UNIVERSIDADE
BEIRA INTERIOR

Quinta-Casa:
Um ensaio sobre o filme-memória

Mafalda Morais Alçada Castelo-Branco Sousa

Tese para obtenção do Grau de Doutor em
Media Artes
(3º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor Luís Carlos da Costa Nogueira

Júri:

Presidente
Prof. Doutor Joaquim Mateus Paulo Serra

Vogais
Prof. Doutora Manuela Maria Fernandes Penafria
Prof. Doutor Paulo Manuel Ferreira da Cunha
Prof. Doutora Patrícia Nogueira da Silva
Prof. Doutor Luís Carlos da Costa Nogueira
Prof. Doutor Tiago Baptista
Prof. Doutora Inês Sapeta Dias
Prof. Doutor José Filipe Moreira da Costa

Data Realização das Provas:
05 de Junho de 2023

Declaração de Integridade

Eu, Mafalda Morais Alçada Castelo-Branco Sousa, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição D2265 do curso de Media Artes 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 aqui 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 28/06/2023

Assinado por: **Mafalda Morais Alçada Castelo-Branco Sousa**
Num. de Identificação: 13395567
Data: 2023.06.28 11:47:21 +0100

CHAVE MÓVEL

Dedicatória

À minha família
e à Giga,
que me acompanharam
nesta grande viagem.

Agradecimentos

Este filme e esta tese têm um significado muito especial para mim e para a minha família. Foi realizada durante uma altura muito vulnerável, onde nos apoiámos muito uns nos outros e onde aprendemos ainda mais sobre o nosso passado, presente e, consequentemente, o futuro.

Esta tese, desde que se iniciou, teve, no seu cerne, dois locais que estiveram muito presentes e que acabaram por desaparecer da nossa vida familiar. Mas, tal como a rapidez com que desapareceram nestes 5 anos, reapareceram com a mesma leveza, sob a forma de memória. Tão importantes ou mais que estes locais, foram as pessoas que fizeram parte destas duas casas, que fizeram com que estas memórias pudessem estar vivas ao longo destes anos todos. Para que este projeto-tese fosse possível, foi necessário reviver alguns desses momentos, assim como contar com o apoio familiar, de modo que se conseguisse explorar estes pedaços de tempo, impressos nos diversos arquivos familiares. É graças a elas que este projeto foi possível. E, por isso, não podia deixar de agradecer e nomear as pessoas que fizeram com que este filme-memória fosse realidade.

Ao meu marido, Carlos, que me completa e acompanha nas aventuras desta caminhada.

Às minhas filhas, Madalena e Margarida, que me dão tanto carinho todos os dias, desejo que a vida lhes sorria e traga muitas histórias para contar.

Aos meus pais, Rita e Miguel, que me proporcionaram todas estas histórias e uma vida muito feliz, preenchida e cheia de valores. É a eles que devo o meu conceito de Casa e é neles que a *Quinta-Casa* estará para sempre viva.

Aos meus irmãos, cunhados e sobrinha, Miguel, Joana e Teresinha, Francisca e Miguel, e Carolina, pois sem o sorriso, abraços e apoio deles, a vida não seria a mesma coisa. Em especial à minha irmã Mercês, que me acompanhou e apoiou durante a maioria das filmagens e na descoberta de muitos destes tesouros, assim como fez parte da criação artística da música deste projeto.

Aos meus avós, Nazária e António José, Umbelina e Filipe, que sempre estiveram presentes na minha vida.

A todos os meus tios e primos, em especial às primas "Belinha" Aibéo, "Lila" Espiga Malta e "Gina" Espiga Fonseca que me proporcionaram algumas das bobinas filmadas pelo tio Alexandre Espiga e o disco de vinil, assim como a partilha de informação e de memórias valiosas. À Tité, à Tigé e ao tio Zé Joaquim por terem partilhado comigo os seus arquivos familiares.

Às minhas amigas, Sara Agostinho e Joana Carvalho, entre outros, que sabem quem são, pois estiveram sempre ao meu lado e me apoiaram durante toda esta fase de idealização, construção e finalização deste trabalho, em especial à Maria João Almeida que me acompanhou durante todo o processo e que esteve sempre disponível para apoiar, ouvir e transmitir o seu ponto de vista que, muitas vezes, permitiu *breakthroughs* neste projeto-tese.

À Rute Ângelo, tia Marta Alçada Bom-Jesus, Carlos Micaelo, António Barros, Dr. João Gomes e Filomena Gomes, que me forneceram e/ou ajudaram a manusear alguns dos dispositivos e materiais, que permitiram a filmagem ou digitalização dos diversos formatos.

À tia Graça Castelo-Branco e ao primo João Lutas Craveiro que se disponibilizaram a rever esta tese comigo.

Por último, e não menos importante, ao meu orientador Luís Nogueira, pela sua orientação, total apoio e disponibilidade. As suas opiniões e críticas contribuíram para o solucionamento de dúvidas e questões que foram surgindo ao longo da realização deste projeto-tese, assim como o constante otimismo e incentivo que sempre transmitiu em todas as fases deste trabalho.

Obrigada!

Resumo

A presente tese, de natureza projetual, tem como objetivo recuperar e apresentar, através de um filme, de uma instalação, de um álbum de fotografias e de um livro de autor, o espólio audiovisual de duas famílias da Covilhã, com registos passados durante os séculos XX e XXI, através de diversos média antigos e atuais, revelando a importância da história evenemencial, do seu arquivo e do seu uso para a criação artística. Pretende também refletir e situar este tipo de filme no âmbito dos géneros ou das categorias cinematográficas existentes, nomeadamente, o documentário e o filme-ensaio, concluindo com a proposta da criação de um hipotético novo ramo, o filme-memória.

Para a realização desta tese, foi necessário recorrer a várias metodologias, nomeadamente uma arqueologia e uma arquivologia dos média, que se iniciou através da investigação e da procura dos diversos materiais cinematográficos e dos registos fotográficos nas duas famílias, seguidas da análise, recuperação e digitalização desse espólio, bem como das posteriores manutenção e organização de arquivo. Para além disso, foram convocados conhecimentos cinematográficos e artísticos para a elaboração de um filme e, em complemento deste, de uma instalação, um álbum de fotografias e um livro de autor, dando a este projeto uma dimensão artisticamente inter e transmediática. A tese, dividida em três partes – Capítulo 1: O abrir de portas; Capítulo 2: O processo criativo da *Quinta-Casa*; Capítulo 3: Outros Meios, Outras Memórias –, apresenta as diversas fases do processo que a eles conduziu.

O filme *Quinta-Casa* concilia a motivação artística com a investigação, através da conjunção de memórias fílmicas atuais com arquivos sonoros, filmográficos e fotográficos encontrados e recuperados, desde os anos 1910 a 2021. A possibilidade de mostrar o processo que revela, por vezes literalmente, o que estava no interior dos arquivos e compreender as ligações entre eles, transportou estes materiais simultaneamente para os âmbitos artístico e científico. Na conclusão são revelados possíveis projetos futuros e abordadas as contribuições que este trabalho pode ter nos – e para além dos – meios académico e artístico.

Palavras-chave

Filme-memória; Arqueologia dos *média*; Arquivologia; Filmes Caseiros; Filmes de família; Arquivo.

Abstract

The present thesis, of projectual nature, aims to recover and present, through a film, an installation, a photo album and an author book, an audiovisual collection of two families in Covilhã, with records from the past during the 20th and 21st centuries, through various old and current media, revealing the importance of history, its archive and its use for artistic creation. It also intends to think and place this type of film within the existing cinematographic genres, namely, the documentary and the essay film, concluding with the proposal of creating a hypothetical new branch, the memory-film.

In order to carry out this thesis, it was necessary to resort to various methodologies, namely an archeology and archival of the media, which began with an investigation and search for cinematographic materials and photographic records in both families, followed by an analysis, recovery and digitalization of family archives, as well as subsequent file maintenance and organization. In addition, cinematographic and artistic knowledge were applied for the elaboration of a film and, to complement, an installation, a photo album and an author's book, giving this project an artistically inter and transmedia dimension. The thesis, divided into three parts – Chapter 1: Opening Doors; Chapter 2: The creative process of *Quinta-Casa*; Chapter 3: Other Means, Other Memories – presents the different stages of the process that led to them.

The film *Quinta-Casa* is the result of an artistic and research motivation, achieved through the combination of current filmic memories, with sound, film and photographic archives, found and recovered, from the years 1910 to 2021. The possibility of showing the process that, sometimes literally, reveal what was inside this archive and understand the interconnections that exist between them, transported this archive to an artistic and scientific environment. In the conclusion possible future projects are revealed, as the contributions that this work can have in – and beyond – academic and artistic circles.

Keywords

Film-memory; Media archeology; Media archivology; Family archives; Archive.

Índice

DEDICATÓRIA ..... **V**
AGRADECIMENTOS ..... **VII**
RESUMO ..... **XI**
ABSTRACT ..... **XIII**
ÍNDICE ..... **XV**
LISTA DE FIGURAS ..... **XVII**
INTRODUÇÃO **1**
CAPÍTULO 1: O ABRIR DE PORTAS **7**
1.1. Os primeiros passos 7
1.2. Em busca de uma definição 26
1.3. A pesquisa familiar 35
1.4. A pesquisa de um estilo 54
CAPÍTULO 2: O PROCESSO CRIATIVO DA *QUINTA-CASA* **67**
2.1. Organizar um arquivo 67
2.1.1. A digitalização 67
2.1.2. Arquivologia e a perda 74
2.1.3. A criação de um mapa do arquivo digital 80
2.1.4. As câmaras, os autores e a sua linguagem estética 88
2.2. Criar um sentido 104
2.2.1. Guardar o futuro 104
2.2.2. Os primeiros testes 111
2.2.3. À procura de um ponto conector 115
2.2.4. *Full circle* 116
2.2.5. A construção da locução 119
2.2.6. Lettering e opções estéticas 122
2.2.7. A montagem sonora e a criação da melodia 131
2.2.8. O título e os créditos finais 135
2.2.9. O feedback 139
2.2.10. Um poster, uma imagem 142
CAPÍTULO 3: OUTROS MEIOS, OUTRAS MEMÓRIAS **147**
3.1. Além do filme 147
3.1.1. A instalação 147
3.1.2. O álbum de fotografias 162
3.1.3. O livro de autor 165
3.1.4. Propostas para o futuro 168
CONCLUSÃO: PORTAS QUE GUARDAM MEMÓRIAS **173**
Emoções à flor da pele 173
Um novo olhar 176
BIBLIOGRAFIA **183**

Lista de Figuras

Fig. 1: Fotograma de *A Serra da Estrela e a Neve* 8
Fig. 2: Fotograma de *A Covilhã Industrial pitoresca e seus arredores* 8
Fig. 3: Imagem arquivo da Serra da Estrela, RTP Arquivo 9
Fig. 4: Álbum *Déjà View* 16
Fig. 5: Fotograma de *Baby's Dinner* 17
Fig. 6: Fotograma de *Premiers pas de bébé* 17
Fig. 7: Caixa de chapéus onde estavam guardadas fotografias 22
Fig. 8: Bobinas encontradas num saco de plástico 22
Fig. 9: Documentos com marcas de ferrugem 22
Fig. 10: Álbum deteriorado por efeitos de humidade 22
Fig. 11: Ramo familiar diretoda Casa 36
Fig. 12: Ramo familiar direto da Quinta 36
Fig. 13: Negativos de Helena Maria Espiga Maia Malta 37
Fig. 14: Bobinas de filme de Helena Maria Espiga Maia Malta 37
Fig. 15: Zeiss Ikon Moviscop 8mm 38
Fig. 16: Visionamento de filme de 8mm no Moviscop 38
Fig. 17: Envelope carta 39
Fig. 18: Interior carta 39
Fig. 19: Material de edição de película 39
Fig. 20: Material de edição de película 39
Fig. 21: Projetor Silma Sonik 8 40
Fig. 22: Reparação do projetor Silma Sonik 8 40
Fig. 23: Projetor Paillard Bolex G3 40
Fig. 24: Projetor Paillard Bolex G3 e o conversor elétrico 40
Fig. 25: Filme de 9,5mm que foi conhecido na primeira projeção 41
Fig. 26: Película queimada durante a fase de testes 41
Fig. 27: Gravador / Reprodutor Philips EL2547 42
Fig. 28: Tentativa de gravação de áudio 42
Fig. 29: Slides degradados 43
Fig. 30: Slides degradados 43
Fig. 31: Transferência de ferrugem 44
Fig. 32: Deterioração por humidade 44
Fig. 33: Capa e folhas de conservação de negativos 45
Fig. 34: Caixas de slides 45
Fig. 35: Organização de cassetes Hi8 45
Fig. 36: Organização de cassetes Hi8, MiniDv, MicroMV e DVD's 45
Fig. 37: Álbum de fotografias com humidade 46
Fig. 38: Slide jardim Casa Tortosendo (1962) 46
Fig. 39: Fotografia jardim Casa Tortosendo (1977) 46
Fig. 40: Fotografia jardim Casa Tortosendo (1997) 47
Fig. 41: Fotografia jardim Casa Tortosendo (2003) 47
Fig. 42: Fotografia na sala do Tortosendo (1962) 47
Fig. 43: Fotografia na sala do Tortosendo (1992) 47
Fig. 44: Filmagem Sony CCDTR8E na sala do Tortosendo (1993) 47
Fig. 45: Fotografia na sala do Tortosendo (1977) 47
Fig. 46: Filmagem Olympus 8MP na sala do Tortosendo (2005) 47
Fig. 47: Filmagem iPhone X na sala do Tortosendo (2017) 47

Fig. 48: Fotografia no muro da Quinta (1944) 48
Fig. 49: Filmagem Câmara Pathé Webo A no muro da Quinta (1947) 48
Fig. 50: Slide no muro da Quinta (1968) 48
Fig. 51: Fotografia no muro da Quinta (1981) 48
Fig. 52: Fotografia no muro da Quinta (1989) 48
Fig. 53: Fotografia no muro da Quinta (1995) 48
Fig. 54: Fotografia no muro da Quinta (2009) 48
Fig. 55: Fotografia no muro da Quinta (2019) 48
Fig. 56: Fotografia na varanda da Quinta (1937) 49
Fig. 57:Fotografia na varanda da Quinta (1940) 49
Fig. 58: Fotografia na varanda da Quinta (1954) 49
Fig. 59: Fotografia na varanda da Quinta (1961) 49
Fig. 60: Filmagem na varanda da Quinta (1967) 49
Fig. 61: Filmagem Canon Auto Zoom 814 na varanda da Quinta (1974) 49
Fig. 62: Fotografia na varanda da Quinta (1980) 50
Fig. 63: Fotografia na varanda da Quinta (1987) 50
Fig. 64: Fotografia na varanda da Quinta (1995) 50
Fig. 65: Fotografia na varanda da Quinta (2002) 50
Fig. 66: Filmagem Sony DCRHC47 na varanda da Quinta (2013) 50
Fig. 67: Fotografia na varanda da Quinta (2019) 50
Fig. 68: Fotograma do filme com elementos de semiótica cristã 51
Fig. 69: Fotograma do filme com elementos de semiótica cristã 51
Fig. 70: Fotograma do filme com molduras de fotografias 52
Fig. 71: Fotograma do filme com molduras de fotografias 52
Fig. 72: Apresentação do Óscar de melhor cinematografia, por Bruce Willis e Demi Moore, em 1989 53
Fig. 73: Fotograma de *Bodysong* 55
Fig. 74: Fotograma de Entrevista a Lucybelle 56
Fig. 75: Fotograma de *The Last Repayment* 56
Fig. 76: Fotograma de *Memories* 57
Fig. 77: Fotograma de *Olhos de Ressaca* 57
Fig. 78: Fotograma de *DAB+* 58
Fig. 79: Pintura de Jacob Brostrup 59
Fig. 80: Pintura de Jacob Brostrup 59
Fig. 81: Fotograma do filme com sobreposição de imagens sob a piscina 59
Fig. 82: Fotograma de *Finding Vivian Meier* 60
Fig. 83: Fotograma de *Gipsofila* 61
Fig. 84: Fotograma de *Mammaw* 61
Fig. 85: Fotograma de *El Último Arquero* 62
Fig. 86: Fotograma de *Shirkers* 62
Fig. 87: Fotograma de recortes e colagens do filme *Shirkers* 63
Fig. 88: Fotograma de recortes e colagens do filme *Shirkers* 63
Fig. 89: Fotograma de *A Marriage to Remember* 63
Fig. 90: Fotograma de *Jag Har Fattat* 63
Fig. 91: Negativos de vidro e negativos 4x5'' 67
Fig. 92: Imagem positiva do negativo de vidro 67
Fig. 93: Bobinas de filme 8mm em caixas de cartão 69
Fig. 94: Caixas de slides e caixas de bobinas de filme 69
Fig. 95: Negativos por organizar 69
Fig. 96: Cartas por organizar 69

Fig. 97: Cadernos diários da escola 69
Fig. 98: Desenhos de Filipe Craveiro Sousa 69
Fig. 99: Fotografias e álbuns de fotografias 70
Fig. 100: Álbuns de negativos e slides 70
Fig. 101: Caixas de slides por organizar 70
Fig. 102: Slides organizados 70
Fig. 103: Cassetes MicroMv, MiniDV e Hi8 70
Fig. 104: Bobinas de áudio, de filme 8mm e cassetes de áudio 70
Fig. 105: Digitalizador de negativos e slides 71
Fig. 106: Digitalizador de documentos e fotografias 71
Fig. 107: Conversão de filmes VHS 72
Fig. 108: Câmara de filmar de Hi8, ligada ao conversor 72
Fig. 109: Vinil com diálogos da peça de teatro *Capuchinho Vermelho* (1952) 72
Fig. 110: Vinil com discurso de parabéns gravado pelo meu avô paterno (1948) 72
Fig. 111: Leitor de vinis 73
Fig. 112: Radio / Leitor de cassetes e CD's 73
Fig. 113: Leitor de cassetes Philips VCR-LP N1500 73
Fig. 114: Entrada de alimentação do Leitor VCR-LP 73
Fig. 115: Gravador / reprodutor de bobinas de áudio Philips EL 3547 74
Fig. 116: Gravador / reprodutor de bobinas de áudio Philips EL 3547 74
Fig. 117: Organização física inicial 75
Fig. 118: Organização física atual 75
Fig. 119: Fotografia recuperada, com falta de informação, tirada na Casa do Tortosendo (Fevereiro 2020) 77
Fig. 120: Fotografia recuperada, com falta de informação, tirada na Casa do Tortosendo (Fevereiro 2020) 77
Fig. 121: Fotografia recuperada, com falta de informação, tirada durante o primeiro ano da minha filha mais nova (Maio 2019) 77
Fig. 122: Fotografia recuperada, com falta de informação, tirada durante o primeiro ano da minha filha mais nova (Maio 2019) 77
Fig. 123: Organização das pastas de acordo com a origem familiar do material 81
Fig. 124: Fotografia de 1947 digitalizada 81
Fig. 125: Fotografia de 1947 após arranjo digital 81
Fig. 126: Fotografia de 1910 (?) digitalizada 82
Fig. 127: Fotografia de 1910 (?) após arranjo digital 82
Fig. 128: Mapa Quinta Exterior 83
Fig. 129: Mapa Quinta Interior - Piso Inferior 83
Fig. 130: Mapa Quinta Interior - Piso Superior 84
Fig. 131: Mapa Tortosendo Exterior 84
Fig. 132: Mapa Tortosendo Interior - Piso 0 85
Fig. 133: Mapa Tortosendo Interior - Piso 1 85
Fig. 134: Exemplo de ângulo da câmara P3 86
Fig. 135: Exemplo da organização da pasta P3 86
Fig. 136: Resultado da organização da pasta P3 no filme 86
Fig. 137: Exemplos de sobreposições de média na Casa do Tortosendo 87
Fig. 138: Exemplos de sobreposições de média na Quinta 87
Fig. 139: Storyboard visual 88
Fig. 140: Alguns dos equipamentos utilizados para filmar 89
Fig. 141: Câmara Pathé Webo A 89
Fig. 142: Tio-bisavô Alexandre Espiga a filmar o *Capuchinho Vermelho* em Coimbra 89

Fig. 143: Tio-bisavô Alexandre Espiga a preparar uma cena do *Capuchinho Vermelho* para filmar 89
Fig. 144: Fotograma do filme com o *Capuchinho Vermelho* (1952), filmado em Coimbra 90
Fig. 145: Filmagens de 9,5mm, de cerca de 1947, da infância da minha avó materna...90
Fig. 146: Filmagens de 9,5mm, de cerca de 1947, da infância da minha avó materna...90
Fig. 147: Filmagem que o meu avô paterno surge com os seus pais e a minha avó (1956?)....91
Fig. 148: Filmagem em que os meus avós paternos surgem juntos (1956?)....91
Fig. 149: Fotografia do meu avô Filipe com a sacola da câmara ao ombro (1959)....91
Fig. 150: Filmagem do primeiro aniversário do meu pai com o meu avô a puxá-lo no andarilho (1962) 91
Fig. 151: Câmara Eumig C3....91
Fig. 152: Filmagem no Gerês (1955) 91
Fig. 153: Filmagem do meu pai recém nascido (1961)....91
Fig. 154: Título da curta-metragem *Noite de Janeiro* (1956?)....92
Fig. 155: Título da bobina dos filmes de viagens....92
Fig. 156: Separador com o nome da produtora fictícia 92
Fig. 157: Separador do filme das viagens 92
Fig. 158: Separador do filme das viagens 92
Fig. 159: Título do filme das viagens portuguesas....92
Fig. 160: Excerto do livro com o projetor Silma Sonik 8 93
Fig. 161: Capa livro....93
Fig. 162: Excerto do livro com o gravador de bobinas de áudio....93
Fig. 163: Gravador/reprodutor de bobinas de áudio Philips EL 3547....94
Fig. 164: projetor sonoro Silma Sonik 8 94
Fig. 165: Filme de 8mm com banda magnética de som....95
Fig. 166: Caixa da bobina de filme com áudio....95
Fig. 167: Filme de 8mm com banda magnética de som....95
Fig. 168: Câmara Canon Motor Zoom 95
Fig. 169: Fotograma filme criado entre amigos 95
Fig. 170: Fotograma da Rampa da Serra da Estrela....95
Fig. 171: Canon Auto Zoom 814 96
Fig. 172: Tio avô com câmara na mão (1974) 96
Fig. 173: Filmagem a preto e branco com a minha mãe e a minha avó (1974) 96
Fig. 174: Contra campo com o meu tio-avô com a câmara na mão (1974) 97
Fig. 175: Campo da filmagem da câmara Canon Auto Zoom 814 do meu tio-avô, com a minha avó materna e a segunda filha ao colo (1974)....97
Fig. 176: Câmara Sony CCD TR8E....97
Fig. 177: Eu com a Sony CCD TR8E 97
Fig. 178: Contra-campo da minha mãe a filmar um Natal na Casa do Tortosendo (1997) 98
Fig. 179: Campo da filmagem da minha mãe, com o meu tio a fotografá-la (1997)....98
Fig. 180: Contra-campo do meu pai a filmar um Natal na Quinta (1995) 98
Fig. 181: Campo da filmagem do meu pai com a minha prima a fotografá-lo (1995)....98
Fig. 182: Sobreposição de filmagens em película de 8mm....99
Fig. 183: Sobreposição de fotografias num rolo de fotografias 99
Fig. 184: Exemplo de desgaste de fita Hi8....99
Fig. 185: Câmara Sony DCR IP55 100
Fig. 186: Filmagem na Casa Tortosendo, presente no filme (2006) 100

Fig. 187: Filmagem na Quinta, presente no filme (2008)..... 100
Fig. 188: Câmara Sony DCR HC47..... 100
Fig. 189: Filmagem na Casa Tortosendo, presente no filme (2009)..... 100
Fig. 190: Filmagem na Casa Tortosendo, presente no filme (2009)..... 100
Fig. 191: iPhone 4S..... 101
Fig. 192: Filmagem na Quinta pelo iPhone 4S (2013) 101
Fig. 193: iPhone 6S..... 101
Fig. 194: Filmagem na Casa Tortosendo, pelo iPhone 6S, presente no filme (2017) .. 101
Fig. 195: iPhone X..... 101
Fig. 196: Filmagem na Quinta, pelo iPhone X, presente no filme (2019)..... 101
Fig. 197: iPhone 12 Pro Max 102
Fig. 198: Filmagem na Casa Tortosendo, pelo iPhone 12 Pro Max, presente no filme (2021)..... 102
Fig. 199: Filmagem leitura da carta, na Quinta, pela minha avó materna, presente no filme (2019) 102
Fig. 200: Canon EOS 80D 103
Fig. 201: Filmagem leitura da carta pelo meu pai, presente no filme (2020)..... 103
Fig. 202: Filmagem da minha irmã Mercês, na Casa Tortosendo, pela Canon 5D, presente no filme (2019)..... 103
Fig. 203: Canon EOS 5D Mark III 103
Fig. 204: Filmagem de um local da Quinta, pela Canon 5D, presente no filme (2020)103
Fig. 205: Fotograma do filme com enquadramento de pormenores da Casa Tortosendo 104
Fig. 206: Fotograma do filme com enquadramento de pormenor da Quinta..... 104
Fig. 207: Fotograma do filme com enquadramento de pormenores da Casa Tortosendo 104
Fig. 208: Fotograma do filme com enquadramento de pormenor da Quinta..... 104
Fig. 209: Fotograma do filme com enquadramento de pormenores da Casa Tortosendo 104
Fig. 210: Fotograma do filme com enquadramento de pormenor da Quinta..... 104
Fig. 211: Fotograma do filme, com exemplo da Casa, de enquadramento estudado com respetiva sobreposição 105
Fig. 212: Fotograma do filme, com exemplo da Casa, de enquadramento estudado com respetiva sobreposição 105
Fig. 213: Fotograma do filme, com exemplo da Casa, de enquadramento estudado com respetiva sobreposição 105
Fig. 214: Fotograma do filme, com exemplo da Casa, de enquadramento estudado com respetiva sobreposição 105
Fig. 215: Fotograma do filme, com exemplo da Quinta, de enquadramento estudado com respetiva sobreposição 106
Fig. 216: Fotograma do filme, com exemplo da Quinta, de enquadramento estudado com respetiva sobreposição 106
Fig. 217: Fotograma do filme, com exemplo da Quinta, de enquadramento estudado com respetiva sobreposição 106
Fig. 218: Fotograma do filme, com exemplo da Quinta, de enquadramento estudado com respetiva sobreposição 106
Fig. 219: Fotograma de filmagem com o meu pai, Miguel (1961)..... 107
Fig. 220: Fotograma de filmagem com a minha filha, Margarida (2019) 107
Fig. 221: Fotografia da minha mãe, Rita, no baloiço da Quinta (1972) 107
Fig. 222: Fotograma de filmagem minha, Mafalda, no baloiço da Quinta (1996) 107

Fig. 223: Fotograma de filmagem da minha filha, Madalena, no baloiço da Quinta (2017) 107
Fig. 224: Testes sobreposição Casa em Photoshop 107
Fig. 225: Testes sobreposição Casa em Photoshop 107
Fig. 226: Testes sobreposição Quinta em Photoshop 108
Fig. 227: Testes sobreposição Quinta em Photoshop 108
Fig. 228: Testes sobreposição Quinta em Photoshop 108
Fig. 229: Fotograma do filme com imagem projetada na parede da Casa 108
Fig. 230: Fotograma do filme com imagem projetada na parede da Casa 108
Fig. 231: Fotograma do filme com sobreposições colocadas em pós-produção, sob uma filmagem base da Casa 109
Fig. 232: Fotograma do filme com sobreposições colocadas em pós-produção, sob uma filmagem base da Quinta 109
Fig. 233: Mercês durante as filmagens das projeções 109
Fig. 234: Mercês durante as filmagens 109
Fig. 235: Filmagem realizada por Mercês, presente no filme 110
Fig. 236: Filmagem realizada por Mercês, presente no filme 110
Fig. 237: Última filmagem da Quinta 110
Fig. 238: Última filmagem da Casa 110
Fig. 239: Hora do iPhone 111
Fig. 240: Hora da Canon 80D 111
Fig. 241: Hora da Canon 800D 111
Fig. 242: Fotograma de exemplo de exagero de sobreposições, presentes na primeira versão do filme 112
Fig. 243: Fotograma de exemplo de exagero de sobreposições, presentes na primeira versão do filme 112
Fig. 244: Introdução do filme na 5ª versão, plano geral do caminho da Quinta 114
Fig. 245: *Split screen* com o caminho das duas casas 114
Fig. 246: Casas quando surgiam na introdução 114
Fig. 247: Final da sequência introdutória 114
Fig. 248: Fotograma do filme de momentos em que surjo 116
Fig. 249: Fotograma do filme de momentos em que surjo 116
Fig. 250: Mesa de luz em pré-produção 117
Fig. 251: Mesa de luz em pós-produção 117
Fig. 252: Primeira cena do filme 118
Fig. 253: Auto-filmagem 118
Fig. 254: Filmagem minha a ligar o projetor 118
Fig. 255: Porta de entrada da Casa 119
Fig. 256: Dois pássaros na Casa 119
Fig. 257: Porta da Quinta 119
Fig. 258: Dois pássaros a voar, na Quinta 119
Fig. 259: Projetor a desligar-se 119
Fig. 260: Filmagem minha a filmar 119
Fig. 261: Mesa de luz 119
Fig. 262: Filmagem onde surgem os irmãos, mãe e dois netos a olharem diretamente para a câmara 121
Fig. 263: Única filmagem onde o meu avô paterno surge 121
Fig. 264: Fotograma do filme com o meu pai a ler a carta do seu pai 121
Fig. 265: Fotograma *do filme com a minha avó materna a ler a carta do seu avô materno* 121

Fig. 266: Criação de nome no iPad 124
Fig. 267: Colocação da identificação da voz, no filme 124
Fig. 268: Criação do título no iPad 124
Fig. 269: Colocação do título no filme 124
Fig. 270: Identificação da Casa 124
Fig. 271: Identificação da Quinta 124
Fig. 272: Fotografia mais antiga, identificada com data, no filme (1938) 125
Fig. 273: fotografia mais antiga, não identificada com data, no filme (1910) 125
Fig. 274: Documento mais recente presente no filme (2021) 125
Fig. 275: *Split-screen* Casa entre o meu pai e a minha filha mais nova 126
Fig. 276: *Split-screen* Quinta entre a minha mãe e a minha filha mais velha 126
Fig. 277: *Split-screen* Casa onde surjo a contar a história em paralelo com a filmagem correspondente 127
Fig. 278: *Split-screen* Quinta, com filmagens do Natal de vários anos 127
Fig. 279: Noite de Janeiro (1964?) por avô Filipe 129
Fig. 280: Viagem a Mérida, ano incerto, por avô Filipe 129
Fig. 281: Filmagem familiar por avô Filipe (1961) 129
Fig. 282: Filmagem familiar por avô Filipe (1961) 129
Fig. 283: *Capuchinho Vermelho* (1952) por tio-bisavô Alexandre 129
Fig. 284: Final evento familiar (1952) por tio-bisavô Alexandre 129
Fig. 285: Filmagem familiar por tio-bisavô Alexandre (1957) 129
Fig. 286: Filmagem familiar por tio-bisavô Alexandre (1957) 129
Fig. 287; Exemplo de som não diegético na Casa 131
Fig. 288: Exemplo de som não diegético na Quinta 131
Fig. 289: Passagem de som não diegético para som diegético 132
Fig. 290: Fotografia da corneta a ser tocada pelo meu avô materno 133
Fig. 291: Playlist criada de *mood* e inspiração 134
Fig. 292: Fotografia da Casa do Tortosendo 136
Fig. 293: Fotografia da Quinta 136
Fig. 294: Palavra Quinta escrita pela minha avó materna 136
Fig. 295: Palavras escritas pelo meu avô paterno, presentes numa carta 136
Fig. 296: Titulo *Quinta-Casa* escrito pelos meus avós e vetorizado por Sara Agostinho 137
Fig. 297: Créditos finais do filme 138
Fig. 298: Créditos finais do filme 138
Fig. 299: Cartela criada pelo meu avô paterno, presente após os créditos do filme 138
Fig. 300: *In memoriam* da minha avó paterna 138
Fig. 301: *Timeline* do filme final 138
Fig. 302: *Timeline* da primeira versão 139
Fig. 303: *Feedback* recebido 140
Fig. 304: *Feedback* recebido 140
Fig. 305: *Feedback* recebido 140
Fig. 306: *Feedback* recebido 141
Fig. 307: *Feedback* recebido 141
Fig. 308: *Feedback* recebido 141
Fig. 309: Rascunho da Quinta 143
Fig. 310: Rascunho da Casa do Tortosendo 143
Fig. 311: Esboço do poster 143
Fig. 312: Fotografia Quinta proposta para poster 143
Fig. 313: Fotografia Casa proposta para poster 143

Fig. 314: Poster proposto por Joana Carvalho 144
Fig. 315: Pesquisa imagética para capa.....145
Fig. 316: Pesquisa imagética para capa.....145
Fig. 317: Pesquisa imagética para capa.....145
Fig. 318: Pesquisa imagética para capa.....145
Fig. 319: Poster criado com diversos registos.....146
Fig. 320: Esboço da instalação, vista frontal.....149
Fig. 321: Esboço da instalação, vista lateral 149
Fig. 322: Escultura de Gerhard Richter (2002).....151
Fig. 323: Imagem escolhida para instalação (2019).....152
Fig. 324: Imagem escolhida para instalação (1996).....152
Fig. 325: Imagem escolhida para instalação (1972).....152
Fig. 326: Imagem escolhida para instalação (2019).....152
Fig. 327: Teste vertical.....152
Fig. 328: Teste horizontal.....152
Fig. 329: Teste impresso em papel acetato com diferentes transparências, vista frontal 153
Fig. 330: Teste impresso em papel acetato com diferentes transparências, vista lateral 153
Fig. 331: Teste em acrílico, com diferentes transparências, vista frontal 154
Fig. 332: Teste em acrílico, com diferentes transparências, vista lateral.....154
Fig. 333: *Mood* de memórias em campo e contra-campo, câmara Pathé.....155
Fig. 334: *Mood* de memórias em campo e contra-campo, câmara Eumig 155
Fig. 335: *Mood* de memórias em campo e contra-campo, câmara Canon Super 8 155
Fig. 336: *Mood* de memórias em campo e contra-campo, câmara Sony.....155
Fig. 337: *Mood* de memórias em campo e contra-campo, câmara Canon e iPhone 155
Fig. 338: Exposição *Album Beauty* de Erik Kessels (2012).....156
Fig. 339: Exposição *Album Beauty* de Erik Kessels (2012).....156
Fig. 340: Fotografias originais 157
Fig. 341: Montagem das escadas das duas casas.....157
Fig. 342: Mesa de entrada da instalação com folhas de sala, livro de autor e testes acrílicos 158
Fig. 343: Acrílicos sobre o pódio, à entrada da instalação artística 158
Fig. 344: Frente e verso da folha de sala.....159
Fig. 345: Sala de estar Quinta 160
Fig. 346: Sala de estar Casa.....160
Fig. 347: Visitantes familiares (avó Nazária e a sua irmã Tigé, assim como a prima Lila - que forneceu as bobinas de 9,5mm) a verem os álbuns de família e a serem filmadas pela minha mãe, do lado direito da fotografia, no espaço que representa a Quinta. 160
Fig. 348: Pormenor mesa da sala de estar da Casa e móvel com molduras com fotografias.....160
Fig. 349: Câmaras e materiais audiovisuais 161
Fig. 350: Mesa com projetores e Moviscop, e projeção da organização das pastas 161
Fig. 351: PVC's do ambiente de edição do Adobe Premiere e dos mapas visuais criados 161
Fig. 352: Visão da instalação, onde se pode ver a mesa do Moviscop do lado esquerdo, a projeção e os PVC's da edição moderna ao centro, assim como um pouco da Sala de estar da Quinta, do lado direito 161
Fig. 353: Álbum de fotografias da Quinta.....164
Fig. 354: Álbum de fotografias da Quinta.....164

Fig. 355: Livro da DVD *release* de Bodysong 165
Fig. 356: Livro acerca da descoberta de Vivian Meier 165
Fig. 357: Livro de Larry Sultan 165
Fig. 358: Exemplo de algumas páginas do livro 167
Fig. 359: Fotograma de um documento fílmico digitalizado pela Cinemateca 169
Fig. 360: Arte de Nick Gentry 171
Fig. 361: Pormenor da arte de Nick Gentry 171

If I could tell the story in words,
I wouldn't need to lug a camera.

Lewis Hine

Introdução

Memórias do passado... Todos nós as temos, de alguma forma. Seja apenas na nossa mente, ou através de fotografias, slides, cassetes ou filmes. Nessas memórias surgem pessoas, espaços, lugares ou momentos específicos que, por alguma razão, ficaram gravados para sempre.

A Covilhã é a cidade onde nasci. Ao passear pela cidade, olho à minha volta e revejo, na minha mente, variados momentos que vivi nos diferentes sítios, apesar das mudanças que a cidade teve nos últimos anos. Dou por mim a pensar o que acontecerá com todas as outras pessoas: o que verão naqueles sítios? Que diferentes memórias guardam dos mesmos locais por onde passei? Como eram as pessoas, a rua, as estradas e as casas? Será que tinham estilos de vida semelhantes? Brincadeiras parecidas? Como seriam os seus modos de estar? Frequentando o programa doutoral em Media Artes, fez sentido para mim pensar, inicialmente, na recuperação de memórias fílmicas da minha cidade e transformar essa investigação numa criação artística.

Perante tantas interrogações, decidi procurar nos bens dos meus familiares um possível acervo fotográfico e/ou fílmico que mostrasse um pouco da vida na Covilhã durante o século XX. Rapidamente percebi o potencial deste propósito: tanto do lado paterno como do lado materno existiam histórias de família nunca antes contadas. Muitas delas passadas em duas casas, com diferentes gerações que por ali passaram. Não só material filmográfico, como também fotográfico, assim como diversos materiais que foram usados para a captação desses momentos fílmicos e sonoros. O foco do projeto deixou, então, de ser a cidade e passou a centrar-se, pelo menos nesta fase, nestes dois lados da família e na(s) história(s) que se criaram nos últimos 100 anos naquelas duas casas, ambas situadas no concelho da Covilhã. Desta forma, podia esboçar, dentro do meu âmbito familiar, uma pequena história do último século de filmes caseiros, já que tenho o privilégio – não tão comum quanto seria desejável – de poder contar com um manancial de arquivos de família. Comecei, assim, no particular (família) para, mais tarde, em eventuais projetos futuros, passar ao geral (cidade), retomando o objetivo inicial, numa visão mais coletiva – municipal, podemos dizer. Apesar de este projeto já mostrar no seu particular, em alguns momentos, um pouco das semelhanças das vivências coletivas passadas no espaço e no tempo que são abordados, no futuro seria interessante conseguir encontrar filmes de outras famílias da cidade, que permitissem

criar um filme-memória que mostrasse essas semelhanças e as diferenças de experiências coletivas.

Tomada esta decisão, algumas dúvidas surgiram: para além dos primeiros achados, onde posso encontrar mais material? Visto a maior parte do espólio ser em formato antigo, consistindo em bobinas de filme de 8mm e 9,5mm e em bobinas de áudio, como o posso visualizar ou ouvir? Como o vou passar para o computador, guardar e, mais tarde, arquivar? Quem me pode contextualizar ou explicar o que se passa nas imagens e de que maneira irei apresentar estas duas casas? De que forma é que este filme pode ir além de um registo que mostra os diversos modos de vida que, em 100 anos, uma mesma família conheceu, e também alcançar outras pessoas fora do seio familiar? Como lidar com filmes que trazem para o público aquilo que foi feito para ser privado? E igualmente decisivo: de que forma posso contribuir, através de um projeto elaborado em contexto de doutoramento, para a elaboração conceptual do que me arrisco a designar por filme-memória?

No livro *Community archives: the shaping of memory*, Setareki Tale e Opeta Alegaio, em *We are ou memories: community and records in Fiji*, revelam que "em Fiji, a ancestralidade de uma pessoa, por exemplo, não é aprendida por meio de consulta a documentos, mas por meio de música e dança. (...) Conhecimento e informação não é uma abstração, está connosco, está dentro de nós. Isso significa que somos as nossas memórias, somos o nosso conhecimento"[1] (Tale & Alegaio, 2009). A memória é um assunto muito abordado no mundo do cinema, mas de que forma é que a podemos mostrar através de filmagens reais, caseiras? Filmes registados em ocasiões familiares, filmados durante encontros para serem vividos por um círculo de pessoas restrito, privado e doméstico. O que foi importante para essa pessoa que estava a filmar, ao registar esse momento, esse instante, para o futuro? Há algo nestas filmagens que possa interessar um público mais geral, que não conhece aquelas pessoas? Para além do facto de estarmos a pegar em filmes privados, ao pegar em situações antigas, estamos também a trazer um pouco da nostalgia de tempos que passaram e que já não voltam. De que forma é que a nostalgia mexe connosco? É algo que não se devia abordar, por nos poder afetar de alguma forma? Ou é algo sobre que é importante falar, para que se possa ver o nosso presente de outra forma e, assim, valorizar o passado?

Isto leva-nos a um ciclo sem fim, em que, tal como Albert Einstein uma vez disse, "a distinção entre passado, presente e futuro é apenas uma ilusão teimosamente persistente. O tempo, noutras palavras, é uma ilusão" (Versignassi, 2018). Esta frase de

[1] Tradução da autora: "In Fiji, a person's ancestry for example is not learned by consulting documents, it is learned through song and dance (...). Knowledge and information is [sic] not an abstraction, it is with us, it is within us. This means that we are our memories, we are our knowledge."

Einstein serviu de mote para as ideias iniciais do filme. Queria criar um efeito de ilusão do tempo, onde chegássemos a uma fase do filme em que não perceberíamos se estávamos a ver algo do passado, do presente ou do futuro, mas em que veríamos o tempo como uma combinação dos três momentos. Desta forma, apresentava os dois locais do filme – a Quinta e a Casa -, e entraria nas diferentes memórias de tal forma que a distinção entre quando estaríamos numa memória e quando estaríamos na realidade factual, qual o momento presente ou o futuro, quase não existisse. Na realidade, estes instantes existiram e estão a (re)existir no momento em que estão a ser vistos.

Algumas das caraterísticas mais importantes do filme-ensaio consistem na possibilidade de experimentação com os diversos formatos e na liberdade para refletir sobre o que se está a ver. O discurso tem um fio condutor, mas podemos partir para a abstração a qualquer momento. Tal como Adorno escreve, "o ensaio não obedece às regras do jogo da ciência organizada e da teoria de que (...) a ordem das coisas é idêntica à das ideias. Como a ordem hermética dos conceitos não é idêntica à existência, o ensaio não se esforça para ser uma construção, dedutiva ou indutiva, fechada[2]"(Adorno, Hullot-Kentor, & Will, 1984). Ainda assim, neste projeto-tese o conceito de filme-ensaio não se revela totalmente adequado para definir a obra: "O ensaio permanece o que sempre foi, a forma crítica por excelência; especificamente, constrói a crítica imanente dos artefactos culturais, e confronta aquilo que tais artefactos são com seu conceito; é a crítica da ideologia"[3] (Adorno et al., 1984). Este filme não procura ser uma crítica através da sua forma, nem através do seu conteúdo, mas sim a apresentação de similaridades da memória. Pretende demonstrar que a memória, apesar de diferente de pessoa para pessoa, pode encontrar semelhanças e pontos partilhados através de experiências comuns. Esta centralidade da memória levou-nos a avançar com uma nova proposta teórica: o filme-memória. Trata-se de um filme que junta vários estilos (documental, experimental e ensaístico), apresentando histórias verdadeiras, pedaços de arquivos familiares e reflexões pessoais que, juntos, formam uma nova memória cinematográfica e artística. Este conceito será desenvolvido no subcapítulo 1.2. A questão da memória está intimamente relacionada, neste filme, com a própria obsolescência dos meios: de que forma os média obsoletos podem ser funcionais ainda nos nossos dias? Seja porque evocam memórias ou porque interessa vê-los a cumprir a sua razão de existência pois, através deles, conseguimos visualizar ou ouvir formatos antigos que não são suportados

[2] Tradução da autora: "The essay does not obey the rules of the game of organized science and theory that(...) the order of things is identical with that of ideas. Since the airtight order of concepts is not identical with existence, the essay does not strive for closed, deductive or inductive, construction.

[3] Tradução da autora: "The essay remains what it always was, the critical form par excellence; specifically, it constructs the immanent criticism of cultural artifacts, and it confronts that which such artifacts are with their con- cept; it is the critique of ideology."

através dos média atuais. Por mais que a tecnologia tenha avançado, não podemos apagar o passado nem crer que as novas tecnologias substituam as antigas.

Durante a pesquisa familiar, foi necessário contactar diversos parentes para reunir o máximo de formatos e materiais possíveis, mas também para compreender o seu conteúdo. Depois, tratou-se de visualizá-los um a um e, posteriormente, digitalizá-los e organizá-los no computador. Foram reunidos filmes, fotos e bobinas de som. Ao todo são cerca de 16800 documentos digitalizados, dos quais foram pré-selecionados para o filme em produção 3739 ficheiros.

A metodologia de organização do diverso material filmográfico e fotográfico recorreu, como metáfora, a uma planta arquitetónica das duas casas, elaborada por mim, onde foram colocados vários ângulos de visão, como veremos no capítulo 2.2.1. No computador criaram-se várias pastas e, em cada uma, foram colocadas as fotografias, filmes, áudios e demais material correspondente a cada divisão da casa. Este procedimento facilitou o processo de montagem, pois, deste modo, os diferentes episódios já estavam organizados por espaço, o que permitiu "viajar" pelas casas de uma forma mais fluída.

Esta pesquisa, que permitiu descobrir imagens esquecidas ou perdidas, foi muito gratificante para toda a família, pois apesar de ser conhecida a existência das bobinas, o seu conteúdo não era visto há muito tempo. Encontraram-se também coisas desconhecidas, o que fez com que a família pudesse recordar e viver momentos que já não esperava viver – esta dimensão afetiva, apesar de constituir um proveito casual, não pode deixar de ser relevada. Tal como um familiar descreveu: "muitas coisas ganharam uma nova luz, pois antes estavam escondidas, por revelar". Mas tão ou mais importante do que essa memória reavivada, foi poder ver coisas novas em imagens antigas, e vislumbrar expressões, gestos ou palavras que sempre lá estiveram, mas nunca tinham sido vistos ou ouvidos. É também por isto que falamos de um filme-memória: porque há memórias que não podem existir fora das imagens e dos sons, fora do artefacto cinematográfico, mas que, simultaneamente, se mantêm escondidas para um futuro visionamento. São as memórias do futuro, que gerações vindouras acolherão, sempre novas, sempre velhas, sempre suas.

Durante a concretização do filme, soube-se que as duas casas iam deixar de pertencer à família. Então tudo ganhou uma nova e inesperada importância. O filme-memória ganhava uma nova urgência. Se antes a obra pretendia ser uma mera forma de apresentar estas duas casas e estas famílias, agora a irreversibilidade da perda daqueles espaços e das respetivas histórias tornava ainda mais evidente, quase palpável, o conceito de memória. No momento em que o projeto estava a ganhar forma, tudo era real, tudo

pertencia àquele meu presente, e tudo apontava para o passado e para o vazio do futuro. Neste momento, faz parte da memória familiar, mas, sobretudo, da memória fílmica.

Aquilo que começou por ser uma entrada no desconhecido, em que não sabia o que ia encontrar, mas sempre com a segurança de que algo ia ganhar, acabou por se tornar num afetivamente precioso resgate das memórias condenadas a desaparecer, mas que não se podiam perder. À partilha das histórias juntava-se a premência de recuperar as memórias. No passado, nos povos sem escrita, existiam os "guardiões da memória", que guardavam as informações consideradas importantes para a comunidade, como a identidade coletiva, a genealogia das famílias e o saber técnico, de forma que esta informação pudesse ser passada ao longo das gerações (Fay, 1967); aqui, em *Quinta-Casa*, é entre o legado do já-vivido e o vislumbre do ainda-não-visto, que se pretende construir o filme-memória, um filme que ao mesmo tempo quer fixar as imagens e os sons contra a erosão do tempo e quer abrir janelas para o futuro através da contemplação do passado.

Foi minha intenção trabalhar simultaneamente a memória de arquivos e a memória atual, assim como trabalhar simbolicamente o tema e as palavras "Casa" e "Quinta" através de ligações alegóricas feitas com o conteúdo encontrado. Dar vida cinematográfica a estas visões – as existentes nas imagens familiares, as das imagens que eu própria captei, as das imagens quando se confrontam ou dialogam –, implicou não apenas uma busca por registos antigos, mas também uma pesquisa teórica sobre variados temas, em particular os de memória e de nostalgia, os de filmes caseiros, o de arquivo familiar e o próprio estilo do filme a fazer.

No capítulo 1, designado "O abrir de portas", serão apresentadas e conjugadas premissas de dois tipos: teórico e motivacional. Por um lado, quais foram os conceitos ou tipologias iniciais ponderadas e que levaram à procura de uma definição ou categorização da obra, algures entre documentário, experimental e filme ensaio, e que conduziu à noção de filme-memória. Abordar-se-á o uso de filmes caseiros no cinema, também conhecidos por *home movies ou home videos*, e como diversos autores analisam o recurso aos mesmos no mundo artístico. Por outro lado, ao nível motivacional, explicitar-se-á o (re)encontro dos diversos filmes e fotografias de família, alguns deles nunca antes vistos, e explicar-se-á a forma como foram digitalizados, bem como algumas das primeiras questões e ideias que surgiram ao ter o material nas mãos. Este capítulo termina com a pesquisa fílmica, abordando as diferentes obras que me fizeram refletir sobre a forma como poderia abordar o meu projeto-tese, expondo, de certa maneira, como me inspiraram.

No capítulo 2, "O processo criativo da *Quinta-Casa*", descrevem-se e analisam-se os passos da criação efetiva do filme. É abordada a forma como foi encontrado o título e

o seu significado e quais as ideias que foram surgindo para a forma da obra, assim como as diferentes decisões – estruturais, narrativas e estéticas – que foi necessário assumir, de maneira que o filme deixasse de ter apenas um sentido pessoal e procurasse um sentido mais universal. São também abordadas as diversas metodologias aplicadas para recuperar e arquivar documentos e aparelhos antigos, de modo que estes pudessem ser visionados e cuidados no tempo, de forma a impedir que a degradação já existente se agravasse, e também as dificuldades e desafios técnicos que enfrentei e como foram ultrapassados. O feedback que obtive, não só de familiares, como de outras pessoas, e a maneira como, tendo em conta essas observações, fiz as afinações necessárias, constitui também parte deste capítulo, o qual termina com a explicação da criação da melodia que acompanha as imagens e do *poster* do filme.

No capítulo 3, depois de tudo organizado e realizado, percebeu-se que existiam possibilidades de produzir obras diferentes, que podiam ser relevantes para este projeto, entre elas uma instalação artística, um álbum de fotografias e um livro de autor. A primeira iria permitir um outro olhar para além do filme *Quinta-Casa* e ver o que estava por detrás das câmaras, nos bastidores, e conhecer algum do material utilizado pelos diversos realizadores e por mim, que não só permitiram a recordação das diversas memórias, como também puderam ser (re)utilizados para se poder digitalizar o diferente espólio. O segundo acabou por ser um reavivar de uma tradição familiar, que fez sentido incluir neste projeto. Por último, achei que seria pertinente, no contexto de um doutoramento em Media Artes, expandir a ligação dos média e das artes, ao criar um livro de autor que pudesse acompanhar o filme.

Por fim, na conclusão, existirá uma reflexão sobre o que resulta da obra e a obra que resultou. Reflito sobre as emoções por detrás das filmagens e outras que foram sentidas ao serem revistas. Irei demonstrar também quais as expectativas que tinha no início, relativamente a este projeto e de que forma elas se transformaram. Questiono sobre a existência de diversos espólios familiares por descobrir, que podem conter registos sobre a própria cidade e sobre costumes familiares comuns a uma época, e tentar perceber até que ponto seria relevante a criação de um espaço dedicado a este tipo de acervo nos diversos Arquivos Municipais de Portugal.

The distinction between past, present, and future
is only a stubbornly persistent illusion.

Albert Einstein

Capítulo 1: O abrir de portas

1.1. Os primeiros passos

Nos primeiros momentos deste projeto, o objetivo era realizar um filme-ensaio à volta da cidade da Covilhã, ao longo dos séculos XX e XXI. Em viagens ou passeios, dou por mim a olhar para as casas abandonadas e a pensar como teria sido a vida nestas casas. Seriam pessoas felizes? Quais os seus hábitos? Existem filmagens ou fotografias desse passado? Estes pensamentos levaram-me a imaginar como poderia criar algo que trouxesse estas questões e recuperasse, para o nosso olhar, aquilo que as casas eram, contrapondo com o que elas são agora: as recordações que elas guardam no seu interior, as histórias que podem contar.

A Covilhã é uma cidade com 151 anos (feitos a 20 de outubro de 2021), localizada no centro de Portugal, na encosta da Serra da Estrela. Conhecida por ter sido um centro de produção da indústria de lanifícios desde o século XVI até ao final do século XX, é agora uma cidade com muita história sociocultural, turística, universitária e artística, tendo, inclusivamente, em 2021, entrado para a Rede das Cidades Criativas da UNESCO. A partir daqui coloco duas questões: será que existe arquivo fílmico? E se sim, onde estará?

Por o município ser uma cidade do interior, e por estar à procura de imagens que poderiam ter sido criadas em âmbitos mais familiares, antes de explorar locais a nível nacional, achei que seria interessante iniciar a pesquisa na própria cidade, através dos arquivos municipais e nos acervos das famílias mais antigas da Covilhã. Contactei o Arquivo Municipal, a Biblioteca Municipal e nenhum deles continha bobinas de filmes. Fotografias, sim, mas arquivo fílmico não, e fui surpreendida por não haver um arquivo fílmico e fotográfico organizado sobre uma cidade que tem tanta história. O objetivo era mostrar como as pessoas viviam na Covilhã. Perceber como eram os seus estilos e modos de vida a nível familiar, relembrar como eram as ruas, as casas e ver as diferenças entre o que existe hoje e o que era antes. Conhecer a história da Covilhã, não só pelos lanifícios, mas também pelas pessoas que viveram nesta cidade, descrevendo os seus modos de vida. Percebi que poderia haver outros agentes ou instituições locais que talvez possuíssem este género de conteúdo, pelo que inventariei outros destinos de procura: o

Museu dos Lanifícios, o Orfeão da Covilhã ou a loja de fotografia mais antiga da Covilhã, a ILFOTO, já que a Fotografia Estrela e a Foto Correia, que eram dos estabelecimentos mais reconhecidos de fotografia da cidade, já não existem.

Durante essa pesquisa, encontrei alguns vídeos, no Youtube e no Vimeo, de situações do dia-a-dia passados na subida para a Serra da Estrela como, por exemplo o filme *A Serra da Estrela e a Neve,* de A.S. Tavares (1947), na Fig. 1. Um dos objetivos seria encontrar estes autores ou os seus descendentes, de forma a perceber se existiria mais material filmográfico para além deste, assim como contactar a RTP Arquivo, de maneira a obter filmagens passadas na Covilhã ou na Serra da Estrela, como a reportagem da Fig. 3. Existe também um documentário, *A Covilhã Industrial, pitoresca e seus arredores* (Macedo, 1921), na Fig. 2, encomendado à Invicta Film, em 1921, por João Alves da Silva - que fora presidente da cidade em 1911 -, onde se pode ver a forma como os cidadãos viviam na altura, que género de empregos tinham e que entretenimentos existiam. Se comparado com a atualidade, podemos ver algumas diferenças na cidade, mas conseguimos perceber onde foram feitas as filmagens. Faltava, por isso, encontrar filmagens decorridas nas décadas seguintes e a solução parecia estar em procurar nas casas de fotografia antigas ou encontrar arquivos particulares, tendo em conta que, na altura, comprar uma câmara de filmar não era propriamente acessível.



Fig. 1: Fotograma de *A Serra da Estrela e a Neve*

Tavares, A.S. (1947). [Filme]
Disponível em
https://www.youtube.com/watch?v=tzrTHyOozxQ&t=76s



Fig. 2: Fotograma de *A Covilhã Industrial pitoresca e seus arredores*

Macedo, A. C. de (1921). [Filme]
Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-DqnvUy4WcY&t=89s



Fig. 3: Imagem arquivo da Serra da Estrela, RTP Arquivo

RTP Arquivo (1970). [Reportagem]
Disponível em https://vimeo.com/259144663

Por este último motivo, não sabia bem por onde começar. Mas, nesta altura, tinha já conhecimento que a minha família paterna possuía algum arquivo fílmico e resolvi começar por aí. Ao longo desta pesquisa inicial foram encontradas bobinas de filme de 8mm e de 9,5mm, não só do meu lado paterno como, surpreendentemente, do meu lado materno, pois não tinha conhecimento da sua existência. E tanto um material como o outro se centravam em duas casas de família específicas. Eram filmagens dos anos 1940, 50 e 60. Tendo em conta que nas décadas seguintes foram filmados, também nessas casas, outros momentos por diversos elementos da família, pareceu-me que esta seria uma ótima oportunidade para fazer um filme-ensaio a uma escala mais intimista, não sobre a cidade, mas sobre a família, que se transformaria, também por isso, num filme-memória, aproveitando os diferentes registos e os diversos olhares captados ao longo dos anos.

Para Roger Odin, "nas mãos do cineasta de família, antes de ser um instrumento de gravação, a câmara é um catalisador, um intermediário, cuja função é aproximar o grupo familiar"[4] (Odin, 1999), como se servisse unicamente para registar aquele momento. O autor explana esta afirmação ao escrever que não só estas filmagens não eram planeadas - como num argumento -, mas sim filmadas no momento, como também, muitas vezes, essas filmagens não eram reveladas publicamente, pelo que o sujeito que filmou não se comporta como um cineasta profissional, já que não edita o filme, aceitando aquilo que filmou tal como está, apresentando-o, dessa forma, à família. No entanto, apesar de ser um filme doméstico, com imagens privadas, acaba por trazer memórias que se podem tornar coletivas, devido ao seu conteúdo. Exemplo disso são as filmagens dos irmãos Lumière (1895), cujas primeiras imagens são privadas (assunto

[4] Tradução da autora: "dans les mains du cinéaste familial, avant d'être un instrument d'enregistrement, la caméra est un catalyseur, un go-between, dont la fonction est de réunir le groupe familial"

que aprofundarei mais à frente), assim como acontece com as imagens de arquivo da minha família.

O facto de ter encontrado este espólio familiar fez com que o foco se voltasse para as duas casas que, na altura, ainda eram de família, mas que em breve deixariam de o ser. Esta situação precária das propriedades influenciou muito o rumo do próprio filme e a forma como seria concebido e delineado. Afinal de contas, estas casas iriam deixar de fazer parte da família e passariam a ser semelhantes às casas abandonadas, vazias ou devolutas que via nos meus passeios, para as quais imaginava o que se passara no seu interior. No entanto, no meu caso, eu tinha essa informação e podia (re)contar as histórias e as vivências que estas casas conheceram. Por isso, este filme, além de conter imagens antigas, recuperadas, tem também filmagens atuais criadas por mim. Desta forma, a obra pretende ser um testemunho, uma memória viva das diversas pessoas que passaram por estas casas, através de uma sobreposição ou justaposição de olhares: os dos arquivos e o meu.

É importante, nesta fase, falarmos sobre a importância da memória do lugar, já que este filme gira à volta de duas casas de família. Como nos diz Trigg:

> Cada um de nós é mantido cativo por uma série de memórias, que em sua intensidade e profundidade nos devolvem a um lugar e tempo específicos. Conscientemente ou não, os lugares que habitámos e por onde passámos voltam para nós no presente, às vezes proporcionando uma sensação de familiaridade em meio à incerteza. Outras vezes, perturbando o curso da existência quotidiana. Por mais enigmáticas que sejam essas memórias, elas ligam-se a nós, assim como nós nos ligamos aos lugares em que esses eventos ocorreram. (...) Ao juntar os termos "memória" e "lugar", duas trajetórias formais de pensamento apresentam-se imediatamente. Em primeiro lugar, podemos identificar a memória do lugar tomada como um modo particular de lembrar. Com isso, permanecemos no domínio da experiência vivida, procurando um relato descritivo de como o ambiente material molda o conteúdo da lembrança, por sua vez moldando o nosso conceito de individualidade. Em segundo lugar, podemos observar o lugar da memória tomada como um modo particular de materialidade. Aqui, o foco é menos sobre a textura da experiência vivida e mais sobre a formação da memória dentro de um contexto social, proporcionado pelo poder do lugar e manifestado em entidades como monumentos e locais de trauma.[5] (Trigg, 2012)

[5] Tradução da autora: "Each of us is held captive by a series of memories, which in their intensity and depth return us to a specific place and time. Consciously or otherwise, the places we inhabit and pass through come back to us in the present, some- times affording a sense of familiarity in the midst of uncertainty. At other times, disturbing the course of everyday existence. However cryptic these memories are, they nevertheless attach themselves to us, just as we attach ourselves to the places in which those events occurred. (...) In bringing the terms "memory" and "place" together, two formal trajectories of thought immediately present themselves. First, we can identify the memory of place taken as a particular mode of remembering. With this, we remain within the realm of lived experience, pursuing a descriptive account of how the material environment shapes the content of remembering, in turn shaping our concept of self- hood. Second, we can observe the place of memory taken as a particular mode of materiality. Here, the focus is less about the texture of lived experience and more about the formation of memory within a social context, afforded by the power of place and manifest in such entities as monuments and sites of trauma."

Segundo Trigg, memória do lugar e lugar de memória são distintos, sendo que o primeiro é mais particular e o segundo mais partilhado. Por exemplo, a Casa e a Quinta, que surgem no meu filme, são lugares de memória, mas as memórias do lugar de cada uma das pessoas que passaram por ali podem ser totalmente diferentes umas das outras – e, ainda assim, partilháveis. A experiência de vida de cada um é substancialmente diferente e, por isso, a memória terá contornos diversificados para cada pessoa, em que se poderão dar mais importância a alguns momentos vividos do que a outros. Sendo assim, para quem não vivenciou aqueles espaços, conseguirão eles identificar-se com os mesmos? Trigg responde a esta pergunta, ao falar sobre a relação do lugar com a fotografia:

> Concomitante ao método fenomenológico é o espaço para descobrir coisas novas, deslocadas da familiaridade ambiental e temporal e retraduzidas numa nova experiência. Destabilizado nesse movimento está o ato de recapturar as coisas como as conhecíamos anteriormente. Já na estrutura de uma fotografia, essa destabilização está em ação. A espácio-temporalidade de uma fotografia redireciona imediatamente a nossa atenção do mundo como um todo para um mundo dado por meio da fotografia. Esse movimento fenomenológico prototípico, estabelece a materialidade do que está a ser fotografado, ao mesmo tempo que remove essa materialidade da familiaridade do quotidiano. (...) É por isso que a experiência de descobrir fotografias encontradas leva ao limite essa privação melancólica. O que se desdobra neste momento é a sensação intensificada do anonimato do passado, um abandono de tudo o que antes era íntimo e querido e agora é relegado a uma exposição nua. O encontro obriga-nos a reconsiderar a própria facticidade do que está a ser capturado numa fotografia. Tão enigmática quanto o objeto capturado é a temporalidade de vivenciar aquele objeto no presente. A questão genuinamente profunda e duradoura de Bachelard – "Os factos têm realmente o valor que a memória lhes dá?" – reaparece sob uma forma diferente: a da disjunção entre estranhos no passado e no presente. [6] (Trigg, 2012)

Mesmo que o espaço seja totalmente desconhecido, o espectador é levado pelo mundo da fotografia ou, neste caso, do filme, usando a sua própria experiência e as suas próprias memórias para se identificar com o mesmo. Após apresentar este filme a diversas pessoas fora do espectro familiar, o retorno recebido foi de encontro a essa observação: mesmo

[6] Tradução da autora: "Concurrent with the phenomenological method is the space to discover things anew, displaced from environmental and temporal familiarity and retranslated into a new experience. Destabilized in this movement is the act of recapturing things as we previously knew them. Already in the structure of a photograph, this destabilization is at work. The spatiotemporality of a photograph immediately redirects our attention from the world as a whole to a world being given through the medium of photography. This prototypical phenomenological motion at once sets in place the materiality of what is being photographed while simultaneously removing that materiality from the familiarity of the everyday.(...)it is for this reason that the experience of discovering found photographs stretches this melancholic deprivation to a limit. What unfolds in this moment is the heightened sense of the past's anonymity, an abandonment of all that was once intimate and cherished and is now relegated to a naked exposure. The encounter obliges us to reconsider the very facticity of what is being captured in a photograph. As enigmatic as the object captured is the temporality of experiencing that object in the present. Bachelard's genuinely profound and enduring question—"Have facts really the value that memory gives them?"—reappears in a different guise: that of the disjunction between strangers in the past and the present."

não conhecendo a família retratada, a pessoa foi envolvida pelo filme, como se os intervenientes que surgiam fossem da sua própria família e aquelas memórias fizessem parte do seu passado, numa transferência de subjetividades. Trigg fala numa abordagem da memória do lugar e do lugar de memória que, no caso do espectador, se transforma numa nova memória e num novo lugar: o espaço cinematográfico a que está a assistir naquele momento mistura-se com as memórias que o espectador possa trazer a este novo lugar de memória que o cinema possibilita.

Visto que toda a arte, e por isso também o cinema, tem memória, as minhas memórias e da minha família são trazidas para o presente, como se esses momentos estivessem a ser passados neste instante. No entanto, entramos num paradoxo, porque este momento presente, este instante, também irá ser um passado e, por isso, tudo aquilo que nós fazemos é uma experiência que faz parte da nossa identidade, onde o presente acaba por ser apenas uma ilusão, dado que nós só nos apercebemos dele depois de termos passado pelo mesmo. Henri Bergson, no seu livro *Matéria e Memória* (2006), tenta explicar esta perceção, quando diz que o "presente puro é o inapreensível avanço do passado a roer o futuro" (Bergson, 1999). Tendo em conta que estamos a mostrar estes pedaços de tempo que, no seu interior, têm memória, têm história, podemos dizer que quem visualizar este filme tem acesso a esta factualidade, a este registo do passado, que um dia foi um presente, e, de alguma forma, a identificar-se com a sua própria história e também aprender e apreender aquilo por que outros passaram, através de semelhanças, estilos de vida, conversas, brincadeiras…

A intenção principal dos filmes caseiros é a de guardar um momento importante – por que motivo seja - da história familiar, construindo assim a memória desse grupo, de um modo afetivo, e também revelando a sua visão do mundo. Tal como Patricia Zimmermann explica, "o filme caseiro é um subconjunto do movimento do cinema amador, localizado dentro de práticas individuais e/ou familiares de registo visual de eventos e rituais íntimos e destinado ao uso e exibição privados[7]" (Ishizuka & Zimmermann, 2008). Roger Odin, confirma:

> Para quem tenta entender o que é o cinema amador, o cineasta de família aparece como o típico amador; ele preenche quase todos os critérios de definição do amador no eixo da profissão: o cinema obviamente não é a sua profissão, ele não vive da sua prática (pelo contrário, custa dinheiro), ele não recebeu nenhuma formação e portanto, não possui habilidades específicas, filma em formato reduzido, nas horas vagas, as suas produções são transmitidas apenas no ambiente familiar, etc. Sem ser falsa, esta análise não leva em conta, no entanto, o que está a acontecer no espaço familiar. Examinemos como o

[7] Tradução da autora: "The home movie is a subset of the amateur film movement located within individual and/or familial practices of visual recording of intimate events and rituals and intended for private usage and exhibition."

> cineasta-ator-família se constitui e funciona no espaço que é seu. No espaço familiar, tudo começa com um evento familiar: casamento, nascimento, viagem, etc.; quanto à câmara, é nessa ocasião que esta é comprada. Assim, o amador de Kieslowski compra a sua câmara por ocasião do nascimento de seu primeiro filho. Essa determinação primária é essencial: ela coloca a Família como Emissora do Sujeito cineasta da família. Tudo decorre desse contrato prévio.[8] (Odin, 1999)

Este material fílmico não terá, por isso, uma importância específica que justifica a sua divulgação e conhecimento? Estão a ser filmadas práticas culturais e ambientes familiares e, também, da própria cidade que, se não forem guardadas e/ou arquivadas, poderão ser esquecidas, perdidas em divisões familiares, vendidas ou deitadas ao lixo. Não seria importante existir um local onde se pudesse arquivar e exibir este material?

Maíra Magalhães Bosi, no seu artigo, revela a importância dos filmes amadores, ao afirmar que os três sentidos das palavras "material, simbólico e funcional", que existem nos filmes profissionais, podem também existir nos filmes caseiros:

> Sem grande esforço, conseguimos observar estas três dimensões nos filmes Super-8 produzidos em âmbito doméstico. Afinal, eles materializam acontecimentos com objetivo de fazê-los perdurar (...) e o seu carácter simbólico advém, sobretudo, do próprio desejo de fazer dessas imagens guardiãs de uma memória familiar comum. Além disso, a sua dimensão funcional pode ser observada nos rituais de exibição privada aos quais estes filmes servem (e que são, fundamentalmente, a sua razão de existência). Nestes eventos de família, as imagens projetadas funcionam como catalisadoras de lembranças. E, além disso, por estimularem comentários dos parentes presentes (sobre o passado vivido e registado), elas também alimentam a construção de uma memória comum desse grupo. (Bosi, 2016)

Neste seu artigo, Bosi defende também que os filmes amadores, através da montagem, podem ganhar uma importância que, de outra forma, poderiam não ter, recorrendo à escolha de momentos que sejam comuns, e também através da construção sonora, já que muitos dos filmes encontrados são mudos. Desta forma, consegue passar do âmbito restrito da família para o mundo e para a memória comum. Já Roland Barthes referia o mesmo em relação à fotografia: "o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma

[8] Tradução da autora: "Pour qui tente de comprendre ce qu'est le cinéma amateur, le cinéaste familial apparaît comme l'amateur type ; il sature quasiment tous les critères définitionnels de l'amateur sur l'axe de la profession : le cinéma n'est évidemment pas son métier, il ne vit pas de sa pratique (au contraire, elle lui coûte de l'argent), il n'a pas reçu de formation et n'a donc pas de compétence spécifique, il tourne en format réduit, pendant ses loisirs, ses productions ne sont diffusées que dans le cadre familial, etc. Sans être fausse, cette analyse ne rend cependant pas compte de ce qui se passe dans l'espace familial. Examinons comment l'acteur cinéaste familial se constitue et fonctionne dans l'espace qui est le sien. Dans l'espace familial, tout commence par un événement familial : mariage, naissance, voyage, etc. ; comme pour l'appareil de photo, c'est à cette occasion que s'achète la caméra. Ainsi, l'amateur de Kieslowski achète sa caméra à l'occasion de la naissance de son premier enfant. Cette détermination première est essentielle : elle pose la Famille comme le Destinateur du Sujet cinéaste familial. Tout découle de ce contrat préalable"

vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente" (Barthes, 1980).

Os filmes caseiros acabam por ser uma testemunha do tempo passado e das sociedades. Como Odin escreve, "os cineastas de família são antropologistas *endóticos*[9] involuntários: filmam aqueles momentos da vida que os profissionais ignoram (...). Os filmes caseiros às vezes são os únicos registos de algumas comunidades raciais, etnográficas, culturais, sociais, marginalizadas pela versão oficial da história"[10] (Odin, 2008). O arquivo familiar acaba por ser uma representação da vida do dia-a-dia, uma espécie de documentação histórica da vida daquela família, inserida num tempo comum, o que permite paralelizar com outras histórias também passadas no mesmo tempo, ou até na mesma cidade e, assim, ter uma relevância histórica. O realizador que pega nestes filmes familiares acaba por explorar a sua identidade, já que as pessoas que surgem nestes filmes são membros da sua família, amigos ou até o próprio realizador, dando um grande valor de autenticidade, de proximidade e profundidade. Ele é capaz de nomear as pessoas que estão presentes e de as situar no tempo e no lugar, tal como se fossem "objetos de memória mediados", como sugere Cuevas: "O filme caseiro pode ser entendido, portanto, como um exemplo paradigmático dessa compreensão do arquivo como mediador para o retorno impossível aos lugares de origem"[11] (Cuevas, 2013), já que muitas vezes, neste tipo de filmes, surge a própria voz do cineasta a guiar o espectador, revelando pontos de vista e comentários pessoais acerca das situações e dos locais.

O uso do arquivo familiar pode permitir assim uma busca por uma compreensão maior da história da família, por valores ou momentos importantes, ou mesmo rever pessoas que já não estão vivas. A forma como o realizador vai fazer uso deste arquivo é que vai fazer com que possa ser compreendido, partilhado ou rejeitado por pessoas externas ao núcleo familiar, neste caso o público geral, já que o objetivo primário destas filmagens seria o uso privado, dentro do círculo familiar e, por isso, adquirem um simbolismo próprio dentro da família. Tânia Dinis, artista portuguesa, defende que o

> (...) arquivo de família assume um papel bastante significativo porque constrói e reúne as memórias de uma história familiar. Assim, tanto funciona como documento representando o real, como o pode ficcionar. As fotografias, diapositivos, filme, cartas e

[9] endotic anthropologists: Apesar de não haver tradução direta para português, segundo *The Institute for Endotic Research,* este é um conceito criado por um ensaísta francês George Perec, em 1973, que justifica a procura de momentos comuns do nosso dia a dia em oposição do extraordinário. (Sandoval, 2015)

[10] Tradução da autora: "Family filmmakers are involuntary endotic anthropologists: they film those moments of life that professionals ignore [...] Home movies are sometimes the only records of some racial, ethnographic, cultural, social communities marginalized by the official version of history"

[11] Tradução da autora: "The home movie could be understood therefore as a paradigmatic example of that comprehension of the archive as the mediator for the impossible return to the places of origin"

> outros objetos familiares são do foro do privado, do íntimo, mas quando transpostas para o domínio público, podem ser revisitadas, possibilitando novas interpretações que a própria imagem pode ocultar. (...) É o transporte da imaginação por identidades desconhecidas em busca de fragmentos de memórias, transportando estes arquivos para o universo da arte dialogando com o passado e o presente. (Dinis, 2017)

Aqui estamos, pois, em plena relação com o espectador, pois é este que vai efetuar novas leituras, construir um sentido próprio para aquilo que viu e continuar o diálogo iniciado pelo artista, tendo em conta a sua própria experiência. Tânia Dinis tem sido uma das artistas portuguesas que mais tem desenvolvido este género de trabalho à volta da intimidade e do arquivo de família, através da experimentação artística, ressignificando e tentando mostrar que um singelo e ocasional registo pode conter muitas outras histórias ou significados. O fotógrafo Martin Parr criou um livro, intitulado *Déjà View* (Parr & Shulman, 2021), em conjunto com o realizador Lee Shulman. O cineasta criou, em 2017, *The Anonymous Project*, com uma caixa de slides vintage que tinha comprado, onde descobriu diversas pessoas e histórias passadas entre os anos 1950 e 80.

> Colecionando e preservando slides a cores sem igual dos últimos 70 anos, o projeto nasceu do desejo de preservar a memória coletiva e de dar uma segunda vida às pessoas muitas vezes esquecidas nestes momentos intemporais capturados com cores Kodachrome deslumbrantes. Desde o início da década de 1950, quando os preços da fotografia a cores caíram ao ponto de se tornarem acessíveis a não profissionais, até ao surgimento das câmaras digitais, a fotografia a cores tornou-se logo o meio dominante para capturar a vida quotidiana. Não apenas casamentos e graduações, ou amigos a fazer poses para amigos, ou famílias reunidas para retratos, mas tudo. A magia da fotografia a cores é que, quando os produtos químicos do filme são expostos à luz, a cor é criada. O problema é que estes produtos químicos se degradam com o tempo, acabando por não deixar vestígios da imagem. A maioria dos slides a cores não sobreviverá além de 50 anos. A menos que uma ação urgente seja tomada, este pedaço colorido de nossa memória coletiva, artefactos da vida quotidiana dos anos 40 até à era digital, desaparecerá completamente. Estas fotografias amadoras são um diário caleidoscópico daquela época, ainda mais fascinantes e cativantes por causa da sua qualidade não polida. Muitas vezes engraçadas, surpreendentes e tocantes, estas imagens contam as histórias de todas as nossas vidas. O *Projeto Anonymous* tornou-se, por sua vez, um empreendimento artístico que procura dar sentido a estas memórias outrora esquecidas e criar novas formas de interpretação e narrativa que questionam o nosso lugar no mundo de hoje[12](Parr & Shulman, 2021)

[12] Tradução da autora: "Collecting and preserving unique color slides from the last 70 years, the project was born out of a desire to preserve this collective memory and give a second life to the people often forgotten in these timeless moments captured in stunning Kodachrome color. From the period of the early 1950s, when prices for color photography had dropped to where it became accessible to non-professionals, to the rise of digital cameras, color photography soon developed into the dominant medium to capture daily life. Not just weddings and graduations, or friends posing for friends, or families gathering for portraits, but everything. The magic of color photography is that when the chemicals on the film are exposed to light, color is created. The problem is that these chemicals degrade over time, eventually leaving no trace of the image. Most color slides will not survive beyond 50 years. Unless urgent action is taken, this colorful piece of our collective memory, artifacts of daily life from the 40's up through the digital age, will fade out of existence altogether. These amateur photographs are a kaleidoscopic diary of that era, all the more fascinating and arresting because of their unpolished quality. Often funny, surprising, and touching these images tell the stories of all our lives. The Anonymous Project has in turn become an artistic endeavor that seeks to give meaning to these

Martin Parr e Lee Shulman pegaram nas suas próprias fotografias e juntaram-nas lado a lado com as que encontraram, num diálogo visual, onde se conseguem ver semelhanças (por vezes, quase parecem ter sido tiradas pela mesma pessoa) e, desta forma, atribuíram novas histórias e significados àquelas fotografias. Este projeto é relevante na medida em que demonstra que é possível trazer uma imagem tirada em contexto privado, colocá-la num contexto em que possa ser identificável com pessoas que não conhecem os seus intervenientes, e mostrar que há temas que se repetem, que são transversais em algumas famílias, sociedades ou culturas, o que permite uma identificação e, por vezes, uma transferência de memórias.



Fig. 4: Álbum *Déjà View*

Parr, M. & Shulman, L. (2021) [Imagem]
Disponível em https://www.exibartstreet.com/news/martin-parr-the-anonymous-project-deja-view/

A este propósito, vale a pena lembrar-nos que os primórdios do cinema começaram com imagens de família. O interesse dos irmãos Lumière nos filmes consistia exatamente em poderem ver imagens de família e do quotidiano recordadas e com movimento. No ano posterior àquele em que os irmãos Lumière filmam *L'arrivée d'un train à La Ciotat*, em 1896, filmaram o momento de dar a papa ao bebé da família (Fig. 5) e, mais tarde, o mesmo bebé, já mais crescido, numa birra por causa de um brinquedo, a tomar banho ou a dar os primeiros passos (Fig. 6). Estes podem ser considerados os primeiros filmes caseiros, que mostram "o desejo de usar o aparato técnico da câmara para capturar a própria vida, que florescerá um século depois na era da *camcorder*" [13] (Lukovnikova, 2018).

once-forgotten memories and create new ways of interpretation and storytelling that question our place in the world today"

[13] Tradução da autora: "(...) the urge to use the technical apparatus of the camera to capture one's own life, that will come to full bloom a century later in the era of camcorder"



Fig. 5: Fotograma de *Baby's Dinner*

Lumière (1895) [Filme]
Disponível em
https://www.youtube.com/watch?v=YaiADfZnJkw



Fig. 6: Fotograma de *Premiers pas de bébé*

Lumière (1896?) [Filme]
Disponível em
https://www.youtube.com/watch?v=jViNy26IK8k

Enquanto que, para os espectadores da altura, estes filmes podiam ser uma representação do seu quotidiano, hoje em dia os mesmos contam-nos a história do que aconteceu, sendo essa uma das características mais importantes do cinema: a preservação da memória através da reprodução do movimento, em que podemos ver, no presente, aquilo que ocorreu num passado qualquer como se estivesse a acontecer no próprio momento. Algo que mais tarde também acontecerá com o material que estamos a filmar para o nosso trabalho. São representações daquilo que estamos a viver agora. No futuro serão interpretadas por outras pessoas e enquadradas num outro tempo e num outro espaço.

> Quando falamos, então, de um filme, referimo-nos não apenas à sua história, mas também ao tema, isto é, à modalidade de uma história em que as imagens são estruturadas do mesmo modo significativo, ativando uma comunicação entre o "autor" (indivíduo ou grupo) e o público, a partir de um dado universal (o tema). Essas indicações levam-nos a pensar em como o filme, que trata dos diferentes níveis da realidade, integra-se a uma representação do imaginário, que fica reificada numa obra em que as realidades física e mental resistem à passagem do tempo e às modificações provocadas pela obra na nossa forma de ser e de pensar. Essa característica da imagem cinematográfica foi instaurada desde o tempo dos irmãos Lumière. O imaginário cinematográfico manifesta-se através de uma obra que se coloca, então, como documento, como testemunha de uma realidade complexa e estratificada, revelada ao menos teoricamente e podendo ser revista a qualquer momento, ao longo dos anos e em qualquer país. No entanto, esse imaginário, mostrado de acordo com as ideias, o gosto e a mentalidade do "autor" em sua época, entra em interação com a mentalidade, com a maneira de viver e de pensar dos consumidores de cinema. O público ao qual o filme é dirigido, formado por indivíduos históricos, culturais e socialmente determinados, apresenta diferenças entre si (de tempo e de espaço) e suas reações tornam o imaginário ainda mais complexo e rico em ressonâncias. (Freitas, 1997)

Devido à popularidade que os primeiros filmes começaram a ganhar, os irmãos Lumière tiveram de repensar a sua invenção, o cinematógrafo, para uma exibição mais comercial (Tepperman, 2019), deixando arquivados todos os seus filmes caseiros. Mais tarde, realizadores como Alain Berliner e José Luis Guerin revisitaram estes arquivos pessoais nas suas obras *The Family Album* (1986) *e Tren de Sombras* (1997) e tornaram públicos muitos destes filmes criados na primeira metade do século XX nos EUA e na Europa (Lukovnikova, 2018), dando assim início à exploração de um novo sujeito - *the self*. Com o aumento dos filmes de 8mm por volta dos anos 1930, e, mais tarde, os de 16mm, a sua produção tornou-se mais acessível para o consumidor comum e, com isso, houve um aumento da autoexpressão e dos filmes caseiros, atingindo, nos anos 80 e 90, um auge, com os formatos Hi8.

> No mercado de *filmes caseiros*, o cinema também passou por momentos difíceis. A câmara de vídeo substituiu totalmente a câmara de filme super 8 nos lares americanos. O primeiro banho do bebé ou o churrasco do quintal da família agora são preservados em fita de vídeo cassete e não em filme. Mesmo filmes caseiros antigos que antes eram gravados em película são agora comumente transferidos para fitas de vídeo cassete para fins de preservação ou apresentação mais fácil na televisão da sala de estar da família.[14](Marlow & Secunda, 1991)

As películas de 8mm, 9,5mm, 16mm e as Super 8, usadas nos *homemovies,* eram agora substituídas pelos *homevideos* capturados pelas novas câmaras de vídeo das últimas décadas do século XX. Com esta maior "facilidade" em transferir os filmes, houve alguns artistas que iniciaram novas tendências com a câmara de filmar. Jonas Mekas, um dos cineastas do cinema *avant garde* americano e um dos pioneiros dos filmes na primeira-pessoa, defendia a importância de registar o dia-a-dia. No livro que publicou sobre Andy Warhol, referiu qual a importância de um artista que guarda tudo do seu dia-a-dia, um "diarista":

> Um diarista na arte é aquele que está totalmente aberto a todas as possibilidades a toda a hora. Aquele que não deita nada fora; tudo eventualmente é usado. Andy gravava tudo. Com uma máquina fotográfica, com uma câmara de vídeo, câmara Polaroid, gravador de cassetes Sony, lápis. O trabalho de um diarista nunca termina. Ele tira imagens a tudo a toda a hora. Ele é um olho aberto; ele é a lata de lixo na qual tudo pode cair, tudo pode ser deitado. [15] (Mekas & Warhol, 2010)

[14] Tradução da autora: "In the home video market, film has also fallen on hard times. The video camcorder has totally replaced the super eight movie camera in American homes. Baby's first bath or the family backyard barbecue are now preserved on video- tape not film. Even old home movies that had been previously recorded on film are now commonly transferred to videotape for purposes of preservation, or easier presentation on the television set in the family living room."

[15] Tradução da autora: "A diarist in art is one who is totally open to all possibilities all the time. One who doesn't throw out anything; everything eventually is used. Andy was recording everything. With a still camera, with a video camera, Polaroid camera, Sony tape recorder, pencil. A diarist's work never ends. He

Pretende-se apenas salientar que este conceito de tirar fotografias e filmagens a todo o momento encontrou uma maior agilidade de registo na atual era digital: há uma enorme facilidade em filmar, fotografar e gravar sons com o próprio telemóvel. Assim como a partilha nas redes sociais, em qualquer parte do mundo, tornou este processo muito mais ágil e denso. Com isso, a massificação de filmagens que temos connosco do nosso dia-a-dia, torna-se uma forma de registo digital em que a abundância de fotografias e filmagens produz um excesso de realidade em que vivemos. Ao mesmo tempo compromete a nossa noção de memória, assim como envolve também a aceleração de um tempo que se revela historicamente sem memória: o privilégio do que existe no instante em que o digital o capta e do digital que tudo pode captar num instante, provoca, simultaneamente, a falta de tempo para revisitar essas filmagens. Nos dias de hoje temos práticas diaristas em algumas aplicações do telemóvel como, por exemplo, o *Instagram*, em que são publicadas *stories* que só podem ser vistas durante 24h e que, após essa duração, caso não sejam guardadas, não poderão ser revisitadas. Esta ação coloca em questão a própria ideia e valor de memória.

Larry Sultan, um fotógrafo americano, criou um livro com um ensaio fotográfico e fílmico sobre a sua família. *Pictures from Home* (Sultan, 2021) utiliza arquivo familiar e também fotografias criadas pelo próprio fotógrafo, destinadas para este livro-ensaio. Numa das reflexões que realizou nesse livro, fala sobre como se sentia durante o processo. Como é diferente aquilo que se está a fazer com algo pessoal, familiar, e como, de alguma forma, isso atravessa os limites do pessoal e do privado e faz com que as pessoas se identifiquem:

> O que me leva a continuar este trabalho é difícil de nomear. Tem mais a ver com amor do que com sociologia, com ser um sujeito do drama e não uma testemunha. E no processo estranho e confuso de trabalhar tudo muda; os limites confundem-se, a minha distância diminui, a arrogância e a ilusão da imunidade vacilam. Acordo ao meio da noite, atordoado e angustiado. Estes são os meus pais. A partir deste simples facto, tudo se segue. Percebo que além dos rolos de filme e das poucas boas fotografias, as exigências do meu projeto e a minha confusão sobre o seu significado, existe o desejo de entender a fotografia literalmente. Para parar o tempo. Eu quero que meus pais vivam para sempre[16] (Sultan, 2021).

snaps everything all the time. He is an open eye; he is the garbage can into which everything can fall, can be thrown."

[16] Tradução da autora: "What drives me to continue this work is difficult to name. It has more to do with love than with sociology, with being a subject in the drama rather than a witness. And in the odd and jumbled process of working everything shifts; the boundaries blur, my distance slips, the arrogance and illusion of immunity falters. I wake up in the middle of the night, stunned and anguished. These are my parents. From that simple fact, everything follows. I realize that beyond the rolls of film and the few good pictures, the demands of my project and my confusion about its meaning, is the wish to take photography literally. To stop time. I want my parents to live forever."

Kelly Sultan, a sua mulher, numa entrevista à revista *Another Magazine*, aprofunda esta reflexão:

> Há algo na maneira como Larry Sultan conta uma história de um tempo e lugar tão específicos, mas consegue atravessá-lo, ao pegar no comum e tornando-o sublime (...) E quanto mais específico e idiossincrático fica, mais as pessoas podem reconhecer algo que é uma verdade maior. Não é necessário criar uma ficção para criar mistério. (...) Os mistérios são ilusórios porque estão tão incorporados na sua vida diária, e é nisso que Larry estava interessado. Ele esperava, concentrando-se na vida quotidiana, capturar algo misterioso que estava fora do olhar. Quando se desacelera a vida e se olha entre aqueles grandes eventos que se pensa em capturar, começam-se a ver as coisas que as pessoas vivem todos os dias, e é isso que realmente impressiona. Isso é o que é pungente, misterioso e um desafio. Se ele procurasse por aquela coisa misteriosa, nunca a encontraria, mas se continuasse focado no que era interessante para ele, ela apareceria. E foi isso que aconteceu com *Pictures from Home*.[17] (Muraben, 2017)

Estas reflexões de Kelly e Larry Sultan, sobre o trabalho *Pictures from Home*, mostram a inquietação do próprio fotógrafo sobre o assunto que está a retratar: é algo que o deixa desassossegado e com necessidade de encontrar uma forma de manter no tempo estes momentos vividos; mostram também a necessidade de nos virarmos para a nossa história familiar e para o registo do dia-a-dia: são as pequenas coisas, que estamos habituados a fazer, que vale a pena serem registadas para ficarem acessíveis e assim poderem contar a história das nossas vidas.

Na conclusão da entrevista a Kelly Sultan, a jornalista Billie Muraben, termina:

> Não há um momento terminal no livro, onde acabou. *Pictures from Home* tem uma noção mais aberta de memória e o facto de uma pessoa continuar a existir de outras maneiras além da física. Isso é uma indicação do processo de Larry Sultan, e com que clareza ele pretendia que funcionasse de uma maneira muito particular, em vez de terminar apenas com um ponto final.[18] (Muraben, 2017)

---

[17] Tradução da autora: "There's something in the way Larry Sultan tells a story of such a specific time and place, yet manages to cut through it, taking the ordinary and making it sublime (...) And the more specific and idiosyncratic you got, the more people could recognize something that was a larger truth. You don't need to create a fiction to create mystery (...) Mysteries are elusive because they are so embedded in your daily life, and that's what Larry was interested in. He hoped that by focusing on daily life, he would capture something mysterious that was just out of view. When you slow life down, and look in between those big events that you think to capture, you see the stuff that people live every day, and that's what really hits home. That's what is poignant, and mysterious, and a challenge. If he looked for that mysterious thing, he'd never find it, but if he just kept focusing on what was interesting to him, it would appear. And that's what happened with *Pictures from Home*."

[18] Tradução da autora: "There's not a terminal moment in the book, where it's over. Pictures from Home has a more open-ended notion of memory, and the fact you continue to exist in ways other than physical. That's an indication of Larry Sultan's process, and how clearly he intended it to work in a very particular way, rather than it ending with just a full stop"

Estas reflexões denunciam todo o processo que passei ao longo do projeto *Quinta-Casa*. Ao tentar perceber como poderia manter e criar este registo, sem que faltasse algo para o futuro, passei por uma sensação de inquietude semelhante ao autor. Não queria concluir o filme como se fosse um ponto final, mas sim como se fosse uma memória à qual pudéssemos aceder. Foi um ponto final das casas, na medida em que não podemos aceder fisicamente às mesmas, mas não foi um ponto final para as nossas memórias que estão acessíveis de outra forma para além da física. E este filme revela algumas dessas memórias.

Algo que também se pôde perceber ao longo dos últimos anos, com o advento do digital, foi a caída em desuso do álbum de fotografia. No início do século XX, as fotografias eram, sobretudo, tiradas em momentos familiares inequivocamente importantes, em grandes eventos ou como documentos de identificação, pelo que essas imagens eram o marco desses mesmos momentos; para que ficassem organizadas e não dispersas, colocavam-se num álbum fotográfico. Muitas das fotografias que foram encontradas nos espólios familiares a que acedi, que não estavam em álbuns, encontravam-se em caixas que não eram originalmente destinadas a guardar fotografias, como caixas para guardar chapéus (Fig. 7) ou caixas de sapatos, assim como sacos de plástico (Fig. 8), ou noutros dispositivos de arrumação, muitas vezes misturadas com outros objetos. Em alguns casos, este género de arrumação que não era o ideal para este tipo de documentos, fez com que a humidade e o próprio decurso do tempo acabassem por deteriorar as imagens, perdendo-se, em algum momento, a história que essa imagem um dia conteve (Fig. 9 e Fig. 10). Felizmente, no nosso caso, foram encontrados alguns dos negativos, pelo que certas imagens puderam ser recuperadas. Eu, que aprecio o aspeto antigo, envelhecido e original das fotografias, tenho pena que mesmo recuperando os negativos e imprimindo-os, não consiga restabelecer as marcas do tempo (a chamada patina), como se fossem fotografias impressas na época, pois são essas mesmas marcas que lhes imprimem tanto um valor sentimental quanto um valor histórico.



Fig. 7: Caixa de chapéus onde estavam guardadas fotografias



Fig. 8: Bobinas encontradas num saco de plástico



Fig. 9: Documentos com marcas de ferrugem



Fig. 10: Álbum deteriorado por efeitos de humidade

Um dos resultados deste projeto-tese foi um álbum de fotografias digital, que será referido no subcapítulo 3.1.2, com fotografias passadas entre 1910 e 2019, na Quinta. Foi criado já a pensar na possibilidade futura de muito deste espólio ficar disponível para diversas gerações, sem que este se degradasse com o tempo, tendo sido uma oferta da minha avó materna e irmãos aos seus descendentes.

Segundo a minha experiência, hoje em dia, com a massificação das fotografias e a possibilidade de as vermos digitalmente, seja através de ecrãs de telemóvel ou do computador, os álbuns acabaram por entrar em desuso. Como já não temos o limite dos rolos dos negativos, e como já não dependemos da revelação para termos as fotografias connosco – o que implicava um gasto monetário muito grande –, tiramos muitas

fotografias que acabamos por nem as ver, como as veríamos se tivéssemos um álbum de fotografia. Muitas vezes é deixada uma seleção no telemóvel e as restantes ficam armazenadas, talvez, num disco externo ou num DVD, à espera de serem revistas. Se o quisermos fazer, precisamos de fazer uma escolha de milhares de fotografias, pedir para imprimir e colocar nos álbuns ou diagramar um álbum no computador, para depois se imprimir com as fotografias impressas.

Isto leva-me a refletir sobre o seguinte: por exemplo, num Natal de família, enquanto antes havia uma pessoa que filmava e outra que tirava as fotografias todas, hoje em dia é capaz de haver vários familiares a fotografar e a filmar, criando ainda mais material e acabando também por tirar um pouco da importância da vivência do momento, já que se está concentrado na captura do instante e numa posterior, possível, partilha, acabando por se ficar com vários pontos de vista. Enquanto antes nos reuníamos para ver as filmagens do que tinha ficado gravado, atualmente cada um cria o seu próprio arquivo e acaba por nem viver no momento em pleno, nem, posteriormente, assistir às imagens gravadas, mesmo existindo vários pontos de vista. E isto aplica-se também ao formato fílmico. Anteriormente, para vermos algo filmado, teríamos de ligar um projetor que lesse o formato de película que tínhamos, ou, mais tarde, se não passássemos o conteúdo da máquina de filmar para cassetes VHS ou DVD's, teríamos de ligar a máquina à televisão para podermos ver o que as cassetes Hi8 ou as Betacam tinham no seu interior. Por isso, "como muitos outros tipos de arquivos, os formatos analógicos prevaleceram, mas agora estão a migrar para os formatos digitais. No caso de arquivos audiovisuais, a digitalização de conteúdos mantidos em formatos analógicos é uma necessidade para a preservação a longo prazo, pois os suportes tornam-se inviáveis ou a tecnologia do formato obsoleta" [19] (Duranti & Franks, 2015).

Atualmente, podemos passar do telemóvel diretamente para a televisão e conseguimos ver o que temos, sem termos de ligar cabos. E mesmo a própria gravação para outro formato (como a VHS ou o DVD), em que, antes, tínhamos de ver o filme com a sua duração total para que ele fosse digitalizado, atualmente é uma questão de minutos enquanto o que foi filmado passa para o computador para ser guardado. Os *média* passaram a ser cada vez mais portáteis:

> Este emparelhamento de média portátil com os nossos corpos e respetivos movimentos diz-nos algo sobre as maneiras pelas quais pequenos dispositivos agem como interfaces entre nós e o nosso conteúdo cultural, introduzindo dinâmicas que moldam as nossas relações com os média no sentido mais amplo. Quando os *média* são portáteis, conceitos

[19] "Like many other kinds of archives, analog formats prevailed but are now moving to digital formats. In the case of audio-visual archives, digitization of content held in analog formats is a necessity for long-term preservation as supports become unviable or the format technology obsolete"

> cognatos vêm à tona: acessibilidade, acessibilidade monetária, facilidade de uso, durabilidade, adaptabilidade e – crucialmente – programabilidade moldando o "quem, quando, onde, o quê e por quê" da experiência e uso dos média[20] (Wasson, 2021)

Se temos estas facilidades, porque muitas vezes permanecem as imagens guardadas num computador ou num telemóvel? Porque não utilizamos as diversas formas físicas para podermos ver as fotografias e as filmagens, sem que tenhamos de ligar um computador ou um disco externo? Posso argumentar com duas razões: monetária e tempo:

- Monetárias porque se realmente existirem poucas pessoas a querer ter os materiais de forma física, para quem o procura, acaba por se tornar caro comprar um álbum fotográfico, assim como as folhas (isto se usarmos um álbum aberto que permita colocarmos mais ou retirarmos fotografias, já que os digitais não o permitem) e imprimir as fotografias (que também são muitas).

- Tempo, o que acaba por ser um pouco irónico, já que os processos de digitalização, atualmente, são rápidos, mas acabamos por não ter tempo para as usufruir. Atualmente vivemos num ritmo muito mais acelerado e, para podermos dedicarmo-nos a estas memórias, é necessário parar para podermos fazer a seleção - enquanto antes as fotografias eram menos e estavam reveladas, a seleção era dentro daquilo que tínhamos em mãos, hoje é necessário selecionarmos dentro de muitos ficheiros, o que acaba por ser mais moroso -, parar para organizarmos os álbuns e parar para os usufruirmos. Ou seja, é necessário dedicar tempo e ter disponibilidade para o fazer. Milton Sogabe sugere que esta velocidade do tempo tem uma ligação direta com a tecnologia:

> No contexto da tecnologia digital, a noção de tempo também se modificou, dando-nos a sensação de um passado tão longe, embora cronologicamente próximo, e de um futuro que parece estar cada vez mais imprevisível, devido às rápidas mudanças numa escala exponencial. A velocidade que a tecnologia digital trouxe para as nossas vidas foi acompanhada pela velocidade de transformações que acontecem o tempo todo. (Sogabe, 2018)

Isto não retira a importância do que está a ser defendido, apenas a reforça: aquilo que nós filmamos todos os dias, que consideramos importante para nós, para a nossa história, enriquece a compreensão do passado partilhado? Qual é, por isso, a importância do arquivo? O arquivo, primeiramente, permite-nos manter as raízes familiares e da nossa história de vida, mas o que gera a emoção e o seu interesse? Segundo Yvon Lemay e Anne Klein, que estudaram o que estimula a emoção no público quando a este é

[20] Tradução da autora: "This pairing of portable media with our bodies and their movements tells us something about the ways in which small devices act as interfaces between us and our cultural content, introducing dynamics that shape our relationships to media in the broadest sense. When media are portable, cognate concepts rise to the fore: accessibility, affordability, ease of use, durability, adaptability, and—crucially—programmability shaping the "who, when, where, what, and why" of media experience and use"

apresentado material de arquivo, identificaram três componentes que contribuem para a manifestação das emoções nesse contexto: autenticidade, materialidade e temporalidade:

- Autenticidade pelo facto de os próprios documentos oferecerem uma visão genuína, nova e diferente; fornecem o exemplo de filmes amadores de família, que transmitem uma autenticidade que não pode ser encontrada em filmes de ficção ou em noticiários (Bonneau, 1994), assim como uma visão íntima e real da vida, já que é a emoção que desencadeia a necessidade de filmar (Lalonde, 2009). Ou, como Walter Benjamin sublinha: "A autenticidade de uma coisa é tudo o que ela contém de transmissível desde a sua origem, desde a sua duração material até o seu poder de testemunho histórico."[21] (Benjamin, 2012);

- Materialidade, no que respeita à raridade, preciosidade, fragilidade e singularidade do arquivo. Tal como escrevem no artigo, "(...) "às vezes é a espessura da tinta que falou" (Cormier, 2003), às vezes é "a qualidade do som, muito variável de acordo com o estado das fontes, [o que] aumenta a impressão de abrir uma brecha frágil no tecido temporal" (Cormier, 1998), mas é certo que a dimensão material do objeto já nos fala antes mesmo que tenhamos descoberto a sua forma e explorado o seu conteúdo"(Lemay & Klein, 2012)[22];

- Temporalidade, quando falamos que

> o tempo passa, o arquivo envelhece, as marcas da passagem do tempo tornam-se visíveis na sua superfície, assim como o envelhecimento de seu suporte, o desuso de sua forma, a obsolescência do tipo de objeto que ele representa. Esta é outra faceta dos documentos de arquivo, a de serem marcados pelo tempo, que também é suscetível de produzir emoções."[23] (Lemay & Klein, 2012)

Considero que é de todo relevante a criação de um estudo sobre o uso do arquivo familiar, já que o arquivo de imagens fixas, o de imagens em movimento e o de elementos

[21] Tradução da autora: "Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique."

[22] Tradução da autora: "(...) c'est l'épaisseur de l'encre qui parlait » (Cormier 2003), tantôt c'est « la qualité sonore, très variable selon l'état des sources, [qui] ajoute à l'impression de pratiquer une fragile brèche dans le tissu temporel » (Cormier 1998), mais il est certain que la dimension matérielle de l'objet nous parle déjà avant même que nous en ayons découvert la forme et explorer le contenu."

[23] Tradução da autora: "Le temps s'écoule, l'archive gagne en âge, les marques du passage du temps deviennent visibles à sa surface, tout comme le vieillissement de son support, la désuétude de sa forme, l'obsolescence du type d'objet qu'elle représente. Voilà une autre facette des documents d'archives, celle d'être marquée par le temps, susceptible également de produire des émotions. Surtout que cette dimension temporelle s'inscrit dans la matérialité même de l'archive et que les traces la rendant visible donnent encore plus de poids à son authenticité. C'est donc dire que, dans les faits, les propriétés dont nous avons fait état interagissent entre elles et que par conséquent le pouvoir d'évocation des archives s'entrouve grandement augmenté."

sonoros têm o potencial de produzir novos conhecimentos e um novo olhar sobre a história já existente, aprofundando e expandindo a compreensão do passado, assim como do presente, e assim contribuir para um olhar mais incisivo e compreensivo dos arquivos familiares.

1.2. Em busca de uma definição

O que podemos chamar a um filme que usa filmes caseiros, dado que estamos a retirá-los do seu local original e, por isso, a ressignificá-los? Isso altera a importância que eles tinham originalmente? Estaremos a dar-lhes uma nova relevância? Podemos falar de documentário? Mais à frente, irei desenvolver melhor o conceito atual de documentário, mas gostaria de iniciar este capítulo com algumas observações pessoais que considero pertinentes, por serem parte do processo criativo deste filme e desta tese. Na minha perspetiva, um documentário apresenta uma visão sobre um determinado tema, seguindo determinados preceitos formais, sendo um deles a representação de algo vinculado, de algum modo, à realidade concreta e factual. Para este filme, no qual se está a utilizar imagens e sons de arquivos familiares de diversas épocas, unidos pela voz da autora, em que é feita uma indagação sobre o que se está a ver, em que é efetuada uma análise do registado e se procede a alguma experimentação dos e com os conteúdos, o termo documentário não parece o mais adequado, pois acabaria por não dar adequadamente conta da liberdade assumida no processo.

Ananda Carvalho defende que o documentário-ensaio é uma "forma de documentário que ultrapassa os limites da sua definição tradicional como registo da vida e do mundo". Um discurso audiovisual, sendo "construído através da montagem, na medida em que ela é uma possibilidade para criação e através dela o autor explicita a sua perceção sobre a vida e o mundo" (Carvalho, 2008, p.16-17). Poderíamos, então, chamar a este filme um documentário-ensaio. No entanto, perderia um pouco da sua especificidade no que diz respeito às memórias evocadas e moldadas, já que não estamos a falar de um filme histórico, mas sim sobre a representação da vida de famílias. Estamos a refletir sobre memórias familiares e sobre a relação das mesmas connosco, através de uma estrutura narrativa diferente, ou mesmo insólita, mais subjetiva e com uma carga afetiva maior, onde a realizadora tenta incluir os espectadores na sua visão, tornando-a deles também. Mas isso também não se aplica totalmente ao termo ensaio. Tal como Ananda Carvalho explica,

> (...) o ensaio evidencia um caráter fragmentário e a necessidade de experimentação, ao caracterizar um exemplo concreto de como o pensar encontra ainda os meios para se realizar de maneira independente. Apresenta a linguagem como uma função expressiva

> de reflexão, onde o que se busca não é repetir o idêntico, mas mostrar a diferença. (...)Esta relação entre a forma ensaio e a liberdade de espírito aponta para um pensar que é expressão e não posse de verdade. (...) Preocupa-se em "interpretar" em vez de "ordenar". (Carvalho, 2008)

Assim, como Adorno explica, "o ensaio permanece o que sempre foi, a forma crítica por excelência; especificamente, constrói a crítica imanente dos artefactos culturais e confronta aquilo que tais artefactos são com seu conceito; é a crítica da ideologia."[24] Apesar de o nosso projeto se inserir mais no campo do ensaio, o filme nem sempre procura criticar ou ensaiar, mas sim encontrar e experienciar semelhanças e diferenças de acontecimentos passados nos mesmos espaços, ao longo do tempo.

Este filme explora e fala-nos sobre dois espaços, mais especificamente sobre a memória de dois lugares onde duas famílias habitaram, com os quais acabaram por criar uma grande relação e, consequentemente, por fazer parte integrante de como as famílias se autodefiniram e estruturaram. Desta forma, estes espaços são indivisíveis das suas histórias. Por isso, quando estes locais desaparecem, de alguma forma acabam por mexer connosco internamente, porque eles acabavam por estar interiorizados, tal como Trigg sugere no seu livro *The Memory of Places* (Trigg, 2012). Assim como não poderia haver poesia sem o confronto com a morte, também a memória tem a sua marca que tudo faz mover: a memória é sempre uma leitura feita do presente para o passado, de algo que esteve, ou foi, destinado à extinção.

"Sem a memória dos lugares, a própria memória não teria mais um papel a desempenhar na nossa vida consciente"[25] (Trigg, 2012). Mas, ao final de contas, como podemos definir a memória? Não é objetivo desta tese propor uma definição científica da memória, mas sim falarmos de memória a nível criativo e/ou afetivo. Sendo o cinema uma das formas possíveis de reencontro de memórias, este é frequentemente usado para contar as histórias do passado e do nosso presente. Cristiane Freitas escreve no seu artigo que

> O cinema é a memória viva, uma vez que, constantemente reproduzido, remete o passado ao presente sem cessar. Ficção ou não, a imagem do filme, ainda que percebida individualmente, é coletivamente ativa, já que o julgamento pessoal é substituído pelo afeto coletivo, aumentando mais uma vez a sua força. O cinema não produz uma simples imagem, mas uma que, através da memória, se transforma em um lugar de exercício dessa imagem e, simultaneamente, em uma interrogação sobre ela. Podemos constatar que a imagem é um suporte privilegiado da memória e pode servir à construção da história em

[24] Tradução da autora: "The essay remains what it always was, the critical form par excellence; specifically, it constructs the immanent criticism of cultural artifacts, and it confronts that which such artifacts are with their concept; it is the critique of ideology"

[25] Tradução da autora: "Without the memory of places, memory itself would no longer have a role to play in our conscious life"

> todas as suas formas, já que a história é tratada como objeto do cinema devido à sua capacidade de expressar um acontecimento, um estilo de época ou de vida (Freitas, 1997).

Isto tem um impacto no espectador. A forma como o mesmo vê as imagens de arquivo alheias vai ter um impacto a nível emocional, levando o espectador a refletir e, assim, a participar no próprio filme, dependendo da sua cumplicidade com os intervenientes. Desperta a nostalgia naqueles que veem essas imagens-memória, mesmo que não tenham vivido nelas.

Ao encontrar familiares que conheciam os intervenientes das diversas filmagens recolhidas, e que nos contam como essas pessoas eram, o que faziam, como faziam, a memória ganha, através delas, um novo corpo, novas texturas e sensações. Mas aí já não se trata de uma memória própria, mas sim de outra pessoa. Ou seja, a memória que tínhamos inicialmente, com estas outras perspetivas, é passível de ser alterada, já não sendo a memória original. Com o tempo, as memórias vão começando a sobrepor-se ou a desvanecer. Por vezes não se percebe o início de uma e o fim de outra. Outras misturam-se, como se se criassem memórias novas. Neste caso, a memória que estou a construir é uma junção de várias histórias, vários momentos que, todos juntos, criam uma nova história, uma nova memória para ser relembrada no futuro. Não estamos a retirar o significado dos filmes originais. Simplesmente estamos a usar filmes de família do passado, a reuni-los e a exibi-los numa obra, situando-os no tempo e no espaço em que foram filmados, juntamente com filmagens mais recentes, como se o próprio espaço nos estivesse a transmitir as memórias que se tinham passado nesse mesmo local ao longo dos anos, transmitindo-nos as diversas camadas de tempo e de memória.

A nostalgia é outro conceito que merece alguma reflexão. A palavra nostalgia tem origem numa história médica. Douwe Draaisma, no seu livro *The Nostalgia Factory*, conta-nos a história que está por detrás desta palavra:

> A nostalgia é um dos primeiros exemplos do que quase pode ser chamado de invenção médica. Em 1688, um médico suíço chamado Johannes Hofer escreveu uma tese sobre o caso de um jovem de Berna que foi estudar na universidade em Basileia e que se sentiu consumido pela saudade de casa. Isso deixou-o doente. Perdeu o apetite, perdeu peso visivelmente e, eventualmente, a sua condição física deteriorou-se a tal ponto que temiam pela sua vida. O farmacêutico, que tinha tentado um remédio após o outro em vão, aconselhou-o simplesmente a retornar a Berna. Isso certamente ajudou. O simples facto de saber que o seu retorno era iminente trouxe uma reviravolta para melhor e, quando estava a meio caminho de Berna, o estudante já tinha recuperado totalmente. Como nome para a doença, Hofer escolheu a palavra do dialeto suíço Heimweh (saudade de casa) e "traduziu-a" para o grego. De *nostos*, regresso a casa, e *algia*, dor, ele derivou a palavra 'nostalgia', um neologismo que foi retomado por muitas outras línguas e é usado até hoje, embora poucos se lembrem da sua antecedência médica.[26] (Draaisma, 2008)

[26] Tradução da autora: "Nostalgia is an early example of what might almost be called a medical invention. In 1688 a Swiss doctor called Johannes Hofer wrote his thesis about the case of a young man from Bern who

De certa maneira, este conceito faz-nos lembrar a saudade portuguesa. Uma saudade melancólica e nostálgica. Quando vemos este género de imagens, podemos sentir uma certa saudade. Ou nostalgia. Algo com que nos identificamos, pois reconhecemos esse sentimento, essa sensação, essa vontade de regressar, no tempo, a um espaço familiar, um lar. Mas para a sentirmos, a nostalgia requer uma separação. Uma distância no tempo. Uma certa melancolia ao lembrarmo-nos destas alegrias passadas. De certa forma, existe uma aceitação de que o que já passou, já não volta mais. Douwe Draaisma, para explicar a nostalgia, criou uma imagem muito interessante, em que advoga que a sensação de nostalgia é como se nós nos encontrássemos num país estrangeiro, mas sem nunca termos saído do sítio onde estamos:

> Mesmo que uma pessoa tenha permanecido exatamente onde estava, a envelhecer no meio de coisas familiares, as suas reminiscências imprimem-lhe aquilo que já não está mais a viver na terra de sua juventude. Encontra-se num país estrangeiro sem nunca ter saído. Pensar naqueles primeiros dias leva-nos a concluir que há muitas coisas agora que existem apenas na nossa memória[27]. (Draaisma, 2008)

Então, porquê tanta atenção a filmes e fotografias nostálgicos? Uma das possibilidades é ver essa atenção como, de certo modo, um escape, um motivo, uma forma de recuperar forças para enfrentar o presente e o futuro, de uma maneira mais esperançosa e mais forte, na medida em que a memória seletiva de pequenas coisas do passado pode ser efetiva e existencialmente apaziguadora. Pode orientar-nos para algo mais familiar, para nos trazer um pouco de conforto. Seja que pessoa for, terá sempre algo comum no passado sobre a qual se pode conversar e partilhar visões e perspetivas. E é desta forma que a nostalgia pode conectar as pessoas. As memórias são fruto de acontecimentos reais. Aquelas pessoas estiveram naquele espaço. E, ao vermos estes pedaços de tempo, por momentos conseguimos recuperar o que se passou. O historiador de arte britânico e especialista em história de fotografia, Geoffrey Batchen, afirma que

---

went to study at university in Basel and soon felt consumed by a longing for home. It made him ill. He lost his appetite, shedding weight noticeably, and eventually his physical condition deteriorated to such an extent that there were fears for his life. The pharmacist, who had tried one medicine after another in vain, advised him simply to return to Bern. That certainly helped. Merely knowing his return was imminent brought about a turn for the better and by the time he was halfway to Bern the student had fully recovered. As a name for the illness Hofer chose the Swiss dialect word Heimweh (homesickness) and 'translated' it into Greek. From nostos, homecoming, and algia, pain, he derived the word 'nostalgia', a neologism that has been taken up by many other languages and is used to this day, although few remember its medical background."

[27] Tradução da autora: "Even if you have stayed right where you were, growing old in the midst of familiar things, your reminiscences impress upon you that you are no longer living in the land of your youth. You find yourself in a foreign country without ever having left. Thinking back to those early days forces you to conclude that there are many things now that exist only in your memory"

> (...) o ato de lembrar alguém é certamente também sobre o posicionamento de si mesmo, sobre a afirmação do seu próprio lugar no tempo e no espaço, sobre o estabelecimento de si mesmo numa rede social e histórica de relações. Não é à toa que nos rodeamos de objetos de memória e, em particular, de fotografias. O senso de si mesmo, de identidade, é sustentado por tais objetos[28] (Batchen, 2004).

São memórias de tempos vividos e não apenas percecionados no mundo compactado do passado. Nunca o filme caseiro é um testemunho do trágico, mas do considerado como felicidade particular, ou seja, um álbum ou um registo de imagens familiares podem funcionar como uma alegoria de uma eterna felicidade, apesar de espelhar uns simples e pequenos instantes, a evocação de "uma atividade a acontecer, vista a partir da perspetiva de quem está subjetivamente amarrado a ela" (Goffman, 1991). É um olhar para os bastidores como se fosse um prolongamento do palco ou das arenas expostas à luz pública. Faz sentido, por isso, introduzirmos um novo termo capaz de sintetizar e acolher a diversidade de perspetivas: um filme-memória. Para o explicar da melhor forma, recorro aos diversos géneros de filme que serviram como ponto de partida e que agora servem de enquadramento para uma melhor perspetiva sobre a categoria que propomos.

Anteriormente abordámos o filme ensaio, que consiste na possibilidade de experimentação com os diversos formatos e na liberdade para refletir sobre o que se está a ver. O discurso tem um fio condutor, mas podemos partir para a abstração a qualquer momento. O filme *Quinta-Casa* foi-se construindo à medida que as filmagens, fotografias e cartas iam surgindo e, desde muito cedo, que havia a ideia de fazer a sobreposição de imagens no próprio filme, como se fossem camadas de tempo e de memórias. Imagens e filmagens no mesmo local, mas passadas em anos diferentes. E o filme ensaio oferece essa possibilidade de reflexão, abstração e experimentação. No entanto, tem um lado crítico, quando aquilo que se pretendia com este filme não é a crítica através da sua forma, mas sim a imersão nas e das diversas realidades entre si, tal como elas ocorreram, mas em novas relações.

Uma das hipóteses colocadas inicialmente foi a possibilidade de este filme ser um documentário. Cada vez mais existem diferentes reflexões quanto à definição deste género, uma vez que existem inúmeros realizadores a seguir por diferentes caminhos. Quando falamos em documentário, Stella Bruzzi é defensora de que se deve afastar a ideia de documentário como o formato de procura sem fim pela verdade, já que, acredita, é impossível apresentar a realidade de forma objetiva e por isso reconhece formas mais

[28] Tradução da autora: "(...) the act of remembering someone is surely also about the positioning of oneself, about the affirma- tion of one's own place in time and space, about establishing oneself with- in a social and historical network of relationships. No wonder we surround ourselves with memory objects, and with elaborated photographs in particular. One's sense of self, of identity, is buttressed by such objects".

híbridas que comunicam significados sobre o mundo (Bruzzi, 2005). Uma das formas mais próximas do nosso filme é o documentário-ensaio, onde se consegue perceber "aquilo que o realizador pensa acerca de determinado assunto, pegando em imagens e mostrando-nos o seu pensamento" (Castelo-Branco, 2018). Manuela Penafria, no seu artigo sobre *O ponto de vista no filme documentário*, revela-nos um dos grandes pontos semelhantes entre o documentário e este filme:

> Um documentário é uma obra pessoal e implica uma necessidade da parte do documentarista em expressar algo, em dizer algo sobre determinado assunto. Não se trata de egoísmo ou narcisismo. Documentaristas que fazem filmes pessoais, ou seja, sobre eles próprios, sobre temas que a eles lhes interessa ou sobre temas sobre os quais lhes interessa apresentar a sua visão, estão, obviamente, a apresentar a sua visão pessoal. Antes de mais, estão a contribuir para o desenvolvimento do género. Cada filme contribui para o cumprimento de uma das principais funções do documentarismo: promover a discussão sobre o nosso próprio mundo; confrontarmo-nos ou distanciarmo-nos de nós próprios. Estão, também, a incentivar o diálogo sobre diferentes experiências, sentidas com maior ou menor intensidade. Apresentar novos modos de ver o mundo ou de mostrar aquilo que, por qualquer dificuldade ou condicionalismos diversos, muitos não vêem ou lhes escapa, é então a principal tarefa de um documentarista. Estes muitos a que me refiro, podem ser os espectadores ou os próprios intervenientes de um filme. O ponto de vista implica que o documentarista sente necessidade em expressar algo pessoal. (Penafria, 2001)

Apesar de no filme *Quinta-Casa* estar a revelar a minha visão e reflexão sobre aquilo que foi encontrado, e de fazer uma montagem de filmagens, sons e fotografias, o mais importante foi revelar o que foi encontrado. Trazer para a luz do dia o conteúdo de muito material que tinha estado oculto, numa espécie de oblívio. Este mesmo material tem uma linguagem própria, longe da linguagem dos géneros que conhecemos. Pode estar próximo do documentário, por estar a documentar uma era, uma forma de viver, mas, no entanto, traz mais do que a informação que se vê – são imagens-afeto. Revela os realizadores caseiros e as suas visões. Visões essas num contexto familiar e pessoal, inseridas num tempo e num espaço que se estendem para lá do mundo íntimo. Péter Forgács, *media artist* e realizador húngaro, é um dos artistas que trabalha mais com filmes caseiros, principalmente feitos por europeus da Europa Central, durante a era Nazi de 1930 e 1940.Num artigo escrito por Peter Delpeut, pode ler-se que

> No filme que Forgács fez sobre Dusi e Jenö, eles tornaram-se queridos para mim, por mais distantes que estivessem. Há algo tátil nos filmes caseiros. Em toda a sua falta de jeito, franqueza, banalidade também, as pessoas nessas imagens aproximam-se mais de nós do que em qualquer outro género. Eles permitem que nós compartilhemos uma intimidade destinada apenas à família e amigos mais próximos. Nós entramos furtivamente na sala de estar deles, por assim dizer, para observar secretamente as

> imagens projetadas numa tela. Os filmes caseiros são imagens de família. Pertencem à família e a mais ninguém.[29] (Delpeut, 2007)

Estas imagens da família de Jenö, que Forgács trabalhou, foram passadas durante a Grande Guerra. A casa tinha sido bombardeada, mas Jenö, em vez de usar o tempo de fita a filmar a sua casa, preferiu filmar um passeio em família:

> Talvez fosse por uma razão financeira. O material e a revelação do filme eram caros, para uma pessoa com poucos meios como Jenö. Além disso, os seus rolos de filme não duravam mais de três minutos. Esta é a era pré-vídeo e nós podemos ver. Jenö fez escolhas, cada imagem era um pensamento: eu quero mostrar isto, eles dizem, tudo o resto não tem importância. O que importava então? Se acreditarmos nos filmes de Jenö, eram aniversários, visitas a amigos, pais e ao Cinema Kroon, férias de verão e inverno, passeios pelo parque e sobretudo, para não dizer cansativo, as aventuras do cão de Dusi, que, é o que sugere Forgács, anexando gradativamente todas as atenções do casal sem filhos. Provavelmente também havia muito sofrimento pela casa perdida, mas gastar muito filme nela agora, não, o cão era de maior importância.[30] (Delpeut, 2007)

Noutro artigo, também sobre Péter Forgács, a autora, Jessica Kedward, expõe algumas das conversas que teve com o cineasta, onde escreve que Forgács revelou que adora a história, mas não é um historiador. Prefere estar fora dessa categoria, nos limites, na sua própria ilha, já que está mais interessado na parte psicanalítica da história (Kedward, 2003).

> Forgács explica que as imagens encontradas permitem vislumbrar uma certa "esquizofrenia" que existia entre a vida pública e a vida privada na Hungria. "As vidas públicas são tão fortes", diz ele, "mas por causa da falta de imprensa livre, não conseguimos dizer o que as pessoas estão realmente a pensar". Ele compara esses filmes amadores com o princípio do *objet trouve* de Duchamp, pois ele reapresenta os filmes amadores de uma maneira sugestiva de um sonho secreto, a ser desvendado. Forgács incentiva a releitura desses filmes caseiros, uma recontextualização pela qual o material

[29] Tradução da autora: "In de film die Forgács over Dusi en Jenö had gemaakt, waren ze me lief geworden, hoe ver ze welbeschouwd ook van me af stonden. Home movies hebben iets tactiels. In al hun onhandigheid, directheid, banaliteit ook, komen de mensen in die beelden je nader dan in welk ander genre. Ze laten je delen in een intimiteit die alleen voor de naaste familie en vrienden is bedoeld. Je sluipt als het ware hun woonkamer binnen om stiekem mee te kijken naar de op een laken geprojecteerde beelden. Home movies zijn familiebeelden. Ze zijn van de familie en van niemand anders."

[30] Tradução da autora: "Een leven als zovele andere, niets spectaculairs, of het moest dat gebombardeerde huis zijn, die ene dag dat de Grote Geschiedenis van oorlog en politiek het zorgeloze echtpaar even niet oversloeg.Niet dat Jenö daar iets groots van maakte. Hij filmde weliswaar zijn verwoeste huis, maar hij besteedde er niet meer beelden aan dan van een willekeurige zondagmiddagwandeling. Misschien had dat een financiële reden. Filmmateriaal en ontwikkelen waren kostbaar, ook voor de niet onbemiddelde Jenö. Bovendien duurden zijn filmrolletjes niet langer dan drie minuten. Dit is het pre-videotijdperk en dat zie je. Jenö maakte keuzes, ieder beeld was een gedachte: dit wil ik laten zien, zeggen ze, al het andere is van geen belang.Wat was er dan van belang? Als we de filmpjes van Jenö mogen geloven, dan waren dat verjaardagen, bezoek aan vrienden, ouders en de Kroonbioscoop, zomer- en wintervakanties, wandelingen door het park en bovenal, om niet te zeggen allesoverheersend, de wederwaardigheden van Dusi's hondje, die, zo suggereert Forgács, gaandeweg alle aandacht van het kinderloze echtpaar annexeerde. Er was vast ook veel verdriet over het verloren huis, maar om daar nu al te veel filmbeelden aan te spenderen, nee, het hondje was van groter belang."

> pode ser visto repetidas vezes num processo que Forgács descreve como "psicanálise da história". Forgács entrelaça o *found footage* com trechos de telejornais, anúncios políticos e partituras musicais que muitas vezes se chocam com imagens de felicidade doméstica. As "reorquestrações" de Forgács, tecidas numa colcha de retalhos altamente qualificada de tensão e contemplação, são projetadas para deixar abertas as camadas de atribuições de sentido para o espectador: "Quero que o espectador ative as suas próprias associações e não as substitua", diz ele. Eles são minimamente narrados, pois Forgács acredita que "já há texto suficiente nos filmes. É o que está além das palavras que vai chegar até nós. A verdade é algo metafísico e as palavras não são nada em comparação com a obra.[31] (Kedward, 2003)

Desta forma revelam-se os olhares destes realizadores caseiros: contam as suas histórias, inseridas numa história maior, trazendo à luz do dia a sua visão para além da história por que passavam no momento. Outra realizadora que é importante referir é Esfir Shub. Na sua tese de Doutoramento, Sibley Anne Labandeira Moran analisa o filme de Esfir Shub, *The Fall of the Romanov Dynasty* (1927).

> Ela não só muda a produção do documentário e a noção e as condições de um filme-arquivo, como também influencia a forma como a história é contada, como ela é vista. Ao mediar essas cenas, ela está a atuar como mediadora com o passado. (...) Para Shub, essas imagens tinham uma ligação direta com o passado. (...) Ela tornou interessantes essas "imagens antigas", esses restos de "informações" obsoletas, ligando-as ao presente. (...) Essas imagens eram significativas para Shub porque eram o que ela chamava de "imagens autênticas", e essa noção de imagens autênticas apoiava-se em dois factos, um deles, a sua proveniência, ou seja, eram "imagens factuais", filmagens de pessoas reais em vez de atores a retratar partes de argumentos em cenas encenadas; e outro, a forma como foram produzidos, ou seja, foram filmados mecanicamente durante a ocorrência dos eventos que ela quer representar; eram os registos dos acontecimentos à medida que se desenvolviam, em vez de representações, tornando-os mais "reais" do que qualquer outro tipo de representação e muito superiores a qualquer tipo de imagens encenadas. (...) As próprias imagens tornam-se a história, são a história[32] (Moran, 2015).

---

[31] Tradução da autora: Forgács explains that the found footage permits an insight into a certain "schizophrenia" that existed between the public and private lives in Hungary. "The public lives are so strong," he says, "but because of the lack of free press, you can't tell what people are really thinking." He parallels these amateur films with Duchamp's principle of the objet trouve, as he re-presents the amateur films in a manner suggestive of a secret dream, there to be unraveled. Forgács encourages a rereading of these home movies, a recontextualizing whereby the material can be viewed again and again in a process that Forgács describes as "psychoanalyzing history." Forgács interlaces the found footage with snippets of newsreel, political announcements, and musical scores that often jar with images of domestic contentment. Forgács's "reorchestrations," woven into a highly skilled patchwork of tension and contemplation, are designed to leave open the layers of attributions of meaning for the viewer: "I want you to activate your own associations and not replace them," he says. They are minimally narrated, as Forgács believes that "there is enough text in films already. It is what is beyond words that will reach you. The truth is something metaphysical and words are nothing in comparison to the work

[32] Tradução da autora: "She not only changes the production of documentary film and the notion and conditions for a film-archive, she also influences the way history is told, how it is seen. By mediating these scenes, she is acting as a mediator with the past. (...) for Shub, these images had a direct link to the past. (...) She made those "old images", those remains of obsolete "information" interesting once again by linking them with the present. (...) These images were significant for Shub because they were what she deemed "authentic images", and this notion of authentic images relied on two facts, one, their provenance, that is that they were "factual images", shots of real people instead of actors portraying scripted parts in staged scenes; and two, the way they were produced, that is, that they were mechanically shot during the occurrence of the events she wants to represent; they were the recordings of the events as they were taking place, instead of representations,

Considero pertinente que a própria autora não tenha encontrado uma definição onde o filme de Esfir Shub se enquadrasse suficientemente:

> Em primeiro lugar, eles [os filmes] geralmente são incluídos no que é chamado de cinema de não-ficção, embora eu me tenha inclinado mais para o termo "documentário". Em segundo lugar, estes filmes foram construídos (e concebidos) com imagens anteriores, as chamadas *found footage*. E, em último lugar, são filmes-ensaio, ou pelo menos possuem traços ensaísticos. (...) No entanto, interessa-me mais o espírito comum que certas manifestações da imagem em movimento podem partilhar com a ideia de "museu" que remonta à *museion* da Antiguidade. São filmes para pensar, por assim dizer, filmes que também escrevem, imagens que contestam as imagens e os aparelhos a que pertencem. São obras que inspiram o pensamento e o debate, que inspiram outros a produzirem mais produtos culturais (em formas variadas: filmes, ensaios, peças de arte...). Eles oferecem um espaço para morar, pensar, voltar às próprias experiências e chegar aos próprios pensamentos. São inspiradoras, podem ser vistas como uma espécie de musas, sussurros fugazes que são feitos de sons e imagens temporais, processuais.[33] (Moran, 2015)

A autora encontrou as mesmas semelhanças que apresentámos anteriormente em relação ao filme *Quinta-Casa*. Tentou encontrar uma definição, mas nenhuma das que referiu parece integrar totalmente o seu filme, pelo que me atrevo a sugerir que tanto os filmes de Péter Forgács como o de Esfir Shub se podem inserir no nosso conceito de filme-memória.

Em jeito de conclusão, o filme-memória é um filme que tem um pouco de documentário, mas sem restringir a experimentação; tem um pouco de ensaio, na medida em que revela o pensamento do autor através do discurso visual e verbal, sem ocultar lacunas ou dúvidas, mas sem uma propensão crítica. É um filme que, no final, consiste na criação de uma nova memória, composto por diversas memórias, de acontecimentos passados durante períodos de tempo vários, que procura semelhanças e diferenças entre as diversas gerações desse mesmo espaço de memórias e que pretende guardar no/do tempo aquilo que não se quer esquecido ou abandonado. Um filme que quer partilhar com o público aquilo que originalmente foi privado, e que pode suscitar novas discussões

---

making them more "real" than any other kind of depiction and far superior to any kind of staged images. (...)The images themselves become the story, they are the story"

[33] Tradução da autora: "In first place, they are generally included in what is termed nonfiction filmmaking, although I have leaned more towards the term "documentary." In second place, these films have been built (and conceived) with previous footage, so- called found footage. And in last place, they are essay films, or at least hold essayistic traits. (...) However I am more interested in the common spirit that certain manifestations of the moving image can share with the idea of "museum" as it goes back to the museion of Antiquity. They are films for thought, if you will, films that are also writing, images that contest images and the apparatuses they pertain to. They are works that inspire thought and debate, that inspire others to produce more cultural products (in varied forms: films, essays, art pieces..) and they conserve in them images, which they include in a historical discourse and address in a critical manner. They offer a space to dwell, to think, to go back to ones own experiences and arrive to ones own thoughts. They are inspiring, they could be seen as muses of a sort, fleety whispers that are made of temporal, processual sounds and images."

sobre o filme que usa o arquivo familiar e o modo como as imagens se relacionam com o passado, com o indivíduo e com a história comum. Uma obra que intenta questionar como um filme sobre uma família, que o público não conhece, pode transportar o espectador para as suas próprias memórias. Que procura o interesse histórico de uma vivência que não se realiza apenas na grande narrativa das mudanças sociais, na dimensão do que chamamos História, mas uma história "menor" que remete para o privado. Por si só, não é uma menor história, é a história *evenemencial*[34] (Simiand, 1903), já que a sua perceção e significância estão dependentes de um sujeito que interpreta o mundo dos quotidianos, dos olhares, dos gestos, dos ambientes preenchidos por vidas humanas e comportamentos. Acaba por ser uma recontextualização da história geral, apresentada através do olhar de quem a viveu e como a viveu, que é relevante e importante ser conhecida. Como o historiador Braudel escreveu, o "passado e o futuro iluminam-se mutuamente" (Braudel, 1978); aqui também podemos dizer que o microssistema das vivências quotidianas ilumina, e é iluminado, pela grande História. É na microescala que se exercita o diverso, o errático e também o mais inesperado. Tal como Éfren Cuevas revela, "o arquivo familiar torna-se então mais uma fonte de documentação histórica, fornecendo uma perspetiva micro-histórica muitas vezes ausente das histórias públicas padrão"[35] (Cuevas, 2013) e, assim, releva a importância da existência destes filmes-memória.

Daí que *Quinta-Casa* pretenda ser um espécimen daquilo que se pode entender como filme-memória: um documentário, um ensaio, uma experimentação, mas não só isso, ainda que seja tudo isso. Também é os lugares de memória e as memórias de um lugar. É o sentido de nostalgia associado à reminiscência e atualização de diversas memórias, ainda que não se tenha vivido nelas; é o sentimento de pertença, a um lugar ou às pessoas presentes nesse lugar, ainda que se não as conheça; é a identificação pessoal ou a sugestão de identificação do registo familiar com as histórias que ocorrem dentro da narrativa fílmica, sem que o espectador tenha participado nelas; é um ponto de vista íntimo, privado e particular que se estende à memória coletiva.

1.3. A pesquisa familiar

O filme-memória *Quinta-Casa* retrata duas casas de família. Uma Quinta e uma Casa. A Casa pertencia a José Craveiro Júnior, dono de fábricas de lanifícios do

[34] Conceito elaborado por François Simiand, que explica que a história evenemencial é a história tradicional, a história na dimensão não do humano, mas do indivíduo, a história do acontecimento.

[35] The family archive becomes then another source of historical documentation, providing a microhistorical perspective often absent from the standard public histories.

Tortosendo, e manteve-se na sua família direta, incluindo nos dias de hoje. Arrendou a casa ao meu avô paterno, Filipe Craveiro Sousa, que era sobrinho direto (José Craveiro Júnior era irmão de Maria Artemisa Craveiro Sousa, mãe do meu avô Filipe), em meados da década de 1950, e deixou de estar neste ramo familiar a 10 de Maio de 2022, uns meses depois do falecimento da minha avó paterna, Maria Umbelina Castelo-Branco (Fig. 11).

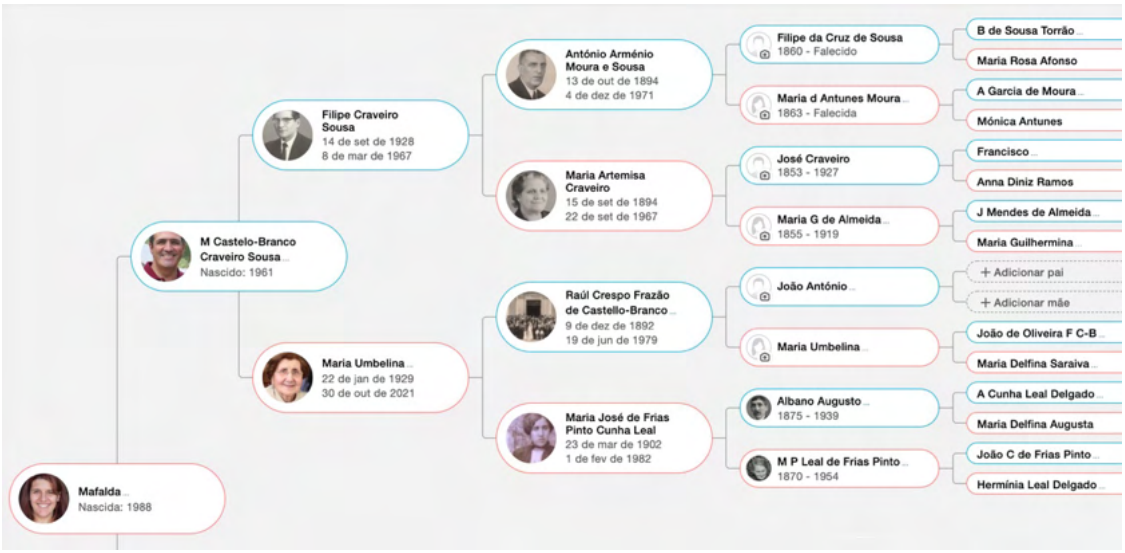


Fig. 11: Ramo familiar diretoda Casa

A Quinta Villa Espiga pertenceu a Joaquim Pereira Espiga, o meu trisavô materno, dono da Fábrica Joaquim Pereira Espiga, na Ribeira das Poldras, na Covilhã. Comprou a Quinta aos seus irmãos, Francisco e José Pereira Espiga, por volta de 1910, e manteve-se na família direta, através das filhas mais velhas, onde se inclui a minha avó materna, Maria Nazária Morais Alçada, e os seus irmãos (Fig. 12), até 10 de Julho de 2020.

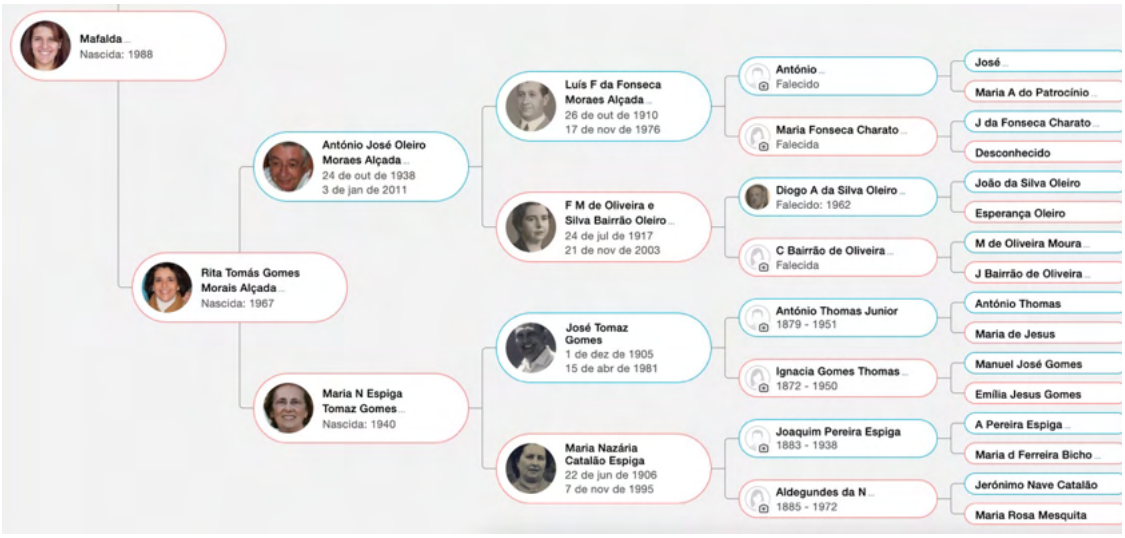


Fig. 12: Ramo familiar direto da Quinta

Ambas eram locais de reencontro, principalmente a Quinta (lado materno), por onde passaram, pelo menos, sete gerações (desde o meu trisavô às minhas filhas).

Inicialmente pensei fazer um filme apenas sobre a casa do Tortosendo (lado paterno), pois sabia que o meu avô paterno, Filipe, filmava e fotografava, e que muito do material que tinha não se conhecia ou, pelo menos, estava guardado e ainda não tinha sido visionado. E, esperançosamente, desejava que tivesse algo acerca da Covilhã, visto esse ser o meu objetivo no início do projeto.

Assim que comecei a pesquisa acerca da cidade contactei a família materna, questionando se teriam, ou se conheciam alguém que tivesse, filmagens ou fotografias da Covilhã, durante o século XX. Recebi resposta de Pedro Maia Malta, filho de uma prima direita da minha avó materna, Helena Maria Espiga Maia Malta (ou "Lila"). Tinha bobinas de filmes e negativos passados na Covilhã e na Quinta (Fig. 13 e Fig. 14), filmados pelo seu pai – o meu tio-bisavô Alexandre Espiga -, dos quais, como já há muito tempo não eram projetados, não se conhecia o conteúdo. Após esta notícia e depois de visualizar todo o espólio, o objetivo do projeto foi alterado. Encontrei aqui o elemento de serendipidade[36] (Merton, 1970) do meu projeto: em vez de fazer um filme documental sobre a cidade da Covilhã, porque não fazer um filme-memória sobre estas duas casas? Começaria, assim, pelo particular, passando mais tarde para o geral, caso encontrasse imagens da cidade.



Fig. 13: Negativos de Helena Maria Espiga Maia Malta



Fig. 14: Bobinas de filme de Helena Maria Espiga Maia Malta

Na continuação deste processo de visionamento de bobinas, apercebemo-nos que, dentro do espólio do meu avô paterno, havia também um aparelho de rebobinamento portátil, um projetor de filme de 8mm e gravadores/reprodutores de

[36] Quando o pesquisador chega por casualidade ou por sagacidade a indagações e resultados válidos que não eram explicitamente procurados.

áudio magnético. Os primeiros materiais foram visionados através de um aparelho chamado Zeiss Ikon Moviscop (aparelho de rebobinamento), dos anos 1950, que permitia o visionamento das películas de 8mm (Fig. 15). Por este aparelho precisar de uma recuperação interna, a qualidade de visionamento não era a melhor, como se pode ver na Fig. 16. Ainda assim, foi possível ter um primeiro contacto com o conteúdo das diversas bobinas. No entanto, o Moviscop que temos só permite ver filmes de 8mm e existiam também, por visualizar, películas de 9,5mm.



Fig. 15: Zeiss Ikon Moviscop 8mm



Fig. 16: Visionamento de filme de 8mm no Moviscop

Por outro lado, era preciso encontrar uma forma de digitalizar todo este conteúdo. Já a pensar no filme *Quinta-Casa*, no início pensou-se em digitalizar o material filmográfico através da projeção direta na parede, o que poderia dar a ideia de algo mais tosco e imperfeito. Em minha posse tinha um projetor de bobinas de filme de 8mm, um Silma Sonik 8 (Fig. 21), que pertencia ao meu avô paterno, e que podia ser uma boa possibilidade para fazer essa projeção. Estimo que este projetor, comercializado a partir de 1962, deva ter sido adquirido após as primeiras filmagens de família, aquando do nascimento do meu pai, em 1961, assim como de uma curta-metragem intitulada *Noite de Janeiro*, realizada pelo meu avô Filipe, que supomos que tenha sido filmada por volta de 1964. A minha avó paterna transmitiu-nos que o avô Filipe tinha preparado este filme para ser apresentado no concurso de cinema da Figueira da Foz, em 1965, mas, por ter ficado doente, não chegou a inscrevê-lo. Conseguimos confirmar a data do concurso através de uma carta arquivada nos pertences do meu avô (Fig. 17 e Fig. 18).



Fig. 17: Envelope carta

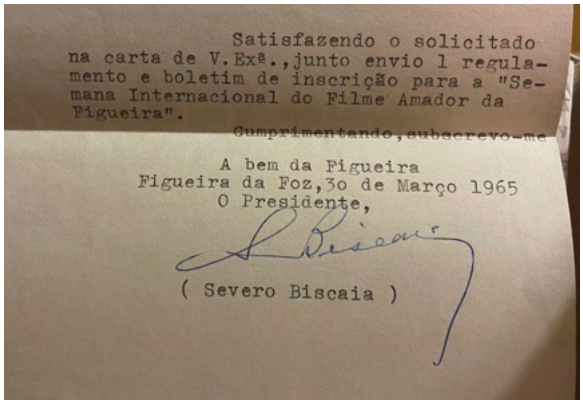


Fig. 18: Interior carta

Existem também bobinas de filme anteriores a esta data, mas desconhecemos que projetor terá sido usado para exibir esses filmes. Julgamos que se visionaria as filmagens no Moviscop, já que tinha material de edição de película (Fig. 19 e Fig. 20).

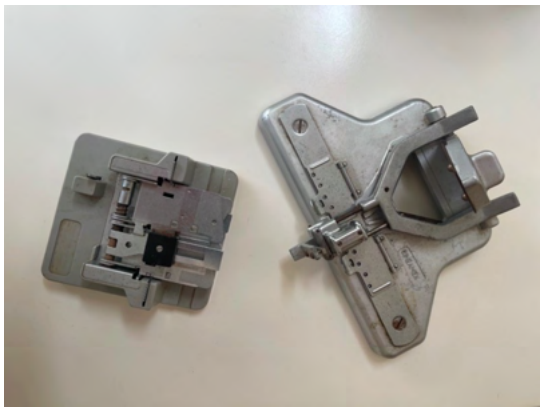


Fig. 19: Material de edição de película



Fig. 20: Material de edição de película

Tentámos reparar o projetor Silma Sonik 8 (Fig. 21), mas, infelizmente, para este projeto, não tivemos sucesso (Fig. 22). O projetor liga, projeta luz, mas o som não funcionou, porque um dos motores que permite rodar a bobina superior, não estava totalmente operacional, precisando de uma reparação profissional.



Fig. 21: Projetor Silma Sonik 8

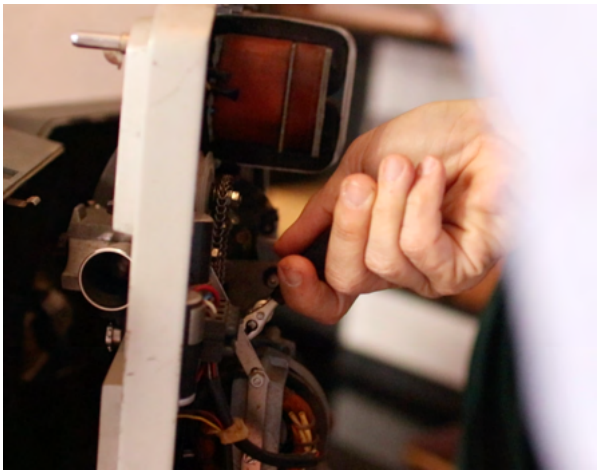


Fig. 22: Reparação do projetor Silma Sonik 8

Para tentar manter a ideia de filmar a projeção diretamente na parede, adquiriu-se o projetor Paillard Bolex G3 (Fig. 23), de 1939, que projeta filmes de 8mm, 9,5mm e 16mm. Como oferta vinham bobinas de desenhos animados, nos três formatos fílmicos. Visto ser um modelo inglês, foi necessário encontrar um conversor de corrente elétrica de 110v para 220v (Fig. 24) que, lamentavelmente, acrescenta um som elétrico contínuo, muito incomodativo, sempre que se liga o projetor, possível de se ouvir durante o filme. Ainda assim, avançámos com esta ideia.



Fig. 23: Projetor Paillard Bolex G3



Fig. 24: Projetor Paillard Bolex G3 e o conversor elétrico

Tendo adquirido este projetor, já era possível visualizar as bobinas de 9,5mm e desvendar o seu conteúdo. Através da projeção na parede, descobriu-se uma peça de teatro familiar acerca do *Capuchinho Vermelho*, de 1952, e uma tarde passada na Quinta (Fig. 25), de 1947, filmadas pelo meu tio-bisavô Alexandre Espiga, em película Pathé de 9,5 mm. Esta informação, acerca das datas e do autor das filmagens, foi adquirida através

de uma pesquisa familiar, contida em álbuns de fotografias datados e também através de testemunhos de familiares vivos. Em todo este processo houve algo de arqueológico e de detetivesco. Este momento em que se conseguiu ver a projeção pela primeira vez, foi ele próprio filmado e surge em *Quinta-Casa* para introduzir a apresentação destas imagens à família.



Fig. 25: Filme de 9,5mm que foi conhecido na primeira projeção



Fig. 26: Película queimada durante a fase de testes

Era necessário perceber quais os melhores ângulos e a quantidade de luz que a sala precisava ter, para poder filmar devidamente as projeções na parede (Fig. 25). Assim que foram iniciados os testes de projeção com as bobinas de desenhos animados e ao colocar o projetor a funcionar este parou e queimou o *frame* (Fig. 26), pelo que foi necessário encontrar outra solução e desistir da filmagem de projeções na parede, para que não acontecesse o mesmo com os filmes originais. Este efeito acontece devido ao sobreaquecimento da máquina. Segundo a autora Haidee Wasson, aquando da tentativa de criar projetores mais pequenos e portáteis, durante os anos 30,

> (...) também levou aos desafios práticos de controlar o perigo potencial de calor dentro da casa da lâmpada. Ou seja, quanto menor era aquela caixinha de metal, mais quente ela ficava. Quanto mais quente, mais incendiário era. Os pedidos para fazer imagens maiores e mais brilhantes, exigindo lâmpadas mais fortes e, portanto, mais quentes, só agravaram o problema. As demandas para imobilizar a imagem em movimento apresentavam um desafio incómodo, uma vez que isso exigia manter um único *frame* de filme iluminado estável, em vez de movê-lo rapidamente para dentro e para fora do calor criado pelo processo de projeção.[37] (Wasson, 2021)

[37] Tradução da autora: "The design imperative to make the projector smaller also led to the practical challenges of controlling the potential danger of heat inside the lamphouse. That is, the smaller that little metal box was, the hotter it became. The hotter it ran, the more incendiary it was. Calls to make bigger and brighter images, requiring stronger and hence hotter bulbs, only exacerbated the problem. Demands to still the moving image presented a vexing challenge, given that this required holding a single illuminated film frame steady rather than moving it quickly in and out of the heat created by the process of projection."

Com o projetor parado, as bobinas param de rodar, ficando um *frame* de filme imobilizado mesmo à frente da fonte de calor, fazendo com que este derreta.

Mais tarde, ao consultar livros sobre preservação de filmes de película, percebi que o uso do Zeiss Ikon Moviscop teria sido o melhor método para a leitura destes filmes, já que os autores aconselham a não colocar os filmes em projetores: "Acima de tudo, resista ao impulso de ver o seu filme com um projetor. Os projetores causarão danos adicionais a filmes já enfraquecidos por encolhimento, rasgos ou deterioração. Os procedimentos [aconselhados] (...) assumem a configuração mais básica - rebobinamento portátil, bobinas divididas e uma caixa de luz com uma lupa de aumento[38]" (National Film Preservation Foundation, 2004), que, tal como descrito e exemplificado no livro, é o aparelho Moviscop.

Ao nosso dispor, tínhamos também um gravador/reprodutor de bobinas de áudio Philips EL 3547, do início dos anos 60, também do meu avô Filipe (Fig. 27). Foi possível ouvir algumas gravações de som de bobinas até 15cm de diâmetro. No entanto, o próprio gravador já mostrava sinais do tempo e, com ele, surgia o barulho de um motor já a funcionar mal. Na Universidade da Beira Interior, foi feita uma tentativa de gravar o som do gravador para o computador (Fig. 28). Mas como não tínhamos os materiais específicos (a marca Philips, durante os anos 60, criava ligações de cabos muito particulares, que só funcionavam na própria marca), as próprias ligações que fizemos não foram as melhores e, por isso, a gravação de áudio que foi feita neste teste ficou sempre com um som tinido. No entanto, nas tentativas seguintes que foram feitas em casa, o gravador deixou de funcionar.



Fig. 27: Gravador / Reprodutor Philips EL2547



Fig. 28: Tentativa de gravação de áudio

[38] Tradução da autora: "Above all, resist the impulse to view your film with a projector. Projectors will inflict additional damage to films already weakened by shrinkage, tears, or decay. The following procedures assume the most basic setup—portable rewinds, split reels, and a light box with a magnifying loupe."

Para que não se perdesse o conteúdo do espólio familiar, todo o material filmográfico, assim como as bobinas de áudio magnéticas, foi digitalizado para o computador, sendo a luz do projetor feita com lâmpadas LED, para que o mesmo não sobreaqueça e acabe por queimar a película.

Enquanto decorriam estes processos de digitalização, continuei à procura de mais material familiar. Para além do que já tinha, já que sabia que durante o meu crescimento muitos momentos e acontecimentos foram documentados, os meus familiares emprestaram-me cassetes Hi8, MicroMV, negativos, slides e álbuns de fotografia. Todos eles foram digitalizados por mim, tratados e organizados de maneira a facilitar o processo de montagem, algo que aprofundarei no próximo capítulo. Ao todo, foram digitalizados e organizados 16800 documentos, sendo que 3739 foram pré-selecionados para a montagem de *Quinta-Casa*.

Foi necessário o uso de scanners apropriados para a leitura dos negativos e dos slides - que serão abordados no subcapítulo 2.1 -, assim como estudar a melhor forma de arquivar todo este material, de modo que pudesse sobreviver ao teste do tempo, muito do qual tinha já essas marcas do tempo: humidade, pó, cor a desvanecer ou agrafos ferrugentos que acabaram por transferir para a fotografia, pelo que era importante arranjar formas de, pelo menos, travar esta degradação (da Fig. 29 a Fig. 32).



Fig. 29: Slides degradados



Fig. 30: Slides degradados



Fig. 31: Transferência de ferrugem



Fig. 32: Deterioração por humidade

Tal como referido no subcapítulo 1.1, houve algum material encontrado que estava guardado em locais e sítios que não favoreceram o seu estado atual, fazendo com que os agentes do tempo degradassem os diversos formatos. Algumas das fotografias estragadas tinham o seu respetivo slide ou negativo, mas, no caso dos slides, o perdido é irrecuperável. São imagens criadas que nunca iremos conseguir ver. O lado mágico da fotografia, o registo do momento, acabou por se perder com a mesma rapidez com que foi criada, num instante. Tal como Geoffrey Batchen refere, "a memória encontra-se num enigma - a passagem do tempo, que torna a memória possível e necessária, é também o que faz a memória desaparecer e morrer." (Batchen, 2004). Tal como explicado no artigo *Found Footage e a memória humana em Bodysong e Life in a Day*, são imagens-ruínas, "remanescências daquilo que foram, quando eram apenas representações diretas da realidade" (Castelo-Branco, 2018).

Quanto ao tipo de álbum onde se guardam os negativos e slides, assim como as folhas ou caixas que se usam para separar e armazenar as fotografias, têm de ter algumas especificidades como, por exemplo, um pH neutro, como se pode ver no exemplo da Fig. 33. As colas ou adesivos que seja necessário usar nas folhas rasgadas não podem ter ácido, assim como o local onde este material ficará armazenado terá de ser fresco e seco, para que não ganhe humidade, nem apanhe sol, de modo a evitar danos permanentes. Segundo arquivistas, o mobiliário onde este material necessita ficar guardado "deve ser de aço e as estantes, arquivos, armários e mapotecas devem ser compatíveis com as

condições de acondicionamento definidas anteriormente. (...) Em hipótese alguma, deve-se usar móveis ou prateleiras de madeira" (Filippi, Lima, & Carvalho, 2002). No caso dos slides, ainda não foi possível armazená-los num álbum com as características corretas e, por essa razão, têm sido mantidos nas caixas de plástico que se usavam para guardar os slides, que, segundo Filippi, Lima & Carvalho (2002), contêm o tipo de plástico recomendado (poliéster, polietileno de alta densidade, polipropileno) e também numas caixas de metal que pertenciam ao meu avô paterno, como se pode observar na Fig. 34. Mas, como também se pode apreender na imagem, o interior das próprias caixas metálicas precisa de ser cuidado, pelo que este arquivamento terá de ser modificado em breve. As cassetes VHS, Hi8, MiniDV e MicroMV encontram-se em caixas com o plástico e cartão recomendado, assim como os DVD's (Fig. 35 e Fig. 36).

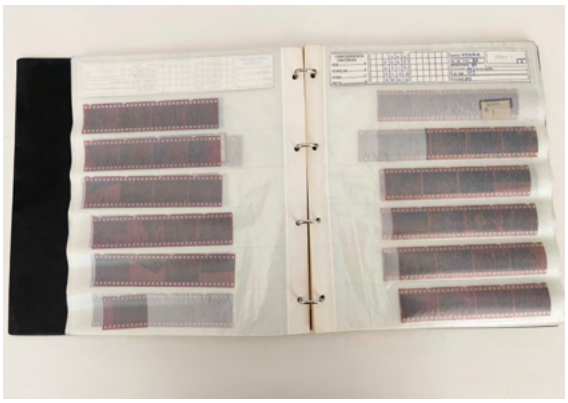


Fig. 33: Capa e folhas de conservação de negativos



Fig. 34: Caixas de slides



Fig. 35: Organização de cassetes Hi8



Fig. 36: Organização de cassetes Hi8, MiniDv, MicroMV e DVD's



Fig. 37: Álbum de fotografias com humidade

Como se pode observar na Fig. 37, apesar de algumas fotografias do meu pai se encontrarem num álbum com as características corretas, por este ter estado num local sem as melhores condições, as primeiras páginas do álbum acabaram por sofrer alguns estragos devido à humidade.

Assim que o material foi digitalizado, foi possível observar-se que, tanto os familiares de uma casa como da outra, tiveram acesso a câmaras de filmar e fotográficas, de tal forma que se nota um grande à vontade com a câmara, algo que não se repete quando surgem elementos externos à família, como amigos, que têm um comportamento diferente, menos natural. O acesso a este género de material foi muito equilibrado ao longo das gerações. Ao rever este material, percebe-se que não houve uma geração que tivesse mais acesso que outra. A tecnologia acaba por acompanhar as diversas gerações, como se fosse um animal de estimação ou alguém da família, sempre presente.



Fig. 38: Slide jardim Casa Tortosendo (1962)



Fig. 39: Fotografia jardim Casa Tortosendo (1977)



Fig. 40: Fotografia jardim Casa Tortosendo (1997)



Fig. 41: Fotografia jardim Casa Tortosendo (2003)



Fig. 42: Fotografia na sala do Tortosendo (1962)



Fig. 43: Fotografia na sala do Tortosendo (1992)



Fig. 44: Filmagem Sony CCDTR8E na sala do Tortosendo (1993)



Fig. 45: Fotografia na sala do Tortosendo (1977)



Fig. 46: Filmagem Olympus 8MP na sala do Tortosendo (2005)



Fig. 47: Filmagem iPhone X na sala do Tortosendo (2017)



Fig. 48: Fotografia no muro da Quinta (1944)



Fig. 49: Filmagem Câmara Pathé Webo A no muro da Quinta (1947)



Fig. 50: Slide no muro da Quinta (1968)



Fig. 51: Fotografia no muro da Quinta (1981)



Fig. 52: Fotografia no muro da Quinta (1989)



Fig. 53: Fotografia no muro da Quinta (1995)



Fig. 54: Fotografia no muro da Quinta (2009)



Fig. 55: Fotografia no muro da Quinta (2019)



Fig. 56: Fotografia na varanda da Quinta (1937)



Fig. 57:Fotografia na varanda da Quinta (1940)



Fig. 58: Fotografia na varanda da Quinta (1954)



Fig. 59: Fotografia na varanda da Quinta (1961)



Fig. 60: Filmagem na varanda da Quinta (1967)



Fig. 61: Filmagem Canon Auto Zoom 814 na varanda da Quinta (1974)



Fig. 62: Fotografia na varanda da Quinta (1980)



Fig. 63: Fotografia na varanda da Quinta (1987)



Fig. 64: Fotografia na varanda da Quinta (1995)



Fig. 65: Fotografia na varanda da Quinta (2002)



Fig. 66: Filmagem Sony DCRHC47 na varanda da Quinta (2013)



Fig. 67: Fotografia na varanda da Quinta (2019)

Apesar de serem famílias diferentes, nota-se uma ligação entre as duas: a mesma necessidade de recordar os momentos de família, o crescimento dos filhos, os passeios e, de certa forma, os mesmos valores que são passados de geração em geração, com as casas sendo o ponto comum, a ligação, um ponto de reencontro. São várias gerações, várias

famílias e todas elas fazem o mesmo. Fazem de formas diferentes, mas sempre de uma forma unida. É como se estas imagens estivessem a mostrar outras vidas, outras alturas, mas, ao mesmo tempo, coisas tão semelhantes àquilo que hoje em dia ainda se faz. Tal como podemos ver da Fig. 38 à Fig. 41, passadas no mesmo ângulo de visão no jardim da Casa do Tortosendo, das Fig. 42 a Fig. 47 passadas na sala de estar da Casa do Tortosendo, das Fig. 48 a Fig. 55, passadas no muro do exterior da Quinta e das Fig. 56 a Fig. 67, também passadas no mesmo ângulo de visão da varanda da Quinta, há muitos bebés e muitos adultos. Há várias gerações no mesmo plano e muitos estilos de enquadramentos, dependendo do ano em que foram tiradas e com que câmara. Conseguimos diferenciá-las por causa dos brinquedos, da decoração, da forma como as pessoas estão vestidas ou penteadas e pelas cores, ou a sua ausência, típicas do tipo de filme ou fotografia. Podemos também ver as mudanças de estilo que as casas passaram ao longo dos anos, de acordo com as épocas, o uso de papel de parede ou carpete, os cortinados, ou até o tipo de tecnologia e roupa. Nota-se que estas filmagens não foram feitas para as pessoas se vangloriarem, ou para mostrarem posses. São imagens de família que, tal como os irmãos Lumière, assim que tiveram acesso às câmaras de filmar, a primeira coisa que quiseram registar foi a família. E aquilo que os dois ramos familiares fizeram foi filmar a família: viraram-se para dentro, para o interior, para casa.



Fig. 68: Fotograma do filme com elementos de semiótica cristã

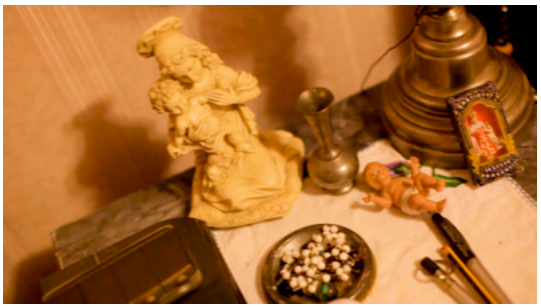


Fig. 69: Fotograma do filme com elementos de semiótica cristã

Os objetos que surgem nas imagens e as decorações das casas marcam épocas e revelam-se signos típicos de uma época e cultura. Para nós, portugueses, que temos uma cultura de influência cristã, estamos habituados a observar casas com elementos que remetem para o cristianismo, tais como, esculturas ou imagens da Sagrada Família (Fig. 68 e Fig. 69), crucifixos, pergaminhos com a bênção apostólica do Papa sobre o casamento, só para dar alguns exemplos. Há leituras que podem parecer óbvias dentro da nossa cultura, mas podem não o ser para outras. A nível nacional, há objetos típicos dependendo da zona de Portugal. As braseiras elétricas são mais comuns na zona Centro do que no Litoral, pelo que, se surgir uma casa com uma camilha com braseira no

interior, é algo que as pessoas do Centro poderão identificar mais rapidamente do que alguém de outra zona do país.

Há pequenos detalhes domésticos que evocam memória e história e podemos até dizer que cada casa é um pequeno museu, que acaba por moldar, e sobretudo caraterizar, as pessoas que viveram no seu interior. A forma como os quadros eram colocados, a disposição dos móveis, a apresentação e disposição das fotografias, assim como o tipo de fotos que eram escolhidas para serem exibidas, se eram religiosas, de lazer, familiares, tiradas por um fotógrafo (Fig. 70 e Fig. 71), tudo isto aponta para um período histórico que contém significados pessoais e sociais. Traçam uma biografia, mas, ao mesmo tempo, conseguem trazer uma leitura simbólica, que pode ser semelhante ou diferente, a quem os testemunhar. Estas imagens podem provocar reações emocionais diferentes e até suscitar a reflexão sobre como a noção de lar, que cada um de nós tem, se pode manifestar ao observarmos estas imagens. O que nos remete, de novo, para a ideia de nostalgia, antes abordada.



Fig. 70: Fotograma do filme com molduras de fotografias



Fig. 71: Fotograma do filme com molduras de fotografias

Patricia Zimmerman, no seu livro *Reel Families*, relata a apresentação do Óscar de Melhor Cinematografia, feita durante os Óscares de 1989, onde os atores Bruce Willis e Demi Moore apresentaram um filme caseiro deles mesmos a alimentarem a filha – tal como um dia os irmãos Lumière fizeram -, deixando a audiência totalmente rendida:

> Essa cena doméstica de um detalhe comum da vida quotidiana - alimentar um bebé numa cadeira alta - está encaixada num dos maiores espetáculos auto-celebratórios de Hollywood do ano. A pieguice do vídeo e o seu registo das situações diárias de novos pais autenticam Willis e Moore mais como um jovem casal simples, comum e simpático que alimenta o seu próprio bebé, do que como milionários da indústria dos médiag. O filme abandona a classe, prestígio e privilégio com um carnaval mediático de reprodução. Ao capturar imagens da esfera privada e de produção amadora, numa extravagância de Hollywood, este vídeo caseiro afirma doce e sedutoramente a narrativa de Hollywood como a quintessência do filme profissional. Em Hollywood, narrativas, tecnologia, perícia e execução triunfam; no filme caseiro, prevalecem as relações interpessoais entre um

operador de câmara inexperiente e os sujeitos amigáveis e a preservação de momentos fugazes e perecíveis da história familiar.[39] (Zimmermann, 1995).



Fig. 72: Apresentação do Óscar de melhor cinematografia, por Bruce Willis e Demi Moore, em 1989

Oscars 1989 [Programa televisivo]
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=apJPcoKb_c4&t=51s

É como se os filmes caseiros quebrassem as barreiras e hierarquias sociais e nos lembrassem daquilo que cada um de nós é. Das semelhanças e daquilo que nos aproxima. Um ser humano, apenas, a viver uma experiência na Terra.

Podemos então dizer que, acima de tudo, o filme-memória acaba por se basear em heranças – afetivas e simbólicas –, já que, ao pesquisar as coisas antigas e ao falar sobre elas, estamos a relevar o seu potencial artístico e narrativo e a inspirar a renovação de afetos. Não só nos outros, como em nós próprios. A imagem-memória torna-se imagem-afeto. E faz-se família.

O desafio fundamental tornou-se, então, encontrar a forma de criar um filme equilibrado, onde os aspetos afetivos e os aspetos formais originassem uma forma harmoniosa, onde existisse espaço para a experimentação e a reflexão, mas sem que perdesse o sentido de proximidade e a mensagem de rememoração, sendo simultaneamente convidativo ou empático para espectadores extrafamiliares. Tudo isto partindo das exigências mais simples: como criar uma narrativa fílmica coerente com as

[39] Tradução da autora: "This domestic scene of an ordinary detail of everyday life—feeding an in fant in a high chair—is wedged into one of the largest, self-congratulatory Hol lywood spectacles of the year. The mawkishness of the video and its record of the daily operations of new parents authenticates Willis and Moore as a down- to-earth, average, likeable young couple who feed their baby themselves rather than as media-industry millionaires. It jettisons class, prestige, and privilege with a media carnival of reproduction. As it snaps images of the private sphere and amateur production into a Hollywood extravaganza, this home video sweetly, alluringly affirms Hollywood narrative as the quintessence of profes sional film. In Hollywood, narratives, technology, expertise, and execution tri umph; in home video, the interpersonal relations between an unskilled camera operator and the friendly subjects and the preservation of fleeting, perishable moments of family history prevail."

imagens disponíveis? Como estruturar, artisticamente, os arquivos heterogéneos, não apenas fílmicos, mas também sonoros e fotográficos? A ideia central do filme era conduzir o espectador como se estivéssemos a entrar nas memórias de alguém, a viajar entre o passado e o presente através de sons, filmagens e fotografias sobrepostas, como se fossem camadas de tempo. Chegaríamos a uma altura em que já não saberíamos o que era memória e o que era presente, tal como se estivéssemos numa viagem interna pelas recordações.

Para que pudesse atingir estes objetivos de forma consistente, paralelamente à pesquisa familiar, decorriam uma pesquisa estilística, para perceber o que já existia no campo de filmes realizados com filmes caseiros, assim como averiguar que tipo de abordagem devia adotar na montagem, de que falarei de seguida.

1.4. A pesquisa de um estilo

O principal ponto de partida para este projeto foi o documentário-ensaio *Bodysong* realizado por Simon Pummell (Pummell, 2003). Em 2018 escrevi um artigo intitulado *Found footage e a memória humana em Bodysong* e *Life in a day*, no qual refleti sobre a forma como os realizadores usaram e ressignificaram imagens que, de outra forma, estariam esquecidas ou arquivadas, e estabeleci uma comparação entre o passado e o presente:

> Apesar de serem vídeos antigos, estes acabam por ser recentes. Isto é, ainda hoje temos reações parecidas com as de há muitos anos atrás. Aprendemos a andar da mesma maneira, nascemos, crescemos, vivemos... Mesmo sem as evoluções tecnológicas que hoje existem, tudo permanece da mesma maneira: apesar das raças e culturas serem diferentes, todos queremos ser notados, aceites dentro do meio em que vivemos e todos queremos saber qual o significado da vida. Da nossa vida. (Castelo-Branco, 2018)

Bodysong (Fig. 73) é um filme sobre a história do corpo desde que nasce até que morre e, no projeto que eu queria realizar, tinha em mente utilizar imagens de arquivo, em que pudesse contar uma história. Como já referido no primeiro subcapítulo, essa história seria à volta da cidade da Covilhã, mas, tendo em conta todo o material audiovisual familiar que tinha ao meu dispor, porque não começar com a memória familiar, ao invés da coletiva? Passar da ideia de exterior para interior (da cidade para casa) tinha como objetivo realizar uma história da família dentro de casa, sendo mostrada uma célula íntima da sociedade, aquilo que é desconhecido para os outros. Tendo como motivação *Bodysong*, um filme com imagens de *found-footage,* comecei a pesquisar outros filmes e imagens onde artistas tivessem usado a própria história da família.



Fig. 73: Fotograma de *Bodysong*

Pummell, S. (2003) [Documentário-ensaio]. Pathé.

Curiosamente foi nos filmes publicitários que acabei por descobrir as referências mais importantes para o filme *Quinta-Casa*. O meu trabalho como *creative researcher* para realizadores de publicidade, desde 2012, ajudou-me a mudar o meu ponto de vista sobre os filmes publicitários. Estes podem ser muito mais do que um anúncio de um produto. Na minha perspetiva, conseguem-se mais resultados a apelar aos valores da marca do que a dizer diretamente ao consumidor para comprar o produto x. E, nesse sentido, há muitos filmes publicitários com grande qualidade cinematográfica nos quais, em apenas 30/60 segundos, se conseguem contar histórias muito emotivas, com uma linguagem bastante cuidada e de proximidade. Muitas vezes utilizam a tradição e a cumplicidade para poder transmitir a confiança da marca, como se ela nos tivesse acompanhado desde sempre, como se fosse um familiar que esteve presente no nosso crescimento; ou até nas diversas gerações da nossa família, como eu gostaria que o meu filme fosse.

Uma das características que queria ter no meu filme era o uso de projeções nas paredes e de sobreposições de imagens/filmagens nos diferentes locais, para dar ideia dos diversos instantes que se passaram naquele mesmo sítio, ao longo dos anos. A marca AT&T, provedora de ligação de banda larga norte-americana, criou em 2018 um programa de mentoria chamado *AT&T Hello Lab Mentorship Program*, dedicado a apoiar os próximos realizadores, ao juntá-los com os cineastas já conhecidos da indústria de entretenimento, para que criassem filmes que nos apresentassem histórias autênticas. Os cantores Us the Duo eram uns dos artistas que se tinham unido à AT&T para que este projeto fosse realidade. Uma dessas histórias foi realizada por Ellis Bahl, e fala-nos sobre o romance de um casal que viveu 59 anos junto e que terminou quando eles morreram com 35 horas de intervalo. Esta história dos avós de uma fã da banda Us the Duo, Lucybelle (Fig. 74), foi o que serviu de inspiração para a realização da música e do videoclipe. Foi filmado na casa real dos avós de Lucybelle, com os próprios objetos e fotografias. Em conjunto, a música, as projeções na parede e a "dança" da câmara

permitem-nos assistir à história deste casal de uma forma muito emotiva, aproximando-nos muito desta família, mesmo não os tendo conhecido.

Este filme, *One Last Dance* (Bahl, 2016), foi o que me propiciou mais inspiração no que diz respeito às histórias que as nossas casas têm para/por contar. Enquanto aqui a história era contada através do movimento da câmara e da decoração da casa que ia mudando, à medida que a narrativa ia evoluindo (de acordo com a década e a fase da vida em que se encontravam), as projeções de fotografias fixas eram o que ditava o momento em que se encontravam. Aquilo que eu procurava para o filme *Quinta-Casa* era recuperar a vida que passou por estas duas casas e retratar as diversas gerações que se encontraram no mesmo espaço, ao longo dos anos. Não seria feito apenas com uma projeção fixa, mas sim em movimento, como se a casa nos estivesse a contar os diversos momentos que ali ficaram registados.

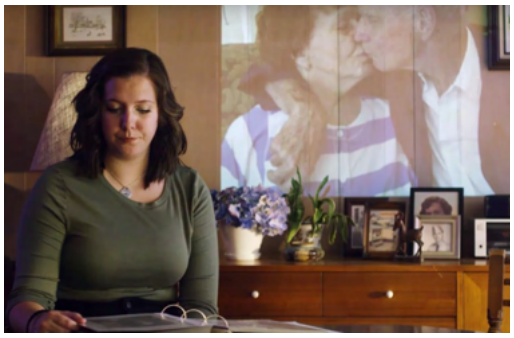


Fig. 74: Fotograma de Entrevista a Lucybelle

Meet Lucybelle - The Stories Behind Us The Duo's. Us the Duo (2016) [Entrevista filmográfica]. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=lwfGGLQadPU



Fig. 75: Fotograma de *The Last Repayment*

Emerson, Zak (2017) [Filme publicitário]. Blink. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=7yTbPKaqRag

Para perceber melhor de que forma apresentaria as projeções nas paredes, houve dois filmes publicitários que me chamaram a atenção. O primeiro, *The Last Repayment* (Fig. 75), realizado por Zak Emerson para o banco Allied Irish Bank (Emerson, 2017), é um filme onde acompanhamos um casal que fala sobre como escolheram a casa e as memórias que tiveram na mesma. O filme passa-se entre o presente e o passado: como é a casa hoje, em que eles estão a ser entrevistados, e como os filhos estão naquele momento, em contraste com filmagens e fotografias antigas, em que os filhos faziam uma pose e comparavam com uma filmagem atual dos filhos a fazerem a mesma pose. Fizeram também uso de projeções de filmes e fotografias em diversas zonas da casa, numa chávena, na mão, na parede interior e na parede exterior. Apesar de ser um filme publicitário a falar sobre o final da hipoteca de uma casa, acabaram por não se focar nisso. Ao invés, usaram filmagens de arquivo e de familiares, acompanhadas por um diálogo entre o casal, no qual falam sobre o percurso que fizeram até então. Desta forma,

conseguiram transmitir muita emoção e trouxeram ao de cima sentimentos e emoções com os quais nos identificamos. Neste caso, as projeções feitas não eram passadas no exato local da casa, algo que eu pretendia fazer no meu filme, para poder transmitir a ideia de que as paredes da casa podem contar histórias. Esta obra ajudou-me a perceber a dimensão e a importância que as projeções poderiam ter no meu projeto.

O filme publicitário *Memories* (Fig. 76), de Ornette Spenceley, para a marca House Network (Spenceley, 2016), retrata uma família que vai mudar de casa e, numa casa já vazia, vemos projeções de momentos que se passaram naqueles locais, desde que começaram a viver na casa até que saíram. No entanto, estas projeções foram colocadas em pós-produção. Em alguns momentos do meu filme, principalmente em exteriores, foi necessário colocar "projeções" em pós-produção, de uma forma assumida, sem que pareçam projeções, mas sim imagens sobrepostas no local exato onde se passaram, como se, por momentos, a realidade de um determinado ano se cruzasse com a realidade atual, ou com diferentes épocas.

A realizadora Petra Costa, na sua curta-metragem *Olhos de Ressaca* (Costa, 2009), na Fig. 77, onde fala sobre a intimidade de um casal de idosos, recorre a imagens de arquivo, sejam álbuns de fotografias ou filmagens, sobrepondo-as, acompanhadas pela voz de Vera, a personagem principal. Estes materiais aparecem como que a evocar a memória, de uma forma não linear, tal como as memórias normalmente se nos apresentam mentalmente e, muitas vezes, de uma forma sobreposta, como se não percebêssemos onde começa uma e termina a outra. Nas primeiras versões do meu filme, houve essa tentativa de mistura de imagens, de maneira que se entrelaçassem, mas esta solução acabou por transmitir uma ideia errada, pois foi feita de uma forma exacerbada, demasiado elíptica e excessivamente desconexa, sem conseguir passar a mensagem pretendida, como será abordado no capítulo 2.2.2. No filme de Petra Costa (Fig. 77), a narração de Vera serve como um guia ao espectador e torna o filme muito mais pessoal por ser a própria a contar a sua história, com a sua voz sobre as suas imagens.



Fig. 76: Fotograma de *Memories*

Spenceley, O. (2016) [Filme publicitário]. Rocking Carrot. Disponível em https://vimeo.com/152271560



Fig. 77: Fotograma de *Olhos de Ressaca*

Costa, P. (2009) [Documentário]. Busca Vida Filmes

No que diz respeito às sobreposições, como expliquei anteriormente, o objetivo era dar a ideia de momentos que se passaram no local, como se estivéssemos a levantar o véu e a observar outras décadas, outros anos passados naquele lugar. Como se o momento presente se mesclasse e formasse uma única memória, composta por várias memórias do passado. Raf Wathion, no filme publicitário *DAB+* (Wathion, 2018), representado na Fig. 78, procurou fazer essa sobreposição de imagens, mas de uma forma muito simples e limpa, em que mostra um local e, no mesmo sítio, vão surgindo retângulos ou quadrados com imagens que pertencem a anos diferentes, com a respetiva data. A colocação de datas também foi uma questão que se levantou no meu projeto, já que ele contém material de muitas décadas e com muitas pessoas com parecenças físicas, o que poderia dificultar a perceção da data em que o acontecimento se passava.

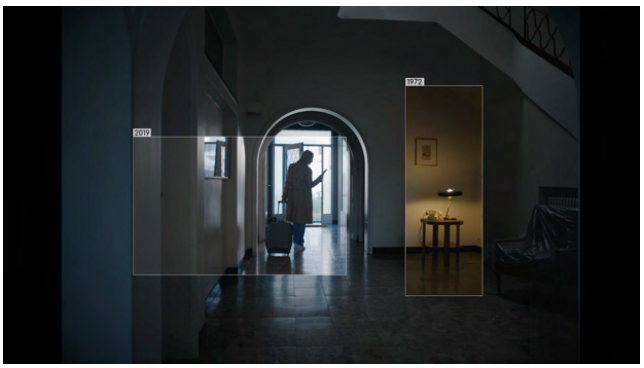


Fig. 78: Fotograma de *DAB+*

Wathion, R. (2018) [Filme publicitário] CZAR.
Disponível em https://vimeo.com/339971062

Com o filme *DAB+* percebi a possibilidade que o efeito das sobreposições poderia ter no meu filme, já que tinha a intenção de incluir, em simultâneo, diversos tipos de formatos fílmicos dos anos 1940 a 2021, passados no mesmo espaço. No filme DAB+, por ter sido todo filmado na mesma altura, e apesar de querer dar ideia de imagens de anos diferentes, o cenário não estava assim tão alterado, assim como a caraterística estética da filmagem não muda de acordo com a época, algo que se verifica no filme *Quinta-Casa*.

Uma estética que também me interessou bastante foi a do pintor Jacob Brostrup, que pinta a passagem do tempo em várias camadas (Fig. 79 e Fig. 80). No caso das suas pinturas, esta sobreposição acaba por ser muito dramática, pois mostra, numa das camadas, o tempo áureo de um edifício e, na outra, o tempo em que a natureza o absorveu totalmente. No filme-memória *Quinta-Casa* acaba por existir um momento assim, quando é sobreposta a imagem de uma piscina num momento em que as pessoas usavam esse espaço, com a imagem da mesma no momento presente, época em que a casa foi

entregue, onde quase já não se distingue a piscina, por estar imersa sob plantas e árvores (Fig. 81).



Fig. 79: Pintura de Jacob Brostrup

Brostrup, J. (s.d.) [Pintura]. Disponível em https://www.instagram.com/jacob_brostrup/



Fig. 80: Pintura de Jacob Brostrup

Brostrup, J. (s.d.) [Pintura]. Disponível em https://www.instagram.com/jacob_brostrup/



Fig. 81: Fotograma do filme com sobreposição de imagens sob a piscina

Um dos aspetos essenciais do filme-memória *Quinta-Casa* é o manuseamento de material de arquivo, assim como de aparelhos antigos. Muitos deles já não funcionavam, pelo que foi necessário recorrer a soluções técnicas mais recentes, de modo que se pudesse ter acesso a este material antigo. Havia, então, a necessidade de perceber o *making of* no próprio filme, um género de ligação entre aquilo que é presente, o que é passado e, de certa forma, o seu futuro. O documentário *Finding Vivian Maier* (Fig. 82), realizado por John Maloof (Maloof & Siskel, 2013), é um exemplo de como apresentar a organização do material encontrado, neste caso sobre Vivian Maier, e como se foi identificando e percebendo a própria pessoa através daquilo que se foi encontrando.



Fig. 82: Fotograma de *Finding Vivian Meier*

Maloof, J. (2013) [Documentário]. Ravine Pictures.

A descoberta deste documentário foi muito pertinente, principalmente numa altura em que estava a descobrir o material que o meu avô paterno, Filipe Craveiro Sousa, tinha deixado. Ao longo desta pesquisa, encontrei cartas vindas de vários países do mundo, inclusive da América do Norte, Ásia, Europa, dirigidas ao meu avô, entre os anos 1940 e os anos 60, que falavam de diversos temas, entre eles, de fotografias, selos, filmes e questões da vida. O meu avô morreu quando o meu pai tinha 6 anos e pouco ou nada sabíamos sobre ele. Esta pesquisa acabou por ajudar a descobrir mais sobre a sua pessoa, a sua voz, que estava guardada nas bobinas de áudio, o seu corpo, gestos e movimentos, que estavam registados numa das bobinas de filme 8mm deixadas por ele. Sendo ele o fotógrafo e o cineasta por trás da câmara, há muito poucos registos em que ele surge. A maior parte das fotografias em que ele aparece, enquanto adulto, são as típicas fotografias de fotógrafo, com uma pose pouco natural, recorrentes na altura. No entanto, há bastantes registos fotográficos dele durante a sua infância.

Apesar da descoberta do meu avô não se enquadrar neste filme, porque vai além do horizonte de *Quinta-Casa*, é um projeto que quero aprofundar e contar no futuro. Contudo, há diversos momentos do filme em que apresento algumas dessas descobertas, pois foi devido a este projeto que a minha família teve oportunidade de conhecer este seu familiar, que estava *à espera* de ser encontrado. O filme *Finding Vivian Meier* parecia então o espelho daquilo que eu estava a fazer com o que tinha encontrado do meu avô. No filme-memória *Quinta-Casa* não queria deixar de transmitir um pouco dessa minha descoberta e, por isso, coloco imagens minhas a manusear os aparelhos, exatamente no momento em que os estive a usar, e não de forma ficcionada, assim como ocasiões a filmar os espaços e o próprio material que foi digitalizado. Tal estratégia fílmica permite dar um aspeto mais efetivo e genuíno do processo de criação do filme e indicia o volume e variedade de registos fotográficos e fílmicos incluídos neste filme, assim como a ligação

que pode ser estabelecida entre o que está a ser visto, as filmagens de arquivo e o próprio autor, neste caso, eu mesma.

Em termos de *mood* do filme, do tom com que pretendia moldar a história e da direção que iria assumir, assim como do tipo de filmagens e enquadramentos com que iria registar as casas no momento presente, houve alguns filmes e documentários que me auxiliaram nos meus propósitos. Ainda dentro do tema da autorreflexividade do próprio artista inscrito no seu projeto, o filme de Margarida Leitão, *Gipsofila* (Leitão, 2015), que podemos ver na Fig. 83, os documentários *Mammaw* (Fig. 84), *O Último Arqueiro* (Fig. 85), de Dacil Manrique de Lara (2020), *Shirkers* (Fig. 86), de Sandi Tan (2018), de Brandon Maxwell (2018), *A Marriage to Remember* (Fig. 89), de Banker White (2014) e o videoclip *Jag Har Fattat* (Fig. 90) do cantor Robin Nazzari, realizado por Maceo Frost (2021), foram grandes referências. Apesar de alguns terem sido descobertos e analisados numa altura em que o filme já estava a ser editado, acabaram por servir como confirmação daquilo que já estava decidido e, por vezes, até de afinação de alguns pontos em que estava com dúvidas.



Fig. 83: Fotograma de *Gipsofila*

Leitão, M. (2015) [Documentário]. Margarida Leitão



Fig. 84: Fotograma de *Mammaw*

Maxwell, B. (2018) [Documentário]. Velem. Disponível em https://vimeo.com/294226914

Os filmes de Margarida Leitão e de Brandon Maxwell falam sobre as suas avós. Os realizadores surgem com as respetivas avós e conversam com elas. Surgem momentos em que se observam os álbuns de fotografia e onde se ouve apenas a voz dessas pessoas, acabando por nos levar numa viagem pelas memórias que os realizadores estão a viver naquele momento. A própria integração dos familiares acaba por trazer aos filmes uma emoção e um significado mais intensos, autênticos e íntimos, pois são as próprias pessoas, que estão naquelas fotografias, a contar-nos aquelas histórias. A forma como o fazem, mais ninguém poderia fazer, pois o tom que usam a contar essas memórias, a emotividade da voz, leva-nos a sentir uma forte empatia com essas pessoas, já que percebemos que, naquele momento, aquelas avós estão a reviver esses instantes no tempo. Algo semelhante ao que fez Manoel de Oliveira, que reservou o filme

autobiográfico *Visita ou memória e confissões*, filmado em 1982, para que apenas fosse visto depois da sua morte, no qual fala na primeira pessoa, tal como estas avós. Poderia ter sido narrado na voz de outro familiar ou amigo próximo, mas perderia o seu significado principal de ser o próprio, que passou por essas memórias, a contar e a apresentar a sua história.



Fig. 85: Fotograma de *El Último Arquero*

Manrique de Lara, D. (2020) [Documentário]. La Mirada Producciones



Fig. 86: Fotograma de *Shirkers*

Tan, S. (2018) [Documentário]. Cinereach. Doc Society. Shirkers

Os documentários de Dacil Manrique de Lara, Sandi Tan e Banker White, e o videoclipe de Maceo Frost, assumem-se como um jogo entre as imagens de arquivo, a história por detrás dessas imagens e, ao mesmo tempo, uma espécie de ode aos temas de que falam. *O Último Arqueiro*, de Dacil Manrique de Lara, conta a história do avô da realizadora, assim como a sua própria história, já que Dacil cresceu com o avô. Através das imagens de arquivo, das pinturas que o avô fez, de alguns relatos de familiares e da própria voz de Dacil ao longo do documentário, seguimos viagem pela vida do avô, que acabou por morrer antes do filme estar finalizado. Este filme foi visionado com algumas versões prévias do meu filme já montadas e o que me interessou, acima de tudo, neste documentário, foi a maneira como Dacil se inseriu na história e como a contou. É um filme que fala de uma história pessoal, em que conta a sua experiência e a do avô e, por isso, acaba por ter alguma ligação com o meu projeto. Fez-me questionar se eu estaria a conseguir conquistar o espectador tal como a realizadora tinha feito neste seu filme e, se não, o que poderia fazer para que conseguisse que as pessoas seguissem a história e a mensagem que eu estava a contar.

Sandi Tan, no seu documentário *Shirkers*, conta a forma como um colega da realizadora ficou com as bobinas de um filme que tinham realizado em conjunto e como, durante anos, não sabia nada sobre o colega e o material desse filme. Este documentário é contado também na primeira pessoa e utiliza muito a própria arte - recortes, colagens e sobreposições de texto (Fig. 87 e Fig. 88) - que a realizadora fazia. Sandi Tan acaba por nos transportar por aquela história, através das suas próprias criações e das imagens de

arquivo que tinha, até ao momento em que encontrou tudo o que procurava. O que me interessou neste documentário foi a forma como a realizadora juntou os diversos tipos de média de que dispunha (desenhos, textos, fotografias, filmagens de arquivo, entrevistas...), de uma forma criativa, contida e subtil.



Fig. 87: Fotograma de recortes e colagens do filme *Shirkers*

Tan, S. (2018) [Documentário]. Cinereach. Doc Society. Shirkers.

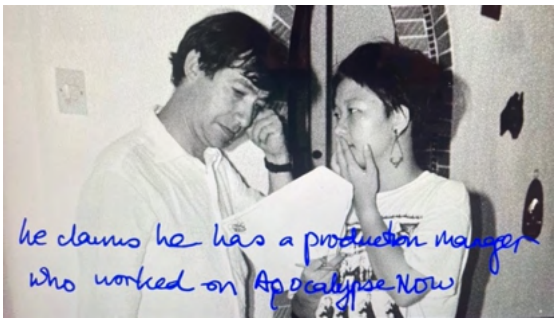


Fig. 88: Fotograma de recortes e colagens do filme *Shirkers*

Tan, S. (2018) [Documentário]. Cinereach. Doc Society. Shirkers.

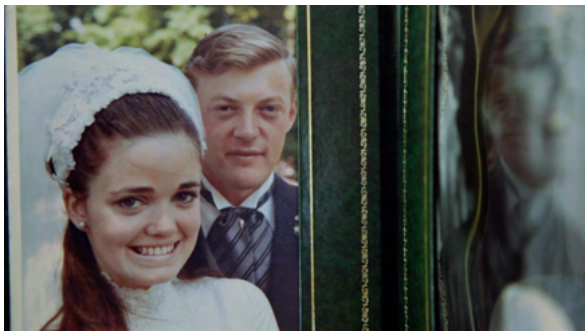


Fig. 89: Fotograma de *A Marriage to Remember*

White, B. (2014) [Documentário]. Banker White & Anna Fitch. Disponível em https://vimeo.com/104556370



Fig. 90: Fotograma de *Jag Har Fattat*

Frost, M. & Nazari, R. (2021). [Curta-metragem]. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=gFU5Mtj2HGU

O documentário de Banker White, *A Marriage to Remember*, realizado para o jornal *New York Times*, mostra um pouco da vida da mãe do realizador, que foi diagnosticada com Alzheimer, contrapondo às imagens de arquivo (filmagens e fotografias), assim como às filmagens da própria casa, pinturas e fotografias de retrato de família. Esta história é contada de uma forma muito pessoal e próxima, com depoimentos da própria mãe a dizer, no início, quem é ela, quantos filhos tem, como foi a vida dela e como se sente com o diagnóstico de Alzheimer. O pai do realizador também surge a explicar um pouco do passado deles, como se conheceram, como a pediu em casamento e como ele se sente em relação à vida atual do casal. Este documentário é feito de uma forma que consegue trazer uma certa esperança num contexto tão adverso, incutindo uma vontade de celebrar a vida deste casal e a nossa própria vida, pois apesar

de mostrar o lado decadente da doença, mostra também a vida que está por detrás dela, desta pessoa, deste casal, aquilo por que passaram e pelo que estão a passar. Serviu de inspiração para o meu filme exatamente por causa disso. Estou a contar a existência final, o estertor destas casas, mas não o queria fazer de um modo triste ou desalentado. Antes, pretendo exaltá-las como uma ode, uma homenagem, a tudo o que foram para a família, enquanto revivemos o que se passou nelas, naturalmente também com um lado elegíaco.

Por fim, o videoclipe do cantor Robin Nazzari, *Jag Har Fattat*, em forma de curta-metragem, é composto por imagens em tempo presente, do cantor com a família, na sua própria casa, entrecortadas por filmagens de arquivo do pai, que tinha morrido há pouco tempo.

Todos estes filmes têm em comum o uso de imagens de arquivo familiar. De formas diferentes, todos eles contaram as suas histórias pessoais, contribuindo para uma maior compreensão do mundo à nossa volta, assim como a sensação de empatia pelas pessoas retratadas. Por momentos, fizemos parte da história destes realizadores e a história deles não ficou perdida no tempo. Neste capítulo pretendíamos situar e descrever os primeiros passos do nosso projeto, desde a sua génese até ao momento de serendipidade. Percebendo qual o rumo a seguir, foi necessária uma reestruturação de todo o projeto, onde passámos da história da vida privada da Covilhã para a vida privada de duas casas de família. Foi abordada a relevância dos filmes familiares, prática começada com os irmãos Lumière, e o seu grau de interesse para a história coletiva, acabando por contribuir com um novo ponto de vista sobre o cinema e as imagens, abordando autores que mostram o seu olhar próprio dentro do espectro da história universal. Precisámos de entender que género de filme este projeto seria e, tendo em conta que parecia ter um pouco dos vários tipos cinematográficos, entre eles o documentário e o filme ensaio, assumimos que a ideia de filme-memória asseguraria uma definição adequada para a nossa obra – e, eventualmente, outras similares.

A pesquisa familiar contribuiu para a preparação e maturação não só do filme, como também do próprio conceito – e prática – do filme-memória, já que, à medida que se foram encontrando e analisando os diversos espólios, foi possível começar a ponderar e registar algumas ideias formais e narrativas, refletir sobre o potencial existente e formular uma estrutura possível daquilo que se poderia fazer com o filme. Acabou também por ser uma introdução aos diversos materiais cinematográficos antigos, onde se verificou quais estavam aptos para a digitalização e que soluções se poderia arranjar, caso não funcionassem.

De modo a consolidar as ideias iniciais para a estrutura do filme, foi feita uma pesquisa em que se visionaram diversos filmes, publicidades, videoclipes e documentários, assim como fotografias e pinturas. Durante esses visionamentos,

refletiu-se sobre as soluções que os diversos realizadores encontraram para as suas obras e procurou-se entender se, de alguma forma, essas abordagens poderiam contribuir para o desenvolvimento do filme que estava a preparar. Tendo as pesquisas feitas e os objetivos consolidadas, demos o passo seguinte, que abordaremos no próximo capítulo, onde era fundamental a organização de todas as ideias e materiais para a montagem do filme.

A film about the past
can be a film for the future.
Erwin Leiser

Capítulo 2: O processo criativo da *Quinta-Casa*

2.1. Organizar um arquivo

Perante uma quantidade aparentemente infindável de material, era altura de lhe dar forma. Primeiro tinha de o separar por tipo (fotografias, negativos e slides para um lado, filmes de diversos géneros, bobinas de filme e de áudio para o outro). Depois, era necessário enviar para a empresa de digitalização as bobinas de áudio e de filme que não podiam ser digitalizadas por mim. De seguida, e enquanto decorria este processo, era necessário organizar por pastas o arquivo que ia sendo passado para o computador. Por fim, depois de organizado, teria de fazer uma seleção de material para o filme e estruturar os diversos ficheiros de uma forma que pudesse facilitar o processo de montagem.

2.1.1. A digitalização

O material filmográfico e fotográfico (incluindo slides e negativos) não foi todo digitalizado de uma só maneira. Enquanto as bobinas de filme e de áudio estavam a ser digitalizadas numa empresa especializada, em Lisboa, eu continuava à procura de novas descobertas, junto de diversos familiares e nas duas casas, para saber o que existia e, ao mesmo tempo, a transpor tudo para o computador.

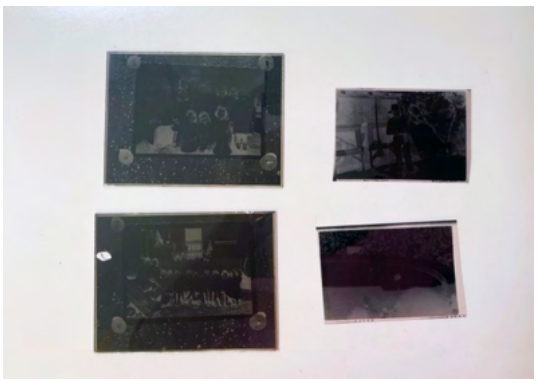

Fig. 91: Negativos de vidro e negativos 4x5”


Fig. 92: Imagem positiva do negativo de vidro

Recebi material de tios-avós de Lisboa, que tinham álbuns de fotografias, cassetes Hi8 e bobinas de filme de 8mm, e de outros tios-avós da Covilhã, que tinham álbuns de fotografias e negativos, não só de 35mm, como também de 4x5" e negativos de vidro (Fig. 91 e Fig. 92). Para tentar identificar as datas dos negativos de vidro, procedi à identificação de familiares. Na Fig. 92 é possível reconhecer uma das primas direitas da minha avó materna (está na fila de baixo, à direita), Helena Maia Malta, que nasceu em 1943. Na fotografia parece ter cerca de 3 ou 4 anos de idade, pelo que esta imagem deve ser de 1946 ou 1947. No entanto, não posso dar a certeza da idade do negativo de vidro, visto que esta imagem tem elementos que nos informam poder ser uma cópia da fotografia original. Conseguimos perceber o recorte exterior da fotografia e observam-se quatro pinos a segurar os cantosda imagem sobre o que parece ser um fundo de cortiça Segundo Andreia Mendes, estes "negativos em gelatina e brometo de prata, com suporte em vidro, foram comumente utilizados entre 1878 e 1940" (Mendes, 2015), pelo que calculo que este negativo seja de entre finais dos anos 1940 e anos 50. Segundo Mendes, por volta de 1845, este suporte fotográfico foi o mais recorrente, por captar uma imagem fiel à realidade, facilitado por ser transparente. Para além disso, era fácil de limpar e de baixo custo, mas partiam-se com facilidade, eram volumosas e pesadas, o que fez com que fosse necessário encontrar outras soluções mais flexíveis (Mendes, 2015).
Conseguimos observar que este negativo é uma cópia de uma fotografia. Provavelmente, para um familiar poder ter acesso a esta foto, talvez não tivesse o negativo na mesma localidade e, por isso, precisou de a fotografar para, mais tarde, a revelar e poder ficar com uma cópia da mesma. Desta forma conseguimos perceber que obter cópias de uma fotografia ou de outro formato, nesta época, não era algo tão simples como nos dias de hoje, mas, mesmo assim, soluções eram encontradas para que pudessem ter acesso a duplicações que, de outra forma, não conseguiriam.

Dos meus avós, recebi também todo o género de formatos, incluindo bobinas de filme e de áudio (Fig. 93 e Fig. 94), negativos de fotografia (Fig. 95), cartas (Fig. 96), cadernos da escola (Fig. 97), pinturas, desenhos (Fig. 98), fotografias (Fig. 99) e slides (Fig. 100, Fig. 101 e Fig. 102), assim como dos meus pais, que tinham, para além dos citados, cassetes MicroMV, MiniDV, VHS's, DVD's e cassetes de áudio (Fig. 103 e Fig. 104).



Fig. 93: Bobinas de filme 8mm em caixas de cartão



Fig. 94: Caixas de slides e caixas de bobinas de filme



Fig. 95: Negativos por organizar



Fig. 96: Cartas por organizar



Fig. 97: Cadernos diários da escola



Fig. 98: Desenhos de Filipe Craveiro Sousa



Fig. 99: Fotografias e álbuns de fotografias



Fig. 100: Álbuns de negativos e slides



Fig. 101: Caixas de slides por organizar



Fig. 102: Slides organizados



Fig. 103: Cassetes MicroMv, MiniDV e Hi8

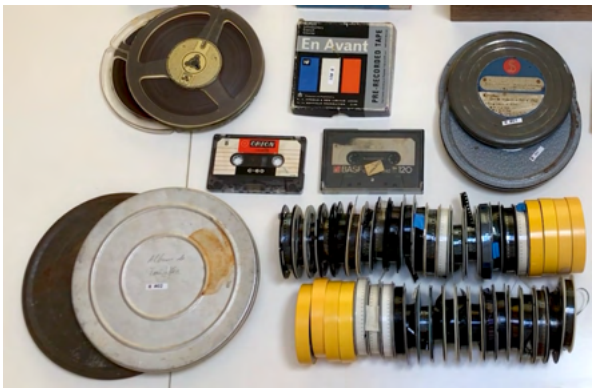


Fig. 104: Bobinas de áudio, de filme 8mm e cassetes de áudio

Os meios tecnológicos atuais acabaram por ser de grande utilidade no processo de digitalização. Para os slides e negativos de 35mm, para que não tivesse de recorrer a laboratórios externos, foi necessário adquirir um scanner de digitalização próprio para estes formatos, o Kodak Mini scanner digital de negativos e slides (Fig. 105), o que, felizmente, atualmente, é uma possibilidade acessível, criando condições para um trabalho criativo em ambiente doméstico que anteriormente seria impossível. As

fotografias, cartas e outros documentos foram digitalizados, com grande qualidade, através de um scanner Canon MG5750 (Fig. 106).



Fig. 105: Digitalizador de negativos e slides



Fig. 106: Digitalizador de documentos e fotografias

Para passar as VHS para o computador foi preciso um leitor de vídeo VHS e um cabo dedicado à passagem de informação (imagem e som) para o computador, assim como o *software Video Capture*, que permitisse capturar estes dados (Fig. 107). Também para as cassetes MiniDV e Hi8 foi necessário esse conversor e as próprias câmaras desses formatos, que permitissem a sua leitura (Fig. 108). Infelizmente, durante este processo, com as atualizações dos Sistemas Operativos da Apple, este programa deixou de funcionar nos computadores mais recentes e atualizados, pelo que, sempre que foi necessário converter cassetes VHS ou outras para digital, era necessário ligar um computador com um Sistema Operativo mais antigo.

No caso das cassetes MicroMV, como a respetiva câmara Sony estava avariada, foi necessário recorrer a uma empresa externa para poder passar o que estava no seu interior. Como não foi uma câmara popular, poucas pessoas a tinham e, por essa razão, foi difícil encontrar quem tivesse este tipo de câmara para poder ver e digitalizar o seu conteúdo. No capítulo 2.1.4 serão descritas mais detalhadamente esta e outras câmaras utilizadas neste projeto.



Fig. 107: Conversão de filmes VHS



Fig. 108: Câmara de filmar de Hi8, ligada ao conversor

Havia ainda dois vinis (Fig. 109 e Fig. 110) que foi possível também digitalizar, assim como as cassetes de áudio, através do leitor de vinis Swingson ST226 Record Player (Fig. 111) e do Radio / leitor de cassetes e CD's da Sony CFD-V177L (Fig. 112), ligados através de um cabo conversor que passa o sinal para o computador. O facto de se ter conseguido usar réplicas dos aparelhos originais como meio de passagem para o computador acaba por dar um valor ainda maior ao material, pois não foi necessário outro género de dispositivos e sim materiais típicos dessa altura, capazes de acederem ao conteúdo dos diversos formatos. Nesse sentido, este momento acabou por ser de recuperação e valorização extraordinária dos materiais e dos processos, para depois arquivar e criar algo novo.



Fig. 109: Vinil com diálogos da peça de teatro *Capuchinho Vermelho* (1952)



Fig. 110: Vinil com discurso de parabéns gravado pelo meu avô paterno (1948)



Fig. 111: Leitor de vinis



Fig. 112: Radio / Leitor de cassetes e CD's

Por muito que a tecnologia tenha avançado ou mudado, as novas tecnologias nem sempre substituem as antigas. Nalguns casos, os dispositivos atuais não foram suficientes para recuperar determinados formatos, como aconteceu com materiais muito particulares, de que são exemplo as cassetes VCR-LP. Apesar de termos à nossa disposição o leitor das mesmas, não se encontrou o cabo de alimentação, que é muito específico da marca Philips da altura e muito difícil de encontrar à venda ou em segunda mão. Durante uma pesquisa que fiz para tentar encontrar uma solução para este aparelho, percebi que uma pessoa que entendesse de eletrónica poderia fazer uma alteração ao leitor e colocar uma fonte de alimentação diferente, para que se pudesse usar os cabos de energia mais atuais (Fig. 113 e Fig. 114). Mas, para este projeto, não foi possível realizar essa experiência e, como tal, ficou por revelar o conteúdo destas cassetes – a técnica não determina, mas condiciona a obra e, no nosso caso, a memória.



Fig. 113: Leitor de cassetes Philips VCR-LP N1500



Fig. 114: Entrada de alimentação do Leitor VCR-LP

Em relação às bobinas de áudio, inicialmente tentei digitalizá-las, visto termos um leitor das mesmas, o Philips EL 3547 (Fig. 115), como já referido no subcapítulo 1.3. No entanto, com o uso, o aparelho acabou por avariar. Ficaram registados apenas alguns momentos em que estávamos a ouvir o seu conteúdo, que acabaram por ser colocados no

filme *Quinta-Casa*. Felizmente encontrei uma solução para a sua digitalização, enviando para a mesma empresa que estava a digitalizar as bobinas de filme, em Lisboa. Caso não tivesse encontrado esta solução, tal significaria que o arquivo iria ficar para sempre incompleto. E que uma parte do filme-memória ficaria para sempre por concretizar.



Fig. 115: Gravador / reprodutor de bobinas de áudio Philips EL 3547

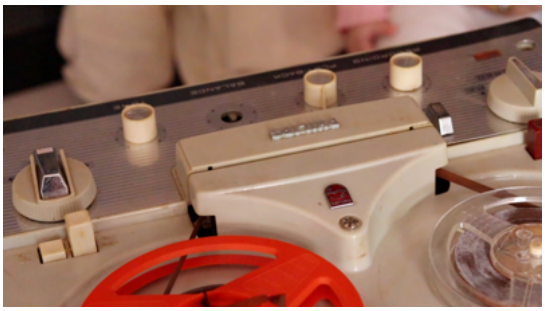


Fig. 116: Gravador / reprodutor de bobinas de áudio Philips EL 3547

2.1.2. Arquivologia e a perda

Esta organização de arquivo acabou por ser um momento não só de nostalgia, mas também de arqueologia, em que se pôde recuperar tecnologias obsoletas e mostrar que, apesar de ultrapassados, muitos dos dispositivos são funcionais ainda nos nossos dias. Seja porque funcionam e ainda há interesse em vê-los a trabalhar, seja, sobretudo, porque evocam memórias. Catherine Russell identifica este ato como arquivologia e explica que

> Etimologicamente, arquivologia pode significar o estudo dos arquivos, mas o sufixo grego "-ologia" na verdade refere-se a alguém que fala de uma certa maneira. Quando aplicado à prática cinematográfica, refere-se ao uso do arquivo de imagens como linguagem. Além disso, as conotações da arqueologia apontam para a história cultural que está inevitavelmente inscrita em fragmentos de filmes ressuscitados.[40] (Russell, p.12, 2018)

Na introdução do seu artigo *Introduction to Archiveology,* Russell explica que os artistas do início dos anos 90,

> (...) continuaram a expandir as suas práticas cinematográficas de arquivo, juntamente com uma vastidão de outros artistas de cinema e vídeo, explorando o potencial dos fragmentos audiovisuais para construir novas formas de acesso e enquadramento de

[40] "Etymologically, archiveology might mean the study of archives, but the Greek suffix "-ology" actually refers to someone who speaks in a certain manner. When applied to film practice, it refers to the use of the image archive as a language. Moreover, the connotations of archaeology point to the cultural history that is inevitably inscribed in resurrected film fragments."

> histórias que, de outra forma poderiam ter sido esquecidas e negligenciadas - e para tornar essas histórias relevantes para as preocupações contemporâneas.[41] (Russell, 2018)

Para organizar os suportes, os materiais e os dispositivos, inicialmente recorreu-se a uma divisão exterior da casa, com prateleiras, onde seria possível também fazer o seu visionamento (Fig. 117). No entanto, essa divisão começou a ter muita humidade e foi necessário transferir todo o material para um armário, no interior da casa, numa zona mais seca e fresca, de maneira que todo o espólio não se danificasse (Fig. 118).



Fig. 117: Organização física inicial


Fig. 118: Organização física atual

Emocionalmente, é muito relevante o facto de, sendo os materiais antigos, ter sido possível ter acesso ao conteúdo do mesmo. Foi nesses momentos que o destino do filme-memória que me propunha fazer foi sendo ditado: quer na sua forma possível quer mesmo na sua viabilidade. Recuperar artigos pode ter a tensão e o perigo de um *thriller*. Os negativos, os slides ou as fotografias sobreviveram ao teste do tempo, mesmo que alguns deles estivessem algo danificados. Mas esse dano dá-lhes, por outro lado, uma densidade mnemónica própria, ao contrário do que acontece atualmente, em que, ao arquivarmos o nosso material em discos e formatos digitais, parece que se perpetuarão para sempre, não se vislumbrando que possam adquirir qualquer patina ou aura no futuro.

Neste momento é tudo digital. Como podemos guardar as coisas, para que fiquem disponíveis daqui a 50 anos, como fazíamos com os materiais analógicos? Por exemplo: alguma da informação contida nos DVDs que tinha não estava acessível através dos

[41] Tradução da autora: "(...) continued to expand their archival film practices, along with a plenitude of other film and video artists, exploring the potential of audiovisual fragments to construct new ways of accessing and framing histories that might otherwise have been forgotten and neglected—and to make these histories relevant to contemporary concerns."

computadores mais recentes. Foi necessário ligar computadores mais antigos e, desta forma, retirar o conteúdo que lá estava. As maiores dificuldades ocorreram nos DVDs que estavam mais cheios de informação, os quais, ou o leitor deitava fora ou simplesmente não lia alguns dos documentos do interior. O mesmo acontece com as nossas fotografias e filmagens que estão em discos externos ou no próprio computador. Se estes avariarem, e não houver *backups*, não existe uma prova física, como antes existiam os negativos, que permitiam a sua nova revelação. Existem as *clouds*, claro, que são uma forma remota de armazenamento de dados, em servidores de todo o mundo e que podem ser acedidos de forma *on-line* através de um dispositivo com Internet. Mas, muitas delas, têm preços muito altos que, para pessoas que têm muita informação de fotografia e de vídeo de várias décadas, fica incomportável. E mesmo estes servidores são falíveis, já que também pode ocorrer uma falha e acabar por ficar sem o seu conteúdo. Mas, mais importante, é a sensorialidade do material, a própria tangibilidade dos meios e dos afetos que neles se imprimem que se perde.

> O arquivo multimédia trata de médias verdadeiramente baseadas no tempo (que são imagens e som), com cada imagem, cada som existindo apenas por um momento discreto no tempo. Congelar uma imagem eletrónica significa congelar o seu ciclo de atualização. Já a ordem temporal do filme é um efeito de uma série de imagens discretas, em si mesmas estáticas (fotográficas), uma após a outra, ao contrário das suas imagens digitais correlativas, que não são entidades espaciais simultâneas, mas em si já compostas por linhas, que são atualizadas permanentemente, ou seja, com base no tempo[42]. (Ernst, 2006)

Durante este processo, em setembro de 2020, um disco SSD de 1TB, que tinha comprado recentemente, avariou-se e, com ele, perdi todo o conteúdo do registo do primeiro ano da minha filha mais nova. Felizmente tinha cópias noutros discos da maior parte do seu conteúdo, mas muito do material recente que lá tinha colocado não foi recuperável. Muitas das imagens que foram possíveis recuperar, vinham com erro, incompletas, perdidas (da Fig. 119 a Fig. 122). As perdas irreversíveis eliminam memórias possíveis.

[42] Tradução da autora: "The multi-media archive deals with truly time-based media (which are images and sound), with every image, every sound only existing for a discrete moment in time. Freezing an electronic image means freezing its refresh-circle. Already, the temporal order of film is an effect of a ranging of discrete, in themselves statical (photographical) series of images one after another, unlike their correlative digital images, which are not simultaneous spatial entities but in themselves already composed by lines, which are refreshed permanently, that is time-based."



Fig. 119: Fotografia recuperada, com falta de informação, tirada na Casa do Tortosendo (Fevereiro 2020)

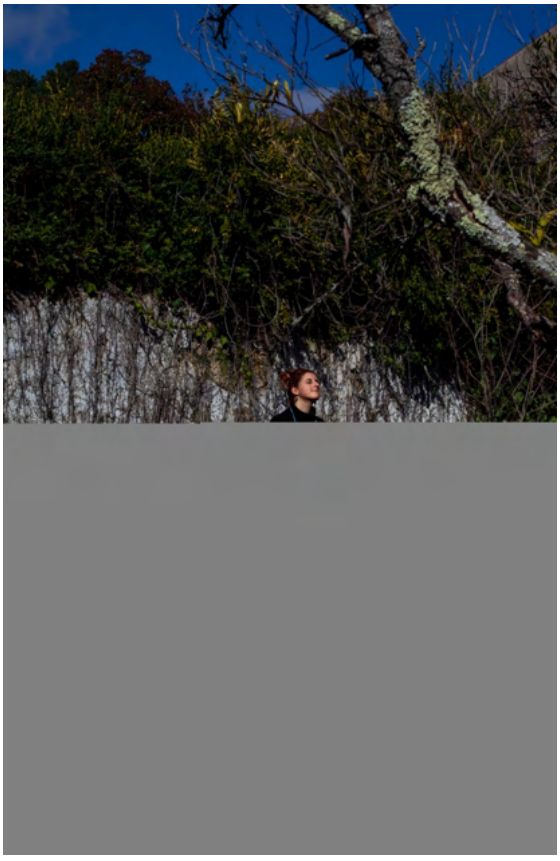


Fig. 120: Fotografia recuperada, com falta de informação, tirada na Casa do Tortosendo (Fevereiro 2020)

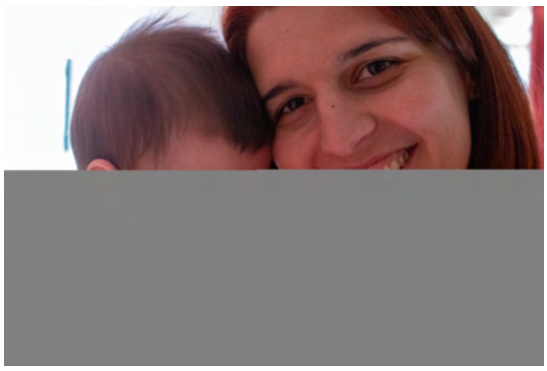


Fig. 121: Fotografia recuperada, com falta de informação, tirada durante o primeiro ano da minha filha mais nova (Maio 2019)

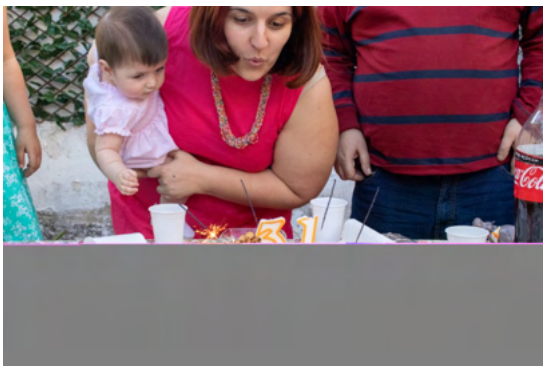


Fig. 122: Fotografia recuperada, com falta de informação, tirada durante o primeiro ano da minha filha mais nova (Maio 2019)

Tal como citado em cima, nas palavras de Wolfgang Ernst, as imagens arquivadas no computador são linhas que estão a ser atualizadas constantemente, uma atualização que o nosso olho humano não consegue captar. É nestas falhas, visíveis nas figuras referidas, que é possível ver como as imagens guardadas são processadas. Poderemos dizer que estes documentos recuperados, muitos deles incompletos, são o equivalente da fotografia

rasgada ou deteriorada pela humidade e os agentes do tempo? Como se o erro e o desgaste informático fossem os novos émulos dos efeitos erosivos dos média analógicos?

É fascinante como os materiais antigos acabam por ser, de algum modo, mais fidedignos do que o material que temos atualmente. Por um lado, os atuais são práticos, fáceis de usar e de arrumar, mas, por outro, não conseguimos controlar totalmente o seu armazenamento. Enquanto no físico podemos colocá-lo em locais específicos e cuidados, de maneira que o tempo e as mudanças climatéricas não causem dano (e mesmo com dano, acaba por resistir algo palpável), com o digital, caso não seja possível recuperar o conteúdo, não existem mais evidências de que esse ficheiro existiu. Passa a ideia de dissipação ou desvanecimento do mundo, como se, sem o material, se acabasse por perder a realidade. Talvez um "crime perfeito" (Baudrillard, 1996), na medida em que o passado se encerra na sua inacessibilidade e, com isso, fica condenado a uma constante reinterpretação, fazendo jus à frase do historiador francês François Hartog, segundo o qual "o passado se torna incompreensível" (Hartog, 2015).

Na sequência da perda de informação do disco SSD, foi feita uma pesquisa exaustiva das melhores formas de armazenamento. Acabei por criar uma conta na *cloud* da Amazon Prime – um serviço de *streaming* de vídeo, com possibilidade de armazenamento fotográfico – que tem armazenamento ilimitado para fotografias, mas, para vídeos, apenas suporta 4GB de vídeo (obrigando a pagar mais, caso pretenda mais espaço), o que, para mim, para o trabalho que faço profissionalmente, e para o registo familiar que tenho, não é suficiente. A solução para os vídeos foi feita através da aquisição de *Millennial Discs*[43], feitos propositadamente para armazenar conteúdo durante muitos anos e muito pouco vulneráveis a danos físicos e ambientais («What is M-Disc?», 2019). Acabo sempre por ter uma cópia nos discos rígidos, para ser mais simples de aceder e usar, mas sempre com a certeza que estão em segurança nesses *Millennial Discs*. Mas a longo prazo, estes formatos também poderão ser falíveis, o que me leva a questionar, de que forma poderemos armazenar e arquivar perpétua ou eternamente conteúdos digitais no futuro, já que o próprio software também evolui e deixa de ser possível aceder aos diferentes formatos de imagem. Wolfgang Ernst questiona essa situação:

> O arquivo torna-se metafórico no espaço multimédia? Este é um apelo para arquivar o próprio termo arquivo para a descrição de processos de armazenamento multimédia. A arqueologia digital, no entanto, não é um caso para as gerações futuras, mas já deve ser realizada no presente (...).[44] (Ernst, 2006)

[43] "O *Millennial Disc* é uma solução de armazenamento com qualidade de arquivamento que preserva fotos, vídeos, músicas e documentos por 1.000 anos ou mais. Ao contrário de discos rígidos, unidades flash e outros *medias* graváveis, que podem perder dados, o M-DISC foi projetado para proteger as suas informações contra a degradação e perda por séculos." («What is M-Disc?», 2019)

[44] Tradução da autora: "Does the archive become metaphorical in multi-media space? This is a plea for archiving the term archive itself for the description of multi-media storage processes. Digital archaeology,

Podemos perceber que todos os materiais são passiveis de desaparecer. Não há ainda uma forma de perpetuar estes materiais sem haver a possibilidade de se extinguirem e, percebemos também, que a própria organização dos conteúdos multimédia está ainda a ser desenvolvida.

> A função dos arquivos excede em muito o mero armazenamento e a conservação de dados. Em vez de apenas coletar passivamente, os arquivos definem ativamente o que é arquivável. Na medida em que determinam também o que se pode esquecer, pois a operação de arquivo consiste, antes de mais, em separar os documentos. A questão é saber o que guardar e o que abandonar; a Internet, ao contrário, não é apenas uma coleção de textos imprevistos, mas também de sons e imagens, um anarquivo de dados sensoriais para os quais nenhuma cultura arquivística genuína foi desenvolvida até agora no ocidente. Estou a falar de um arquivo verdadeiramente multimédia, que armazena imagens num método baseado em imagem e som no seu próprio meio (não mais sujeito a indexação verbal, ou seja, semântica).[45] (Ernst, 2006)

Todo este processo nos leva a refletir acerca da importância do cinema enquanto arqueologia dos média, tal como Thomas Elsaesser tentou demostrar através da sua investigação e com a qual me identifiquei ao longo da criação deste filme:

> Há, no entanto, outra forma de reconhecer o ar de obsolescência que paira sobre o cinema como prática criativa, sem abrir mão da consciência de sua importância cultural nem da crença no seu potencial futuro. (...) Esta postura pode parecer mais retrospetiva do que prospetiva, mas na verdade a arqueologia quer que o que encontra seja mantido, definido e levado adiante. Toca no *arkhê* (origem, primeiro princípio, autoridade), questiona sobre o status do 'arquivo' cinematográfico (a localização física e virtual dos documentos, filmes e objetos que compõem o património do cinema), mas o uso do termo 'arqueologia' não é apenas metafórico, pois visa também apresentar e preservar esse património. Difere significativamente de algumas das respostas e opções que acabámos de mencionar, até porque não insiste na singularidade do cinema como forma de arte e na sua especificidade como meio. Em vez disso, vê o passado e o futuro do cinema firmemente incorporados em outras práticas de média, outras tecnologias, outros usos sociais e, acima de tudo, como tendo – ao longo de sua história – interagido, dependendo, complementado e

though, is not a case for future generations, but has to be performed in the present already. In the age of digitalizability, that is, the option of storing all kinds of information, a paradoxical phenomenon appears: Cyberspace has no memory."

[45] Tradução da autora: "The function of archives exceeds by far mere storage and conservation of data. Instead of just collecting passively, archives actively define what is at all archivable. In so far as they determine as well what is allowed to be forgotten, since "the archival operation first of all consists of separating the documents. The question is to know what to keep and what to abandon."95 Such is the difference between a paper-based (state) archive in the strict, memory-institutional sense, and the Internet: The archive is a given, well-defined lot; the Internet, on the contrary, is not just a collection of unforeseen texts, but of sound and images as well, an anarchive of sensory data for which no genuine archival culture has been developed so far in the occident. I am talking about a truly multi-media archive, which stores images on an image-based method and sound in its own medium (no longer subject to verbal, i.e., semantical indexing)."

> encontrado a si mesmo, em competição com todos os tipos de formas de entretenimento, atividades científicas, aplicações práticas, usos militares".[46] (Elsaesser, 2016)

Atualmente há estudos a serem feitos nesse sentido, onde este tipo de material e de arte é chamado de *Time-based media*. O Smithsonian Institute, nos Estados Unidos da América, é uma das entidades que está a desenvolver métodos de arquivo em que, tal como descreve no *site,* o:

> (...) objetivo é desenvolver e compartilhar estratégias de preservação abrangentes e de longo prazo para média baseados no tempo e para a arte digital. Os *time-based media* e a arte digital são definidos como obras de arte com uma duração específica, incluindo arte em filme, vídeo, digital, áudio, baseada em computador, baseada na web, performance e instalação. Essas obras de arte são compostas por componentes baseados em tecnologia que apresentam desafios específicos para conservação, documentação, instalação e aquisição. [47] (Smithsonian, sem data)

A recuperação destes materiais técnicos, não só os filmes, mas também as máquinas que permitiram efetuar o registo das imagens em movimento e dos sons nas diversas gerações, obriga-nos a fazer o exercício de interligar o passado com o presente através da tecnologia e compreender como esta pode servir também a criação contemporânea.

2.1.3. A criação de um mapa do arquivo digital

Retomando o processo de organização do meu próprio arquivo, este era composto por dois momentos de organização. O primeiro consistia na organização física do material existente e o segundo na ordenação digital do arquivo. À medida que ia fazendo a minha própria digitalização, organizava, em discos externos SSD, pastas com o nome da pessoa de onde tinha vindo o material (Fig. 123). Tratava das fotografias nos

[46] Tradução da autora: "There is, however, another way of acknowledging the air of obsolescence that hovers over cinema as a creative practice while relinquishing neither the awareness of its cultural importance nor the belief in its future potential. It is the one explored in this book, and I am calling it "film history as media archaeology". This stance may seem more retrospective than prospective, but in fact archaeology wants what it finds to be maintained, defined, and carried forward. It touches on the arche (origin, first principle, authority), it asks about the status of the cinematic 'archive' (the physical and virtual location of the documents, films, and objects that make up cinema's heritage), but the use of the term 'archaeology' is not solely metaphoric, because it also aims to present and preserve this heritage. It significantly differs from some of the responses and options just mentioned, not least because it does not insist on cinema's uniqueness as an art form and its specificity as a medium. Instead, it sees cinema's past as well as its future firmly embedded in other media practices, other technologies, other social uses, and above all as having—throughout its history—interacted with, been dependent on, been complemented by, and found itself in competition with all manner of entertainment forms, scientific pursuits, practical applications, military uses."

[47] Tradução da autora: "(...) goal is to develop and share long-term and comprehensive preservation strategies for time-based media & digital art. Time-based media & digital art is defined as artwork with a specific duration including film, video, digital, audio, computer-based, web-based, performance, and installation art. These artworks are comprised of technology-based components that present specific challenges for conservation, documentation, installation, and acquisition."

programas de edição de imagem, o Lightroom e o Photoshop, para as retocar: retirar pós que tivessem ficado do scanner, tratar a cor que já podia estar esbatida do tempo, melhorar a qualidade da imagem e endireitar o enquadramento das que pudessem estar tortas da digitalização (Fig. 124, Fig. 125, Fig. 126 e Fig. 127). Depois disso, foi criada uma nova pasta onde se colocaram os temas comuns: o que era passado na Quinta ia para a pasta "Quinta", o que era passado na casa dos meus avós paternos, ia para a pasta "Casa". No entanto, esta organização não bastava. Era necessário estar mais compartimentado, não só pela facilidade de saber onde estavam os diversos momentos, como também para ser mais simples durante o processo de edição.

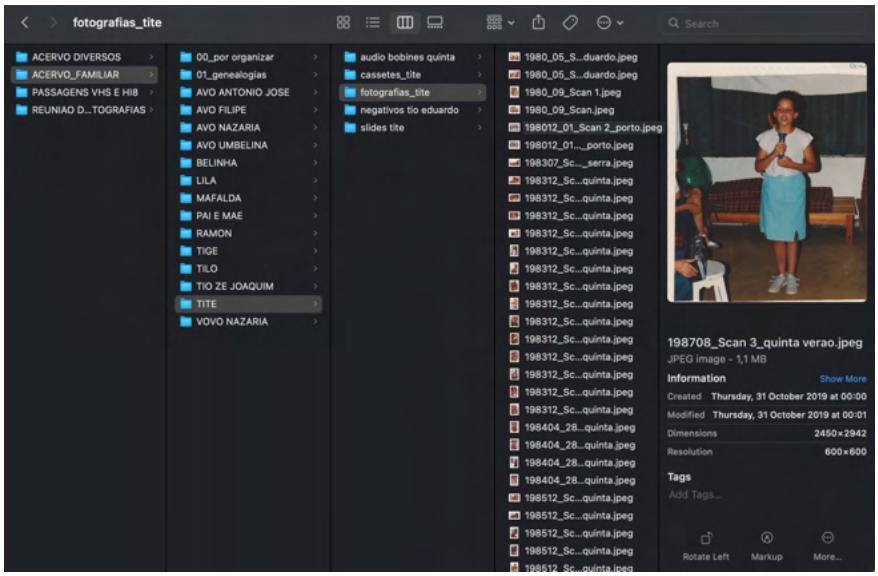


Fig. 123: Organização das pastas de acordo com a origem familiar do material


Fig. 124: Fotografia de 1947 digitalizada


Fig. 125: Fotografia de 1947 após arranjo digital



Fig. 126: Fotografia de 1910 (?) digitalizada



Fig. 127: Fotografia de 1910 (?) após arranjo digital

Desse modo, desenvolvi plantas das casas onde, em cada divisão, coloquei os diversos ângulos de filmagem/fotografia existentes nas imagens, representados por uma câmara (da Fig. 128 à Fig. 133). Cada câmara tinha um nome, de acordo com a divisão em que estava localizada, e esse nome seria o utilizado nas pastas. Este processo foi feito tanto para o exterior como para o interior da casa. Esta organização serviu para facilitar a localização das projeções e das sobreposições, de modo que a sua colocação no filme, aquando da criação de sobreposições nos diversos locais, durante o processo de edição, fosse mais simples. Mas serviu também, por vezes, para além de mapa informativo e funcional, como itinerário emocional e guia criativo, demonstrando o potencial das múltiplas combinações de imagens ou o percurso a realizar, na memória e na montagem.



Fig. 128: Mapa Quinta Exterior

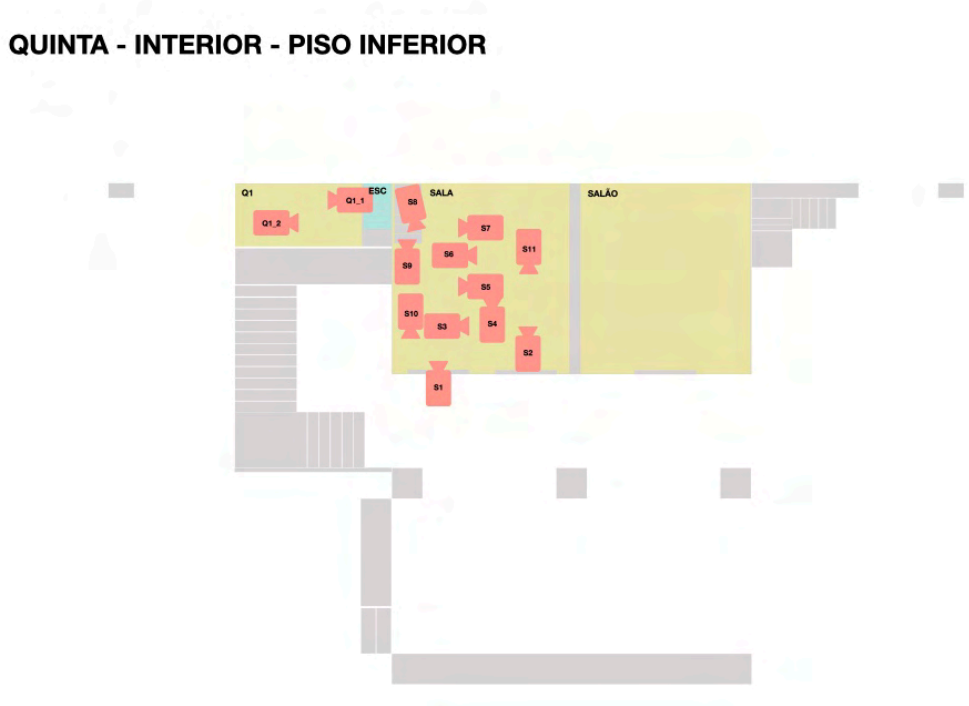


Fig. 129: Mapa Quinta Interior - Piso Inferior

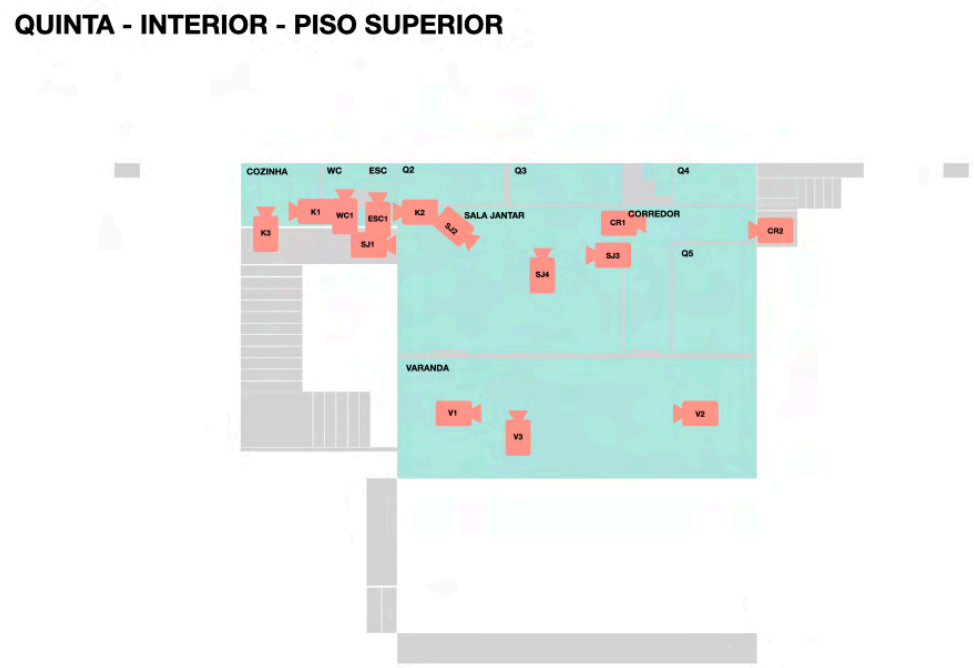


Fig. 130: Mapa Quinta Interior - Piso Superior



Fig. 131: Mapa Tortosendo Exterior



Fig. 132: Mapa Tortosendo Interior - Piso 0

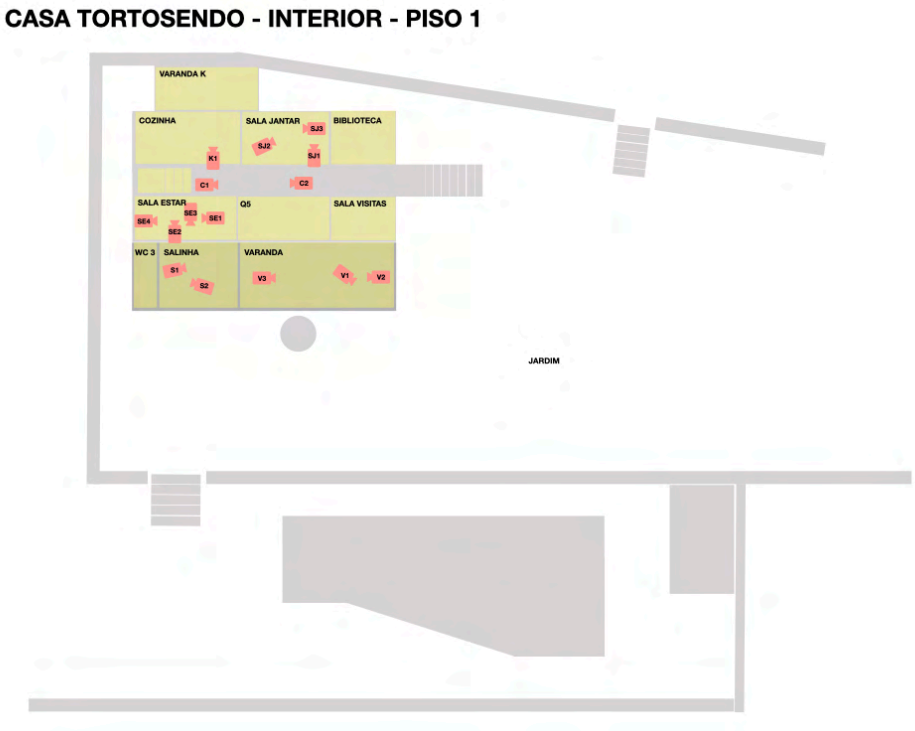


Fig. 133: Mapa Tortosendo Interior - Piso 1

Tal como se pode observar nas imagens em baixo, pegando, por exemplo, no ângulo da câmara “P3” (Fig. 134), podemos ver que a pasta do computador (Fig. 135contém ficheiros de imagem e de vídeo de vários anos, todos passados no mesmo ângulo de visão. Na Fig. 136 conseguimos ver, na filmagem de fundo, o ângulo de visão “P3” com as imagens passadas no mesmo local já sobrepostas. Tendo as pastas organizadas desta forma, consegui facilitar o processo de montagem, já que tudo o que é filmado no mesmo ângulo estava reunido no mesmo sítio, como se fosse um mapa visual.

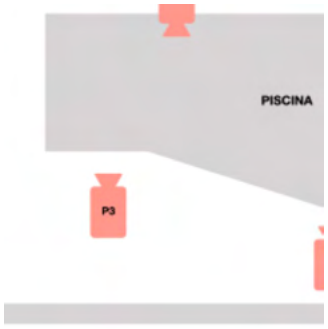


Fig. 134: Exemplo de ângulo da câmara P3

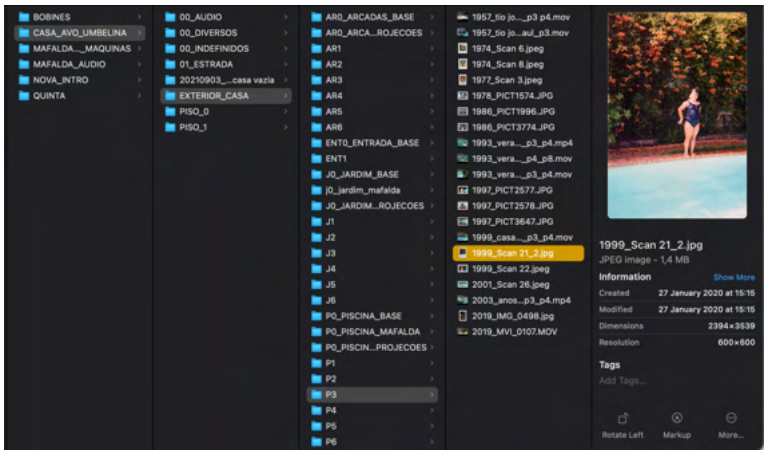


Fig. 135: Exemplo da organização da pasta P3

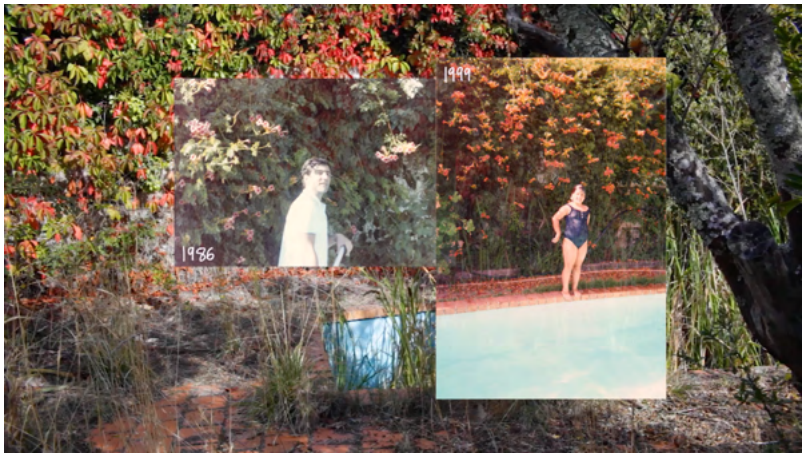


Fig. 136: Resultado da organização da pasta P3 no filme

Este tipo de organização era importante, já que um dos meus objetivos era fazer sobreposições de média nos diferentes espaços, como se o espectador estivesse a ver o que se passou naquele local, como se as diversas camadas de tempo se unissem para mostrar, simultaneamente, os acontecimentos que se deram naqueles locais. De certa forma, pretendia mostrar aquilo que eu vejo quando olho para um espaço e me recordo do que aconteceu naquele mesmo lugar, com quem e em que contexto (Fig. 137 e Fig. 138).



Fig. 137: Exemplos de sobreposições de média na Casa do Tortosendo



Fig. 138: Exemplos de sobreposições de média na Quinta

Posso comparar este método que desenvolvi para esta fase do processo criativo com a fase de criação do storyboard, onde se decide qual a ordem dos planos e quais os enquadramentos que se irão filmar – que se poderia hipoteticamente chamar *fileboard*. Só que, neste caso, cada quadro de storyboard estava incluído num bloco, ou seja, numa pasta, com fotografias e filmagens criadas no mesmo ângulo. Durante o processo de edição, após ter organizado algumas sequências, acabei por criar mesmo um storyboard

com esses blocos de imagem para poder perceber qual o melhor encadeamento das mesmas, se haveria algum conjunto que estaria a mais, ou para entender o que poderia faltar para compreender melhor as ligações entre os diversos momentos (Fig. 139). Este processo será descrito com maior pormenor no subcapítulo 2.2.3. Nestas sobreposições, conseguimos ver o antigo e o atual, não só a nível de história, como também de tonalidade e textura da filmagem, que varia de acordo com o ano em que foi filmado. A estética de uma película de 8mm ou de 9,5mm é diferente da das câmaras de filmar Hi8, assim como da das câmaras digitais atuais.

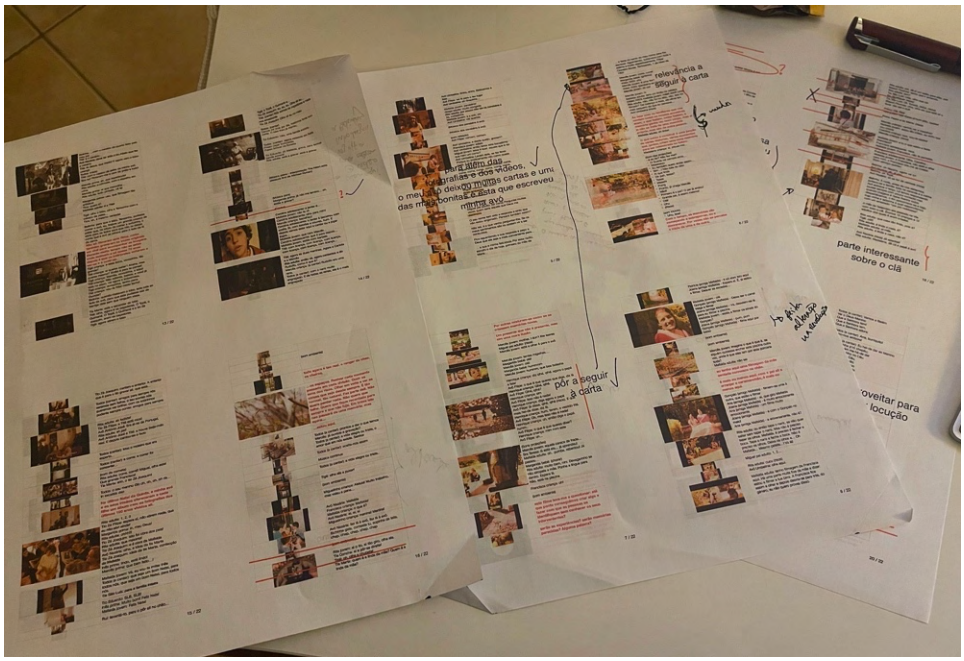


Fig. 139: Storyboard visual

2.1.4. As câmaras, os autores e a sua linguagem estética

Através deste arquivo foi possível elaborar uma cronologia das câmaras utilizadas pelos vários autores para filmar os diversos momentos usados neste filme (Fig. 140), a qual irei expor ao longo deste tópico. Algumas câmaras não estão incluídas por não ter sido possível identificar qual o equipamento que os meus familiares teriam utilizado na altura e pela informação que disponho, falta nomear uma câmara que foi usada entre 1963 e 1967, e outra utilizada no final dos anos 1980 e início dos anos 90, ambas adquiridas por familiares do meu lado materno. Embora resumida e de índole familiar, esta cronologia permite efetuar um enquadramento histórico relevante dos dispositivos utilizados e da sua metamorfose.



Fig. 140: Alguns dos equipamentos utilizados para filmar

Foi também possível aceder a fotografias em que vemos os próprios realizadores retratados enquanto filmavam ou seguravam a respetiva câmara (Fig. 142 e Fig. 143). Desta forma, foi também possível efetuar um pequeno *making of* dos registos filmográficos a que tivemos acesso, aspeto que será abordado através de uma instalação - uma das vertentes deste projeto que foi mais tardiamente contemplada –, descrito no subcapítulo 3.1.

A primeira câmara que surge na cronologia, a Pathé Webo A, foi utilizada pelo meu tio-bisavô materno Alexandre Espiga (Fig. 141) e, graças às suas filmagens, temos a possibilidade de ter um registo infantil da minha avó materna, irmãos e primos, durante a década de 1940 e 50 (Fig. 144, Fig. 145 e Fig. 146). Esta câmara utilizava película de 9,5mm.



Fig. 141: Câmara Pathé Webo A



Fig. 142: Tio-bisavô Alexandre Espiga a filmar o *Capuchinho Vermelho* em Coimbra



Fig. 143: Tio-bisavô Alexandre Espiga a preparar uma cena do *Capuchinho Vermelho* para filmar



Fig. 144: Fotograma do filme com o *Capuchinho Vermelho* (1952), filmado em Coimbra



Fig. 145: Filmagens de 9,5mm, de cerca de 1947, da infância da minha avó materna



Fig. 146: Filmagens de 9,5mm, de cerca de 1947, da infância da minha avó materna

A Fig. 141 mostra o meu tio-bisavô a filmar uma cena do Capuchinho Vermelho, cuja filmagem está representada na Fig. 144.

As câmaras Eumig C3 (1954), Canon Motor Zoom (1962) e Nizo Fa 3 (1963) pertenciam ao meu avô paterno, Filipe Craveiro Sousa (Fig. 149), e utilizavam, as três, película de 8mm. Neste caso, o meu avô paterno não surgia muitas vezes nas filmagens, nem nas fotografias com os filhos. Surge apenas em duas filmagens: uma em que aparece com os seus pais e com a minha avó paterna, Maria Umbelina Castelo-Branco (Fig. 147 e Fig. 148), e outra a puxar o meu pai no andarilho, no seu primeiro aniversário, em 1962 (Fig. 150). Numa carta escrita para a minha avó, o meu avô descreve que estava no Gerês para um tratamento de saúde e que ia aproveitar para filmar o local. Essa carta era de 1955 e um dos fotogramas dessa filmagem a preto e branco pode ver-se na Fig. 152. Tendo em conta que o meu pai nasceu em Fevereiro de 1961, e há filmagens a cores de quando era recém-nascido (Fig. 153), posso afirmar que a Eumig C3 (Fig. 151) filmava também a cores (Kodachrome), já que a Canon Motor Zoom só começou a ser vendida a partir de

1962. Concluí, por isso, que as três câmaras que o meu avô dispunha filmavam a preto e branco, mas também a cores, caso fosse colocada uma bobina de filme apropriada para isso.



Fig. 147: Filmagem que o meu avô paterno surge com os seus pais e a minha avó (1956?)



Fig. 148: Filmagem em que os meus avós paternos surgem juntos (1956?)



Fig. 149: Fotografia do meu avô Filipe com a sacola da câmara ao ombro (1959)



Fig. 150: Filmagem do primeiro aniversário do meu pai com o meu avô a puxá-lo no andarilho (1962)



Fig. 151: Câmara Eumig C3



Fig. 152: Filmagem no Gerês (1955)



Fig. 153: Filmagem do meu pai recém nascido (1961)

Tendo em conta a história do meu avô Filipe, que se foi revelando através das cartas que escreveu, conseguimos perceber, aproximadamente, quando as filmagens foram feitas. Para além da curta-metragem *Noite de Janeiro* (Fig. 154), o meu avô fez também uma montagem de uma viagem a diversas cidades de Espanha, intitulada *Viagens* (Fig. 155), e apresentada por uma produtora fictícia, criada por ele, chamada Filmes Mercúrio (Fig. 156), onde colocou separadores desenhados por ele, para indicar qual o local onde a filmagem se estava a passar (Fig. 157 e Fig. 158).



Fig. 154: Título da curta-metragem *Noite de Janeiro* (1956?)



Fig. 155: Título da bobina dos filmes de viagens



Fig. 156: Separador com o nome da produtora fictícia



Fig. 157: Separador do filme das viagens



Fig. 158: Separador do filme das viagens



Fig. 159: Título do filme das viagens portuguesas

Outra montagem, intitulada *Viagens na minha terra* (Fig. 159), filmada em diversas cidades de Portugal, como Coimbra e Porto, encontrava-se numa bobina de filme que continha também som (Fig. 167), colocado posteriormente, com uma locução e música clássica. Consegui perceber que foi o meu avô a gravar o som na bobina já que um dos livros sobre montagem sonora, *Le Cinéma Sonore D'Auteur* (Fréchet & Marchi, 1966) que encontrei no seu espólio, tem a explicação de como se faz esse processo, utilizando alguns dos equipamentos que tinha, como o gravador/reprodutor de bobinas de áudio Philips EL 3547, da Fig. 163, e o projetor sonoro Silma Sonik 8, da Fig. 164. A imagem desses dois equipamentos aparece, estilizada, na própria capa do livro, como se pode ver na Fig. 161.



Fig. 161: Capa livro


PROJECTEUR SONORE 8 mm SILMA SONIK

1. Galets guides de film. — 2. Couloir de lecture magnétique. — 3. Galet du cabestan régulateur d'entraînement. — 4. Galet d'asservissement du moteur projection. — 5. Commutateur à 5 positions : marche avant, arrière et allumage. — 6 Commande graduelle de surimpression. 7. Interrupteur ventilation et contrôle tonalité. — 8. Potentiomètre volume musique. — 9. Potentiomètre volume micro et reproduction. — 10. Bouton-poussoir «lectures». — 11. Bouton poussoir « amplificateur ». — 12. Bouton poussoir « enregistrement »

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

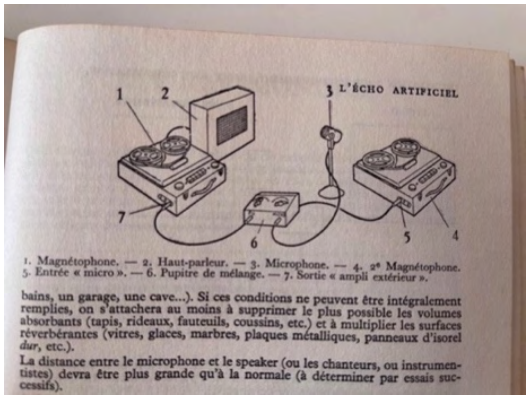
gistrement précédent. Il est ainsi possible, comme en prise de vues, de surimpressionner un deuxième son (en général le commentaire) sur le premier (le plus souvent le fond musical) et ceci dans une proportion voulue par le réalisateur.

Le Silma Sonik 8 fonctionne sous tous courants alternatifs de 110 à 240 volts. Il est équipé d'une lampe *Truflector Dichroïc* de 21,5 volts 150 watts de haute luminosité. Un commutateur à cinq positions assure :

— l'arrêt,
— les marches avant et arrière, couplées au préchauffage de la lampe,
— l'allumage de la lampe en marches avant et arrière.

En résumé, c'est un projecteur susceptible de donner entière satisfaction à l'amateur huitiste... Mais son prix, assez élevé du fait de ses performances club — il projette une excellente image à 20 m de distance — a incité le même constructeur à sortir un modèle aux performances plus limitées : le Silma 240 S.

Fig. 160: Excerto do livro com o projetor Silma Sonik 8


3 L'ÉCHO ARTIFICIEL

1 2 7 6 5 4

1. Magnétophone. — 2. Haut-parleur. — 3. Microphone. — 4. 2e Magnétophone. 5. Entrée « micro ». — 6. Pupitre de mélange. — 7. Sortie « ampli extérieur ».

bains, un garage, une cave...). Si ces conditions ne peuvent être intégralement remplies, on s'attachera au moins à supprimer le plus possible les volumes absorbants (tapis, rideaux, fauteuils, coussins, etc.) et à multiplier les surfaces réverbérantes (vitres, glaces, marbres, plaques métalliques, panneaux d'isorel *dur*, etc.).

La distance entre le microphone et le speaker (ou les chanteurs, ou instrumentistes) devra être plus grande qu'à la normale (à déterminer par essais successifs).

Fig. 162: Excerto do livro com o gravador de bobinas de áudio



Fig. 163: Gravador/reprodutor de bobinas de áudio Philips EL 3547



Fig. 164: projetor sonoro Silma Sonik 8

Segundo o autor, Charles Tepperman:

> Para adicionar uma trilha sonora magnética nos filmes de 16 mm, os amadores precisavam de ter uma fita magnética, ou "faixa", afixada no seu filme mudo num laboratório e, de seguida, usar o projetor-gravador magnético de 16 mm para gravar a trilha sonora no filme. Este sistema de gravação com banda magnética e projetor seria uma prática comum para cineastas amadores durante várias décadas.[48] (Tepperman, 2019).

Tendo em conta esta afirmação, imagino que o meu avô tenha feito esse pedido a um laboratório, para afixar o áudio magnético nas bobinas de 8mm e, posteriormente, gravado de acordo com as instruções do livro apresentado em cima (Fig. 160 a Fig. 162). Esta montagem sonora deve ter sido das últimas obras que ele fez, visto o livro ser de 1966 e ele ter falecido em Março de 1967. No entanto, não consigo precisar com certeza, visto esses filmes terem sido filmados no final dos anos 50, inícios dos anos 60, tendo em conta o seu conteúdo. O que pode ter acontecido foi o meu avô ter filmado e, anos mais tarde, ter feito o pedido ao laboratório para colocar a banda magnética e assim gravar o som. Estes filmes não foram colocados no filme *Quinta-Casa* porque não eram passados na Casa do Tortosendo. No entanto, a possibilidade de fazer um novo projeto sobre o meu avô paterno não está colocada de parte.

[48] Tradução da autora: "In order to add a magnetic sound track to their 16mm films, amateurs needed to have a magnetic tape, or "stripe," affixed to their silent film at a laboratory and then use the 16mm magnetic projector-recorder to record the sound track on the film. This system of recording using a magnetic stripe and projector would be common practice for amateur filmmakers for several decades. Adding sound to older 16mm films also became possible by sending them to a lab for magnetic striping."



Fig. 166: Caixa da bobina de filme com áudio



Fig. 165: Filme de 8mm com banda magnética de som



Fig. 167: Filme de 8mm com banda magnética de som

As câmaras Canon Motor Zoom e Nizo Fa 3, vendidas ao público a partir de 1962 e 1963, respetivamente, pertenceram também ao meu avô paterno. No entanto, não sabemos precisar quando foram adquiridas por ele e que imagens pertencem a cada uma. É possível perceber algumas das filmagens da Canon Motor Zoom (Fig. 168), já que o meu pai acabou por a usar para criar histórias e filmes com os amigos (Fig. 169), assim como registar alguns eventos da Rampa da Serra da Estrela (Fig. 170), durante os anos 1970 e 80.



Fig. 168: Câmara Canon Motor Zoom



Fig. 169: Fotograma filme criado entre amigos



Fig. 170: Fotograma da Rampa da Serra da Estrela

A Canon Auto Zoom 814 pertenceu ao meu tio-avô José Joaquim Tomaz Gomes, irmão da minha avó materna. Pelo que foi relatado oralmente, sabemos que tinha uma câmara anterior, também usada pelo seu pai, mas o meu tio-avô não nos soube dizer qual o modelo. A câmara Canon Auto Zoom 814 começou a ser comercializada a partir de 1967, mas segundo o que o meu tio-avô nos transmitiu, ele a terá adquirido em 1971 ou 1972. Esta câmara já filmava com Super 8 e temos filmagens feitas pela mesma em 1974, altura em que a irmã da minha mãe nasceu (da Fig. 171 a Fig. 175). Foi graças a estas filmagens, que foi possível ter registo da família na Quinta durante a década de 70.

É também valoroso termos as fotografias do instante em que o meu tio-avô estava a filmar, já que se fica com um registo completo do momento, com os dois olhares: o olhar de quem é filmado e o olhar de quem está a filmar. Visto os autores estarem sempre com a câmara na mão, acabam por não surgir muitas vezes nas filmagens – como aconteceu com o meu avô paterno Filipe. Mas, pegando nas palavras de Patricia Zimmerman, "a câmara imprime a sua presença e controlo sobre os atores. Ela traça o seu momento de lazer, o seu tempo longe do trabalho e as suas experiências com a família e a tecnologia"[49] (Zimmermann, 1995).



Fig. 171: Canon Auto Zoom 814

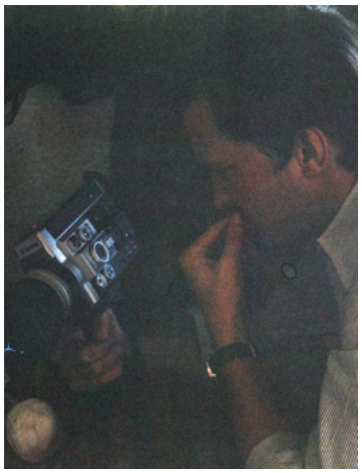


Fig. 172: Tio avô com câmara na mão (1974)



Fig. 173: Filmagem a preto e branco com a minha mãe e a minha avó (1974)

[49] Tradução da autora: "Yet the camera imprints his presence and control over the actors. It traces his leisure,his timeaway from work, his experiments with family and technology."



Fig. 174: Contra campo com o meu tio-avô com a câmara na mão (1974)



Fig. 175: Campo da filmagem da câmara Canon Auto Zoom 814 do meu tio-avô, com a minha avó materna e a segunda filha ao colo (1974)

A Sony CCD TR8E (Fig. 176) foi a primeira câmara de filmar de família que os meus pais adquiriram, em 1991 (da Fig. 178 a Fig. 181). Esta registava filme em cassetes Hi8 e fez parte de muitos momentos de família, assim como foi a primeira câmara que eu usei para filmar (Fig. 177), não só a minha família, como também os meus amigos, festas de anos e alguns trabalhos do 8º e 9º ano do ensino básico (por volta de 2001/2002).



Fig. 176: Câmara Sony CCD TR8E



Fig. 177: Eu com a Sony CCD TR8E



Fig. 178: Contra-campo da minha mãe a filmar um Natal na Casa do Tortosendo (1997)



Fig. 179: Campo da filmagem da minha mãe, com o meu tio a fotografá-la (1997)



Fig. 180: Contra-campo do meu pai a filmar um Natal na Quinta (1995)



Fig. 181: Campo da filmagem do meu pai com a minha prima a fotografá-lo (1995)

Estas cassetes permitiam também a regravação de filme, ao contrário das de película 8mm, 9,5mm e 16mm. Se se filmasse por cima, antes da revelação, acabava por ficar com um efeito de sobreposição de imagens (Fig. 182), tal como num rolo de fotografia quando se fotografava e não se avançava o rolo e a fotografia ficava com imagens sobrepostas (Fig. 183). No caso das cassetes Hi8, quando se filmava por cima do já filmado, ficava-se com um novo filme, de um novo momento, sem sobreposições de imagem. O que era intrigante de se ver, no caso desses momentos ocuparem menos tempo que os anteriores, era as diversas histórias que ficavam na fita. Por exemplo: podíamos estar a ver um filme passado nos anos de alguém e, de seguida, apareciam os momentos de uma competição de basquetebol e, poucos segundos depois, um outro

evento passado em anos anteriores. E cada cassete usada podia ter já muitas histórias no seu interior, pelo que, apesar de chegar uma altura em que já não era possível ver todas, existiam, pelo menos, uns vislumbres daquilo que já tinha feito parte dessa fita. Com o tempo, a própria fita também começava a mostrar sinais de desgaste (Fig. 184), pelo que não era possível utilizar *ad aeternum* a mesma cassete para se filmar e re-filmar. Esta constante reutilização, por outro lado, mostra-nos que estas imagens nem sempre eram feitas para a posteridade, mas sim para reproduzir o presente.



Fig. 182: Sobreposição de filmagens em película de 8mm



Fig. 183: Sobreposição de fotografias num rolo de fotografias



Fig. 184: Exemplo de desgaste de fita Hi8

A câmara Sony DCR IP55 (Fig. 185) foi a sucessora da Sony CCD TR8E aquando da sua avaria, em 2003. Filmava num novo tipo de cassete que a marca Sony tinha criado, a MicroMV. Estas câmaras foram criadas entre 2001 e 2006, mas tinham algumas limitações como, por exemplo, não tinham um CODEC necessário para se usar a sua filmagem num programa de edição no computador, como acontecia com as cassetes DV e MiniDV. Neste caso, a câmara vinha com um programa de edição dedicado, no interior da caixa, o que causava alguns transtornos no que dizia respeito a compatibilidade com outros computadores que não tivessem o sistema operativo Windows. Além disso, a

única forma de se poder guardar os filmes para a posteridade, sem correr o risco da regravação, era gravá-los num DVD e, posteriormente, transferi-los para o computador. A câmara acabou por se avariar por volta de 2008 e, infelizmente, não teve arranjo, pelo que foi necessário, tal como explicado no subcapítulo 2.1.1., encontrar uma empresa que conseguisse digitalizar o conteúdo de algumas das cassetes MicroMV que tinham ficado por guardar (Fig. 186 e Fig. 187).



Fig. 185: Câmara Sony DCR IP55



Fig. 186: Filmagem na Casa Tortosendo, presente no filme (2006)

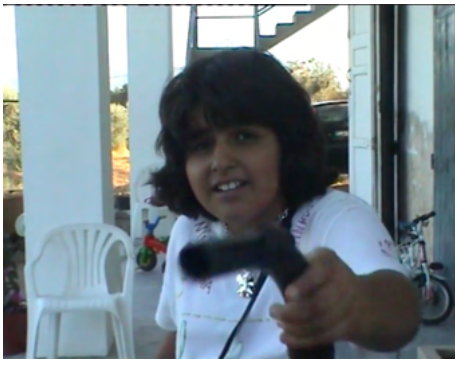


Fig. 187: Filmagem na Quinta, presente no filme (2008)

A câmara Sony DCR HC47 (Fig. 188), que filmava em cassetes MiniDV, foi a última câmara de filmar analógica que os meus pais adquiriram, em 2008, e foi a opção de utilização da família até à chegada da era dos iPhones, quando estes já tinham uma boa qualidade de filmagem, sendo também a altura em que a câmara foi colocada de parte, por volta de 2015.



Fig. 188: Câmara Sony DCR HC47



Fig. 189: Filmagem na Casa Tortosendo, presente no filme (2009)



Fig. 190: Filmagem na Casa Tortosendo, presente no filme (2009)

A partir de 2013, quando comprei o meu primeiro iPhone 4S, este passou a ser a câmara de filmar de eleição (Fig. 191). Posso considerá-lo como a primeira câmara de filmar de família que adquiri. Tinha a vantagem de se poder filmar com qualidade, num formato panorâmico e com facilidade de passagem dos ficheiros para o computador. O

facto de ser um telefone móvel, com câmara incorporada, de tamanho reduzido e leve, alterou a experiência de filmagem, por vários motivos: a possibilidade de se ter constantemente a câmara connosco, para onde quer que fôssemos, sem ter a necessidade de levar mais que um aparelho eletrónico, era e é uma das grandes mais valias; para além disso, o próprio limite do tempo de filmagem alterou-se: ao contrário de uma cassete *standard* de 60 minutos, como a maioria das câmaras anteriores usavam, agora este tempo de gravação é estabelecido pelo espaço interno do telemóvel. Ao longo dos anos foram sendo adquiridos outros iPhones (iPhone 6S em 2016, iPhone X em 2018 e iPhone 12 Pro Max em 2021, nas Fig. 193, Fig. 195 e Fig. 197, respetivamente), que serviram cada vez mais o propósito de serem a máquina de registo da família.



Fig. 191: iPhone 4S



Fig. 192: Filmagem na Quinta pelo iPhone 4S (2013)



Fig. 193: iPhone 6S



Fig. 194: Filmagem na Casa Tortosendo, pelo iPhone 6S, presente no filme (2017)



Fig. 195: iPhone X



Fig. 196: Filmagem na Quinta, pelo iPhone X, presente no filme (2019)



Fig. 197: iPhone 12 Pro Max



Fig. 198: Filmagem na Casa Tortosendo, pelo iPhone 12 Pro Max, presente no filme (2021)

Por fim, e não menos importante, as câmaras EOS DSLR da Canon foram também utilizadas para este filme. A câmara Canon EOS 80D (Fig. 200) foi adquirida por motivos profissionais. Esta câmara era, sobretudo, utilizada para fotografar a família, sendo utilizada para filmar apenas em momentos pontuais. Apesar de terem muita qualidade de filmagem, na minha experiência pessoal, para filmar momentos familiares, não é o mais indicado, já que implica uma dedicação maior e mais profissional do que as filmagens de família usualmente exigem como, por exemplo, o uso de um tripé ou um monopé para estabilização da imagem. Para além da Canon 80D, que se usou também em alguns momentos do filme, como a leitura das cartas pelo meu pai (Fig. 201) e pela minha avó materna (Fig. 199), foi também utilizada uma Canon EOS 5D Mark III (Fig. 203), providenciada pela fotógrafa Rute Ângelo, para poder filmar alguns dos momentos do presente das casas (Fig. 202 e Fig. 204), assim como alguns dos locais onde seriam inseridas projeções e, desta forma, criar um contraste entre a estética cinematográfica amadora e a profissional.





Fig. 199: Filmagem leitura da carta, na Quinta, pela minha avó materna, presente no filme (2019)



Fig. 200: Canon EOS 80D

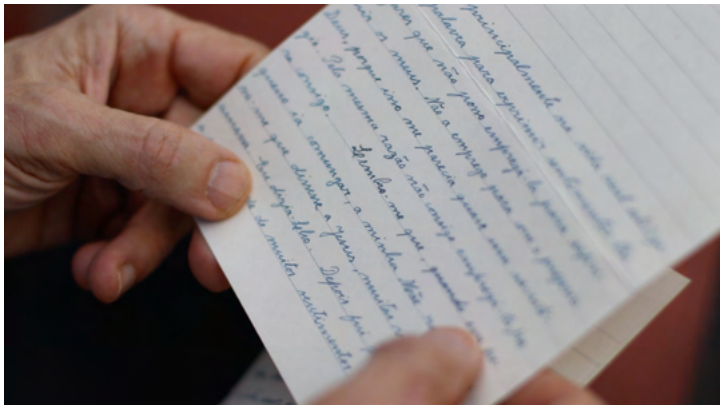


Fig. 201: Filmagem leitura da carta pelo meu pai, presente no filme (2020)



Fig. 202: Filmagem da minha irmã Mercês, na Casa Tortosendo, pela Canon 5D, presente no filme (2019)

Fig. 203: Canon EOS 5D Mark III



Fig. 204: Filmagem de um local da Quinta, pela Canon 5D, presente no filme (2020)

2.2. Criar um sentido

2.2.1. Guardar o futuro

Para além do material de arquivo familiar recolhido, era necessário realizar novas filmagens das casas, no seu estado atual, assim como escolher as imagens que iriam ser projetadas nas casas. Para as filmagens das casas, achei que era importante captar pequenos pormenores que me marcaram em criança: como estavam as fotografias expostas, como eram as maçanetas das portas, como estavam organizados os livros ou como eram os sofás (Fig. 205 a Fig. 210).



Fig. 205: Fotograma do filme com enquadramento de pormenores da Casa Tortosendo



Fig. 206: Fotograma do filme com enquadramento de pormenor da Quinta

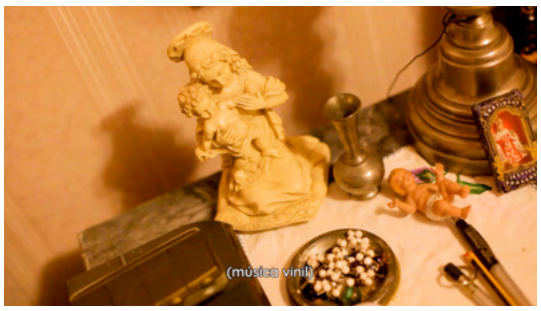


Fig. 207: Fotograma do filme com enquadramento de pormenores da Casa Tortosendo



Fig. 208: Fotograma do filme com enquadramento de pormenor da Quinta



Fig. 209: Fotograma do filme com enquadramento de pormenores da Casa Tortosendo



Fig. 210: Fotograma do filme com enquadramento de pormenor da Quinta

A escolha do equipamento que usei para filmar estes momentos foi também ponderada. Visto este projeto ser um filme que reúne vários arquivos familiares, não

queria que as filmagens novas criassem uma enorme diferença estética, mas sim que estivesse dentro do mesmo estilo "caseiro" e, ao mesmo tempo, documental, mantendo o olhar de autor de filmes familiares – de algum modo para que, mais uma vez, passado e presente se acabassem por fundir. Filmei, por essa razão, com diversas câmaras: uma Canon 80D, uma Canon 5D (com lentes de 50mm e de 35mm, ambas com f1.4), um iPhone X e um iPhone 12 Pro Max. Têm qualidade de imagem, mas não nos transportam para a cinematografia típica de um filme convencional, mantendo-nos na estética de filme caseiro, já que existiam registos também filmados com outros iPhones e outras câmaras Canon. Desta forma consegui manter a continuidade no registo das casas e das pessoas que as outras gerações tinham iniciado.

Não quer isto dizer que os planos e enquadramentos fossem descuidados e feitos sem estudo prévio – como acontece usualmente no filme doméstico. Antes pelo contrário. Eles precisaram de ser estudados, já que algumas dessas filmagens serviriam de base para as projeções. Por isso, os planos tinham de estar enquadrados de uma maneira premeditada, para que as sobreposições pudessem funcionar (Fig. 211 a Fig. 218). A duração e a forma como estão compostos servem para transmitir a ideia de que estamos ali. Como se fôssemos nós, os espectadores, a percorrer aquele sítio, a observar aqueles locais e aqueles objetos e a contemplar ou explorar cada pormenor. Por breves instantes estamos a ver o que os nossos antepassados viram quando estavam a registar o momento.



Fig. 211: Fotograma do filme, com exemplo da Casa, de enquadramento estudado com respetiva sobreposição



Fig. 212: Fotograma do filme, com exemplo da Casa, de enquadramento estudado com respetiva sobreposição



Fig. 213: Fotograma do filme, com exemplo da Casa, de enquadramento estudado com respetiva sobreposição



Fig. 214: Fotograma do filme, com exemplo da Casa, de enquadramento estudado com respetiva sobreposição



Fig. 215: Fotograma do filme, com exemplo da Quinta, de enquadramento estudado com respetiva sobreposição



Fig. 216: Fotograma do filme, com exemplo da Quinta, de enquadramento estudado com respetiva sobreposição



Fig. 217: Fotograma do filme, com exemplo da Quinta, de enquadramento estudado com respetiva sobreposição



Fig. 218: Fotograma do filme, com exemplo da Quinta, de enquadramento estudado com respetiva sobreposição

Após decidir como iria filmar, tinha como objetivos a organização e o (re)encontro de filmes e fotografias do passado, para depois as comparar com o presente. Pretendia levar "à letra" a máxima "as paredes têm histórias por contar" e, no final, criar uma memória para o futuro, guardando para sempre uma recordação dessas casas. Inicialmente fiz alguns estudos visuais no programa de edição de imagem Photoshop, para perceber se a ideia das sobreposições resultava. Nestas sobreposições queria juntar fotografias e filmagens, recriar planos semelhantes aos originais, mas com as minhas filhas como protagonistas. Por exemplo, há um plano em que o meu pai está sentado no jardim, com um ano de idade (Fig. 219), e pude repeti-lo com a minha filha mais nova, no mesmo sítio, também com quase um ano (Fig. 220). Existe também uma fotografia da minha mãe no baloiço da Quinta (Fig. 221), uma filmagem minha nesse mesmo baloiço (Fig. 222), assim como da minha filha (Fig. 223), e pude juntar os três momentos numa imagem. Há outras zonas da casa, como o jardim, em que eu podia colocar uma filmagem em transparência por cima, como se as memórias estivessem a passar pelos nossos olhos (Fig. 224 a Fig. 228).

Passado



Fig. 219: Fotograma de filmagem com o meu pai, Miguel (1961)

Presente



Fig. 220: Fotograma de filmagem com a minha filha, Margarida (2019)

Passado



Fig. 221: Fotografia da minha mãe, Rita, no baloiço da Quinta (1972)



Fig. 222: Fotograma de filmagem minha, Mafalda, no baloiço da Quinta (1996)

Presente



Fig. 223: Fotograma de filmagem da minha filha, Madalena, no baloiço da Quinta (2017)



Fig. 224: Testes sobreposição Casa em Photoshop



Fig. 225: Testes sobreposição Casa em Photoshop



Fig. 226: Testes sobreposição Quinta em Photoshop



Fig. 227: Testes sobreposição Quinta em Photoshop



Fig. 228: Testes sobreposição Quinta em Photoshop

Não queria que este fosse um filme de fantasmas, em que as casas estariam assombradas como se surgissem espectros de pessoas desaparecidas, mas sim que mostrasse realidades paralelas que se revelam aos nossos olhos, através da sobreposição de imagens antigas com as atuais. Como se o passado se unisse ao presente e estivesse tudo a acontecer no mesmo momento. Estas imagens são uma memória, desencadeada pelos próprios locais, que nos mostram os olhares dos diversos autores de várias gerações. Por essa razão tentei não abusar muito das transparências dos filmes e imagens que surgiam nas sobreposições e privilegiar a ideia de que eram os locais que nos estavam a transmitir os acontecimentos que tinham ocorrido ali. As transparências das imagens serviram para poder mostrar o encaixe entre a sobreposição e a filmagem de base. Preferi manter a opção em que as imagens têm uma ligeira transparência, para se conseguir perceber o todo, sem perder informação da sobreposição, mas também para se assemelharem às imagens que iriam surgir em projeção. Estas não são totalmente opacas, mas também não são totalmente transparentes (Fig. 229 a Fig. 232).



Fig. 229: Fotograma do filme com imagem projetada na parede da Casa



Fig. 230: Fotograma do filme com imagem projetada na parede da Casa



Fig. 231: Fotograma do filme com sobreposições colocadas em pós-produção, sob uma filmagem base da Casa



Fig. 232: Fotograma do filme com sobreposições colocadas em pós-produção, sob uma filmagem base da Quinta

Durante este momento de captação de imagens, não só para comparação com o passado, mas também para criar as filmagens de base das sobreposições, assim como das projeções na parede (projetadas com um projetor Wowoto A5), tive o apoio da minha irmã mais nova, Mercês Castelo-Branco, licenciada em Cinema. Enquanto eu estava a filmar, a Mercês aproveitava para captar imagens que pudessem ser usadas num possível *making of,* ou outros ângulos de filmagem que se poderiam aproveitar para o filme, caso fosse necessário (Fig. 233 e Fig. 234). Uma dessas filmagens está presente no filme, quando entramos num dos quartos da Quinta. É um plano que serve de base para as sobreposições, diferente dos outros porque não é tão fixo e também não é um movimento de *panning*. Posso descrevê-lo como se fôssemos nós, espectadores, naquele momento, a entrar no quarto e a olhar em volta, para os diversos objetos do quarto, e a rever imagens de situações que se passaram naquele local (Fig. 235). Algumas das filmagens realizadas pela Mercês foram também utilizadas em alguns momentos em que eu surjo a filmar (Fig. 236), ou a fazer um comentário sobre os momentos que estou a "ver", enquanto estou a fazer o enquadramento. Esta escolha será mais aprofundada no capítulo 2.2.3.



Fig. 233: Mercês durante as filmagens das projeções



Fig. 234: Mercês durante as filmagens



Fig. 235: Filmagem realizada por Mercês, presente no filme



Fig. 236: Filmagem realizada por Mercês, presente no filme

Todo este processo tornou-se ainda mais importante quando, a meio do projeto, percebi que tanto uma casa como a outra iriam deixar de ser de família. Por isso, este filme ia passar a ser uma memória viva desse momento de despedida. Ficou por isso ainda mais imperativo filmar tudo o que pudesse, ser exaustiva ao máximo, tanto nas imagens como nos sons, para que nada pudesse faltar, não só para o projeto, como para nós – havia algo que transcendia o próprio filme, mas que o filme queria guardar. De certa forma, acabou por se tratar de uma ironia poética: aquilo que eu estava à procura no passado, para poder contar e mostrar no presente, tinha agora de registar no momento, para que não faltasse no futuro.

Curiosamente, graças aos ficheiros digitais – e talvez esta possa ser uma das vantagens deste formato –, conseguimos perceber quais foram as últimas filmagens feitas em ambos os locais, através dos metadados dos ficheiros, onde surgem a hora e o dia em que foram criados. Na Quinta, a última filmagem foi feita a sair do local, no carro, ao ver-se a casa pelo retrovisor, a 8 de Julho de 2020, dois dias antes da Quinta ser vendida. Este registo é um dos momentos que surge no final do filme (Fig. 237). Na Casa, o último registo filmográfico para o filme foi feito a 3 de Setembro de 2021 (Fig. 238), mas a última fotografia tirada ao local foi no dia 9 de Maio de 2022, também nas vésperas de a casa ser entregue ao senhorio. São estas as datas de um luto que o cinema ajuda a realizar.



Fig. 237: Última filmagem da Quinta



Fig. 238: Última filmagem da Casa

É fascinante – pela melancolia, pela exatidão, pela intemporalidade – que o digital nos permita saber qual foi o momento exato em que estas imagens foram capturadas. No entanto, isto só será possível caso as horas dos dispositivos estejam corretamente definidas. Por exemplo, nas últimas filmagens da Casa do Tortosendo, a 3 de Setembro de 2021, foram utilizadas três câmaras: uma Canon 80D, uma Canon 800D e um iPhone 12 Pro Max e, ao ver os registos de horas e data dos ficheiros criados pelas máquinas que estavam a filmar, praticamente na mesma altura, há uma variação de 1h e de 3h perante a hora da filmagens do iPhone (Fig. 239, Fig. 240 e Fig. 241). Ou seja, o tempo nunca é afinal, tão exato quanto o digital aparenta. O iPhone é a referência, já que estava automaticamente sincronizado com o tempo atual, ao contrário das câmaras que precisam de interação humana para corrigir a sua hora. Felizmente, os três dispositivos tinham a mesma data. Apesar de ser algo bastante prático e fascinante saber exatamente qual foi a última filmagem feita através dos metadados do ficheiro, percebemos que o digital ainda é muito falível. O tempo que interessa é, sempre, o humano; no fundo, o íntimo, o experienciado por cada um. Por isso, mesmo a memória material é sempre uma ilusão.

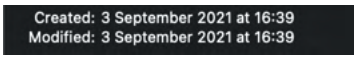


Fig. 239: Hora do iPhone

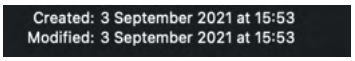


Fig. 240: Hora da Canon 80D



Fig. 241: Hora da Canon 800D

No passado, a possibilidade de saber qual a última filmagem ou fotografia só acontecia ao ver na bobina ou no negativo qual o último registo fotográfico que surgia. No entanto, caso esses negativos ou bobinas não estivessem numerados ou organizados, seria difícil de perceber qual a última captura. No caso da fotografia, um fotógrafo registava à mão, num documento à parte, as informações relevantes que queria guardar (abertura e velocidade usadas, por exemplo), à medida que ia tirando as fotografias, assim como a data em que foi tirada, já que na revelação não constava essa informação, que agora é automaticamente gravada nos metadados do ficheiro da imagem.

2.2.2. Os primeiros testes

Pegando nos diferentes estudos e nas diversas organizações de pastas que já tinha feito, as primeiras experiências de edição do filme seguiam um caminho através das diversas divisões da Quinta: começávamos no exterior, entrávamos na casa, seguíamos a sala, a cozinha, a sala de jantar, os quartos e saíamos para o exterior. Inicialmente fiz apenas a montagem da Quinta, pois era a casa que tinha mais material filmográfico e fotográfico e, por isso, queria perceber como o podia utilizar. Fiz uma montagem para cada divisão que tinha da Quinta, aproveitando tudo o que tinha para usar. Estava tão

entusiasmada que acabei por colocar muita informação sobreposta e de uma forma muito rápida, para que não se perdesse nada do que tinha para mostrar (Fig. 242 e Fig. 243). Essa primeira versão ficou exageradamente frenética e com excesso de imagens. As pessoas a quem mostrei gostaram do conceito, mas não conseguiam perceber a mensagem porque não tinham tempo para processar o que se estava a passar. Posso considerar que esta foi uma dificuldade muito relevante e desafiante no meu percurso, pois tive de me confrontar com o dilema de privilegiar certas imagens em detrimento de outras, seja por redundância ou por excesso. Tudo isto não foi, essencialmente, um problema técnico, mas mais um sobressalto emocional: o que levou a escolher umas imagens e não outras? E como me despegar daquelas de que tinha de abdicar? Entramos num paradoxo, onde me confronto com dois extremos: o da neutralidade técnica e o da exasperação emocional de cada decisão, de cada escolha de imagens, porque umas são mostradas e outras ficarão sob reserva para possibilidades futuras. Porque começando a entrar neste labirinto de memórias há a possibilidade de ficar aprisionada não pelo que foi possível resgatar, mas por tudo o que ficará por mostrar. O segundo passo foi, por isso, perceber, numa nova camada, o que podia retirar, que era redundante ou excessivo.

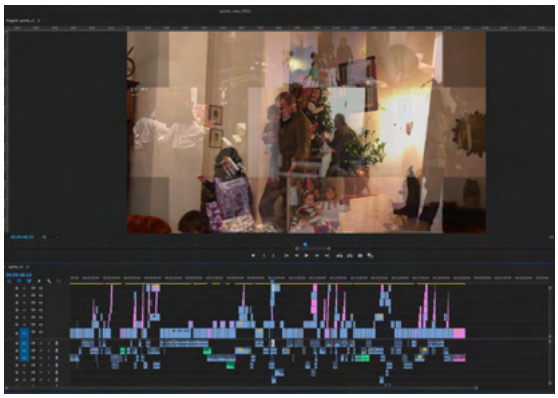


Fig. 242: Fotograma de exemplo de exagero de sobreposições, presentes na primeira versão do filme

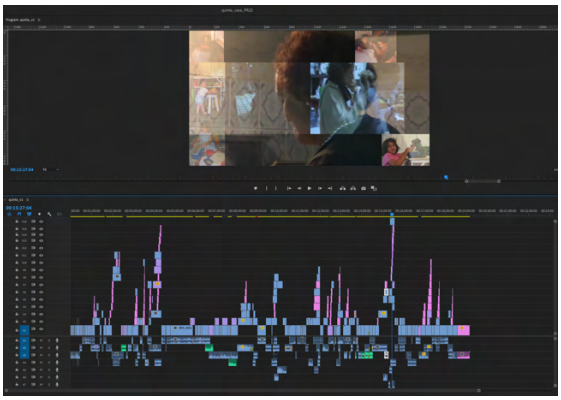


Fig. 243: Fotograma de exemplo de exagero de sobreposições, presentes na primeira versão do filme

Simultaneamente, precisava pensar de que forma o filme iria começar. Como já referido, o filme, nestas primeiras versões, começava na Quinta e manteve-se assim durante as versões 2 e 3, onde tentei colocar relatos feitos por familiares, na tentativa de conseguir criar uma aproximação com o que estava a ser mostrado. Na quarta versão, experimentei fazer mais dessas introduções de relatos e incluí a montagem das diversas divisões da Casa, após a sequência da Quinta. No entanto, não conseguia encontrar uma forma de encerrar o filme e sentia que tinha muita informação na primeira parte do filme – na Quinta há muitos familiares – e muito menos na segunda parte, onde contava a parte da Casa, o que provocava um aparente desinteresse do espectador pelo filme.

Foi a partir da 5ª versão, em que troquei a sequência da Casa para o início do filme, que o filme começou a ter uma forma mais palpável e com mais sentido. Tive, por isso, de fazer uma afinação, em que tinha de gerir o aspeto emocional para mim e para a minha família e o aspeto cinematográfico para as pessoas extrafamiliares. Por essa mesma razão, foi necessário fazer algumas opções criativas e, simultaneamente, emocionais. Não precisava de mostrar tudo, mas sim o essencial. Não em quantidade, mas sim em qualidade. Queria criar uma ligação com o espectador, para que este filme não fosse apenas uma recolha de filmes familiares.

É a partir daqui que se compreende a importância da estrutura e da narrativa na montagem, em que as escolhas artísticas também determinam as escolhas emocionais e a história que se pretende contar. Até que ponto as nossas emoções pré-determinam estas decisões? Afinal havia aqui uma ligação ao que o pintor Kandinsky defendia, quando dizia que a sua arte é uma "arte pessoal motivada por uma necessidade interior imperiosa" (Kandinsky, 2010). Apesar da racionalidade presente nas decisões tomadas durante o processo de montagem, é esta necessidade interior, que surge imperiosa, que se sobrepõe às emoções e ao conhecimento que detemos sobre a linguagem cinematográfica e o seu uso na montagem.

Nesta versão, o início ainda não estava a resultar totalmente. Queria criar uma entrada para as duas casas, dando a ideia de um caminho que estava a ser percorrido e, ao mesmo tempo, tentando atribuir o mesmo grau de importância a ambas. A primeira filmagem que surgia era o caminho da Quinta em *fullscreen* (Fig. 244)*,* que depois diminuía, enquanto se encostava à esquerda do ecrã, para dar a possibilidade de a Casa surgir do lado direito, num *split screen* (Fig. 244). Apesar de sedutora, esta solução não estava a resultar por duas razões: primeiro, o caminho inicial, em *fullscreen* dava acesso à Quinta. Ao escolher esta via, não estava a dar o mesmo tempo de ecrã a cada casa, o que poderia dar ideia que estaria a dar mais destaque a uma em relação à outra; segundo, porque no *split screen,* como passávamos ao lado das duas casas ao mesmo tempo (Fig. 246), não conseguíamos ter tempo suficiente para apreciar ambas, e o final desta sequência não terminava nas casas, mas sim no resto do caminho, o que causava confusão (Fig. 247). À partida, o espectador não conhece as casas, logo não iria perceber que o filme seria passado nas casas que tínhamos acabado de ver. O final da sequência, ao terminar depois de termos passado pelas casas, não ajudava a compreender do que tratava o filme.



Fig. 244: Introdução do filme na 5ª versão, plano geral do caminho da Quinta



Fig. 245: *Split screen* com o caminho das duas casas



Fig. 246: Casas quando surgiam na introdução



Fig. 247: Final da sequência introdutória

Tendo em conta que o filme, durante estas versões, mostrava apenas uma "viagem" pelas fotografias e os vídeos, sem locução, acabava por parecer não ter uma ligação entre o que se estava a ver e a ouvir. A narrativa estava muito solta e demasiado experimental. Levantava mais perguntas e dúvidas do que respostas e, por isso, estava a criar uma experiência extenuante para o espectador, que precisava de encontrar ligações para perceber aquilo que eu estava a tentar transmitir. Tinha várias histórias, mas não tinha um ponto de ligação. Na minha perspetiva, esse elo existia porque conheço as pessoas, as casas, aquelas divisões e, por isso, para mim o filme tinha um início, meio e fim, um fio seguido pelas memórias que evocava. Mas para quem não tinha essas memórias, tal não era percetível. Ouviam-se vozes, mas não se percebia de quem eram nem qual a sua importância. Retrospetivamente, consigo ver agora que estes primeiros resultados correspondiam às memórias que tinha na minha cabeça e era como se elas surgissem todas ao mesmo tempo, numa grande mistura de ideias, sendo isso que transparecia no filme. Para além dessa audiovisualidade mnemónica, presente nos arquivos, havia também a ligação à minha memória, pelo que precisava de me distanciar para perceber o que o espectador via. Precisei, por isso, de organizar aquilo que tinha nas minhas mãos, de modo a conseguir contar a história daquilo que tinha na mente.

Em conversas com o meu orientador, achámos que seria uma boa solução colocar uma locução. Apesar de, na minha ideia inicial, querer evitar o uso da locução, pois queria que o espectador fosse capaz de "mergulhar" nas imagens, nos diálogos e naquilo

que estes transmitiam, achei que era mesmo necessário termos esse guia, pois estava a exigir demasiado do espectador – essencialmente, estava a exigir-lhe que ele fosse eu e todas as minhas vivências, que ele entrasse na minha mente literalmente.

2.2.3. À procura de um ponto conector

Era preciso encontrar algo que conectasse as imagens e o som e desse ao filme um maior sentido. Um dos comentários que recebi de Luís Campos, colega de Doutoramento a quem mostrei a 5ª versão do filme em Agosto de 2020, foi o seguinte: "sem uma linha narrativa ou um fio condutor que torne a experiência do espectador mais ativa (e eficaz do ponto de vista emocional), fica difícil conseguir mergulhar nos sentimentos que o filme tem para ti e para as pessoas em retrato". Este comentário foi-me bastante útil, pois fez-me pensar de que maneira eu podia fazer isto. Qual era então o ponto comum entre as duas casas? Qual era também o ponto conector entre o filme e o espectador? Cheguei à conclusão, paradoxalmente, que era eu própria. Assim, eu poderia utilizar-me como fio condutor para a criação de uma matriz de inteligibilidade. Mas essa opção parece alienar o passado, já que o sentido das memórias que mostro é pessoal e, por diversos momentos, pareceu intransmissível. No entanto, a desocultação do processo produtivo compensa esta aparente alienação, e faz do filme um trabalho de autor e não uma mera reprodutibilidade de tempos repetidos que ficaram registados, como Walter Benjamin (2012, p. 45) advertia.

Achei então que podia unir a narrativa do filme que tinha em mente com algumas das imagens de *making of* que a minha irmã Mercês estava a registar deste meu processo, como se eu fosse a união entre tudo o que surgiu. Assim, em vez de estarmos apenas mergulhados nas memórias e nas projeções, existe um tempo definido, que é quando eu apareço. Desta forma, achei que eu deveria surgir em momentos-chave, demonstrando os diversos processos pelos quais passei durante a execução da pesquisa, e que seria importante de mostrar, tais como quando as bobinas de áudio estavam a ser ouvidas, ou quando os filmes estavam a ser projetados pela primeira vez (Fig. 248), ou quando se viam filmagens minhas nos próprios locais, com diálogos associados, que poderiam substituir a locução (Fig. 249). Para além disso, o meu nome surge várias vezes nas filmagens de arquivo, seja falado ou escrito. Ou seja: eu apareço, mas, ao mesmo tempo, não apareço. Sou um género de personagem que as pessoas podem usar, para perceber em que tempo nos encontramos e a ligação entre os familiares que ali estão. Uma narradora omnisciente. Neste filme, acabamos todos por ser personagens. Atuamos no palco que é a vida, registados por várias lentes, por vários realizadores em que são eles próprios também atores. Eu também não escapo a esta condição. A minha aparição

nestes filmes acontece no espaço e no tempo de diferentes formas, em que o espectador pode ver-me como um ponto de ligação temporal, mas também genealógico.

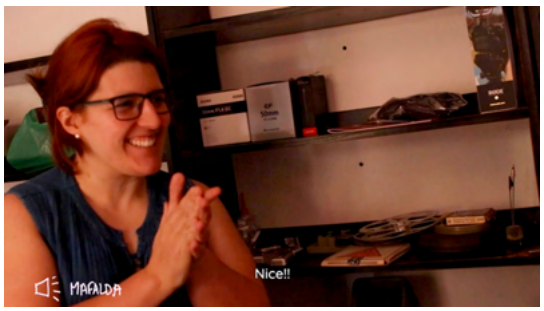


Fig. 248: Fotograma do filme de momentos em que surjo



Fig. 249: Fotograma do filme de momentos em que surjo

2.2.4. *Full circle*

Era, pois, necessário criar uma melhor introdução para o filme, que conseguisse cativar o espectador e traçasse o caminho por onde o filme nos poderia levar. Inicialmente começava com o caminho para a Quinta, com uma locução minha a descrever a importância da Quinta e as minhas motivações para este projeto. Mas não era suficiente, não conquistava. Para além de que dava importância apenas a uma casa e não dava a entender que iria falar de duas.

A ideia de conquistar o espectador no primeiro minuto, fez-me pensar numa melhor entrada para o filme. Ao ver a série documental *Babies* (Duke, 2020), da Netflix, reparei que uma das investigadoras introduz o primeiro episódio colocando questões, deixando o espectador com curiosidade para saber como as iria responder. Achei que poderia ser uma boa opção. Este projeto está inserido numa tese, que é, por si só, uma investigação – um conjunto de questões, portanto. Podia iniciar o filme com algumas dessas questões, como, por exemplo: sempre se ouviu falar do avô que filmava, mas onde estavam esses filmes? Como os podia encontrar? E porque não admitir que este filme é um processo em construção e que não sei qual o resultado? Não só são questões genuínas, como deixam o espectador curioso para saber como será o filme quando terminado. E que respostas nos dará. Desta forma, partimos, em conjunto, à descoberta. Como se a obra estivesse a nascer, com as naturais expectativas e inquietações dos primeiros momentos. No início surgiam fragmentos, a descoberta dos projetores que funcionavam, os filmes que já tinha. É como se o espectador se apropriasse destas memórias e conseguisse "colar" as memórias que já tem àquilo que está a ver, como se criasse uma ligação empática. Para favorecer esse efeito, filmei uma mesa de luz redonda, que usei para ver os negativos, com uma caixa de slides, sem o slide no seu interior (Fig. 250), de

maneira a poder colocar um vídeo no seu lugar, em pós-produção (Fig. 251). Coloquei excertos de filmes em que surjo eu em bebé com a minha mãe e em criança com o meu pai. Como não tinha um tripé que permitisse colocar a câmara a apontar para baixo, segurei a máquina fotográfica nas costas de uma cadeira e tentei permanecer sem me mexer o máximo de tempo possível. As mãos que surgem a colocar os negativos, no interior da caixa do slide, são as do meu marido, já que eu não podia manuseá-los por estar a filmar a cena. A mesa de luz não aparece ligada, é acesa assim que é ouvida a primeira frase do filme, onde me apresento: "Desde pequena que os filmes e as fotografias estão na minha vida".

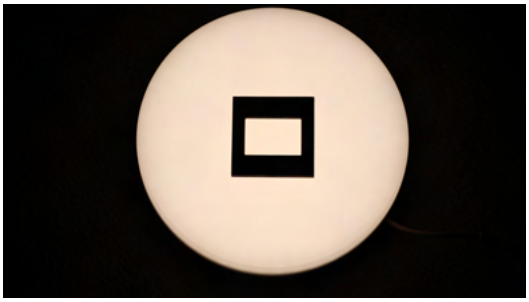


Fig. 250: Mesa de luz em pré-produção



Fig. 251: Mesa de luz em pós-produção

Senti que seria mais simples para o espectador se apresentasse o meu nome desde o início, de maneira que, durante o filme, sempre que o lesse ou o ouvisse, conseguisse identificar-me. Faço uma pequena introdução à minha família, onde digo que somos uma família numerosa para que, quem veja o filme, fique curioso para ver se realmente somos assim tantos e, ao mesmo tempo, esteja preparado para a ver. Depois desta introdução familiar, começo as perguntas. Localizo os acontecimentos, ao falar da curiosidade que tenho sobre a cidade onde nasci, e que gostava de perceber como foi a história da minha família. Tenho acervo do lado paterno e materno, o que posso descobrir e apresentar ao mundo sobre ele?

Para o final do filme, queria algo simétrico. "E no final, o que fica? O que resta? Com o que ficamos?" Foram questões que me coloquei. Tudo o que encontrei foram fotografias e filmes criados por familiares meus, que os deixaram connosco. Eles nunca imaginavam que, no futuro, esse material passaria por *scanners*, fosse visto em computadores ou pudesse ter significado para outras pessoas para além dos seus familiares. E isso leva-me a questionar o que farão os outros com o que nós deixarmos. A forma como estamos a guardar o que temos permitirá que as gerações futuras possam ver e usufruir o quê? Terão interesse naquilo que construímos e deixámos? Por isso, o filme termina com a mesma cena do início, mas, em vez de surgir eu em bebé, surge a minha irmã mais nova, Mercês, mestranda em Design e Cultura Visual, que me acompanhou durante todo este processo, não só através das filmagens de *making of*,

como também fazendo a música que surge no filme, assim como a sua equalização final. Pelo que o facto de ela ser a última pessoa a surgir no filme foi propositado, pois, para além de mim, ela será a próxima geração a emergir, a continuar o testemunho e a projetá-lo mais além do presente.

Como já referido, o filme inicia com a mesa de luz (Fig. 252). Este enquadramento, no início, é seguido por uma imagem minha a filmar-me ao espelho, em criança (Fig. 253); depois pelo ligar do projetor (Fig. 254); de seguida, pelo abrir de portas da primeira Casa (Fig. 255); e, por fim, por dois pássaros que se encontravam na casa dos meus avós paternos (Fig. 256). Metaforicamente, por serem dois, e por estarem tão observadores e quietos, interpretei como se fosse o meu avô paterno e o meu tio que tivessem "enviado" estes pássaros para nos mandar uma mensagem de que estavam ali, a acompanhar-nos. No final é o inverso: fechamos a porta da Quinta (Fig. 257); vemos dois pássaros a voar à frente da Quinta (Fig. 258) que surgiram enquanto filmava o plano geral. Neste caso interpretei como uma mensagem de esperança, de que tudo vai ficar bem: um adeus coletivo. De seguida, desligamos o projetor (Fig. 259); depois surge uma imagem minha a filmar (Fig. 260); e terminamos com o plano que estava a ser filmado, da imagem da minha irmã mais nova e, com isso, a mesa de luz a desligar-se (Fig. 261). O filme faz, desta forma, um *full circle*: termina como iniciou, mas já temos outra experiência e uma visão diferente daquilo que tínhamos quando iniciámos.



Fig. 252: Primeira cena do filme



Fig. 253: Auto-filmagem



Fig. 254: Filmagem minha a ligar o projetor



Fig. 255: Porta de entrada da Casa



Fig. 256: Dois pássaros na Casa

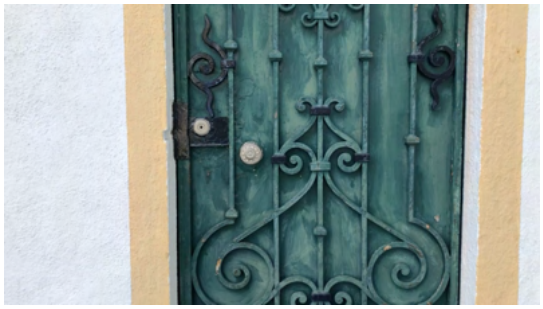


Fig. 257: Porta da Quinta



Fig. 258: Dois pássaros a voar, na Quinta



Fig. 259: Projetor a desligar-se



Fig. 260: Filmagem minha a filmar



Fig. 261: Mesa de luz

2.2.5. A construção da locução

A criação da voz *off* foi um passo muito importante. O que poderia dizer e como diria, de modo a guiar as pessoas, sem as incomodar, mas dando informação importante que lhes permitisse seguir o filme? Questionei-me quais seriam as questões que o espectador poderia colocar, de acordo com o conteúdo do filme: quem são estas pessoas?

O que as torna especiais? O que torna uma fotografia ou um filme especial? Como é possível conhecer alguém que tenha morrido? O que descobriu a realizadora? E procurei responder – mais ou menos diretamente – a essas questões através da locução, dando pequenas pistas daquilo que estamos a ver, curiosidades sobre a família, assim como alguns pensamentos e observações. As reflexões que achei importante referir têm a ver com o conteúdo do filme e com a minha "viagem" nele, e também com algumas emoções sobre as quais me debruço ao longo desta tese, como, por exemplo, a nostalgia. Para além disso, a locução acaba por suavizar o impacto da angústia da escolha das imagens que tinham de ficar por se conhecer. Diminui esse remorso porque permite iluminar o passado, onde tudo ficaria para sempre na obscuridade ou destinado ao esquecimento. Ana Paula Caixeta e Rafael de Almeida, no seu artigo *Por um cinema que pensa: singularidades de um filme-ensaio*, fazem uma observação muito precisa sobre o papel da voz-*off*:

> A introspeção de um indivíduo vem a ser, na maioria dos casos, um reflexo de suas experiências vividas quotidianamente em arenas públicas. Dessa forma, o ensaísmo fílmico apodera-se dessa projeção reflexiva do sujeito como matéria-prima, e se propõe a desenvolver uma "representação abstraída e exagerada do eu num mundo experiencial encontrado e adquirido por meio do discurso do pensar em voz alta" (Corrigan, 2015, p. 19). Portanto, a materialização fílmica do processo do pensar, apesar de lidar diretamente com a subjetividade, não se internaliza e relaciona apenas com o eu que se propõe a refletir. Pelo contrário, aspira pela formulação de um diálogo aberto ao público. (...) Considerar o espectador e viabilizar a construção de um possível diálogo entre ele e o filme é uma das características recorrentes aos filmes-ensaio. Tal premissa leva os realizadores a elaborarem seus discursos, os quais são, muitas vezes, extremamente dotados de subjetividade e os assumir como o desenvolver de uma reflexão. Como consequência disso, é comum que encontremos nos filmes ensaísticos uma voz-*over* subjetiva que segue apartada das imagens e pode assumir diversos tons, do sarcástico ao melancólico. (Caixeta & Almeida, 2017)

Por se tratar de um filme-memória, tive a liberdade de ser mais subjetiva na locução criada e, em alguns momentos, de ter também um discurso mais emocional, ao expor alguns dos sentimentos que estava a vivenciar nalguns dos momentos retratados. Assim como a revelação das pistas e curiosidades familiares ajuda a criar identificação e uma maior proximidade. Conheço as histórias que estão por detrás daquelas imagens, por que não revelá-las?

Pequenos pormenores que quis manter, como uma parte de um filme dos anos 1940, em que estão todos a olhar para a câmara, como se estivessem a olhar para nós. Não é algo que estejamos habituados a ver num filme de época (Fig. 262). A própria procura e descoberta pelo meu avô paterno (Fig. 263), que não conhecíamos por ter morrido quando o meu pai tinha 6 anos, foi um ponto muito importante na minha pesquisa, para a minha família e para o meu filme. Por isso era interessante mostrar e falar sobre as

pequenas coisas que fomos conhecendo: a voz dele, a voz do meu pai e tios em pequenos. Que conversas tinham? Como era a interação entre pai e filhos?



Fig. 262: Filmagem onde surgem os irmãos, mãe e dois netos a olharem diretamente para a câmara



Fig. 263: Única filmagem onde o meu avô paterno surge

Mesmo na Quinta, a minha mãe sempre me contou as memórias que tinha com o seu avô, como aprendeu a tabuada à volta da mesa da sala de jantar, como tinham conversas sem fim e como eram tão cúmplices um do outro. O facto de a minha mãe ter guardado a cassete de áudio com a sua voz mostra que, de uma forma consciente ou inconsciente, todos queremos guardar o amor nas nossas vidas. E isso foi algo que se pôde perceber nos diversos arquivos encontrados, principalmente nas cartas. Uma vez que os autores das mesmas já não se encontram entre nós, pedi aos familiares mais diretos, e que, de certa forma, representam cada casa, para as lerem, dando voz e vida às palavras dos seus antecessores. O meu pai leu uma carta que o meu avô paterno escreveu à minha avó (Fig. 264) e a minha avó materna leu uma carta que o seu avô tinha escrito à sua mulher (Fig. 265). São momentos que se completam. Enquanto a carta do meu avô paterno era um pedido para iniciarem uma vida a dois, a carta do meu trisavô materno era uma reflexão sobre a vida que tinha tido com a sua mulher, sobre os filhos bonitos que tinham tido e sobre a própria vida. Mais uma vez, duas famílias tão diferentes e que acabam por ter sempre pontos de ligação tão simbólicos.



Fig. 264: Fotograma do filme com o meu pai a ler a carta do seu pai



Fig. 265: Fotograma *do filme com a minha avó materna a ler a carta do seu avô materno*

O som contém duas narrativas em paralelo: a voz-off e as vozes das filmagens. Para além da minha voz e da dos que leem as cartas, surgem também as vozes de outros familiares, pertencentes às diversas filmagens de arquivo. Não temos apenas uma voz principal, mas sim várias, as quais, em conjunto, criam e contam uma história, com uma linha de significado: o que foi dito antes tem ligação com o seguinte, e assim sucessivamente, articulando as diferentes narrativas numa só história. Este facto parece ir de encontro à questão da heteroglossia, defendida por Bakhtin (2011), em que o autor enfatiza a combinação e autonomia de discursos existentes e tipos de linguagem na construção de um texto. Morson e Emerson, a partir de Bakhtin, explicam que "a única coisa que todas elas [as linguagens] têm em comum é o facto de constituírem cada qual pontos de vista específicos sobre o mundo, formas para se conceptualizar o mundo em palavras, concepções do mundo específicas, cada qual caracterizada por seus próprios objetos, significados e valores (...)" (Morson & Emerson, 2008). Por isso, o discurso fica tanto mais rico quanto mais pontos de vista diferentes adotar.

2.2.6. Lettering e opções estéticas

Quando o filme é iniciado, a locução coloca a questão de não se saber qual o resultado que se espera do filme e, à medida que vamos vendo imagens sobre as diversas histórias que as casas nos estão a contar, vamos começando a questionar sobre o porquê de vermos estas imagens: se nos causam nostalgia, e dor, porque as vemos? Na minha opinião vemo-las para procuramos algum conforto e porque este passado faz parte de nós, da nossa essência, da nossa história enquanto pessoas. Se não as conseguirmos ver ou encarar, talvez seja porque existe algo por resolver no nosso passado e que precise de ser acomodado.

Outra decisão tomada foi iniciar o filme com a Casa e não com a Quinta. A razão por detrás desta decisão prende-se com o facto de a Casa conter menos pessoas e, assim, à medida que elas vão aparecendo, se ir percebendo a ligação que elas têm comigo. Desta forma, quando chegamos à Quinta, que tem muitas pessoas e de diferentes gerações, já conhecemos uma parte da família, introduzida nesta primeira casa: os meus pais, eu, os meus irmãos e as minhas filhas, que voltamos a aparecer nessa parte do filme. Foi uma pesquisa exaustiva e era necessário conciliar os lapsos temporais entre as várias gerações, sem ser de uma forma confusa e excessiva, como na primeira versão do filme.

Uma das peças-chave neste filme foi a minha colega e amiga Maria João Almeida, artista-investigadora, que teve o papel de *screener*, alguém que vê o filme antes de ser estreado para que o possa avaliar e escrever sobre ele. Conheceu praticamente todas as versões do filme e os seus pontos de vista ajudaram-me a perceber o que é que eu não

estava a conseguir mostrar. Ou melhor, aquilo que ela sabia, porque eu lhe tinha contado, mas que não era percetível no filme. Essa questão levou-me a tomar várias decisões durante o processo do filme. Uma das suas observações foi a seguinte:

> Nesta versão eu já compreendo melhor cada pessoa, a importância, os anos que passaram por elas e o contributo que estão a dar para a continuidade da família. Porque aparecem mais tarde com crianças ao colo no mesmo lugar. Ou seja, eu até posso não saber qual a ligação entre as pessoas, mas consigo perceber a importância delas na casa e na família. E isso é espetacular. (...) Ver as fotos e filmagens do teu pai, era uma coisa que eu não percebia onde ele estava, e agora já compreendo melhor onde encaixa. A tua mãe também, porque ela aparece na casa e depois aparece na quinta, já mais velha e com netas. Então percebe-se que a história continuou, o papel de namorada, depois de mãe e, na quinta, passa a ter papel de avó e o teu pai também. Na casa vê-se o teu pai em bebé, com os irmãos, com os filhos... Adoro a foto em que o teu pai está com os filhos todos, e a Mercês bebé sentada a olhar para o lado... É muito bonita. Adoro a locução, a história que acrescentaste. E faz mais sentido teres colocado a narração do teu tio junto à piscina, embora não se saiba de quem é aquela voz. Eu sei porque me explicaste. Penso que falta apenas melhorar a edição da quinta, porque está um bocadinho mais "pesada".

Tal como Maria João referiu, há momentos em que não se percebia de quem era a voz. Tendo em conta que as duas casas retratam muitas pessoas, e de maneira a criar mais significado, foi importante criar uma identificação para cada uma. Inicialmente tentei fazer digitalmente, em *After Effects*, pois queria imitar o efeito de escrita. Mas fazer o nome de quase 20 pessoas com esse efeito era algo que iria consumir muito tempo. Nesse momento eu tinha recuperado o gosto por voltar a desenhar. Tinha deixado de o fazer desde que saí da Licenciatura, em 2009 e, ao ver os diversos desenhos que o meu avô tinha deixado, assim como da minha avó e, principalmente pela minha filha mais velha, Madalena, que tem revelado imenso gosto pelo desenho, decidi voltar a desenhar. Não só o fiz no papel tradicional, como também experimentei fazer digitalmente, num iPad. Pelo que surgiu a ideia de fazer o *lettering* a partir do iPad. Criei um fundo verde com a cor do *chroma key,* fiz uma gravação de ecrã e escrevi, com a minha letra à máquina, o nome de cada familiar meu (Fig. 266). Para ser mais fácil a identificação, coloquei o "título" de como eles estavam relacionados comigo (ex: pai Miguel, tia Marta, filha Madalena, etc.). Quando passei para o programa de edição de vídeo, o Adobe Premiere, retirei o *chroma key* e coloquei a identificação das diversas vozes, ao longo do filme, no canto inferior esquerdo, assim como um símbolo de um volume, para dar a entender que estou a identificar a voz e não a pessoa que surge no vídeo (Fig. 267). Este dispositivo fez uma grande diferença e permitiu às pessoas identificar quem era quem, sem terem de estar a tentar decifrar constantemente os intervenientes, ajudando-os a descodificar o filme.



Fig. 266: Criação de nome no iPad

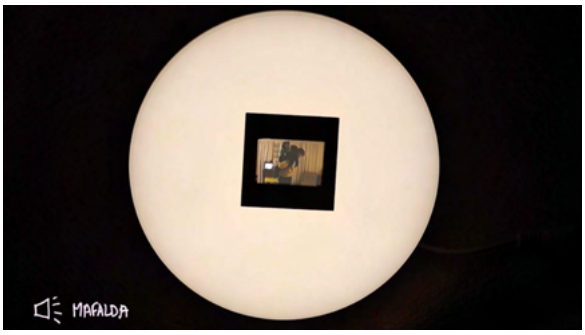


Fig. 267: Colocação da identificação da voz, no filme

No caso do título, este tem um *lettering* diferente da minha letra pessoal, sendo a conjugação das palavras escritas pelos meus avós (como será explicado no subcapítulo 2.2.8). Era necessário ter um ponto de referência, que eu pudesse imitar; assim, coloquei na mesma o fundo *chroma key* e as letras numa cor semelhante, de maneira a que as pudesse ver e traçar por cima (Fig. 268), mas que ficasse com uma cor que o programa *Adobe Premiere* pudesse identificar, que fosse próxima desse verde, e, assim, retirá-la também (Fig. 269). Ficou com um aspeto muito mais pessoal e de acordo com o tipo de filme que é. Estes títulos voltam a aparecer nos momentos em que surge cada casa, de forma a identificá-las mais rapidamente (Fig. 270 e Fig. 271).



Fig. 268: Criação do título no iPad



Fig. 269: Colocação do título no filme



Fig. 270: Identificação da Casa



Fig. 271: Identificação da Quinta

Muitas das fotografias antigas contêm as datas e uma legenda das pessoas que se encontram na fotografia ou do local. Por isso, fazia todo o sentido que a identificação das vozes fosse com letra manuscrita. É como se o filme contivesse essas fotografias e eu as estivesse a identificar em tempo real. E o próprio título, ao ficar com as letras manuscritas a surgirem, deu também um toque muito mais especial e próximo. Nesse sentido, a inclusão dos anos no filme também ajudou a perceber os diversos tempos dos arquivos que ele contém, sendo o mais antigo de 1938, com data indicada na imagem (Fig. 272). O documento mais antigo, presente no filme, sem estar identificado com data, é a fotografia em que se encontra o meu tetravô com os filhos que compraram a quinta, de 1910 (Fig. 273). O documento mais recente é de 2021 (Fig. 274).



Fig. 272: Fotografia mais antiga, identificada com data, no filme (1938)



Fig. 273: fotografia mais antiga, não identificada com data, no filme (1910)



Fig. 274: Documento mais recente presente no filme (2021)

Há quatro momentos no filme que recorro ao *split screen*. Todas as outras composições são sobreposições, apenas esses quatro são de ecrã dividido. Em dois deles quis fazer uma comparação direta, de modo que o espectador pudesse ver um e outro com atenção. Na Casa, isso acontece quando o meu pai está sentado em bebé, na tijoleira do jardim, no dia em que celebrava o seu primeiro ano (Fig. 275). Ao lado surge a minha filha mais nova, Margarida, que, nessa altura, já se conseguia sentar na mesma posição que o meu pai. Na Quinta, esse momento surge quando a minha mãe está a retirar uvas

da videira, numa filmagem a preto e branco, e, ao lado, aparece a minha filha mais velha, Madalena, a fazer o mesmo, também no mesmo local (Fig. 276).



Fig. 275: *Split-screen* Casa entre o meu pai e a minha filha mais nova



Fig. 276: *Split-screen* Quinta entre a minha mãe e a minha filha mais velha

Estes dois *split-screens* não só ajudam a identificar alguns dos familiares, como também a mostrar que há momentos que se repetem nas diversas gerações e, neste caso, muito mais direto e simbólico, não só porque era entre os avós e as netas, como também eram os "representantes" de cada casa, ligados a mim: o meu pai, que representa a Casa, o lado paterno, e a minha mãe, que representa a Quinta, o lado materno. Queria que ficassem bem identificados e, por isso, recorri novamente ao iPad para criar novas formas: um círculo que coloquei no filme, para identificar os meus pais e as minhas filhas.

Os outros dois momentos em que surgem os *split screens* também estão divididos entre a Casa e a Quinta. Na Casa, durante a passagem pela piscina, surjo a filmar e a comentar um episódio que sucedeu nesse local, quando a minha mãe estava a filmar a minha irmã do meio, Francisca (Fig. 277). Achei que era relevante que esta comparação surgisse por várias razões: primeiro, porque estou a revelar um dos momentos de filmagem, em que estou localizada exatamente no sítio onde a imagem original foi criada e, ao mesmo tempo, estou a contar uma das memórias que "vejo" quando estou naquele local. É um momento em que presente e passado acontecem simultaneamente. Segundo, e não menos importante, é também uma comparação direta entre formatos de imagem recentes e antigos, em que vemos a distinção entre o 16:9, de uma Canon 80D, e o 4:3, de uma Sony CCD TR8E, assim como a diferença estética entre o digital e o analógico.

O último momento em que surge um *split screen,* é durante o Natal na Quinta, onde surgem, lado a lado, as filmagens de vários anos com o mesmo acontecimento: as crianças a descer as escadas de pedra a caminho do sapatinho com presentes (Fig. 278). Esta comparação cria um efeito de "cascata" que percorre os diversos anos, mostrando que, apesar de as gerações serem diferentes, aquele momento retorna. Pessoas diferentes com reações semelhantes.



Fig. 277: *Split-screen* Casa onde surjo a contar a história em paralelo com a filmagem correspondente



Fig. 278: *Split-screen* Quinta, com filmagens do Natal de vários anos

Foi também necessário incluir legendas ao longo do filme por motivos técnicos, para ajudar a compreender o que era dito. Devido à baixa qualidade, alguns áudios eram de difícil compreensão. E, por isso, perdia-se a mensagem. A inclusão de legendas favoreceu a compreensão do filme, mas fez com que tivesse de aperfeiçoar as durações dos clipes, não só do vídeo, como também das identificações e das datas, para que o espectador pudesse ter tempo de ler as legendas e perceber o resto da informação. Assim como foi necessário encontrar uma organização visual harmoniosa que não tivesse demasiada informação.

Durante a edição das primeiras versões, foi feito, num visionamento de teste, um comentário que sugeria a necessidade de aproveitar melhor, com mais calma, os filmes antigos dos anos 1940 e 50, pois muitos apareciam de uma forma demasiado rápida e que não permitia a sua fruição. No entanto, na maioria dos casos, não era possível aumentar a sua duração, já que os filmes surgiam com o tempo original. Para solucionar este problema, sempre que surgiam no filme essas imagens coloquei-as sem adicionar demasiada informação extra, como legendas de falas muito extensas, para que pudessem ser percecionados da melhor forma.

Na época em que estes filmes (anos 1940 e 50) foram criados, as bobinas de filme eram caras e, por isso, os metros de fita tinham de ser bem aproveitados. Uma das soluções era fazer filmes curtos e, muitas vezes, previamente estudados. Tal como nos rolos de fotografia, também existia um limite de imagens que podíamos captar. As fotografias e os filmes eram feitos de maneira a que se pudesse poupar a película ou os negativos, principalmente se se tivesse em mente algo específico que se quisesse registar e, por isso, tinha de se ter a certeza de que se teria fita para poder captar esse momento.

> Planos e sequências tendiam a usar a película de forma económica, pois era escassa. A montagem era muitas vezes mínima, com pouca ou nenhuma legenda adicionada, embora

> várias bobinas às vezes fossem unidas para formar compilações de eventos familiares que duravam vários anos [50]. (Rascaroli, Young, & Monahan, 2014)

Atualmente já não temos tanto esse constrangimento, porque não trabalhamos com película. As pessoas que queiram trabalhar com este meio, cada vez mais desusado, encontram-se numa situação desafiante: para além do material ser caro, há poucos laboratórios a fazerem a revelação. Contrariamente, apesar de estarmos limitados no espaço dos nossos smartphones e câmaras, se os descarregarmos previamente para um computador, acabamos por ter sempre possibilidade de voltar a filmar. Já no processo antigo, para além de não se poder reutilizar as fitas (a não ser para efeitos artísticos, como a sobreposição de filmagens), estas teriam de ser reveladas e depois projetadas para se ver o seu conteúdo.

Nos filmes encontrados, tanto do lado paterno como no lado materno, observa-se que predominam as filmagens em tom caseiro e espontâneo, mas há outras que denotam terem sido pensadas com atenção à linguagem cinematográfica. Verifica-se assim vários modos de filmar: o filme da *Noite de Janeiro* (Fig. 279), realizado pelo meu avô paterno, tinha locais previamente selecionados, luzes e direção artística pensados, enquanto que, nos filmes que ele fez da família, como o primeiro aniversário do meu pai (Fig. 281), o estilo é completamente diferente. Um é mais espontâneo, o outro mais elaborado. Já a filmagem da peça do *Capuchinho Vermelho (*Fig. 283*),* do meu tio-bisavô Alexandre (lado materno), apesar de pensado, acaba por ser também o registo de um momento de família, dado que este evento foi estruturado pelas crianças da família onde, para além da peça de teatro, também exibiram, no final, danças típicas folclóricas (Fig. 284). Apesar de amadora, esta filmagem denuncia uma intenção de produção cinematográfica, ao tentar filmar em locais diferentes e com alguma preocupação estética. As filmagens da casa da mãe do Capuchinho e da floresta foram filmadas em locais reais em Coimbra, enquanto as restantes foram captadas na Quinta, em cenários criados pela família, já a pensar na sequência de montagem final do filme. Em comparação, o filme *Noite de Janeiro* (lado paterno) revela preocupações mais formais, com uma linguagem cinematográfica cuidada e elaborada. Com estes exemplos, revela-se assim que havia, tanto de uma família como da outra, em níveis diferentes, uma preocupação em usar este material com competência para lá do uso amador.

[50] Tradução da autora: "Shots and sequences tended to use film stock economically as it was in short supply. Editing was often minimal with little or no added captions, although several reels were sometimes spliced together to form compilations of family events that spanned a number of years"



Fig. 279: Noite de Janeiro (1964?) por avô Filipe



Fig. 280: Viagem a Mérida, ano incerto, por avô Filipe



Fig. 281: Filmagem familiar por avô Filipe (1961)



Fig. 282: Filmagem familiar por avô Filipe (1961)



Fig. 283: *Capuchinho Vermelho* (1952) por tio-bisavô Alexandre



Fig. 284: Final evento familiar (1952) por tio-bisavô Alexandre



Fig. 285: Filmagem familiar por tio-bisavô Alexandre (1957)



Fig. 286: Filmagem familiar por tio-bisavô Alexandre (1957)

De alguma forma, essas constatações corroboram estas palavras de Zimmerman:

> Na década de 1950, o discurso popular em revistas e livros de instruções acentuou as funções sociais do cinema amador como algo para uso em famílias nucleares, mais do que a sua estética. A relação entre equipamento amador e profissional traduziu-se numa escala graduada de linhas de produtos baseada no preço, na aparelhagem técnica e na simulação de equipamento profissional. Com o aumento do tempo de lazer e do rendimento disponível, o discurso do cinema amador articulou o estilo narrativo de Hollywood como uma versão cinematográfica natural do senso comum. Também refletiu o profissionalismo na vida privada como um fim em si mesmo - uma imagem espelhada do mundo do trabalho disciplinado, qualificado e coordenado, envolvido e melhorado pelas atividades de lazer da família nuclear. "Togetherness" fixou o cinema amador como "filmes caseiros" — filmes privados como diversão confinada para o lar. Essa domesticação do cinema amador como um produto de lazer apagou as suas potencialidades sociais, políticas ou económicas.[51] (Zimmermann, 1995)

Estes filmes, *Noite de Janeiro, Capuchinho Vermelho* e os diversos registos da vida de família, vão de encontro ao que Patricia Zimmermann defende. Enquanto o meu tio bisavô materno filmou sempre numa estética familiar nos anos 1940 e 50 (Fig. 285 e Fig. 286), o meu avô paterno, durante uma fase da sua vida, maioritariamente no final dos anos 50, tentou explorar um lado assumidamente cinematográfico, ao estudar a fotografia, os enquadramentos, a luz e os figurinos, e ao filmar uma curta-metragem e as viagens que realizou (Fig. 280), tentando também sonorizá-las. Curiosamente, assim que começou a ter filhos, a partir dos anos 60, o seu registo passou a ser muito mais familiar e espontâneo. Quais terão sido as razões que o levaram a fazer isso? Terão sido motivações familiares, ou influências externas, pelo facto de o discurso popular da época refletir a importância do registo desses momentos? Por aquilo que interpreto, considero um pouco das duas: por um lado, entre 1961 e 1965 teve três filhos, pelo que o tempo disponível para a pesquisa e consequente prática dos estudos cinematográficos que fazia, deve ter reduzido; por outro lado, o meu avô, até à data do seu falecimento, em 1967, continuou a colecionar revistas e livros de cinema e fotografia internacionais, pelo que deveria estar a par das últimas tendências do cinema amador.

[51] Tradução da autora: “By the 1950s popular discourse in magazines and instruction books accentuated the social functions of amateur filmmaking as a commodity for use within nuclear families rather than its aesthetics. The relationship between amateur and professional equipment translated into a graduated scale of product lines based on the coordination of price, technical gadgetry, and a simulation of professional gear. With an increase in leisure time and disposable income, amateur-film discourse articulated Hollywood narrative style as a natural, filmmaking version of common sense. It also refracted professionalism into private life as an end in and of itself—a mirror image of the disciplined, skilled, coordinated world of work, enveloped and ameliorated by the leisure activities of the nuclear family. "Togetherness" situated amateur filmmaking as "home movies"—private films as a confined diversion for the home. This domestication of amateur filmmaking as a leisure-time commodity erased any of its social, political, or economic possibilities.”

2.2.7. A montagem sonora e a criação da melodia

O som era uma das vertentes que não podia descurar no filme. É ele que dá à imagem um sentido mais profundo e envolvente. Durante a montagem do filme, mantive o som dos filmes originais e, com ele, fui construindo uma história, que acaba por interligar umas cenas com as outras. A maior parte dos sons são diegéticos e estão sincronizados com os filmes originais. Mas, em alguns momentos, foram aplicados sons não diegéticos. Não só melodias que foram criadas para o filme, como também gravações áudio que foram colocadas em momentos específicos, principalmente sobre filmagens que não tinham som ou em momentos em que era necessário recorrer à memória. Por exemplo: na Casa, os sons não diegéticos são principalmente as gravações sonoras que o meu avô Filipe fez com os filhos.

Maior parte das filmagens das bobinas não tinham som e, por isso, foi feita essa montagem em momentos que poderiam ter tido, ou que correspondiam à idade que os intervenientes pareciam ter durante essa gravação. Exemplos desses instantes acontecem nas duas casas. Na Casa, um deles é quando surge a filmagem da sala de jantar no "presente", com muita loiça espalhada sobre a mesa (Fig. 287). Sobre esta filmagem, surge o som "come, come, come", em que o meu pai e o seu irmão repetem incessantemente a mesma palavra. Este momento acaba por ser uma sobreposição, mas, em vez de ser imagética, é sonora. No caso da Quinta, um dos exemplos de som diegético passa-se no exterior, quando surge uma filmagem dos anos 70 com o meu bisavô José a dar a mão à neta Rita (a minha mãe). Neste caso, não é um som passado no local, mas pertence à pessoa que surge na imagem (Fig. 288), o qual narra um acontecimento que se passou com o meu avô materno, que também surge nestas filmagens. Esta gravação de voz encontrava-se numa cassete de áudio que a minha mãe guardou ao longo dos anos, para a poder ouvir sempre que tinha saudades do seu avô. Na minha perspetiva, o melhor momento para poder colocar esse som no filme, seria quando os dois, avô e neta, surgissem juntos, atribuindo ainda mais simbolismo ao momento.



Fig. 287; Exemplo de som não diegético na Casa



Fig. 288: Exemplo de som não diegético na Quinta

Na Quinta, há um som não diegético, muito específico, quando estamos na zona da varanda e ouvimos o som dos passos sobre a madeira. Ouve-se o chão a ranger e, no final, quando parece que se está a aproximar de nós, ouvimos um som de um martelo, este já diegético, a sobrepor esse som que estávamos a acompanhar (Fig. 289). Este género de montagem sonora ajuda-nos a perceber melhor os sons que poderíamos ouvir se estivéssemos no local. Criam uma narrativa sonora que, de outra forma, não existia e que complementa ou abre significados das imagens. Até porque, na arquitetura atual, a madeira perdeu-se nas novas construções pelo que ouvir sons típicos dos locais, ajuda a trazer uma espacialidade maior e mais específica em relação ao passado.



Fig. 289: Passagem de som não diegético para som diegético

Outro som não diegético é o tocar da corneta que se ouve no Natal. Esse som é um excerto de um filme que não foi utilizado, mas foi colocado nos momentos em que hipoteticamente o poderíamos ouvir, já que era um som muito característico dos nossos Natais: quando o Pai Natal e o Menino Jesus já tinham colocado as prendas, tocavam a corneta (Fig. 290) para nos avisar e iam-se embora. Estes acréscimos acabam por nos ajudar a entrar mais neste "jogo" de memórias e a dar um sentido mais forte da história de família. Esta corneta é novamente referida no final do filme, numa locução da prima "Belinha", Isabel Aibéo, gravada com um iPhone X, que revela que essa corneta era usada para chamar as crianças para as refeições e que, antes de ter este objetivo, era uma buzina de um carro. Estas são pequenas curiosidades que podem ter uma vida excecional devido ao filme. Não faz sentido serem explicadas a fundo durante o filme, mas estão lá para serem descobertas mais tarde, a cada visualização, atribuindo um sentido múltiplo que, para o espectador terá um significado diferente do que tem para a família.



Fig. 290: Fotografia da corneta a ser tocada pelo meu avô materno

Algo que foi feito durante a edição do som, comum aos dois locais, foi a colocação de som ambiente gravado nas casas respetivas. Os sons dos filmes ou dos áudios de arquivo têm um ruído de fundo muito específico, semelhante ao ruído branco, que, quando pára de tocar, nos deixa no "vazio", no silêncio. De maneira a evitar esses momentos silenciosos, foram colocados sons ambientes das casas (do exterior da casa, de passos, etc.). Desta forma, nos momentos entre as locuções e os áudios das filmagens não se notam esses silêncios, ajudando nas transições e a não sentir essa quebra, tornando o filme mais homogéneo e preenchido. No final, para que o som ficasse o mais equilibrado possível, a equalização final foi terminada pela minha irmã Mercês Castelo-Branco.

Quanto à música, esta foi uma grande inspiração neste filme. Desde o início que foi criada uma *playlist* com as músicas que não só me inspiravam e, de certa forma, traziam o *mood* que eu considerava certo para o filme, como também me ajudavam a identificar os locais por as ter ouvido lá (Fig. 291). Ouvi-as muitas vezes para entrar no espírito do filme, para fazer as primeiras edições do filme e também para acompanhar a escrita do filme e da tese. Pelo que, de alguma forma, queria que existisse uma melodia específica para o filme. Ainda assim, não queria criar algo que se impusesse à restante banda sonora; antes, queria que os sons originais dos filmes e das bobinas de áudio tivessem destaque e criassem naturalmente a banda sonora do filme. Por isso, uma vez mais, recorri à minha irmã Mercês, que tem formação em música e em piano e violoncelo, para me apoiar nessa criação.

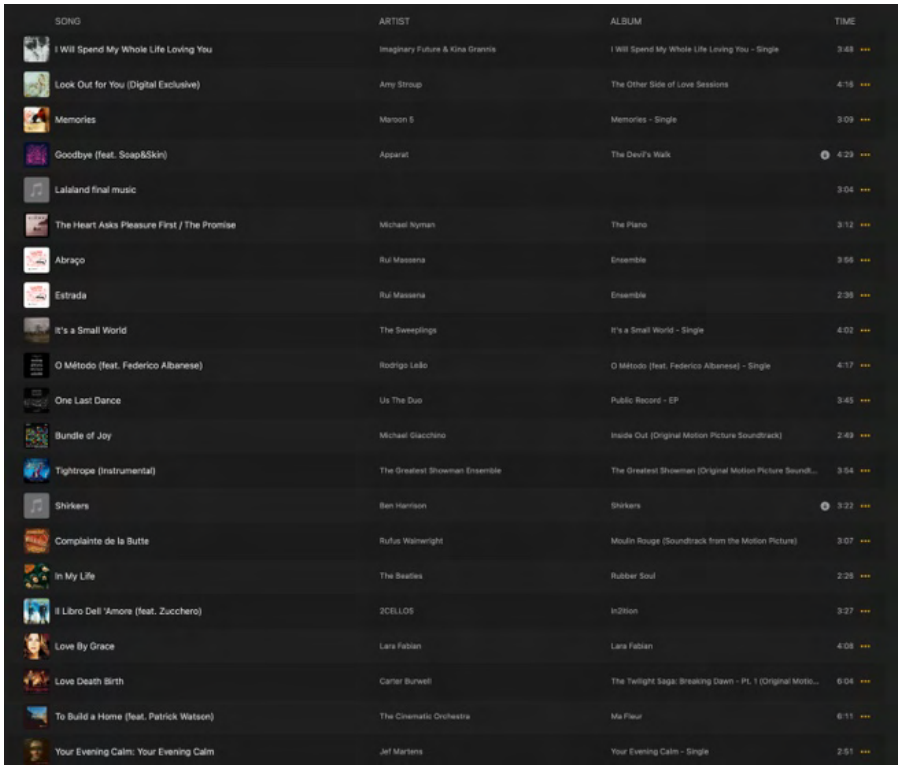


Fig. 291: Playlist criada de *mood* e inspiração

Apresentei-lhe a *playlist* criada e, tendo ela também uma ligação com os dois locais, ajudou a entrar no estado de espírito pretendido para a criação dessa melodia. Por termos uma ligação muito grande ao universo dos filmes da *Walt Disney*, num dos acordes iniciais pedi-lhe se podia fazer algo dentro do género da introdução da música do filme *A Bela e o Monstro* (Trousdale & Wise, 1991), "Prologue", criada pelo compositor Alan Menken. Aqueles acordes iniciais em Sol menor sempre me transmitiram uma sensação de suspense, pelo que achei que seria convidativo o meu filme começar dessa forma, tentando despertar alguma curiosidade no espectador. A Mercês procurou um acorde dentro do ambiente das músicas que lhe tinha apresentado, e que neste caso foi um Ré Maior, que começou a improvisar e a construir a melodia aos poucos.

Procurámos que, de alguma maneira, o ritmo da música se assemelhasse a uma dança, não de uma forma óbvia, e sim subtil, como se estivéssemos a ganhar coragem para dar os primeiros passos e, aos poucos, adquirindo confiança à medida que vamos descobrindo como se faz. Acaba também por ser uma metáfora da própria descoberta deste arquivo: aos poucos fui descobrindo o material, fui ganhando confiança e entusiasmo, até ao momento em que encontrei a forma como os podia apresentar ao mundo, mostrando assim a "última dança" destas casas. Quando já tinha uma ideia mais consolidada da música, colocámos o filme a correr enquanto tocava, e percebemos que

os momentos da música encaixavam na perfeição com as pontuações feitas na introdução do filme.

No violoncelo optámos por uma via mais experimental. A Mercês destacou várias notas soltas constituintes dos acordes, para que eu pudesse usá-los livremente na montagem do filme. Usou também sons menos concretos que, de alguma forma, transmitem a ideia de sons das memórias e, por isso, estes sons podiam ser utilizados caso houvesse necessidade de um som ambiente quase meta-diegético. A melodia inicial deu um toque diferente ao filme: não é triste, mas sim esperançoso e acrescentou uma certa dimensão e profundidade, facilitando a entrada no universo do filme em alguns momentos.

2.2.8. O título e os créditos finais

Aquando da identificação inicial das casas da cidade que queria apresentar no filme, foi necessário encontrar um título para a obra. Para o projeto inicial, o das histórias sobre a Covilhã, o título provisório era *Histórias por Contar*. Este título referia-se exatamente às pessoas que viveram na Covilhã e cujas histórias ficaram por contar. Sabemos a história dos lanifícios e como a cidade cresceu, mas conhecemos muito pouco das pessoas que por ela passaram e que fizeram parte deste crescimento e desta história. Apesar de este título se enquadrar no projeto que agora estava a desenvolver, entendi que era ainda muito geral.

Que título podia dar a um filme que se passava em duas casas que me diziam tanto, que não fosse tão abrangente, mas que tivesse um significado único, exclusivo? Pensei que o título do projeto, de uma forma poética, poderia ser *Quinta-Casa*, conjugando os nomes com que conhecia as duas casas: Quinta (Fig. 293) e Casa da avó (Fig. 292). Pessoalmente, pareceu-me perfeito, por evocar memórias de família e de infância, por remeter para dois locais distintos, de dois ramos familiares, e por retratar várias gerações. Por outro lado, tem também um significado mais profundo e místico. Como curiosa do mundo da Astrologia, sei que os nossos mapas astrais são compostos por 12 casas astrológicas e cada uma delas tem um tema dominante. Por isso procurei a descrição da quinta (5ª) casa: "A quinta casa fala do homem que ama, brinca, ri, diverte-se, cria, dança, pinta, faz tudo aquilo que lhe dá prazer. É também a casa dos talentos inatos ou adquiridos e das vocações secundárias que se transformam muitas vezes em hobbies. Aqui desfrutamos do nosso potencial afetivo, artístico e criativo" (Oliveira, 2010). É algo que tem tudo a ver com ambas as famílias e com o retratado no filme: são várias gerações de filhos, dois espaços onde se brincou, fotografou e filmou, onde se foi criativo. Dois sítios onde se podia dar asas à imaginação e crescer de uma forma rica em

experiências, em família e com amigos. Era essa a memória que queria colocar no meu filme.



Fig. 292: Fotografia da Casa do Tortosendo



Fig. 293: Fotografia da Quinta

O design do título tem também uma narrativa associada: *Quinta* foi escrito pela minha avó materna e *Casa* pelo meu avô paterno. Se pude pedir à minha avó materna que escrevesse a palavra "quinta" (Fig. 294), o meu avô paterno já não está presente, pelo que foi necessário procurar nas suas cartas essa palavra, ou sílabas e letras que pudesse usar para a criar (Fig. 295). Para tal, pedi ajuda a uma designer gráfica e ilustradora amiga, Sara Agostinho, que me ajudou nessa montagem e que, posteriormente, vetorizou o título para que eu o pudesse usar digitalmente no filme (Fig. 296). Era uma forma de ter os meus parentes presentes. Neste caso, através da escrita e não apenas de imagens.

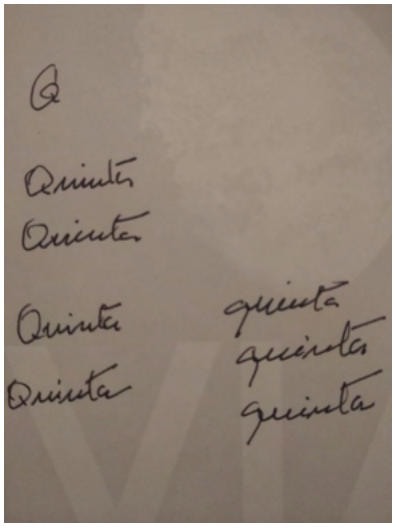


Fig. 294: Palavra Quinta escrita pela minha avó materna

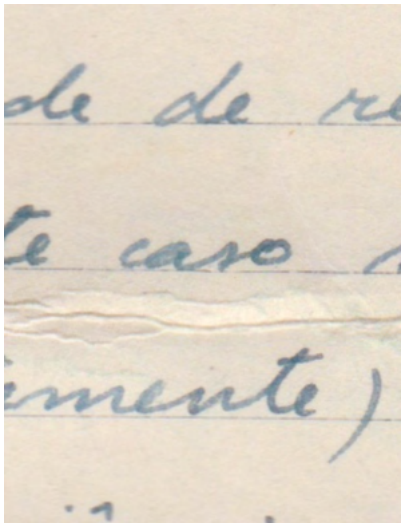


Fig. 295: Palavras escritas pelo meu avô paterno, presentes numa carta



Fig. 296: Titulo *Quinta-Casa* escrito pelos meus avós e vetorizado por Sara Agostinho

O filme serve o propósito da investigação doutoral, mas também é um legado familiar, pelo que os créditos finais unem ambas as intenções. Estes são corridos, tal como a vida e como o tempo: as gerações foram correndo, assim como os nomes que surgem e fazem o mesmo caminho. Está organizado por créditos técnicos de realização (Fig. 297) e, de seguida, surgem os nomes de quem pertenciam os arquivos fílmicos e fotográficos, por ordem alfabética (Fig. 298). Depois incluí os nomes de todos os intervenientes que surgem nas respetivas casas, mesmo que repetidos. Por exemplo, a família nuclear dos meus pais, onde eu e os meus irmãos nos inserimos, surge tanto na Casa como na Quinta. Para além disso, não fazia sentido colocar os nomes por ordem alfabética, pelo que foram separados por famílias nucleares, permitindo que futuras gerações possam identificar as diversas famílias que surgem no filme.

Durante os créditos, surge também um vídeo de uma das músicas que a família materna cantava em conjunto. A música é o *Heal the World*, de Michael Jackson e, na minha visão, não poderia estar mais apropriada. A letra "Cura o mundo, torna-o num lugar melhor, para ti e para mim e para toda a raça humana"[52], cantada no refrão, vai ao encontro daquilo que estas casas representaram para nós: um melhor local, um lar para mim e para ti. Se conseguimos fazer isso na nossa vida, conseguiremos depois continuá-lo na nossa vida "extra casa" e sermos, assim, uma pequena mudança no resto do mundo. Para terminar os créditos, coloquei uma das cartelas feitas pelo meu avô Filipe, que diz "Fim" (Fig. 299) e uma dedicatória *in memoriam* para a minha avó paterna que faleceu no final de 2021 (Fig. 300), unindo assim os meus dois avós paternos.

[52] Tradução da autora: "Heal the world, make it a better place, for you and for me and the entire human race"



Fig. 297: Créditos finais do filme

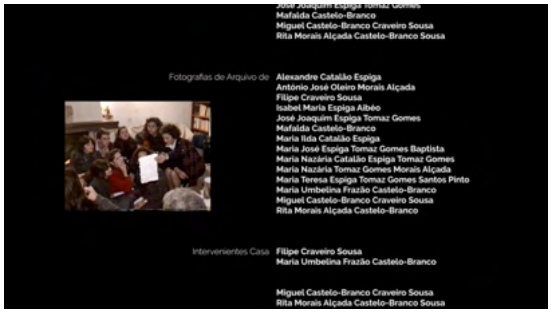


Fig. 298: Créditos finais do filme



Fig. 299: Cartela criada pelo meu avô paterno, presente após os créditos do filme



Fig. 300: *In memoriam* da minha avó paterna

Após tudo montado, organizado e construído, a *timeline* do filme *Quinta-Casa* ficou com o aspeto apresentado na Fig. 301. Ao olharmos para o conjunto dos diversos clipes, parece transmitir uma ideia abstrata e gráfica de algo muito emotivo, nostálgico e envolvente, tal como o próprio filme. Em comparação com a *timeline* das primeiras versões, apresentada na Fig. 302, esta última versão está muito mais equilibrada.

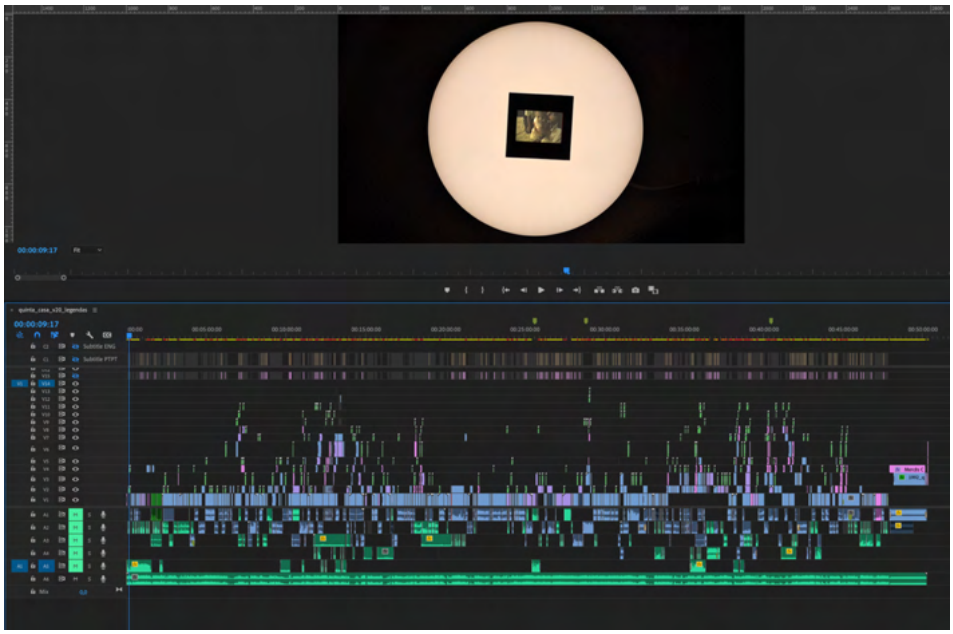


Fig. 301: *Timeline* do filme final

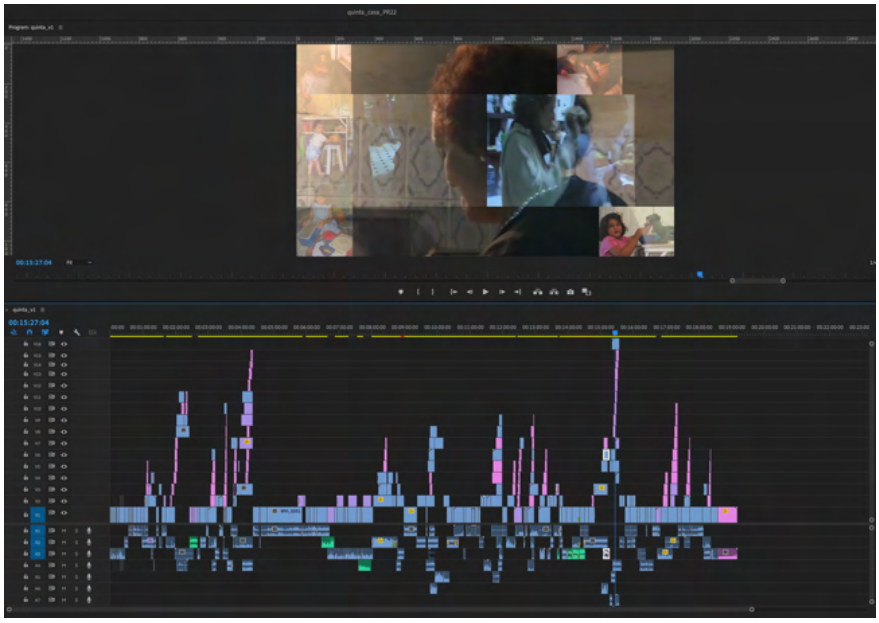


Fig. 302: *Timeline* da primeira versão

2.2.9. O feedback

Ao mostrar as versões 9 e 10, muitos dos comentários que ia recebendo de pessoas que não conheciam a minha família, nem os locais, é que apreciavam muito o filme porque, apesar de ser sobre a minha família, acabava por ser sobre muitas outras, já que a nostalgia é algo muito presente. Em alguns casos, foi dito que chegou uma altura em que já não viam a família representada no filme, mas sim a sua própria, como se o espectador estivesse a ver memórias da sua família. Uma das comparações que considerei intrigante foi como apreenderam a evolução ao longo dos tempos e o modo como acabaram por se envolver com o filme: acompanharam o crescimento da família, sentindo-se como um amigo ou familiar imaginário ou uma parte da mobília que também esteve ali, que observou esse crescimento e essas mudanças (Fig. 304), refletindo sobre o antes e o agora. Também há uma alteração visual dos próprios dispositivos, que gera uma ligação maior com o que está a ser mostrado. A passagem do tempo é visível, não só através da evolução física da pessoa, como também pelos diversos registos audiovisuais. Em alguns casos, conseguimos ver a mesma pessoa em diferentes estágios da vida, mas o suporte em que foi registada provoca igualmente impacto e empatia, articulando um maior entrosamento entre o espectador e o filme.

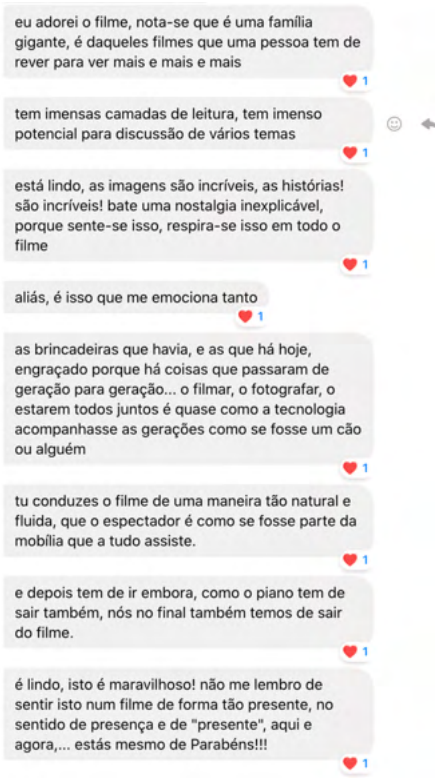


Fig. 304: *Feedback* recebido

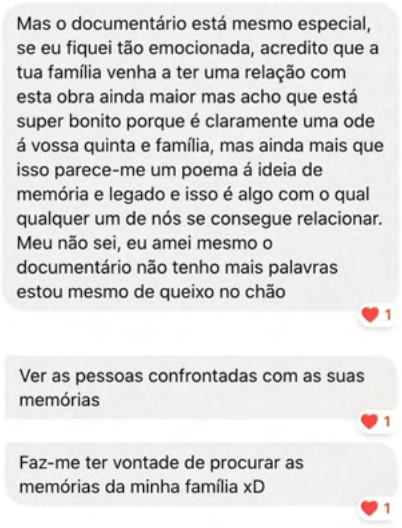


Fig. 303: *Feedback* recebido

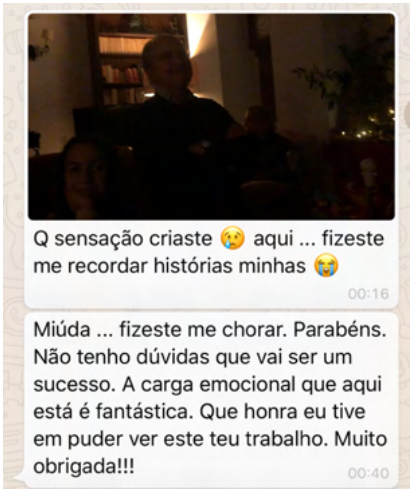
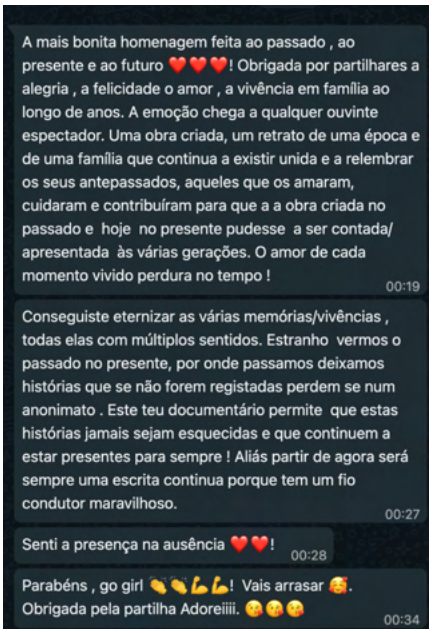


Fig. 305: *Feedback* recebido

No final do projeto, para perceber se as alterações feitas tinham contribuído para uma melhor compreensão do filme, apresentei-o novamente a pessoas dentro e fora do contexto familiar (Fig. 303 a Fig. 305). Foi também apresentado a Rui Paiva, que foi curador da coleção Millennium BCP e diretor responsável do Património Artístico do mesmo banco, também ele próprio artista plástico. A sua resposta foi bastante reveladora e que passo a citar:

> A minha apreciação geral é muito positiva. Gostei muito. Um filme humano, sensível, baseado em memórias, em filmes de cariz familiar, ambiente mais caseiro, bobinas trabalhadas como memória de família, que eventualmente podiam não estar a ser produzidas para uma divulgação mais generalizada. É relevante apreciar também o objectivo, senão do todo, que sabemos, das partes que constituem. Vamos por partes! A abertura: Muito boa: Aquele como que gongo e a abertura com a voz off. Esta voz é muito bonita. Bonita e clara! Com óptima dicção! Em todo o filme está presente esta voz tão doce que nos acompanha. Passamos a ter um elemento da família, passamos a estar na família, cena a cena. O conteúdo intermédio: percorremos a história da família, os

momentos familiares, a singeleza das canções tantas vezes cantadas em família. Não é demais usar esta palavra. Família é o elo entre as peças. O tempo global: parece-me bem. Neste tipo de filme, porque não desta curta longa, há o risco de a atenção começar a definhar. Porque a temática está muito contextualizada. Mas neste caso funciona bem. O final: O passeio de carro é um ponto forte do filme. A mesma voz numa narrativa muito forte e bonita. Casario que enquadra a casa. A quinta. A história. "E no futuro o que farão com o que nós criámos?" Ouve-se....Parabéns...parabéns...guinchos... Arranca a canção. Um final muito engraçado com a família a cantar Michael Jackson. *Heal the World*. Uma avó que dormita na plateia do recanto familiar. Uma sala que se enche de alegria numa comunhão que na verdade é uma síntese da película. E o sentido *In Memoriam* dedicado à Avó Umbelina! Em suma: Muitos parabéns. Uma história cintada com beleza e significado



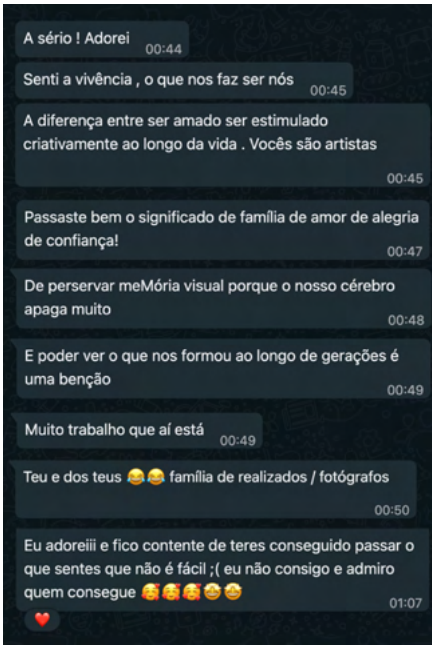


Fig. 307: *Feedback* recebido

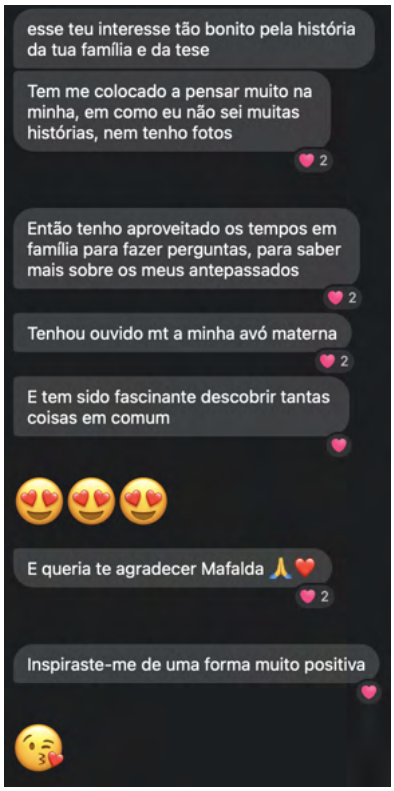


Fig. 306: *Feedback* recebido

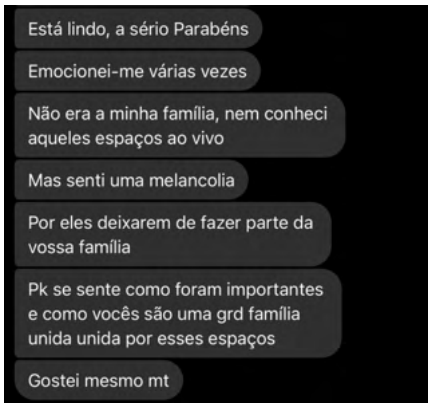


Fig. 308: *Feedback* recebido

O *feedback* recebido das diversas pessoas foi muito positivo, no aspeto em que permitiu perceber que a mensagem e conteúdo estavam a conseguir ser transmitidos e compreendidos. Em alguns casos, como no exemplo da Fig. 306, o filme contribuiu para a procura de espólio familiar na própria família. Percebi que ao pesquisar os materiais antigos e ao falar sobre esses conteúdos, estamos a relevar a sua importância e a inspirar descobertas novas. Não só aos outros, mas também a nós mesmos. Para compreender o presente e conhecer o futuro, é importante compreender e conhecer o passado.

Tal como questiono quando o filme está a terminar, "no final, o que fica?". Depois de tudo organizado e realizado, o que tenho? Numa das observações deste projeto, Maria João Almeida, conclui que este é um filme responsavelmente feliz:

> "É um filme responsavelmente feliz, na medida em que a leitura das cartas nos mostra que as pessoas têm a noção do privilégio que possuem e que tentam desfrutar ao máximo dessa alegria. E é algo que tu própria absorveste e que vem dos princípios familiares, ter humildade de compreender que tens acesso a esse privilégio. Dizes isso logo no início [do filme] e é giro perceber mais tarde de onde vem. São valores que te foram transmitidos, não é uma falsa modéstia da tua parte. É genuíno porque te transmitiram isso. Ou seja, é outro legado e outra chave deste filme. É outro legado que vem de gerações. E tu mostras isso no filme."

Esta observação foi muito pertinente, já que, de forma inconsciente, fui capaz de fazer esta passagem de mensagem e de transmitir estes valores de família de uma forma intrínseca e otimista. Este filme não pretendia ter qualquer tom depressivo, mas sim propor uma certa nostalgia, ser feliz e capaz de emocionar. Feliz por estas casas terem feito parte das nossas vidas e por tudo aquilo que elas nos permitiram viver. Neste momento fazem parte de nós. Feliz por poder provocar sentimentos de esperança, celebrando a alegria do passado.

Foi com o feedback que tive a confirmação de que o filme traz surpresa e admiração, não só pelo que conta, mas também pelo que mostra através dos diferentes dispositivos e formatos fílmicos. O que acaba por revelar a importância da recuperação de memórias, a preservação das mesmas e o perpetuar das histórias de família. Acima de tudo, o *feedback* mostra um olhar que não é o meu, permitindo descobrir outras interpretações e perspetivas, posicionando o filme num lugar fora do meu universo.

2.2.10. Um poster, uma imagem

Durante a execução do projeto, partilhei o seu processo e o seu desenvolvimento com a minha família e amigos, que acabaram por ser contagiados pelo entusiasmo e quiseram participar de alguma forma. No caso do poster, quando partilhava as fotografias da casa com duas amigas de infância, Joana Carvalho, arquiteta, e Sara

Agostinho, designer gráfica e ilustradora, perguntei à Joana se poderia pegar na ideia de uns rascunhos que eu tinha feito (de Fig. 309 a Fig. 311) e se os podia melhorar com o traço dela, de modo a fazer o poster da *Quinta-Casa*.



Fig. 309: Rascunho da Quinta



Fig. 310: Rascunho da Casa do Tortosendo



Fig. 311: Esboço do poster

A Joana fez um teste: juntou as duas imagens das casas e colocou o título criado pela Sara, utilizando fotografias que já lhe tinha enviado das respetivas casas. (Fig. 312 e Fig. 313). Assim, fez uma montagem, inspirada na ideia de sobreposição que aparece no filme, representando perfeitamente o conceito presente na *Quinta-Casa*: ao olharmos para o poster, percebemos uma simbiose perfeita entre as duas casas, quase nem se percebendo onde começa uma e termina a outra (Fig. 314). Assim como vemos também os primórdios das duas casas, onde tudo começou na nossa família.



Fig. 312: Fotografia Quinta proposta para poster



Fig. 313: Fotografia Casa proposta para poster



Fig. 314: Poster proposto por Joana Carvalho

No entanto este poster acabou por não ser o selecionado. Ao fazer o livro de autor, que falarei mais aprofundadamente no capítulo 3.1.3, dei-me conta de várias questões que me levaram a optar por um diferente registo. Apesar do poster mostrar uma montagem das fotografias da Quinta e da Casa, aquilo que o torna numa simbiose perfeita das duas, causa também alguma confusão, já que parece que as duas casas se situam no mesmo sítio. Além disso não transmite a ideia de arquivo familiar e dos diferentes espólios encontrados. Pelo que foi feita uma nova pesquisa, para tentar encontrar uma forma de transmitir esta ideia.



Fig. 315: Pesquisa imagética para capa

Marcos, Dani (2019). [Fotografia]
Disponível em https://danimarcos.com/ampliando-placas-un-negativo-de-gran-formato-con-mucha-historia/



Fig. 316: Pesquisa imagética para capa

Anonymous, s.d. [Fotografia]
Disponível em https://www.roberto-herrero.com/fotografia/digitalizaci%C3%B3n-de-diapositivas/



Fig. 317: Pesquisa imagética para capa

Anonymous, s.d. [Fotografia]
Disponível em https://adelaidephotofactory.com.au/pages/negatives-101



Fig. 318: Pesquisa imagética para capa

Anonymous, s.d. [Fotografia]
Disponível em https://pt.top-digitalcamera.com/10028778-how-to-scan-negatives-and-transparencies

Através desta nova inspiração imagética, tentei juntar os diversos elementos de onde surgiram os diferentes filmes e fotografias. Coloquei sobre uma mesa o álbum de fotografias da Quinta, que surge durante o filme a ser folheado pela minha avó materna. Separei alguns slides, bobinas de filme e de áudio, tanto do lado materno, como do paterno, assim como alguns negativos de fotografia onde eu surjo. Desta forma, podem estar presentes, embora de uma forma subtil, as diversas gerações que surgem no filme. Coloquei-os sobre o álbum de fotografias, de forma a se poder perceber os diversos registos e fotografei.



Fig. 319: Poster criado com diversos registos

Ao ver estes dois cartazes, observo que o primeiro mostra o aspeto exterior da Quinta e da Casa; já o segundo mostra o que foi encontrado dentro das casas: os diferentes formatos de espólio que permitiram todas as descobertas. Faz então mais sentido que a capa revele sobre o que é o filme, através da fotografia, e revele onde se passa, através do *lettering*, completando-se assim imagem e texto.

An inheritance is what you leave with people.
A legacy is what you leave in them.

Craig D. Lounsbrough

Capítulo 3: Outros Meios, Outras Memórias

3.1. Além do filme

Durante a execução do projeto e desta investigação tornou-se claro que existiam muitas possibilidades de criação para além do próprio filme, pelo que, para esta tese, para além da obra cinematográfica, foram criados uma instalação, um álbum de fotografias e um livro de autor. A instalação acaba por responder a uma série de questões relacionadas com os bastidores e com o processo de construção do filme. Enquanto o filme é a memória em campo, a instalação é a memória em contra-campo, onde conhecemos alguns dos materiais usados nas filmagens, assim como imagens dos seus autores entre outras curiosidades. O álbum de fotografias foi uma forma de retomar uma prática do passado, onde se reuniram as diversas fotografias dos vários ramos familiares, num só álbum, permitindo que essas imagens ficassem disponíveis para várias gerações. Já o livro de autor tem como propósito aprofundar e dar conhecer algumas das histórias que estão por detrás das imagens, para uma melhor compreensão da importância delas no filme, como se eu estivesse junto ao espectador a contá-las.

3.1.1. A instalação

A instalação não estava inicialmente prevista, mas, quando surgiu esta possibilidade, rapidamente se transformou na oportunidade de tentar uma outra forma: uma instalação-ensaio. A instalação foi concebida não só como uma obra em si, mas também como um dispositivo de reflexão, um ensaio de questionamento e exploração do próprio filme. Permite-nos olhar para o material de outra forma, num ensaio sobre estes e sobre os próprios resultados cinematográficos, problematizando-o como obra única e acabada, mas expandida. Prevê-se a concretização da instalação aquando das provas públicas deste projeto-tese, pelo que, de seguida, serão apresentados os esboços e maquetes da planificação da mesma, assim como todo o sentido que está por detrás.

Expandir o filme para outro espaço e trabalhar estes materiais de outra maneira acaba por ser uma outra forma de valorização do património fílmico familiar. Esta possibilidade de o trabalho ter uma existência pública e um interesse não apenas académico como também social, já que acaba por ser uma pequena parte da história do cinema familiar em Portugal, mais especificamente na cidade da Covilhã, revelou-se uma oportunidade irrecusável, alargando o âmbito do projeto.

Definir aquilo que é uma instalação artística é uma tarefa difícil e instável. Embora existam muitas possíveis definições, de forma breve, para esta tese, descrevemos a Instalação Artística como a conjugação de diversas técnicas e, para além disso, podendo assumir uma representação de diversas formas e meios, incluindo pintura, escultura, vídeo ou som, entre outros. A diferença em relação à exposição é que "a instalação implica mais a experiência dos visitantes. A instalação vive do contacto com o espectador, do seu movimento, da sua dinâmica corporal" (Pina, 2012). José Rui Pina, na sua dissertação, refere outra singularidade da instalação, que é a imersão:

> A imersão permite ao indivíduo retirar-se do quotidiano que lhe é característico e passar para outra realidade, possibilita uma comunicação mais imediata entre duas esferas: a do indivíduo e a do artista. Imediata porque palpável e, logo, inteligível. A imersão fomenta um estímulo muito eficiente com as sensações humanas e as questões da percepção. A única forma de nos imergirmos numa obra de arte é usando o corpo na sua totalidade sensorial. (Pina, 2012)

Claire Bishop completa esta afirmação ao dizer que o facto de o espectador conseguir imergir num espaço discreto, contíguo ao "mundo real", nos permite questionar o nosso "sentido de estabilidade e domínio sobre o mundo, e revelar a 'verdadeira' natureza da nossa subjetividade como fragmentada e descentrada.[53]" (Bishop, 2005)

Questionei-me, por isso: o que é que não vemos no filme que seria importante conhecer através deste outro dispositivo? Procurei, então, montar uma instalação onde pudéssemos, não só trazer um pouco do que está por detrás do filme, mas também o conceito de camadas de tempo que foram colocadas no filme através das sobreposições. Com isso, foram elaborados dois esboços (Fig. 320 e Fig. 321).

[53] Tradução da autora: "(...) question our sense of stability in and mastery over the world, and to reveal the 'true' nature of our subjectivity as fragmented and decentred"

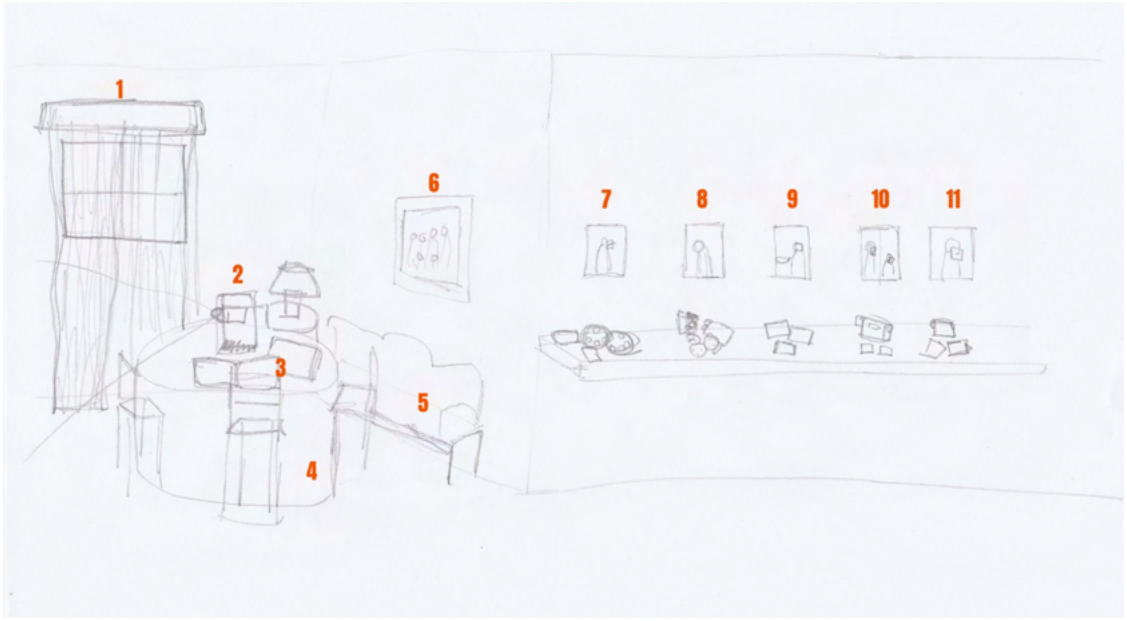


Fig. 320: Esboço da instalação, vista frontal

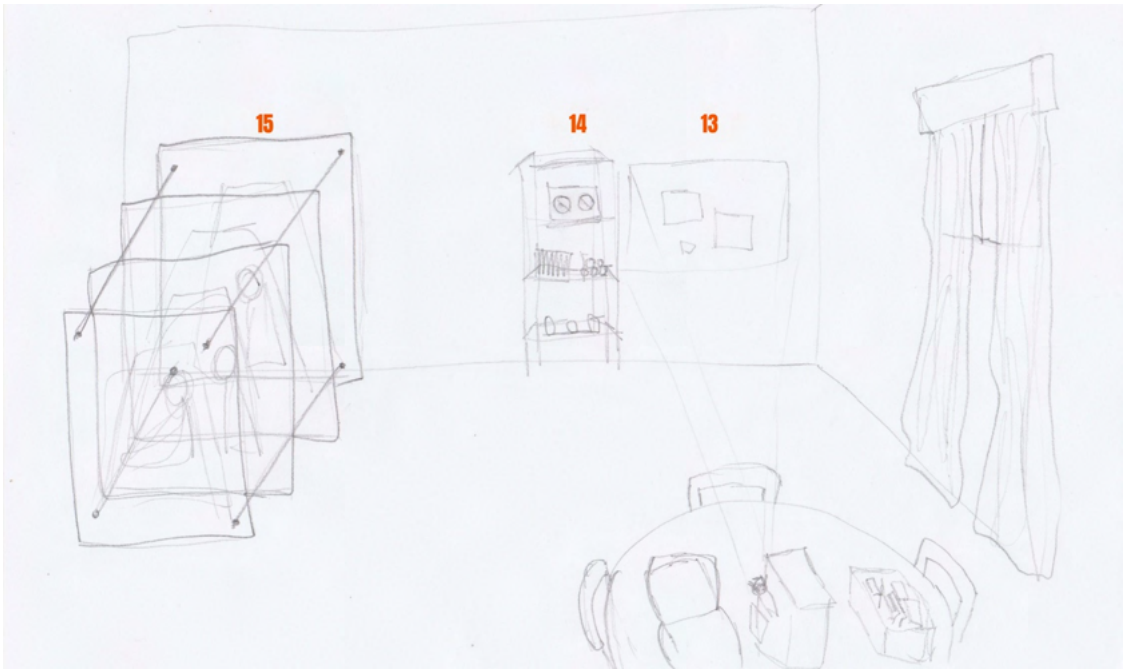


Fig. 321: Esboço da instalação, vista lateral

Estes esboços foram criados à volta da questão: de que forma poderia criar uma instalação e apresentar um pouco da Quinta e da Casa, sendo que, na altura em que esta instalação puder ser montada, estas casas já não estarão disponíveis? Com esta pergunta em mente, ponderei fazer uma reconstituição do espaço e colocar objetos que aparecem no filme. Desta forma conseguiria trazer um pouco da presença das duas casas para o local, para que conseguisse, de alguma forma, transportar o espectador para o ambiente das duas casas. No entanto, não tinha mobiliário suficiente de ambas as casas para poder reconstituir uma divisão inteira de cada uma. Por essa razão, tendo em conta que, para

mim, estas duas casas não se dissociam uma da outra, achei relevante poder fazer uma mistura das duas.

Era nas salas que as famílias se costumavam juntar, entre as refeições, para conversar, para fazer jogos e, muitas vezes, para se revisitar momentos captados em fotografias. Sabendo quais os objetos que tinha ao dispor, assim como a mobília, desenhei uma potencial sala que juntasse as duas casas. Os objetos 1 e 4, que se podem observar no esboço da Fig. 320, uma sanefa com cortina e uma mesa braseira com cadeiras, pertenciam à Casa do Tortosendo, enquanto os objetos 5 e 6, um canapé e uma moldura com a primeira geração da Quinta, pertenciam à Quinta. É pertinente ainda revelar que o canapé está já forrado com outro tecido, diferente do que estava na Quinta, mostrando que os próprios objetos ganham uma nova vida após terem sido retirados do seu lugar original. Deste modo, a sala acaba por nos trazer um pouco das sensações das casas, permitindo uma aproximação do público a esses espaços, objetos e, consequentemente, memórias, permitindo uma proximidade mais pessoal e uma imersão doméstica.

Tendo já uma sala montada, que objetos do filme, para além da moldura, poderiam surgir? Sobre a mesa, foram colocados os álbuns de fotografias que surgem no filme, apresentados pela minha avó materna (objeto 3 da Fig. 320), assim como o álbum que foi criado por mim durante este projeto, neste caso, aberto, como se alguém o estivesse a folhear. Para além destes álbuns, do outro lado da mesa, uma caixa com fotografias por organizar, assim como o Projetor Silma Sonik 8 (objeto 2 da Fig. 320). Visto este não estar a funcionar, coloquei o projetor que usei durante as filmagens para poder projetar uma imagem na parede oposta, onde é revelado um *screen recording* do ecrã do meu computador (objeto 13 da Fig. 321), no qual estou a organizar as imagens uma a uma e a colocá-las nas pastas corretas.

Ao lado dessa projeção, surge uma estante com diversos aparelhos, sendo eles um leitor de bobines áudio, o Moviscop e o leitor/gravador de áudio da Philips, assim como dossiers com pastas no seu interior (objeto 14 da Fig. 321). Estes dois elementos, a projeção com uma organização digital e a estante com os aparelhos analógicos e as pastas, servem como um contraste entre o retro e o contemporâneo, onde podemos ver a diferença entre a materialidade dos objetos e a sua existência no campo digital. Desta forma, vemos os dois tipos de organização existentes: a material, onde teve de haver uma separação e uma catalogação física, e a digital, que teve também essa separação, mas com uma organização virtual. Os objetos que são apresentados na estante, estão reduzidos a um disco externo, revelando uma grande diferença no espaço físico ocupado. Esta é uma das diferenças entre o analógico e o digital que podemos identificar nesta instalação.

Para o objeto 15 da Fig. 321, quis criar uma sobreposição de camadas de tempo, tal como foi feito no filme, mas em tamanho real, para dar a ideia de estar naquele local,

a olhar para ele e a contemplar as diversas gerações e realidades que se encruzilharam no mesmo espaço. Esta ideia surgiu ao observar uma escultura de Gerhard Richter, *7 standing panels*, de 2002 (Fig. 322). Achei pertinente a possibilidade de poder representar as diversas camadas de tempo, como se fossem *slides* em tamanho humano real e, desta forma, conseguirmos ver as sobreposições das épocas, se estivermos posicionados de frente para a escultura, assim como as camadas individualmente, no caso de nos posicionarmos lateralmente.



Fig. 322: Escultura de Gerhard Richter (2002)

Richter, G. (2002) [Escultura]. Disponível em https://www.instagram.com/p/CbIAwr6Mx58/

Inicialmente foi pensado fazer a maqueta nas dimensões de 1,80m por 1,10m, em acrílico com impressão, para transmitir a ideia de uma maior imersividade das imagens. No entanto, por razões orçamentais, foram pedidos para serem criados num tamanho A3, que fica mais acessível e permite também um melhor manuseamento e deslocação dos painéis. Por outro lado, esta nova dimensão traz a possibilidade de visualizar as imagens numa perspetiva mais adequada, não sendo demasiado grande, que nos faça sentir quase como se estivéssemos a ser engolidos pelas imagens, mas com um tamanho ideal para usufruirmos da imagem. Desta forma podemos conseguir chegar mais rapidamente à ideia do *slide*, dependendo da experiência prévia do visitante. Apesar destas questões de escala, a ideia principal mantém-se, que é a de mostrar as diferentes camadas de tempo em simultâneo.

Para este objeto foram selecionadas quatro fotografias, passadas no mesmo espaço, com três gerações diferentes, com exceção da imagem de fundo, que seria o local original,

neste caso, um baloiço sem ninguém (Fig. 326). As seguintes estariam por ordem cronológica, começando na primeira geração que esteve nesse local (Fig. 325), depois a segunda (Fig. 324) e, por fim, a última geração a usá-lo (Fig. 323). No programa Photoshop, colocaram-se os baloiços sobrepostos, de modo a ficarem exatamente no mesmo corte que a fotografia. Desta forma, conseguimos perceber as diferentes épocas e intervenientes no mesmo espaço e objeto (o baloiço).

Foram criadas duas maquetes, uma vertical (Fig. 327) e uma horizontal (Fig. 328), para perceber qual delas funcionaria melhor. Chegou-se à conclusão de que a vertical teria mais efeito visual, pois ficaria no mesmo tamanho de uma pessoa real e, com isso, poderia causar uma relação de reflexo com o espectador, já que estaria ao nível dos seus olhos. Independentemente da escala dos painéis, a verticalidade traz também conforto visual porque acompanha a altura do baloiço e mantem o foco no centro da imagem.



Fig. 323: Imagem escolhida para instalação (2019)



Fig. 324: Imagem escolhida para instalação (1996)



Fig. 325: Imagem escolhida para instalação (1972)



Fig. 326: Imagem escolhida para instalação (2019)



Fig. 327: Teste vertical



Fig. 328: Teste horizontal

Percebidas as diferenças entre o vertical e o horizontal, foi necessário proceder a testes de opacidade dos painéis, através da impressão de folhas de acetato, de maneira que se conseguisse ver as imagens entre as diversas camadas (Fig. 329 e Fig. 330). Feito o teste, percebeu-se que a camada do baloiço mais recente (a do fundo), causava muita confusão e acabava por se perder as outras camadas. Por essa razão, mantiveram-se apenas os três painéis em que surgiam as diversas gerações, sendo o mais antigo de 1972, a segunda de 1996 e a última de 2019. Como se pode observar na Fig. 330, a camada mais antiga tem menos opacidade que a do meio, mas a última já é mais opaca. Desta forma, olhada de frente (Fig. 329), conseguimos ver melhor a base da fotografia de 1972, e, simultaneamente, a fotografia de 1996 e a de 2019 sobrepostas, sugerindo assim a mistura de uma sensação de nostalgia com um sentimento de atualidade, criando um efeito de serenidade e beleza. Já quando vistos de lado, podemos contemplar os diversos tempos separados e percecioná-los um a um. Podemos ver a vivência de 1972, a de 1996 e a de 2019 separadas, como se estivéssemos no próprio ano, ao passo que, quando visto de frente, não conseguimos perceber essa distinção e observamo-las a acontecer simultaneamente.

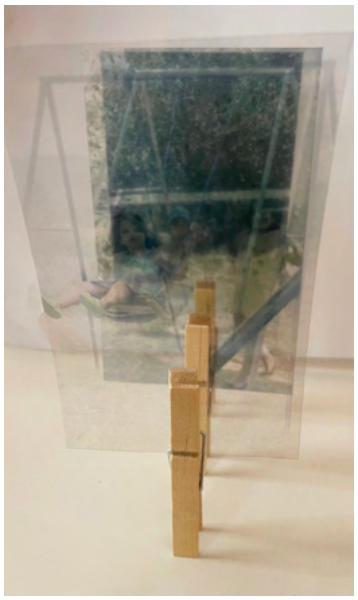


Fig. 329: Teste impresso em papel acetato com diferentes transparências, vista frontal



Fig. 330: Teste impresso em papel acetato com diferentes transparências, vista lateral

Em Julho de 2022, recebi a primeira maquete em acrílico (Fig. 331 e Fig. 332), realizada pela empresa Joalpe, onde se pôde constatar que era necessário criar mais opacidade na camada do meio, para se poder ver a mais antiga que, neste teste, não se consegue perceber, a de 1972 (Fig. 331). Para além disso, na vista lateral, a distância entre as placas

era pouca (Fig. 332), o que não permitia ver o conteúdo das três camadas de tempo em separado, como pretendido.



Fig. 331: Teste em acrílico, com diferentes transparências, vista frontal



Fig. 332: Teste em acrílico, com diferentes transparências, vista lateral

Por fim, são colocadas as diversas câmaras e os seus proprietários, tal como apresentados no subcapítulo 2.1.4 (objetos 7, 8, 9, 10 e 11 da Fig. 320). Aqui podemos ver um pouco dos bastidores das filmagens: o contra-campo do que vimos no filme (de Fig. 333 a Fig. 337). Tal como sugerido no início deste subcapítulo, esta instalação acaba por ser a memória em contra-campo, enquanto o filme é a memória em campo. Temos a oportunidade de ver aquilo que os diversos autores/familiares viram e captaram, conseguindo perceber, complementarmente, o que eles filmaram, em que situação o fizeram e a que género de aparelhos recorreram, posteriormente, para poder visionar e ouvir o que tinham. A acompanhar as fotografias serão apresentados na instalação alguns dos dispositivos existentes, como as câmaras do meu avô paterno e os telemóveis iPhone 4s e iPhone 6s, assim como diversas bobinas de 8mm, 9,5mm e áudio.



Fig. 333: *Mood* de memórias em campo e contra-campo, câmara Pathé



Fig. 334: *Mood* de memórias em campo e contra-campo, câmara Eumig



Fig. 335: *Mood* de memórias em campo e contra-campo, câmara Canon Super 8



Fig. 336: *Mood* de memórias em campo e contra-campo, câmara Sony



Fig. 337: *Mood* de memórias em campo e contra-campo, câmara Canon e iPhone

Na pesquisa preparatória efetuada sobre exposições e instalações confrontei-me com o trabalho do artista Erik Kessels, criador da instalação *Album Beauty*, de 2012, explicada, pelo autor, como uma ode à era do álbum de fotografias (Fig. 338 e Fig. 339). A forma como o artista apresentou os diversos álbuns e o seu conteúdo serviu como inspiração para a maneira como eu poderia apresentar os diversos autores e as suas criações, podendo ainda suscitar questões sobre a obsolescência dos diversos aparelhos tecnológicos que aparecem e que permitem a recordação de histórias de família. A forma como o artista redimensionou a escala das fotografias e dos álbuns ajudou-me a dar uma nova perspetiva à dimensão dos próprios objetos e a ponderar como estes poderiam ser vistos e percebidos. Daqui também surgiu a ideia de apresentar os *slides* à escala

humana, devido ao impacto visual imediato, mas também à própria que a instalação poderia provocar. Desta forma, estaria a sugerir a maneira como eu mesma vejo cada fotografia. As projeções de filme são naturalmente maiores do que uma fotografia em papel, ou em negativo e esse impacto de escala é, em si, uma reflexão daquilo que poderia mostrar na instalação, assim como o seu propósito: a instalação não é apenas uma exposição de cada objeto, mas também uma extensão, em diversas escalas e distâncias, físicas e emocionais, de todo o processo pelo qual passei na criação deste projeto de investigação.



Fig. 338: Exposição *Album Beauty* de Erik Kessels (2012)

Kessels, E. (2012) [Instalação]. Disponível em https://www.erikkessels.com/album-beauty



Fig. 339: Exposição *Album Beauty* de Erik Kessels (2012)

Kessels, E. (2012) [Instalação]. Disponível em https://www.erikkessels.com/album-beauty

Por fim, uma montagem criada por mim, onde estou sentada numas escadas da Quinta que se fundem/transformam nas escadas da Casa, será colocada como apresentação de artista (Fig. 341). Esta montagem vai ao encontro, também, da própria construção da sala da instalação, em que as duas casas estão, de certa forma, mescladas, em que não se percebe o início de uma e de outra, e são, assim, uma só. Eu surjo no meio dessa passagem sendo, tal como no filme, um ponto conector entre os dois espaços.



Fig. 340: Fotografias originais



Fig. 341: Montagem das escadas das duas casas

No dia da defesa da tese de Doutoramento, a 5 de junho de 2023, a instalação artística estava montada para apreciação do júri e do público. Foi possível construírem-se os acrílicos num tamanho de 600x981mm que ficaram colocados num pódio branco, em termolaminado com brilho e três rasgos, com o tamanho de 800x815x170mm. De maneira a que estes acrílicos ficassem ao nível dos nossos olhos, o pódio foi colocado de cima de uma mesa quadrada, acabando por dar uma altura razoável aos acrílicos, mais

aproximada da altura humana e, desta forma, provocar impacto (Fig. 343). Foi também criada uma folha de sala com uma pequena introdução, para que os visitantes pudessem transportar consigo ao longo da instalação (Fig. 344). Ao seu lado, colocaram-se os diversos testes feitos durante o estudo dos acrílicos, assim como os desenhos do estudo da exposição e o livro de autor, outro dos resultados deste Doutoramento (Fig. 342).



Fig. 342: Mesa de entrada da instalação com folhas de sala, livro de autor e testes acrílicos



Fig. 343: Acrílicos sobre o pódio, à entrada da instalação artística



Fig. 344: Frente e verso da folha de sala

A instalação foi construída num dos espaços disponíveis do Atelier Casa das Marias, localizada na Boidobra. Uma quinta pertencente a familiares, também ela com memórias de infância minhas e dos meus ascendentes, pelo que o local foi também simbólico. Foi possível recriar uma sala de estar da Quinta (Fig. 345) e também da Casa (Fig. 346), onde se colocaram objetos, tecidos (cortinados, toalhas de jogo e de mesa, camilhas e colchas) e tapetes, todos eles pertencentes às duas casas. Entre eles as cartas lidas durante o filme (escritas pelo meu avô paterno e pelo meu trisavô materno), cartas de jogo, álbuns e molduras com fotografias e o gravador de som utilizado para gravar as conversas nas salas de estar que, durante o início deste processo, ainda foi possível utilizar para se ouvir algumas dessas gravações. A camilha/braseira e o candeeiro de pé eram as únicas mobílias originais, pois foi possível usar as mobílias existentes do local, incluindo o piano, já que eram muito semelhantes às usadas na época e também às duas casas. Sobre o piano, colocou-se o álbum de fotografias, outro dos resultados deste

Doutoramento, que contém imagens dos 100 anos vividos na Quinta. Para se poder ouvir e sentir o ambiente das casas, foi colocada uma projeção na parede, com diversos momentos passados nas salas de estar dos dois locais, como se as paredes estivessem a contar o que por lá se tinha passado, recriando alguns dos momentos filmados para o próprio filme. Ao lado dos sofás vermelhos foi também colocado o rádio e leitor de cassetes e CD's, com uma cassete com a *Rádio Cotonete,* gravada pelo irmão do meu pai, o tio Henrique Castelo-Branco.



Fig. 345: Sala de estar Quinta



Fig. 346: Sala de estar Casa



Fig. 347: Visitantes familiares (avó Nazária e a sua irmã Tigé, assim como a prima Lila - que forneceu as bobinas de 9,5mm) a verem os álbuns de família e a serem filmadas pela minha mãe, do lado direito da fotografia, no espaço que representa a Quinta.



Fig. 348: Pormenor mesa da sala de estar da Casa e móvel com molduras com fotografias

Criou-se uma parte onde se colocaram as câmaras, autores e diversos materiais fotográficos e filmográficos e o cronograma das câmaras (Fig. 349), assim como os diferentes projetores e o Moviscop que foi possível ver-se funcionar (Fig. 350). Criou-se um contraste entre a edição antiga (com os materiais de corte que se usava) e a edição

moderna, com um PVC que continha uma captura de ecrã do ambiente de edição do Adobe Premiere, com a versão final do filme, as diversas visões dos mapas visuais criados e o storyboard visual, enquanto se observava uma projeção com uma gravação de ecrã do computador, aquando da organização das imagens dos diversos autores para as diferentes pastas com os nomes das câmaras (Fig. 351 e Fig. 352).



Fig. 349: Câmaras e materiais audiovisuais



Fig. 350: Mesa com projetores e Moviscop, e projeção da organização das pastas



Fig. 351: PVC's do ambiente de edição do Adobe Premiere e dos mapas visuais criados



Fig. 352: Visão da instalação, onde se pode ver a mesa do Moviscop do lado esquerdo, a projeção e os PVC's da edição moderna ao centro, assim como um pouco da Sala de estar da Quinta, do lado direito

Esta instalação foi e é, por isso, um novo modo de ver: não só do filme, como também do próprio material, já que revela o quanto os diversos média foram importantes, ao mostrar como se pode ligar a emoção aos próprios materiais e ao trazer a questão de memória para o próprio espaço, através do resgate de uma objetualidade que o digital veio desafiar e, em muitos casos, vencer.

3.1.2. O álbum de fotografias

Desta pesquisa surgiu também um álbum de fotografias de família, com 8 gerações, no Natal de 2019. Foi criado por mim, no programa SmartAlbums, da Pixellu, e impresso para ser oferecido pela minha avó materna e pelos seus irmãos, a cada filho, no dia de Natal.

Numa entrevista ao Jornal Público, Geoffrey Batchen, defende que os álbuns de família deviam começar a ser públicos, defendendo que os instantâneos – fotografias familiares, memórias privadas, traduzidas na própria entrevista de *snapshots* – têm o potencial de ser invisíveis, mas também são suscetíveis de gerar uma reação emocional, funda, mesmo que sejam de outras pessoas" (Gomes, 2008). Quando questionado sobre o porquê, Batchen responde que a história da fotografia

> "tem de situar a fotografia numa rede mais vasta – de relações sociais, de trocas económicas e políticas. Enquanto historiadores, vamos ter de saber lidar com o sentimento. Que é uma coisa que a história tem tendência a ignorar. Mas não se pode falar dos instantâneos sem falar das emoções que induzem nas pessoas. Se calhar, isso significa que temos de começar a escrever histórias da fotografia mais parecidas com romances. (...) Pergunte a si própria quantas vezes viu alguém chorar por causa de uma fotografia de Alfred Stieglitz. As fotografias de Stieglitz fazem outras coisas, propõem leituras metafísicas sobre a natureza da vida e do mundo moderno, por exemplo. Coisa que os instantâneos não fazem. Eles tendem a ser conformistas, perpetuando pontos de vista bastante conservadores sobre a família, sobre as relações entre homens e mulheres... Mas é por essa razão que os instantâneos têm muito a dizer, sobretudo agora que são uma coisa do passado." (Gomes, 2008)

Geoffrey Batchen fala sobre a fotografia, mas isto também pode ser aplicado ao filme doméstico. O seu conteúdo não tem só uma história emocional, como também uma história de família e do próprio local onde foi tirada a fotografia ou feito o filme. Leva-nos àquela questão: porque são os locais especiais? Talvez porque foi um sítio onde passámos algum momento único, ou simples, quando estivemos com alguém da família, um amigo ou até sozinhos e que nos marcou. Essa imagem, capturada pela máquina fotográfica ou de filmar, ficou registada naquele momento, congelada no tempo. Se isso um dia não é contado, esses momentos cairão no esquecimento, e possibilidades de aprendizagem, conhecimento e partilha, seja a nível pessoal, profissional ou apenas de história daquele local, ficam perdidas num negativo ou num fotograma de que ninguém irá conseguir interpretar o seu contexto de criação. Qualquer que seja a memória, a qual, tal como Roland Barthes afirma, "seja desencadeada ou não, é um acréscimo: é o que

acrescento à fotografia e o que, no entanto, já está lá"[54] (Barthes, 1980). Mark Romanek, argumentista e realizador do filme *One Hour Photo* (2002), ao escrever o diálogo de uma das suas personagens desse filme, fala-nos exatamente disso:

> E se estas fotografias têm algo importante a dizer às gerações futuras, é isto: eu estava aqui. Eu existia. Eu era jovem, era feliz, e alguém se importava o suficiente comigo neste mundo para tirar uma foto minha (...). Nunca ninguém tira uma fotografia a algo que quer esquecer[55] (Romanek, 2002).

Geoffrey Batchen termina o seu livro *Forget me not* a dizer-nos que não conhecemos os homens e mulheres na maior parte destas fotografias antigas. O propósito base de nos lembrarmos e de sermos lembrados, no momento dessas fotografias, é um desejo impossível, pois acabaremos por ser esquecidos (Batchen, 2004). Deixa-nos a questão: o que farão as pessoas com o que nós deixámos? Com os álbuns, fotografias e filmagens que fazemos no nosso dia-a-dia? Através deste filme-memória, *Quinta-Casa*, refleti e tentei encontrar uma resposta para essa questão. Ao mesmo tempo que conto um pouco da história destas duas famílias, naquelas casas, e se vão descobrindo algumas das pessoas que vemos e ouvimos, vamos também conhecendo as diversas histórias, passadas pelos diversos familiares, que se repetem no tempo, através de um conjunto de semelhanças, restaurando algo que poderia ficar esquecido caso estas bobinas de áudio, de filme, de fotografias e de slides não tivessem sido vistas e, neste caso, digitalizadas.

Este álbum (Fig. 353 e Fig. 354), na minha perspetiva, não é apenas um dos resultados de um projeto. É uma história. Uma memória. É um legado de família que conta um século de uma casa e um século de vivências no mesmo espaço, por diversas pessoas. Cada uma delas com a sua história de vida, as suas experiências pessoais, mas sempre com algo em comum: a Quinta. Foram aproveitadas as fotografias que se conseguiu reunir dos diversos ramos familiares e, retomando e atualizando uma prática do passado, criou-se um álbum digital que, para além permitir que as suas fotografias não se degradem com o tempo, também é possível ser duplicado. Desta forma, proporcionou a realização de várias cópias para diversos familiares, permitindo que este espólio ficasse disponível para muitas gerações, retomando e representando um costume que os nossos antepassados costumavam realizar: a criação de um álbum de fotografias.

---

[54] Tradução da autora: "(...) whether or not it is triggered, it is an addition: it is what I add to the photograph and what is nonetheless already there"

[55] Tradução da autora: "And if these pictures have anything important to say to future generations, it's this: I was here. I existed. I was young, I was happy, and someone cared enough about me in this world to take my picture (...). No one ever takes a photograph of something they want to forget"



Fig. 353: Álbum de fotografias da Quinta



Fig. 354: Álbum de fotografias da Quinta

3.1.3. O livro de autor

Sendo este um Doutoramento realizado no âmbito de Media Artes, decidi criar um livro de autor que pudesse acompanhar o filme e, desta forma, aplicar a inspiração que fui tendo ao longo dos anos, ao adquirir diversos livros de autor, tais como *Memories From Home*, de Larry Sultan (Sultan, 2021), *Vivian Maier, a Photographer Found*, de John Maloof (Maloof, 2014) e *Bodysong* DVD release, da BFI (BFI, 2002), que se podem ver da Fig. 355 à Fig. 357.



Fig. 355: Livro da DVD *release* de Bodysong



Fig. 356: Livro acerca da descoberta de Vivian Meier



Fig. 357: Livro de Larry Sultan

Para mim, estes livros são uma fonte de informação para saber mais acerca da execução de um filme, mas são também uma obra com uma autonomia e integridade artística. Perceber de que forma se alcançaram certos resultados, qual foi a linha de pensamento

e de criação seguida e ver *early concepts* de alguns dos momentos desse filme, assim como conhecer outros pormenores que possam ter inspirado a sua realização, possui um fascínio profundo e um valor poiético intrínseco. Quis, por isso, criar uma edição limitada, assinada por mim e pela minha família, que pudesse, de alguma forma, explicar alguns dos pormenores da concretização do filme e apresentasse algumas curiosidades relevantes acerca dos dois locais que não tinham lugar no filme, mas que poderiam estar presentes noutro formato. O objetivo inicial do livro era fazer uma pequena introdução a cada um dos locais e, no final, ter um *index* das diversas cenas que surgem no filme. No filme, estas cenas surgem com um encadeamento lógico, mas as filmagens originais tinham outro contexto que não se conhece, caso não seja propositadamente revelado. Este *index* surgiria como uma espécie de dicionário que as pessoas poderiam consultar, para saber mais acerca das imagens que surgem no filme, com informação sobre o autor das mesmas e, sempre que possível, o ano e a câmara usada.

Para o início do livro, pedi aos meus pais, os representantes de cada casa, que escrevessem um prefácio sobre o que significou este filme e esta pesquisa da *Quinta-Casa* para eles. Pedi também à Maria João Almeida, que me acompanhou durante este processo como *screener*, que também contribuísse com um texto. Começa assim com quatro pontos de vista: o da Maria João, o meu e os dos meus pais. De seguida são apresentados os dois locais. Primeiro a Casa e depois a Quinta, tal como surge no filme. Durante a execução do *index,* senti que fazia sentido incluir no livro algum do conteúdo presente nesta tese, pelo que fui acrescentando alguns temas desta investigação: o encontro do arquivo, que material tinha (projetores, câmaras, gravadores) e como digitalizei e organizei tudo, incluindo a criação dos mapas. O meu intuito era ter uma maneira de se conhecer um pouco mais do filme, de forma mais afetuosa e simplificada, destinada a um público para lá do contexto académico, mas que fosse em si uma obra de pleno direito, recorrendo a um meio não audiovisual.






portas que guardam
segredos
Mafalda Castelo-Branco

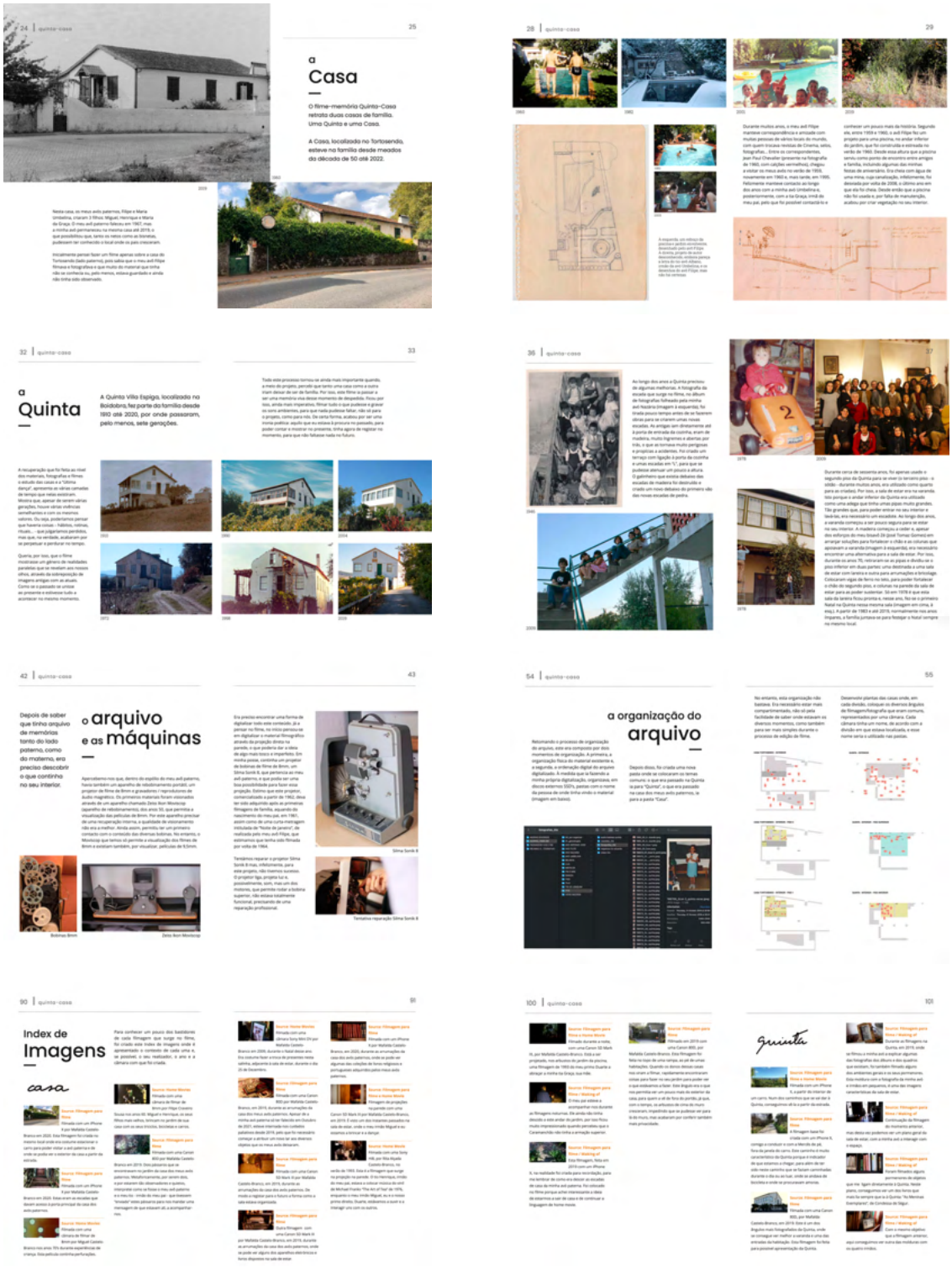


Fig. 358: Exemplo de algumas páginas do livro

3.1.4. Propostas para o futuro

Poderemos fazer o mesmo com o material / acervo das outras famílias? Em vez de serem deitados para o lixo ou para o esquecimento, aquando da morte dos familiares detentores dessas memórias, ou de ficarem perdidos em esparsas e reservadas partilhas em família, porque não ser criada uma área no Arquivo Municipal das cidades onde preservar estes pedaços de tempo, de memória e de vida? Um local onde poderia ser feita uma visualização dos seus conteúdos, e guardá-los em nome do seu interesse público, como se fosse uma cinemateca da cidade. Muita história poderá estar guardada nestes materiais. Desta forma, estas pessoas, estes locais, estes momentos não seriam esquecidos e, as suas vidas fariam parte de uma narrativa maior, que seria a história da cidade ao longo dos anos/séculos, oferecendo um conhecimento partilhado, contado pelas próprias pessoas, que nelas viveram e cresceram, mas também pelos próprios materiais de registo.

Desta forma, ficariam reunidos no mesmo local e de fácil acesso. É algo de interesse para a cidade, por conter vestígios e registos de uma cidade que já não existe Há, por isso, a possibilidade de construir uma nova tipologia de catalogação: pelo nome do cineasta ou fotógrafo, por nome de familiar, por tipo de ambiente (espaços residenciais, outros espaços privados, espaços públicos), por tipo de evento (festas de aniversário, casamentos...), por tipo de época, por local (freguesia, ambiente urbano ou rural, junto de monumentos ou outras estruturas edificadas, fábricas, largos, feiras, romarias e procissões, passeios familiares ou em grupo, excursões, desporto...) e até por tipo de material.

A cidade de Braga tem o Museu da Imagem, o qual, em conjunto com Tânia Dinis, fez um pedido aos habitantes da cidade de Braga para partilharem os arquivos coletivos e pessoais da época de 1910 a 1960, de modo a "preservar e divulgar a história do concelho de Braga e a memória das suas gentes através da imagem" (Município de Braga, 2021). O Arquivo Municipal de Lisboa – Videoteca, também reúne as filmagens dos seus habitantes, através do projeto *Traça*, iniciado em 2015, que visa a "recolha, estudo e exposição de filmes de família" (Arquivo Municipal de Lisboa, 2020). A Cinemateca Portuguesa, com o apoio EEAGRANTS 2020-2024, tem digitalizado património cinematográfico, num projeto intitulado *FILMar* (Fig. 359), em que um dos seus objetivos, tal como descritos no *site,* é "disseminar a acessibilidade ao património cultural cinematográfico como forma de contribuir para uma melhor compreensão da história, tradições e identidade nacionais" (EEA Grants Portugal, 2018).



Fig. 359: Fotograma de um documento fílmico digitalizado pela Cinemateca

Romaria do Senhor da Pedra (1912). Cinemateca [Documentário]. Disponível em https://www.instagram.com/p/CesoNtfos3C/

O Município do Porto apresentou a *Filmaporto Film Commission*, que pretende reunir as filmagens da cidade e assim cuidar o património cinematográfico (Brandão, 2021). A Filmoteca das Ilhas, localizada na Madeira, criou o Arquivo de Cinema Digital "no âmbito de uma candidatura aprovada pelo Instituto do Cinema e Audiovisual (...) [e] pretende na sua essência constituir uma memória viva da cultura, património e vivências da ilha. Com início em 2021, com a recolha, angariação e inventariação de filmes caseiros, domésticos, amadores e de família, realizados pela população e emigrantes" (Vieira & Ferreira, 2021).

Em 2021 foi criado um documentário interativo, chamado *Covilhã, Cidade Fábrica* (Ribeiro, 2021), onde se entrevistaram diversas pessoas que lidavam com teares e tinturarias, e onde se fala sobre o passado e o presente, pelo que seria muito interessante continuar a descobrir as histórias que ficaram por contar no tempo para além das fábricas, já que a cidade da Covilhã tem muita história. Neste sentido, e algo que eu gostaria de iniciar após este doutoramento, seria a criação de um programa de arquivos pessoais, como o Programa de Arquivos Pessoais, do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas, onde

"reúnem o acervo de arquivos privados doados ao CPDOC desde 1973 até aos dias atuais" (CPDOC, sem data). Esta Fundação, durante os últimos dias do mês de março de 2022, organizou um Seminário Internacional de Arquivos Pessoais: debates contemporâneos, no qual o historiador francês Philippe Artières apresentou a sua investigação e referiu que "os arquivos pessoais levam-nos a um outro tipo de investigação (...) [onde podemos] perceber uma materialidade de objetos que nos fazem interrogar e a fazer uma nova reflexão sobre a história do arquivo" (Artières, 2022).

Péter Forgács, *media artist* e cineasta húngaro, referido já nesta tese, também criou uma Fundação em Budapeste, intitulada *Private Film and Photo Archive Foundation*, em 1983, onde permitiu o estudo de coleções de filmes amadores e fotografias do século XX na Europa. O historiador Philippe Artières, no final do seu artigo, questiona se "(...) se [pode] perguntar em que medida esta construção de arquivos em forma de objetos não está a ressacralizar vestígios do passado, transformando-os em genuínas relíquias" (Artières, 2016). Percebemos, por todas estas razões, que este é um projeto relevante a trazer para a cidade da Covilhã e, também, para outras cidades a nível nacional.

No futuro, com o inúmero material recolhido, é possível expandir ou aprofundar estas histórias. Tenho intenção de criar um filme ou um livro sobre o meu avô paterno. O espólio encontrado foi imenso, não só a nível de filmagens, como também de fotografias e cartas escritas para, e de, muitas partes do mundo. É, por isso, um futuro projeto muito entusiasmante para mim e que pode também dar a conhecer histórias que se passaram num determinado período de tempo nesta cidade, sobre um homem que, costuma dizer-se, estava muito à frente no seu tempo. Inspirada no artista Nick Gentry (Fig. 360 e Fig. 361), que faz arte com materiais tecnológicos obsoletos, tenho a intenção de criar um quadro/tela com os restos de materiais (bobinas estragadas, disquetes, slides, negativos...), assim como um filme mais experimental, onde estes materiais (deteriorados, rasgados, inutilizados) serão digitalizados, de modo a revelar o lado para sempre oculto das memórias: aquilo que não se vê por estar irreversivelmente estragado.



Fig. 360: Arte de Nick Gentry

Gentry, N. (2015) [Escultura, pintura e colagem]. Disponível em https://www.nickgentry.com/assemblage-number-1



Fig. 361: Pormenor da arte de Nick Gentry

Gentry, N. (2015) [Escultura, pintura e colagem]. Disponível em https://www.nickgentry.com/assemblage-number-1

Gostaria também de pegar na minha ideia original do filme com as imagens do passado na cidade da Covilhã. Considero que é relevante conhecer a cidade para além das fábricas e do legado de lanifícios. Sinto que seria algo que podia ser do interesse das pessoas que vivem e viveram na Covilhã: conhecer os seus antepassados e a forma como viviam, assim como ver as mudanças físicas e estruturais da própria cidade. Por esta razão, a par de todo o trabalho que pretendo continuar ao nível do acervo familiar, gostaria de propor a criação de um arquivo municipal de filmes antigos. Uma história pode conduzir a muitas outras, num hipertexto de imagens familiares. Desta forma, podemos obter uma visão abrangente, não oficial, pois não é elaborada por um historiador, mas sim informal, contada pelas pessoas que viveram, valorizando os acontecimentos que se sucederam, de forma mais ou menos fragmentada, contra uma conceção dogmática da História que a faz ser um produto de causalidades estruturantes e estruturais. Assim apostávamos numa história *evenemencial,* e transportávamo-la para a realização de filmes de família, de pessoas do dia-a-dia, salvaguardando e valorizando espaços-tempo ameaçados de perda e desaparecimento. Podemos pegar nas palavras de Charlley Luz, presente na mesa redonda *Desafios do digital e os arquivos pessoais*, no Seminário Internacional de Arquivos Pessoais, que explicou que "os arquivos pessoais são registos de pessoas ou famílias que sobreviveram ao esquecimento, à destruição do tempo e às escolhas de indivíduos" (Luz & Hobbs, 2022). São, por isso, já por si, relíquias – num sentido quase original, religioso – do passado, escolhas de pessoas que, inseridas no conceito de filme-memória, enriquecem a história comum com cada experiência e trajetória de vida

Time flies,
but memories
last forever

Anónimo

Conclusão: Portas que guardam memórias

Este é um filme que contém memória viva. As portas destas casas, abrem, e guardam memórias. Cumplicidades que se criaram ao longo dos anos e que estão cristalizadas em diversos meios audiovisuais. Este filme-memória permite a visualização e a rememoração dessas vivências que se passaram no interior dessas portas.

Emoções à flor da pele

Durante este percurso de investigação, pesquisa e criação, a minha família e eu fizemos uma viagem de descoberta e emoção. À medida que as digitalizações de Lisboa chegavam, traziam com elas novas e por vezes surpreendentes revelações. Foi nelas que ouvi a voz do meu avô paterno pela primeira vez, assim como o meu pai e a minha tia o puderam relembrar. Nas palavras do meu pai, que já não se lembrava da voz do próprio pai, este projeto de recuperação de material estava a ser muito iluminador e vivificante, pois não só este material acabou por ganhar uma nova luz, que antes estava escondida, como pudemos sentir mais presentes as pessoas já ausentes e recriar uma imagem que parecia já não existir.

Nas bobinas de filme dos meus tios-avós maternos estavam também filmagens da minha mãe em bebé, assim como momentos dela com o seu avô materno, por quem tinha um carinho muito especial. O facto de poder revê-lo a movimentar-se e a interagir com a minha mãe fez com que ficasse muito emocionada, ao saber que tem esse momento registado e que podia rever aquele seu avô, de quem tanto gostava, a ter um momento apenas com ela. Durante anos, a minha mãe guardou uma cassete de áudio com a voz do meu bisavô. Sempre que tinha saudades, ouvia-a. A conversa que se ouve do meu bisavô não tem nada de especial, mas o simples facto de o poder ouvir a falar naturalmente despoleta muitas memórias e emoções e torna a distância, mais próxima. Essa cassete esteve desaparecida e, felizmente, durante esta pesquisa foi reencontrada.

No processo de recolha de arquivo familiar, foi encontrada, ao início, uma bobina de filme mudo do teatro do *Capuchinho Vermelho*, da qual, desde que me lembro, os meus tios-avós e avó nos falavam, mas que não sabiam onde se encontrava. Pensavam-na desaparecida. Durante o último Natal na Quinta, em dezembro de 2019, esse filme foi

projetado para todos verem e, esse momento, foi filmado de maneira a captar a reação genuína dos familiares. Entre eles, estavam também presentes os próprios intervenientes filmados na peça de teatro, que se lembravam perfeitamente das músicas e dos diálogos. Esta filmagem foi incluída no filme *Quinta-Casa*, pois utilizei o registo das vozes da reação ao filme mudo como uma dobragem que acompanha e, ao mesmo tempo, explica o que estava a acontecer na projeção do filme. Este registo da imagem real durante o *screening* destes filmes antigos, onde a família esteve reunida e onde foram confrontados com memórias do passado, acabou por ser uma experiência da efemeridade do tempo e da memória, não só do tempo passado, como também do tempo presente.

Mais tarde, em setembro de 2020, foi encontrado o vinil com a gravação das vozes desse mesmo teatro, de cuja existência se tinha conhecimento, mas que se julgava perdido. Digitalizei-o computador através de um leitor de vinis – Swingson ST226 Record Player – que estava conectado com o meu computador iMac. Foi editado em conjunto com o vídeo, de forma que conseguisse obter alguma sincronização entre som e imagem. Visto o áudio não ter sido gravado na mesma altura que as imagens, as vozes não estavam iguais aos movimentos da boca no filme, pelo que só em alguns momentos foi conseguida essa sincronização. Após esta montagem, enviei aos meus familiares para verem. A resposta foi muito nostálgica, já que não viam este momento há 70 anos. Foi bom ter descoberto os dois formatos em alturas diferentes, pois considero que a reação durante o Natal de 2019 teria sido diferente ao ouvir o som. O facto de não estar dobrado durante a primeira projeção, deu a oportunidade aos familiares de poderem dobrar ao vivo. Caso tivesse som, poderiam ter prestado mais atenção às suas falas originais, sem terem necessidade de recriar as suas falas, pelo que não haveria tantos comentários sobre o que estavam a ver e, consequentemente, não teria sido criado aquele momento de recordação.

Durante um dos visionamentos, que fiz com os meus pais, de uma filmagem que tinha incluído nessa versão em que o piano da Quinta está a ser retirado da sala, a minha mãe comentou que aquilo que lhe custa na cena do piano sair, e que não queria ver, era a casa vazia. Não pelo conceito de casa vazia, mas sim por ser um desmembramento. Esta Quinta era o sítio comum onde todos se juntavam e se sentiam em casa. Agora, quando se juntarem novamente, já não será a mesma coisa. E, por isso, não só a criação deste filme *Quinta-Casa* foi importante enquanto dispositivo mnemónico e afetivo, como também o foi a criação do álbum de fotografias com os últimos 100 anos da Quinta. Não por ser o marco desses 100 anos, mas por conter em si a recordação de tantas vivências com toda a família, naquela Quinta, prestes a desaparecer.

Neste filme, por um lado, temos as emoções das imagens de arquivo, por outro, temos as emoções das memórias presentes nas casas (o antes e o depois). Seguindo esta

lógica, associado às emoções das imagens de arquivo, estão, não só, o seu conteúdo, mas também a forma como foram registadas e os objetos utilizados para essa captação. Isso inclui as máquinas, os projetores, as fotografias e vídeos a preto e branco e a cores. E estas são contrapostas com as imagens atuais, criando um jogo de múltiplas emoções e nostalgia. A própria apresentação deste mesmo material, a quem participou nele, despertou muitas memórias. Por momentos, recuperou-se também uma união familiar, à volta de uma televisão – neste caso projetor -, onde todos pararam e se juntaram para poder ver, com atenção, o que estava a ser mostrado. Comentaram as aventuras que se tinham passado nesse dia da filmagem e narravam o que estava a ser transmitido.

Esta recuperação, ao nível dos materiais, do estudo das casas e da "última dança", apresenta as várias dimensões temporais que nelas existiram. Mostra que, apesar de serem várias gerações, houve várias vivências semelhantes e com os mesmos valores. Ou seja, poderíamos pensar que haveria aspetos – hábitos, rotinas, rituais… – que julgaríamos perdidos, mas, na verdade, acabaram por se perpetuar e perdurar no tempo. Este acaba por ser um filme com importância histórica, porque temos um registo em diferentes décadas, nos mesmos locais da casa e zona circundante. A própria decoração e imagética que estão nas duas casas refletem um tempo e um país e a sua interpretação pode ser diferente em contextos diferentes, locais, nacionais ou globais. Não é só um filme familiar. Vai além disso. Apresenta a história dos filmes caseiros numa região de Portugal, feitos com múltiplos dispositivos e variados olhares, numa mesma família.

Queria manter viva a Quinta e a Casa não só na minha memória, como também na dos outros. Foi um exercício de desapego constante, mental e pessoal. De deixar ir. De ficar em paz com o desaparecimento destas casas e de perceber que tudo tem o seu tempo. E que se elas se foram embora da nossa vida é porque já cumpriram o seu propósito. Mas fica ainda um tempo, o tempo do filme, que recupera tempos e se perpetuará no tempo. No documentário sobre Joan Didion (Dunne, 2017), a autora diz que os "romances também são coisas com as quais você tem medo de não poder lidar [56]". Até que ponto aquilo que criamos é uma forma de conseguirmos lidar com o que achamos que não seremos capazes de lidar? Com as nossas preocupações, os nossos medos. Joan Didion escreve para tentar perceber o que sente e o que pensa. De modo semelhante, será que este trabalho foi uma tentativa de compreender aquilo que eu estava a, ou iria, sentir em relação ao desaparecimento daquelas casas? A arte, na sua dimensão emocional, possui algo de terapêutico, mesmo quando esse não seja um objetivo deliberado ou algo premeditado. Neste caso acabou por ser uma cura da nostalgia de gerações diferentes, em simultâneo, através de diferentes média. A escultura ou pintura permitiriam essa

[56] Tradução da autora: "Novels are also things you're afraid you can't deal with"

cura, no entanto, para mim, o audiovisual acaba por ser mais assertivo, por atingir dimensões mais profundas dos infinitos ciclos de tempo e de espaço.

A arte permite formas de cura que, de outra forma, não seriam possíveis. Tal como o filósofo Nietzsche disse um dia, "a arte existe para que a verdade não nos destrua"[57] (Nietzsche, 2003). E isto aplica-se perfeitamente a esta situação. Este foi um processo de morte e renascimento. Por um lado, aceitar o desaparecimento de dois espaços fundamentais na criação e nas memórias em família e, por outro, descobrir todo um espólio com essas mesmas memórias. E, para culminar, um filme que consegue reunir esses dois lados.

Um novo olhar

Este filme começa por ser sobre a descoberta do meu avô paterno, mas a segunda parte é sobre a minha mãe. Tem esse lado maternal. É como se a primeira parte tivesse a energia paterna e a segunda a energia materna. O facto de existirem esses dois lados da moeda faz com que o filme seja um todo, em que um lado completa o outro. A história não estaria terminada se só existisse uma das casas neste filme. Pretendia muito claramente fazer a comparação entre os dois locais porque tanto um como o outro continham este invisível material filmográfico e fotográfico. E, tendo-me como ponto comum, era interessante ver as diferenças e semelhanças que podiam existir entre as casas, explorando os dois lados da família e a dimensão simbólica das casas.

É também um filme sobre a infância. A infância possível e feliz de muitas gerações. Ficou tão marcada que, vários dos seus intervenientes (os meus avós, seus irmãos e primos), nas suas vozes mais velhas, narram algumas das histórias por que passaram, enquanto as observamos nas suas idades mais novas. Acabamos por ter acesso a muitos momentos, por ouvir as vozes das mesmas pessoas nas suas diversas fases da vida. São as próprias pessoas que nos contam as suas histórias e nos transmitem as suas memórias, complementadas pelas fotografias e filmes que nos guiam paralelamente. Por essa razão, este filme acaba por ser um conjunto de rememorações eminentemente subjetivas. É a recuperação de memórias resgatadas no arquivo e contadas na primeira pessoa. E esta primeira pessoa são todos aqueles que filmaram, fotografaram, deram testemunho e gravaram. Um filme-memória partilhado na sua criação.

Algo que muito estimulante neste trabalho foi a viagem entre os diferentes momentos, camadas e pontos do tempo. Segundo Carlo Rovelli, "o tempo não existe" (Rovelli, 2018), este foi inventado pelos humanos; e acrescento que costuma ser

[57] Tradução da autora: "We have art lest we perish from the truth"

encarado de uma forma depreciativa, dado que, muitas vezes, pode ser fonte de ansiedade, por se achar que passa demasiado rápido e ou que não se consegue ter controlo sobre ele. Na minha opinião, o tempo também é uma possibilidade para a experiência, para a criação de memórias e onde se encontram as nossas referências. Ao juntar vários períodos de tempo, quis mostrar que, apesar de sermos de gerações diferentes, existem momentos tão semelhantes que quase podiam ter sido vividos simultaneamente. A maior diferença verifica-se ao nível da tecnologia e, talvez, na forma de vestir. Mas as experiências eram muito semelhantes. Para além disso, podemos pensar que o tempo passou muito rápido, mas, ao vermos os instantes que se passaram naqueles locais, também podemos perceber que se tratou de momentos plenamente vividos e aproveitados, onde tanto se podia sentir o tempo a passar, como o contrário. Mas cada pessoa estava ali, naquele momento, presente. E foi isso que quis transmitir nessas sobreposições: trazer os diversos momentos em que se esteve presente, para o momento atual em que estamos a visualizar o filme. Este é um documento que deixo para o futuro, onde falo, também, de como vi o tempo no ano 2021.

No início deste projeto questionaram-me como via este filme. Se sentia que era uma ode? Um *requiem*? Vejo a ode como uma homenagem, algo que é criado por admirarmos alguém ou um assunto que, por alguma razão, queremos venerar e celebrar. *Requiem*, palavra latina, significa descanso e pode ser um nome utilizado num tipo de missa cristã, celebrada em homenagem aos mortos, assim como pode ser usado em composições musicais também criadas para esse intuito. Apesar de, neste filme, também estar a celebrar pessoas que já morreram, eu queria celebrar todos os que passaram por aquelas casas. Estejam aqui ou não. E queria celebrar aquelas casas. Podem já não estar nas nossas vidas, mas isso não quer dizer que estejam "mortas". A memória delas estará sempre viva em nós e, por isso, este género de filme não é tanto um *requiem*, mas mais uma ode.

Enquanto artista e cineasta, este projeto foi um desafio a vários níveis. O maior deles foi descobrir como me distanciar emocionalmente e, ao mesmo tempo, manter a proximidade motivadora durante todo o processo, principalmente, durante a montagem do filme. Sabia que era simultaneamente a melhor e a pior pessoa que podia fazer isso. A melhor porque era a que conhecia todo o material e as histórias por detrás de cada fotografia e filmagem. A pior porque estava também muito ligada emocionalmente a esse mesmo material e era difícil mostrar a verdadeira mensagem do filme. Nessa fase de edição, cheguei a contactar colegas a propor que editassem o filme, já que, durante as primeiras versões, não estava a conseguir criar esse afastamento e, com isso, a transmitir a mensagem da maneira como desejava. Conseguia chegar à família, mas não tinha o mesmo efeito nas pessoas extrafamiliares, pois não se conectavam ao filme.

Duas situações que me ajudaram muito neste processo foram o facto de a minha família estar disponível para fazer alguns visionamentos e, assim, poderem dar-me os seus pontos de vista, e a possibilidade de ter a Maria João Almeida como *screener* que, desde o princípio, sabia aquilo que eu queria transmitir. Por ser alguém que não conhecia diretamente a minha família, apenas a mim, e por ter uma formação semelhante à minha a nível de cinema e audiovisual, ajudou-me a perceber aquilo que eu não estava (ou não) a conseguir comunicar, de forma efetiva, a pessoas que não conhecessem os intervenientes.

Aquilo que eu esperava no início desde projeto, que fosse um filme imersivo e que, de alguma forma, imitasse uma memória, acabou por seguir um rumo diferente. A ideia inicial era principiar numa das casas, onde teríamos a sensação de entrar nas projeções das paredes, de tal forma mergulhados nas mesmas que não perceberíamos se estávamos na realidade ou numa memória pois, tal como as próprias memórias, não sabemos quando uma termina e outra inicia. No entanto, o rumo do filme foi outro e tornou-se mais do que uma experiência experimental e ensaística. Tornou-se numa viagem pelo passado de duas casas, onde podemos conhecer um pouco de cada família. Parece que estamos a revelar muita coisa, mas, na realidade, acabamos por não conhecer assim tanto essas famílias. É como se tivesse sido levantado um véu e pudéssemos espreitar um pouco do que está no interior de cada casa, sem que seja de forma invasiva e *voyeurística*.

Foi muito gratificante, para mim, receber o feedback de pessoas que não conheciam a minha família, ou até a mim. Era minha intenção com o filme mostrar a vivência de várias gerações, a importância dos espaços vividos e da memória. Tal como ajudou a minha família, noutros casos, pode ajudar outras pessoas a ter vontade de procurar mais sobre as suas próprias famílias e as suas histórias nos seus arquivos pessoais e familiares. O sucesso do filme está não só na possibilidade de as pessoas se identificarem com ele, como também conseguirem ver as diversas camadas de histórias passadas ao longo do século XX e início do século XXI. Este filme tem uma história privada, que é, na realidade, mais comum do que se pensa. Foi registado e tem a capacidade de contar estas vivências de uma época, em que nem todos tinham acesso às câmaras de filmar ou outros meios de registo. É uma viagem à descoberta de materiais audiovisuais e de pessoas que não conhecíamos e que, por termos encontrado áudio, filmagens e fotografias, pudemos conhecê-las de outra forma e criar uma imagem à volta destas pessoas, quase como se as tivéssemos conhecido – e que podem ser o espelho, ainda que parcelar e incompleto onde outras famílias, privadas dos seus próprios materiais, se podem rever ou refletir. Nesse sentido, o filme adquire uma dimensão – um retrato, se quisermos – claramente social e coletiva. Mas também é uma viagem em torno

dos materiais e técnicas de várias épocas, e isso é o outro lado, igualmente importante no contexto desta investigação.

Quinta-Casa acabou por se tornar um registo desta procura pelos arquivos pessoais e da sua descoberta. Descoberta não só destas memórias, como também dos diversos dispositivos necessários para as revelar, analisar, apresentar e arquivar. As diversas reflexões que fui fazendo ao longo deste processo permitiram adquirir um novo olhar sobre todo este material antigo, assim como conhecer, e dar a conhecer, muito mais a fundo esta história familiar que, por poder ser comum a tantas outras, ganha nessa dimensão coletiva o seu valor pleno, pois todas as vidas e cada nome guardam sempre um lastro do passado e um trajeto para o futuro que pode ser espoletado das mais diversas formas. Acima de tudo, o mais importante que, penso, podemos retirar deste filme é o modo como as trajetórias de vida se cruzam no tempo e entre gerações, nos espaços percorridos e nos espaços vividos, reafirmando a relevância epistemológica e afetiva do material de arquivo doméstico, não só para cada família, como para um olhar da história comunitária e do modo como a arte a serve.

A pesquisa feita para este projeto permitiu-me, partindo das ideias de filme-ensaio e de arquivo familiar, vislumbrar a importância de uma nova designação para a obra cinematográfica que estava a criar. Filme-memória foi a expressão adotada e vejo-a simultaneamente como uma ramificação e um híbrido do filme-ensaio e do documentário, e mesmo do cinema experimental. Consegue ser documental, ter um pouco de experimental e bastante de ensaio, mas, ao mesmo tempo, não se restringe a estas três tipologias, nem se enquadra de forma óbvia em nenhuma delas. É sim um encontro de várias peças familiares, de um conjunto de técnicas e de uma pluralidade de conceitos e práticas cinematográficas e artísticas que criam uma nova memória e um novo lugar criativo para essa memória.

Percebi que a pesquisa familiar é algo que começa a ser visto como imprescindível nos dias de hoje. Uma necessidade de nos reconectarmos às origens, seja as nossas origens diretas ou de pessoas que não conhecemos. É importante perceber a nossa história pessoal e a nossa história comum. Perceber o que nos une, o que é similar e o que nos diferencia. Termos este conhecimento do passado ajuda-nos a viver o presente com outro discernimento e, desta forma, podemos preparar o nosso futuro de outra maneira.

Para poder aceder a algum do conteúdo dos arquivos, foi necessário aprender a manusear os diversos equipamentos e descobrir maneiras de os conectar aos dispositivos eletrónicos atuais e, posteriormente, a decifrar quais as melhores formas e técnicas de guardar os documentos, para que estes pudessem resistir à passagem do tempo. Foram novas informações e conhecimentos que adquiri e que me deram mais ferramentas para

encontrar novas soluções para o meu trabalho artístico, académico e profissional, assim como para a minha vida pessoal.

No início, este projeto-tese tinha como objetivo a criação de um filme. Durante a sua execução, tornou-se claro que fazia sentido a criação de outras obras para além do previsto inicialmente. Entre elas, surge um álbum de fotografias de família dos últimos 100 anos da Quinta, que foi oferecido aos filhos de cada um dos quatro irmãos, na altura donos da Quinta (a minha avó materna ofereceu aos seus três filhos, assim como os seus irmãos ofereceram aos respetivos filhos); uma instalação, na qual é possível ver o contra-campo do filme e conhecer os diversos realizadores por detrás das câmaras, bem como algum do material usado para filmar e digitalizar, assim como o próprio dispositivo das sobreposições, presente no filme, e a sua organização; e um livro de autor que se pode consultar e, através dele, conhecer um pouco mais do que está por detrás das imagens que se veem no filme. Neste sentido, o que começou por ser uma obra circunscrita a um filme, passou a ser uma obra transmediática, em que se transmite a eventual narrativa através de diversos média e onde se utiliza tanto média obsoletos como também média atuais para a sua criação, digitalização e visualização. As possibilidades artísticas e tecnológicas disponíveis atualmente permitiram, e exigiram mesmo, o desdobramento do projeto em diferentes vertentes. Assim, temos vários pontos de vista sobre uma mesma coisa sem, no entanto, esta se repetir: o conteúdo do filme é tão válido como o do livro ou o da instalação. Cada parte fala por si, tem o seu próprio discurso e propósito, mas em conjunto enriquecem-se mutuamente, acrescendo a isto o contributo para a reflexão acerca do potencial dos média na arte, através do álbum, da instalação, do livro e do filme.

Este projeto desdobrou-me, também, na artista que eu vim a descobrir ser em várias vertentes. Foi uma viagem de auto-descoberta relativamente à minha transformação enquanto criadora e investigadora. A minha experiência profissional em Cinema e Publicidade difere desta caminhada, em que a vertente artística no sentido mais canónico predomina. Senti que houve em mim uma mudança de paradigma e de perfil, até de *persona*, passando de uma posição mais comercial para um olhar mais reflexivo. Aquilo que eu fazia de forma amadora ganhou contornos de índole científica, em que desenvolvi competências artísticas, académicas e de investigação que me fazem olhar para o futuro e para mim com outra maturidade. Atualmente possuo competências que não imaginava ter, ou serem possíveis, no início deste percurso, porque solidifiquei conhecimentos técnicos, quadros concetuais e práticas criativas que me permitirão produzir, com autorreflexividade e autoconsciência acrescidas, novos projetos nos campos da arte, da academia ou da ciência.

Até que ponto se tem desvalorizado os filmes caseiros? Será por não terem a qualidade cinematográfica a que estamos habituados nos filmes profissionais? Será por não conhecermos os seus intervenientes ou pela sua (baixa) qualidade estética ou técnica? Ou pelos dois motivos? E porque está – felizmente – essa atitude a mudar? É verdade que, apesar de os filmes caseiros serem crescentemente a forma mais praticada no dia-a-dia, estes ocupam um espaço menor na história cinematográfica e, por isso, a sua importância não é tão reconhecida. Porque, de facto, estas fotografias e estes filmes caseiros conseguem passar algum tipo de emoção e, mais ainda, quando acompanhados da história por detrás daquele momento. Daí questionarmos o porquê de eles terem sido importantes, qual o testemunho que podem passar, o que podem contribuir para a nossa história comum e o que podemos aprender com eles.

Este meu projeto-tese procura também trazer para discussão este tipo de filme-memória. Novas formas de pensar o cinema e o arquivo. O que pode trazer de diferente para nós e para os outros, trazendo para a luz fotografias, filmes, dispositivos físicos que estariam guardados, ainda por ser vistos, à espera de contarem as suas histórias? São os segredos que estas portas guardam. Que outras memórias poderemos encontrar, noutras portas, noutras casas?

Bibliografia

Adorno, T. W., Hullot-Kentor, B., & Will, F. (1984). The Essay as Form. *New German Critique*, (32), 151–171. https://doi.org/10.7312/ador17964-004

Arquivo Municipal de Lisboa. (2020). Traça Arquivo.

Artières, P. (2016). How did Archives Become Social Objects? Obtido de https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/en/archives/338

Artières, P. (2022). Arquivos pessoais ontem e hoje. Em *Seminário Internacional de Arquivos Pessoais: debates contemporâneos*. Brasil.

Bahl, E. (2016). *One Laste Dance - Us The Duo*. AT&T.

Bakhtin, M. (2011). *Estética da criação verbal* (6ª). São Paulo: WMF Martins Fontes.

Barthes, R. (1980). *A Câmara Clara*. Edições 70.

Batchen, G. (2004). Forget me not. Photography and Rememberance. New York: Princeton Architectural Press.

Baudrillard, J. (1996). *O Crime Perfeito*. Relógio D'Água.

Benjamin, W. (2012). *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique [traduction de la quatrième version de l'essai, de 1936]* (2nd ed.). Paris: Allia.

Bergson, H. (1999). *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes.

Berliner, A. (1986). *The Family Album.*

BFI. (2002). *Bodysong*. BFI.

Bishop, C. (2005). Installation art and experience. Em *Installation Art. A Critical History*. London: Tate Publishing.

Bonneau, G. (1994). Les films de famille. *Cahiers d'histoire du Québec au XXe siècle*, *2*, 153–160.

Bosi, M. M. (2016). Cinema como lugar de memória: reflexões a partir de filmes amadores Super-8 retomados no curta «Supermemórias». *Aniki : Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, *3*(2), 246–265. https://doi.org/10.14591/aniki.v3n2.225

Brandão, C. (2021). Nova plataforma Filmaporto quer impulsionar o Porto como cidade do cinema.

Braudel, F. (1978). História e Ciências Sociais: a longa duração. *Escritos sobre história*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Bruzzi, S. (2005). New Documentary: A Critical Introduction. London: Routledge.

Caixeta, A. P. de A., & Almeida, R. de. (2017). Por um cinema que pensa: singularidades sonoras do filme-ensaio. *Encontros de Fotografia, Cinema, Artes Digitais*, 259.

Carvalho, A. (2008). *Documentário-ensaio: A Produção de um discurso audiovisual em documentários brasileiros contemporâneos.* Universidade Católica de São Paulo.

Castelo-Branco, M. (2018). *Found Footage e a memória humana em Bodysong e Life in a Day*. Covilhã. https://doi.org/10.20287/doc.d4.dt05

Cormier, S. (1998). En remontant sur la Butte. Le Devoir.

Cormier, S. (2003). Lennon, l'exposition portative. Le Devoir.

Costa, P. (2009). *Olhos de Ressaca*. Brasil.

CPDOC, F. (sem data). Curadoria de Arquivos Privados. Programa de Arquivos Pessoais. Obtido de https://cpdoc.fgv.br/acervo/arquivos-pessoais

Cuevas, E. (2013). Home movies as personal archives in autobiographical documentaries. *Studies in Documentary Film*, *17*(1), 17–29. https://doi.org/10.1386/sdf.7.1.17_1

Delpeut, P. (2007). Home movies in oorlogstijd. *NRC Handelsblad*.

Dinis, T. (2017). *Imaginário Familiar*. Universidade do Porto.

Draaisma, D. (2008). *The Nostalgia Factory. Memory, Time and ageing*. New Haven and London: Yale University Press.

Duke, K. (2020). *Babies*. Netflix.

Dunne, G. (2017). *Joan Didion: The Center Will Not Hold*. United States: Netflix.

Duranti, L., & Franks, P. C. (2015). *Encyclopedia of archival science*. Rowman & Littlefield.

EEA Grants Portugal. (2018). FILMar - Digitalização do Património Cinematográfico. Obtido 13 de Junho de 2022, de https://www.eeagrants.gov.pt/pt/programas/cultura/projetos/projetos-pre-definidos/filmar-digitalizacao-do-patrimonio-cinematografico/

Elsaesser, T. (2016). *Film History as Media Arcahelogy*. Amsterdam University Press. https://doi.org/10.5117/9789048529964

Emerson, Z. (2017). *The Last Repayment - AIB*. Blink.

Ernst, W. (2006). Dis/continuities. Does the Archive Become Metaphorical in Multi-Media Space? *New Media, Old media. A History and Theory Reader*.

Fay, D. L. (1967). Tempo Memória Análise. *Angewandte Chemie International Edition, 6(11), 951–952.*

Filippi, P. de, Lima, S. F. de, & Carvalho, V. C. de. (2002). COMO TRATAR COLEÇÕES DE FOTOGRAFIAS. *Como Fazer*. São Paulo: Arquivo de Estado: Imprensa Oficial do Estado.

Fréchet, E. S., & Marchi, S. de. (1966). *Le Cinéma Sonore D'Amateur et L'enregistrement Magnétique* (4ª). Paris: Publications Photo-Cinéma.

Freitas, C. (1997). Da memória ao cinema. *LOGOS*.

Frost, M., & Nazari, R. (2021). *Jag Har Fattat - Robin Nazari*.

Goffman, E. (1991). Les cadres de l'expérience. Paris: Éditions de Minuit.

Gomes, K. (2008). Geoffrey Batchen acha que o seu álbum de família devia ser público. *Público P2*.

Guerin, J. L. (1997) *Tren de Sombras.*

Hartog, F. (2015). *Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo.* Belo horizonte: Editora Autêntica.

Ishizuka, K. L., & Zimmermann, P. R. (2008). *Mining the home movie: Excavations in histories and memories*. University of California Press. https://doi.org/10.1093/screen/hjn065

Kandinsky, W. (2010). *Do Espiritual na Arte* (10ª). Alfragide: Dom Quixote.

Kedward, J. (2003). On Péter Forgács. *Getty Research Institute*.

Lalonde, C. (2009). L'autre « petite » vie. *Le Devoir*.

Leitão, M. (2015). *Gipsofila*. Portugal.

Lemay, Y., & Klein, A. (2012). Archives et émotions. *Documentation et bibliothèques*, *58*(1), 5–16. https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1028930ar

Lukovnikova, A. (2018). *No home-movies: first-person documentary*. Universidade Nova de Lisboa.

Lumière (1895). *Baby's Dinner*

Lumière (1896). *Premiers pas de bébé*

Luz, C., & Hobbs, C. (2022). Desafios do digital e os arquivos pessoais. Em *Seminário Internacional de Arquivos Pessoais: debates contemporâneos*. Brasil.

Macedo, A. C. de. (1921). *A Covilhã Industrial pitoresca e seus arredores*. Invicta Films.

Maloof, J. (2014). *Vivian Maier. A photographer found.* New York: Harper Collins.

Maloof, J., & Siskel, C. (2013). *Finding Vivian Maier*. United States.

Manrique de Lara, D. (2020). *El Último Arquero*. Espanha.

Marlow, E., & Secunda, E. (1991). *Shifting Time and Space: The Story of Videotape*.

New York: Praeger.

Maxwell, B. (2018). *Mammaw*. Velem.

Mekas, J., & Warhol, A. (2010). *Andy Warhol's Street Diary: Photographs 1981-86*. Deborah Bell Photographs.

Mendes, A. S. A. (2015). *Estudo para a estabilização de negativos em gelatina e brometo de prata com suporte em vidro*. Universidade Nova de Lisboa.

Merton, R. K. (1970). Sociologia - Teoria e Estrutura. São Paulo: Editora Mestre Jou.

Moran, S. A. L. (2015). *From Waste to Worth. Recycling Moving Images as a Means for Historical Inquiry*. Universidad Carlos III de Madrid.

Morson, G. S., & Emerson, C. (2008). *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística.* São Paulo: EdUSP.

Município de Braga. (2021). Passado, Museu da Imagem e investigadora Tânia Dinis desafiam Bracarenses a partilhar fotografias do. Obtido de https://www.cm-braga.pt/pt/0201/home/noticias/item/item-1-12576

Muraben, B. (2017). Larry Sultan's Iconic Pictures From Home, 25 Years On. Obtido 28 de Novembro de 2021, de https://www.anothermag.com/art-photography/9809/larry-sultans-iconic-pictures-from-home-25-years-on

National Film Preservation Foundation. (2004). The Film Preservation Guide. The basics for archives, libraries, and museums. San Francisco, California: National Film Preservation Foundation.

Nietzsche. (2003). *Writings from the Late Notebooks*. Cambridge: Cambridge University Press.

Odin, R. (1999). La question de l'amateur. *Communications*, *68*, 47–89. https://doi.org/https://doi.org/10.3406/comm.1999.2030

Odin, R. (2008). Reflections on the family home movie as document: A semio-pragmatic approach. Em K. Ishizuka & P. R. Zimmermann (Eds.), *Mining the Home Movies: Excavations in Histories and Memorie*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Oliveira, Manoel de (1982). *Visita ou memória e confissões*

Oliveira, M. (2010). Casas Astrológicas. Obtido 4 de Junho de 2019, de https://astrologiamigueloliveira.com/astrologia/pag/casas.html

Parr, M., & Shulman, L. (2021). Martin Parr & The Anonymous Project: Déjà View. Obtido 21 de Abril de 2022, de https://www.exibartstreet.com/news/martin-parr-the-anonymous-project-deja-view/

Penafria, M. (2001). O ponto de vista no filme documentário.

Pina, J. R. P. (2012). *Instalação Artística: Contexto e Interacção. A Experiência da "Casa dos Segredos", de Ana Vidigal*. Instituto Superior Técnico, Portugal.

Pummell, S. (2003). *Bodysong*. Hot Property Films.

Rascaroli, L., Young, G., & Monahan, B. (2014). Amateur Filmmaking. The home movie, the archive, the web. Em L. Rascaroli, G. Young, & B. Monahan (Eds.), *Amateur Filmmaking*. Bloomsbury. https://doi.org/10.5040/9781628929935

Ribeiro, A. I. (2021). Covilhã, Cidade Fábrica: um documentário interactivo onde a tradição da lã é apenas o início. Obtido 10 de Dezembro de 2021, de https://www.publico.pt/2021/03/06/p3/noticia/covilha-cidade-fabrica-documentario-interactivo-onde-tradicao-apenas-inicio-1951972?fbclid=IwAR3mAO92polSm4IeIeEhUWOnWNhufQcCzptFLfjUIQzlCGPrJgd06Nh4e40

Romanek, M. (2002). *One Hour Photo*. United States: Fox Searchlight Pictures.

Rovelli, C. (2018). *A ordem do Tempo* (1ª). Penguin Random House.

Russell, C. (2018). *Archiveology. Walter Benjamin and archival film practices*. Duke University Press.

Sandoval, L. (2015). Exploring the Endotic. Obtido 19 de Setembro de 2022, de http://theinstituteforendoticresearch.org/wp/projects/exploring-the-endotic/

Simiand, F. (1903). Revue de synthèse historique.

Smithsonian. (sem data). Time-based Media & digital Art. Obtido de https://www.si.edu/tbma/

Sogabe, M. (2018). Memórias, arte e tecnologias. Em P. Gobira (Ed.), *A Memória do Digital e outras questões das artes e museologia*. Minas Gerais: EDUEMG.

Spenceley, O. (2016). *Memories*. House Network.

Sultan, L. (2021). *Pictures From Home*. (M. Mack & L. Chaplin, Eds.) (Harry N Ab). Mack.

Tale, S., & Alegaio, O. (2009). We are ou memories: community and records in Fiji. Em J. A. Bastian (Ed.), *Community archives: the shaping of memory* (Vol. 3). https://doi.org/10.29085/9781856049047

Tan, S. (2018). *Shirkers*.

Tavares, A. S. (1947). *A Serra da Estrela e a Neve*.

Tepperman, C. (2019). *Amateur Cinema*. *Amateur Cinema. The Rise of North American Moviemaking, 1923-1960*. University of California Press.

https://doi.org/10.1525/9780520959552

Trigg, D. (2012). *The Memory of place. A phenomenology of the uncanny.* Athens: Ohio University Press.

Trousdale, G., & Wise, K. (1991). Beauty and the Beast. Walt Disney.

Versignassi, A. (2018). O futuro já aconteceu. E o livre-arbítrio não existe. Obtido 30 de Junho de 2021, de https://super.abril.com.br/especiais/o-futuro-ja-aconteceu-e-o-livre-arbitrio-nao-existe/

Vieira, Y., & Ferreira, D. (2021). Arranca a filmoteca das ilhas. Obtido de https://www.revistayvi.com/es/cinema/arranca-o-arquivo-do-memorial-dos-ilheus.html

Wasson, H. (2021). *Everyday movies: portable film projectors and the transformation of American cultur*. Oakland, California: University of California Press.

Wathion, R. (2018). *DAB+*. DAB+.

What is M-Disc? (2019). Obtido de https://www.mdisc.com/

White, B. (2014). *A Marriage to Remember*. United States: The New York Times.

Zimmermann, P. R. (1995). Reel Families: a social history of amateur film. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.