando de novo as imagens à exposição da luz. Por isso é que o Cinema é a sua casa, onde sempre habitou, pois é aqui que pode acolher e confraternizar com os seus fantasmas.



Figura 29 – Fotograma de *Les Plages d'Agnès* [2008], de Agnès Varda

## ***Elena* [2012]**

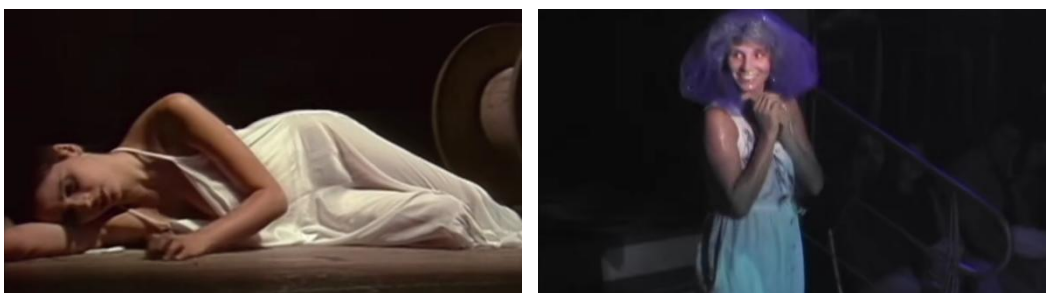
*As memórias vão com o tempo, mas algumas  
não encontram consolo, só algum alívio.  
Você é a minha memória inconsolável... feita de pedra e de sombra.  
E é dela que tudo nasce... e dança.*

— Petra Costa

Petra sonha com Elena. Vê-a sentada num muro enrolada em fios elétricos. No entanto não é Elena, e sim Petra quem está nesse embrulho. Ela cai do muro... e morre. É assim que Petra Costa nos convida a entrar na narrativa. O documentário autobiográfico *Elena* (2012) é um poema, uma história de luto e, sobretudo, uma busca da realizadora pela própria identidade. Através do dispositivo cinematográfico a realizadora tenta invocar o espírito da sua irmã, de forma a conseguir despedir-se dela e, assim, aprender de novo a viver. No entanto, nem sempre conseguimos libertar-nos dos fantasmas que nos assombram. Tal como diz Donna Mcrae “as representations of deceased loved ones, spirits and phantoms inhabit a major place in our lives” (2012, p.27) o que faz com que certas memórias estão de tal forma inscritas no nosso corpo que, por vezes, deixamo-nos ser consumidos novamente por elas.

Percorremos as ruas de uma Nova Iorque chuvosa. É Petra que vemos no ecrã, mas é Elena que escutamos nas gravações. Essa voz “acaba por desempenhar um papel de relevo na fabricação das imagens” (Bértolo, 2019, p.129), que é a de guiar Petra pela cidade. As irmãs estão no mesmo lugar, porém em tempos distintos. A realizadora mudou-se para aquele lugar para seguir o sonho de ser atriz, tal como a irmã fez (figuras 30 e 31). No entanto, não era isso o que a mais motivava a voltar. Fazendo-se acompanhar pelas impressões de Elena (áudios, cartas, filmagens, fotografias, recortes de jornal), ela

busca transformar esta ausência física em presença espectral. E pode ser que ao caminhar com os espectros, pelos becos e quarteirões da cidade, que Petra consiga sentir por perto mais uma vez a irmã. Porém, à medida que o tempo passa, as memórias que Petra guarda da sua irmã vão começando a ganhar volume no próprio corpo da realizadora, o que a leva a questionar a própria identidade. “Eu me vejo tanto nas suas palavras, que me começo a perder em você” [0:04:41 – 0:04:46], são as palavras que nos deixam perscrutar as consequências daquilo que a realizadora está a fazer a si mesma. Que ao mergulhar pelas memórias da irmã, é capaz de afogar as suas na mesma água.



Figuras 30 e 31 – Fotogramas de *Elena* [2012], de Petra Costa

Andamos para trás no tempo, para uma época em que Petra ainda não existia. Conhecemos um pouco dos pais, que viveram o romance e a primeira gravidez durante o regime militar no Brasil<sup>43</sup> e onde tiveram de viver como clandestinos alguns anos. Vemos um filme a preto e branco feito pela mãe, de quando era adolescente e partilhava do mesmo sonho que as filhas<sup>44</sup>. Só aos treze anos de Elena, e com o nascimento de Petra, é-nos introduzido o arquivo doméstico da família. A tela começa a ser ocupada pela relação das duas irmãs. Petra, que ainda é pequena e está a conhecer o mundo, é cuidada e educada pela irmã mais velha. Ela conta-nos como foi Elena que a ensinou a cantar e a ser atriz. E que, como encenadora, era ela quem a guiava nos seus gestos e ações. Desde aí percecionamos o mundo a partir do olhar de Elena... e tudo começa a dançar. Contudo, a separação dos pais leva à rotura do seu sorriso. A adolescente encontra refúgio no teatro e começa a ensaiar sem parar. Através de recortes dos jornais e de filmagens caseiras e televisivas, vemos uma *performance* onde Elena se enrola com uma corda à medida que rodopia<sup>45</sup>. E quando Petra faz sete anos, a irmã vai-se embora. Enquanto se recorda do que lhe disse a irmã, nós ficamos a “pairar” (como fantasmas) pelo quarto que está vazio.

---

<sup>43</sup> Anos 70.

<sup>44</sup> Essa herança é sublinhada quando cortamos da imagem a cores para a imagem a preto e branco no momento em que os rostos da mãe e da irmã da realizadora esboçam o mesmo olhar e sorriso. O corte (*match cut*), acontece entre os tempos [0:07:16 – 0:07:21].

<sup>45</sup> A escolha desta performance a ser mostrada pode significar também o estado mental em que se encontrava Elena. Rodopiando sem parar, a própria corda enrolada pode simbolizar o sufoco em que vivia e que Petra conseguiu perceber na irmã ao rever estas imagens.

Aparecem algumas imagens da festa de aniversário e das duas irmãs na cama a rir e a partilhar algum carinho (figura 32), mas falta-nos a prova visual desse momento. Ainda assim, o testemunho oral da realizadora é o suficiente para conseguirmos imaginar toda a conversa naquele espaço. A despedida materializa-se numa concha do mar, oferecida por Elena, como forma de manter por perto a relação entre as duas irmãs.



Figura 32 – Fotograma de *Elena* [2012], de Petra Costa

Os trajetos de Elena começam a aparecer desfocados e os seus reflexos na água são agora distorcidos. Enquanto caminha por uma ponte<sup>46</sup>, surgem algumas vozes sobrepostas a comentar as semelhanças de ambas as irmãs. No entanto, são as características de Elena que predominam no corpo de Petra. Ao redor deixamos de perceber a imagem e apenas conseguimos definir um pouco do rosto da realizadora. É como se ambos os corpos, e por consequência as memórias, estivessem a ser misturados e a própria identidade de Petra também se dissolvesse. Num comboio, Petra encosta a cabeça no vidro da carruagem, enquanto ouve Elena a falar, estando ela também encostada (como a irmã) enquanto grava a sua voz. Nesta cena, é evidente que existe uma fusão de ambos os corpos, onde a realizadora utiliza-se a si mesma, para dar uma forma à voz fantasma da irmã. A dor é evidente (no ouvido e no olhar), tornando palpável o sofrimento de Elena, que também faz parte do sofrimento de Petra.

Agora, no presente, a mãe também está na cidade. Juntas tentam encontrar a casa onde Elena viveu. As ruas estão diferentes, mas ela ainda se lembra de algumas das características passadas, como os artistas que as preenchiam. Neste momento do filme, começamos também a ver mudanças em Petra quando era criança. Ela começa a ter comportamentos violentos, como a conseguimos ouvir dizer “arranhei os meus pulsos, com uma faca de serrinha até ficar bem vermelho” [0:33:35 – 0:33:39], e começa

---

<sup>46</sup> As pontes são estruturas muito presentes no filme. A sua representação pode ser ambígua. Por um lado, na própria arquitetura da cidade de Nova Iorque podemos encontrar pontes para os mais variados fins. Num lado mais simbólico, a ponte pode acarretar um significado de ligação de dois extremos, neste caso, o mundo real com o mundo espectral, onde de um lado encontra-se Petra, no mundo dos vivos, e do outro Elena, no mundo dos mortos.

também a questionar-se sobre a Morte. Na mesma medida, a Morte começa a assombrar os pensamentos da irmã. A dor na sua voz vai ficando cada vez mais saliente, onde a ouvimos num dos seus áudios falar sobre um “rolo de fios no peito e na garganta, que antes não me deixava respirar, e agora não me deixa falar nem cantar<sup>47</sup>” [0:37:06 – 0:37:16]. No escuro da noite, onde as sombras ganham vida, a realizadora tenta perceber os sentimentos da sua irmã através da lente da câmara, onde capta a vida noturna da própria cidade. Consumida por essa mesma solidão, ela imagina que tornar-se água e «escorrer» pelo cano, seria a melhor solução.

Com a mão no peito, a mãe recorda os sentimentos e as palavras da filha, que lhe diz “a arte para mim é tudo, sem a arte prefiro morrer. Se não consigo fazer arte, melhor morrer” [0:42:03 – 0:42:17]. Impedida de fazer arte, de representar, Elena comete suicídio. O documentário toma assim um percurso mais expositivo, onde a família revive o que aconteceu. A mãe encontrou-a no quarto, inerte no sofá. Ela mostra-nos essa imagem, deitando-se no mesmo sítio a imitar a filha (figura 33). A mãe assume o espectro da filha e deixa o seu fantasma reviver aquele momento doloroso. Petra lê a carta que lhes deixou nesse dia, onde fala na escuridão, tristeza, vazio e solidão que a consumia. A sua mão percorre o peito, como se estivesse a sentir os próprios sentimentos da irmã na pele. Com a mãe deitada, ouvimos “quero desaparecer. This time, I was not supposed to fight” [0:50:40 – 0:50:47], enquanto a tela fica preta, como se fossemos também consumidos pela própria escuridão... pela Morte. E, como um alma que sobe ao céu quando desaparece e se transforma numa estrela, Elena volta a dançar com a lua.



Figura 33 – Fotograma de *Elena* [2012], de Petra Costa

Naquela altura Petra ainda era uma criança e, quando a mãe lhe contou o sucedido, ela mesma sentiu o mundo «cruel» e doloroso. Porém, a menina mantinha a presença da irmã viva cada vez que falava para ela, mesmo sem a ver. O seu relatório psicológico (que mostrava indícios de depressão) dizia que um forte sentimento de culpa e uma

---

<sup>47</sup> Este áudio leva-nos para o sonho de Petra com Elena, que é descrito nos primeiros momentos do filme.

predominante negação da morte que, por outras palavras, pode significar a não validação do fantasma da irmã. Do outro lado, a dor psicológica da mãe, começa a manifestar-se fisicamente. As imagens de arquivo que se seguem (onde apenas mostram a mãe) percebemos que ela está mais magra, com o olhar despido de sentimentos e que, de vez em quando, esboça um pequeno sorriso. Ela própria, aos nossos olhos, tornou-se num ser fantasmático. Um corpo desprovido de vida e que apenas deambula pelo espaço sem conseguir desaparecer. Quando Petra entende, por fim, que a irmã morreu, ela teme que a mãe tenha o mesmo destino. No ecrã, observamos planos de feixes de luz a atravessar as árvores, como as memórias que se infiltram no corpo e deixam marcas na pele. Dessa forma, para a proteger de tal fortuna, a menina começa por desenvolver comportamentos obsessivo-compulsivos, que se manifestam em rituais para os espíritos como, por exemplo, evitar olhar para o seu reflexo no espelho. Mas o tempo trouxe paz e, para Petra, “o medo desapareceu e você foi desaparecendo com ele” [1:03:53 – 1:03:58]. Porém, Elena volta a surgir no momento em que a irmã escolhe seguir o seu caminho no teatro. Nessa altura, ela deixa de conseguir dormir. Começa a ser assombrada por sentimentos de perfeccionismo, de ódio e a se autocriticar obsessivamente. De certa forma, todos os sentimentos de Elena começam a ganhar forma e a tomar conta do corpo de Petra. Os espelhos (figura 34), que fragmentam o seu rosto na água, dão-nos a conhecer de que a realizadora já não se reconhece ao espelho... já não sabe se é ela ou a irmã que ocupa aquele corpo. E, mergulhada na água da banheira, ela deixa-se afogar em Elena.



Figura 34 – Fotograma de *Elena* [2012], de Petra Costa

A água é a matéria tangível que Petra escolhe para representar a irmã. O próprio documentário é construído para que esse elemento seja uma presença intrínseca na narrativa. Ela funciona como *médium* dando corpo à presença de Elena, mas também carrega em si o sentido de memória, perda e dissolução. O som da água dos rios, a chuva da cidade, e até a água que escorre pelas ruas e entra nos ralos ou, até mesmo, nos momentos em que a recordam. A imagem dos peixes e cavalos-marinhos no aquário contrastado com a história da *Pequena Sereia*, onde a realizadora revê a sua irmã nessa personagem: “a pequena sereia aceita passar pela dor de uma faca atravessando o seu

corpo, sangrando o seu corpo, para ganhar pernas e assim dançar” [0:36:11 – 0:36:24]. Além disso, quando ficamos a conhecer a noite em que Elena se suicida, a realizadora decide virar a câmara para o chão onde aparece, em campo, uma mancha de água (figura 35) que pode ser um símbolo da diluição do próprio corpo e das memórias da irmã.



Figura 35 – Fotograma de *Elena* [2012], de Petra Costa

À medida que os anos passam, Petra Costa vai-se sentindo cada vez mais perto da irmã. Mesmo quando fica mais velha, a morte que existiu ainda consome o pensamento dela e da mãe. “Se a vida me convence que a vida não vale a pena, eu tenho que morrer junto com ela” [1:08:19 – 1:08:23], é o que repetem Petra e a Mãe sobrepondo as suas vozes uma na outra, como as vozes na cabeça que aparecem desordenados e nos ocupam a mente. Nesse momento (em que Petra corre) ouvimo-la a questionar-se sobre qual o seu papel naquele filme. Elena continua dentro dela, encenando-a, guiando todos os seus passos... tomando conta do seu corpo. Querendo tomar posse da sua respiração a realizadora procura fazer a irmã renascer para assim, de novo, a deixar morrer. Dessa mesma forma, num ato de puro êxtase e dor, com o som do mar no ouvido, volta a afogar-se na irmã. Ela deixa-se envolver por todos os sentimentos e memórias que pertencem a Elena e “enceno, enceno a nossa morte. Para encontrar ar, para poder viver” [1:11:27 – 1:11:46]. Acompanhada pela mãe e por outras mulheres<sup>48</sup>, ela segue o caminho da corrente, deitada na água, como se largasse a própria existência para aprender de novo a viver. A partir daí, também as dores se dissolveram e transformaram em memórias (figura 36).

No fim, voltamos às ruas de Nova Iorque. Petra começa a dançar ao mesmo tempo que nos acompanha o som da música em piano em que Elena também dançava. O espírito da irmã toma novamente conta do seu corpo, das suas memórias, fazendo-a girar como nas

---

<sup>48</sup> A imagem das mulheres deitadas na água, entregues à corrente, pode ser uma mensagem subtil sobre a condição feminina e o papel da mulher numa sociedade contemporânea. Sugere-nos uma leitura simbólica sobre a dor e o silêncio, que é partilhado e comum a muitas.

performances de teatro. “Queriam que eu te esquecesse Elena” [0:03:44 – 0:03:46], mas sabemos que isso é muito difícil pois, Petra, também é Elena.



Figura 36 – Fotograma de *Elena* [2012], de Petra Costa

### **As minhas reflexões...**

Estes seis realizadores, utilizam pedaços da mesma matéria (arquivo), para dar vida às suas memórias. Todos recorrem a técnicas semelhantes para manipular estes documentos. Porém, cada um dos documentaristas apresenta uma particularidade que se revela na forma como escolhe conviver com o seu fantasma, quando o traz para junto de si, na tela branca de cinema. Isso acontece porque nas diferentes obras, o espectro e o fantasma assumem múltiplos significados e a forma como são convocados clarifica-nos mais sobre a identidade do realizador e a sua relação com o passado. Os filmes que aqui analisei mostram diferentes formas de lidar com a presença do fantasma, mas todos constroem na tela um lugar onde o passado continua a fazer-se presente e a movimentar-se entre nós.

Em *Porto da Minha Infância* [2001], de Manoel de Oliveira e *Les plages d’Agnès* [2008], de Agnès Varda, o fantasma é também um ator. Os realizadores manipulam a sua chegada e partida, fazendo com que a espectralidade esteja à mercê das suas ordens. Manoel apenas utiliza a sua voz para dirigir o fantasma, mas Agnès coloca-se no mesmo espaço que ele e é frente aos nossos olhos, na tela branca, que nos mostra como ela o consegue dirigir entre a luz e a sombra, de modo a tomar sempre conta da própria narrativa. O corpo da realizadora torna-se parte da imagem e parte do dispositivo que invoca o fantasma, onde acaba por a acolher, comandar e conviver com ela na espectralidade. Em ambas as obras cinematográficas, a tela branca torna-se num espaço de reconstrução, mas também de dramatização e de convivência entre o passado e o presente.

Em *Une Histoire de Vent* [1988], de Joris Ivens e em *Time Indefinite* [1993], de Ross McElwee, existe uma busca incessante de dar uma forma visível a dois fantasmas que os assombram, o Vento e a Morte respetivamente. Apenas Joris mostra-nos a sua busca eterna do fantasma, ao colocar-se na mesma realidade espectral e Ross procura pelas provas da Morte no arquivo pessoal. Em *Time Indefinite* deixa de haver uma presença direta do realizador, mas sim um olhar de cima, uma voz, que trata de reconhecer a imagem deste ser fantasmático por entre as suas filmagens familiares. Em ambos os casos, o que está em jogo é o esforço de transformar o invisível em algo que possa ser apreendido pelo olhar e mesmo sabendo que ele escapa, utilizam o cinema para o tentar capturar. A presença ou a ausência de cada realizador nestas obras também marca a relação que ele mantém com o fantasma, se é um cúmplice ou se é apenas observador.

E, tal como Ross McElwee, também Jonas Mekas utiliza o seu arquivo para conviver com os fantasmas e perceber o que de importante restou. No entanto, em *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* [2000], o realizador acaba por perceber que ao mergulhar neste mundo, não existe nada aqui de extremo valor, mas sim pequenos pedaços belos de um passado transformado em memória. Mekas não procura um significado claro ou uma resolução emocional. Pelo contrário, ele aceita o arquivo como um espaço de deriva, onde os fantasmas não se impõem, mas que se escondem em cada plano.

Por fim em *Elena* [2012], de Petra Costa, a realizadora conjura o fantasma da sua irmã, para o tentar exorcizar e libertar-se do espectro que ocupa o seu corpo. Vemos ao longo do filme uma incorporação da irmã no corpo e mente da realizadora, onde ela começa a confundir e a esquecer-se da sua própria identidade. Este filme mostra uma relação intensa com o fantasma, capaz de habitar e transformar o corpo de Petra. As imagens não servem apenas para lembrar, mas também para tentar curar ou sobreviver a um trauma.

Também percebemos que o arquivo não é apenas um lugar de memória, mas um espaço onde o tempo se reorganiza. Que, tal como o cinema, trabalha com fragmentos que se sobrepõem, confundem e repetem. Assim surge o fantasma, entre o tempo da experiência e o tempo da imagem, e nós (espectadores) somos envolvidos com ele. É através do dispositivo cinematográfico que nos é dada a possibilidade de sentir uma memória que não é nossa e deixarmo-nos envolver por ela pois, o arquivo, após ser partilhado ao mundo, deixa de pertencer apenas ao realizador, tornando-se comum e transmissível.

# Metodologias: Construção da Linha Criativa

Within creative practice, the role of research is first to enhance personal effectiveness through conscious individual reflection and second, to provide a more systematic understanding of how people interact with artworks. Whether the research is carried out formally through an academic programme or not, the part played by the creation and evaluation of an artefact is a critical element in interactive arts research where audience participation is fundamental to the full realisation of the work.

(Candy, 2011, p.33)

Este projeto aborda conceitos que me eram desconhecidos na altura em que foi proposto. Validando de antemão de que carecia desse conhecimento, a concretização do documentário exigia uma base teórica sobre a temática principal (os espectros e os fantasmas) e que acaba por abranger outras áreas do saber como a filosofia. Porém, o levantamento bibliográfico não compreende apenas estes dois conceitos. Como uma pirâmide, partimos de uma conceção geral, ou topo, neste caso o Documentário, e vamos escavando até chegar ao particular, ao cerne, que são os Espectros e os Fantasmas no Documentário Autobiográfico.

Nesse sentido, como também referi na secção introdutória deste relatório, as pesquisas começam no trabalho de alguns autores. Bill Nichols (2001), Carl Plantinga (1987; 2005), Erik Barnouw (1974) e Manuela Penafria (2011), sobre os estudos da não-ficção e o que a distingue como género cinematográfico. Alisa Lebow (2012) e Jim Lane (2002) para o documentário autobiográfico. Michael Renov (2004) que nos apresenta o conceito de etnografia doméstica e Efrén Cuevas que investiga sobre os arquivos familiares no documentário. Além disso, obras como *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories* (2004) de Karen Ishizuka e Patricia Zimmermann, foram necessárias para sustentar o pensamento de Cuevas. Para falar sobre a ética e a morte no documentário (e no documentário autobiográfico) recorro à autora Vivian Sobchack e ao seu texto de 1998 *Inscrevendo o Espaço Ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário*, e a John Stuart Katz e Judith Milstein Katz e ao texto publicado em 1988 intitulado *Ethics and the Perception of Ethics in Autobiographical Film*, em *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*.

Para meditar e compreender mais sobre os conceitos de espectros e fantasmas, explora-se a obra editada em 2021 para português, *Espectros de Marx* (1993), de Jacques Derrida, que abrange outros campos do saber como a Filosofia. Ligando-se mais às

ciências exatas, Gilberto Perez na sua obra *The Material Ghost: films and their medium* (1998), materializa este fenómeno apresentando-nos os fantasmas como um processo técnico. Por fim, as suas representações na sétima arte, com especial foco no Documentário, será a última parte desta investigação que nos é apresentada segundo alguns autores como Donna Mcrae (2012), e também, na investigação em Portugal, José Bértolo (2019) e Margarida Medeiros (2023), que em conjunto editaram a obra *Os Fantasmas da Fotografia e do Cinema* (2020). Estes autores portugueses fazem-se acompanhar de Roland Barthes e da sua obra *A Câmara Clara* (1980), que mesmo confessando “preferia a Foto ao cinema, do qual, todavia, não conseguia separá-la” (Barthes, 2021, p.11), ele sabia que o cinema tinha um poder, pois “a personagem que sai de lá [do ecrã] continua a viver” (Barthes, 2021, p.65).

Considero que a pesquisa da filmografia para o projeto se divide em duas categorias. A primeira como sendo aquela que serve de influência estética, visual e sonora para o documentário a ser desenvolvido, e a segunda que, apesar de não ser utilizada como referência, se enquadra no tema deste trabalho e, por isso, deve ser incluída nesta análise.

Semelhante ao método de pesquisa aplicado na bibliografia, os filmes que recolhi ao longo de todo este processo, e que depois decidi analisar, aparecem à medida que aprofundo o conhecimento sobre a temática. Alguns filmes que já conhecia e que queria incluir no projeto, como *Late Spring* [1949], de Yasujiro Ozu, ou *Taste of Cherry* [1997], de Abbas Kiarostami, apesar de estarem distantes da reflexão escrita que pretendo fazer, apresentam uma composição de imagem característica e adequada à minha idealização. Além desses, sabia da existência de documentários que trabalhavam temas como a casa, a família, o arquivo, a memória, a morte, etc... e que poderia abarcar neste projeto. Tal é o caso d’*A Toca do Lobo* [2015], de Catarina Mourão, *Bostofrio* [2018], de Paulo Carneiro, *A Metamorfose dos Pássaros* [2020], de Catarina Vasconcelos, e as três curtas-metragens realizadas por Melanie Pereira, *Aos Meus Pais* [2018], *Memória Descritiva* [2020] e *Lugares de Ausência* [2021].

À medida que analiso os textos de outros investigadores, também a minha filmografia vai-se estruturando. Os irmãos Lumière, são uma fonte de conhecimento no que toca às origens do cinema e dos *home movies*, com *La Sortie de l’usine Lumière à Lyon* [1895] e *Repas de bébé* [1895]. Isto atraiu a atenção de Georges Méliès, que foi pioneiro na representação do fantástico e das assombrações no Cinema, como é o caso das obras *Le Manoir Du Diable* [1896], *Le Château Hanté* [1897] e *Le Voyage dans la Lune* [1902] onde se “começa a explorar as potencialidades mágicas e oníricas que encontra neste

novo meio de representação” (Bértolo & Medeiros, 2020, p.7). No cinema de ficção, a presença espectral é popularizada nos filmes de terror, como no caso de *Pulse* [2001], de Kiyoshi Kurosawa, mas também é presente noutros géneros como no filme *Ugetsu* [1953], de Kenji Mizoguchi, *After Life* [1998], de Hirokazu Kore-eda, ou *O Estranho Caso de Angélica* [2010], de Manoel de Oliveira, e na animação, Satoshi Kon, com o exemplo *Good Morning* [2007]. Ao aproximar-me do documentário, percebo que existem filmes que se posicionam interceptados com a ficção, que misturam elementos de ambos os géneros cinematográficos, como é o caso de algumas obras dos realizadores Apichatpong Weerasethakul com *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* [2010], Pedro Costa com *Cavalo Dinheiro* [2014], Abbas Kiarostami com *Close-Up* [1990], ou Ken McMullen com o filme *Ghost Dance* [1983]. Estes realizadores tornam o mundo espectral muito mais evidente na tela, onde misturam os corpos reais com as presenças fantasmagóricas. Ao aproximarem estas duas dimensões, criam um espaço-tempo partilhado, quebrando assim as fronteiras entre a ficção e o documentário, onde todas estas figuras convivem na mesma matéria cinematográfica.

Ao passar a fronteira para o cinema documental, aparecem outros títulos como *Homes* [2016] de Diana Toucedo, ou *O Movimento das Coisas* [1985], de Manuela Serra. Depois, já dentro do documentário autobiográfico, descubro alguns filmes como *A Song of Air* [1988], de Marilee Bennet, *Fruto do Vosso Ventre* [2021], de Fábio Silva, *Défilement* [2023], de Francisca Miranda, *Visita ou Memórias e Confissões* [1982], de Manoel de Oliveira. Além disso, decidi incluir uma análise de seis obras cinematográficas à minha escolha (dentro da listagem de documentários que programei), onde investigo a forma como decidiram dar vida aos seus fantasmas na tela e onde também me vou centrar para tentar encontrar resposta para a minha pergunta de partida.

Não é o meu propósito, com esta investigação, proceder a uma análise extensa de todas as obras cinematográficas citadas neste capítulo, até porque o objetivo final é o documentário *O Fim da Primavera*. Porém, foi necessário proceder a uma busca mais extensa, para depois fazer uma seleção dos filmes adequados ao estudo. Esta avaliação contribui para uma perceção mais concreta da forma como diversos realizadores têm vindo a explorar a temática dos espectros e dos fantasmas (na ficção e no documentário), bem como a forma como os decidiram evocar, ou materializar, na tela de cinema, mesmo que não fosse esse o seu propósito primordial. Além disso, é de referir que esta abordagem dá uma abertura para a experimentação das diferentes técnicas encontradas, e que podem vir a ser aplicadas no meu próprio filme. Assim sendo, a minha metodologia

de trabalho assenta nos conceitos que a investigadora e escritora Linda Candy (2006; 2011) batiza como *Practice-Based Research* e *Practice-Led Research*.

Nas palavras da investigadora, “research that takes nature of practice as its central focus is called ‘practice-based’ or ‘practice-led’ research” (Candy, 2006, p.2.), ou seja, as pesquisas podem ser ‘baseadas na prática’ ou ‘lideradas pela prática’. Clarificando ambas as noções apresentadas, “if a creative artefact is the basis of the contribution to knowledge, the research is practice-based”, e “if the research leads primarily to new understandings about practice, it is practice-led” (Candy, 2006, p.1.). No meu entender, este trabalho acaba por adotar ambas as metodologias propostas pela autora, uma vez que apresenta dois objetivos finais, sendo um deles a concretização de um documentário autobiográfico, ou seja, um artefacto, e o outro a busca de uma resposta através da experimentação sobre de que forma os arquivos domésticos podem evocar espectros e fantasmas no documentário autobiográfico. Contudo, este relatório pretende contribuir para novos conhecimentos e ideias através da criação de uma obra artística, aproximando-se daquilo que Linda Candy entende por *Practice-Based Research*.

In this form of practitioner research, the artefact becomes a basis for exploring ideas through making. Thus, the research is dependent upon the creation of an artefact and it is also difficult, if not impossible, to understand its significance without direct experience of the artefact itself. From this process, both new artefacts and new understandings emerge.

(Candy, 2011, p.36)

Porém, não me é possível contribuir com essa prática através da experimentação e da tentativa e erro, sem ter conhecimento daquilo que já foi estudado e realizado anteriormente e, além disso, das questões e conclusões que podem surgir dessa pesquisa teórica. Esta componente escrita, que é liderada pela reflexão e análise de obras já publicadas, contribui igualmente para a investigação, como reflete a *Practice-Led Research*. Linda Candy expande este conceito ao escrever que “practice leads the direction of the research and the outcome is something the practitioner can use and also hand on to others by making it generally available” (2011, p.36).

Para falar sobre a minha experiência com a Morte, utilizo a figura do meu avô, e as relações com o resto da minha família, como veículo para uma reflexão pessoal e íntima, de encontro com o meu ser. Para isso, suporto-me na conceção proposta por Michael Renov (2004), a de *Etnografia Doméstica*<sup>49</sup>. Esta é uma prática autobiográfica em que o

---

<sup>49</sup> Este conceito é abordado, com mais detalhe, no ponto 1.1 *O Autorretrato Documental*, do Capítulo I, na página 11.

criador faz uma autorreflexão ao documentar um familiar, ou até mesmo de pessoas com quem manteve “long-distance everyday relations and has thus achieved a level of casual intimacy” (Renov, 2004, p.218). Pela observação do “outro” acabamos por ser conduzidos numa atividade de introspeção ou autoconhecimento.

Familial investigation in these recent films and tapes is, on one level, a kind of identity sleuthing in which family-bound figures – progenitor and progeny – are mined for clues to the artist’s vocation, sensibility, or pathology. Domestic ethnographies tend to be highly charged investigations brimming with a curious brand of epistophilia, a brew of affection, resentment, even self-loathing.

(Renov, 2004, p.218)

E se procuro falar de mim através do meu avô, o único sítio onde consigo encontrar a imagem dele é no arquivo doméstico. Assim sendo, a tarefa de escolha e catalogação desse arquivo da minha família começou a partir do momento em que o tema ganhou forma. Consegui recolher várias cassetes VHS e Mini DV, fotografias e negativos. À medida que observo o arquivo e construo uma primeira versão do argumento e do tratamento cinematográfico, vou catalogando os vários materiais por espaços e pessoas, acabando por ficar apenas com as memórias da casa dos meus avós, da minha infância e da minha família naquele período. São, ao todo, 52 minutos de VHS e 136 fotografias com as quais vou trabalhar. Mas até esses documentos vão sofrer reduções, pois o progresso da estrutura do filme irá exigir transformações e escolhas que apenas vão ocorrer durante as etapas de pré-produção, produção e pós-produção.

Após este processo de recolha e catalogação, foram feitas repérages à casa dos meus avós e esboçados diferentes trajetos para a viagem de carro, que é uma das partes do filme. A repérage concretizada serviu para estudar tanto o espaço, como o equipamento necessário para filmar os diferentes planos, e uma experimentação com o arquivo, para perceber de que formas podemos criar as sobreposições e projeções. Algumas sobreposições foram primeiro testadas com uma câmara DSLR, onde se reproduziam os enquadramentos encontrados nas imagens de arquivo e depois, em computador, alinhava-se com a fotografia digitalizada, combinando ambas as imagens numa só ao recorrer à transparência de uma das camadas. Tal como com as fotografias, as projeções de VHS também foram experimentadas. Com um projetor, foram pensadas diferentes maneiras de projetar essas imagens, como por exemplo, numa parede única ou nos diferentes espaços onde as filmagens de arquivo foram feitas.

À medida que fui destapando o arquivo, senti uma maior facilidade a que surgissem recordações de vários sons familiares e que foram recriados em *foley*. Por sua vez, a

música criada especificamente para o filme foi a forma encontrada de conceber uma atmosfera sonora mais fantasmagórica, para se aproximar do tom e da temática do filme que são os espectros e os fantasmas. Também saliento que a viagem dentro da casa (o local onde volto a dar vida às imagens de arquivo e a essas memórias), é acompanhada de *voz-off*. A ideia inicial (concretizada), era usar a minha voz para narrar um texto pessoal sobre todo o processo de luto ao meu avô e à minha infância, enquanto vou recordando a sua presença naquele espaço que agora está vazio e coberto de poeira<sup>50</sup>. Porém, outras sugestões foram pensadas, tal como a de gravação de uma refeição com os meus pais, onde a minha avó também está presente, durante a qual falamos sobre o meu avô e percorro com eles o arquivo que escolhi.

Mas eu não considero que o filme esteja “decidido” tanto na altura da sua conceitualização, como na fase de produção. Eu creio que este processo de metamorfose, que vai desde o aparecimento do objeto até à obra final, é algo orgânico e que vai adquirindo forma consoante as decisões que têm de ser tomadas ao longo de todas as fases do filme. E, até essa transformação se dar, é preciso saber qual o caminho a seguir e como trabalhar o tema. Daí ser necessário já ter algumas noções das formas que a obra pode tomar para assim não operar às cegas, dando azo à aleatoriedade e ao acidente. Isso acaba por retirar todo o significado que carrega e apenas se torna numa composição de elementos visuais e sonoros que, entre si, não têm qualquer ligação.

---

<sup>50</sup> Todos os elementos sonoros aqui mencionados (*foley*, *voz-off* e música) são descritos com maior detalhe no subcapítulo 5.2 *A Atmosfera Sonora* (pp. 110-116), da fase de pós-produção.

## **Trazemos Connosco Todas as Idades <sup>51</sup>**

---

<sup>51</sup> Excerto de *voz-off*, que pertence ao filme *Visita ou Memórias e Confissões* [1982], de Manoel de Oliveira. Esta frase, que é dita na voz de Diogo Dória enquanto nós, o espectador, olhamos para alguns retratos da família do realizador. [0:11:06 – 0:11:50]

## A Tangibilidade da Não Existência

Fui buscar o relógio que o meu pai pediu para consertar há vários meses. Veio com uma fivela nova, castanha. Tive de pedir para fazerem mais uns furos, de forma a caber no meu pequeno pulso, mas mesmo assim continua largo. Quem olha para aquele objeto, que agora me pertence, confunde-o como se fosse novo. A cor prateada que o envolve ainda brilha e os ponteiros não têm qualquer defeito. Todavia, o estado do vidro reflete a sua vida passada. Está preenchido com pequenos riscos que o meu avô fazia quando tocava com as unhas no relógio para ver as horas. Recordo-me, mesmo que vagamente, do dia em que fiquei com ele. Depois do funeral, em casa dos meus avós, enquanto me mantenho sentada no banco ao lado da minha avó que cola a sua mão na minha, olho para o cadeirão que estava na outra ponta da sala. Era o sítio onde o meu avô passava a maior parte do tempo, durante os últimos anos da sua vida. Nesse lugar intocado, que reflete de estranha forma a presença dele, ninguém se aproximou. Ao olhar de frente para o cadeirão, na parede em que se encostava, reparo num relógio pendurado. Era aquele que o meu avô usava, todos os dias, no seu pulso esquerdo. Não sei quem o colocou lá, mas pareceu propositado para alguém o encontrar. Para eu o encontrar. Movi-me instantaneamente, num impulso. Não é a primeira vez que algo assim me acontece. Acabei por me levantar do banco e agarrar no relógio. Coloquei-o no mesmo pulso que o meu avô o usava. O relógio não trabalhava, mas sentia-me desinteressada por esse detalhe. Levava comigo um pouco da existência dele, que sentia começar a desvanecer nas rugosidades das paredes. Cresci com muito medo do abandono. Talvez seja por isso que, por vezes, me isolo do “outro”. Sei que um dia voltarei a ficar sozinha. Nesses momentos, sou preenchida com um vazio que me sufoca. Sinto que perco o chão que me equilibra. Custa-me voltar a respirar. Já não sei quem sou. Perco-me no emaranhado dos meus pensamentos. Vivo só, na minha cabeça. Então, atulho-me de pequenos objetos que me lembram a importância que a pessoa – a quem lhes pertenceu –, tem para mim. Dou uma forma palpável às pequenas recordações que tenho. Assim sei que mesmo que perca a sua presença física vou-me sentir, para sempre, acompanhada por ela. Até eu um dia também desaparecer.

Avô,  
talvez seja egoísta da minha parte,  
não te conseguir deixar partir tão facilmente.

11 de agosto de 2023, Porto de Mós

## **Pré-Produção: A Curiosidade da Infância**

*O Fim da Primavera* nasce pelo desejo de fixar “para sempre” a imagem da casa da minha infância, onde ainda ecoam memórias que não habitam em mais lado nenhum. Atribuímos aos espaços diferentes significados, pois deixamos neles parte de nós e essa marca molda a nossa identidade. Encontrar aquela casa despida, oca, só tornou maior a minha vontade em ressuscitar esta infância, agora perdida. Além disso, foi com a morte do meu avô Machado que percebi a dimensão afetiva desse lugar. Sabemos que é apenas quando perdemos algo, que acabamos por reconhecer o valor. Aprendi isso quando entendi que parte de mim desapareceu ali. Algo que me parecia eterno ao toque, apenas se mantém vivo agora no sentimento. E eu preciso de recuperar (nem que seja por um segundo), aquela realidade que me era tão querida. Por isso mesmo, é entre memórias, arquivos e a silhueta espectral do meu avô que me atrevo a percorrer novamente aquelas divisões e a reviver o meu passado. Quero preservar a minha estória e, com isso, conhecer-me mais e melhor. E que outra forma existe senão a de voltarmos às nossas origens.

Link para visionamento da curta-metragem: <https://bit.ly/4nozAf6>

Palavra-Passe: PrimeiraCasa

### **3.1 As Datas e o Orçamento Construído**

À partida considerava que ao atender às necessidades e exigências que o projeto mostrava precisar nos momentos iniciais, isso seria o suficiente para garantir o seu bom desenvolvimento. Pela intimidade deste projeto, decidi assumir a realização como o cargo principal a que entrego a minha avaliação. Porém, acabei também por desempenhar funções no departamento de produção e de montagem. Eu estava longe de perceber a minha ingenuidade ao considerar que seria “fácil” conciliar a realização com a produção e a montagem neste projeto mesmo tendo em conta que, à medida que o trabalho avança, surgem imprevisivelmente mais questões e obstáculos que necessitam de solução e, muitas das vezes, de respostas na hora.

Durante o esboço da calendarização (ver tabela 1), decidi planear todo o projeto (escrito e prático) depois de estabelecer a data das rodagens, que entendia ser o mais importante. Apenas tínhamos uma semana para filmar todo o documentário e estando já a equipa formada, percebi que as rodagens seriam executadas durante as férias da Páscoa. Após

essa certeza, as outras etapas do projeto foram definidas em função dela. A entrega estava ponderada para junho, mas logo foi estendida para outubro aquando do conhecimento dos novos prazos, para assim haver mais espaço para a criação e polição de todo o trabalho que se mostrava ser exigente desde o início. Além do objeto fílmico, seria realizada uma pequena investigação em torno de um dos temas subjacentes na curta-metragem que são “os espectros e os fantasmas no documentário autobiográfico” e, dessa mesma forma, o calendário foi dividido em duas áreas. Dentro de cada área, filme e investigação, surgiram várias etapas e subetapas, cada uma delas adaptada à outra de forma a não se “atropelarem”.

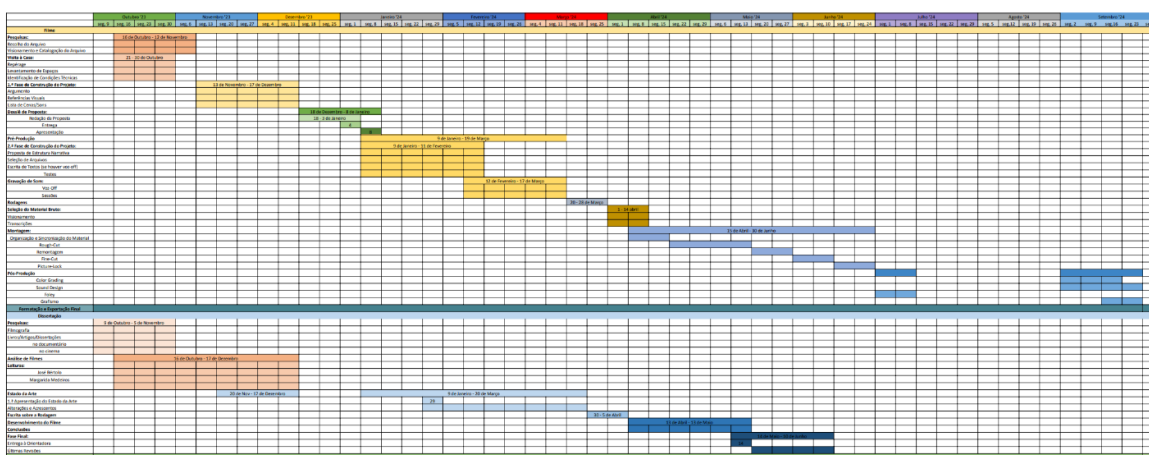


Tabela 1 – Cronograma previsto do projeto final

A fase de pré-produção acontece entre outubro e março. Os primeiros três meses, que vai desde a segunda metade de outubro a 4 de janeiro, seriam utilizados para a recolha e triagem de todo o material de arquivo, para pesquisas bibliográficas e filmográficas, para o planeamento de estratégias de angariação de fundos e comunicação, para o estabelecimento de contacto com diferentes serviços para apoios e para a criação do dossiê de proposta a ser apresentado aos professores e orientadores de Curso, para fins de aprovação e financiamento. Este período foi necessário para começar a pensar o filme e a dar-lhe uma base sólida para posteriormente o trabalhar em termos narrativos, visuais e sonoros. Aqui faria as primeiras visitas à casa (levantamento dos espaços e identificação das condições técnicas), realizaria o trajeto de carro e procederia à digitalização e organização dos materiais de arquivo. A partir daí seriam experimentadas e pensadas as diferentes formas que a imagem e o som poderiam tomar. Na última temporada de pré-produção, que vai de janeiro até às rodagens, seriam feitas as repérages com a presença de toda a equipa, analisando em conjunto todo o projeto, e também apresentando e arranando soluções para as diferentes questões práticas que surgissem. A produção do filme acontece nos últimos dias de março. As rodagens estavam marcadas entre os dias 21 e 29, mas tiveram de ser antecipadas, em apenas um

dia, tendo acontecido de 20 a 28 desse mês sem afetar nenhum elemento da equipa. Como é sabido, aqui filmam-se os planos definidos ao longo da fase de pré-produção, além dos enquadramentos de arquivo e projeções, e a maioria da captação de som direto, além da conversa com os meus pais, sendo que já tinha sido considerado, com a Diretora de Som, Mariana Duarte, gravar os sons de *foley* e a *voz-off* na altura de pós-produção, em julho. Os meses seguintes, de abril a outubro, seriam meses dedicados à pós-produção. A primeira fase (seleção do material bruto, sincronização e montagem), realiza-se de abril até ao final de junho. As primeiras semanas de julho são usadas para a gravação do *foley* e da *voz-off*. O mês de setembro destina-se para a correção de cor, design de som, grafismo e na elaboração de estratégias de promoção e divulgação do filme.

No fim, a fase de pós-produção foi aquela que demorou mais tempo a ser terminada (ver tabela 2), levando quase um ano para ter o documentário feito e pronto a apresentar. Os novos projetos, trabalhos e conquistas pessoais fizeram com que me acabasse por distanciar mais neste momento. Além disso, numa nota íntima, o perfeccionismo e medo de falhar fazem com que me esconda do mundo exterior e que prefira viver como os fantasmas. Além disso, é de referir que a pré-produção do filme, por conseguinte, acabou por afetar a fase de investigação sobre o arquivo e a memória espectral.

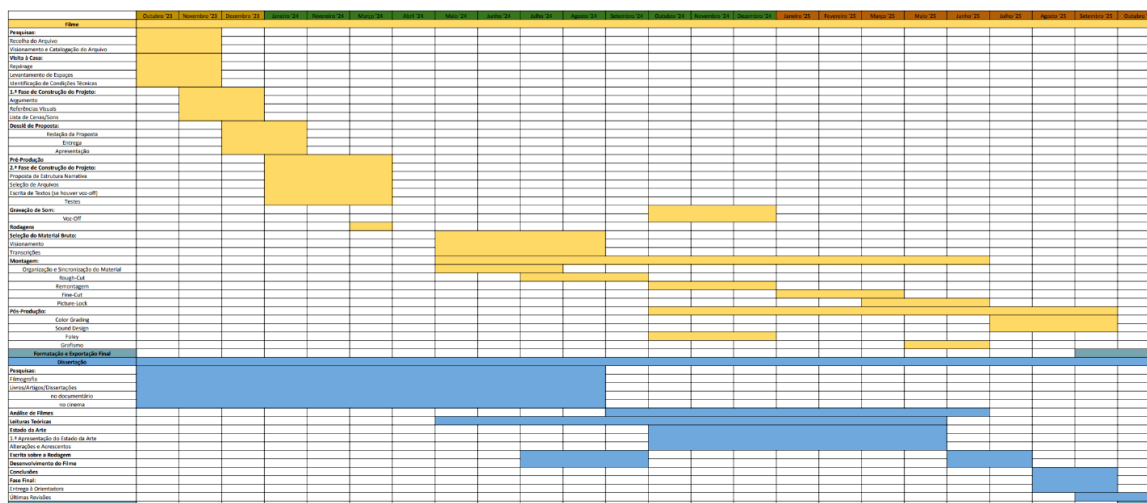


Tabela 2 – Cronograma realizado do projeto final

No orçamento construído, com base nos custos encontrados e propostos, constam todos os gastos que seriam essenciais para a boa produção d'O Fim da Primavera. Para tal, seriam necessários 4039,73€, em que 3672,48€ correspondem ao subtotal dos gastos e 367,25€ aos imprevistos (10%). O maior dos encargos, no qual consta metade do nosso orçamento, seria para o alojamento e refeições, na altura da repérage e das rodagens,

correspondendo a 55.3% do orçamento completo. Era necessário arranjar alojamento para 6 pessoas, durante 9 dias, em Porto de Mós e garantir refeições para todas, bem como a comida que seria necessária comprar para pequenos-almoços e lanches. Isto tanto para as rodagens, como durante a repérage. O valor batia os 2235€. As deslocações da equipa, tudo somado tendo em conta o sítio de partida de cada um dos membros e o tipo de deslocação pretendida fazer (de carro ou de transportes públicos), são 10.4% do total, que equivale a 418,96€. Para o transporte do equipamento, que já se sabia que seria feito pelo meu pai, correspondia a 5.2% do total, ou seja, 210,46€. Para os alugueres e seguros serão necessários 343,06€, que perfazem 8.5% do orçamento. Os alugueres seriam de um veículo durante as rodagens, de um projetor e de um disco externo (que eventualmente poderá ser necessário comprar). Na listagem do orçamento também está incluído o aluguer de um estúdio de som para o *foley* e a *voz-off*, mas não tem qualquer preço no seu lugar, pois não se tem a certeza da necessidade desses sons serem feitos num estúdio próprio. A quantia de 228€ (5.6%) acomoda tudo o que é consumíveis e promoção. Por consumíveis entende-se aquilo que será necessário ter para o bom funcionamento das rodagens como por exemplo, pilhas, lâmpadas, extensões, telecomunicações, etc... sabia que queria chegar ao maior número de pessoas da terra, então estava nos meus planos conseguir promover o documentário no jornal regional. Por fim, tudo o que eram contas de energia e de água, bem como o combustível usado pelos veículos durante o tempo de rodagens, englobei nos encargos gerais, que são 5.9% do total, ou seja, 237€. De orçamento definido, a montagem financeira foi feita à roda desse valor total, onde em cada parte se tentaria arranjar uma quantia significativa e generosa dos diferentes apoios. O plano de angariação de fundos ajudaria a pagar as despesas e a tornar a produção do filme mais cómoda. A angariação passaria pela criação de redes sociais, para divulgação do projeto e de métodos de *crowdfunding* para conseguir o apoio do maior número de pessoas. Entrar em contacto com o Município da zona, e com as respetivas Juntas de Freguesia, era outra das formas de conseguir cobrir as despesas maiores, como alojamento e refeições. Os pequenos patrocínios seriam pedidos nos supermercados e cafés.

No fim, com uma angariação de 913€, conseguimos juntar 1913€ para a produção do filme. Foram gastos 1362,44€, o que significa que ficaram a sobrar 550,56€ para utilizar na futura distribuição do filme.

### **3.2 A Estrutura Narrativa e suas Alterações**

A criação de uma história com início, meio e fim, que fosse tanto uma representação fiel do meu olhar, da minha história e da minha família, como também se mostrasse cativante para o espectador ver na sua totalidade, mostrou ser um grande desafio desde o início. A pergunta que pairava na minha cabeça era, “qual é a história que quero contar?”. Sabia que queria usar o meu arquivo de infância, a casa dos meus avós e a presença/ausência do meu avô que faleceu, mas não sabia como conjugar estes três elementos no filme. Daí surgiu a ideia das sobreimpressões e projeções. Sempre que entro na casa dos meus avós (e partilho desta mesma sensação com a minha mãe), lembro-me de certos momentos ao olhar para o espaço. Achei que ao contrastar o passado com o presente, através do arquivo doméstico e dos sons que me recordam a infância com aquilo que já não existe hoje, conseguiria mostrar aquilo que eu pretendo alcançar com o filme, que é recordar e preservar a memória.

Numa primeira parte, faço uma viagem de carro. Foi durante a viagem, na noite em que o meu avô faleceu, que me encontrei em paz, como se o tempo lá fora tivesse parado. Sentia que estava dentro de uma bolha protegida de tudo o que se passava no exterior, mas que a qualquer momento poderia rebentar. Queria, neste percurso, falar sobre o meu passado como se as palavras também acabassem por nos guiar. Depois disso, chegada a casa dos meus avós, será altura de uma viagem à minha infância na casa deles, onde tenciono contrastar o vazio, o desgaste e o silêncio de agora com o barulho, o cristalino e a vivacidade de antigamente. Recorrendo ao uso das projeções e das sobreposições das imagens, eu espero aproximar estes dois períodos tão distantes, mas que partilham entre si o mesmo espaço.

A proposta de estrutura narrativa sofreu algumas alterações consoante as pesquisas, visitas e estudos que foram sendo feitos tanto à casa, como ao arquivo. Porém, não sinto que tenha sido reestruturada. A ideia principal está lá, apenas agora com um melhor preparo e conhecimento prático e técnico. Foi durante esse período que esbocei, em várias folhas do caderno, ideias de cenas, enquadramentos e movimentos de câmara, sons e versões de texto para uma futura *voz-off*, e que podem ser encontradas em anexo.

### **3.3 A Versão Provisória da Voz-Off**

A maior dificuldade que senti foi a escrita da *voz-off* do filme. Naquela viagem ao passado que faria até à casa dos meus avós, para reviver uma última vez a minha infância, eu

achava por bem contar ao espectador tudo o que tinha acontecido, incluindo as minhas memórias. Todavia, sabia que as imagens também teriam de falar por si, percebi que o trajeto que estava a seguir não era o que queria para filme. Ao longo de várias orientações do projeto, pensou-se em criar uma *voz-off* que interligasse o tema do meu documentário com a minha investigação em torno dos espectros e dos fantasmas. Deixaria de ser uma exposição dos acontecimentos e seguiria o caminho de um ensaio sobre a imagem. Achei uma ideia muito mais atraente e desafiadora, em que realmente conseguiria pôr em prática a minha investigação.

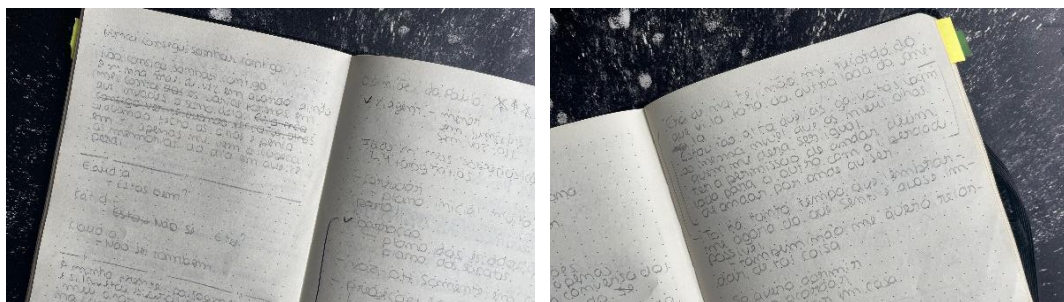
Durante a pré-produção também se pensou em utilizar o som de uma conversa com os meus pais sobre a casa e as memórias. Ao início, a ideia não cativou muito, pois dos únicos momentos em que conseguiria conversar com os meus pais seria à mesa durante as refeições e, ao captar o som dos talheres sentia que isso estragaria por completo o ambiente silencioso que queria para o filme. Além disso, ao estar a misturar sons de diferentes fontes sonoras, era capaz de criar uma composição confusa para o espectador. Contudo, era uma ideia que também poderia resultar como diálogo para o filme, sendo considerada como um dos elementos documentais. Além disso, eu não conheço as memórias dos meus pais daquela altura então esse dado também poderia trazer muita riqueza ao próprio filme.

Outra ideia que surgiu, e que poderia ser interessante implementar, seria tornar o texto um diálogo entre duas irmãs, eu e a Cláudia (Assistente de Montagem e Anotadora), que partilhavam, pela primeira vez, a dor da morte de um familiar próximo. Isto poderia ser escrito em forma de uma carta para ela, em que ela lê essa mesma carta, ou num diálogo entre as duas. Algo que me move em realizar isso é porque as memórias dela neste espaço são vagas. Enquanto eu cresci com os meus avós maternos, ela cresceu com os paternos e nunca conheceu esta casa como eu a conheci.

Estas foram as ideias de narração que ficaram delineadas na altura da produção do filme. Os primeiros rascunhos do texto de *voz-off* podem ser encontrados em anexo, bem como as outras ideias e pensamentos que foram colocados num caderno ao longo dos meses. Até à versão final, o texto foi reescrito várias vezes. Com o passar do tempo, outras ideias surgiam e novas frases eram rabiscadas. Foi um processo demorado, mas necessário para conseguir alcançar a versão desejada<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> A versão final pode ser encontrada ao ler o ponto 5.2.1 *Voz-Off* (pp. 113-114), presente na pós-produção. As várias versões do texto, com as respetivas correções, podem ser vistas em anexo.



Figuras 37 e 38 – Imagens dos primeiros pensamentos e de rascunhos de *voz-off* no caderno de bordo

### 3.4 O Tratamento Cinematográfico

Com base nos documentários que já conhecia e naqueles que visionei nesta etapa de pesquisa, fui construindo uma base visual e sonora para o filme. Optei por uma abordagem poética, fazendo maior uso das ferramentas de montagem para alcançar uma composição visual e narrativa que foge à norma. Segundo Nichols (2001) “poetic documentaries, though, draw on the historical world for their raw material but transform this material in distinctive ways” (p.103). Além disso, também se encontra dentro do tipo performativo (que se desenrola num género de autobiografia), que Nichols (2001) refere “performative documentary underscores the complexity of our knowledge of the world by emphasizing its subjective and affective dimensions” (p.131), eu pretendo refletir sobre a minha própria finitude ao mesmo tempo que reflito sobre o meu passado naquele lugar.

Visualmente, este projeto resulta da mistura de vários elementos presentes em obras cinematográficas que decidi incorporar na minha filmografia. Da mesma forma, todas as minhas referências visuais pertencem a filmes que abordam temáticas semelhantes às de *O Fim da Primavera*. O título proposto para o projeto é inspirado em vários dos filmes de Yasujiro Ozu, pelo qual nutro uma grande admiração, não só em termos estéticos, mas também devido à profundidade das histórias familiares que cria, ao usar a casa como representação do “mundo”. Portanto, queria que a câmara também se comportasse de forma parecida, colocada num eixo baixo e com os enquadramentos harmoniosos e simétricos.



Figuras 39 e 40 – Fotogramas de *Tokyo Story* [1953], de Yasujiro Ozu

Quando pensava como fazer as sobreposições e as projeções, surgiam-me sempre duas referências importantes: o filme *Lugares de Ausência* [2021] de Melanie Pereira e o filme *A Toca do Lobo* [2015] de Catarina Mourão. Ambas as realizadoras exploravam diferentes formas de olhar para o arquivo e de o trazer para a tela, que eu achei particularmente interessante e fiquei com vontade também de fazer.



Figura 41 – Fotograma de *Lugares de Ausência* [2021] de Melanie Pereira



Figura 42 – Fotograma de *A Toca do Lobo* [2015] de Catarina Mourão

Em termos sonoros, eu sabia desde cedo o que queria. A minha intenção era captar os sons ambiente da atualidade, através do som direto, misturando-os com os sons que guardo na memória daquela casa, que funcionam de forma extradiegética. Também era uma escolha minha fazer um grande contraste entre o silêncio e o som das “memórias”, sejam elas de arquivo ou recriadas posteriormente em *foley*. A narração também era um ponto importante, tanto para dar algum contexto como para realizar uma reflexão em torno da imagem. Sendo a história dividida em dois espaços (o carro e a casa dos meus avós), a narração de um contexto passado surgiria na primeira parte do filme e, depois, daria lugar a uma reflexão sobre a imagem. Uma outra ideia que surgiu foi a criação de um jogo de associações entre o som das projeções de VHS e as imagens das fotografias do arquivo, sobrepondo ambos os meios.

Este tratamento cinematográfico não sofreu grandes alterações, pois as ideias que surgiram e foram concretizadas não implicaram mudanças significativas até à produção do filme. Em vez disso, apenas foram acrescentadas mais informação e detalhe. As

referências visuais e sonoras continuaram a ser as mesmas e a versão completa e detalhada do tratamento cinematográfico, com as respectivas referências visuais, pode ser consultada em anexo.

### 3.5 O Arquivo Doméstico

Por causa de outro projeto fílmico, realizado no ano anterior para a Unidade Curricular de “Cinema e Outras Artes”, já tinha acesso a grande parte do arquivo, bem como à respetiva digitalização. No caso das cassetes VHS, eu tinha os ficheiros no meu computador, pelo que parte desse trabalho já estava feito. A partir de novembro comecei por encontrar e analisar o resto do arquivo que os meus pais tinham em casa. No seu todo, o arquivo é constituído por cassetes VHS e Mini DV, fotografias e negativos. As cassetes Mini DV não puderam ser reproduzidas devido ao seu estado de deterioração. A pesquisa feita revelou que existem memórias na casa dos meus avós, no Tojal, durante os primeiros cinco anos da minha vida, antes de me mudar para Porto de Mós. Momentos em família, aniversários, natais e até o trabalho quotidiano na agricultura eram temas presentes nesse arquivo, do qual eu também fazia parte. Desenterrei uma parte de mim desconhecida e comecei do zero, a tentar perceber que imagens são estas que aparecem à minha frente e que verdades a minha memória escondia, tal como fez Catarina Mourão, no filme *A Toca do Lobo*:

Questioning the “truth” commonly attributed to them and opening the concept of archive to other, more subjective and invisible sources, such as memories, blocked memories, dreams and other unconscious manifestations of self. As a consequence, I had to play with family archives in a less narrative mode, letting them guide the emotion, acknowledging their gaps, silences and fragmented nature, using them in a way which more deeply connects to how we construct our memory.

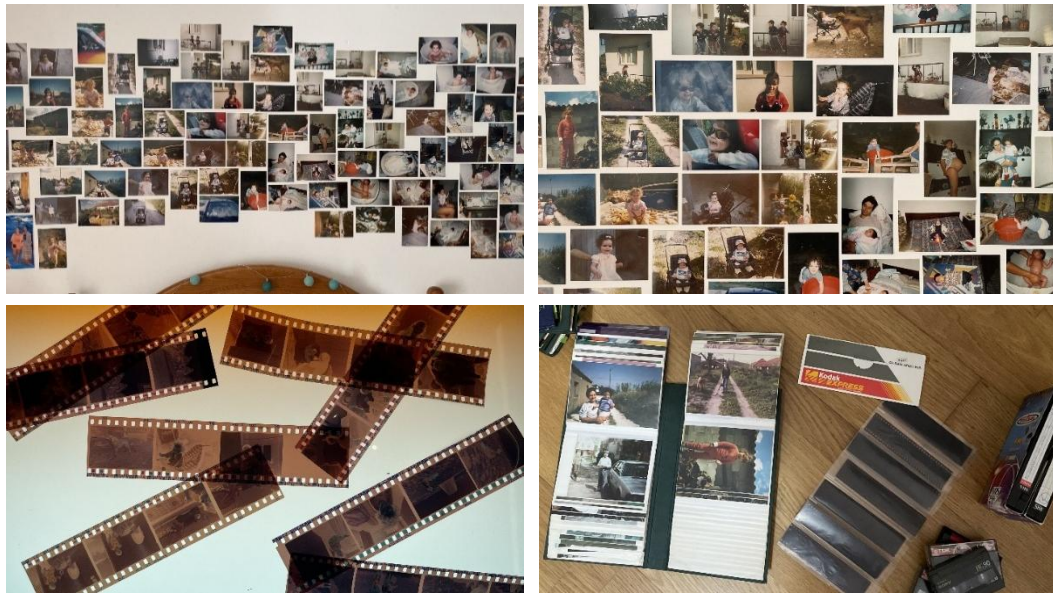
(Catarina Mourão, 2018, p.59)

As cassetes VHS, com o título *As Aventuras de Cátia*, continham algumas filmagens feitas em casa dos meus avós, que acabaram por ser trabalhadas. Ao longo do visionamento foram registados todos os intervalos de tempo em que aparecem filmagens da casa, e depois foram editadas e colocadas num único ficheiro para uma posterior fase de testes. Esse ficheiro tinha entre 40 e 50 minutos e uma redução significativa teria de ser feita, mas só depois de se realizarem experiências com o projetor no espaço.



Figura 43 – Visionamento das cassetes VHS de família, *As Aventuras de Cátia*

Numa primeira escolha, apenas selecionei as fotografias onde apareço eu, os meus pais e os meus avós, no mesmo espaço que é a casa n.º 13 do Bom Sucesso, no Tojal. Inicialmente são 136 fotografias com as quais decidi trabalhar. Em janeiro já tinha sido feita uma segunda seleção, na qual o arquivo a considerar tinha sido reduzido para 115. Sabia que o número de fotografias era grande e que teria de ser encurtado ainda mais, mas ainda não me sentia pronta para fazer isso, pois todas elas eram importantes e despertavam-me a curiosidade. Passado algum tempo, com alguma análise e ponderações esse conjunto de arquivo sofreu várias reduções. Das 115 fotografias, foram colocadas de parte as verticais que não se conseguiriam colocar na montagem como era pretendido, com exceção de apenas uma. Depois, foram excluídas as imagens irrelevantes, como fotografias de ervas e animais, e ficaram apenas diversos momentos com a minha família. Desses momentos escolhi as mais interessantes e depois aquelas que resultariam nos enquadramentos com a câmara. O arquivo considerado para utilização foi o que apresentava maior carga de informação e que, na prática, era exequível e que vai ao encontro do tratamento visual do filme. No final, apenas restaram 22 fotografias e aproximadamente 15 minutos de vídeo que seriam usados para as sobreposições e projeções. Os primeiros conjuntos de imagens (fotografia e vídeo) foram registados e estão em anexo. Porém, as reduções seguintes aconteceram em momentos de pré-produção pouco distantes e, por isso, não foi conseguido fazer esse registo. Junto com os vários álbuns de fotografias dos meus pais, encontravam-se algumas tiras de negativos. Ao ver os negativos, em cima de uma mesa de luz branca, percebe-se a existência de fotografias minhas, da casa e algumas onde aparece o meu avô. Muitas das imagens que estão em negativo não foram reveladas, porém elas acabaram por não ser usadas, pois queria protagonizar as sobreposições e projeções no espaço.



Figuras 44, 45, 46 e 47 – O arquivo

## 3.6 O Tempo de Repérage

### 3.6.1 Presença Individual

A primeira visita ao espaço de filmagens foi realizada apenas por mim. Era necessário voltar a conhecer o espaço, recordar o que conhecia dele e absorver tudo o que tinha de novo para me mostrar. E esse era um caminho que tinha de fazer sozinha. Estes foram momentos em que aproveitei para escrever todos os pensamentos que me ocorriam, fazer uma primeira repérage e um levantamento dos espaços, bem como a identificação das condições técnicas (água, luz e gás). Aqui também foi feita uma limpeza à casa, retirando o excesso e a “sujidade”, que pudesse assim dificultar a movimentação da equipa. Além disso, o espaço foi sendo composto para tornar os planos mais harmoniosos e equilibrados. Esta etapa que fiz, maioritariamente sozinha, durante os primeiros dois meses, era sempre partilhada e comunicada com o resto da equipa que, infelizmente, não conseguia estar presente. Todavia, esta preparação inicial ajudou para que todas já tivessem um conhecimento prévio do espaço e, na realização, a pensar em novas cenas e ideias para a construção do argumento e da *voz-off*.

Algo que sentia frequentemente, enquanto realizadora e produtora, era ter de garantir que tudo estava perfeito e em ordem para quando fossem as rodagens correr tudo como planeado. Chegou ao ponto em que as minhas visitas começaram a ser diárias e, todas as vezes, algo tinha de ser mudado. Mais tarde percebi que este comportamento de retornar

à casa e de rever, várias vezes, todos os planos, não passava de ansiedade. É bom querer garantir que tudo se mantém em ordem, mas a partir do momento em que isso começa a sobrepor-se ao descanso e preparação pessoal, torna-se prejudicial. Imprevistos acontecem e nada corre exatamente da forma que se planeou. Em vez disso, procurar novas formas de nos prepararmos para os imprevistos e deixar as coisas seguirem o seu rumo é o mais indicado.



Figuras 48, 49, 50 e 51 – Fotografias do espaço, tiradas aquando de uma visita sozinha à casa

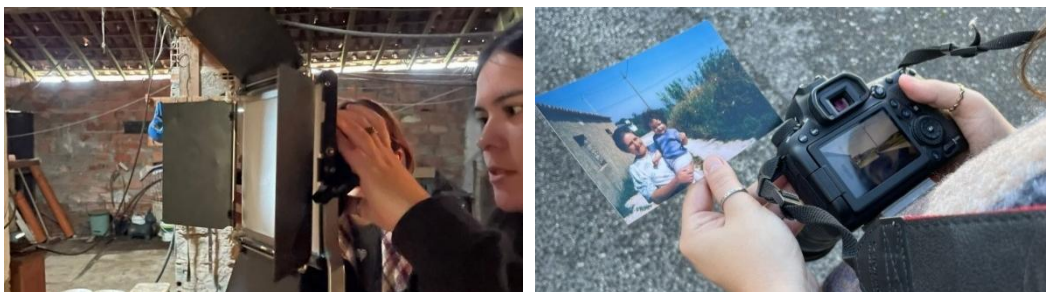
### 3.6.2 Presença Coletiva

A presença da equipa no sítio das filmagens ocorre em dois momentos separados, um em fevereiro e outro em março. A primeira vez que todas lá estiveram, dedicámos tempo à descoberta do espaço. Também foi aqui que notei que não tinha muita coisa estabelecida e as dúvidas vieram todas ao de cima, tanto técnicas como práticas, que bloquearam um pouco o meu desempenho nesse fim de semana. Enquanto realizadora, pensava apenas como queria o som e a imagem, mas não pensava muito sobre as questões práticas da luz e do equipamento, ou até mesmo no posicionamento dos microfones. Sei que isso não é a minha função, pois tinha na equipa diretoras de Fotografia e Som, mas não pude deixar de me preocupar se aquilo que pedia era demasiado arriscado e de difícil concretização.

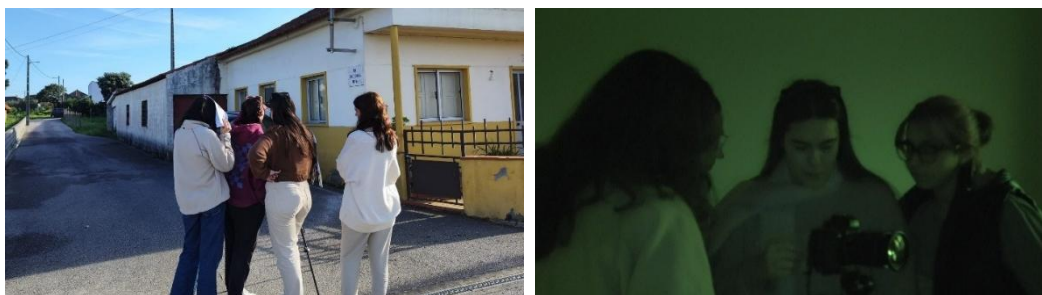


Figura 52 – Equipa d’*O Fim da Primavera* (da esquerda para a direita: Cláudia, Mariana, Ana Santos, Marta, Ana Lisboa, Cátia)

O filme tinha vários elementos diferentes que funcionavam tanto juntos como separados, daí surgirem dúvidas quanto à execução do que tinha planeado para aquele período de nove dias. Todavia, conhecendo bem o espaço e a forma como se move a luz, eu sabia que era possível fazer todos os planos, independentemente da sua exigência. Nesses dois dias apenas se explorou a casa e o arquivo, deixando o trajeto da viagem de carro para a segunda e última repérage. No primeiro fim de semana de março todas regressámos à casa, desta vez já mais preparadas para trabalhar. Levámos para o campo um conjunto de painéis Viltrox para ensaiar a luz e um projetor maior para voltar a testar as projeções no espaço. Foram dias dedicados mais ao barracão e aos sítios com luz artificial, bem como à viagem de carro, o primeiro momento do filme. Algumas zonas não foram tão exploradas, devido à falta de tempo, o que acabaria por criar alguns obstáculos na altura das rodagens, umas semanas depois. Porém, não havia nada a fazer e teria de ser feito um esforço extra quando nos víssemos confrontadas com a situação, para sabermos de que forma agir. Naquele momento, era mais importante procedermos aos ensaios com a luz, pois nem todas estávamos à vontade para mexer nesse equipamento. Sem esse tempo de ensaio e teste seria muito mais difícil uma boa concretização dos planos. Posto isto, foi crucial concentrarmo-nos no obstáculo que surgiu e encontrar uma solução, em vez de cometermos erros.



Figuras 53 e 54 – Fotografias de repérage c/equipa, durante os meses de Fevereiro e Março de 2024



Figuras 55 e 56 – Fotografias de repérage c/equipa, durante os meses de Fevereiro e Março de 2024

## 3.7 A Tentativa e Erro

### 3.7.1 Sobreimpressões e Projeções

Ao procurar, no interior e exterior da casa, os enquadramentos exatos das fotografias de arquivo que foram escolhidas, eu queria sobrepor as duas imagens depois em montagem criando uma camada transparente entre ambas, de modo que se unissem e parecessem uma só. Isso evocaria os fantasmas que estavam presentes na fotografia e, ao mesmo tempo, com o movimento captado pela câmara seria criada “vida” naquele momento passado. Não estaria apenas a manipular a matéria, mas também alcançaria uma união entre duas temporalidades, o passado e o presente, que busco trazer para este filme. Construiria assim um “reino de sombras”, uma realidade fantasmagórica, composta de memórias e de pessoas vivas e mortas<sup>53</sup>. Levaria o espectro do invisível para o mundo material e ressuscitaria o que há muito foi perdido. *O Fim da Primavera* torna-se o lugar onde a ausência ganha corpo e onde o invisível respira, pois é nesse encontro com as imagens que procuro reencontrar a memória, não como passado fixo, mas como presença viva. José Bértolo, em *Galeria de Retratos* (2019), refere sobre a ontologia da fotografia que é:

[...] assente em dois grandes paradoxos, um de ordem espacial (a presença inquestionável dos seres e das coisas na fotografia evidencia a sua ausência no plano do real) e outro de ordem temporal (o presente da fotografia faz-se de um furto ao plano do real, que ocorreu no passado). A fotografia anuncia-se, assim, por excelência, como uma arte dos limiares.

(José Bértolo, 2019, p.17)

Durante as visitas que fazia sozinha, passava algumas horas à procura desses enquadramentos que, depois, em computador, fazia os testes de sobreposição para ver o resultado. Os testes foram gratificantes, e sabia que se na fotografia o efeito fica

---

<sup>53</sup> Ver o subcapítulo 2.1 *Os Corpos de Luz e Sombra* (pp. 25-28).

interessante então depois de filmado, com o movimento captado, poderia resultar ainda melhor. Esta ideia deu os seus frutos e só seria preciso decidir quais as fotografias de arquivo que seriam sobrepostas. No fim, em equipa (figura 57) foram discutidas quais as sobreposições que resultavam e aquelas que não teriam um efeito tão bom. Foram feitos 33 testes, dos quais apenas 22 fotografias foram pensadas fazer, onde 15 das sobreposições seriam obrigatórias e sete ficariam para *backup*, caso houvesse tempo de as realizar.



Figura 57 – Seleção final das fotografias de arquivo para as sobreposições



Figuras 58, 59, 60 e 61 – Exemplo do processo de construção de uma das sobreposições

Como referi no ponto 3.4<sup>54</sup>, com as cassetes apenas trabalhei as partes seleccionadas num ficheiro entre 40 e 50 minutos. Os testes com as projeções foram feitos na sala (teto, janela perto da porta de entrada e no sofá), na parede da cozinha e nos quartos. Depois de definido o enquadramento certo em ambos cenários, era preciso criar a *mise-en-scène* e dar ênfase à gestualidade, reavivando memórias passadas no espaço presente. Para a sala de jantar, eu quis fazer a ação de apenas pôr a mesa (prato, talheres e copo), no lugar do meu avô, como se estivesse a recriar a presença dele. Em campo também aparece pendurado o chapéu que ele usava na cabeça, criando a sensação de que ele ainda lá está. Depois, tenho a opção de ficar sentada ou de me ir embora, deixando as projeções passarem na parede. Para a sala de estar, a ação pensada seria a de empurrar o sofá e de me sentar no lugar do meu avô ao mesmo tempo que as projeções também aparecem em todo o meu corpo, sendo absorvida pelas imagens. Em ambos os sítios, foram feitas compilações dos momentos de forma diferente. Na sala de jantar seriam mostrados os momentos de aniversários, natais, etc... todos aqueles em que existe uma refeição e na sala de estar estariam os momentos de brincadeira, mais calmos e de momentos de confraternização entre os membros da família. Cada ficheiro de arquivo tem um máximo

<sup>54</sup> Subcapítulo 3.5 *O Tratamento Cinematográfico* (pp. 68-69).

de nove minutos. Porém, devido à minha falta de certeza sobre quais seriam os momentos mais indicados em cada um dos lados, decidi (na altura das rodagens) projetar ambos os ficheiros em cada um dos lugares.



Figuras 62 e 63 – Experiências com as projeções das cassetes VHS, na sala de jantar (esquerda) e na sala de estar (direita)

### 3.7.2 Viagem de Carro

Eu queria mostrar as paisagens que me fossem o mais familiar possível. A minha infância naquele lugar está rodeada de eucaliptos e pinheiros. Estas são também as árvores mais comuns em Porto de Mós, o que tornava este trajeto o mais indicado para a viagem. Mas logo se percebeu que não seria possível, pois o piso era de terra e cheio de desníveis, o que iria destabilizar a câmara durante as rodagens. Por isso, optou-se por procurar sítios no distrito de Leiria, apenas paisagísticos, extensos e com estrada de alcatrão. Com a ajuda da minha família definiu-se um trajeto triangular que apanha as praias, o Pinhal de Leiria e outro arvoredo. Os pontos de referência para o trajeto foram: Porto de Mós – Calvaria – Marinha Grande – Pedrianes – Praia da Vieira – Estrada Atlântica – Pataias – Juncal – Porto de Mós.

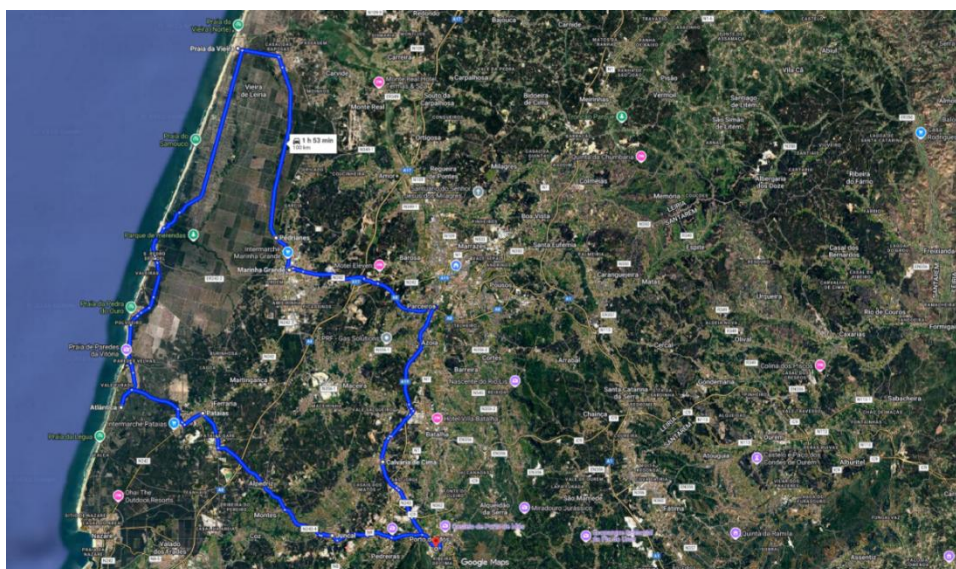


Figura 64 – *Printscreen* do Google Maps do trajeto realizado, durante as repérages, para a cena 1 (viagem de carro)

Durante a manhã de 2 de março escolheram-se os sítios e testaram-se vários planos e enquadramentos. Foi na Estrada Municipal 242-1 e na Estrada Atlântica que se encontravam as paisagens que via no meu imaginário. Das nove posições de câmara encontradas, as mais interessantes mostraram ser um ângulo frontal da janela para o exterior em que o vidro ocupava toda a imagem, e um ângulo mais na diagonal a apanhar o exterior e também um bocadinho do vidro retrovisor lateral, que refletia a paisagem traseira.



Figuras 65 e 66 – Enquadramentos para a cena 1 (viagem de carro), a serem realizados nas rodagens

Num olhar mais subjetivo, tanto olhar a paisagem à nossa frente como aquela refletida pelo espelho retrovisor pode remeter-nos para uma sensação de olhar o presente e de revisitar um passado que já lá vai. Por outras palavras, é um olhar presente que carrega consigo um reflexo do que ficou para trás. Através do espelho maior vemos a imagem do presente, aquela que se revela de imediato, assim que olhamos em frente. Já no retrovisor, surge a imagem que acabámos de atravessar, agora de costas, como se já tivesse ficado para trás. É um cruzamento subtil entre passado e presente, condensado numa única cena. A viagem, pensada a partir dessa ideia de nos situarmos no presente enquanto revisitamos o passado, ganha aqui uma dimensão dupla. E é nesse entrelaçar de tempos (no que vejo e no que revejo) que se estabelece uma relação forte entre a imagem e a minha *voz-off*. Uma acompanha a outra, como se pensassem juntas. O espelho assume-se como um portal, onde mora o lugar do passado, que insiste em permanecer vivo na nossa memória. O seu reflexo traz consigo pedaços de uma realidade que se faz sentir no presente. A sua contemplação transporta-nos por todos os tempos. Ao se unir ao movimento do carro, a viagem deixa de ser apenas física, mas também temporal, onde as memórias se sobrepõem à realidade.

# Produção: A Juventude Inquieta

## 4.1 O Diário de Rodagens

As rodagens aconteceram de 20 a 28 de março, no Tojal. A verdade é que mesmo com uma boa pré-produção nos meses anteriores, o suposto guião técnico e mapa de rodagens mostrou-se ser, desde logo, muito exigente não pela dificuldade em executar, mas sim pela quantidade de planos definidos. Eram à volta de oitenta planos, para oito dias de rodagens onde o primeiro dia (levantamento do material) seria aproveitado para também filmar uma das cenas, que foi a das projeções. Isto apenas foi possível acontecer pois a equipa já conhecia o equipamento e tinham sido realizadas as repérages técnicas ao espaço nas semanas que antecederam. Não havia nenhuma questão ainda a ser respondida pela produção, para a boa execução deste projeto nesta semana. Tudo já tinha sido tratado antes e eram regularmente feitas reuniões de equipa para discutir o avanço do filme. Porém, o maior obstáculo que apareceu tinha a sua raiz na natureza, pelo que seria impossível responder: o clima. Estive sempre atenta às condições meteorológicas que se avizinhavam para a semana, mas como as rodagens aconteceriam naquela altura sem possibilidade de alteração, apenas me restava saber como adaptar o próprio mapa de rodagens nesta situação. Os dias, mostravam-nos uma inconsistência nas suas previsões, com mudanças constantes. Em reuniões de produção, percebemos que a melhor maneira de construir o mapa de rodagens seria por blocos, criando grupos de planos que se poderiam trocar consoante a exigência meteorológica. Dessa mesma forma, seria fácil mover os blocos de sítio para não dificultar a execução de nenhum dos planos. Saliento também que, mesmo as rodagens terem sido no mesmo lugar, tentámos ao máximo manter os blocos em divisões próximas para assim não se demorar tanto tempo a desmontar e montar material. Todos os materiais de realização construídos<sup>55</sup>, podem ser consultados nos anexos do presente relatório.

Acredito que os dias mais difíceis foram os anteriores às rodagens. Como realizadora e produtora, eu queria ao máximo manter tudo em ordem para que nesse período, os desafios futuros não comprometessem o bem-estar e toda a produção do documentário. Foi necessário parar e pousar tudo o que tinha, para descansar um pouco antes de começarem as rodagens. Desligar-me da pré-produção para conseguir relaxar e fazer as

---

<sup>55</sup> Tratamento Cinematográfico, *Shooting Board*, Planos de *Backup*, Lista de Cenas (c/ contagem dos planos).

coisas com pés e cabeça. Só tinha de aceitar que obstáculos e erros todos cometem, e que são variadíssimos os cenários possíveis do que poderia correr mal. Apenas bastava adaptar cada problema e arranjar uma solução.

A divisão que se segue, não corresponde diretamente ao mapa de rodagens (pois ele próprio sofreu alterações fazendo com que cada dia de rodagem no fim fosse diferente), mas a cada uma das cenas. Além disso, pela quantidade de planos que cada uma apresentava, por vezes, vimo-nos com a necessidade de repartir a cena por vários dias.

#### **4.1.1 Viajar de Carro**

A viagem foi pensada para acontecer numa manhã de sol. Havia essa intenção prática, quase estratégica de realizar, ou seja, se gravássemos a cena logo que o sol surgisse, ficava resolvida. Feito isso, seguiríamos para as restantes, muitas delas em interiores, com luz prática, menos sujeitas às inconstâncias do tempo. Por isso, nos dias em que o céu se mostrava limpo, era nesses intervalos de luz que tentaríamos encaixar a viagem. Mas o tempo não colaborou. Ou melhor, não foi o ideal. Mas teve de ser. Era aquele o único dia possível, o único momento em que tudo estava alinhado com a equipa e teve de ser assim feito. Éramos seis, divididas por dois carros. No da frente ia a Realização, a Fotografia e o Som. A realizadora seguia no banco da frente, ao lado da Assistente de Fotografia, que conduzia. Atrás iam a Diretora de Fotografia e a Diretora de Som. Com a câmara numa ponta e a direção noutra, a Diretora de Som não teve alternativa senão sentar-se ao meio, tentando captar apenas o som direto. A ideia era de ir à frente para poder dar indicações em tempo real à condutora, nos momentos onde abrandar, onde acelerar, como acompanhar o movimento, etc. No carro de trás iam a Produção e a Anotação, que acompanhavam tudo à distância, comunicando com o resto da equipa através dos *walkie-talkies*.

A viagem de carro acontece em dois momentos distintos. Entre o ponto A e o ponto B, percorremos a distância que separa Pataias da Praia da Vieira, pela Estrada Atlântica. Tínhamos apenas dois planos delineados, um que faríamos na ida, e o outro para o regresso, seguindo por duas perspetivas diferentes um do outro.

Na ida, o trajeto foi feito a partir do banco de trás, com a câmara posicionada de frente para o espelho retrovisor, numa planificação frontal, observando apenas a paisagem. Através do vidro víamos o mundo a passar, e acabou por surgir alguma sombra, mas nada de significativo. Fizemos o percurso completo de uma só vez, para garantir que, se fosse

necessário parar a meio, conseguiríamos perceber se a gravação estava a acontecer como previsto. Só gravávamos os trechos que, no visor da câmara, se revelavam visualmente apelativos. Íamos registando blocos de cerca de cinco minutos, atravessando todo o trajeto. Não voltámos atrás para repetir nenhum desses planos. O tempo ainda se mantinha com algum sol, embora já se deixasse adivinhar uma certa tendência para nuvens. Sabíamos, por isso, que esta cena, no seu todo, não teria uma luz plenamente solar, mas antes uma aura mais melancólica. E isso não foi impedimento, nem motivo de aborrecimento, para nenhuma de nós. Chegadas ao destino B, à Praia da Vieira, parámos para descansar. Observámos a paisagem que tínhamos diante de nós, revimos os planos previstos e sentíamo-nos agradadas com o processo. Nessa altura, o céu começava a fechar e as primeiras gotas já nos tocavam a pele. Isso bastou para percebermos que teríamos de acelerar um pouco mais a viagem de regresso.

Na viagem de volta a casa, a realizadora e a diretora de fotografia trocaram de lugar, e com elas também a câmara. Esta passou a ocupar o banco onde antes se sentara a realizadora, representando agora o seu olhar. A imagem surgia a partir da perspetiva do banco do copiloto, numa diagonal que enquadrava o vidro, a paisagem em movimento e, na base do enquadramento, uma porção generosa do espelho retrovisor. Esta escolha, pensada, discutida e partilhada entre nós, surgiu como forma de condensar dois tempos num só plano<sup>56</sup>. Mantendo o formato de execução da viagem de ida, também aqui gravávamos por blocos de cinco minutos, parando sempre que esse tempo terminava. Retomávamos ou recomeçávamos assim que identificássemos, na imagem, um novo trecho de paisagem visualmente apelativa. O carro da produção seguia, tal como antes, atrás do carro utilizado para o filme. Íamos comunicando entre nós, quer por sinais visuais, quer pelos intercomunicadores, garantindo que tudo se mantinha coordenado em movimento.

Terminada a viagem, parámos os carros e revimos os planos gravados. Fizemos os *backups* para o disco e, com isso, encerrámos a cena que seguiria depois para a montagem. Nos dias seguintes, não voltámos a filmar em movimento. Esta foi a única viagem de carro registada, o único momento em que a estrada fez parte do filme.

---

<sup>56</sup> Explico com mais pormenor as minhas razões por trás desta escolha, no ponto 3.7.2 *Viagem de Carro* (pp. 76-78).



Figuras 67 e 68 – Planos da viagem de ida (esquerda) e viagem de volta (direita), nas duas perspectivas de câmara pensadas

#### 4.1.2 Conhecer o Exterior

Para o exterior da casa, decidimos começar com um plano *master* de toda a cena e só depois filmar os planos de pormenor. A ideia era mostrar de forma clara toda a ação da chegada, porém a ideia era começar com os planos de pormenor como se estivéssemos a ver peças de um puzzle que termina numa grande imagem do espaço à medida que eu também me aproximo da própria casa. Nesse plano, chego de carro, o carro para, eu saio e caminho até à casa. Entro pelo portão, abro a caixa de correio, entro pela porta principal e fecho-a. O plano geral serve como base para a cena, mostrando de forma contínua e objetiva todo o percurso da chegada até à entrada na casa que depois será lapidada em pós.

Num primeiro trecho desta cena temos a viagem de carro, conduzida pela assistente de fotografia e comigo no lugar ao seu lado. Fizemos sempre o mesmo trajeto, de forma consistente, e mantínhamos a comunicação com a equipa de produção para sabermos exatamente quando iniciar o plano. Este momento acabou por ser regravado várias vezes, principalmente por causa do barulho dos carros a passar. A estrada onde gravávamos não estava fechada ao trânsito<sup>57</sup>, o que dificultou bastante o processo. Como não havia forma de garantir silêncio absoluto ou coordenar com a câmara municipal o fecho temporário da estrada, tivemos de esperar por momentos com menos movimento e tentar a sorte nos momentos de silêncio que iam surgindo. O som também foi gravado assim distante para não aparecer a perche em câmara.

---

<sup>57</sup> Não nos foi concedida a autorização para fechar a via, por ser uma das ruas principais de acesso da aldeia para o concelho. Além disso, sabíamos que não era muito movimentada a certas alturas do dia.



Figuras 69 e 70 – Plano *master* do exterior da casa (sem e com a minha presença)

Para os planos de pormenor, alguns foram mais fáceis de gravar, sobretudo quando a câmara estava posicionada em zonas afastadas da estrada, onde o trânsito não interferia. No entanto, nos planos em que era necessário colocar o equipamento perto da estrada, ou mesmo em cima dela mesmo estando protegidas, fomos constantemente interrompidas pela passagem de carros. Isso obrigava-nos a deslocar o tripé e o equipamento de um lado para o outro, adaptando rapidamente a posição da câmara para evitar o ruído ou os próprios veículos no enquadramento. Estas interrupções dificultaram a obtenção de planos com boa duração e fluidez, e acabaram por atrasar o ritmo geral da rodagem dessa sequência. Era inicialmente prevista para ser gravada de forma simples, numa tarde, para ser despachada rapidamente. No entanto, depois de revermos alguns dos planos, percebemos que não estavam com a qualidade, o enquadramento, ou até a posição desejada. Por isso, decidiu-se regravar esses mesmos planos mais tarde, numa altura em que houvesse tempo livre, garantindo assim um resultado mais cuidado e coerente com o resto do filme. Quanto ao tempo, o nosso maior adversário da rodagem, sabíamos desde o início que era um fator fora do nosso controlo. Não se pode inventar horas a mais no dia, nem luz onde ela não existe.



Figuras 71 e 72 – Exemplo de um plano que se teve de repetir devido a um erro de continuidade

A luz, nesses dias, apresentava-se mais difusa, menos direta, o que deu à imagem um aspeto mais seco, menos vibrante, mais apagado em comparação com o que tínhamos idealizado durante as repérages. Mas esse não foi propriamente um problema, foi simplesmente uma condição. Sabemos que, em pós-produção, a cor não vai atingir a vivacidade que inicialmente imaginámos, mas faz parte do processo lidar com essa margem de imprevisibilidade. Além disso, a própria ausência de vibração na cor acabou

por alinhar-se com o tom geral do filme, não só com a atmosfera emocional que se pretende, mas também com o resto dos planos, incluindo os da viagem, onde a luz também escurece progressivamente. Por isso, diria que, para o tipo de estética que estou a trabalhar e que quero atingir com este filme, essa paleta de cor mais “apagada” até se revelou uma boa alternativa. Talvez até melhor do que ter mantido uma cor viva, demasiado saturada, que pudesse quebrar com o silêncio visual e afetivo que estou a construir. A imagem, assim mais contida, transmite a melancolia e nostalgia que serve o filme.

### 4.1.3 Desvendar a Casa

Quando falo em desvendar a casa, refiro-me à cena 3, ou seja, ao corredor e aos quartos, que é o momento em que começo a desvendar o espaço. O plano do corredor, que funciona como *master* dessa cena, foi pensado para ser um plano-sequência, onde todos os movimentos se desdobram num único enquadramento (figuras 73-76). Esse plano foi relativamente fácil de executar, porque já estava estruturado e ensaiado previamente. As posições mantiveram-se inalteradas, e repetimos várias vezes a minha ação, até estarmos agradadas com o *take*, aquele em que o movimento fosse genuíno, fluido, e transmitisse exatamente a sensação que pretendia capturar. Esta cena estava pensada para ser toda filmada no mesmo dia, na manhã do dia 22. A minha ação neste plano-sequência era simples. A casa começava escura, envolta em silêncio. Eu entrava, e o primeiro gesto era ir à casa de banho (lavar as mãos), sendo que depois ia acender o interruptor do corredor. De seguida, avançava para cada quarto, abrindo as janelas, deixando a luz invadir devagar aquele espaço. No final, saía pelo corredor já branco, completamente iluminado, como se tivesse despertado a casa para a vida.



Figuras 73, 74, 75 e 76 – Plano *master* do corredor

Ao trabalhar os quartos, deparámo-nos com algumas dificuldades. O espaço de cada um era relativamente pequeno, sendo o da casa de banho praticamente metade do tamanho dos outros quartos. Para conseguir encaixar todo o equipamento, que ainda era considerável em dimensão, e respeitar a distância mínima que as lentes exigiam, tivemos de nos adaptar. Empurrámos o material o máximo possível para os cantos, encaixando-

nos como podíamos, para garantir que os enquadramentos se aproximassem daquilo que tinha sido pensado nas duas repérages anteriores. Surgiram dois obstáculos aos quais tivemos de nos adaptar e encontrar solução. Um deles foi o cuidado em movimentar-me à frente da câmara de forma mais natural possível, sem que se notasse o quão próxima eu estava da lente, evitando também qualquer contacto accidental que pudesse causar um tremor na imagem. Além disso, o equipamento de som mantinha-se junto à câmara, o que juntava ainda mais uma pessoa num espaço tão contido. A outra dificuldade prendeu-se com as múltiplas repetições que precisei de fazer da mesma ação, para garantir que não haveria qualquer erro de continuidade visível na fase de pós-produção. De maneira sucinta, a minha ação na casa de banho passa por lavar as mãos, limpá-las na toalha, enquanto fico uns momentos refletida no espelho. O armário onde o meu rosto se espelha está aberto, e podemos ver dois pincéis de barbear pousados dentro. Esses pincéis eram do meu avô e eu quis colocar em todas as divisões um objeto que lhe pertencia<sup>58</sup>. A estrutura da casa, não é apenas um lugar, mas também um corpo, uma personagem no filme, onde todos os objetos do seu interior fazem parte deste organismo e onde tudo tem o seu devido lugar.

Os objectos são, assim, instrumentos que cristalizam uma memória particular: a memória da experiência da casa, a qual é, veremos adiante, indestrinçável de outros tipos de experiência, nomeadamente da vida, da família, do cinema. A noção de que os objectos são sinais de memória e experiência adquire uma importância singular no contexto específico — de perda iminente — em que o filme é realizado.

(José Bértolo, 2019, p.123)

Depois saio da casa de banho e sigo para abrir as janelas dos três quartos principais. Há um plano dos meus pés a entrar no quarto para ir abrir uma das janelas, e vemos dois pares de sapatos junto à parede. Este plano é uma referência ao filme *Tokyo Story* [1953], de Ozu. O plano dos sapatos, no filme do realizador japonês (figura 77), sugere a presença de alguém em casa. No meu caso (figura 78), é quase um gesto de reativar a memória: evocar quem já viveu ali, quem habitava aquele espaço. Ou, talvez, quem ainda habita, mas agora como fantasma.

---

<sup>58</sup> Um par de sapatos, a boina, os pincéis de barbear, uma fotografia, o cão de peluche e a bengala, são alguns dos objetos que guardo na memória e que me ajudam a criar melhor o seu retrato. Eles podem ser encontrados ao longo do filme.



Figura 77 – Plano dos sapatos de *Tokyo Story* [1953], de Ozu



Figura 78 – Plano dos sapatos d'*O Fim da Primavera*

Saio desse quarto e vou até ao quarto dos meus avós. Abro a janela e, mais uma vez, fico refletida no espelho. Paro durante alguns segundos a olhar para a rua e para o meu reflexo. Depois sigo para outro quarto, o último, que foi o meu primeiro quarto. Tem duas janelas grandes, dispostas em L, cada uma numa parede diferente. Abro ambas, deixando entrar bastante luz. Fico mais uns segundos a olhar lá para fora e, a seguir, saio do quarto em direção à cozinha, passando pelo corredor. Devido à fluidez da própria cena, conseguimos terminá-la numa só manhã, o que nos deu margem para começar a trabalhar nas cenas seguintes mais cedo. Não foi necessário voltar atrás para rever planos ou repetir takes, o que acabou por nos dar algum fôlego no cronograma.

#### 4.1.4 Espreitar a Cozinha

A cena da cozinha, juntamente com o espaço da sala de jantar, estava inicialmente prevista para ser filmada numa só tarde, mas acabou por ser dividida em dois momentos distintos. Isto aconteceu porque a equipa de fotografia precisou de trabalhar com a luz de forma mais minuciosa, o que acabou por nos roubar ainda mais tempo. O dia em que filmámos a sala de jantar estava especialmente nublado, e sendo a meio do dia, a luz era bastante difusa, ou seja, não havia grandes oscilações de cor, nem incidência direta do sol nas cortinas, como acontece ao fim da tarde que era precisamente o efeito que queríamos obter. Como esse resultado não estava naturalmente presente, tivemos de compensar com luz artificial e testar várias posições e intensidades antes de começar a gravar. Por isso, foi necessário fazer vários ensaios com a luz antes sequer de ligar a câmara<sup>59</sup>. Os planos e os enquadramentos já tinham sido bem definidos nas repérages, onde sabíamos exatamente o que queríamos ver e como o queríamos enquadrar. O desafio maior, nesta fase, foi mesmo a luz. Era necessário trabalhar com o kit de

---

<sup>59</sup> O facto de termos passado por vários tempos mortos, aliados à vontade que tínhamos de avançar com o trabalho, fez com que as nossas pausas fossem mais curtas do que o habitual. No fundo, acabámos por passar mais tempo no *set*, concentradas, a resolver, a antecipar problemas, a tentar adiantar cenas ou preparar as próximas, do que propriamente em momentos de descanso ou lazer. A energia estava ali, focada, e foi esse ritmo que nos impulsionou a manter-nos em movimento.

iluminação para atingir uma luz muito semelhante à natural, porque esse era o efeito que eu procurava e não uma iluminação estilizada ou artificial. Como não havia ainda uma enorme destreza técnica a manusear o equipamento, as preparações levaram o seu tempo. Acabámos por “perder” algum tempo a montar e a testar as luzes, para garantir que a naturalidade da cena não fosse comprometida. Porém, era uma perda necessária, porque a luz, nesse caso, tinha de parecer natural (do sol, das cortinas) e isso, deu mais trabalho do que se tivéssemos optado por uma iluminação assumida ou mais expressiva. Além disso, como todos os planos eram de pormenor, mas dentro do mesmo espaço, tivemos de montar uma iluminação geral para toda a cozinha ou seja, uma luz coerente e contínua que se mantivesse igual independentemente do plano. Não podíamos andar a ajustar a luz consoante o enquadramento, porque isso quebraria a uniformidade da cena e o realismo que queríamos manter. Depois de termos a luz preparada, começámos pelos planos da própria cozinha, ou sala de jantar, que são planos aproximados de objetos, de elementos visuais relevantes que façam referência direta ao meu avô. Só depois é que passámos à montagem das luzes no espaço de transição entre a cozinha e o barracão. No dia seguinte, voltámos a montar esse mesmo esquema de luz para filmar a minha ação de sair pela cozinha e entrar no barracão. Foi tudo pensado para manter continuidade e fluidez entre os dois dias de rodagem.

Nem todos os planos de detalhe acabaram por ser feitos. À medida que os filmávamos, fomos também questionando e repensando os enquadramentos planeados. Voltávamos a olhar para o que já estava feito e a discutir no *set* se cada plano era realmente necessário ou não. Este processo foi bastante fluido e dependente do que o espaço nos ia dizendo no momento. Havia, por exemplo, dois momentos em que tínhamos pensado fazer a transição de um plano geral da mesa com a taça (figura 79) para um plano mais aproximado da mesma mesa, destacando a taça (figura 80). Ao revermos isso em *set*, percebi (em equipa) que a repetição podia não acrescentar muito, então optei apenas por um desses momentos, que iria escolher em pós-produção. Tínhamos essa transição pensada para dois enquadramentos nesse espaço pelo que fizemos os dois planos e a tomada de decisão final, se entrava ou não, ficaria para a montagem.

Figura 79 –  
Plano da  
mesa de  
jantar



Figura 80 –  
Plano  
aproximado  
da mesa de  
jantar

No espaço da cozinha propriamente dita, também se montou um esquema de luz, ou seja, uma iluminação geral, pensada para dar coerência a todos os planos daquele espaço. Já tínhamos planejado alguns planos de detalhe, precisamente para, em determinados momentos da ação, em vez de ser vista diretamente, acompanharmos os objetos, como se fosse a casa a olhar de volta, ou o espaço a responder em silêncio à ação. Esses planos funcionam como pequenas pausas ou respirações visuais dentro da cena, dando ênfase ao ambiente e ao que ele contém, enquanto a ação decorre fora de campo. Como já existia uma lâmpada no teto, quisemos manter essa referência realista e, por isso, o desafio foi guiar o equipamento de luz de forma que o efeito final fosse quase idêntico ao da iluminação original, no ângulo, nos traços de sombra no cenário, na intensidade e até na direção da projeção.



Figuras 81 e 82 – Planos da cozinha onde podemos ver a continuidade de luz e sombra

A minha ação da cozinha para o barracão passava por sair do espaço da sala de jantar, atravessar o pequeno corredor da cozinha, tirar as chaves do molho que está pendurado na parede, destrancar a porta, abri-la, entrar e desaparecer na escuridão. O espaço era extremamente pequeno e, com o equipamento de luz e de imagem lá metido, tornava-se difícil a minha deslocação. Dessa mesma forma, tive de repetir a ação várias vezes, com cuidado ao caminhar, para não se notar a passagem demasiado próxima dos objetos e, ao mesmo tempo, manter a naturalidade dos passos. Além disso, essa ação também teve de ser repetida, porque às vezes eu não sabia se destrancava a porta corretamente. Eram pequenos erros de atriz na própria ação, que iam surgindo e sendo corrigidos.

O plano final deste momento, é um dos meus enquadramentos preferidos do filme. Metade da imagem está dominada por essa escuridão (iluminada, ao fundo) enquanto a outra metade apresenta o suporte das chaves da parede. Este plano destaca o barracão e a luz que entra pelo teto constituído por telhas transparentes, onde a luz incide sobre um objeto desfocado, cuja forma e dimensões são perceptíveis, apesar da falta de nitidez, revelando uma paleta de cores específica. O plano marca uma boa transição entre estes dois espaços, e, se quisermos ir mais fundo no pensamento diria que nos mostra dois mundos diferentes: o dos vivos e o dos fantasmas. No interior da casa, a luz ainda está

presente e tudo se encontra iluminado. Já no barracão, que é mais escuro, desperta-nos uma curiosidade sobre o que poderá estar lá dentro. Além disso, é nesse espaço que se concentra a maior parte do passado, pelo que faz sentido entrar pela escuridão, como se nos aprofundássemos nos confins da própria memória.

#### **4.1.5 Vasculhar o Barracão**

A cena do barracão foi dividida ao longo de cinco dias. Essa divisão foi feita tendo em conta o tempo necessário para preparar e filmar cada plano. Assim, organizámos a cena completa em cinco pequenos grupos de planos, distribuídos de forma a facilitar o trabalho em cada um desses dias.

O primeiro momento a ser filmado foi o sótão. Escolhemos começar por aí porque era o espaço que exigia mais esforço físico, tanto para transportar o equipamento pelas escadas, como pelo tempo necessário para montar tudo, desde o material até ao esquema de luz que tínhamos pensado para iluminar o barracão. Como o dia estava nublado e com vento, a luz natural quase não atravessava as telhas translúcidas que ocupavam parte do teto. Por isso, tivemos mesmo de recorrer à iluminação artificial para conseguir alcançar a luminosidade que procurávamos. Foi uma tarefa bastante difícil, porque o ponto onde as telhas se encontravam era muito inclinado e não conseguíamos replicar o mesmo ângulo de luz que tínhamos idealizado inicialmente. Ainda assim, tentámos alcançar uma iluminação o mais natural possível, de forma que parecesse que a luz estava a entrar apenas daquele pequeno quadrado. Quanto à luz e à cor, não ficou exatamente como tínhamos planeado ou como esperávamos conseguir a partir do que tínhamos visto na repérage técnica. Mas acabou por surgir uma paleta de cores entre os tons verdes e castanhos, que será depois trabalhada com o colorista na pós-produção. Terminado esse plano, acabámos por filmar mais planos ao redor do espaço, que pudessem ficar bem e se enquadrar na montagem.



Figura 83 – Plano geral do sótão

Seguindo o primeiro tratamento cinematográfico, a transição da personagem a entrar novamente em casa pelo quintal incluía uma passagem pelo barracão. A ideia era mostrar essa transição através da janela da cozinha, ou seja, nós estaríamos do lado de fora, na escuridão, a ver a personagem passar. Ela ou sairia da cozinha para o barracão, ou entraria do barracão para a cozinha. Este plano funcionaria como um momento de transição entre espaços. Por isso, decidimos guardar essa parte para o segundo dia de filmagens no barracão, que seria dedicado à gravação deste plano. Eu e a Diretora de Fotografia tínhamos opiniões diferentes sobre como deveria ser este plano. Eu prefiro uma estética frontal, muito baseada naquilo que sempre quis para o filme: um tratamento visual mais simétrico, com a câmara fixa, linhas retas, paralelas, equilibradas entre a esquerda e a direita. Do outro lado tem uma preferência por planos mais em diagonal, picados, ligeiramente afastados, que dão outra noção de volume ao espaço permitindo-nos ver o relevo das coisas, o espaço com mais corpo. Ouvindo-nos uma à outra, decidimos fazer as duas versões (figuras 84 e 85). Por isso, todo o tempo dedicado a este espaço foi porque tínhamos dois planos em mãos que exigiam um certo trabalho de luz, coordenação de tempos e precisão na minha ação. E isto foi para além do que já se tinha feito, que eram à volta de dez planos. Estes planos eram mais exigentes em termos de preparação e, apesar da ação em si ser curta, sabíamos que provavelmente ia ser necessário repetir algumas vezes. Ambos os planos foram gravados, com algumas variações na ação. Ao rever os *takes*, percebi que tinha uma certa preferência pelo enquadramento proposto pela Fotografia. Nele, o espaço ganhava mais volume e a casa parecia diminuir, quase como se fosse uma casa de bonecas e eu estivesse a explorá-la. Sendo sincera, acho que, se o objetivo era transformar o lugar numa espécie de casa de bonecas, esses enquadramentos mais fechados, onde o meu corpo ocupa mais espaço e ganha mais presença, seriam o mais eficaz. No entanto, continuo sem saber se aquele plano, em específico, contribuía verdadeiramente para a narrativa. Contudo, tinha várias opções de escolha para a montagem, o que fez com que não houvesse qualquer tipo de confusão ou frustração da minha parte.



Figuras 84 e 85– Planos de ação no barracão que acabaram por não ser utilizados

No dia em que gravámos o quintal, começámos também a filmar o interior do barracão, mais propriamente a zona do portão e do cão, com o sofá. Essa parte é a que aparece naquele plano visto da cozinha, onde o molho de chaves está pendurado na parede e, do outro lado, entra um feixe de luz que incide sobre um objeto grande e de tons castanho. Nesse dia, filmámos apenas essa zona no barracão, o que faz com que fossem três planos no total: um com a minha ação, outro com o sofá e outro com uma porta do cão na parede de cimento, que dá para ver o exterior. Aqui, novamente, nas repérages técnicas, eu e a Diretora de Fotografia tivemos duas opiniões diferentes. Eu, a manter a minha preferência pela estética frontal e ela, com uma vontade mais inclinada para o plano na diagonal e ligeiramente picado. As duas conversámos, testámos os enquadramentos e, no fim, eu acabei por preferir, também, a sugestão dela. No entanto, pedi que a câmara não fosse colocada em picado, mas sim mais baixa, ao nível do braço do sofá, para manter a frontalidade que me interessa e garantir que as linhas se mantinham paralelas. Aqui, caminho para a rua e abro o portão azul. Como aquela parte do barracão está bastante escura, quase sem entrada de luz, ao abrir o portão, a luz entra e ilumina o sofá e toda a zona em redor. Isso cria sombras, dá corpo à imagem e também aos próprios objetos. Depois, saio pelo portão e caminho até ao quintal, até o som dos meus passos deixarem de se ouvir. O momento fecha com dois planos de pormenor: um de uma das casas que está bordada no sofá e o outro da porta da casinha do cão, que dá vista para o exterior. A porta do cão seria o nosso ponto de transição para o exterior (figuras 86 e 87). Estes três planos foram relativamente simples de fazer, só que tivemos de os repetir algumas vezes. Como os enquadramentos eram muito minuciosos especialmente o da entrada no cimento, que tinha as linhas pouco paralelas porque a parede não era totalmente direita, tivemos mesmo de ir ao detalhe para tentar obter o máximo de paralelismo possível, linhas direitas e bem compostas. Isso acabou por nos obrigar a repetir o plano algumas vezes.



Figuras 86 e 87 – Planos de transição do interior do barracão (esquerda) para o exterior do quintal (direita)

Uma das zonas do barracão com mais destaque é o sítio de carpintaria do meu avô. Nessa cena, eu faço uma ação em que vasculho e mexo nas ferramentas. Como não existe

movimento, tivemos de preparar um esquema de luz bem pensado para que a luz fosse sempre a mesma em todos os planos, sem mudanças. Isso levou horas, porque a preparação da luz e dos enquadramentos precisava mesmo desse cuidado. Neste momento, eu e a Diretora de Fotografia tivemos opiniões diferentes, mas que desta vez se alinhavam com a realização. Eu entro em plano com um candeeiro aceso, que era o candeeiro típico que o meu avô usava naquela zona, e pouso-o num dos cantos da entrada, para iluminar toda a zona. Como a luz tinha de se manter fixa, a ideia era que a iluminação incidisse sempre da mesma forma nos objetos. Houve a sugestão que eu me movesse com o candeeiro para criar variações na luz. A ideia tinha potencial, dando uma sensação de investigação na escuridão, como se eu estivesse a procurar o passado através da luz. Contudo, na prática, seria difícil manter a movimentação constante, com o mesmo ritmo e tocando nos mesmos pontos para não criar nenhum erro de continuidade, repetindo a ação para diferentes ângulos, quando na montagem estava pensada em se alternar entre o plano geral e os planos de detalhe. Num espaço reduzido, com todo o equipamento de iluminação e filmagem à minha volta, essa abordagem tornava-se inviável. Por isso, para garantir coerência com a realização e facilitar o trabalho da restante equipa, optámos por deixar o candeeiro pousado, iluminando os cantos da zona como tinha pensado desde início. Além disso, tivemos o constrangimento da chuva pelo que era necessário coordenar os *timings* certos para cada *take*.

A minha ação neste plano consistia em entrar em campo com o candeeiro na mão, que deixava pousado num dos cantos. Depois, dirigia-me à zona das ferramentas do meu avô e vasculhava, por algum tempo, aquelas ferramentas de forma nostálgica. Era como se estivesse a visitar o passado em silêncio, relembrando as minhas próprias ações de criança, quando brincava ali a imitá-lo. Depois disto, saio da zona das ferramentas, passo em frente à câmara e caminho até ao portão azul, ficando fora de campo, ouvindo-se apenas o som dos meus passos. Na montagem, esta cena estava pensada para ser intercalada, pelo que quisemos manter o máximo da ação possível. Por isso, cada *take* tinha entre três e cinco minutos de duração, para depois escolher o que melhor se enquadrasse. Os planos de detalhe do barracão, sem alterar o esquema de luz já montado, precisaram apenas de serem enquadrados. Como o equipamento era volumoso e o espaço pequeno, tivemos de adaptar-nos com a câmara e fazer o melhor possível para manter a estética definida ao longo de toda a pré-produção. Tínhamos alguns planos de *backup*, mas como não conseguimos baixar a câmara o suficiente, pois o tripé não descia até ao chão, esses planos acabaram por ser descartados.



Figuras 88 e 89 – Plano de ação na zona das ferramentas do meu avô

Deixámos a parte mais simples do barracão para o fim. Ou seja, todos os planos gerais do espaço, assim como os planos de detalhe de alguns objetos e zonas, ficaram reservados para o último dia de rodagens. Este dia seria totalmente dedicado ao barracão, onde precisávamos de mexer constantemente o equipamento e, por isso mesmo, foi preciso dedicar o máximo tempo possível a isso. Para evitar erros de continuidade, tivemos de reconstruir a iluminação em alguns planos, como o da cozinha, onde a porta estava aberta. Como queria manter sempre a naturalidade da luz, sabia exatamente como ela incidia no espaço, então bastava recriar o esquema de luz e seguir para a ação. Nestes momentos, deixei a equipa de fotografia trabalhar autonomamente, preparando o espaço de acordo com o que eu queria. Depois, dava o meu parecer final. Como os planos eram fixos e relativamente simples, era necessário apenas fazer pequenos ajustes à câmara ou à luz. Como não havia movimento, não se justificava ir além do essencial.

Um momento curioso, e que nos escapou completamente até começarmos a trabalhar no barracão, foi o da presença de pó a pairar no ar em cada plano. Esta ideia tinha sido algo sugerido nas minhas orientações iniciais, mas, com o ritmo intenso das rodagens e por estar tão focada no que se passava dentro do *set*, fui-me esquecendo dessa ideia. A presença de pó ajudaria a marcar ainda mais a dualidade entre presença e ausência naquele espaço, a sugerir o tempo acumulado e a suspensão da vida ali. Só quando começámos a filmar é que essa possibilidade se tornou evidente. Ali, nada se move e só o pó que flutua no ar é que parece ter vida. E digo que foi um momento curioso porque, como não havia pó visível em câmara, tive de o criar com cinzas. Foi até engraçado trabalhar isso em equipa, pois houve um cuidado especial com o tempo e o gesto certos para espalhar as cinzas no ar. A intenção era que esse movimento fosse subtil, quase impercetível, como se o pó estivesse a pousar, em vez de se levantar de forma brusca ou mecânica. Era importante que parecesse natural, como se fosse o tempo a mover-se, não as nossas mãos. No entanto, essa ideia só voltou a surgir no último dia de rodagens, o que fez com que todos os planos anteriores não tivessem pó. Refazer tudo à última hora era impensável, pois implicaria um gasto de tempo excessivo e não garantiria a coerência

estética nem narrativa com o resto do material já filmado. Por isso, decidimos fazer apenas um plano com o pó, quase como um teste ou uma referência, só para termos uma noção visual de como poderia ter sido. Depois, voltámos ao plano inicial e continuámos a filmar sem o pó, mantendo a linha visual e a continuidade já construída ao longo do projeto.

O plano que exigiu mais trabalho em termos de construção de luz foi o do baloiço (figuras 90 e 91). A luz natural, nesse espaço, incide através de umas telhas localizadas do lado esquerdo da parede. No entanto, nesse dia estava a chover, e ponderámos inicialmente colocar o equipamento de luz no exterior para simular essa entrada de luz com maior realismo, mas como chovia exatamente naquele ponto, não quisemos correr o risco de danificar o equipamento. Optámos então por trabalhar com a luz a partir do interior, procurando recriar uma luz coerente com os outros planos do espaço que não destoasse, que não soasse a algo artificial, e que ainda assim conferisse algum corpo e profundidade à imagem. Foi um equilíbrio delicado entre segurança e consistência técnica da luz. Este plano, em particular, demorou bastante tempo a ser resolvido, uma vez que não conseguíamos chegar a um consenso que satisfizesse todos os critérios, tanto estéticos como técnicos. Depois de várias tentativas e ajustes, acabámos por optar por um esquema de luz mais simples e uniforme em toda a imagem. Foi uma decisão prática, mas também estética, pois foi o que nos pareceu mais coerente e indicado naquele momento, dadas as limitações do espaço, da luz natural e da segurança do equipamento.

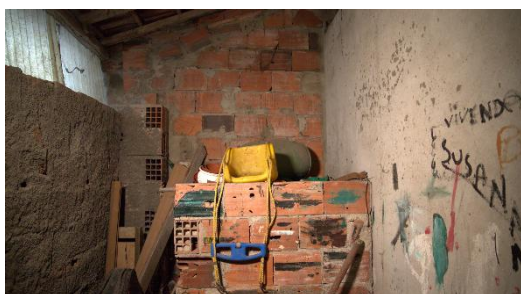


Figura 90 – Plano do baloiço em repérage



Figura 91 – Plano do baloiço filmado

#### **4.1.6 Rever o Quintal**

O quintal também foi feito como tinha sido planeado, mas desde o início deparámo-nos com um problema: o vento. Apanhámos um dia com um sopro violento, que dificultava a captura do som dos passos e o som do ambiente, mas, além disso, havia ainda o ruído contínuo de uma motosserra ao fundo, o que complicou bastante a captação de som limpo para a cena. Então, a minha ação de sair pelo portão azul, caminhar pelo caminho

de brita ao lado do quintal, entrar pela cancela de madeira e seguir pela relva e admirar o exterior da casa, voltando a entrar pelo portão, era medida ao segundo. Tivemos de gravar várias vezes, esperando pelos raros momentos em que a motosserra parava, ou em que o vento abrandava o suficiente, para evitar que o ruído de fundo interferisse com a captação do som direto. Qualquer som parasita quebrava a fluidez do movimento e obrigava-nos a repetir.

Nesta cena queria manter a linha narrativa e estética. Um plano geral do espaço, que é complementado com planos aproximados de objetos em redor. O meu som da ação a percorrer o espaço mantém-se extradiegético. Porém, ainda existe vida por entre o espaço que foi esquecido. A relva cresceu o dobro do tamanho e as árvores (limoeiros e laranjeiras) deram frutos. Isso cria um contraste com o interior da casa, onde nada cresce, a ausência predomina e a vida não se sente. No seu exterior a vida ainda brota e o tempo não decidiu pausar... tudo se mantém como antes. Decidi captar as laranjas, por estas serem um elemento da natureza e da vida que ainda corre na terra do quintal, que se multiplica no tempo.



Figuras 92 e 93 – Planos das laranjeiras no quintal

Exatamente por causa do céu nublado e do vento constante, muitos dos planos que estavam inicialmente previstos, e que até já tinham sido aprovados durante as repéages, acabaram por ser descartados. Tivemos de recorrer aos planos de *backup* e perceber, um a um, qual ou quais poderiam ser aproveitados dentro das novas condições. Na prática, isto traduziu-se numa mudança de estratégia: deixámos de filmar planos abertos onde o céu tivesse uma forte presença ou onde a luz direta incidisse nas plantas e objetos. Em vez disso, focámo-nos em planos mais fechados, aproximados dos objetos, das flores, das plantas. Aí, mesmo com o tempo instável, era possível captar variações subtis de luz e de cor, que ainda assim mantinham uma certa vitalidade visual. Para além dos planos de *backup*, ainda tentámos, com algum entusiasmo e teimosia, explorar o espaço à procura de planos novos, talvez na esperança de encontrar ali alguma surpresa visual que compensasse o que o vento e o barulho nos tinham roubado. Mas rapidamente percebemos que isso estava a tornar-se excessivo, quase contraproducente, e o tempo

começava a apertar. Por isso, tomámos uma decisão consciente de se ficar com o que se tinha.



Figuras 94 e 95 – Plano geral da parte de trás da casa (sem e com a minha presença)

Juntamente com a Diretora de Som voltámos ao local mais tarde, num dia com condições muito mais favoráveis, ou seja, sem vento e, sobretudo, sem o som persistente da motosserra. Aproveitámos esse silêncio raro para captar som direto de todos os meus movimentos: os passos, os gestos, o abrir e fechar de portões. Tudo o que pudesse depois ajudar na pós-produção, sobretudo na eliminação de ruídos indesejados, e no reforço da presença sonora real, próxima, íntima. Foi uma forma de reconstruir com cuidado aquilo que o dia da rodagem não nos deixou captar em pleno.

#### **4.1.7 Sobrepor as Fotografias**

Como já referi, na pré-produção<sup>60</sup>, sobre todo o processo criativo desta cena, as sobreposições foram distribuídas por três dias de rodagem, cada um dedicado a uma zona específica da casa. Num dia, realizámos as sobreposições no interior, noutra as do exterior e, por fim, as da frente da casa. Organizámos esta divisão não só por uma questão de clareza espacial, mas também para facilitar a logística dos restantes planos a gravar. Assim, ajustávamos a zona das sobreposições consoante os planos previstos para esse mesmo dia, evitando deslocações excessivas com o equipamento, de um lado para o outro. Das quinze sobreposições, sabíamos, ainda em plena produção, que ao confrontar os enquadramentos com o equipamento que nos foi fornecido, poderia acontecer que a imagem não resultasse como esperado. Por isso, levámos algumas alternativas, para o caso de ser necessário substituir algum dos selecionados.

Havia, por parte da equipa de produção e realização, um certo receio em relação ao tempo que as sobreposições poderiam exigir. O medo era que se prolongassem demasiado, sobretudo na procura dos enquadramentos, e que isso compromettesse o resto do plano

---

<sup>60</sup> Subcapítulo 3.7.1 *Sobreimpressões e Projeções* (pp. 74-76).

de rodagens. Os dias estavam bastante preenchidos, com uma média de doze planos por dia, e o tempo para cada plano teria de ser contado ao minuto. Contudo, para nossa surpresa, as sobreposições acabaram por ser dos momentos mais simples de executar. Isto deveu-se, em grande parte, ao rigor da repérage técnica e à preparação cuidadosa feita previamente, tanto por mim como pelo resto da equipa. Eu já tinha experimentado os enquadramentos com a minha própria câmara fotográfica, dentro da casa, o que me permitiu visualizar com antecedência o resultado de cada imagem. Essa antecipação foi essencial para tornar o processo rápido e eficaz.



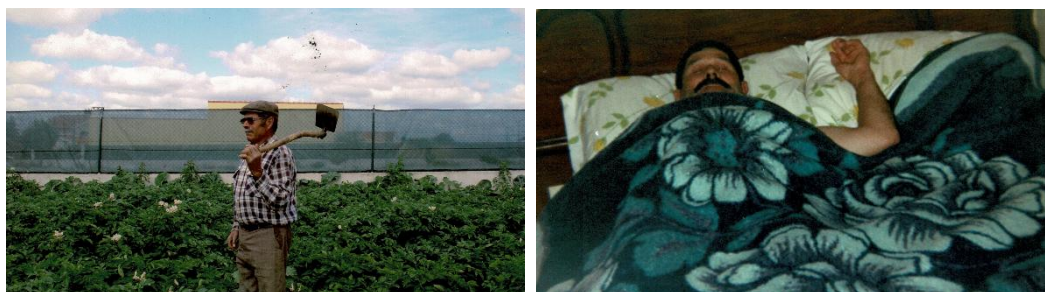
Figura 96 – Plano de sobreposição



Figura 97 – Fotografia de arquivo para sobreposição

O que demorou mais não foi tanto a captação do plano em si, mas o tempo que precisávamos que ele durasse. A ideia, pensada para a montagem final, era sobrepor a imagem digitalizada do arquivo à imagem filmada no momento. O objetivo era que as duas imagens coexistissem no ecrã, criando uma relação direta entre passado e presente. Mais do que alinhar tecnicamente as imagens, estávamos à procura de sinais de movimento dentro da composição, que se traduzissem em, por exemplo, pequenas variações de luz, ligeiras mudanças no enquadramento, movimento de pessoas ou de carros. Resumindo, algo que trouxesse vida à sobreposição e que fizesse com que a fotografia não parecesse estática, mas integrada no tempo da cena. Porém, as condições meteorológicas foram instáveis ao longo dos dias, o que acabou por interferir com o que procurávamos para esta cena. E essa falta de consistência dificultava a criação do movimento que queríamos captar na imagem base, essencial para o efeito. A intenção era que a fotografia digitalizada se fundisse com a imagem filmada de forma orgânica, mas o tempo nem sempre colaborava. Por isso mesmo, a duração de cada plano variava entre os três e os cinco minutos. A intenção era garantir matéria suficiente para, em montagem, podermos aproveitar apenas entre trinta segundos e um minuto. Durante esse tempo, mantínhamos o plano fixo à espera de uma pequena oscilação (um leve movimento ou alteração de luz) que se mantivesse estável durante esse intervalo. Seria esse o fragmento que depois seria isolado na pós-produção, escolhendo-se o momento mais interessante, aquele que funcionasse melhor dentro do enquadramento.

Existem apenas duas sobreposições onde aparece a figura do meu avô: uma dele no meio das cultivações de batatas (figura 98) e outro dele na cama (figura 99). Estas duas fotografias dão o destaque que procuro à sua memória, uma por ter uma postura dominante na imagem em que a sua posse parece propositadamente composta para a fotografia e a outra por estar deitado na sua cama, com os olhos semicerrados, à espreita por quem o observa a dormir. A importância desta imagem da cama, é justificada por José Bértolo (2019), pois este objeto “funciona como um perfeito índice, em termos semióticos, dessa presença ausente” (p.125). É no escuro da noite, no silêncio entre as paredes e no conforto do colchão e dos cobertores, que expomos toda a nossa vulnerabilidade.



Figuras 98 e 99 – Fotografias de Arquivo do meu avô utilizadas nas sobreposições

De forma consciente, reconheço que, apesar de esta cena ter sido bem pensada em pré-produção, na sua execução senti falta de certos elementos que pudessem reforçar a sensação de movimento neste cruzamento entre passado e presente. Refiro-me a movimentos que fossem além do que era esperado, como foi o caso do vento nas ervas, o abanar das árvores, o balançar das cortinas, os passos fora de campo ou a passagem ocasional de um carro. Talvez tivesse gostado de ver pessoas a passar, ou de conseguir captar a presença múltipla de pássaros (o que acontece num ou outro plano), sinais mais evidentes de vida. Contudo, por outro lado, esta casa está abandonada. E, talvez por isso, o espaço em redor também comece a dar sinais de vazio. Existe assim uma espécie de coerência na imagem, ou seja, também o presente, naquele lugar, já morreu um pouco. Dessa forma a ausência de movimento faz sentido, pois também há uma desertificação a acontecer, um envelhecimento visível da população. A casa dos meus avós situa-se numa aldeia, e isso torna-se ainda mais claro na Rua do Bom Sucesso, uma rua que já não é muito povoada. O silêncio é, aqui, parte da paisagem.

#### 4.1.8 Envolver-me nas Projeções

As projeções acontecem em dois espaços diferentes, mas foi tudo filmado na primeira noite. Como era suposto ser uma cena que se passava no interior da casa já ao anoitecer, e como era uma cena curta e já bem planeada, decidiu-se fazer essa logo na primeira noite, para começar bem a semana. A equipa de fotografia levou o seu tempo para preparar todo o equipamento de imagem, bem como o som precisou de colocar microfones em alguns pontos estratégicos da cozinha e da sala. Enquanto isso, a realização treinava as ações que iria fazer durante o seu tempo dentro de campo. A minha ação era simples. Saía pelo corredor, colocava a mesa ao meu avô e seguia para a sala, onde colocava um banco ao lado do sofá e onde me sentaria com a minha boneca de infância no colo, enquanto filmagens minhas antigas com a mesma boneca apareciam projetadas na parede. Eu iria ficar a olhar durante um bom bocado para as imagens e, a partir do momento em que essas imagens cortam para uma estática, o que remete para o final, quase como um corte abrupto da memória, eu levantar-me-ia do sofá e sairia do campo de visão do espectador. Fim de Cena.

A ação da cozinha foi a primeira que filmei, e talvez por isso estava bastante nervosa. Demorei algumas tentativas até encontrar uma forma com que me sentisse confortável. No início, a ação era simples: eu compunha a mesa, sentava-me no lugar do meu avô e ficava a olhar para as projeções. Mas aquilo não me soava bem. Sentia que estava a ocupar um lugar que não era meu. Não queria isso. A mesa não era para mim, mas sim para ele, ou ainda, para alguém que já não está, mas cuja ausência ainda pesa, porque “os objectos transportam traços de memória, e neles estão inscritos o tempo e a experiência” (Bértolo, 2019, p.123). Queria que essa presença invisível ficasse exposta. Havia um detalhe que me parecia importante, mas que acabou por passar despercebido que é a boina do meu avô, pousada ao lado do armário. Só que como está cortada no enquadramento, quase que se dissolve. Torna-se só mais um objeto. Um elemento aleatório, que não leva a nenhuma conclusão. E isso, de certa forma, frustrou-me. Depois de algumas tentativas, percebi que o gesto mais honesto era simplesmente compor a mesa e sair de cena. Sem ocupar lugar nenhum. Componho, saio, e deixo as memórias fluir. Porque, no fundo, são elas que ficam a habitar o espaço. A cozinha é um lugar de refeições com a família sentada à mesa. E nas projeções, é como se eu estivesse lá, a comer também, em diferentes tempos, misturados. Apesar de não estar subentendido, eu componho a mesa para o meu avô. Era ali que ele se sentava e, muitas das vezes, era eu que lhe punha o prato na superfícies para almoçar ou jantar. Este “relembrar” da própria ação, é um pormenor apenas com carga emocional para mim. O espectador pode

ter uma leitura diferente dessa ação, dando-lhe outro significado ou, até mesmo, não encontrando significado algum. A verdade é que esta escolha foi minha, enquanto realizadora, de manter no filme algo que intimamente me pertence. Além disso, este filme é sobre fantasmas (o do meu avô) o que, por si só já faz algum sentido tentar tratar o ambiente como se ainda fosse habitado por alguém na vida real, além de mim.



Figura 100 – Plano de ação a compor a mesa c/ as projeções



Figura 101 – Plano da mesa composta c/ as projeções

A ação da sala foi revista e refeita várias vezes. Há várias versões dos mesmos *takes*, com pequenas variações, diferentes gestos, tempos, entradas e saídas. A versão final começa com as projeções já a colar na parede. A certa altura, eu entro em cena com um banco nas mãos, pouso-o e saio de campo. Volto a entrar, agora com uma boneca ao colo, e sento-me no sofá. Essa boneca era minha. Foi-me oferecida em criança e tem o mesmo nome que eu. Na altura falava (como se pode ouvir nas projeções) e agora já não. Durante um bom bocado, fico a observá-la, como se tentasse reconhecê-la. Depois pouso-a no colo e começo a olhar para as imagens projetadas. Tive uma ajuda importante nestas cenas por parte da Fotografia, que me ajudavam a posicionar o corpo e o olhar. Era difícil perceber, no enquadramento, se eu estava realmente a olhar para as projeções, ou só para o vazio da parede. Então davam-me indicações de perfil, ângulo, etc. De repente, há um corte seco, uma interferência brusca, estática. Nesse momento, levanto-me com a boneca e saio de cena. Fico só eu, ausente, e a parede ainda a vibrar com essa estática, a devolver sombras: do sofá, do banco, da cortina. Foi uma cena rápida de filmar. Nada complicada. Muito disso porque já vinha pensada de antemão. Em pré-produção, montei dois ficheiros com imagens: um com memórias da cozinha, outro com memórias da sala<sup>61</sup>. Cada um durava entre sete e dez minutos. Curiosamente (ou talvez não, porque já estava pensado fazer), filmámos as imagens da cozinha na sala, e as da sala na cozinha. Isso permitia depois fazer ligações entre os espaços, criar momentos de transição (*match cuts*) que vão ser adicionados no capítulo de pós-produção<sup>62</sup>. Gravámos cada *take* duas

<sup>61</sup> Ver subcapítulo 3.7.1 *Sobreimpressões e Projeções* (pp. 74-76).

<sup>62</sup> Ver subcapítulo 5.1 *A Montagem* (pp. 104-110).

vezes: uma versão com presença, outra em silêncio. Como quem regista uma coisa que talvez já não esteja lá.



Figura 102 – Plano de ação do sofá c/ as projeções



Figura 103 – Plano do sofá c/ as projeções de estática

#### 4.1.9 Desaparecer pela Sala

A última cena do filme, aquela em que eu saio de casa, foi, desde o início, a mais problemática. Sabíamos que exigiria mais tempo de preparação, até porque, nas repérages técnicas tivemos poucos momentos para explorar a sala e imaginar com detalhe o plano final. Aquilo que eu tinha idealizado inicialmente foi, de facto, o que acabámos por filmar. No entanto, não fiquei inteiramente satisfeita com a decoração. Havia algo que não se encaixava e não sabia explicar porquê ou como queria diferente. Também já estávamos quase no fim dos dias de rodagem, era a penúltima noite. O cansaço instalara-se profundamente. As poucas horas de sono acumuladas durante a semana, misturadas com a ansiedade que me consumia, pesavam como uma sombra. E aquele breve descanso que, por sorte, consegui ter, não foi suficiente para que a minha produtividade naquele momento difícil encontrasse uma solução imediata. Tanto eu como a Diretora de Fotografia tivemos uma pequena falha de comunicação. Nenhuma de nós conseguia explicar direito o que estava certo ou errado naquele enquadramento que estávamos a montar. Foi então que a Diretora de Som interveio, falando connosco, tentando perceber qual seria a forma mais simples de encontrar uma solução, ou seja, começando tudo do zero. Voltámos a desmontar toda a cena, partindo da mesa completamente vazia, e fomos juntando objetos aos poucos, até que tudo se encaixasse e ficasse do nosso agrado.

Quando finalmente conseguimos um enquadramento que parecia interessante, decidimos montar as luzes. Mas o tempo começou a apertar e a nossa vontade em querer fazer o plano levou-nos a ficar ali mais um bocado, pois a iluminação precisava mesmo de mais umas horas de preparação. Era preciso iluminar de fora para dentro, usar luz prática, porque a do candeeiro não chegava. Em suma, teríamos de simular essa luz,

através de vários projetores e luzes led. Nesse momento, a fotografia começava também a demorar mais do que o previsto. Decidiu-se, então, encerrar o dia por ali, com a ideia de retomar no dia seguinte, completando o que ainda faltava com mais tempo e cabeça. Isto foi possível porque no mapa de rodagens apenas restavam alguns planos do barracão por gravar. Nessa noite, já chegámos tarde a casa. Mesmo assim, eu, a Diretora de Fotografia e a Diretora de Som decidimos levantar-nos mais cedo no dia seguinte para ir ao set montar a luz, de forma a termos tudo pronto para gravar esse plano logo no início do dia de rodagens. Fizemo-lo de forma discreta, para não sobrecarregar o resto da equipa. Foi uma decisão tomada entre nós as três, à parte, e que levámos avante. Apresentámo-nos no set três horas antes do horário previsto. Porém, chegadas ao local, o vento já se fazia sentir com força e havia sinais claros de que a chuva se aproximava. Tentámos montar tudo o mais rápido possível, protegendo o equipamento deste tempo controverso, da melhor forma que conseguíamos. Quando o resto da equipa chegou ao set, pedimos ajuda, pois era preciso filmar aquela cena antes que o tempo piorasse de vez. E assim foi. Gravámos tudo com urgência, em ritmo acelerado. A minha ação passava por agarrar as chaves da porta e sair de casa, trancando a porta. O último plano foi feito praticamente de forma contínua, num espaço de meia hora, sem tempo para hesitações.



Figura 104 – Plano geral da sala

Terminado esse plano, mantivemos o equipamento montado no exterior, pois iríamos aproveitar as mesmas luzes do projetor, desta vez para iluminar o sofá. A intenção era criar uma luz prática, mas também estender a iluminação para o exterior da janela, destacando o amarelo das cortinas e conferindo à sala um ambiente mais acolhedor. Tivemos o cuidado de manter a coerência de luz que tínhamos estabelecido num dos outros dias em que também filmámos a sala, durante o dia, para evitar erros de continuidade e, assim, se tudo correr bem, usarmos esse material na montagem sem comprometer a fluidez entre cenas. Já no interior, no plano geral (figura 104), a cena teve de ser repetida várias vezes, sobretudo por causa da minha ação: eu começava nos quartos, onde ia fechando janelas, desligando os interruptores, para fazer inevitavelmente algum barulho. Depois atravessava a sala, passando em frente à câmara, pegava nas chaves e saía pela porta, trancando-a (figuras 105 e 106).



Figuras 105 e 106 – Último plano de ação do filme (com e sem a minha presença)

Pensei nesta última cena, como um gesto de fecho, um encerrar silencioso, um deixar ir. É o momento em que as memórias ficam naquele espaço, onde pertencem, ou seja, não lhes é dado o direito de seguirem connosco. Ou, pelo menos, não segue a dor. É um ato de catarse, de entregar essas memórias à casa, ao lugar que as acolheu, e deixá-las ali. Foi, para mim, uma forma de encerrar um capítulo que precisava ser encerrado. Uma oportunidade rara de me olhar como adulta, de reconhecer-me nessa transição. A câmara, propositadamente fixa, permanece no último plano da mesa. Não me segue para o exterior e nem sequer acompanha o gesto de sair pela porta. Porque essa câmara é também um fantasma habitante daquele espaço. E como tal se pensa, ele fica onde deve ficar, ou seja, dentro da casa, onde moram as presenças e os silêncios. E é também um convite ao espectador, o de ficar ali, com aquilo que foi. A partir desse instante, o que me acontece já não pertence à imagem. Não se sabe o que faço ou sequer para onde vou. O futuro, o meu futuro, já está fora do plano.

# Pós-Produção: A Idade da Razão

## 5.1 A Montagem

A montagem, um outro cargo pelo qual assumi total responsabilidade, foi alvo de muitos cortes e correções, até chegar ao produto final. Desde logo, achei por bem estar algum tempo sem tocar no material bruto. Por ser um filme muito íntimo, sabia que estava muito agarrada à matéria que se realizou e, por isso mesmo, não teria um olhar crítico no momento em começar o trabalho de pós-produção. Assim sendo, a Anotadora e Assistente de Montagem ficou encarregue de visualizar e de colocar todos os brutos em pastas, para assim agilizar todo o processo<sup>63</sup>. Mantendo-se fiel à sequência de planos imaginada no argumento, o primeiro corte ficou à sua responsabilidade.

Após o visionamento desse corte, a partir daí, eu peguei por completo na *timeline* e comecei a fazer alterações aos momentos de transição, duração dos planos e sequência de imagens. Para minha surpresa, nas duplas exposições, após se ajustar a imagem filmada com a imagem digitalizada, revelou-se uma das partes que correu melhor. Os enquadramentos eram os mesmos em ambas as imagens, e isso facilitou-nos bastante o trabalho na montagem. Além disso, nos planos foram captados movimentos do seu ambiente (tempo, animais, veículos), o que contrasta ainda mais ambas as imagens. No geral, estava contente com o resultado. Não parecia existirem erros de continuidade e toda a composição estética era coerente ao longo do filme. Porém, havia um momento que não estava do meu agrado, que era o corte das projeções para a sala vazia.

Ao imaginar esta cena em específico, achava que a mudança brusca das imagens projetadas para o plano do sofá que resultaria. Porém, o objeto não está no mesmo sítio, nem foi filmado da mesma perspetiva em ambos os momentos, o que retira harmonia ao momento. Em suma, não havia possibilidade de se fazer um *match cut* então optou-se por mostrar primeiro um plano geral da sala e, só depois, mostrar detalhes. Ainda assim, não estava convencida do resultado. Independentemente das alterações que surgiriam a

---

<sup>63</sup> Aquando da passagem do material bruto do HDD para o computador, o disco corrompeu os ficheiros. Não tendo mais nenhuma cópia desses documentos, foi necessário primeiro recuperar o disco, para assim se conseguir restaurar os ficheiros perdidos. Isso demorou umas duas semanas a ser feito, retirando-nos muitas horas de sono e, com isso, o atraso do início da pós-produção. Os ficheiros foram quase repostos na sua totalidade, desaparecendo apenas cinco brutos de imagem que, desde o primeiro corte até à montagem final, não chegaram a ser utilizados. Após esse episódio, várias cópias dos ficheiros foram feitas e guardadas num servidor. Acabou-se por comprar um disco SSD para guardar os brutos a serem utilizados e optámos por apenas mexer nesse disco. Este “problema” que apareceu serve, no futuro, como chamada de atenção para a necessidade de se terem várias cópias dos mesmos ficheiros.

partir daí, sentia que tinha ali um filme e que agora era só preciso ir lapidando as suas arestas. Os cortes que se seguiram foram de ajustes ao próprio ritmo da montagem (com alguma troca e descarte de planos) de forma a se tornar mais dinâmico, e também à experimentação com os efeitos de transição pelas sobreposições e projeções. A montagem passou de 24'10" para 19'58". Porém, nos primeiros cortes, estava a faltar a *voz-off* que era crucial para perceber o ritmo verdadeiro do filme, e que foi acrescentada na altura dos cortes finais.

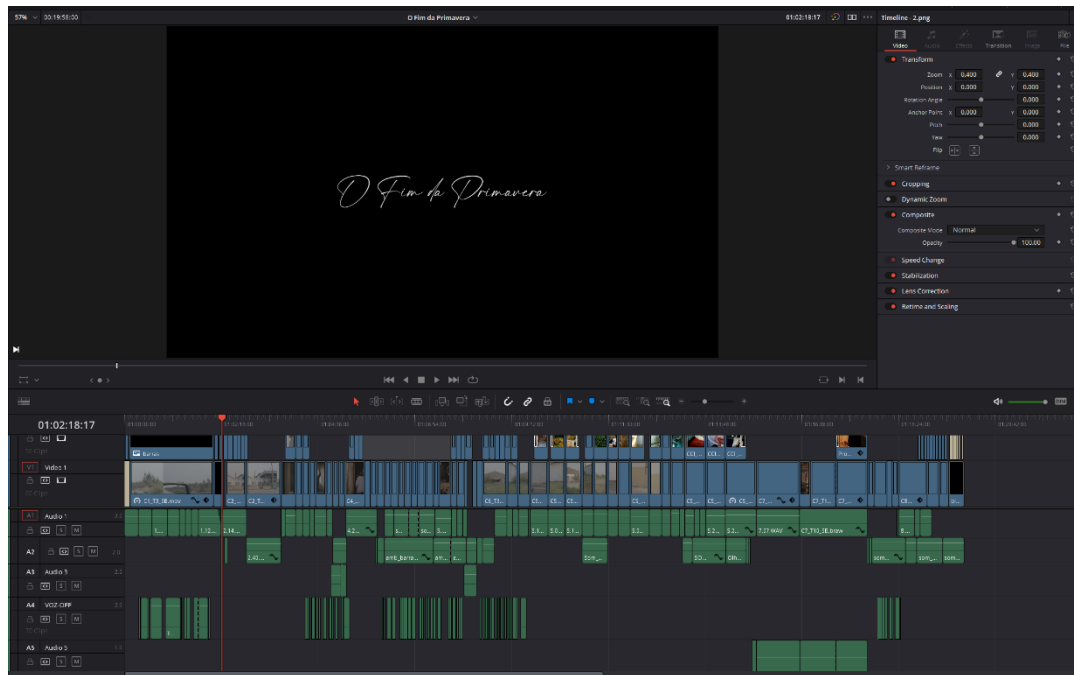


Figura 107 – Printscreen da *timeline* d'*O Fim da Primavera*

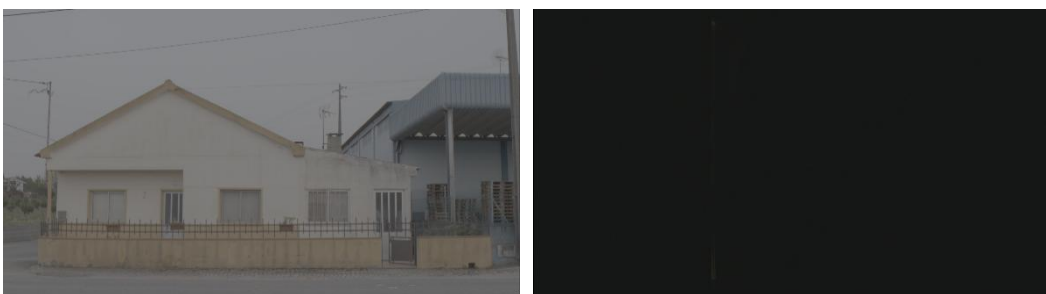
A primeira cena, que é a viagem, pensou-se, no primeiro corte, se fazer uma montagem, em *jump cut*, da própria paisagem filmada. Com os vários ângulos que estudámos e posteriormente gravámos, seria possível conseguir uma coerência visual. Porém, ao colocar na *timeline*, não ficou como idealizado. Muitas partes da imagem estavam ocultas por terra e estrada, o que não funcionava. Queria aquele momento composto inteiramente por árvores e pensei, dessa forma, utilizar um único plano e aplicar cortes, transmitir a ideia de passagem do tempo. Contudo, também essa opção não estava a resultar. Retirava um pouco da fluidez da sequência e, se eu procurava um momento reflexivo e contemplativo sobre a Morte, o mais certo seria, ao longo do plano, observar a transformação do tempo a acontecer (céu a escurecer, sinais de trânsito, etc.) para se evidenciar a pouca vitalidade efémera do tempo e da paisagem. No final, a cena um é apenas um único plano, sem qualquer interrupção, onde vemos árvores de várias dimensões e copas (folha caduca e persistente), e onde o céu vai ficando mais carregado.



Figuras 108 e 109 – Plano sequência do carro

Da transição da viagem para a casa, vemos o título do filme e a dedicatória. Existe um *fade* que vai desde o som do carro para os pássaros, de forma a nos transportar para o exterior. A segunda cena começa com detalhes de uma casa (a dos meus avós), onde predominam os sons ambiente. Fora de campo, ouvimos um carro a chegar, alguém sai do carro e aproxima-se da habitação. Num plano geral da fachada, eu, a protagonista, abro o portão, verifico a caixa de correio e entro em casa. Esta sequência manteve-se como idealizada, alterando-se apenas a ordem de alguns dos planos. O som da maçaneta a fechar a porta é o que nos transporta para o corredor.

Na terceira cena era suposto serem planos longos que mostrassem toda a minha ação enquanto estava no corredor. Toda a sequência começaria com a escuridão do espaço e terminaria da mesma forma, mas agora na claridade. Porém, além de ser um momento longo, era pouco dinâmico, o que exigiu algumas mudanças na montagem. O plano do corredor deixa de começar no escuro e mostra já alguma luz, que vem da casa de banho. Num *close-up*, eu sou exposta a lavar as mãos. No armário de espelho, vê-se uma escova de barbeiro. Eu saio e continuo a minha ação de “despertar” a casa. A sequência mantém-se igual, pois foi pensada para ocorrer apenas nesta ordem, sendo que o que mudou foi meramente o seu ritmo. Em vez de ir todas as vezes ao corredor para passar para o próximo quarto, eu já estava em cada divisão a realizar a ação (abrir as janelas). Isso fez com que a montagem ganhasse outro fôlego, sem perder qualquer informação essencial. Também aqui surgiria o primeiro momento (dentro da casa), em que a minha *voz-off* apareceria.

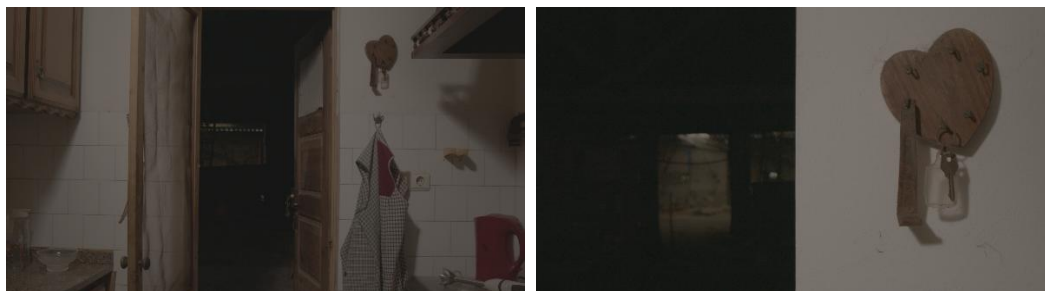


Figuras 110 e 111 – Transição do exterior para o interior (primeiro corte)



Figuras 112 e 113 – Transição do exterior para o interior (montagem trancada)

A quarta cena, a cozinha, continua a ser a mesma. Vemos pormenores do espaço enquanto eu vasculho os armários (sons não-diegéticos). Num plano geral, da saída para o barracão, eu pego nas chaves, destranco a porta e saio. Somos acompanhados por mais detalhes do ambiente, enquanto eu caminho pelo escuro e silencioso barracão. Corta para um plano das chaves, que mostra parte do interior e um feixe de luz que penetra de cima. Por ter um erro de continuidade (pois as chaves, no plano de detalhe, se mantêm estáticas e no plano geral elas mexem-se) decidi não incluir no primeiro corte. No entanto, era uma das imagens que queria ter no filme, tanto por gosto pessoal como por revelar uma zona recuada do barracão que está iluminada e, por estar desfocada, desperta a curiosidade do espectador. Após algumas experiências com a posição do plano, a melhor solução encontrada foi colocá-lo logo a seguir ao plano geral (figuras 114 e 115). Então, procurei no primeiro plano uma parte em que as chaves não se notassem muito a mexer, para que a transição para a imobilidade não fosse demasiado evidente. O resultado ficou mais subtil, e esse erro passa despercebido.



Figuras 114 e 115 – Sequência dos planos da cozinha, do geral para o de detalhe das chaves

Na cena seguinte (quinta), eu exploro o barracão. Como é um lugar cheio de objetos da casa, é um dos momentos com mais imagens do espaço. Existe uma transição do vazio que predomina dentro dela para um acumular de coisas que sempre fizeram parte da minha infância e que estão abandonadas no escuro, no passado, quase como mortas. Então, é aí que eu tento lembrar a presença do meu avô e a relação que tinha com ele. Alguns planos foram retirados, uns por conterem informação repetida e outros porque

essa informação era irrelevante. Mais uma vez, entro no plano, no sítio onde o meu avô trabalhava, e mexo nas ferramentas. No primeiro corte, nós víamos a ação completa, ou seja, eu a chegar, a olhar em volta, a mexer nas ferramentas e a sair do espaço, mas isso foi encurtado. No fim, apareço no espaço e mantenho-me a explorar, mas rapidamente corto para planos aproximados dos objetos ali encontrados, e eu apenas sou ouvida fora de campo. O caminhar até ao portão também se torna mais curto, com o som a guiar essa ação até ultrapassar o sofá. Desapareço a caminhar para fora do barracão e a cena termina com um plano de uma portinha do cão, na parede, que nos deixa ver um pouco do exterior.

A sexta cena começa com o exterior que se espreita pelo buraco na parede. A sequência de imagens (e de sons), que nos leva até à cancela de madeira junto às laranjeiras e limoeiros, acompanha-me no caminho até lá. Eu apenas surjo no momento em que caminho pelo relvado, de frente para a casa, e fico a observar, um pouco, o seu estado enfraquecido. Para o corte final, alguns planos foram retirados por conterem informação dispensável. É nesta parte que introduzo as sobreposições. As fotografias levar-nos-iam de novo para dentro de casa.

Para a montagem, este momento foi o mais próspero. Depois, foi necessário ajustar as imagens e reduzir-lhes alguma da opacidade, para se conseguir percecionar o movimento do plano filmado. Quanto aos efeitos visuais, foi apenas utilizado o *cross dissolve*, para fazer surgir (e desaparecer) as memórias na tela.



Figuras 116 e 117 – Sobreposições do meu avô na montagem

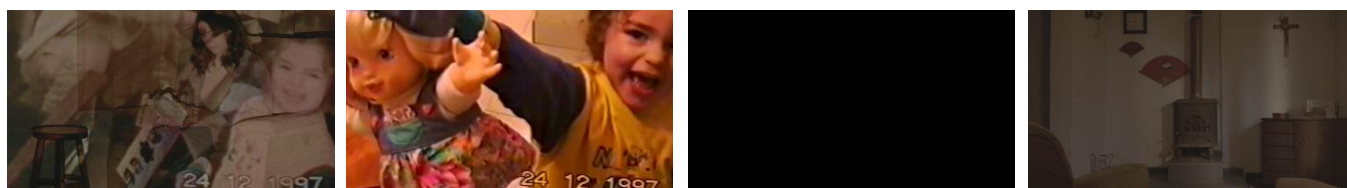
Inicialmente, pensei em aplicar esse efeito apenas em algumas das sobreposições, mas logo percebi que necessitaria de o utilizar na maioria delas, onde apenas manteria sem o revelar nas situações onde ambas as imagens não apresentam uma grande mudança no espaço. A sequência manteve-se inalterada, até colocar por cima o *foley* e o som das VHS. Elas percorrem pelo quintal, passam pela fachada e entram no seu interior. A única troca que houve foi entre o plano do meu avô na cama e os planos do banho. Como decidi colocar o som das cassetes (e do leitor) em algumas das fotografias, não fazia sentido

quebrar o ritmo delas para aparecer o som dos grilos. Assim sendo, como o último plano do exterior se encontra silencioso, este somido (característico do inseto) encaixa bem logo a seguir, pois também é um barulho que nos deixa no silêncio da noite, na tranquilidade. E assim, dá-se um *crescendo* sonoro, que servirá também como um pressentimento das projeções que se seguem.

Como referi no início, as projeções (cena sete) foram a etapa em que tive mais trabalho ao nível da montagem. Nos dois planos de projeção, eu realizo uma ação. Na cozinha, ponho a mesa, e na sala sento-me no sofá a mexer na minha boneca de infância. Inicialmente, mantive ambas as ações por completo, ou seja, na cozinha eu dispunha a mesa e saía, e na sala eu colocava um banco no lugar, sentava-me no sofá com a boneca e esperava até aparecesse estática na parede para depois sair de plano. Além de ser uma cena extensa, tornava-se algo monótona. São dois planos longos, que nos mostram o arquivo, mas nem todas as cenas apresentadas são necessárias manter. Então, decidi reduzir significativamente a duração desses planos nas versões seguintes e transitar entre os dois quando a imagem de arquivo projetada fosse idêntica. Deste modo, após colocar a mesa e sair de cena, nas imagens apareço eu na sala, que faz ligação com o sofá, onde depois me sento a contemplar a boneca. Foram precisas várias experiências para perceber como conseguiria transitar das projeções para a sala sem que parecesse abrupto ou desalinhado com o “tom” do filme. E só depois de adicionar o som do projetor é que encontrei solução satisfatória. Em algumas versões, cortava diretamente das projeções para a sala, com o som do projetor a desligar. Porém, isso parecia pouco natural, fora da narrativa, por isso acrescentei um ecrã preto no momento em que as projeções terminam, como se simbolizasse o desligar da memória e do olhar. Enquanto a tela permanece a negro, o projetor desliga-se e, gradualmente, voltamos a ouvir o som ambiente. Num *fade* suave, regressamos à sala, como se despertássemos de um sonho.



Figuras 118, 119, 120 e 121 – Sequência das projeções c/ a transição para a sala (primeiro corte)



Figuras 122, 123, 124 e 125 – Sequência das projeções c/ a transição para a sala (montagem trancada)

Além disso, na última versão, optei por acrescentar as imagens das VHS que tinha digitalizado. Para isso acontecer, a minha figura no sofá desvanece (como se eu própria me tornasse um espectro), e o passado toma conta da tela, durante algum tempo, antes de se dissipar completamente na escuridão.

A sala permanece em silêncio. A oitava e última cena d'*O Fim da Primavera* é a maneira como escolhi encerrar este capítulo. Entre a montagem inicial e a versão final, eliminaram-se planos, modificou-se e a ordem dos mesmos e ajustou-se a duração de cada um. No princípio, esta sequência continha sete planos e, no desfecho, apenas foram utilizados quatro. O plano final manteve-se o mesmo, tendo sido prolongado até ao encerramento dos créditos da equipa.

Também gostaria de salientar que a minha escolha para o *aspect ratio* revelou-se distinta em dois ambientes: no carro e na casa. Na viagem de automóvel, eu queria atingir uma atmosfera mais claustrofóbica, até porque a própria *voz-off* também nos remete para estes pensamentos mais íntimos, ligados ao subconsciente e ao universo dos sonhos. Queria reduzir o campo de visão para destacar a voz. Assim sendo, optei por utilizar o  $1.33:1$  ( $4:3$ ) nesse segmento. No restante do filme, é utilizado o formato  $1.66:1$ , que se situa entre o  $4:3$  e o  $16:9$ . A decisão de aplicar esta proporção nas cenas dentro da casa deve-se ao facto de querer olhar também para a imagem filmada como arquivo. Para além disso, como pretendia criar duplas exposições a ocupar todo o ecrã, o  $16:9$ , por ser dos formatos mais comuns, parecia-me desprovido de valor expressivo. À partida queria usar o  $4:3$  em todo o filme, mas isso implicaria uma perda significativa de informação visual, restringindo o olhar do espectador a uma porção do plano e impedindo-o de vaguear pelos detalhes. Por isso mesmo, decidi encontrar um meio termo e escolhi aplicar o  $1.66:1$ .



Figura 126 – Plano do carro, aplicando o *aspect ratio*  $1.33:1$  ( $4:3$ )



Figura 127 – Um dos planos do barracão, aplicando o *aspect ratio*  $1.66:1$

## 5.2 A Atmosfera Sonora

A minha proposta para o som manteve-se inalterada desde o tratamento cinematográfico inicial. Queria apenas captar o som ambiente e, em pós-produção, criar os sons que despertariam na memória, a minha infância naquela casa. Com isto quero dizer que, para os momentos em que percorro a casa e introduzo a *voz-off*, serão sequências constituídas exclusivamente por sons ambiente e pausas que dão espaço ao silêncio para se deixar ouvir. Para as sobreposições e projeções, os sons que correspondem ao que é mostrado na imagem seriam recriados e entrelaçados com os dos arquivos. Não queria fugir, por completo, da veracidade das imagens e, por isso, mantive-me fiel também à sua autenticidade. Os sons ambiente são, na sua maioria, compostos por ruídos de animais e por vezes com a presença de máquinas. Por isso mesmo, foi necessário procurar os trechos mais interessantes dos ficheiros para integrar na montagem. Por exemplo, tentei retirar o som contínuo dos carros e realçar o chilrear dos pássaros. Aquando da inserção da narração nos tempos definidos, ajustei os sons para que não se sobrepussem, mas que agissem em harmonia, criando um fio condutor sonoro. É o que acontece, por exemplo, na sequência da viagem. Os ruídos dos carros surgem apenas nos momentos de pausa da minha narração, causando uma rutura, ou seja, retirando o espectador de um estado de sonho e devolvendo-o à realidade. Também no momento em que o som de estática aparece de forma abrupta no fim das projeções, quis provocar essa sensação de quebra entre o real e o imaginário, para fazer novamente situar o espectador na casa. Não acho particularmente interessante focarmo-nos nas minhas ações, pois acredito que elas apenas nos entregam um fio condutor ao filme. Pelo contrário, queria dar mais ênfase ao som ambiente (até mesmo ao ruído da própria casa) e a tudo aquilo em que toco. Esses sons de objetos, testemunhos de vida, acabam por fazer parte de um organismo maior que é a própria casa e, tal como nos escreve José Bértolo (2019), se esta “contém em si uma potência espectral, de que é exemplo a carga simbólica dos objectos nos termos em que a analisei, o cinema – arte espectral – tem o poder de exponenciar essa carga eminente na casa” (p.128). Em suma, é também pelo som que quero reviver o lugar da minha infância.

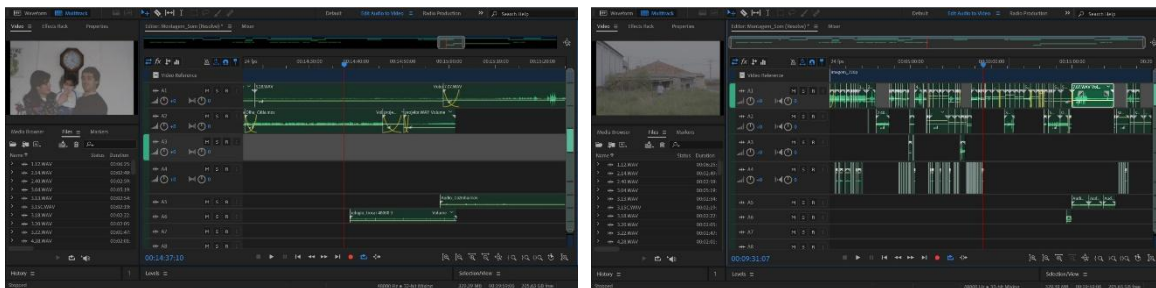
Após a montagem e a discussão de ideias com a direção de som, foi ela que se encarregou de limpar e harmonizar esta *timeline*. Na viagem de carro (cena 1), tal como a imagem, o som situa-nos dentro de um carro onde não conseguimos ouvir quase nenhum barulho exterior. Este é um momento de sufoco e de viver com os pensamentos de uma forma interminável. Podemos reparar em alguns sons exteriores, mas eles servem (tal como disse antes) para desviar a atenção do espectador e dar ritmo aos momentos de pausa e

introdução da *voz-off*. Na dedicatória e no título dá-se uma transição do som do andamento do carro para o som do ambiente exterior da casa. Isso serve para criar uma ligação sonora entre ambas as cenas e assim também nos levar para outro lugar. Na cena 2, o som (juntamente com as imagens), deve de nos ajudar a construir o espaço da narrativa. O som do carro que chega, mas nunca chegamos a ver, dá-nos a indicação de que aquele era o destino da viagem inicial. O ruído espacial da casa mantém-se propositadamente. Além de que na altura das rodagens, na captação do *room tone* e depois ao se ouvir os ficheiros, mostra que existe muito ruído e isso foi difícil de limpar, pois a casa em si está vazia e os nossos passos parece que ecoam no espaço. Dessa mesma forma, quisemos manter um pouco do ruído por ser o que se ouve. No silêncio do espaço (ausência) somos consumidos pelo ruído (presença). Em alguns dos momentos ouvimos, fora de campo, portas a ranger ou frascos, pois como a câmara não assume o meu ponto de vista, também não queria que o som funcionasse de forma contrária. Na cena do quintal (cena 6), os ficheiros de som tinham muito barulho de vento o que tornava desconfortante. Então optou-se por retirar esses sons fortes do vento e trocar para aqueles sons mais fracos que se captaram no início da cena, para manter a coerência na própria cena e assim também nos conseguirmos focar na própria *voz-off*. Em algumas das sobreposições colocaram-se sons de *foley*, que foram gravados também no local, como as enxadas na terra e os grilos. Estes sons existem, pois além da música e do som ambiente também queria recriar momentos sonoros que nos remetessem para as fotografias. Aquando das sobreposições dentro de casa, existe uma sobreposição das imagens e do próprio som de arquivo. No primeiro trecho de som, tanto a minha avó como a minha mãe me estão a dar banho (tal como o que vemos são pedaços dos momentos de banho) e na sobreposição dos meus pais com o relógio por trás ouvimos uma festa de família com o meu pai a chamar-me. O misturar os dois documentos acabamos por obter uma nova dimensão, onde os próprios fantasmas da imagem começam também a falar. O momento que traz o espectador à realidade é quando ao se dissolver a fotografia ouvimos o bater dos ponteiros do relógio (que também já não funciona). Nesse plano, com o barulho do projetor, passamos para as projeções na parede (cena 8) que acontecem na sala de jantar e na sala de estar, respetivamente. Existe um crescendo das sobreposições, onde a certa altura, desapareço dentro delas. E a forma que encontramos para novamente quebrar o sonho, foi usar o som de estática para romper a imagem e o ecrã ir a negro<sup>64</sup>. O som do projetor que se desliga, rapidamente volta a levar-nos para o som de pássaros e de nos mostra desta vez a sala vazia. O som tem um papel

---

<sup>64</sup> Após várias tentativas, este momento sonoro, não correu como pretendido. O som do projetor, misturado com o som de estática não ficou do meu agrado. Decidi manter como está, pois o intuito desses barulhos é propositado e sem eles a própria cena perde alguma carga. Porém, terá de ser mais bem trabalhado na mistura de som.

fundamental em guiar o espectador sobre as direções onde deve ir. Ele é um condutor da narrativa tal como a imagem e, sendo assim, merece o próprio protagonismo.



Figuras 128 e 129 – *Printscreens da timeline sonora* (fonte: Mariana Duarte)

### 5.2.1 *Voz-Off*

O que ditou a evolução da narrativa foi, sem dúvida, a escrita e a própria narração do texto. A valer-se apenas das imagens e dos sons (diegéticos e extradiegéticos), o filme não passaria de uma mera contemplação da própria imagem, sem portar consigo o significado real daquela minha visita. Através da voz ganha-se maior “relevo na fabricação de imagens” (Bértolo, 2019, 12), pois o texto que ela evoca também ganha uma dimensão espectral. Porém, foi um processo demorado e acabou por ser das últimas coisas a serem realizadas. Após várias versões do mesmo texto, entendeu-se que as minhas palavras tanto deveriam de remeter para o mundo real, como para o da não-matéria. São as minhas memórias que nos guiam pelo espaço, onde as coloco a contrastar com as imagens e os sons que aparecem.

Penso na Morte enquanto viajo. O plano do carro, em que conseguimos ver, da mesma forma, o tempo presente pelo vidro e o passado através do espelho retrovisor, remete-nos muito para a ideia de passagem do tempo e da sua curta existência. Escolho, através do sonho, falar da ausência do meu avô enquanto corpo e, também, espectro. Comparando ambas as experiências, a minha e a da minha mãe, decidi refletir sobre este assunto de uma forma mais poética, sem cair em demasia nos romantismos. É com amor, que também carrega consigo o sofrimento, que me exponho nas palavras e revejo o meu avô. A imagem que absorvi, ali dentro, é aquela que passo em mensagem. Em casa dos meus avós, falo do meu avô como uma presença não visível, que se presente em cada canto, enquanto reflito sobre o corpo deste espaço que, desde a morte do meu avô, também ele, por consequência, começou a enfraquecer por dentro. Como se de um organismo vivo se tratasse, este espaço alberga em si as memórias desta família. Dentro da casa (quartos, casa de banho, cozinha e sala), evidencio o espaço vazio e sem alma que

encontro e, no barracão, onde pertencem agora a maioria dos objetos, procuro o fantasma do meu avô, reconstruindo a sua imagem e recordando, ao mesmo tempo, instantes que passei com ele e alguns dos comportamentos que lhes eram tão característicos. Quando me desloco para o quintal, decido falar do mundo, da minha saída daquele lugar que me mantinha segura e de descobrir novos horizontes o que levou, da minha parte, a distanciar-me da casa e, por consequência, do meu avô. Durante as sobreimpressões e as projeções, não existe qualquer intervenção da minha voz no campo. Neste momento quis manter o silêncio, dar destaque às imagens e sons do meu passado e, dessa mesma forma, reviver os fantasmas da minha infância, deixá-los comunicar e tomar conta da narrativa durante uns momentos. O texto volta quando nos encontramos no silêncio da sala. Esse momento de fecho é a minha aceitação do passado e a vontade de querer seguir em frente. Em suma, é o momento que tenho para deixar a criança, que antes fui ali, e abraçar o meu futuro como mulher.

A escolha de ser a minha voz no filme, parte da razão de como este documentário é autobiográfico, não encontro motivo de encontrar uma voz mais delicada e harmoniosa. Quero colocar mais partes da minha identidade, e a minha voz, com todas as suas nuances na dicção e expressão, é parte integrante do que sou. Quis tornar possível conhecerem-me melhor não só através das imagens e dos sons, mas também pelas palavras. Posto isso, não procurei pela melhor voz, mas sim a mais real... a minha. O processo de gravação aconteceu duas vezes. Uma delas foi com a minha orientadora, para ambas conseguirmos trabalhar a dicção e os tempos entre cada frase. Porém, após colocar em cima da montagem, o resultado não ia de encontro ao que queria. Sentia pouca emoção nas palavras e uma rigidez que dificultava a própria apreciação do filme. Sendo assim, a segunda vez que lá estive foi sozinha. Resguardei-me no estúdio de gravação e li várias vezes o texto. Deixei as minhas emoções fluir e, em cada *take*, descobri novas formas de entender as minhas próprias palavras. Do choro ao riso, a *voz-off* é uma mistura de todas as leituras que fiz e que compilei num único texto. Na versão final<sup>65</sup>, retirei algumas frases que considerava excesso na narrativa, onde não retirava nem acrescentava significado à obra.

---

<sup>65</sup> Em anexo, encontram-se todas as versões evolutivas deste texto, até chegar à versão utilizada que também está incluída.

### 5.2.2 Música

A minha ideia inicial, para as sobreimpressões, era a de apenas ouvirmos o som das imagens, que se compreendia pelo som direto, por sons de *foley* e pedaços de áudio dos *home movies*. Porém, essa ideia evoluiu e foi discutida durante as orientações, a introdução de música para acompanhar as imagens. Pela aura nostálgica e fantasmagórica do filme, eu queria colocar um som único (constante) de um instrumento de cordas, e não ter uma música que fosse capaz de distrair o espectador daquele momento. Na cabeça tinha, como referência, o filme de Francisca Miranda, *Défilement* [2023], por também ela trabalhar com imagens de arquivo e ter uma narração *voz-off* implementada. A música que aparece abraça as imagens, mas não as engole. É trabalhado de forma a dar um maior peso ao passado e aos fantasmas que vemos. Sendo assim, eu considerei seguir pelo mesmo caminho. Conhecendo o trabalho de som, e de música, da Marta Oliveira, nas curtas-metragens *Natureza Morta* [2024] e *O Lugar das Quimeras* [2024], ambos de David Figueiredo, achei ser a pessoa indicada para fazer a composição musical para *O Fim da Primavera*. Numa troca de ideias percebemos que ambas estávamos alinhadas no que explorar. Um som de um instrumento de cordas, como o de uma guitarra, onde apenas predominasse o som de um dos seus acordes em repetição. Além disso, eu não queria que esse som se sobrepusesse aos sons que já estavam na montagem, ou seja, enxadas, carros, vento, grilos e outras vozes, mas sim que complementasse, com subtileza, a imagem. Um dos receios que tinha, quanto ao uso de música era o facto de, ao colocar muitas fontes sonoras juntas, esse momento se pudesse tornar confuso. Assim sendo, deixando a Marta no seu espaço, fiquei a aguardar pelas ideias.

Numa primeira mostra de experiências, eu fiquei logo contente. No meio dos trechos que me enviou, encontrei alguns momentos onde imaginava estes fantasmas, a aparecerem e a desaparecerem no espaço. Com esse *feedback*, ela trabalhou ainda mais o som nesse fragmento. O trecho musical [0:09:39 – 0:13:13], tem uma fórmula repetitiva composta por uma guitarra e um pedal de *delay*. Além disso, a artista também utilizou o *denoise* para limpar. O barulho do espanta espíritos, que se consegue ouvir até chegar à fotografia em que o meu avô está deitado, é algo que me recorda a infância por ser um som que existia muito à minha volta. Na sua misticidade, este objeto carrega em si o poder de afastar os maus espíritos e de trazer harmonia à própria casa. No filme, ele pode adquirir inúmeros significados sendo um deles um testemunho da presença dos espíritos que ali vivem e que se sentem pelo vento a bater nos pequenos tubos de metal. A ideia de criar uma relação simbiótica com o ambiente, exige que a música deve obedecer a esses

mesmos sons, sem o abafar ou se esconder dele. Dessa mesma forma, as ambiências interagem com o som que vem de fora, que nos momentos de maior intensidade a música cortava e vice-versa. A presença da melodia é algo simbólico, mostrada também através do espaço que existe tanto no real como no imaginário e era com isso que a artista e a realizadora queriam trabalhar.

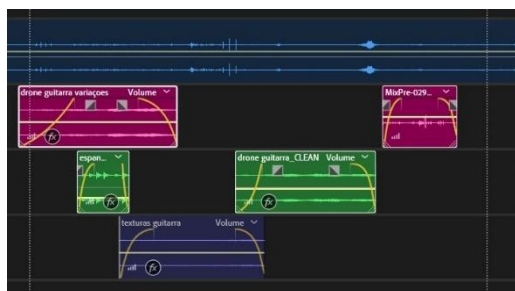


Figura 130 – *Printscreen da timeline musical*  
(fonte: Marta Oliveira)

### 5.3 A Correção de Cor

A cor foi entregue, por completo, ao Paulo Ferreira. Com plena confiança no seu profissionalismo e nos resultados apresentados em várias obras cinematográficas onde desempenhou cargos como diretor de fotografia, assistente de imagem, *gaffer* e colorista, como é o caso de *Natureza Morta* [2024] e *O Lugar das Quimeras* [2024] (referidos anteriormente), e *À Luz das Impressões* [2024] de Luís Miguel Rocha, sabia que era com ele que iria querer trabalhar a cor. Ele saberia trazer para a tela a naturalidade do espaço, contrastando o claro e o escuro, bem como dar-lhes uma aura mais melancólica, nostálgica, ao filme. Visualmente, não queria algo muito onírico, mantendo-me o mais próxima possível dos próprios tons crus do espaço. No barracão, que se mostrava ser o espaço menos iluminado, pensava em alcançar uma estética crua e contrastante, entre luz e sombra, como Pedro Costa no filme *Cavalo Dinheiro* [2014]. Por isso mesmo, o trabalho da equipa de fotografia também passaria por conseguir criar este ambiente em câmara, para depois na pós-produção o trabalho não ser árduo. Em toda a composição de imagem, foi garantido uma boa exposição e uma boa iluminação dos espaços. No entanto, durante as rodagens, a meteorologia foi muito diversificada (sol, chuva, vento e poeiras), o que traria algumas dificuldades ao colorista.

Como eu não iria querer que ele criasse cor onde ela mesma não existia (como por exemplo, dar-nos um céu limpo e de tons azuis quando, na imagem filmada, o céu estava nublado), sabia que juntos refletiríamos em soluções para isso, o que me levou a pensar

a cor de outra forma. Ao deparar-me com o documentário de Manuela Serra, *O Movimento das Coisas* [1985], percebi que a atmosfera silenciosa que queria dar a este projeto, se centrava muito nos (que vou considerar) tons terra, ou seja, os laranjas, vermelhos, amarelos, castanhos e verdes. O filme de Manuela Serra é de rolo de 35mm, a cores, o que, por si só, traz já algumas dessas características na película. Atingir os mesmos tons no digital pode ser difícil, mas eu não queria recriar a película, e sim dar um aspeto melancólico ao filme. Outro exemplo de obra que apresenta a mesma paleta de cores, é o filme *Close-Up* [1990], de Abbas Kiarostami. Neste documentário predominam os mesmos tons, não de uma forma envelhecida, mas sim clara e pouco saturada. Além disso, queria uma pequena textura de grão na própria imagem, e não uma imagem polida, sem ruído. No fim, acabei por querer conjugar a luz crua de *Cavalo Dinheiro*, com as cores e ambientes de *O Movimento das Coisas* e *Close-Up*, para este projeto. Porém, umas das dificuldades primordiais para a estética do filme que queria atingir, eram as cores fortes e saturadas das digitalizações que quando sobrepostas na *timeline* poderiam não criar o efeito desejado. Dessa mesma forma, preferiu-se trabalhar com as cores base, também para que seja mais fácil ao espectador as digerir, apostando na paleta de cor que o próprio filme já possui. Quisemos assim retratar cada espaço da forma mais verossímil possível, ao mesmo tempo que elevamos a própria imagem para um lugar mais cinematográfico, criando maior dramatismo nas sombras em prol do realce de objetos familiares, ou seja pincéis de barbear, molduras, relógio, etc., que se escondem em cada canto da casa.

Na viagem o objetivo foi expressar, através das imagens, a ideia de passagem de tempo. Num plano único, é a atmosfera que nos confessa essa continuidade onde, neste caso, o céu muda de humor. Esta variação de luminosidade estava presente uma única vez, a poucos segundo do início do filme. Por isso, fazendo uso das ferramentas de pós-produção, *keyframes*, foi possível implementar mais momentos de oscilação temporal dando uma outra energia ao próprio discurso de *voz-off*.



Figura 131 – Plano do carro com correção de cor

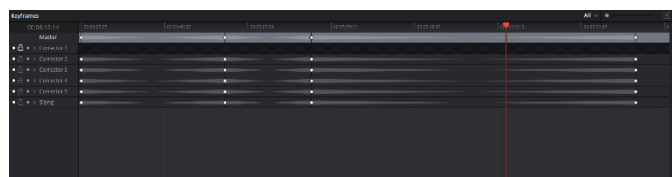
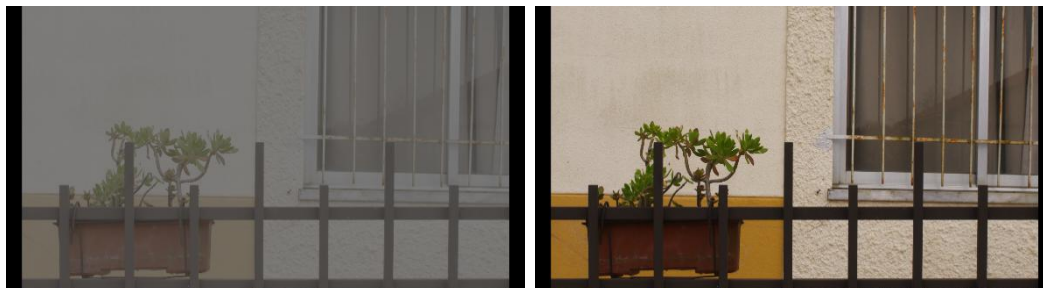


Figura 132 – *Printscreen* das *keyframes* utilizadas neste plano (fonte: Paulo Ferreira)

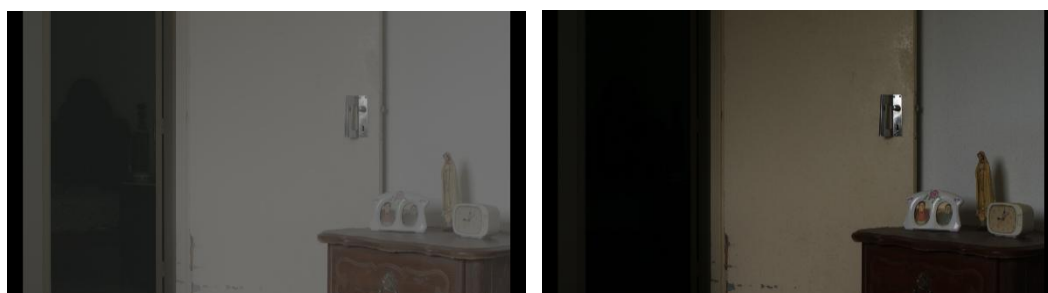
Na cena 2, onde entro dentro de casa, quis-se transportar a atmosfera melancólica, igualmente presente na viagem, até ao seu exterior. Era nosso objetivo criar o contraste necessário que favorecesse e, ao mesmo tempo, que destacasse o desgaste do próprio espaço.



Figuras 133 e 134 – Plano do vaso do exterior da casa (sem e com correção de cor)

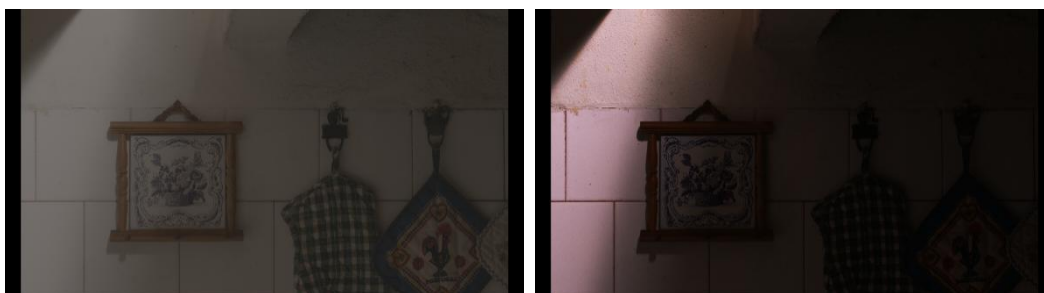
Aquando dos momentos em que estou no corredor, onde começo a revelar o interior do espaço, era necessário garantir que o arquivo vivo presente nas imagens, fossem facilmente reconhecido. Algumas máscaras foram introduzidas nesses objetos, onde damos ênfase às suas características (figuras 135 e 136), que se apresentam na tela com uma leve aura. No espaço foi corrigido o *raccord* de temperatura e foi feito um controlo dos *highlights*. À medida que revelo os quartos, os planos funcionam como uma espécie de cortina que se abre permitindo que a luz exterior nos permita ver o que está por dentro. Também foi intencional garantir que as cores se mantivessem pouco saturadas, para assim aproveitar as qualidades da luz do dia nublado que se mostrava. O resultado recai numa suavidade, tanto no tom de pele como na luz refletida nas paredes.

Figuras 135 e 136 –  
Plano do quarto,  
após a correção de  
cor (com maior  
destaque na  
moldura)



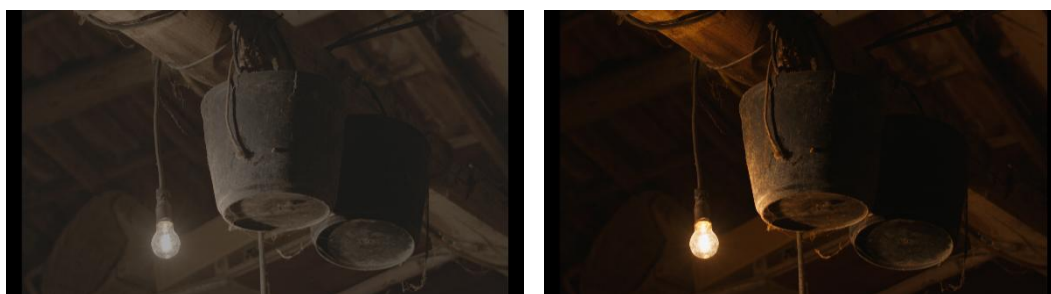
Figuras 137 e 138 –  
Plano das janelas  
do quarto (sem e  
com correção de  
cor)

Para a cena 4, a ideia foi aumentar o contraste e evidenciar a sujidade que se vê (a olho nu) em vários pontos dos planos. Disfarçando a artificialidade da luz, promove-se a ideia de que este espaço, além de ser um lugar diariamente utilizado para cozinhar, o mesmo deixou de ser utilizado para esse fim. Por isso mesmo, já não havia intenção de destacar a luz artificial que vinha do teto. Já a correção de cor foi desafiante, por se tentar atingir um bom *raccord* de tonalidade entre os planos. Através de uma temperatura mais quente, que transita para os magentas, a cozinha tornou-se, no fim, um espaço mais acolhedor.



Figuras 139 e 140 – Plano das pegas de cozinha (sem e com correção de cor)

No barracão, as imagens conseguidas em rotação foram suficientes para tornar o trabalho de pós-produção confortável ao colorista. Todos os planos tinham alcançado um bom jogo de luz e sombra e apenas lhe coube dar continuidade a essa dramaticidade da imagem. Alguma da manipulação feita nesta cena, está presente por exemplo no plano da poltrona (figuras 143 e 144), pois a luz estava erradamente distribuída pelo espaço. O mesmo acontece no plano de pormenor, a seguir, onde foi direcionado o olhar do espectador para a casa “bordada” no tecido.

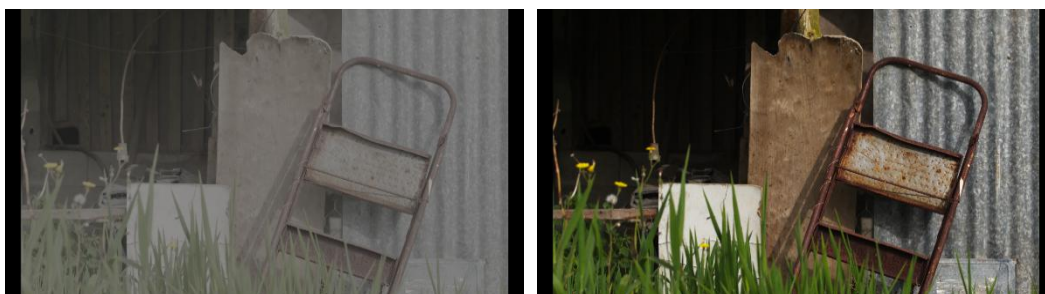


Figuras 141 e 142 – Plano dos baldes no barracão (sem e com correção de cor)



Figuras 143 e 144 – Plano da poltrona (sem e com correção de cor)

Toda a cena no quintal torna-se um ponto de viragem para o filme, que se torna mais rico e saturado nas cores que apresenta. Ele será, assim sendo, uma força motriz para os momentos que se sucedem.



Figuras 145 e 146 – Plano do escadote no quintal (sem e com correção de cor)

Tal como referido no início deste subcapítulo, foi desafiante para o colorista encontrar um ponto de equilíbrio entre as cores dos planos filmados, com as cores das fotografias digitalizadas a computador, por ambas terem uma paleta de cores específica. O objetivo era, essencialmente, prevenir que uma imagem anulasse a outra. Assim sendo, trabalhou-se na opacidade da fotografia analógica e tornou-se mais presente as cores da imagem digital.



Figuras 147 e 148 – Plano de sobreposição (sem e com correção de cor)



Figuras 149 e 150 – Plano de sobreposição (sem e com correção de cor)

O instante que mais levou mudanças na sua composição, foram as cenas de projeções na parede. Ao início, tentou-se manter a imagem colorida, porém isso criava uma confusão visual para o espectador, pois ele deixava de conseguir diferenciar tanto o espaço, como o *décor* e a ação da protagonista. O resultado a cores, mostrou-se demasiado ruidoso e

pincelado, por isso, optou-se por retirar a saturação e trabalhar com a imagem a preto e branco. Isso dá a chance de perceber, por completo, tudo o que acontece dentro de campo. Porém, para abrir espaço a um momento com estas características, foi necessário aplicar uma transição de coloração no plano anterior (figuras 151 e 152), para o primeiro momento de projeção. Além disso, como entramos, também saímos deste fragmento de igual forma, devolvendo a cor ao preto e branco.



Figuras 151, 152 e 153 – Transição do relógio para as projeções a preto e branco



Figuras 154, 155 e 156 – Transição das projeções a preto e branco para cores

A última cena, aquela em que encerro o espaço e, ao mesmo tempo, também eu encerro um capítulo, mantem-se nos tons alaranjados, em comunhão com aqueles que penetram nas cortinas da sala. É um espaço quente, que me acolheu durante muitos anos, e que ainda o sinto dessa mesma forma. Os pequenos raios de luz são destacados, criando maior profundidade na imagem. Também o último plano se preocupou em salientar a moldura com a fotografia do casamento da minha mãe.



Figuras 157 e 158 – Plano da lista telefónica (sem e com correção de cor)

## 5.4 O Futuro d'*O Fim da Primavera*

A origem deste projeto está no meu avô. Foi com a sua morte que eu tive percepção real da passagem do tempo e de como é frágil a nossa vida. A tudo aquilo que amamos, se não é valorizado e cuidado, aos poucos vai murchando e desaparecendo até se tornarem meras memórias. À casa amarela, que de um momento para o outro foi despida por dentro, aconteceu o mesmo. Sem os dois pilares que a mantinham viva, ela mesma enfraqueceu. Isto criou em mim um medo até então desconhecido, pois a partir desse momento eu não queria perder mais ninguém. Por isso mesmo, este projeto guarda também em si um segredo maior que era a aceitação da morte da minha avó Lúcia, que sabia que se aproximava. Esta figura materna, que me criou naquela casa quando era bebê, é uma das pessoas que mais teve impacto na minha própria identidade. O rumo que escolhi, ao vir estudar Cinema para outra cidade, impediu-me de estar perto de casa, da minha família e, como consequência, da minha avó. Porém, não existia um dia em que não pensasse nela. A sua voz ecoa nos meus sonhos, o seu toque aquece a minha mão e a gargalhada dela é uma herança. Ela foi a protagonista da minha primeira curta-metragem *Amor que Enche* [2020], que realizei durante a minha licenciatura em Jornalismo e Comunicação, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Este filme que fiz, onde ela me ensina a fazer chouriças, foi uma das muitas formas que encontrei de preservar a sua memória e a nossa relação. Por isso, não é de estranhar querer terminar o meu mestrado ao apresentar um filme sobre a minha infância e a casa dos meus avós. Sei que estou a tentar fazer o mesmo.

Depois do meu avô ter falecido, a avó Lúcia veio viver para minha casa e foi no meu quarto de paredes amarelas que passou os seus últimos três anos de vida, até falecer no hospital em setembro deste ano. Por mais que tentasse estar preparada para o momento da sua morte, a verdade é que essa dor não se escondeu, ela reapareceu como uma ferida que descolou do penso e voltou a sangrar. Foi uma dor enorme no meu coração, mas a maior delas todas era vê-la todos os dias a desaparecer mais um bocadinho. Estávamos (eu e a minha família) a olhar para a morte e a vê-la crescer, como se não conseguíssemos negar a sua existência. A única coisa que podíamos fazer era deixar a avó Lúcia confortável até à hora da partida. Ao contrário do que fiz com o meu avô, desta vez eu queria estar com a minha avó até ao fim do enterro. Precisava de sentir que estive sempre ao seu lado... de aceitar que fiz tudo o que podia para a fazer sorrir. Aproveitar cada momento com ela, enquanto estava aqui, gravando em mim todos os mil sentimentos que com ela vivi. A sua partida não foi o fim da primavera, mas agora também ela é um fantasma daquela casa. E é por isso que a quero juntar a este filme. *O Fim da Primavera*

está repleto de espectros da minha avó. É ela que vejo a carregar-me ao colo ou a dar-me banho e é a ela que sinto quando passo pelo corredor da cozinha. Por poucas palavras, são ambos os meus avós que sinto no meu lugar de infância. Esta história começou com a perda do meu avô, mas tornou-se, inevitavelmente, também sobre a minha avó. Mesmo depois de quase dois anos de trabalho e mesmo estando contente com o resultado que aqui apresento, a verdade é que este filme só estará terminado quando a conseguir incluir nele, porque estas memórias também são sobre ela.

## Considerações Finais

Mesmo com ou sem matéria, nos arquivos fotográficos, *home movies*, cartas e livros, objetos, etc., a verdade é que no Cinema a própria memória pode ganhar corpo. A sua existência torna-se presente no ecrã, dando-lhe liberdade para nos assombrar através de criaturas de luz e de sombra. Esta é uma forma de sentir a ausência. De partilhar com o “outro” o que não se consegue expressar apenas por palavras. De dar vida às nossas histórias, trazendo-as do mundo imaginário para a realidade. De recriar memórias ao misturar todos os tempos e todos os espaços. Em suma, é um sítio onde habitar em plenitude com o nosso espírito. Além de processo (onde projeções ocorrem quando a luz incide sobre a tela branca), os espectros, espíritos, e fantasmas, estão intimamente ligados à nossa dimensão psicológica, existencial e à relação afetiva que mantemos com o passado. Por isso, independentemente da sua simbologia, acredito que não são estes corpos espectrais que insistem em aparecer, mas sim que são invocados a fim de concretizarem o seu papel na obra cinematográfica. Todos estes seres fantasmáticos desempenham um traço de personagem ao serem coreografados. Isso é notado quando, segundo as instruções do realizador, eles andam dentro e fora de campo ou, por outras palavras, quando num momento surgem e, no outro, se evaporam na tela. A liberdade deles é condicionada pelo tamanho do próprio ecrã e, talvez, quem sabe, até pela encenação da própria espectralidade.

*O Fim da Primavera* é a maneira que escolhi para, ao conviver com os meus espíritos, me despedir do meu avô, e simultaneamente transitar para a vida adulta, fechando assim mais um capítulo da minha história em construção. Foi no Cinema que me encontrei como artista, que consegui desconstruir o passado e reconstruir a minha identidade. Mesmo com um futuro cheio de altos e baixos, cheio de dúvidas e de incertezas, é por aqui que decido caminhar. De modo que, este documentário autobiográfico de tom poética e performativo, é também a condensação dos conhecimentos adquiridos enquanto estudante do Mestrado em Cinema. Tendo realizado o meu percurso de licenciatura fora desta área, foi necessário acompanhar (a passo rápido), a mestria de alguns dos meus colegas que, ao contrário de mim, se licenciaram na sétima arte. Com muito ainda para aprender e melhorar, acredito que o que aqui apresentei, tanto a investigação que albergou estudos sobre o documentário autobiográfico, os arquivos e os fantasmas, como o filme *O Fim da Primavera*, são o testemunho do meu esforço, dedicação e crescimento pessoal. Respirei Cinema, criei como cineasta e aprendi a pensar sobre e com os filmes. Na prática, explorei com mais profundidade o dispositivo

cinematográfico e todas as suas ferramentas, bem como introduzi algumas novas técnicas na minha linguagem. Na investigação foi a minha estreia, mas sei que surgiu uma maior vontade em continuar os meus estudos em torno dos espectros e dos fantasmas. Com uma bagagem mais rica em autores e técnicas, que este caminho seja constante e que se cruze com o Cinema uma vez mais.

A morte do meu avô e, por consequência, a morte da casa onde cresci, foi realmente um momento doloroso e sei que, a morte de um ente-querido, é um sentimento comum a tantas outras pessoas. Por sermos compostos de memórias, ou por fantasmas como diria Jacques Derrida, apoiando-se no braço de Freud, quis utilizar o meu arquivo como matéria, de forma a despedir-me do meu avô (bem como da minha avó) e daquela casa, mas também de me libertar do desejo de ser para sempre criança e assim crescer. Uns meses depois de terminar as rodagens deste filme, a casa foi comprada pelos meus pais e eles decidiram dar vida a três novos lugares. Sei que, no futuro, aquele espaço irá ser cada vez menos reconhecível e deixarei de conseguir encontrar os meus fantasmas. Talvez as paredes se tornem mais acolhedoras e o cheiro ganhe outro aroma. Em suma, tal como a água que uma vez me molhava os pés, as minhas memórias vão dissolver-se nessa mesma terra que outrora pisei. No entanto, na efemeridade da vida, não nos resta opção senão a de seguir em frente e de aproveitar cada momento junto de quem se ama. Tentando ao máximo captar a realidade da casa tal como é, confesso que o retrato dado n’*O Fim da Primavera*, não deixa de ser a minha realidade imaginada. Esse pequeno mundo, que só a mim pertence, foi o lugar de aconchego de grande parte da minha infância. Foi assim que eu absorvi e senti a casa dos meus avós, durante todos aqueles anos e, dessa mesma forma, decidi tratá-la com o mesmo amor que recebi de lá.



Figura 159 – Desenho do meu avô numa das cartas que enviou à minha mãe

## Referências

- Almeida, R. De. (2017). Entre a chegada e a partida: reciclagens do cinema doméstico no filme-ensaio. *MATRIZES*, 11(2), 271. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v11i2p271-286>
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Barnouw, E. (1974). *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Oxford University Press.
- Baron, Jaimie. (2021). *Reuse, Misuse, Abuse: The Ethics of Audiovisual Appropriation in the Digital Era*. Rutgers University Press.
- Barthes, R. (2021). *A Câmara Clara - Nota sobre a Fotografia*. Torres, M. (Ed.). Edições 70.
- Bennet, M. (Realizadora). (1988). *A Song of Air* [Filme].
- Bértolo, J. (2019). *Sobreimpressões - leituras de filmes*. Documenta. <http://hdl.handle.net/10451/45800>
- Bértolo, J. L. M. (2019). *Galeria de retratos: figuras da espectralidade em Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues* [Universidade de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10451/42559>
- Bértolo, J & Medeiros, M. (Eds.). (2020). Os Fantasmas da fotografia e do cinema. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 53. Universidade Nova de Lisboa. <https://doi.org/10.34619/55s6-rw65>
- Candy, L. (2006). *Practice Based Research: A Guide*. <https://www.creativityandcognition.com/wp-content/uploads/2011/04/PBR-Guide-1.1-2006.pdf>
- Candy, L. (2011). Research and Creative Practice. Em *Interacting: Art, Research and the Creative Practitioner* (pp. 33–59). Libri Publishing Ltd.
- Carneiro, P. (Realizador). (2018). *Bostofrio* [Filme]. Red Desert Films.
- Català, Josep M. (2010). El presente perpetuo. Mekas en el siglo XXI. Em *La Casa Abierta: El Cine Doméstico y sus Reciclajes Contemporáneo*. Cuevas, E. (Ed.). (pp. 301–343). Ocho Y Medio.
- Costa, P. (Realizadora). (2012). *Elena* [Filme]. A Busca Vida Filmes.
- Costa, P. (Realizador). (2014). *Cavalo Dinheiro* [Filme]. Abel Ribeiro Chaves.
- Cuevas Álvarez, E. (2008). Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta. Em G. Martín (Ed.), *Cineastas frente al espejo*, 101–120. T&B. <https://hdl.handle.net/10171/3269>

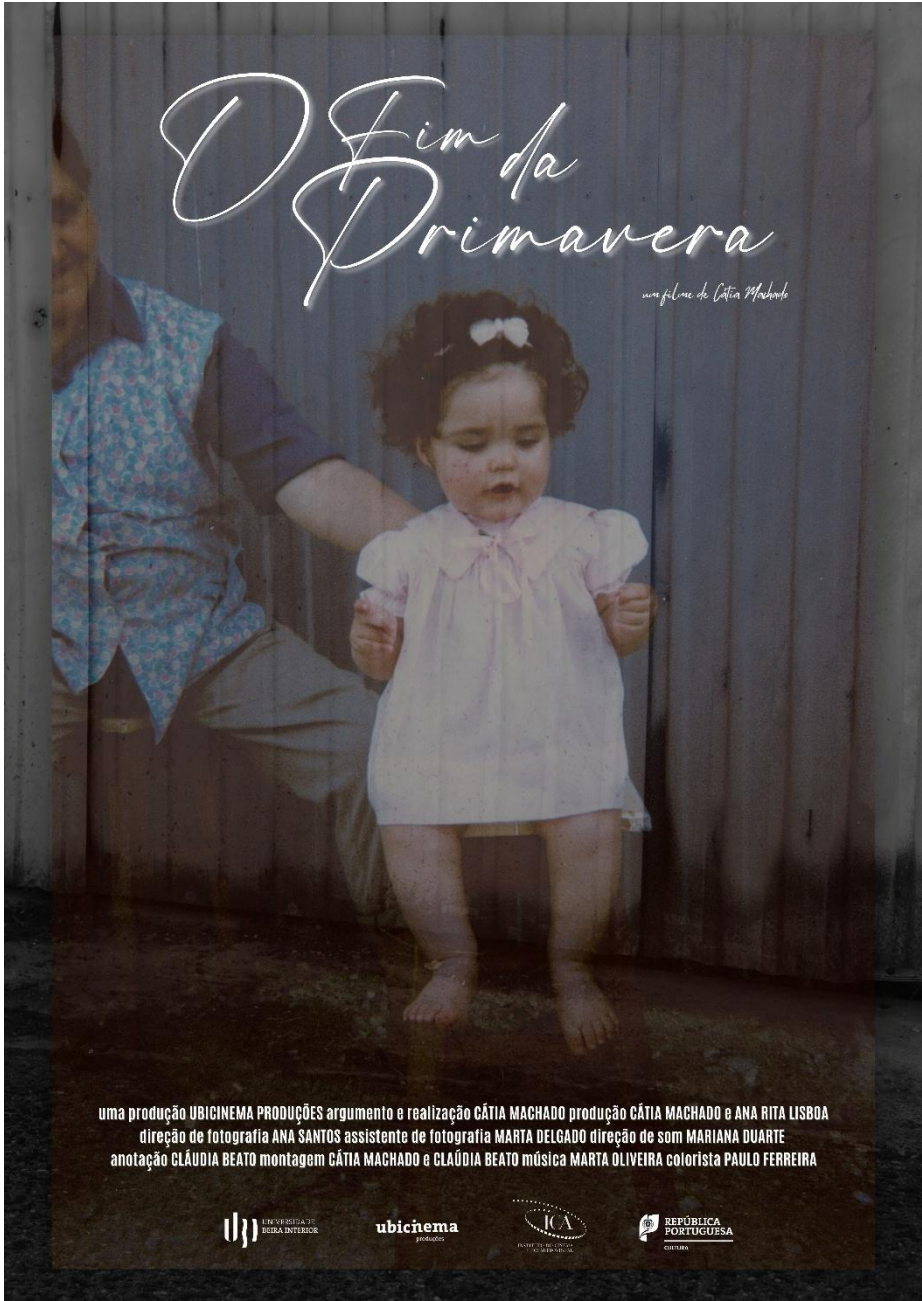
- Cuevas, E. (2003). Imágenes familiares: del cine doméstico al diario cinematográfico. Em *Archivos de la Filmoteca*, 45, 129–140. <https://hdl.handle.net/10171/2958>
- Cuevas, E. (2007). Microhistorias filmicas: el cine doméstico en el documental contemporáneo. Em *Secuencias*, 25, 7–24. <https://hdl.handle.net/10171/3379>
- Cuevas, E. (2010). *La Casa Abierta: El Cine Doméstico y sus Reciclajes Contemporáneos*. Ocho Y Medio.
- de Baecque, A., Jousse, T., & Kamuf, P. (2015). Cinema and Its Ghosts: an Interview with Jacques Derrida. Em *Discourse*, 37(1-2), 22. <https://doi.org/10.13110/discourse.37.1-2.0022>
- Derrida, J. (2021). *Espectros de Marx*. Bernardo, F. (Ed.). Palimage.
- Derrida, J., & Prenowitz, E. (1995). *Archive Fever: A Freudian Impression*. 25(2), 9–63. <https://doi.org/https://doi.org/10.2307/465144>
- Di Tella, Andrés. (2012). The Curious Incident of the Dog in the Nighttime. Em *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Lebow, A. (Ed.). (pp 33–43). Columbia University Press.
- Gross, L., Katz, J. S., & Ruby, J. (Eds.). (1988). *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. Oxford University Press.
- Ishizuka, K. L., & Zimmermann, P. R. (Eds.). (2008). *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. University of California Press.
- Ivens, J. (Realizador). (1988). A Tale Of The Wind [Filme]. Marin Karmitz.
- Jonas, H., & Vogel, L. (1996). *Mortality and morality: a search for the good after Auschwitz*. Northwestern University Press.
- Katz, John S. & Katz, Judith M. (1988). Ethics and the Perception of Ethic in Autobiographical Film. Em *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. Gross, L., Katz, J. S., & Ruby, J. (Eds.). (pp. 110–120). Oxford University Press.
- Kiarostami, A. (Realizador). (1990). Close-Up [Filme]. Kanun.
- Kiarostami, A. (Realizador). (1997). Taste of Cherry [Filme]. Abbas Kiarostami Productions.
- Kore-eda, H. (Realizador). (1998). After Life [Filme]. Engine Film, Sputnik Productions e TV Man Union.
- Kon, S. (Realizador). (2007). Good Morning [Filme].
- Kurosawa, K. (Realizador). (2001). Pulse [Filme]. Daiei Eiga, Hakuhodo, Imagica, Nippon Television Network (NTV).
- Lane, J. (2002). *The Autobiographical Documentary in America*. The University of Wisconsin Press.

- Lebow, A. (2012). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Columbia University Press.
- Lumière, L. (Realizador). (1985). *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* [Filme]. Lumière.
- Lumière, L. (Realizador). (1985). *Repas de bébé* [Filme]. Lumière.
- Macdonald, K., & Cousins, M. (1998). *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. Faber & Fabe.
- McElwee, R. (Realizador). (1993). *Time Indefinite* [Filme].
- McMullen, K. (Realizador). (1983). *Ghost Dance* [Filme].
- Mcrae, D. (2012). *Projecting Phantasy: The Spectre in Cinema* [Monash University].  
<https://doi.org/https://doi.org/10.4225/03/58a675fb6b337>
- Medeiros, M. (2023). *Animismo e Outros Ensaio – Sobre Fotografia e Cinema*. Documenta.
- Mekas, J. (Realizador). (2000). *As I Was Moving Ahead I Saw Brief Glimpses Of Beauty* [Filme].
- Méliès, G. (Realizador). (1896). *Le Manoir Du Diable* [Filme].
- Méliès, G. (Realizador). (1897). *Le Château Hanté* [Filme].
- Méliès, G. (Realizador). (1902). *Le Voyage dans la Lune* [Filme].
- Miranda, F. (Realizadora). (2023). *Défilement* [Filme].
- Mizoguchi, K. (Realizador). (1953). *Ugetsu* [Filme]. Daiei Film.
- Mourão, C. (Realizadora). (2015). *A Toca do Lobo* [Filme]. Laranja Azul.
- Mourão, C. (2018). *Poetry in Bureaucracy*. Em *Unframing Archives. Essays on cinema and visual arts*. Vilela, E., Martins, F., & Barros, N. (Eds.). (pp. 59–66). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.
- Odin, R. (2008). *Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach*. Em *Mining The Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. Ishizuka, Karen L. & Zimmermann, Patricia R. (Eds.). (pp. 255–271). University California Press.
- Odin, R. (2010). *El cine doméstico en la institución familiar*. Em *La Casa Abierta: El Cine Doméstico y sus Reciclajes Contemporáneos*. Cuevas, E. (Ed.). (pp. 39–60). Ocho Y Medio.
- Oliveira, M. de (Realizador). (1982). *Visita ou Memórias e Confissões* [Filme]. Cineastas Associados.
- Oliveira, M. de (Realizador). (2001). *Porto da Minha Infância* [Filme]. Paulo Branco.
- Oliveira, M. de (Realizador). (2010). *O Estranho Caso de Angélica* [Filme]. François d'Artemare, Maria João Mayer, Luis Miñarro, Renata de Almeida e Leon Cakoff.
- Ozu, Y. (Realizador). (1949). *Late Spring* [Filme]. Takeshi Yamamoto.

- Ozu, Y. (Realizador). (1953). Tokyo Story [Filme]. Takeshi Yamamoto.
- Penafria, M. (Org.). (2011). *Tradições e Reflexões: contributos para a teoria e estética do documentário*. Livros Labcom.
- Pereira, M. (Realizadora). (2018). Aos Meus Pais [Filme]. Red Desert Films.
- Pereira, M. (Realizadora). (2020). Memória Descritiva [Filme].
- Pereira, M. (Realizadora). (2021). Lugares de Ausência [Filme]. Instituto do Cinema e do Audiovisual.
- Perez, G. (1998). *The Material Ghost: films and their medium*. Johns Hopkins University Press.
- Plantinga, C. (2005). What a Documentary Is, After All. Em *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(2), 105–117. <https://doi.org/10.1111/j.0021-8529.2005.00188.x>
- Plantinga, C. (1987). Defining documentary : fiction non-fiction and projected worlds. Em *Persistence of Vision*, 5(1), 44–54.
- Rascaroli, Laura. (2012). The Selfportrait Film: Michelangelo's Last Gaze. Em *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Lebow, A. (Ed.). (pp 33–43). Columbia University Press.
- Renov, M. (2004). *The subject of documentary*. University of Minnesota Press.
- Romvari, S. (Realizadora). (2020). Still Processing [Filme]. Sophy Romvari.
- Serra, M. (Realizadora). (1985). O Movimento das Coisas [Filme]. Manuela Serra.
- Silva, F. (Realizador). (2021). Fruto do Vosso Ventre [Filme].
- Sobchack, V. (1998). Inscrevendo o Espaço Ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. Em *Quarterly Review of Film Studies*, 9(4), 283–300. <https://doi.org/10.1080/10509208409361220>
- Toucedo, D. (Realizadora). (2016). Homes [Filme]. Diana Toucedo.
- Varda, A. (Realizadora). (2008). As Praias de Agnès [Filme]. Ciné-Tamaris.
- Vasconcelos, C. (Realizadora). (2020). A Metamorfose dos Pássaros [Filme]. Primeira Idade.
- Vilela, E., Martins, F., & Barros, N. (2018). *Unframing Archives. Essays on cinema and visual arts*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Weerasethakul, A. (Realizador). (2010). Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives [Filme]. Illuminations Films, Anna Sanders Films, Geissendoerfer Film & Fernsehproduktion KG, Eddie Saeta e Kick the Machine (TH).

## Apêndices

- Cartaz *O Fim da Primavera*
- Ficha Técnica do Filme
- Tratamento Cinematográfico
- Argumento
- *Voz-Off*
- Planta e Repérage da Casa do Bom Sucesso, nº13
- Pesquisa do Arquivo
- *Shooting Board*
- Planos de *Backup*
- Lista de Cenas (c/ contagem dos planos)



# O Fim da Primavera

um filme de Cátia Machado

uma produção UBICINEMA PRODUÇÕES argumento e realização CÁTIA MACHADO produção CÁTIA MACHADO e ANA RITA LISBOA  
direção de fotografia ANA SANTOS assistente de fotografia MARTA DELGADO direção de som MARIANA DUARTE  
anotação CLÁUDIA BEATO montagem CÁTIA MACHADO e CLÁUDIA BEATO música MARTA OLIVEIRA colorista PAULO FERREIRA



Cartaz O Fim da Primavera

# ubicinema

produções

## FICHA DE FILME

\* TÍTULO "O Fim da Primavera"

\* TÍTULO EM INGLÊS "The End Of Spring"

\* ANO DE PRODUÇÃO 2025

\* DURAÇÃO (HH:MM:ss) 19'58"

\* TIPO DE PROJETO Curta-Metragem \* GÉNERO Documentário

### \* SINOPSE DO FILME

A primeira vez que pensei sobre a morte foi no funeral do meu avô. Naquela altura, os dias começavam a acalorar e a secar as margaridas, para dar lugar ao canto agudo das cigarras. A casa amarela dos meus avós ficou parada no tempo e só um ano depois é que voltei a visitá-la. Lá estão guardadas as memórias da minha infância, um tempo que terminou no momento em que o perdi.

### \* SINOPSE DO FILME (em Inglês)

The first time I thought about death was at my grandfather's funeral. At that time, the days were beginning to heat up and dry out the daisies, giving way to the shrill song of cicadas. My grandparents' yellow house stood still in time, and it was only a year later that I visited it again. It holds the memories of my childhood, a time that ended the moment I lost him.

### \* FORMATO DE RODAGEM

1080 HD  4K  OUTRO

### \* FORMATO DA IMAGEM/SCREEN FORMAT

4:3  16:9  2.35  OUTRO

### \* FICHEIRO DIGITAL

DCP  PRORES  H.264/5  OUTRO

### \* COR/P&B

COR  PRETO & BRANCO  AMBOS

### \* SOM

STEREO  MONO  5.1

LÍNGUA DAS LEGENDAS

FORMATO DAS LEGENDAS

CARTAZ

TRAILER

**EQUIPA TÉCNICA/ARTÍSTICA**

\* **PRODUÇÃO** Cátia Machado, Ana Rita Lisboa

\* **REALIZAÇÃO** Cátia Machado

\* **GUIÃO** Cátia Machado

\* **SOM** Mariana Duarte

\* **MONTAGEM** Cátia Machado, Cláudia Beato

\* **FOTOGRAFIA** Ana Santos, Marta Delgado

\* **DIREÇÃO DE ARTE** Cátia Machado

\* **OUTROS CARGOS / CAST**

Atriz - Cátia Machado

Colorista - Paulo Ferreira

Música - Marta Oliveira

Produção Executiva - Pedro Tomás

\* **LICENCIATURA**

PROJETO 1

PROJETO 2

PROJETO FINAL

OUTROS/EXTRACURRICULAR

\* **MESTRADO**

PROJETO FINAL

PROJETO DE CINEMA

OFICINA DE CINEMA

OUTROS/EXTRACURRICULAR

## Tratamento Cinematográfico

O documentário *O Fim da Primavera* pretende seguir uma abordagem poética e performativa para refletir sobre a finitude da vida e a forma como isso molda o pensamento e as ações. Sendo este filme também autobiográfico, a realizadora assume um papel participante ao integrar o filme e ser uma das personagens, uma vez que a minha experiência – a primeira vez que faleceu um familiar próximo, neste caso o meu avô –, será usada como fio condutor de toda a narrativa. Esta curta-metragem é um pretexto para me ajudar a fazer o luto e refletir sobre a temática principal, enquanto se evocam, através do arquivo familiar dos meus pais, as memórias/fantasmas da minha infância em casa dos meus avós. *O Fim da Primavera* é, assim, uma forma de alcançar uma despedida do meu avô e da criança que em tempos fui.

Procura-se uma estética formal, em que a câmara é sobretudo fixa, com uma composição frontal e harmoniosa. Nesta abordagem estética privilegia-se uma composição da imagem rigorosa e com os enquadramentos simétricos, na qual trabalhamos a imagem por camadas, através de grande profundidade de campo, onde se incluem vários níveis de significação – aplicando a técnica *Frame Within a Frame* –, que encontramos presente, por exemplo, na filmografia de Yasujirô Ozu.

Outro elemento fundamental na constituição do filme são os arquivos domésticos que a minha família guarda desde sempre em casa. O arquivo, já previamente recolhido e selecionado, consiste em fotografias, cassetes VHS e em alguns negativos de rolo. Será através de justaposições e sobreposições entre o passado e o presente, ou, por outras palavras, entre a imagem captada pela câmara e o arquivo, que se pretende revelar essas memórias, ou fantasmas, presentes no espaço.

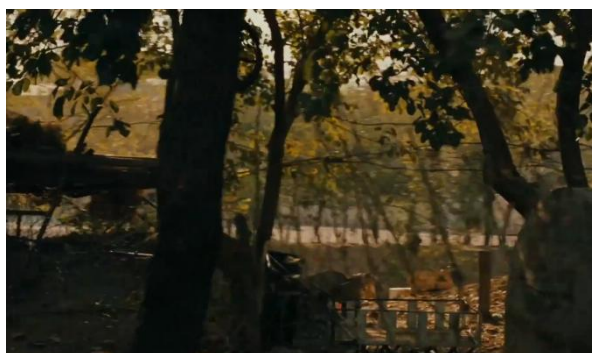
O som também terá o seu devido destaque, sendo este um elemento fundamental para a criação do ambiente sonoro, real ou imaginado, da narrativa. Por vezes o som terá uma presença diegética, onde corresponde à imagem que vemos dentro da cena, noutros momentos, recorrendo eventualmente ao som extradiegético, evoca uma presença “fantasma” que percorre a imagem captada. Assim sendo, o ambiente sonoro será composto por momentos de som direto e outros de sonoplastia, onde serão recriados em pós-produção alguns sons complementares do filme. Outro elemento sonoro que se pretende integrar é a narração, neste caso da realizadora, de forma a contextualizar melhor o espectador sobre a história do filme, bem como para levantar questões e

reflexões sobre toda a temática, sem no entanto permitir que a narração construa a narrativa. O desenvolvimento dramático dá-se sobretudo através da justaposição de momentos, imagens e sons, que constroem uma progressão narrativa, que se desenrola da seguinte forma:

O som transporta-nos para o interior de um carro. Ouvimos o motor a trabalhar, em certos momentos notamos o som dos piscas, do volante e da manete das velocidades. O rádio transmite uma qualquer emissão, mas está baixo o que torna difícil a perceção das palavras ou sons que saem do equipamento. A câmara está centrada num dos vidros laterais, que ocupa a totalidade da tela, e que apenas nos mostra a paisagem externa. O som exterior não é nítido, quase anulando a sua existência, pois os vidros estão fechados – de forma a causar alguma claustrofobia no espectador fechando-o naquele sítio –, mas conseguimos ter uma sensação do vento a bater no carro ou das rodas no piso de alcatrão. Sequências de paisagens – casas, árvores, pássaros, praias, etc. –, aparecem do lado exterior do vidro. O som começa a ficar mais abafado, fechando-nos mais no pensamento e começamos a ouvir uma narração em *voz-off* da realizadora. A narração consiste numa contextualização na primeira pessoa, em tom poético, do momento da morte do meu avô. Em suma, visualmente mantemo-nos sempre no interior do carro e a passagem do tempo é ditada pela paisagem que vamos percorrendo, onde o som é o elemento que nos transporta e nos guia para dentro da narrativa. O filme *O Sabor da Cereja* [1997] de Abbas Kiarostami é uma referência para construção da cena, tanto em termos estéticos como narrativos. Tanto a maior parte do filme passa-se num carro – com o uso de planos fixos, frontais e centrados –, como também é nesse espaço que existe uma reflexão sobre a morte e a finitude da vida.



*O Sabor da Cereja* [1997], Abbas Kiarostami

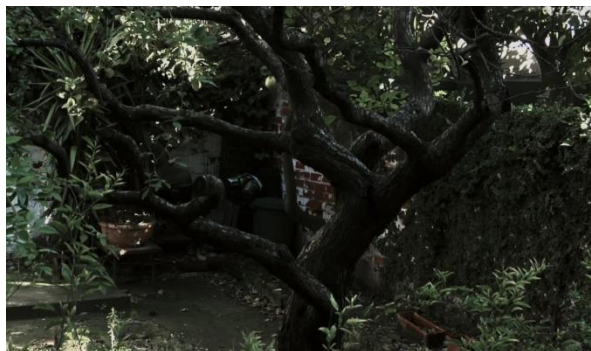


Chegados à casa dos meus avós, vemos as paredes, portas, janelas, a varanda, a caixa do correio, candeeiros, plantas, etc. Dos detalhes, vamos abrindo aos poucos a escala de plano e começamos a conhecer melhor a casa branca e amarela e o espaço envolvente: a rua sem saída, a estrada principal, a parede completa da casa e a vegetação atrás da casa.

Ouvimos o som fora de campo de cigarras e rolas, bem como o som vento. É aqui que se pretende dar a conhecer o destino da viagem, bem como a apresentação da personagem que ouvimos na primeira cena, mas que não conseguimos ver. Aqui utilizamos como referências os documentários *Bostofrio* [2018], de Paulo Carneiro, e *A Toca do Lobo* [2015] de Catarina Mourão. Ambos os filmes fazem uma visita à casa dos avós e neles podemos ver planos do exterior da casa, bem como do seu interior. Ambos os filmes dão ênfase à ausência, mostrando a deterioração do edifício, a sujidade e até mesmo a desorganização do espaço.



*Bostofrio* [2018], Paulo Carneiro



*A Toca do Lobo* [2015], Catarina Mourão

Já dentro de casa, vemos um plano geral da sala, de chão de azulejo branco, quase vazia na sua totalidade. A câmara está fixa, enquadrada na imagem, mantendo uma composição harmoniosa e simétrica. Dentro de campo vemos relógios, uma pequena lareira já ferrugenta, uma mesa de costura, uma cruz ao lado de um leque vermelho, fotografias, sofás e bancos. Do lado direito, a luz penetra nas janelas e nas cortinas dando uma certa cor à sala. Do lado esquerdo conseguimos ver uma abertura na parede, como se de uma porta se tratasse, mas que está escuro e não deixa perceber o que existe desse lado. A câmara aproxima-se dos objetos, deixando-nos perceber a ausência naquele espaço, em que se procura mostrar também a sua sujidade. Em som fora de campo, ouvimos Cátia a percorrer a casa e a ligar o quadro de luz, a ligar e a fechar a água das torneiras, deixando-a correr uns segundos. Na curta-metragem *Lugares de Ausência* [2021], da realizadora Mélanie Pereira, ela explora precisamente o som fora de campo na criação de um ambiente acusmático, pois nos primeiros momentos do filme, apenas conseguimos ver lençóis brancos que tapam a mobília e, enquanto isso sucede, ouvimos a realizadora – que também é personagem interveniente no filme –, a percorrer a casa e a construir ações me fora de campo.

Transportamo-nos para a sala de jantar que revela a porta que dá para o corredor de paredes brancas e chão, da mesma cor. Cátia entra no quarto escuro que está mesmo em frente ao corredor – abrindo mais uma moldura no espaço, aumentando assim a

profundidade de campo, como podemos encontrar no filme *Late Spring* [1949] de Yasujirô Ozu –, e abre as portadas deixando a luz entrar.



*Late Spring* [1949], Yasujirô Ozu

Será nesta sequência em que a narração irá regressar, mas desta vez refletindo sobre a morte e sobre a ideia dos “espectros” que habitam a casa e o que simbolizam. Aqui começamos a viajar também por entre as memórias da realizadora que são visualizadas através do arquivo familiar. Surge assim um jogo em que se sobrepõe a imagem de arquivo com aquela captada pela câmara, de forma a aproximar dois tempos tão distantes, mas que partilham o mesmo espaço. Aqui usamos o filme *As Praias de Agnès* [2008] de Agnès Varda, como exemplo das sobreposições de fotografias de arquivo com a imagem captada pela lente da câmara, onde ambas possuem o mesmo enquadramento, apenas em tempos distintos.



*As Praias de Agnès* [2008], Agnès Varda



Testes de Sobreposições, realizados com o Arquivo recolhido.



A partir da cozinha, Cátia dirige-se para a porta de madeira que está no centro da imagem e entra no barracão, que não tem luz.

Dentro do barracão, a realizadora explora cada canto daquele espaço. Através do uso da luz que penetra nas telhas, é possível a criação de jogos de luz com o espaço e os seus objetos, contrastando a luz com a sombra, como na técnica *chiaroscuro*. O documentário *Cavalo Dinheiro* [2014], de Pedro Costa, é uma referência da utilização da luz em ambientes escuros para criar uma ambiência mais mística e assombrada.



*Cavalo Dinheiro* [2014], Pedro Costa

Vemos diversos objetos e cantos que compõem o espaço, com a câmara sempre se mantendo numa posição fixa, centrada e com composições formais. Aqui damos ênfase ao silêncio e ao som direto, recriando alguns sons que refletem os objetos captados. A realizadora entra no antigo espaço de trabalho do seu avô, no barracão, e começa a mexer nas ferramentas, como se estivesse a replicar as ações dele. Em certos momentos, a imagem fixa um dos *frames* e dá continuidade à ação com um pouco de transparência. Este efeito cria a imagem de um fantasma e torna evidente a percepção do presente e daquilo que já faz parte do passado. Também será recriado o som que espelha todas essas ações. Em *Homes* [2016], de Diana Toucedo, a realizadora cria este efeito durante o filme ao fixar a imagem espaço enquanto as personagens saltam entre ações, através da sobreposição de diferentes momentos captados pela câmara, criando uma imagem de espectro.



*Homes* [2016], Diana Toucedo

Na outra secção do barracão, perto do portão azul, podemos ver um sofá ao lado de um pequeno buraco no cimento, em forma de arco, com uma corrente enferrujada e já partida. À sua volta está uma esponja amarela e algumas taças. Do lado direito está uma parede de madeira com três divisões. A câmara, comportando-se da mesma maneira, mostra-nos o espaço geral e deixa-nos explorar com o olhar todo o campo, fazendo uso de suaves movimentos de câmara à mão. Além da ambiência onde predomina o silêncio, vão ser recriados sons correspondentes aos espaços como, por exemplo, dos animais que ali habitavam. No fim, a realizadora abre o portão e sai para a rua.

Na parte de trás da casa, vemos uma cancela de madeira que dá acesso a um quintal com laranjeiras e limoeiros, perto de um poço. A vegetação é alta num claro sinal de que já ninguém usa aquele espaço. Vemos alguns detalhes dos elementos que compõem o plano como árvores e o poço enquanto ouvimos o som da água a correr e do vento a passar por entre as folhas. A câmara, agora posicionada no meio do campo, virada para a casa, fixa e centrada mantendo a formalidade estética, mostra a realizadora a caminhar no grande campo de vegetação. No documentário de Paulo Carneiro, que já referi aqui anteriormente, também existem planos gerais que deixam ver o espaço na sua totalidade enquanto o realizador percorre o mesmo, em silêncio.



*Bostofrio* [2018], Paulo Carneiro

Atrás do barracão podemos ver um amontoado de telhas, madeiras e arames que faziam uma pequena barraca ao ar livre, para onde iam os animais durante o dia. A vegetação ocupa a maioria dos espaços disponíveis, dificultando a entrada de luz. Aproximamo-nos por vezes desses espaços, salientando a destruição e intromissão das plantas, como podemos ver na curta-metragem de Sara N. Santos, *Saba* [2014], na qual a realizadora capta os espaços destruídos de uma casa.



*Saba* [2014], Sara N. Santos

A realizadora regressa ao interior e ouvimos o premir de um botão, e depois o som de um projetor a ligar e a aquecer. À nossa frente apenas está uma parede branca com algumas rugosidades. Vemos o feixe de luz que sai do projetor a formar-se e a iluminar o pó da casa que está no ar. Na parede branca começam a ser reveladas as imagens de arquivo da sua infância. Cátia está à frente das projeções criando uma silhueta negra. Quando terminam as projeções, ela desliga o equipamento. A câmara está virada de frente para o projetor e, através do som, vamos regressando ao silêncio.

A realizadora começa a fechar a casa. Com a câmara posicionada no mesmo sítio da sala de jantar, também com uma escala de plano mais aberta, nós vamos vendo o seu percurso a fechar a casa. Vai da cozinha ao corredor, onde ouvimos as janelas a fechar e a desligar o quadro de luz. Na sala, agora com a câmara posicionada para a porta de entrada, a Cátia pega nas suas coisas e dirige-se para a saída. Quando sai para a rua, nós passamos a acompanhar a ação através do som e das silhuetas que aparecem nos vidros. Ouvimos a realizadora a sair pela cancela e a trancar, caminhando para o lado direito da casa enquanto a sua silhueta aparece na janela. Entra dentro do carro, que o coloca a funcionar e começa a conduzir, para se ir embora. Vemos as luzes do carro pela janela que se vão afastando até desaparecer. No fim, ficamos no silêncio da casa.

A permanência do espectador dentro de casa, simboliza a separação da realizadora do presente e do futuro com a versão de menina que ali viveu naquele espaço. O espectador, que olha para a ação da realizadora como um intruso, sem nunca se aproximar muito do seu corpo, tem quase uma presença espectral no filme. Ele partilha do mesmo espaço que todos os espíritos do seu passado, pois a Cátia que entrou no início já não é a mesma pessoa após ter saído pela porta. O espectador, que nos acompanha numa viagem ao passado, ele também fica para trás pois o capítulo, onde ele pertence, jaz agora naquela casa.

## **ARGUMENTO (1.ª Versão)**

**FADE IN:**

### **CENA 1: INT. CARRO - DIA**

Numa viagem de carro, predomina o silêncio e umas notas subtis da rádio. Não é possível perceber o que se está a ouvir, apenas conseguimos ver o exterior. O céu, as árvores e os pássaros, são algumas das paisagens que conseguimos observar. A estrada, que nos desperta a curiosidade sobre o destino, não dá pistas sobre a nossa localização. Não vemos casas ou sinais de trânsito, apenas o caminho de alcatrão.

À medida que o tempo avança, o som começa a ficar abafado como uma espécie de ruído.

### **CENA 2: EXT. CASA DOS AVÓS - DIA**

Ouvimos um som muito baixo de rolas. À nossa frente vemos uma casa branca e amarela. A tinta amarela do muro está a descascar e o branco das paredes já está a ficar sujo. A casa tem duas portas, três janelas fechadas e um candeeiro já sem lâmpada. Uma das portas tem o número 13, numa pequena placa de azulejo por cima. O muro, com alguns vasos de plantas pendurados, tem uma pequena cancela castanha do lado direito e outra do lado esquerdo. Na esquina esquerda da casa, mesmo por cima da interseção do muro com a parede, está uma caixa de correio verde. Algumas plantas espreitam por cima do muro.

Do lado esquerdo, existe uma pequena rua sem saída que nos mostra a extensão da casa. O barracão tem dois portões, um vermelho da largura de duas portas e outro azul bastante mais comprido, por onde entram e saem os carros. Ao longo da parede branca, existem dois quadrados cortados na parede que fazem de janelas, mas que estão tapados por um cartão preto. Vemos a vegetação atrás da casa.

Começamos a ouvir o carro a aproximar-se. Ele estaciona em frente ao portão vermelho. CÁTIA, a realizadora na casa dos 20, média estatura e de cabelo castanho-escuro, sai do carro e anda até à cancela do lado direito do muro. Abre a cancela, entra e fecha a cancela. Percorre a varanda até à caixa de correio, que abre para ver o que lá tem dentro e volta a fechar. Ela anda até à porta de entrada, na ponta direita da casa, destranca a porta e entra, fechando-a depois atrás de si.

### **CENA 3: INT. CASA DOS AVÓS - DIA**

Vemos objetos do interior da casa. Um relógio na parede que já não funciona, uma máquina de costura, fotografias, o tecido do sofá, detalhes dos quadros, uma pequena lista telefónica colada na madeira, uma moldura vazia, uma cruz de madeira na parede. (O. S.) Ouvimos Cátia a percorrer a casa e a ligar o quadro de luz. Depois liga e desliga a torneira da água.

Começamos a ver os espaços, sujos e abandonados, na sua totalidade. Cátia percorre o corredor e abre as janelas de alguns quartos para deixar entrar a luz, coloca uma lâmpada no candeeiro de um quarto e confirma se funciona, olha-se no espelho da casa de banho. Fotografias da sua infância naquela casa começam a sobrepor-se na imagem captada pela câmara. Essa sobreposição é muito suave, como uma espécie de transparência. Sucedem-se vários planos idênticos. Ela vai até à cozinha, destranca e abre a porta de madeira. Entra dentro do barracão.

#### **CENA 4: INT. CASA DOS AVÓS/BARRACÃO - DIA**

Cátia explora o barracão. Sobe e desce as escadas para o sótão. A luz que penetra pelas telhas ilumina o seu antigo baloiço. Uma bola vermelha está pendurada. Na parede amarela, perto do tanque, estão cruces brancas pintadas. Entre as telhas, existem algumas que são de plástico transparente e deixam a luz entrar. Por cima da sua cabeça está um reservatório de água seguro por algumas estacas de madeira.

Cátia vai até ao sítio onde o avô trabalhava e acende a luz do pequeno candeeiro. O espaço, em forma de quadrado, tem caixas de ferramentas, um banco, um armário e alguns barris onde guardava a comida dos animais. O balcão de madeira tem em cima as antigas ferramentas, que agora estão enferrujadas.

Na ponta do barracão, perto do portão azul, podemos ver um sofá e uma pequena porta na parede de cimento para o cão. Do lado oposto existe uma parede de madeira com três portas mais pequenas: uma para a casa de banho, uma para as galinhas e outra para os coelhos. A madeira está caiada de branco com formas de cruces. As gaiolas das galinhas e dos coelhos estão vazias.

**(O. S.)** Ouvimos os diferentes sons daquele espaço: baloiço, bater na bola, ferramentas, mexer na ração dos animais com uma lata, galinhas, coelhos, cão.

Fotografias da sua infância naquela casa começam a sobrepor-se na imagem captada pela câmara. Essa sobreposição é muito suave, como uma espécie de transparência. Sucedem-se vários planos idênticos. Cátia abre o portão grande e sai para a rua.

#### **CENA 5: EXT. ATRÁS DA CASA DOS AVÓS - DIA**

Atrás do barracão está um amontoado de telhas, madeiras e arames que faziam uma pequena barraca ao ar livre, para onde iam os animais durante o dia. A vegetação ocupa todos os espaços disponíveis, dificultando a entrada de luz. A antiga horta era da largura da parede azul que está ao lado da casa. No fundo, tem um poço, laranjeiras e limoeiros que ainda dão fruto. O campo de relva está separado da rua por uma cancela de madeira, estacas e arame. Cátia percorre o relvado. Ela sai pela cancela e percorre a rua de brita até ao portão. Entra no barracão, fecha e tranca o portão.

Fotografias da sua infância e dos seus avós naquela casa começam a sobrepor-se na imagem captada pela câmara. Essa sobreposição é muito suave, como uma espécie de transparência. Sucedem-se vários planos idênticos.

Cátia volta a entrar dentro do barracão e fecha o portão.

**CENA 6: INT. CASA DOS AVÓS - FIM DO DIA**

Cátia liga o projetor. Ouvimos o som dele a ligar e a aquecer. Numa das paredes brancas de dentro da casa são reveladas as imagens de cassete de quando era criança. Cátia está à frente das projeções, criando uma silhueta negra. Deixa o projetor a funcionar até acabarem as projeções e desliga o equipamento.

Em silêncio, começa a fechar a casa - janelas, luzes e depois o quadro de luz -, começando pela cozinha, sala e acabando no corredor. Com a luz do telemóvel, ela pega nas suas coisas e sai pela porta de onde entrou a primeira vez e tranca. Ouvimos uma cancela a abrir e a fechar. Vemos uma silhueta a passar pela janela, ao mesmo tempo que ouvimos passos a afastar.

**(O. S.)** Do lado direito da casa, Cátia entra no carro e começa a conduzi-lo, indo embora. Vemos as luzes do carro pela janela. No fim, ficamos no silêncio da casa.

**FADE OUT.**

**ARGUMENTO (Versão 2)**

**FADE IN:**

**CENA 1: INT. CARRO - DIA**

Numa viagem de carro, predomina o silêncio e umas notas subtis da rádio. Não é possível perceber o que se ouve, apenas conseguimos ver o exterior. O céu, as árvores e os pássaros, são algumas das paisagens que conseguimos observar. O caminho, que nos desperta a curiosidade sobre o destino, não dá pistas sobre a nossa localização. À medida que o tempo avança, o som começa a ficar abafado como uma espécie de ruído.

**CENA 2: EXT. CASA DOS AVÓS - DIA**

(O.S.) Um som baixo e calmo de rolas.

Vemos a esquina de uma casa, com uma placa de mármore presa na parede e que tem gravado "Rua Canto Serrada do Pau". A varanda amarela faz uma pequena curva. A tinta amarela está a descascar e o branco das paredes já está a ficar sujo. A casa tem duas portas, três janelas fechadas e um candeeiro já sem lâmpada. Uma das portas tem o número 13 pintado, numa pequena placa de azulejo, por cima dela. A outra porta tem um buraco no vidro tapado com fita-cola e um prego de cada lado. A parede tem texturas diferentes, como se isso dividisse a casa em dois. Do lado esquerdo existe um portão vermelho da largura de duas portas. Por cima da interseção do muro com a parede está uma caixa de correio verde. O muro, com alguns vasos de plantas pendurados, tem uma pequena cancela castanha do lado direito e outra do lado esquerdo. Algumas plantas espreitam por cima do muro. Pássaros pousam nos cabos da antena.

(O.S.) Do lado direito, um carro aproxima-se e estaciona.

À nossa frente vemos uma casa branca e amarela. CÁTIA, uma rapariga de média estatura e de cabelo castanho-escuro, sai do carro e anda até à cancela do lado direito do muro. Abre a cancela e entra. Percorre a varanda até à caixa de correio, que abre para ver o que lá tem dentro e volta a fechar. Ela anda até à porta de entrada, do lado direito, destranca a porta e entra, fechando-a depois atrás de si.

**CENA 3: INT. CORREDOR - DIA**

(O.S.) Cátia pousa as chaves e percorre a casa até ao corredor.

No corredor branco, com duas fotografias penduradas na parede, ela liga o quadro de luz. Cátia vai até à casa de banho. No armário de espelho estão dois pincéis de fazer a barba. Ela lava as mãos, enxuga-as e sai, em direção aos quartos.

**(O.S.)** Cátia abre as portadas de madeira da janela.

No quarto 1, uns sapatos no chão são iluminados pela luz. No quarto dos avós, Cátia abre a janela e olha para a rua uns instantes. Vemos uma cómoda de espelho, a cama de madeira e uma mesa de cabeceira com fotografias e um despertador perto da porta. Sai e anda em frente para o quarto 3. Cátia abre as janelas e ajeita as cortinas abrindo um dos vidros para deixar o vento entrar. A cama está feita. Tem um cobertor verde e uma boneca deitada. Na esquina da cama, um interruptor enrolado num pequeno terço, na cómoda um rádio e em cima da mesa de cabeceira está uma santa e uma pequena taça cor-de-rosa. Cátia sai pelo corredor até à cozinha.

#### **CENA 4: INT. COZINHA - DIA**

**(O.S.)** Cátia vai do corredor até à cozinha. Puxa uma cadeira e coloca-se em cima dela. Abre e fecha os armários. Coloca a cadeira no sítio. Abre a torneira, acende a luz, arruma os pratos e copos. Pega em qualquer coisa e coloca na sala.

Vemos os armários, uma mesa de madeira com algumas cadeiras à sua volta, e um cesto de barro que, dentro, tem alguns vegetais de plástico. Pendurado no cabide existe um chapéu. Os pratos estão arrumados ao pé do lavatório, os aventais pendurados ao lado do fogão, e pegas de cozinha na parede. Cátia volta à cozinha e pega numa chave. Ela abre a porta e entra no escuro do barracão.

#### **CENA 5: INT. BARRACÃO - DIA**

Cátia explora o barracão. Sobe e desce as escadas para o sótão. A luz que penetra pelas telhas ilumina o seu antigo baloiço. Uma bola vermelha está pendurada. Na parede amarela, perto do tanque, estão cruces brancas pintadas. Entre as telhas, existem algumas que são de plástico transparente e deixam a luz entrar. Cátia vai até ao sítio onde o avô trabalhava e acende a luz do pequeno candeeiro. O espaço, em forma de quadrado, tem caixas de ferramentas, um banco, um armário e alguns barris onde guardava a comida dos animais. O balcão de madeira tem em cima as antigas ferramentas, que agora estão enferrujadas. Na ponta do barracão,

perto do portão azul, podemos ver um sofá e uma pequena porta, para o cão, na parede de cimento. Do lado oposto existe uma parede de madeira com três portas mais pequenas, onde se criavam as galinhas e os coelhos. As gaiolas estão vazias.

(O.S.) Ouvimos os diferentes sons daquele espaço: baloiço, bater na bola, ferramentas, mexer na ração dos animais com uma lata, galinhas, coelhos, cão.

Cátia abre o portão grande e sai para o quintal.

#### **CENA 6: EXT. QUINTAL - DIA**

Na parte de trás da casa está um amontoado de telhas, madeiras e arames que faziam uma pequena barraca ao ar livre, para onde iam os animais durante o dia. A vegetação ocupa todos os espaços disponíveis, dificultando a entrada de luz. A antiga horta era da largura da parede azul que está ao lado da casa. No fundo, tem um poço, laranjeiras e limoeiros que ainda dão fruto. O campo de relva está separado da rua por uma cancela de madeira, estacas e arame.

Fotografias da sua infância e dos seus avós naquela casa começam a sobrepor-se na imagem captada pela câmara. Essa sobreposição é muito suave, como uma espécie de transparência. Sucodem-se vários planos idênticos.

Cátia percorre o relvado até à casa e entra no barracão.

(O.S.) Cátia fecha o portão.

#### **CENA 7: INT. COZINHA/SALA - FIM DO DIA/NOITE - PROJEÇÕES**

(O.S.) Cátia liga o projetor. Ele vai aquecendo. Numa das paredes brancas são reveladas as imagens de cassete de quando era criança. Cátia deixa o projetor a funcionar até acabarem as projeções e desliga o equipamento.

Na sala, ela coloca um sofá e um banco em frente às projeções na cortina e senta-se no sofá admirando-as.

Na cozinha, ela compõe a mesa. Coloca um prato, um copo, talheres e um guardanapo no lugar onde o seu avô costumava sentar-se e sai.

#### **CENA 8: INT. SALA - FIM DO DIA/NOITE**

Já no cair da noite, na sala de estar, a luz da rua incide sobre alguns móveis e objetos da casa criando silhuetas. Vemos sofás, um relógio na parede que já não funciona, uma máquina de costura, quadros, um armário com uma pequena lista telefónica colada, uma cruz de madeira, um candeeiro de vidro, uma jarra branca e azul.

**(O.S.)** Cátia começa a fechar as portas, janelas e as luzes.

Fotografias da sua infância e dos seus avós naquela casa começam a sobrepor-se na imagem captada pela câmara. Essa sobreposição é muito suave, como uma espécie de transparência. Sucedem-se vários planos idênticos.

**(O.S)** Ela pega nas chaves e sai pela porta de onde entrou a primeira vez e tranca. Ouvimos uma cancela a abrir e a fechar. Um carro chega. Cátia entra no carro e ele arranca.

Uma silhueta passa pela janela. As luzes do carro passam pela janela. No fim, ficamos no silêncio da casa.

**FADE OUT.**

Cena 1 – VIAGEM

Nunca pensei muito na Morte. Sempre me afastei das questões filosóficas que flutuam à volta da finitude da vida, até porque não era um tema de conversa frequente com a minha família. É verdade que desde criança assisti à morte de animais e ao desaparecimento de algumas pessoas, mas foi preciso ver-te deitado, inanimado, para ter consciência da minha própria impermanência.

De vez em quando, a mãe conta-me as várias formas como invades o sono dela. Apareces de forma espontânea, sem qualquer aviso. Fazes-te de convidado em todas as suas memórias, mesmo quando ela não quer. E ao acordar, o seu rosto desenha a tristeza de te voltar a perder.

Enquanto durmo, nem com convite me vens visitar. Sempre que fecho os olhos, revivo o momento em que me despedi de ti. Estás imóvel e distante. Não ouço a tua voz. Não sinto o calor das tuas mãos. A tua presença embaçasse no meu pensamento. E com o tempo, vou-me esquecendo de todos os teus traços.

Mas a mãe ainda encontra o teu sorriso... agora perdido em mim.

[para o meu avô]

“O Fim da Primavera”

Cena 2 – EXTERIOR DA CASA (sem voz-off)

Cenas 3 a 6 (ainda falta dividir o texto pelas cenas)

Regresso a tua casa, à minha primeira casa. Aquela que construístes com as próprias mãos. O cheiro continua a ser o mesmo, mas adensam-se os vestígios de abandono. Os móveis estão vazios, as camas despidas e o chão com manchas de bolor. As plantas começaram a criar raízes em cada canto e a água invade o telhado. A casa tornou-se fria e sombria. O espaço é agora habitado pelas memórias da tua ausência. Por uma estranha presença translúcida, como o pó que se espalha pelo ar diáfano que rodeia as paredes. Pergunto-me por onde andas. Se ainda estás aqui. Como te consigo encontrar no meio de todos os espaços que me fazem lembrar de ti.

Junto os fragmentos de memória que compõem imagens inteiras. Vislumbro-te sentado no sofá à minha espera. Revejo-te a escrever no caderno que mantinhas no bolso do

9C/Urce (mãe)  
Perdido em mim  
79/10 994. Uma!  
FIM

casaco. Recordo a forma cuidadosa como colocavas a boina na cabeça. E até a maneira como contavas as horas no relógio da sala.

Aqui, o passado e o presente reúnem-se na mesma morada. Ao encontrar os teus pertences, reanimo-te em pensamentos e em imagens. Revejo-te através de quimeras projetadas, sombras pretéritas esboçadas nas paredes. Volto a ouvir a tua voz. Transformas-te num espectro. E contigo, este lugar recupera a sua natureza. Composto pelas minhas memórias e por aquelas que aqui deixaste.

Retalhos de mim que apenas a ti pertenciam e que agora se demoram no passado.

Quando era pequena, achava que era do tamanho do mundo. Cada dia era uma novidade e cada momento uma aventura. O peso dos anos não me consumia porque nem sequer dava conta que estava a crescer. Acreditava no eterno e na permanência da vida. Sem notar, tudo à minha volta mudou e eu, saindo do casulo, sofri a mesma metamorfose. Mudei-me com os meus pais e eternizei memórias noutros lugares. Com o tempo, deixei de olhar para a tua casa como minha. Guardei em gavetas todas as recordações dos anos que vivi aqui e segui outro caminho. Agora, na tua ausência, preciso de reencontrar-te para aceitar que já cá não estás.

Cena 7 – SOBREPOSIÇÕES E PROJEÇÕES (sem voz-off)

#### Cena 8 – SAÍDA DE CASA

Lembro-me que na tua despedida os dias já se estendiam até mais tarde, as margaridas brancas espalhavam-se pelo quintal e os grilos entoavam nas noites quentes. Partiste, tal como a minha infância. Mas acabei por aceitar, que quando chega o Verão é preciso deixar ir a Primavera.

[créditos]

## VOZ-OFF, RASCUNHO 2

comparar  
/ Ralos 8 99

### VIAGEM

Nunca pensei muito na Morte. Sempre me afastei das questões filosóficas que flutuam à volta da finitude da vida, até porque não era um tema de conversa frequente com a minha família. É verdade que desde criança assisti à morte de animais e ao desaparecimento de algumas pessoas, mas foi preciso ver-te deitado, inanimado, para ter consciência da minha própria impermanência.

De vez em quando, a mãe conta-me as várias formas como invades o sono dela. Apareces de forma espontânea, sem qualquer aviso. Fazes-te de convidado em todas as suas memórias, mesmo quando ela não quer. Ao acordar, o seu rosto desenha a tristeza de te voltar a perder.

Enquanto durmo, nem com convite me vens visitar. Sempre que fecho os olhos, revivo o momento em que me despedi de ti. Estás imóvel e distante. Não ouço a tua voz. Não sinto o toque das tuas mãos. A tua presença embaçasse no meu pensamento. E com o tempo, vou-me esquecendo de todos os teus traços.

Mas a mãe ainda encontra o teu sorriso... agora perdido em mim.

[para o meu avô] — colocar

### TÍTULO

### CORREDOR

Regresso a tua casa, à minha primeira casa. Aquela que construístes com as próprias mãos.

~~De paredes pintadas com cal e com chão de azulejo azul, escuro como a noite.~~

O cheiro continua a ser o mesmo, mas adensam-se os vestígios de abandono. Os móveis estão vazios, as camas despidas e o chão com manchas de bolor. As plantas começaram a criar raízes em cada canto e a água invade o telhado. A casa tornou-se fria e sombria. O espaço é agora habitado pelas memórias da tua ausência. Por uma estranha presença translúcida, como o pó que se espalha pelo ar diáfano que rodeia as paredes.

[hipótese 1]

Pergunto-me por onde andas. Se ainda estás aqui.

Como te consigo encontrar no meio de todos os espaços que me fazem lembrar de ti.

csag

[hipótese 2]

~~Pergunto-me por onde andas. Se ainda estás aqui.  
Como te consigo encontrar entre portas.~~

Junto os fragmentos de memória que compõem imagens inteiras. Vislumbro-te sentado no sofá à minha espera. Revejo-te a escrever no caderno que mantinhas no bolso do casaco. Recordo a forma cuidadosa como colocavas a boina na cabeça. E até a maneira como contavas as horas no relógio da sala.

Aqui, o passado e o presente reúnem-se na mesma morada. Ao encontrar os teus pertences, reanimo-te em pensamentos e em imagens. Revejo-te através de quimeras projetadas, sombras pretéritas esboçadas nas paredes. Volto a ouvir a tua voz. Transformas-te num espectro. E contigo, este lugar recupera a sua natureza. Composto pelas minhas memórias e por aquelas que aqui deixaste. Retalhos de mim que apenas a ti pertenciam e que agora se demoram no passado.

[hipótese 1]

65041 [ Quando era pequena, achava que era do tamanho do mundo. Cada dia era uma novidade e cada momento uma aventura.  
O peso dos anos não me consumia porque nem sequer dava conta que estava a crescer.

[hipótese 2]

~~Quando era pequena, achava que era do tamanho do mundo. Cada dia era uma novidade e cada momento uma aventura.  
O peso dos anos não me consumia porque desconhecia que um dia a infância iria acabar.~~

Acreditava no eterno e na permanência da vida. Sem notar, tudo à minha volta mudou e eu, saindo do casulo, sofri a mesma metamorfose. Mudei-me com os meus pais e eternizei memórias noutros lugares. Com o tempo, deixei de olhar para a tua casa como minha. Guardei em gavetas todas as recordações dos anos que vivi aqui e segui outro caminho. Agora, na tua ausência, preciso de reencontrar-te para aceitar que já cá não estás.

### SOBREPOSIÇÕES E PROJEÇÕES

### SAÍDA DE CASA

Lembro-me que na tua despedida os dias já se estendiam até mais tarde, as margaridas brancas espalhavam-se pelo quintal e os grilos entoavam nas noites quentes. Partiste, tal como a minha infância. Mas acabei por aceitar, que quando chega o Verão é preciso deixar ir a Primavera.

VIAGEM

Nunca pensei muito na Morte. Sempre me afastei das questões filosóficas que flutuam à volta da finitude da vida, até porque não era um tema de conversa frequente com a minha família. É verdade que desde criança assisti à morte de animais e ao desaparecimento de algumas pessoas, mas foi preciso ver-te deitado, inanimado, para ter consciência da minha própria impermanência. 1º

De vez em quando, a mãe conta-me as várias formas como invades o sono dela. Apareces de forma espontânea, sem qualquer aviso. Fazes-te de convidado em todas as suas memórias, mesmo quando ela não quer. E ao acordar, o seu rosto desenha a tristeza de te voltar a perder. 2º

Enquanto durmo, nem com convite me vens visitar. Sempre que fecho os olhos, revivo o momento em que me despedi de ti. Estás imóvel e distante. Não ouço a tua voz. Não sinto o calor das tuas mãos. A tua presença embaçasse no meu pensamento. E com o tempo, vou-me esquecendo ~~de todos os~~ teus traços. 3º

↳ Mas a mãe ainda encontra o teu sorriso... agora perdido em mim. .

[para o meu avô]

“O Fim da Primavera”

EXTERIOR DA CASA

CORREDOR + COZINHA

Regresso a tua casa, à minha primeira casa. Aquela que construístes com as próprias mãos.

As paredes ainda manifestam os sinais da tua existência. O cheiro continua a ser o mesmo, mas adensam-se os vestígios de abandono. Os móveis estão vazios, as camas despidas e o chão com manchas de bolor. As plantas começaram a criar raízes em cada canto e a água invade o telhado. A casa tornou-se fria e sombria por dentro. 2º

O espaço é agora habitado pelas memórias da tua ausência. Por uma estranha presença translúcida, como o pó que se espalha pelo ar diáfano que rodeia as paredes / ~~condensa~~ ~~pelos diáfano que nos rodeia.~~

## BARRACÃO

Pergunto-me por onde andas. Se ainda estás aqui. Como te consigo encontrar no meio de ~~todos os espaços que me fazem lembrar de ti~~ / tudo aquilo que me faz lembrar de ti.

Junto os fragmentos de memória que compõem imagens inteiras / ~~formam retratos por inteiro~~. Vislumbro-te sentado no sofá à minha espera. Revejo-te a escrever no caderno que mantinhas no bolso do casaco. Recordo a forma cuidadosa como colocavas a boina na cabeça. E até a maneira como contavas as horas no relógio da sala.

Aqui, o passado e o presente reúnem-se na mesma morada. Ao encontrar os teus pertences, reanimo-te em pensamentos e em imagens. Revejo-te através de quimeras projetadas, sombras pretéritas esboçadas nas paredes. Volto a ouvir a tua voz. Transformas-te num espectro.

E contigo, este lugar recupera a sua natureza. Composto pelas minhas memórias e por aquelas que aqui deixaste. Retalhos de mim que apenas a ti pertenciam e que agora se demoram no passado.

## QUINTAL

Quando era pequena, achava que era do tamanho do mundo.

Cada dia era uma novidade e cada momento uma aventura. O peso dos anos não me consumia porque nem ~~seque~~ dava conta que estava a crescer. Acreditava no eterno e na permanência da vida. Sem notar, tudo à minha volta mudou e eu, saindo do casulo, sofri a mesma metamorfose. Mudei-me com os meus pais e eternizei memórias noutros lugares.

Com o tempo, deixei de olhar para a tua casa como minha. Guardei em gavetas todas as recordações dos anos que vivi aqui e segui outro caminho. Agora, na tua ausência, preciso de reencontrar-te para aceitar que já cá não estás.

## SOBREPOSIÇÕES E PROJEÇÕES

### SAÍDA DE CASA

Lembro-me/que na tua despedida/os dias já se estendiam até mais tarde/as margaridas brancas espalhavam-se pelo quintal/e os grilos entoavam nas noites quentes.

Partiste, tal como a minha infância.

Mas acabei por aceitar, que quando chega o Verão é preciso deixar ir a Primavera.

[créditos]

VIAGEM

- 1.1 1. Nunca pensei muito na Morte / Sempre me afastei / das questões filosóficas que flutuam à volta da finitude da vida / até porque não era um tema de conversa frequente / com a minha família / É verdade / que desde criança assisti à morte de animais e ao desaparecimento de algumas pessoas / mas foi preciso ver-te deitado / inanimado / para ter consciência da minha própria impermanência.
- 1.2 2. De vez em quando / a mãe conta-me as várias formas como invades o sono dela. Apareces de forma espontânea / sem qualquer aviso / Fazes-te de convidado em todas as suas memórias / mesmo quando ela não quer. E ao acordar / o seu rosto desenha a tristeza / de te voltar a perder.
- 1.3 3. Enquanto durmo / nem com convite me vens visitar. Sempre que fecho os olhos / revivo o momento em que me despedi de ti / Estás imóvel e distante / Não ouço a tua voz / Não sinto o calor das tuas mãos / A tua presença embaçasse no meu pensamento / E com o tempo / vou-me esquecendo ~~de todos os~~ teus traços /  
 1.4 4. Mas a mãe ainda encontra o teu sorriso / agora perdido em mim.

[para o meu avô]

"O Fim da Primavera"

EXTERIOR DA CASA

- 2.1 1. CORREDOR + COZINHA  
 Regresso a tua casa / à minha primeira casa / Aquela que construístes com as próprias mãos.
- 2.2 2. As paredes ainda manifestam ~~os~~ sinais da tua existência / O cheiro continua a ser o mesmo / mas adensam-se os vestígios de abandono / Os móveis estão vazios / as camas despidas / e o chão com manchas de bolor / As plantas começaram a criar raízes em cada canto / é a água invade o telhado / A casa tornou-se fria e sombria por dentro /
- 2.3 3. O espaço é agora habitado pelas memórias da tua ausência / Por uma estranha presença translúcida / como o pó que se espalha pelo ar diáfano que rodeia as paredes / ~~condensação~~  
~~pelo ar diáfano que rodeia as paredes~~

BARRACÃO

- 3.1 Pergunto-me por onde andas/Se ainda estás aqui/Como te consigo encontrar/no meio de todos os espaços que me fazem lembrar de ti / tudo aquilo que me faz lembrar de ti.
- + Junto os fragmentos de memória/que compõem imagens inteiras / ~~formam retratos por inteiro~~
- 3.2 Vislumbro-te sentado no sofá à minha espera./Revejo-te a escrever no caderno/que mantinhas no bolso do casaco./Recordo a forma cuidadosa/como colocavas a boina na cabeça./E até a maneira/como contavas as horas no relógio da sala.
- 3.3 Aqui,/o passado e o presente/reúnem-se na mesma morada./Ao encontrar os teus pertences/reanimo-te em pensamentos e em imagens./Revejo-te/através de quimeras projetadas./sombas pretéritas/esboçadas nas paredes./Volto a ouvir a tua voz./Transformas-te num espectro/
- 3.4 E contigo/este lugar recupera a sua natureza/<sup>\*este n - não grave a memória</sup> Composto pelas minhas memórias/por aquelas que aqui deixaste./Retalhos de mim/que apenas a ti pertenciam/é que agora se demoram no passado./

Mix dos dois

Mix dos 3

Mix

QUINTAL

- 4.1 Quando era pequena/achava que era do tamanho do mundo.
- + Cada dia era uma novidade/e cada momento uma aventura./O peso dos anos não me consumia/porque nem ~~sempre~~ dava conta que estava a crescer./Acreditava no eterno/na permanência da vida/Sem notar./tudo à minha volta mudou/e eu/saindo do casulo/sofri a mesma metamorfose./Mudei-me com os meus pais/e eternizei memórias noutros lugares.
- 4.2 Metamorfose não ao necessário
- 4.3 Com o tempo/deixei de olhar para a tua casa como minha/Guardei em gavetas/todas as recordações dos anos que vivi aqui/segui outro caminho./Agora/na tua ausência/preciso de reencontrar-te/para aceitar que já cá não estás/ 3

Mix de que se todas

Mix de que se todas

SOBREPOSIÇÕES E PROJEÇÕES

SAÍDA DE CASA

- 5.1 Lembro-me/que na tua despedida/os dias já se estendiam até mais tarde/as margaridas brancas espalhavam-se pelo quintal/é os grilos entoavam nas noites quentes.

Mix de 1º parte 2º parte do 2 + 5

52. <sup>↑</sup> Partiste / tal como a minha infância.

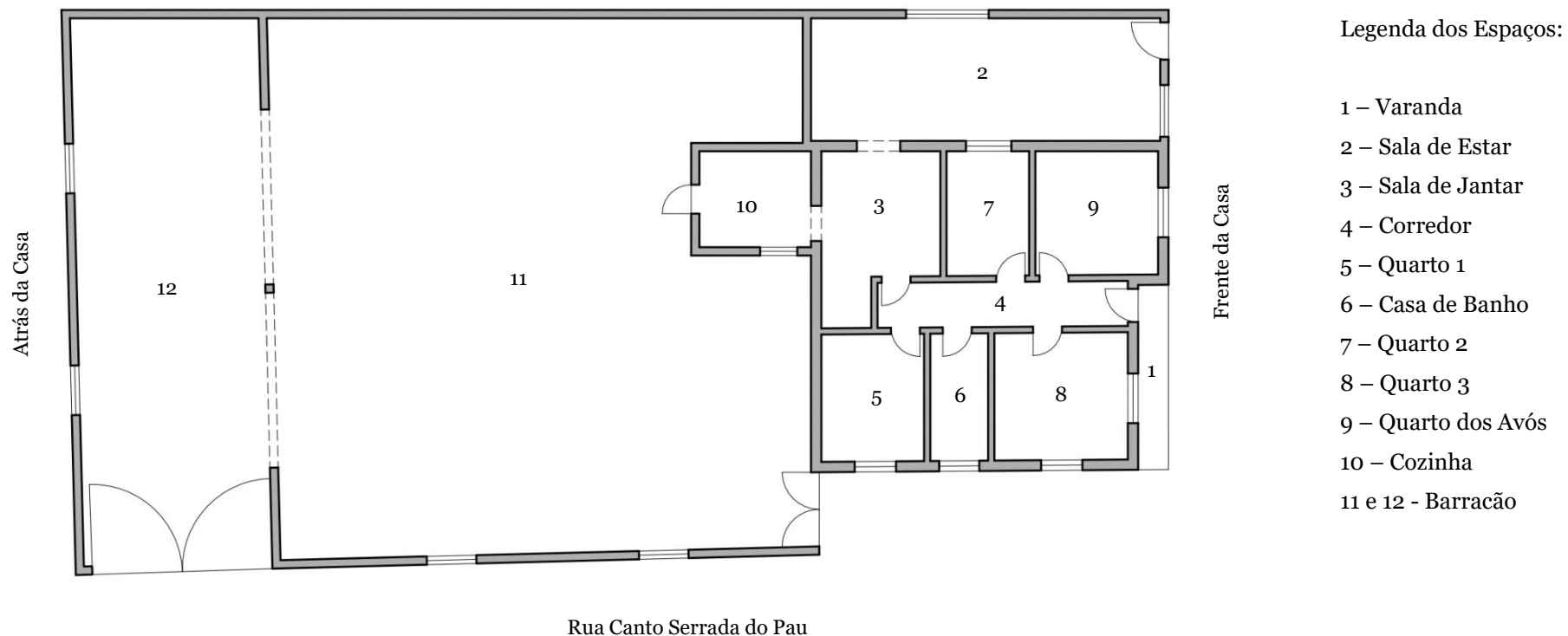
53. Mas acabei por aceitar / que quando chega o Verão / é preciso deixar ir / a Primavera.

[créditos]

Link: "Alc"

1  
2  
3  
4  
5  
- i take  
1.º parte  
2.º parte  
take das  
ms  
2013

## Planta da Casa, Rua do Bom Sucesso n.º13



Desenho da Planta da Casa e das suas Divisões

# Repérage



Fotografias do Exterior, Frente da Casa



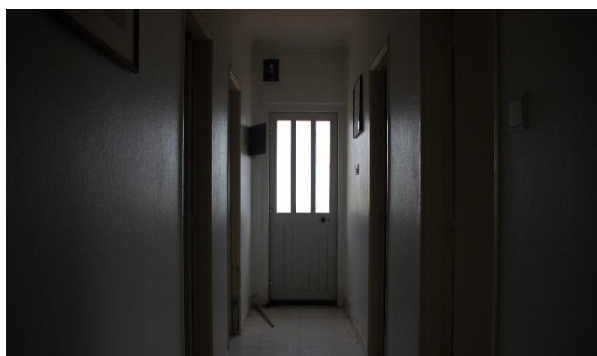
Fotografias do Exterior, Atrás da Casa



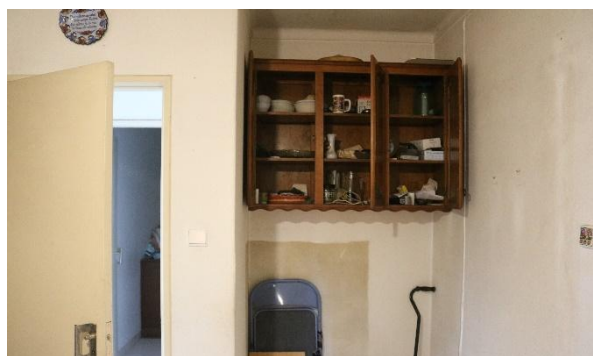
Fotografia da Sala de Estar



Fotografia de um dos Relógios da Sala de Estar



Fotografia do Corredor



Fotografia da Sala de Jantar



Fotografia da Cozinha vista da Sala de Jantar



Fotografia do Forno a Lenha da Cozinha



Fotografia da Cozinha



Fotografia do Quarto 3



Fotografias do Quarto dos Avós



Fotografias do Barracão



Fotografias do Barracão



# Pesquisa do Arquivo

A pesquisa feita em Novembro de 2023 ao arquivo fotográfico e fílmico dos meus pais, revelam que existem memórias minhas na casa dos meus avós, no Tojal, durante os primeiros cinco anos da minha vida, antes de me mudar para Porto de Mós. Esse arquivo é constituído por filmagens de VHS, fotografias e negativos.

## **Cassetes** - ‘As Aventuras de Cátia 1’

- 0:14:02 / 0:15:26 - banho
- 0:15:27 / 0:18:17 - 24/12/1996 natal (tem imagens do meu avô)
- 0:32:07 / 0:34:38 - avó Lúcia a dar-me a papa
- 0:34:40 / 0:38:07 - 11/03/1996 eu na sala na aranha
- 0:38:09 / 0:40:14 - 27/03/1996 noite comigo a brincar com a aranha na sala/cozinha (tem imagens do meu avô)
- 0:40:40 / 0:46:11 - 05/05/1996 brincar na sala com a mãe e flauta
- 1:02:13 / 1:03:56 - 05/05/1996 banho
- 1:03:57 / 1:08:07 - 31/08/1996 aniversário 1 ANO (tem imagens do meu avô)
- 1:08:13 / 1:16:19 - 27/08/1997 aniversário 2 ANOS (tem imagens do meu avô)
- 1:34:03 / 1:38:12 - (continuação/repetição do aniversário)
- 1:40:30 / 1:41:57 - continuação do aniversário (tem imagens do meu avô)
- 1:21:55 / 1:34:02 - 24/12/1997 natal (tem imagens do meu avô)
- 1:38:13 / 1:40:29 - 27/08/1998 aniversário 3 ANOS (tem imagens do meu avô)
- 1:41:58 / 1:46:40 - 28/8/1999 aniversário 4 ANOS (tem imagens do meu avô)

**Fotografias** - entre as centenas de fotografias existentes, eu apenas selecionei as fotografias onde apareço eu, os meus pais e os meu avós, no mesmo espaço que é casa no Bom Sucesso, Tojal. Ao todo são 136 fotografias.

Primeiro, a divisão foi feita desta maneira:

- 1-62 ‘Cátia na Casa dos Avós’
- 63-85 ‘Eu e os Meus Pais na Casa dos Meus Avós’
- 86-108 ‘Os Meus Pais na Casa dos Meus Avós’
- 109-114 ‘Espaços e Decorações’
- 115-126 ‘Animais’
- 127-132 ‘Avô e a Casa’
- 133-136 ‘Avó e Casa’

Após uma última seleção, as fotografias foram reduzidas para 115 e estão divididas pelas zonas da casa em que foram fotografadas:

- 1-38 'Fotografias do Exterior - Parte de trás da Casa'
- 39-55 'Fotografias do Exterior - Parte de frente da Casa'
- 56-80 'Fotografias do Interior - Sala de Estar'
- 81 'Fotografias do Interior - Sala de Jantar'
- 82-91 'Fotografias do Interior - Corredor'
- 92-102 'Fotografias do Interior - Quarto 3'
- 103-106 'Fotografias do Interior - Quarto dos Avós'
- 107-115 'Fotografias do Interior - Barracão'

**Negativos** - junto com os vários álbuns de fotografias dos meus pais, encontravam-se alguns negativos de vários rolos de filme. Ao ver os negativos, percebe-se a existência de fotografias minhas, da casa e algumas onde aparece o meu avô. Muitas das fotografias que estão em negativo foram reveladas, porém existem algumas que não estão reveladas.



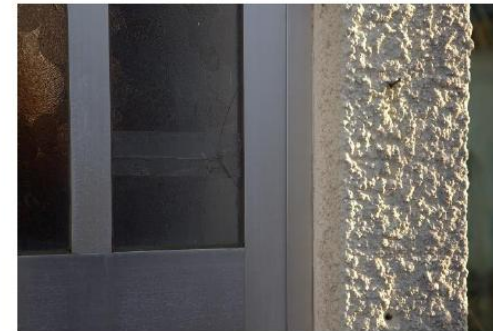
Arquivo Recolhido

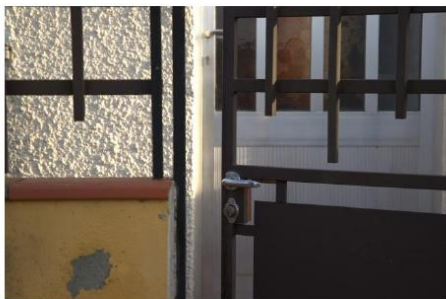
# *Shooting Board*

CENA 1: INT. CARRO - DIA

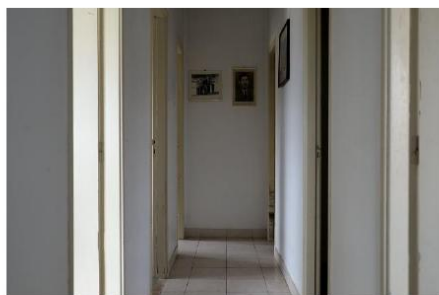


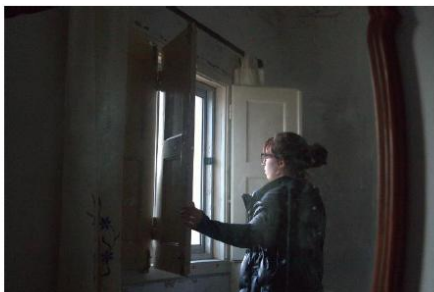
CENA 2: EXT. CASA DOS AVÓS - DIA





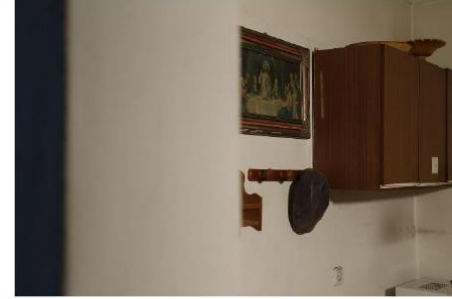
CENA 3: INT. CORREDOR - DI



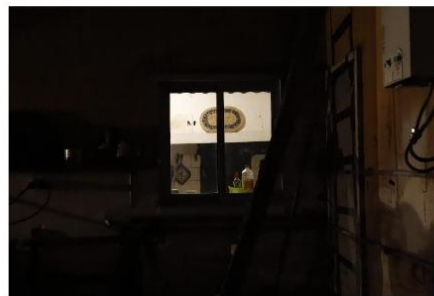


CENA 4: INT. COZINHA - DIA





CENA 5: INT. BARRACÃO - DIA







CENA 6: EXT. QUINTAL - DIA





CENA 7: INT. COZINHA/SALA - FIM DO DIA/NOITE - PROJEÇÕES



CENA 8: INT. SALA - FIM DO DIA/NOITE



CENA P: SOBREPOSIÇÕES





# Planos de *Backup*

PLANOS DE BACKUP





## **Lista de Cena (c/ contagem dos planos)**

Dia 20, quarta-feira

- Projeções SALA e COZINHA

(total de planos: 2)

Dia 21, quinta-feira

- Viagem de Carro (Estrada Atlântica e M242-1)

- Sobreposições QUINTAL

(total de planos: 10)

Dia 22, sexta-feira

- Sobreposições INTERIOR

- Barracão SOTÃO

- EXTERIOR da Casa

(total de planos: 12)

Dia 23, sábado

- QUINTAL

- Sobreposições FRENTE da Casa

- Barracão ESCADAS

(total de planos: 14)

Dia 24, domingo

- CORREDOR

- QUARTOS

- Pormenores da SALA

(total de planos: 13)

Dia 25, segunda-feira

- Barracão ZONA DOS ANIMAIS

- COZINHA

(total de planos: 13)

Dia 26, terça-feira

- Barracão ZONA DAS FERRAMENTAS

- Sala SAÍDA DE CASA

(total de planos: 10)

Dia 27, quarta-feira

- BARRACÃO

(total de planos: 8)

PLANOS TOTAL: 82