

2023

**Mercês Morais
Alçada Castelo-
Branco Sousa**

**Representação das memórias na cultura visual:
Construção de novos sentidos através de confrontos visuais
entre as fotografias de família e o cinema**

2023

**Mercês Morais
Alçada Castelo-
-Branco Sousa**

**Representação das memórias na cultura visual:
Construção de novos sentidos através de confrontos visuais
entre as fotografias de família e o cinema**

Dissertação apresentada ao IADE - Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design e Cultura Visual realizado sob a orientação científica do Doutor Eduardo Alberto Vieira de Meireles Côrte-Real, Professor Catedrático do IADE – Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia.

dedicatória

Dedico este trabalho à minha família, cujas saudades provocadas pela distância levaram a que este trabalho fosse imaginado.

À minha família da Fnac e do Mestrado, que diariamente me inspiraram e motivaram.

À minha Marocas e aos meus avós que me acompanham sempre de perto, apesar de longe.

palavras-chave

Saudade, nostalgia, cinema documental autobiográfico, cinema palimpsesto, cultura visual, álbuns de fotografia, memória

resumo

Com esta dissertação procura-se explorar as semelhanças que existem entre as fotografias de família e o cinema palimpsesto, ambos registos emocionais que aqui são chamados de registos nostálgicos pelo sentimento que transmitem. Aborda-se o conceito de nostalgia e de que maneira afeta o nosso comportamento, a nossa arte e a nossa memória. Isto é feito através das fotografias de família e fotogramas que são colocados em confronto para compreender de que forma podem e conseguem coexistir no mesmo espaço. Como estes registos são representações da nossa memória, congelamentos de momentos e nem sempre nos recordamos deles da forma como realmente ocorreram, são feitas experiências artísticas, às quais chamo de estudos de caso, onde se explora essa ideia. Nestes estudos de caso faz-se uma manipulação e montagem entre fotogramas e fotografias de família onde se concilia técnicas mais digitais com manuais, destacando-se o uso de agulha e linha. Estas são feitas de modo a ilustrar aquilo que pode ser criado por entre essas incongruências da memória e de que maneira essas falhas nos dão espaço para reconstruir e criar novas realidades.

keywords

Saudade, nostalgia, autobiographic documentaries, palimpsest films, visual culture, family photography, memory

abstract

With this dissertation I aim to explore the resemblances between family photographs and palimpsest films, both emotional captures to which I name nostalgic records by the feeling they provoke. It is approached the concept of nostalgia and the way it affects our behavior, our art and memory. This is accomplished through the confrontation between family photographs and movie stills to comprehend if they can co-exist in the same space. Because these captures are representations of our memory, they act as frozen moments, and since they are frozen in time, we can't always recall them exactly as they were. To explore this theme, I create artistic experiences that I name case studies. In these case studies I manipulate and create montages of family photographs and movie stills using more manual techniques (here the embroidery plays a big part) combined with digital ones. These are made in order to illustrate the possibility of creation that lies in our memory lapses and the space it gives us to reconstruct and create new realities, new stories.

Índice

<i>Parte I:</i>	3
<i>O Início:</i>	3
<i>Motivações Pessoais e Introdução</i>	3
1.1 Preâmbulo Pessoal	5
1.2 Introdução	10
1.3 Primeiros Planos	14
<i>Parte II:</i>	18
<i>Contextualização Teórica e</i>	18
<i>Entrada pelo Mundo das Memórias</i>	18
2.1 A Nostalgia, Saudade e Memória Presentes na Cultura Visual.....	20
2.2 A Fotografia enquanto Memória Involuntária e Sensorial.....	28
2.3 Fotografias de Família e o seu Contexto	40
2.4. Cinema Documental e Fotografia de Família.....	46
2.5. A Maleabilidade da Fotografia	56
<i>Parte III:</i>	62
<i>Estudos de Caso</i>	62
<i>Trabalhos Anteriores, Inspirações, Ideias para Possíveis Aplicações Futuras</i>	62
3. Introdução.....	64
3.1. O Processo Criativo	64
3.1.1 Trabalhos anteriores.....	64
3.1.2. Inspirações	74
3.1.3. O Objetivo e Alguns Estudos de Caso.....	76
3.1.4. Ideias para Possíveis Aplicações Futuras	96
- Ideia 1 – Instalação Artística	96
- Ideia 2 – Livro-instalação.....	97
<i>Parte IV</i>	106
<i>Conclusões</i>	106
4.1. Conclusões.....	108
<i>Índice de Figuras</i>	111
<i>Referências</i>	115

Parte I:

O Início:

Motivações Pessoais e Introdução

1.1 Preâmbulo Pessoal

Vários de nós crescemos com álbuns de família, os nossos avós tinham um, os nossos pais e conseqüentemente, nós. À medida que a tecnologia foi avançando, a tradição e hábito por detrás da construção desses álbuns, foi-se perdendo. Contudo, temos observado formas diferentes em como estes álbuns vão ganhando uma nova vida e da forma como as pessoas hoje recordam e registam momentos.

Durante a minha licenciatura em Cinema, ao estudar a história do cinema português, senti uma grande ligação com os documentários autobiográficos. Ao sentir essa ligação, escrevi um ensaio em como dois filmes dentro dessa definição, mais especificamente o *Metamorfose dos Pássaros* (2020) de Catarina Vasconcelos e *Elena* (2012) de Petra Costa, um filme português e outro luso-brasileiro, contêm um registo muito nostálgico, que se assemelha à cultura portuguesa que vive muito a saudade, a tristeza e a melancolia. Logo nesta altura criei essa ponte entre a literatura, desde Luís de Camões a Fernando Pessoa e os seus heterónimos, ao cinema português documental do século XX/XXI.

Durante o mestrado, logo no primeiro semestre na cadeira de Projeto de Cultura Visual, era pretendido desenvolver um projeto que tivesse uma problemática pertinente relativamente à cultura visual. O objetivo era que a pergunta fosse respondida de forma criativa, com um forte argumento e, claro, que fizesse parte da cultura visual. Dadas as saudades com que estava na altura de casa e da minha família, dava por mim muitas vezes a deambular por fotografias de infância, a recordar alturas em que ainda estava eu e os meus irmãos a viver juntos e não cada um em sua casa como agora se encontram.

Sempre senti uma ligação muito forte com os heterónimos de Fernando Pessoa. Era como se cada um deles se manifestasse dentro de mim em determinadas alturas da vida e os poemas servissem quase como uma porta que se abria para uma parte da minha identidade que estaria a descobrir nesse momento, permitindo-me compreender o mundo um bocadinho melhor. Durante a minha fase de nostalgia e saudade, dei por mim a identificar-me muito com Álvaro de Campos, doente pelos fumos e barulho que a cidade fazia. Sentia-me febril com a intensidade com que via as pessoas a movimentarem-se e a seguirem na rotina tão linear e repetitiva do dia a dia. Com o

barulho sempre tão alto dos carros a buzinares e os aviões a manterem-me acordada à noite. Alberto Caeiro surgia nos meus desejos em voltar à calma do campo e não pensar em nada. Da calma de ao fim do dia o único som à minha volta ser o dos pássaros, do comboio a passar ao longe, em grandes intervalos de tempo...

Decidi utilizar esse assoberbamento e saudades de casa para criar uma obra que expressasse aquilo que sentia e que via as outras pessoas a sentirem através dos filmes que criavam sobre as suas famílias e memórias. Afinal, eu achava que era a única a sentir saudades do passado e de tempos mais simples, apercebi-me que os realizadores desses filmes estavam a passar pelo mesmo e utilizavam a arte deles como terapia. Faziam-no como forma de expressar, agradecer e transmitir essa calma e segurança a quem pudesse estar a precisar de sentir o mesmo. O projeto focou-se assim em compreender esse registo nostálgico dos filmes documentais autobiográficos portugueses, que posteriormente dei conta de existirem pela contaminação desse registo já existente nos álbuns de fotografias de família. O projeto consistiu na criação de um álbum que intercalasse capturas de ecrã de *frames* dos filmes que escolhi do cinema português, com fotografias da minha família, pertencentes dos seus próprios álbuns. Este tema foi explorado também na cadeira de Metodologia de Investigação e fui compreendendo que um pequeno ensaio criado no 3º ano da licenciatura, acabou por se tornar em algo maior. Fez-me também ver que precisava de ser aprofundado, mais refletido, mais pensado. Até mesmo na cadeira de Arte e Cultura Visual, em todas as tarefas podia ver-se uma grande ligação entre esse pensamento deambulatório da vida, das memórias, das raízes e nostalgia. A tendência em abordar estes temas e sensações, fez-me ver que era algo que fazia grande parte da minha identidade enquanto pessoa e enquanto artista, dado que acabava sempre por estar à procura desse sentimento em tudo o que pegava.

No segundo semestre, por as cadeiras se focarem mais na área do Design e não tanto na Cultura Visual e por essa razão ter sido um semestre particularmente desafiante, os temas e referências tornaram-se outros. No fim do primeiro ano, apercebi-me que queria muito pegar na área de animação para o meu projeto de mestrado, dado que sempre foi uma área que me apaixonou e da qual tive imenso gosto em trabalhar durante a cadeira de animação no segundo semestre. Pensei por isso que o que faria mais sentido seguir com essa abordagem para este tema, aproveitando desta forma o seu desenvolvimento já anterior para dar-lhe uma continuidade e aprofundamento

que merecia, criando assim uma obra mais expansiva e que marcasse o meu portfólio e a minha identidade artística.

No entanto, após algum tempo de reflexão, decidi mudar a abordagem do projeto. Passando de uma ideia mais ligada à animação, em que iria dar vida às histórias que criasse através das montagens entre fotografias de família e dos fotogramas dos filmes. A animação iria unir essas realidades em movimento. Contudo acabei por decidir voltar para uma abordagem mais parecida à usada anteriormente na cadeira de Projeto de Cultura Visual, em que essas histórias fossem criadas através de uma plasticidade diferente.

Este trabalho inicialmente começou numa onda mais nostálgica e saudosista. O objetivo ao trazê-lo de volta neste 2º ano de mestrado era exatamente tentar aprofundar e explorar mais essa sensação de nostalgia presente em mim. De que forma esta se manifestava na cultura visual, mais especificamente no cinema e cultura visual portuguesa. Mas fui-me apercebendo que já não estava também no mesmo estado de espírito com que me encontrava no início do mestrado quando decidi pegar neste tema e projeto. Desde então comecei a sentir-me mais ambientada à cidade, a criar o meu grupo próximo de pessoas. Senti-me sem dúvida mais orientada e integrada na cidade que inicialmente me assustava e assoberbava. No entanto ao chegar a essa conclusão, foi como se de certa forma tivesse perdido a minha musa. Não estava a conseguir encontrar o meu propósito com este trabalho, e a motivação e incentivo foram por água abaixo. Até ter assistido ao filme de animação: *Spiderman: Across the Spider-verse* (2023) de Joaquim dos Santos, Justin K. Thompson e Kemp Powers e foi como se tivesse surgido uma luz na minha cabeça. Anteriormente tinha tentado dar a volta à abordagem deste projeto, usando o processo de vida e fase em que me encontrava, mas parecia que uma coisa não encaixava com a outra. Entretanto pensei: se no primeiro trabalho eu me baseei nas minhas dificuldades e atribulações, quais são aquelas que estou a viver agora? De que forma posso pegar nisso e trazê-lo para este tema?

O filme do *Spider-verse* (2023), aborda questões de identidade e de pertença dentro de um universo com várias realidades. Questiono-me muitas vezes o que poderia ter acontecido se numa determinada decisão, tivesse escolhido outro caminho? Há de certeza uma Mercês no multiverso que está a viver essa alternativa que eu não escolhi. Vivo muito entre a incerteza e o presente, numa constante ansiedade do futuro e de aquilo que pode ser, que pode surgir, que pode mudar o meu futuro, o meu percurso. Há um grande peso na decisão. As decisões são sempre arriscadas

porque de certa forma, nunca sabemos como vão resolver-se, qual vai ser o desfecho, por mais certos que possamos estar do que é que achamos que vai acontecer... E se aquilo que escolhi não vai ser realmente o melhor para mim? E o arrependimento, o receio de falhar, de a decisão não ter sido a melhor, essas assombram cada deambulação, cada pensamento e dúvida que passa...

Decidi, no entanto, trazer este dilema que me assombra já há um ano, para o trabalho em mãos. Pegando nesta ideia de uma espécie de multiverso, da presença de várias Mercês, que todos nós temos, vários “eus” dentro de nós, com opiniões e vontades diferentes. É como se de certa forma existisse a Mercês que é uma espécie de Alberto Caeiro, a sentir paz na natureza e no campo, que adora sentar-se na relva a ver as árvores a abanar e dançar ao som do vento e das rolas que por aí pairam. A outra Mercês, destaca-se da multidão no anonimato da cidade. Apesar do constante frenesim, encontra liberdade nessa capacidade de se poder expressar sem sentir o peso da responsabilidade e expectativa de uma cidade mais pequena facilmente impressionável. Aquilo que estou a criar é não só um confronto entre as fotografias das memórias da minha família e a realidade de outra família captada em cinema, mas também uma ilustração do choque que resulta este confronto destas duas Mercês, que vivem em constante conflito e se sobrepõem. São dois espaços contrastantes que vivem dentro da mesma pessoa. Estes ao serem tão contrastantes, causam esse asoberbamento da dúvida de não saber onde é realmente o sítio onde pode chamar de casa. Destoam e ao mesmo tempo complementam-se, criando algo único.

Deste modo, os objetos que já tinha criado anteriormente numa atitude mais experimental, começaram a fazer ainda mais sentido. Apercebi-me que de certa forma já manifestavam esse turbilhão de emoções e dúvidas que tenho dentro de mim, sem que eu realmente fizesse essa ligação de imediato com o que estava a viver. Quase como se o meu subconsciente estivesse a mandar-me sinais, agindo através da minha própria arte.

Este trabalho tem como objetivo, tal como no primeiro, o confronto de realidades, para tentar perceber a influência das memórias e do contexto familiar nas diferentes formas de expressão de arte/cultura visual. Tentar entender, se mesmo com registos e contextos parecidos, mas de pessoas e famílias diferentes, conseguimos criar uma certa união, uma certa lógica entre os dois. A diferença é que nesta dissertação tenho como propósito elevar essa ideia. Quero que passe uma sensação mais experimental, não estando tão de acordo com uma estética que já conhecemos, como foi o caso do álbum que criei para o primeiro projeto. Quero utilizar os fotogramas que já foram

anteriormente selecionados no primeiro projeto, com as fotografias de família. Utilizando os elementos que têm semelhantes entre eles, para sobrepor essas realidades e forçar uma ligação entre elas. O mais interessante é que, quando forçamos de certa forma este tipo de ligação, existe, ao mesmo tempo, um diálogo entre os dois registos. Existe sempre algo em comum nas experiências e momentos que cada ser humano capta, por mais díspares pareçam.

É curioso observar de que forma as influências que vamos tendo no nosso percurso, se refletem posteriormente na arte que criamos. Os próprios trabalhos e ensaios que foram sendo elaborados ao longo da licenciatura tinham sempre em comum este tema da nostalgia e saudade. Eu relacionava a importância dos filmes de animação e da forma como recontavam histórias da humanidade e o quanto isso me impactou. Posteriormente essa viagem lógica levou-me à minha infância e aos filmes que sempre me rodearam. Sinto que o facto de ter estudado cinema me permitiu rever filmes que me marcaram de outra forma, com um olhar mais adulto como também mais técnico. Posteriormente levou a este tipo de deambulações e reflexões mais aprofundadas durante o mestrado, ampliando para o elemento da cultura visual.

Notei, mais do que nunca, a importância que o meu estado emocional e a fase em que estava a viver durante os dois anos do mestrado tiveram nos trabalhos que realizava e na facilidade ou dificuldade que isso poderia trazer para a sua execução e processo criativo.

Após esta contextualização mais pessoal, procedo para uma introdução mais clara desta dissertação e aquilo que nela se desenvolveu.

1.2 Introdução

Com os álbuns de família a tornarem-se progressivamente extintos, questiona-se que outras formas poderão ganhar nos dias de hoje. Enquanto problema presente na cultura visual e dentro do âmbito do cinema, observa-se uma tendência de filmes produzidos que contêm um registo nostálgico. Este assemelha-se ao das fotografias de família e à forma como eram dispostas de modo a criar uma narrativa ou sentimento.

É utilizado como base para o trabalho o confronto entre estas duas formas, o cinema documental autobiográfico e as fotografias de família que apesar de diferentes, contêm o mesmo registo nostálgico. Registo este que vai ser explorado durante o trabalho.

Pretende-se abordar a questão da memória e o quão desfocada da realidade por vezes pode parecer. De que maneira aquilo que nos lembramos, à medida que a distância de tempo aumenta, se torna mais difícil de confirmar se foi real ou se não passa de algo vindo da nossa imaginação. Desta forma as fotografias surgem sempre como um auxílio para a memória, dado que são representações desses momentos. São um início, uma parte de uma realidade que existiu, são congelamentos no tempo e espaço. De certo modo, a sua disposição em álbuns de família facilita a sua compreensão, dado que é respeitada uma narrativa de espaço e tempo, em comparação a fotografias que são armazenadas soltas. Contudo, quando apreciadas, principalmente num contexto mais familiar, as diferentes perspetivas poderão influenciar a nossa, deixando-nos na dúvida sobre o que realmente aconteceu.

Pegando nesta ideia do quão suscetível e imaginativa pode ser a nossa mente, é criada numa parte mais prática, uma espécie de mundo paralelo com esses dois registos. Interferindo realidades diferentes, ressignificando as fotografias e os seus representantes a partir de uma união e montagem entre fotografias e fotogramas dos filmes: *O Inventário de Natal* (2000) de Miguel Gomes, *A Toca do Lobo* (2015) de Catarina Mourão, *Gipsofila* (2015) de Margarida Leitão e *Metamorfose dos Pássaros* (2020) de Catarina Vasconcelos. Esta será feita de maneira também ela menos convencional, de modo a vincar o elemento experimental pretendido. Esta parte prática vai ser demonstrada através dos estudos de caso que permitem ilustrar de forma mais clara o tema e exploração que é abordado com este trabalho.

Os filmes mencionados são os documentários autobiográficos portugueses, que têm normalmente como tema ou em comum a questão da identidade, introspeção, saudade e uma certa nostalgia. São filmes em que o propósito recai em o realizador tentar voltar às suas raízes e responder a alguma dúvida insistente. Quer seja o de um avô de certa forma desconhecido, como é o caso de *A Toca do Lobo* (2015) de Catarina Mourão, quer seja uma crise existencial e recolha como é o caso de *Gipsofila* (2015) de Margarida Leitão, ou muitas vezes não tanto responder a perguntas mas o de homenagear alguém ou algum momento como acontece em *Metamorfose dos Pássaros* (2020) de Catarina Vasconcelos, onde a realizadora faz uma ode “às mães das mães das mães...”, ou em *O Inventário de Natal* (2000) de Miguel Gomes que apesar de se inserir na categoria de documentário ficcionado, reproduz de forma inédita um filme de família durante uma cena de festejos.

Estes primeiros capítulos são dedicados a uma contextualização mais pessoal e emocional com o tema do trabalho e a conseguinte introdução aos temas que vão ser abordados em cada capítulo, começando a viagem com o capítulo 1.3. Primeiros Passos onde são mencionadas algumas referências iniciais do projeto.

Segue-se para uma segunda parte, que tem o nome de “Contextualização Teórica e Entrada pelo Mundo das Memórias”. No capítulo 2.1. “A Nostalgia, Saudade e Memória Presentes na Cultura Visual”, é procurada uma resposta para o porquê de a nostalgia estar tanto na moda nos dias de hoje e de que forma também tem sido crucial para vender. Procede-se a partir daí para o questionamento do porquê das pessoas estarem a querer virar-se mais para formas de registo mais analógicos que consequentemente está relacionada com a evolução tecnológica. Essa aceleração tecnológica leva a uma maior necessidade de abrandamento por parte das pessoas e de uma maior valorização do passado. No capítulo 2.2. “A Fotografia enquanto Memória Involuntária e Sensorial”, é criada uma ponte entre essa necessidade de utilizarem registos mais analógicos, para uma análise da fotografia enquanto gatilho sensorial da memória e as diferentes maneiras em que a fotografia enquanto registo de um momento e de memórias existe. No capítulo 2.3. “Fotografias de Família e o seu Contexto”, pega-se em fotografias de familiares, mais especificamente dos avós maternos, de modo a questionar essa proximidade que temos inerentemente com o nosso espólio familiar e de que maneira isso nos leva a presumir a sua espontaneidade e realidade captada. Pretende-se compreender se poderia haver algumas influências pela parte da cultura visual no que

toca à maneira como as fotografias foram captadas e pelas próprias poses feitas pela minha avó materna. Este capítulo abre a possibilidade de uma dimensão fictícia poder existir dentro de um arquivo familiar, supostamente documental. No capítulo 2.4. “Cinema Documental e Fotografia de Família” é feita uma contextualização da história do cinema e da fotografia, com o intuito de compreender em que momento se notou uma necessidade de maior introspeção e reflexão na forma como eram utilizadas pelas pessoas, partindo dos filmes que são utilizados como base para este trabalho, seguindo para uma viagem da imagem enquanto registo nostálgico.

Para finalizar esta segunda parte do trabalho, temos o capítulo 2.5. “A Maleabilidade da Fotografia” no qual se parte para uma compreensão da forma como a fotografia é uma forma de representação da realidade e de visualização da experiência humana, dentro do conceito introduzido na Cultura Visual por Nicholas Mirzoeff. A partir daqui questiona-se através do filme *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott esta ideia de memórias falsas e de que forma não estaremos também a criar memórias falsas ao termos a possibilidade de as editar e manipular após a sua captação. Finaliza o capítulo com uma reflexão sobre a Inteligência Artificial e de que maneira esta pode levar esse conceito de edição e manipulação a um nível demasiado extremo ao ponto de não compreendermos se a fotografia captada é real ou falsa.

Na parte III são abordados os Estudos de Caso, com a inclusão de trabalhos anteriores meus, inspirações que foram buscadas para as experiências práticas deste trabalho e as possíveis aplicações futuras do mesmo. Esta parte do trabalho começa com uma introdução onde vai ser explicado a linha de pensamento por detrás dos capítulos seguintes. No capítulo 3.1.1. “Trabalhos Anteriores” é feita uma recolção de trabalhos que fiz durante os meus anos no ensino superior que tivessem uma temática semelhante à do trabalho em mãos. No capítulo 3.1.2. “Inspirações”, são apresentados alguns exemplos visuais recolhidos de trabalhos de artistas que simulavam o mesmo tipo de efeito pretendido para as experiências práticas deste trabalho. No capítulo 3.1.3. “O Objetivo e Alguns Estudos de Caso” é explicado todo o processo de pensamento e construção das experiências práticas que correspondem aos Estudos de Caso deste projeto. Finalmente no capítulo 3.1.4. “Ideias para Possíveis Futuras Aplicações”, são apresentadas várias instalações que me inspiraram e surgiram como semente de ideias para possíveis planos futuros deste projeto.

Na parte IV com o capítulo 4.1. “Conclusões”, são apresentadas as conclusões retiradas com o desenvolvimento deste trabalho, onde partilho os desafios com que me deparei, tal como uma reflexão da maneira como este trabalho me ajudou a conhecer e crescer enquanto artista.

1.3 Primeiros Planos

Antes deste trabalho ser definido como dissertação, começou a ser visionado e planeado como uma curta-metragem de animação. Como tal, foram recolhidas algumas referências no mundo da ilustração e banda desenhada que tinham como objetivo inspirar o estilo, estrutura e organização do projeto. A ideia inicial era misturar diferentes *media* de animação, diferentes estilos, desde a animação 2D, à modelagem, à colagem, ao *stop motion*, etc.. Para tal, a banda desenhada *Heimat* (2018) de Nora Krug, foi uma das inspirações iniciais, dado que conjuga a ilustração com a colagem. *Heimat* aborda o tema da identidade, ao ser uma banda desenhada no estilo de novela gráfica, dentro do género de *memoir*. Explora o processo de descoberta da autora ao tentar voltar às suas raízes alemãs e procurar compreender os seus antepassados e a sua possível relação com a 2ª guerra mundial e o partido Nazi. Esta utiliza fotografias de familiares conjugadas com documentos antigos, cartas, tirando partido do desenho e da estrutura habitual da banda desenhada para recriar ou imaginar determinadas cenas com as poucas provas que tem. O próprio conceito e



Figura 1 – Excerto da banda desenhada Krug, N (2018). *Heimat: A German Family Album*. Penguin Books

significado da palavra *Heimat* surge como uma palavra-chave ao longo do livro, tal como para este mesmo projeto. *Heimat* refere-se a uma espécie de casa, que não tem de ser propriamente um espaço ou um edifício, podendo ir mais para um sentimento, uma forma de estar. Vamos descobrindo ao longo da leitura que não só Nora está à procura desse mesmo *Heimat*, dado que vive entre dois países e duas identidades, (Alemanha e Estados Unidos) como também vários dos familiares dela, que ainda vivem com o peso de alguns eventos traumáticos gerados pelos seus antepassados. Edgar Reitz, ainda antes do lançamento da novela gráfica de Nora Krug, já tinha explorado este sentimento e nostalgia da palavra *Heimat*. Primeiro em formato de série, *Heimat (Chronicle of a Vision)* (1984), *Heimat 2: Chronicle of a Generation* (1992) e *Heimat 3: A Chronicle of Endings and Beginnings* (2004 -), a mais longa até à data da história do cinema, com onze partes, que equivalia a 53 horas e 25 minutos. Posteriormente enquanto filme *Home from Home: Chronicle of a Vision* (2013), este com duas partes, que serviu como prequela da série.

““Heimat is something lost, it is about memories and childhood, a person’s early experiences”, Reitz said, adding that as adults, people search and yearn for Heimat (home) again and again.”. (Kürten, 2022)

Na série, é seguida a vida de uma família na vila ficcional Hunsrück de Schabbach, de 1919 a 1982. Aqui o espectador não vê Hitler ou os soldados a marchar em Nuremberg ou Berlim, mas sim as reações dos habitantes da vila aos acontecimentos. Posteriormente nas partes a seguir foca-se na Alemanha nos anos 60 a 70, sempre relativamente às reações das personagens que estamos a seguir, neste caso dos estudantes em Munique. Para Edgar Reitz aquilo que lhe era mais relevante mostrar não era tanto uma representação fiel dos acontecimentos históricos, mas sim da forma como era recebida aos olhos das pessoas. Uma perspetiva que era raramente vista neste tipo de eventos.

A prequela, esta já em modo longa-metragem, “aumentou a narrativa com a história de uma Alemanha fragilizada pelo rigor climatérico, pela escassez de alimentos e pelas investidas da Prússia”. Mostra também “o recrutamento de jovens alemães por parte da Corte Portuguesa com vista à colonização do Brasil.”. (Leopardo Filmes, 2015).

William Kentridge é outro exemplo de um artista de referência para esta primeira pesquisa que foi feita. Mais especificamente a sua exposição *William Kentridge: In Praise of Shadows*, que esteve em exibição em Los Angeles durante o fim do ano de 2022, início de 2023. Kentridge dedicou-se durante a sua carreira a criar obras que explorassem o contexto e condições sociopolíticas da transição do seu país natal de uma *Apartheid*¹, para uma democracia. O seu estilo é caracterizado por desenhar e apagar com carvão, processo do qual regista em vídeo cada passo e posteriormente utiliza como projecção de vídeo ao lado da obra final original. É como se de certa forma estivesse a exibir o produto final com o processo criativo e o espectador tivesse a possibilidade de ver esse processo criativo a ganhar vida e a tornar-se num produto finalizado, ao vivo.



Figura 2 – Kentridge, W. (2021) *An Argument Mired in Nostalgia* [Pintura]. Marian Goodman Gallery, Los Angeles, Paris, New York. <https://www.artsy.net/artwork/william-kentridge-an-argument-mired-in-nostalgia>

¹ Apartheid consiste no regime mantido na África do Sul entre 1948 a 1994 que tinha por base a separação racial e a discriminação política e económica dos negros.

Uma das suas obras que serviu como inspiração para o tema do projeto, tem o nome de *An Argument Mired in Nostalgia* (2021). Nesta podemos observar uma árvore cujas folhas nem todas se tratam de folhagem própria da árvore, mas sim folhas escritas. Estão dispostos também alguns traços e espaços em branco por cima de alguns troncos. Dispersos pelo terreno encontram-se algumas frases ligadas ao título da obra, expressando a velocidade com que o tempo passa e a solidão que isso traz, dando ênfase à nostalgia.

A árvore curiosamente costuma ser sempre símbolo de sabedoria, de família, de memória. Uma árvore tem muitas vidas, conta muitas histórias, talvez seja por isso também a sua interpretação no filme *Pocahontas* (1995) de Mike Gabriel e Eric Goldberg, em que a avó da Pocahontas ou pelo menos o espírito dela, está presente numa árvore. Esta ajuda-a a compreender que a verdadeira resposta está dentro dela e não na opinião que os outros têm sobre as decisões relativamente à sua vida.

Após termos explorado as inspirações e referências iniciais para o trabalho, que inicialmente se tratava de um projeto, seguimos para uma maior contextualização sobre o tema. Mais especificamente sobre a nostalgia e a forma como tem afetado e influenciado a criação de objetos na cultura visual.



Figura 3 - Gabriel, M. , Goldberg, E. (Directors). (1995). *Pocahontas*. [Film]. Walt Disney Pictures.

Parte II:

Contextualização Teórica e

Entrada pelo Mundo das Memórias

2.1 A Nostalgia, Saudade e Memória Presentes na Cultura Visual

Desde o início da pandemia do COVID-19, que as pessoas começaram a sentir-se mais saudosistas e nostálgicas. Começou a haver uma necessidade de reunir pessoas e recordar momentos que tenham impactado de uma forma ou de outra o seu crescimento e vida. Milhares de reuniões à distância por *zoom* foram feitas com elencos completos de séries e filmes. Séries como *The Office* (2005-2013), a adaptação americana que rondou cerca de 7 temporadas e hoje voltou às plataformas de *streaming*, tendo ganho bastante popularidade nos últimos 5 anos. Em Portugal víamos o mesmo a acontecer com o programa do *5 Para a Meia-Noite* (2009 - presente) a reunir atores que fizeram parte das primeiras temporadas dos *Morangos Com Açúcar* (2003-2012), uma série marcante tipo novela para jovens, com a qual vários de nós cresceram. Esta marcou a sua presença desde o início dos anos 2000 até à década de 2010. A série impulsionou a carreira de vários atores



Figura 5– Sousa, H., Areias, I., Brito, P., Frazão, P., Meira, T. (2003-2012). *Morangos com Açúcar*. TVI/ Plural Entertainment.



Figura 4 – Sousa, H., Areias, I., Brito, P., Frazão, P., Meira, T. (2003-2012). *Morangos com Açúcar*. TVI/ Plural Entertainment.

que nela participaram, hoje encontram-se em séries, filmes, anúncios, programas de televisão da tarde ou da manhã, programas de rádio, enfim, a lista é longa. Um dos grandes fenómenos da altura que foi provocado por esta série, foi o início e construção da banda portuguesa, *D'ZRT*. O nome é constituído pelas iniciais dos nomes das personagens de cada um dos membros. A forma como esta palavra é pronunciada em português, assemelha-se a *dessert*, ou seja, sobremesa em inglês que remete ao nome da série *Morangos Com Açúcar*, também ela uma sobremesa. Esta banda teve o seu concerto de despedida em 2008 e apesar de após esse mesmo concerto terem lançado um álbum, um dos membros teve um acidente de carro e acabou por falecer.

Contudo, com esta grande onda de saudade que tem andado desde 2020, os mesmos anunciaram um concerto único. Este esgotou tão rápido que sentiram que

tinham de acrescentar mais datas e dispersá-las por todo o país, para que toda a gente pudesse relembrar uma altura que já passou e não vai voltar. Todo o conceito dos concertos, todo o *merchandise* vai muito à volta desta ideia do “Querer Voltar”, que ironicamente também é uma das letras dos *D’ZRT*. Durante todo o concerto são passadas imagens e vídeos de recordações dessas alturas. Foram também feitas várias homenagens ao Angélico, o membro da banda que faleceu num acidente de viação.

A própria série dos *Morangos Com Açúcar*, por toda esta onda de nostalgia, vai ter uma nova temporada em que se acredita que tentem reproduzir um bocado a essência daquilo que caracterizava e eram os *Morangos com Açúcar* nos seus inícios. No entanto, aquilo que se vai observando nesta nova onda de *remakes* e sequelas de obras antigas marcantes, é que é impossível reproduzir a essência e o impacto que uma obra que foi tão impactante para uma geração, tem. E isso dá-se por várias razões, não só as suas técnicas e logística, dado que existe atualmente mais de uma forma de concretizar algo que se calhar antigamente era mais limitado. A própria questão dos valores, interesses e formas de viver diferentes que cada geração tem. Uma tentativa de reprodução de algo que outrora marcou uma geração, não vai na maior parte das vezes passar disso mesmo.

Fica-se, em simultâneo, sempre com a sensação de que tanto os artistas e produtoras estão com uma grande dificuldade em criar algo grandioso e marcante “como se fazia antigamente”. Isso é um dos casos que se sente que acontece com a *Disney*. A *Walt Disney Pictures*, apostou, desde 2010, em fazer *live-actions* dos clássicos da *Disney* de animação. Já tinham alguns nos fins dos anos 90 e inícios de 2000 com *Os 101 Dálmatas* (1996) de Stephen Herek e *O Livro da Selva*



Figura 6 - Burton, T. (Director). (2010). *Alice in Wonderland*. [Film]. Walt Disney Pictures; Roth Films; Team Todd; Tim Burton Productions; The Zanuck Company.



Figura 7 - Luske, H., Jackson, W., Geronimi, C. (Directors). (1951). *Alice in Wonderland*. [Film]. Walt Disney Productions;

(1994) de Stephen Sommers, mas eram lançados de forma bastante mais dispersa. No entanto, desde 2010 que se tem notado uma maior afluência e vontade por parte dos estúdios em focarem-se mais neste tipo de adaptações. A lista está cada vez maior, tendo começado em 2010 com *Alice no País das Maravilhas* de Tim Burton, em 2014 com *Maléfica* de Robert Stromberg, 2015 com *Cinderella* de Kenneth Branagh, e a lista continua até hoje. Os últimos lançados foram *Peter Pan e Wendy* (2023) de David Lowery e *A Pequena Sereia* (2023) de Rob Marshall, mas já há previsões de mais *live-actions* para o resto da década. Em alguns casos os estúdios aproveitam estas adaptações para explorarem um bocadinho mais de alguns elementos da história que não



Figura 8 - Marshall, R. (Director). (2023). *The Little Mermaid*. [Film]. Walt Disney Pictures; Lucamar Productions; Marc Platt Productions.



Figura 9 - Clements, R., Musker, J. (Directors). (1989). *The Little Mermaid*. [Film]. Walt Disney Pictures; Sliver Screen Partners IV; Walt Disney Feature Animation

tiveram oportunidade de o fazer (*Cinderella* (2015). Ou pegar em alguma perspetiva diferente que nos permita conhecer e perceber melhor algumas personagens (*Maléfica* (2014) ou *Cruella* (2021) de Craig Gillespie)), trazendo uma nova visão e abordagem a coisas que já conhecemos. Noutros casos, existe uma necessidade tão grande de apagar elementos da história que possam ser considerados polémicos, que na tentativa de corrigir a narrativa e torná-la politicamente correta, destrói completamente a essência por detrás da obra original. Este foi o caso do filme *Mulan* (2020) de Niki Caro, onde existia uma grande controvérsia no filme original sobre a personagem do General Shang, que é quem acompanha os soldados do exército. Mulan ao agir e disfarçar-se como um homem para poder ir pelo pai para a guerra, cria uma certa ambiguidade na personagem de Shang. Isto porque em termos de atração, os dois parecem já ter alguma química e quando se descobre a verdadeira identidade de Mulan, apesar do choque inicial, Shang mantém o seu interesse por ela. Como consideravam esta possível bissexualidade da personagem de Shang como problemática, a solução na nova adaptação foi retirar a personagem completamente da história. Também foi retirado o Mushu, o pequeno dragão que serve um bocado como a consciência da Mulan e acaba por ser o *side-kick* e protetor dela, bem como todos os momentos musicais. Mushu continua de certa

forma a aparecer na nova versão do filme, mas enquanto fênix. Surge ocasionalmente e mantém a mesma representação de um ser protetor, dado que o papel enquanto emissário dos antepassados de Mulan se mantém, apenas de maneira mais linear e realista. O objetivo na abordagem dos estúdios para



Figura 10 - Bancroft, T., Cook, B. (Directors). (1998). *Mulan*. [Film]. Walt Disney Pictures; Walt Disney Feature Animation.

este *live-action* foi torná-lo num filme mais fidedigno da cultura chinesa, mais realista, mas na realidade para além de não conseguir ser totalmente fidedigno, a sua essência e a magia da história, desapareceram por completo. Claro que todas estas afirmações e observações não partem de opiniões por parte da autora, mas sendo alguém que cresceu com todos estes clássicos e agora os vê a serem desconstruídos, despedaçados para algo que muitas vezes está tão diferente que já não se assemelha ao original, há um impacto nessa experiência que se sente ser importante referir dado que é algo que existe e insiste em manter-se na nossa cultura visual. Compreende-se que haja uma outra intenção por detrás destas decisões, principalmente uma mais focada na parte monetária. As indústrias também precisam de ter algo que considerem seguro, na medida em que têm de ter algo que os garanta que vá ter lucro. Utilizar uma fórmula que anteriormente teve sucesso, traz mais



Figura 11 - Caro, M. (Director). (2020). *Mulan*. [Film]. Walt Disney Pictures; China Film Group Corporation; Good Fear; Jason T.Reed Productions.



Figura 12 - Caro, M. (Director). (2020). *Mulan*. [Film]. Walt Disney Pictures; China Film Group Corporation; Good Fear; Jason T.Reed Productions.

probabilidade de voltar a ter sucesso tanto com o público como para a própria indústria. São na realidade formas e estratégias que elas têm de lidar com a nostalgia do ser humano.

“O passado está vendendo mais do que o futuro. Mas por quanto tempo, ninguém sabe.”, já referia Andreas Huyssen no seu ensaio *Seduzidos Pela Memória* (2004) (Huyssen, 2004, p.24).

É curioso ser um ensaio já quase com 20 anos, mas manter-se extremamente atual. Escrevemos sobre a questão de se aproveitar muito os eventos traumáticos humanos para comercializar através dos *media* e lucrar com eles. Aliás, os exemplos mencionados acima são prova de que o passado realmente vende e tem vendido cada vez mais.

Cada vez mais vemos pessoas interessadas em fotografias e câmaras instantâneas, câmaras descartáveis e conseqüentemente rolos de fotografia. Apesar de inicialmente poder parecer apenas uma moda, pode-se reparar que essa tendência também passa para fotógrafos, se calhar mais amadores, a inspirarem-se e a tentarem mergulhar no passado e aprender essas técnicas mais antigas (em vez de aplicar filtros que façam com que as fotografias digitais se assemelhem a analógicas).

O mundo tecnológico tem evoluído muito depressa. Nos últimos 20 anos passámos de telemóveis com as funcionalidades básicas de chamadas e mensagens SMS para *smartphones* que têm praticamente a capacidade de serem máquinas fotográficas, televisões e pequenos computadores enquanto cumprem com as funções básicas dos seus antepassados.

Esses mesmos *smartphones* por vezes têm qualidade melhor que algumas máquinas fotográficas. Estes retiram a complicação de ter de andar com uma máquina maior e mais pesada ou de ter de transferir as fotografias para depois conseguir partilhá-las nas redes sociais. Ter um *smartphone* significa ter quase memória ilimitada para fotografar e a possibilidade de tirar várias em diferentes poses caso não fique bem a primeira ou as primeiras 30. Espaço e recursos deixaram de ser problema a partir do século XXI, no entanto as pessoas parecem estar a sentir-se distanciadas dos momentos porque começou a tornar-se extremamente banal registá-los. Para além de que, enquanto anteriormente ainda poderia haver o hábito de fazer uma seleção de fotografias para criar um álbum e poder rever, hoje as fotografias vão para *clouds* ou espécies de álbuns digitais e permanecem lá, por vezes esquecidas. O analógico por sua vez, traz uma preparação diferente, um cuidado e seleção de momentos que se destaca da banalização do registo que às vezes temos com os *smartphones*. Não que as fotografias mais analógicas sejam menos espontâneas, aliás, até se

pode considerar serem mais que as digitais. Pois por mais planeamento de poses, luz e enquadramento se faça, o resultado é sempre um mistério que só pode ser desvendado após a revelação do rolo. Dependendo da quantidade de fotografias que tiver e da frequência com que for usado, só vai provavelmente ser revelado alguns meses ou mais depois do início da sua utilização. O que, no momento de digitalização dos negativos, se torna sempre uma surpresa, porque somos surpreendidos por fotografias de momentos que já não nos lembrávamos de ter captado. Somos de certa forma impressionados pelas nossas próprias memórias.

“Algo mais deve estar em causa, algo que produz o desejo de privilegiar o passado e que nos faz responder tão favoravelmente aos mercados de memória: este algo, eu sugeriria, é uma lenta mas palpável transformação da temporalidade nas nossas vidas, provocada pela complexa interseção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global.” (Huyssen, 2004, p. 29)

O facto de estarmos e nos sentirmos num mundo tão incerto, com a questão das alterações climáticas, as guerras, a inteligência artificial com o chat GPT a por vezes substituir o cargo das pessoas que trabalham em âmbitos criativos, o futuro e de certa forma o presente tornam-se em espaços instáveis de se viver. “(...) Quanto mais rápidos somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto” (Huyssen, 2004, p.32). Vamos buscar à nossa memória tempos mais tranquilos, menos turbulentos, se calhar para alturas em que nos sentíamos mais seguros ao pé de algum familiar ou amigo. Esta viagem ao passado que estamos constantemente a fazer ao comprar discos vinis, a própria moda a voltar às décadas dos anos 70, 80, 90, 2000, é numa tentativa quase de voltar a viver essas alturas. Estamos de certa forma a tentar reproduzir ou simular esses tempos ou pelo menos a trazer ferramentas que nos façam sentir mais perto delas. Simultaneamente mais perto da pessoa que eventualmente fomos, ao conforto do que era e que dificilmente vai voltar a ser.

Cada vez que sentimos o mundo a avançar mais rápido do que é suposto, nota-se que o ser humano do ocidente fica de certa forma assoberbado e tenta encontrar formas de se conseguir voltar a reconectar consigo próprio, com as suas raízes e origens.

O mesmo pode ser observado na história da arte com as vanguardas do modernismo, principalmente no futurismo. Os artistas sentiam-se eufóricos com as máquinas que eram introduzidas na era industrial, facilitando o trabalho, tornando o processo mais rápido e significando a chegada de uma nova era, era esta que repudiava a deambulação, a melancolia, sentimentalismo, romantismo e o próprio passado. Procurava-se sempre andar para a frente, produzir sem parar. Contudo, ao mesmo tempo notava-se os próprios artistas a sentirem necessidade de abrandar, pois apercebiam-se que não se pode amar as máquinas tão febrilmente. Estas tanto podem trazer ânsia pelo futuro, como ao mesmo tempo, com a chegada da I Guerra Mundial, se demonstraram símbolos de mágoa e terror.

Esta necessidade de “sentir tudo de todas as maneiras”, como refere Álvaro de Campos, exacerbada por todo este movimento e energia que a cidade irradiava, rapidamente levou a que também ele se apercebesse da velocidade em que a sua mente andava sentindo a necessidade de abrandar. Dado que apesar da cidade ser estimulante e enérgica, a sua constante atribulação acabava por causar insónias e dores de cabeça, das quais o poeta tinha dificuldades em lidar. Acaba por sua vez por se recolher em pensamentos de nostalgia, voltando aos momentos onde sentia maior segurança e uma facilidade em ser feliz que hoje não encontra.

“No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,

Eu era feliz e ninguém estava morto.

Na casa antiga, até eu fazer anos era uma tradição há séculos,

E a alegria de todos, e a minha, estava certa com uma religião qualquer.

(...)

Pára meu coração!

Não penses! Deixa o pensar na cabeça!

Ó meu Deus, meu Deus, meu Deus!

Hoje já não faço anos.

Duro

Somam-se-me dias.

Serei velho quando o for.

Mais nada.

Raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira.”

(Aniversário In *Poesias de Álvaro de Campos*).

Pegando neste sentimento de nostalgia e o impacto que o avanço e novidade das tecnologias traz, é abordado, no próximo capítulo, este mesmo sentimento agora num objeto específico – as fotografias. Explorando de que forma podem impulsionar vários sentidos do ser humano e de que forma acabam por ser provas dos acontecimentos que a nossa memória retém.

2.2 A Fotografia enquanto Memória Involuntária e Sensorial

Muitas vezes as memórias que ainda mantemos, partem ou são acordadas através das fotografias que temos registadas desses eventos. O nosso cérebro vê a fotografia e associa ao dia, momento, às pessoas que estavam (ou não) connosco, à forma como nos estávamos a sentir, etc... Se talvez nem houvesse fotografias do aniversário específico ou de um passeio particular, provavelmente as pessoas teriam mais dificuldade em se lembrar. Ou caso tenha sido uma viagem ou dia bastante banal, seria esquecido de modo a dar mais espaço a outras memórias. A página do *Science Media Museum*, ao escrever sobre a exposição de Geoffrey Batchen, *Forget Me Not: Photography and Remembrance* (2005), menciona algo bastante pertinente no que toca a este assunto:

“to some commentators, however, the very permanence of the photographic image, while seeming to offer the possibility of a memory that never fades, also threatens to eclipse that original memory and, ultimately, to destroy it. Through repeated viewing, they argue, it is the photographs themselves that become implanted in our memory rather than the people or events that they represent. Photography, instead of being in the service of memory, is actually in the service of forgetting. Implanted images such as these are no more than ‘false memories’, overwhelming the viewer with their potency and usurping the possibility of experiencing true or ‘involuntary’ memory.” (*Forget Me Not: Photography and Remembrance*, 2005)²

Apesar do benefício que as fotografias têm em serem um apoio nos momentos em que se perde algum ente querido, dado que nos permitem constantemente lembrar essa pessoa e a sua cara e expressões, a mesma poderá tornar-se numa armadilha. Nos primeiros tempos após perdermos alguém, há certas características e facetas dela que se mantêm vivas na nossa memória, seja

² Tradução da autora: “Para alguns comentadores, contudo, a mesma permanência da imagem fotográfica, apesar de oferecer a possibilidade de uma memória que nunca se dissipa, também ela ameaça eclipsar-se à memória original e consequentemente, destruí-la. Após visionamento repetido, eles insistem, é a fotografia que fica implantada na nossa memória ao invés das pessoas ou eventos que nela estão representados. A fotografia, em vez de estar ao serviço da memória está na realidade ao serviço do esquecimento. Imagens implantadas tais como estas não são mais que ‘memórias falsas’ a assoberbar o espectador com a sua potência e a usurpar a possibilidade de experienciar memórias verdadeiras ou ‘involuntárias’.”

a forma como se ri, o ar concentrado que faz durante as palavras cruzadas ou o som da sua voz. À medida que o tempo avança, vamos perdendo essas memórias. Mesmo as fotografias que acabam por ser a última esperança de manter algum traço vivo na nossa memória, acabam por nos enganar, tornam-se nas tais “false memories”. Ficamos tão fixados nas imagens e no que representam ou



Figura 13 - Lee, M. (2021). *Memories-01* (Ilustração). Behance, Adobe. <https://www.behance.net/gallery/122393933/Memories-01>

pensamos que representam, que nada mais importa. Chega a um ponto em que não nos lembramos mais da cara desse ente querido, mas sim da sua representação, das suas fotografias. A memória original é progressivamente apagada pela memória que nós criamos desse momento.

Quem nunca ouviu a expressão “quem conta um conto, acrescenta um ponto”? Existem várias memórias que retemos, se formos nós que as tivermos vivido ou presenciado, vamos se calhar guardar inicialmente a nossa perspectiva do acontecimento, mas após isso, vamos ou-

vir outras perspectivas e abordagens de como esse acontecimento decorreu. Ora, às tantas a nossa história, ao intercalar-se com outras linhas e perspectivas, apesar de mais completa, às vezes pode tornar-se de certa forma irreconhecível e à medida que o tempo vai passando, vamos começando a ter dificuldade em reconhecer se o que nos lembramos foi algo que nós passámos ou foi algo que nos contaram... Já Fernando Pessoa escrevia:

“Mas tu, memória, condizes

Com o que nunca existiu...

Torna-me aos dias felizes

E deixa chorar quem riu."

(Pessoa, *Poesias Inéditas (1919-1930)*: 162).



Figura 14 - Lee, M. (2021). *Memories-01* [Ilustração]. Behance, Adobe. <https://www.behance.net/gallery/122393933/Memories-01>



Figura 15 - Lee, M. (2021). *Memories-01* [Ilustração]. Behance, Adobe. <https://www.behance.net/gallery/122393933/Memories-01>

Numa conversa com um amigo da área sobre este tema frágil que é a memória, ele deu um exemplo que penso que vários se poderão reconhecer: maior parte de nós se calhar não tem muitas memórias de coisas que aconteceram quando éramos mais bebés, mas crescemos a ouvir histórias de como foi quando começámos a andar, ou aquele dia específico em que fizemos uma grande birra no supermercado. A história é tão repetida que por momentos parece que o nosso cérebro ativa alguma coisa e é como se realmente nos lembrássemos disso. Na realidade estamos a reter essa memória como nossa, contada pela perspectiva de outra pessoa.

A ilustradora Moy Lee, na sua página do *Behance*, tem algumas compilações de ilustrações que intitula de *Memories* (apresentado nas figuras 13, 14 e 15). Nestas podemos observar momentos que a artista viveu enquanto criança e a lembrança que tem deles. Os próprios detalhes no ângulo e perspetiva tornam ainda mais real toda a nostalgia e percepção que se tem quando se é criança. O facto de os móveis de casa dos avós parecerem mais altos do que são ou até mesmo do quão assustador era ter a noção que tudo o resto era mais alto que nós. O próprio olhar atento, inerente numa criança, de dar atenção a todos os detalhes que a rodeasse, desde o mais pequeno inseto, às árvores mais altas, o mundo tem sem dúvida um aspeto mágico quando se é criança. Isto segue de acordo com o argumento de que nem tudo o que nos lembramos é exatamente como aconteceu, mas Lee aceita esse argumento e puxa-o para o imaginário daquilo que se lembra de viver, tanto na sua cabeça como com os outros.



Figura 16 – Leal, J. (2014). *Ressurreições em 2'33* [Instalação]. Galdes da Silva Gallery, Porto, Portugal. <https://www.behance.net/gallery/47178381/Ressurreicoes-em-233>

Ao longo deste processo de ponderação do tema do trabalho, foi feita uma deambulação à volta desta questão da memória e o quão difícil poderia ser pegar neste tema sem ter de ir buscar uma explicação mais científica ou biológica do processo do cérebro e como se procedem as memórias. Apesar de poder ser uma abordagem também interessante, o objetivo aqui é tentar simular

de certa forma o quanto a memória pode ser traiçoeira. Mostrando assim de que forma conseguimos intercalar a realidade com ficção e criar uma espécie de nova realidade. É um conceito

complicado, mas cuja intenção é servir como uma visualização de sentimentos, tal como Nicholas Mirzoeff menciona a cultura visual ser: uma visualização da experiência humana. Daí a importância dos estudos de caso neste trabalho, permitem visualizar aquilo que vai sendo elaborado e refletido ao longo destas páginas.

O facto de se estar a trazer outro sentido, de estar a ressignificar essas fotografias e memórias, não quer dizer que as esteja a destruir. Cada fotografia ganha um novo significado aos olhos de cada pessoa, mesmo sendo fotografias que registem momentos em comum com quem as está a admirar. Aos olhos de cada uma vão ter um significado diferente, simbolizam e transmitem coisas diferentes. Estamos sempre a ressignificar os objetos originais da forma como os utilizamos. Estamos a reconfigurar o sentido e os olhares dessas fotografias e objetos.

Outro exemplo de um projeto que inspirou a criação deste, dentro desta ideia das memórias e a sua efemeridade foi o *Ressurreições em 2'33'* (2014) de João Leal. Este consistia numa instalação multimédia de vídeo exibido numa televisão em *loop*, frascos de vidro com lixívia e resíduos de tinta, panos da loiça de crochet e fotografias tingidas. O vídeo consistia em 4 performances separadas nas quais fotografias de família eram tingidas até ficarem totalmente brancas. Na descrição e contextualização deste projeto, continha uma citação do livro *Contacts, Vol 3: Conceptual Photography* (2005), que se pode ler:

“What is certain is that Photography is related to death and the past, because the moment you take a photograph of something, three minutes later is something that no longer exists. Which also means every time you try to preserve something, you kill it. It's the same as putting something behind glass in a museum - it's the image of the object, but it's not the object itself. So in fact, Photography saves. Saves and kills at the same time. Save and, in the end, evokes the idea of something that no longer exists.

(...)

Someone said you die twice. You die when you die and you die a second time when someone picks up your photo and no one knows who you are. And it's very strange how we remember a face in a photograph better than the real face. I mean, when someone dies we remember the photograph of that person but not the person. So I've always been interested in imagining what the image will be, what will be the image that remains. The photographic image replaces the face and, at the same time, everyone is irreplaceable. And at the same time everyone is actually replaced. Not replaceable, but replaced. (...)" (*Contacts, Vol 3: Conceptual Photography, 2005*)³

O excerto citado que inspira e remete ao projeto mencionado, pega nesta questão de a fotografia ser algo que immortaliza, mas ao mesmo tempo mata. De que forma um congelamento de um momento está a eternizá-lo, mas ao mesmo tempo simboliza o seu fim. Nós tiramos fotografias de momentos que passam de imediato a fazer parte do passado e existe de certo modo uma grande responsabilidade de quem está por detrás e à frente da câmara. A pessoa que tira quanto mais noção de nostalgia tiver ao saber que aquele momento daí para a frente não se vai tratar apenas de uma recordação e por quem está à frente da câmara, que faz a sua melhor pose para que quando for revista, sentir que está bem representada, quase de certa forma para ter maior controlo sobre a fotografia que a vai substituir assim que desaparecer...

Os frascos apresentados em cima da mesa, dispõem dentro deles os restos dessas fotografias, servem quase como marcas do esquecimento. Apagar uma fotografia é apagar uma memória, dado que utilizamos muitas vezes as fotografias como auxílio da memória, para recordar mais claramente determinados eventos. E na realidade, as fotografias, apesar de serem contestadas por apenas servirem de auxílio visual, a sua capacidade de transportar uma pessoa para um

³ Tradução da autora: "O que é certo é que a fotografia está relacionada com a morte e o passado, porque a partir do momento em que tiramos uma fotografia a alguma coisa, três minutos depois torna-se em algo que já não existe. O que quer dizer é que cada vez que tentamos preservar alguma coisa, acabamos por matá-la. É o mesmo que colocar algo atrás de um vidro num museu – é uma imagem do objeto, não o objeto em si. De facto, a fotografia salva. Salva e mata ao mesmo tempo. Salva e no fim, evoca a ideia de algo que já não mais existe.

(...)

Alguém disse que morremos duas vezes. Primeiro morremos quando morremos e morremos uma segunda vez quando alguém pegar numa fotografia nossa e não souber quem somos. E é muito estranho o modo como nos conseguimos lembrar de caras nas fotografias mais do que na vida real. Quer dizer, quando alguém morre, lembramo-nos da fotografia dessa pessoa, mas não da pessoa em si. Então eu sempre tive interesse em imaginar em que é que a imagem se vai tornar, qual vai ser a imagem fica. A imagem fotográfica substitui a cara e ao mesmo tempo, toda a gente é insubstituível. E ao mesmo tempo toda a gente é na realidade substituída. Não substituível, mas substituído. (...)"

determinado tempo e espaço, traz evidências sensoriais desse tempo para quem as viveu. A minha própria mãe é exemplo disso, que enquanto visionava fotografias de família, dizia: “lembro-me tão bem disto, dos cheiros todos disto”. É uma realidade que as fotografias para além de cumprirem com o sentido da visão, podem também de certa forma estar associadas ao tato, dado que fotografias antigas têm o seu toque característico, tal como fotografias impressas em papel fotográfico, o toque de certa forma dita o tempo e a sua passagem. O olfato, que se refere aos cheiros desses momentos, é sempre difícil de reter. Temos, claro o cheiro das fotografias antigas, mas não existe a capacidade de abriremos um álbum e ao tocar numa determinada fotografia



sermos imersos pelos cheiros que caracterizavam aquele momento do espaço registado. Mas na realidade o

cheiro é algo que nos acompanha o resto da vida e nos permite muitas vezes encontrar conforto nos momentos mais improváveis: como o cheiro de um perfume de uma avó que já não vemos há imenso tempo, mas que de repente paira no ar enquanto passeamos na rua ou o cheiro a roupa lavada que nos transporta para o porto seguro, a nossa casa e o conforto que se sente em criança aconchegada na cama pelos lençóis. Estas são chamadas de memórias involuntárias, memórias que são suscitadas pelas sensações de elementos que nos rodeiam. Uma “involuntary memory” de acordo com Marcel Proust na sua obra autobiográfica *À la Recherche du Temps Perdu* (1914), é

Figura 17– Leal, J. (2014). *Ressurreições em 2'33'* [Instalação]. Galdes da Silva Gallery, Porto, Portugal. <https://www.behance.net/gallery/47178381/Ressurreicoes-em-233>

definida como algo imediato e abrangente, uma sensação quase física. Algo que nos redirige para as descrições mencionadas acima de experiências envolventes e que nos levam a recantos da nossa mente para momentos do passado. No entanto este tipo de memória involuntária é usualmente estimulada pelo cheiro, toque ou paladar mais do que a visão, podendo trazer emoções fortes. Podemos observar que, a fotografia em comparação a estas experiências sensoriais, acaba por ser bastante estática, congelada sem qualquer modificação nas representações do passado, podendo ser considerada “poor memory trigger” (*Forget Me Not: Photography and Remembrance*, 2005).



Figura 18– Lynne, P.E. (c. 1910). *Memorial to a young man*. [mixed media]. Van Gogh Museum, Amsterdam.

Antigamente, como ato memorial algumas culturas tinham como hábito criar toda uma atmosfera a partir da fotografia da pessoa que tivesse falecido. Acrescentando flores secas, animais, bordados com frases, imagens sagradas, pedaços de cabelo, que permitissem enfatizar a importância dessa mesma pessoa e relembrar a sua vida de uma forma mais totalitária (como no exemplo da figura 18). (Batchen, 2004).

E apesar de haver estes exemplos em que as pessoas tentaram tornar a fotografia num galho de memória mais forte, acrescentando esses elementos às fotografias, a visão permite-nos na mesma viajar e transportar-nos para todas essas sensações, sem que tenhamos de ter esses elementos extra de auxílio para a memória. Mette Sandbye tem vindo a pesquisar na sua área de estudo, a fotografia amadora e a história coletiva desde 1960. No seu artigo *Looking at the family photo album: a resumed theoretical discussion of why and how* (2014), tenta observar de que formas as fotografias de família que se referem a histórias e a momentos privados de cada família, podem ser interpretados de várias maneiras e abordados nas áreas da estética e humanidades. São objetos que retêm qualidades emocionais, psicológicas e afetivas. Por essa mesma razão, no seu texto cita vários teóricos que contribuem para a discussão deste tema, sendo uma delas, Elizabeth Edwards, antropóloga e professora cujo foco na sua investigação recai nas áreas da fotografia, história e antropologia. Chama as fotografias de família um médium interativo, porque cria história e faz as emoções emergirem que de outra forma não teriam sido possíveis de articular, caso as fotografias não existissem. (Sandbye, 2014). Edwards menciona as fotografias serem uma forma de interlocução porque desbloqueiam literalmente memórias e permitem que conhecimento seja transferido ou passado para o presente.

Menciona ainda no seu artigo *Photographs and the Sound of History* (2005), a sua análise recair no potencial da fotografia enquanto objeto social e não apenas um objeto visual. Um objeto performativo que suscita e permite manifestarem vários dos sentidos do nosso corpo e não unicamente o visual, o olhar. Que vive da ligação afetiva que os outros têm com a mesma, e de que forma esta se manifesta através de gestos, movimentos, sons, risos, interjeições. São as interações que temos com a própria fotografia pelo sentimento e história que transmite que nos faz preservá-la e tratá-la como mais do que um objeto visual, mas sim um objeto emocional com uma capacidade sensorial, fazendo assim parte da nossa identidade. Menciona até mesmo o facto de termos

as fotografias expostas em casa e de estas criarem paisagens de relações e afirmações de identidade através da forma como estão dispostas e arranjadas. (Edwards, 2005)

A própria forma como as fotografias são visionadas e a experiência envolvente no mesmo têm vindo a mudar radicalmente pelo acesso rápido e fácil de fotografias pela internet. Elizabeth Edwards coloca a questão: “até quando é que estas modificações tecnológicas vão criar um impacto na forma como as práticas de memórias são constituídas e as histórias são recontadas?”. Isto porque o ato de observar fotografias através de um ecrã de computador, é sem dúvida diferente do ato de pegar nas fotografias, tocar-lhes, acariciá-las e passar para outra pessoa que possa estar a apreciá-las connosco. (Edwards 2005: 35)

Claro que uma experiência não sobrepõe ou se eleva a outra, dado que no ato de observar através de um computador, existe uma ligação sensorial com o objeto diferente. A parte visual passa a ser focada a um ecrã, o tato a um teclado e rato, no entanto a componente de comunidade e de partilha mantém-se dado que em vez de as pessoas se rodearem à volta de um álbum de fotografias para apreciar e recordar, passam a rodearem-se à volta de um computador, se calhar mais aproximadas, a partilharem o mesmo momento. Edwards chega até a enfatizar a diferença entre termos um álbum de fotografias composto, que por si só já está a contar uma história, tem a sua própria narrativa, de utilizarmos fotografias soltas e as passarmos uma a uma. Ao apreciar as fotografias soltas, temos a possibilidade de uma narrativa mais livre, ao contrário dos álbuns que marcam o seu próprio tempo e espaço.

De certa forma, é aquilo que Laura Gonçalves faz na sua curta-metragem de animação, *Três Semanas em Dezembro* (2013). Cria uma espécie de álbum através da sucessão de momentos de uma altura específica, em animação. Acaba por ser um tipo de álbum vivo, animado. Aproveita o som e as captações que faz durante as semanas de férias no Natal, em Belmonte, a sua terra natal. Nesta ouvimos familiares a jogar dominó, a confeitar filhoses, conversas trocadas, desejos de melhoras, hora do banho de familiares mais novos, tudo isto ilustrado por uma animação de linha simples, mas sempre fluída. Muitos dos planos surgem em plano sequência, nesta por vezes as feições das personagens aparecem incompletas, podendo estar em falta uma boca ou só aparecer

o cabelo e o resto do corpo. No entanto, à medida que o plano vai avançando, os espaços em branco vão sendo completados. A curta toma um ritmo que se assemelha ao das festividades: na parte dos preparativos e chegada dos familiares nos dias que antecedem a véspera de Natal, tudo tem um andamento mais lento, os familiares põem a conversa em dia e jogam para o tempo passar. No dia de Natal tudo toma um ritmo ligeiramente mais alucinante, a hora do jantar e de abrir os presentes traz uma maior agitação e barulho, acabando com um prato de filhoses vazio e um silêncio que parece manter-se. Os desenhos, a linha que dá vida aos familiares que vão aparecendo e as próprias ambiências captadas, trazem-nos também o género de documentário, dado que respeitam o conceito base daquilo que caracteriza este género de filme: “montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais”.



Figura 19 – Gonçalves, L. (Realizadora). (2012) *Três Semanas em Dezembro*. [Filme]. Arts University College Bournemouth



Figura 20 – Gonçalves, L. (Realizadora). (2012) *Três Semanas em Dezembro*. [Filme]. Arts University College Bournemouth

base daquilo que caracteriza este género de filme: “montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais”. As imagens visuais e sonoras são reais, foram captadas pela realizadora, da sua própria família. O facto de serem animadas e desenhadas pela realizadora, trazem a sua perspetiva, cunho e estilo pessoal de forma mais vincada, que no caso do documentário, principalmente no que toca a documentários autobiográficos, vai sempre ser mais visível. Por mais impessoais que queiramos ser, o facto de estarmos a contar histórias de pessoas que nos são próximas, traz sempre essa perspetiva e abordagem mais pessoal que é o que tanta vez permite a que haja também uma ligação mais próxima com o público, porque se reveem nelas.

Ao me aperceber desta ligação inerentemente próxima que temos sempre com o nosso arquivo privado, comecei a ganhar um novo olhar das fotografias da minha família. Tentei afastar-me e questionar a veracidade dos momentos ali registados, se as fotografias realmente seriam assim tão espontâneas quanto eu pensaria, mais especificamente nas fotografias que via tiradas pelos

meus avós maternos quando eram mais novos. Impressionava-me a habilidade que o meu avô tinha em tirar fotografias tão cinematográficas à minha avó, foi daí que veio a pergunta: será que era tudo planeado para ficar com esse efeito tão cinematográfico? E de que maneira esse mesmo olhar mais cinematográfico poderá estar influenciado pela cultura visual que consumimos? Estas são as perguntas que abordo para tentar compreender e explorar esse lado mais fictício das fotografias de família no próximo capítulo.



Figura 21 - Gonçalves, L. (Realizadora). (2012). *Três Semanas em Dezembro*. [Filme]. Arts University College Bournemouth

2.3 Fotografias de Família e o seu Contexto

Algo que me tenho vindo a aperceber ao mergulhar nas fotografias que o meu avô materno captava nas tardes passadas com amigos e dos retratos que tirava à minha avó materna, todas muito



Figura 22 - Alçada, A. J. (c. 1960) [A avó materna da autora a vestir um casaco, aos olhos do avô materno] [Fotografia];

bem enquadradas e com uma atenção muito cuidada à luz, é que eu não sei ao certo até que ponto aquelas fotografias foram espontâneas. Que momento foi selecionado para ser captado, se a minha avó estava ou não a fazer umas poses pensadas para a fotografia.... Proposto pelo meu orientador, decidi questionar a minha avó do porquê das poses que fazia, em que é que normalmente pensava quando lhe tiravam as fotografias, se era algo pensado e planeado. Achei curiosa, mas simples a resposta dela, indicou-me que nunca gostou de ser fotografada e que costumavam apanhá-la desprevenida. Sei que pode ser considerada uma resposta clichê, dado que a minha avó menciona isto, mas depois podemos observar fotografias com uma certa classe que nos faz estranhar essa sua espontaneidade e naturalidade.



Figura 23 - Audrey Hepburn in Donen, S. (Director). (1963). *Charade* [Film]. Stanley Donen Films; Universal Pictures.

Acredito, no entanto, que os comportamentos da minha avó, tais como os de muitos seres humanos nos dias de hoje, sejam influenciados inconscientemente pela cultura visual. Pelo cinema, pelos anúncios, mesmo na forma como vemos a fotografia e nos fotografamos e ao mundo. Nesta altura,

principalmente, pelo *star system*. Este termo consiste nas vedetas de Hollywood que eram vendidas para serem vistas, idolatradas pelo público. Marilyn Monroe, é um desses exemplos.

A atriz deixava os homens impressionados pela sua beleza e as mulheres a quererem ser como ela. Na altura os princípios de beleza não eram muito variados, portanto o penteado que Marilyn Monroe ou Audrey Hepburn tivessem, seria o que começava a ficar em voga. Na realidade, não muito distante no tempo, tivemos uma situação semelhante, com Jennifer Aniston, durante a sua altura na série *Friends* (1994-2001), a sua personagem Rachel apresentava vários cortes de cabelo diferentes cada temporada, mas houve uma em que o impacto foi bem maior. Os espectadores aderiram de tal forma ao penteado que o próprio corte começou a ser designado de “The Rachel” nos *media*. Portanto, mesmo não tendo um *star system* tão definido como antigamente, as modas e tendências são impulsionadas por celebridades, e ainda mais hoje, pelos *media* e as redes sociais. No entanto e voltando ligeiramente atrás no raciocínio, apesar da minha avó não ter feito propriamente nenhuma pose planeada, a nossa linguagem corporal age e é influenciada pela cultura visual, na altura com maior impacto pelo *star system*, mas também por toda a etiqueta e educação de cada um.

Fazendo uma pequena viagem ao passado através dos filmes: no cinema das décadas de 50-60 (mesma década das fotografias mencionadas acima) existia uma representação muito forte de personagens femininas cujo destaque e foco estava na sua aparência e *sex appeal*. O cinema francês é que posteriormente trouxe outra abordagem, em que já começava a valorizar alguns tra-



Figura 24 – Jennifer Aniston in Crane, D. Kauffman, M. Junge, A. & Burrows, J. (1994, outubro 13). The One With George Stephanopoulos (Temporada 1, episódio 4) [Episódio de série televisiva]. In Bright, K., Crane, D., *Friends*. Bright/Kauffman/Crane P

ços intelectuais da mulher, em vez de se basearem pura e simplesmente no corpo da mesma, como acontecia nos *film noir*, com as *femme fatale*. Estas eram mulheres que só existiam para interpretar um papel de devassas, seres da noite que distraíam a personagem principal, que era usualmente um homem casado de



Figura 25 - Audrey Hepburn in Wyler, W. (Director). (1953). *Roman Holiday*. [Film]. Paramount;



Figura 26 - Alçada, A. J. (c. 1960) [A avó materna da autora aos olhos do avô materno] [Fotografia];

família e que usava essa *femme fatale* como um ponto de viragem na sua vida. Este percebia através dela de que forma estava a desperdiçar a sua vida e a maltratar aqueles que realmente amava. Usualmente estas mulheres tinham um final trágico, acabando mortas ou presas, normalmente após servirem de consolo para o homem. No cinema *nouvelle vague*, começaram a aparecer personagens femininas cuja narrativa já dependia de si mesmas e não girava só à volta do homem. Tratava-se de mulheres com apetite sexual e que pensavam por si próprias, não sendo usadas apenas como objeto submisso do homem, irrelevante para a história. Acredito que este tipo de representação tenha trazido uma espécie de empoderamento também para as próprias mulheres que cresceram com estas diferenças de representação em Hollywood e no cinema europeu. Possivelmente isso até seja visível através da própria forma como eram captadas nas fotografias que os amigos/familiares/parceiros tiravam. Apesar de, para o espectador comum e mesmo durante a censura em Portugal (data entre a qual estas fotografias mencionadas foram tiradas), a escolha de filmes era maioritariamente *mainstream*, viam filmes em francês, sim, mas aqueles nos quais tivessem os cantores que reconheciam: Charles Aznavour, Gilbert Bécaud, até mesmo Edith Piaf. Godard e Jean-Renoir não faziam propriamente da lista de filmes que a minha avó se lembre de ver, mas, tal como fui observando na minha pesquisa, foram filmes altamente censurados ou até mesmo removidos das salas de cinema na altura. *À Bout de Souffle* (1960) e *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967) ambos de Godard, foram censurados por “apresentar situações à margem da lei e da moralidade (...)” e por, no caso de *2 ou 3 choses que je*

sais d'elle, ser “um filme dirigido contra a sociedade de consumo, antiamericano e com graves implicações de ordem social e política”. (António (1978) citado por J.S. 2023). *À Bout de Souffle* chegou a ter a sua estreia em Portugal, mas apenas em 1970 quando existiu um abrandamento da censura nos primeiros anos de governo do Professor Marcello Caetano, na chamada “Primavera Marcelista”. No caso de Jean Renoir, o seu filme *Le Déjeuner sur l'herbe* (1959) foi também reprovado pela censura, justificando o filme tratar-se de inseminação artificial entre os homens, algo que consideravam extremamente inconveniente para apresentar ao público.

Tal como Lauro António refere em *Cinema e Censura em Portugal*, maior parte dos filmes que apresentassem temas como homossexualidade, aborto, conteúdo sexualmente explícito, a realidade da guerra e o racismo, e pudesse de certa forma fazer questionar as grandes forças da ditadura, tais como a política e a religião, costumavam ser reprovados (António, 1978). Os filmes que não fossem reprovados, eram legendados com adaptações ao diálogo e narrativa. Em casos extremos poderia haver excertos longos completamente sem legendas, algo que indignava os espectadores, mas aparentemente se demonstrava a forma mais fácil de censurar elementos do filme sem precisar de os cortar ou reprovar na sua totalidade. Esta situação dava-se pela incapacidade que havia em Portugal de fazer uma dobragem na íntegra dos filmes como acontecia em Espanha. Dado que não existiam laboratórios suficientes para garantir a dobragem rápida e regular dos cerca de



Figura 27 - Jean-Paul Belmondo and Jean Seberg in Godard, J. (Realizador). (1960). *À bout de souffle*. [Filme]. Les Films Impéria; Les Productions Georges de Beauregard; Société Nouvelle de Cinématographie (SNC).

400 filmes que se estreavam anualmente em salas portuguesas. (António 2001, parafraseado por Soares, *Censura ao cinema no marcelismo e tardo-franquismo: uma perspectiva comparada*, 2021, p.29-30).

Ao observar a tendência no tipo de filmes que sofriam este tipo de censura, faz sentido que filmes que tivessem cantores conhecidos

franceses e se tratasse de um tipo de filme mais “inofensivo”, com uma narrativa mais leve sem pegar em temas polémicos, fossem mais habituais e também mais visionados pelo público. No entanto fica no pensamento esta ideia de que os filmes que provavelmente poderiam trazer uma nova visão e empoderamento à mulher pela forma como é representada na *nouvelle vague* e por outros realizadores estrangeiros, fossem maioritariamente censurados, tendo só sido recebidos pelo público português após 1974. Portanto, por maior influência que a minha avó pudesse ter recebido do *Star System* (pelo menos dentro daquilo que era possível mostrar) e de um tipo de cinema mais arrojado, o mesmo não se verificou pelos seus próprios hábitos filmicos e gostos e pela própria situação do país em que se encontrava.

Acho que o que acabo por concluir nas fotografias da minha avó, nas quais sinto que têm sempre uma espécie de qualidade muito cinematográfica, muito cuidada, são na realidade retratos de cumplicidade e confiança para com o fotógrafo, o meu avô. A minha avó nunca gostou de ser fotografada, no entanto vejo com estas recordações a forma bonita como o meu avô a conseguia captar, retendo a sua essência, sem que forçasse ou planeasse alguma pose ou sorriso. Aliás, caso tivessem sido planeadas ou forçadas as fotografias, o seu resultado não teria sido o mesmo, acontecem porque “naquele momento estava a limpar areia do pé e o avô tirou uma fotografia” ou “estava a acabar de me arranjar e o avô apanhou-me a vestir o casaco”. São momentos banais que pela sua espontaneidade e olhar atencioso de quem as tira, ganham uma dimensão mais íntima e mais familiar.

Este capítulo apesar de certa forma parecer desviar-se ligeiramente do rumo inicial do trabalho e sentir-se mais como uma reflexão pessoal, foi essencial para eu também colocar as fotografias de família num outro patamar. Há sempre aquela suposição de que as fotografias que eu vejo de outros familiares são sempre espontâneas e genuínas e aqui ao distanciar-me questiono a veracidade desse pensamento, a possibilidade de poder haver ficção e elementos de ficção nesses mesmos registos casuais e privados. Posso não chegar a uma conclusão muito definida com este diálogo com a minha avó e o contexto histórico das suas fotografias e a forma como essas influenciam o registo de momentos. Existem sempre mais coisas a analisar numa fotografia se formos mais a fundo no seu contexto histórico-social. Contudo, o propósito destas últimas páginas é levantar esta pergunta: será a realidade que eu estou a assistir nesta memória física, nesta fotografia, de certa forma ficcionalizada, pensada, planeada? Fazer-nos refletir sobre essa ficcionalidade no

nosso arquivo pessoal e privado e de que forma ao assumirmos esses elementos de ficção, que também estão presentes na nossa memória, o podemos aproximar e interligar com outros registros, que é o que acabo por explorar ao longo do trabalho, mais especificamente através dos estudos de caso em que abordo esta questão de forma mais prática.

Aproveitando esta abordagem e análise através de objetos e exemplos mais pessoais, segue-se posteriormente para uma contextualização e exploração do gênero de documentário. Na qual se observa de que forma este gênero sempre perdurou desde o início do cinema o porquê de haver esta tendência de os realizadores se recolherem para as próprias histórias, mesmo com a constante evolução tecnológica que trouxe mais possibilidades de abordagem.

2.4. Cinema Documental e Fotografia de Família

O cinema é também uma grande parte deste trabalho, parte-se já de uma seleção feita anteriormente na primeira abordagem que foi tida deste projeto na cadeira de Projeto de Cultura Visual no 1º ano e 1º semestre do mestrado, de filmes documentais autobiográficos portugueses. Há filmes que fazem parte da categoria de palimpsesto, tais como, *Toca do Lobo* (2015) de Catarina Mourão, *Gipsofila* (2015) de Margarida Leitão, *A Metamorfose dos Pássaros* (2020) de Catarina Vasconcelos por serem documentários com mulheres na cadeira do realizador. Enquanto também se utiliza o filme que já entra mais numa categoria de documentário-ficcionado que é o *Inventário de Natal* (2000) de Miguel Gomes. Apesar de fazerem todos parte da mesma categoria de filme, documentário, cada um aborda-o de maneiras diferentes.

Filme palimpsesto é o termo dado para simbolizar filmes que são espécies de impressões sobre impressões sobre impressões, tal como acontecia antigamente com os pergaminhos que eram constantemente reutilizados e deixavam as marcas de alguns caracteres de utilização anteriores, mesmo depois de muita raspagem. (Blank, 2012). Sylvie Lindeperg surgiu com este conceito em 2008, referindo que se trata da recuperação e uso de imagens de arquivo em novos filmes, assumindo-se as marcas da construção ao longo do tempo. Assim a imagem projetada funciona mais como um sintoma do que um reflexo que acaba por nos permitir conceder passagem do visível para o inteligível. Trata-se de filmes onde há uma procura e busca autobiográfica e catártica, de uma necessidade de compreensão pelas próprias autoras do seu eu enquanto alguém do passado, com marcas no presente: no quotidiano dos dias, no comportamento e nas decisões assumidas. (Pereira, 2020). Ana Catarina Pereira ainda acrescenta que, “nesta escrita de si, reinventam a sua história, aclarando momentos e percursos conducentes a determinados atos que contestam; questionam identidades que outros construíram por si; e autodefinem-se como sujeitos múltiplos – individuais e de família, de sentimentos e de atitudes, de dúvidas e de certezas, de imagens e de textos.”. (Pereira, 2020, p.37).

E *Toca do Lobo*, *Gipsofila* e *Metamorfose dos Pássaros* ao se inserirem neste sentido de filme palimpsesto, demonstram por si só uma grande abertura e introspeção por parte das autoras para se redescobrirem através dos seus arquivos. Permitirem-se questionar o sítio de onde vieram,

onde estão e para onde vão, com diferentes abordagens e estratégias, mas sempre partindo da família, de casa, que é de onde vêm.

Toca do Lobo, aborda uma espécie de investigação e mergulhar no passado à procura de um avô que a realizadora nunca conheceu. Este documentário já parte de um registo mais deambulatório, consiste em filmes e fotografias de família que acompanham o seu voz-off e o de sua mãe durante o filme. O seu ritmo sente-se como uma carta nostálgica ao passado que levou tanto e deixou tão pouco. *Gipsofila* é uma viagem de volta ao conforto das saias das nossas avós. Neste Margarida Leitão decide passar umas semanas com a avó, registando vários momentos que apesar

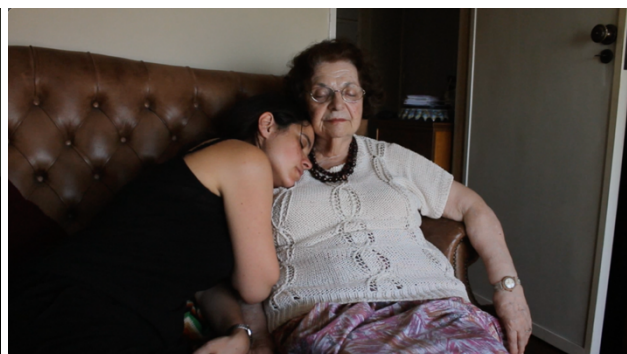


Figura 28 - Mourão, C. (Realizadora). (2015). *A Toca do Lobo*. [Filme]. Laranja Azul;

Figura 29 - Leitão, M. (Realizadora). (2015). *Gipsofila*. [Filme]. Escola Superior de Teatro e Cinema.

de poderem ser considerados bastante banais, para quem tem uma relação próxima com um(a) avó/avô ou ente querido, o visionamento torna-se bastante emocional. As duas passam desde sextas num fim de tarde, a conversas sobre o sentido da vida e o cansaço que existe em sermos adultos. Neste Margarida Leitão deixa a sua câmara no tripé e a magia acontece. A própria montagem não é muito elaborada, mas essa tranquilidade no ritmo que apresenta, evoca e transporta-nos para o momento entre avó e neta e de certa forma sentimo-nos outra vez perto das nossas avós. *Metamorfose dos Pássaros*, é espécie de carta de amor “às mães, das mães, das mães, das mães...”, conta a história de amor dos avós de Catarina Vasconcelos. Apesar de partir mais de recriações e momentos fictícios com atores, em vez de utilizar mais imagens de arquivo, a sua abordagem ao género do documentário demonstra-se como inventiva e inspiradora. A realizadora pega em elementos, objetos para criar metáforas e ligações entre o tempo e a narração que está a ser feita em voz-off. Aqui apesar da montagem também ser bastante linear, a fotografia é o que se destaca, apresentando tons mais saturados, com o grão que se assemelha à captação feita por câmaras a película com um *aspect ratio* de 4:3.



Figura 30 - Gomes, M. (Realizador). (2000). *Inventário de Natal*. [Filme]. Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia; O Som e a Fúria.



Figura 31 - Vasconcelos, C. (Realizadora). (2020) *A Metamorfose dos Pássaros*. [Filme] Primeira Idade;

Miguel Gomes com *Inventário de Natal*, traz um tipo de filme que nos engana de início ao fim. Ao iniciarmos o visionamento, dá-nos a sensação de estarmos a experienciar um filme de família que relata a tradição do dia de Natal. Uma celebração em que todos os familiares se juntam em casa de alguém de família e trocam prendas, almoçam juntos, as crianças fazem disparates e brincam, até que acaba e o realizador diz “Corta!”. Aí compreendemos que afinal tudo aquilo não passava de uma representação.

Ao observarmos estes tipos diferentes de documentários, surge-nos a dúvida: o que é que pode ser considerado documentário? Ou pelo menos, qual é a definição principal de documentário?

O cinema teve o seu nascimento com a primeira câmara de filmar— o cinematógrafo, que foi estreado pelos irmãos Lumière, criadores e impulsionadores do mesmo, tendo a sua primeira exibição pública em Paris em 1895. Este tinha a capacidade de gravar e projetar as imagens em movimento, sendo utilizado pelos irmãos para captar aquilo que viam à sua volta. Inclusive, um dos primeiros filmes foi a filmagem de um dos bebés da família a comer a papa. Outras consistem em filmagens passadas nos jardins de suas casas, a registar momentos de família. Pode-se dizer que o cinematógrafo teve a sua estreia tanto enquanto dispositivo que permitia captar imagens em movimento, como enquanto dispositivo que permitia visioná-las, dando início a uma tradição e forma de ver cinema como hoje conhecemos. Em Portugal, tivemos Aurélio da Paz dos Reis, que foi também o impulsionador do cinema em Portugal e que partilha desse mesmo *voyeurismo* que os irmãos Lumière, levando-o a querer documentar momentos do dia a dia com a sua

câmara de filmar pelo Porto, cidade de que tanto gostava. Apesar de Aurélio da Paz dos Reis não ter conseguido trazer o cinematógrafo para Portugal, compra um aparelho cronotográfico aos irmãos Werner. Podemos notar logo de início a história do cinema começar com documentário.



Figura 32 - Lumière. (Realizador). (1895) *La sortie des ouvriers de l'usine Lumière*. [Fil-me]. Lumière Brothers

Numa tentativa de procurar uma definição mais técnica, encontramos o *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (2006), escrito por Jacques Aumont e Michel Maria, que notam que a oposição entre “documentário/ficção” sempre foi uma constante batalha durante os longos anos de existência do cinema. Tentar compreender as suas diferenças e defini-los como géneros de destaque é uma reflexão e pesquisa que ainda hoje continua e se mantém sem uma resposta objetiva. Contudo, a definição atribuída pelos autores no dicionário dita-a como: “(...) uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias. O filme documentário tem, quase sempre um carácter didático ou informativo, que visa, principalmente restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tais como elas são” (Aumont & Marie, 2006, p. 86). Contudo, será que podemos dizer que por exemplo, o *Inventário de Natal* não poderá ser considerado um documentário por ter alguém a representar uma memória? Está a documentar uma realidade, algo que já passou. Os próprios filmes considerados ficção em que no início é mencionado que a história é baseada num evento verídico, até mesmo esses têm uma parte documental na sua constituição. Estão a documentar de certa forma partes ou momentos da história em que se basearam. Se calhar não se focam tanto na história original como talvez um documentário o faria, daí o facto de se denominarem de obras de ficção, mas não podemos negar esse elemento verídico que lhe traz um sentido diferente do que se fosse completamente ficcionado.



Figura 33 - Lumière, (Realizador). (1895). *Le repas du bébé*. [Filme]. Lumière Brothers.

Tudo é baseado em algum acontecimento, daí a componente documental que parece estar presente em todas as obras filmicas. Talvez seja por isso que os filmes nos tocam sempre de alguma forma – são histórias sobre as experiências das pessoas que por sua vez nos fazem relacionar com as nossas próprias.

Na cadeira de Projeto de Cultura Visual foi abordada a questão de

os documentários autobiográficos serem uma espécie de continuação e contaminação provocada pelos álbuns de família. Não que toda a gente os tivesse, havia pessoas que simplesmente guardavam fotografias em gavetas ou nem sequer as ampliavam, mantendo-as nos seus negativos para sempre. Aliás, Thais Blank no seu ensaio, *Filmes de família, cinema amador e memória do mundo* (2012), menciona que “Laurence Allard defende a hipótese de que a curta-metragem *Le repas du bébé* (1895), realizado pelos irmãos Lumière, teria sido o primeiro filme de família da história. Para a autora o interesse dos Lumière pelo cinema pode ter tido sua origem em um uso familiar da imagem em movimento, que serviria como substituto dos álbuns de fotografia” (Blank, 2012, p.59).

É curioso pensar na forma como os artistas com esta nova possibilidade da câmara de filmar, o primeiro pensamento que tenham seja em registar momentos de família, recaírem para si próprios. Criarem imagens em movimento das recordações que estavam tão habituados a congelarem num álbum.

Os realizadores mencionados no início do capítulo, portugueses, nascem de uma espécie de novo movimento a partir dos anos 90, em que começa a existir uma geração que traz uma nova valorização e atenção ao documentário. Até então observava-se em Portugal uma fraca valorização do próprio género, atribulada pela própria ditadura com o fechamento político social e cultural, e ainda posteriormente ofuscado pela reportagem televisiva. Ana Isabel Soares no seu artigo *Nem Velho nem Novo: Outro Documentário* (2010), aborda as duas perspetivas de autores portugueses:

António Loja Neves e José Manuel Costa que tentam analisar o percurso do documentário em Portugal. Aqui reflete de que forma o facto de as pessoas começarem a ter mais formação e do próprio género de filme ter começado a ser mais discutido ao ser divulgado em mostras e festivais, mostrou-se como bastante benéfica para a sua maior adesão. O próprio desenvolvimento tecnológico é também um dos elementos a destacar dado que alterou para “sempre a relação entre documentaristas, filmes documentais e os objetos, temas e assuntos dos documentários”. (Soares, 2010, p.332). Esta evolução da tecnologia fez-se sentir um pouco por todo o mundo no final do século XX, dado que permitiu a que mais pessoas tivessem acesso a equipamento de forma universal, barata e prática, facilitando e aumentando a prática de cinema. A partir de 2000 já é notada uma maior liberdade não só criativa, mas também cultural e social. Não só o facto de terem nascido noutra época e por essa razão não se encontrarem sobre o mesmo tipo de pressão dos seus antepassados, mas também pelo facto da tecnologia ter facilitado a própria produção dos filmes. Passando a haver a capacidade de se constituir uma equipa só de uma pessoa. Apesar de tudo isto, o cineasta acaba sempre por querer e sentir necessidade de recair para a sua própria vida, criando a sua espécie de filme de família. Podemos sentir isto como um tipo de homenagem para as memórias que estes cineastas tiveram captadas durante o seu crescimento, seja por fotografia como possivelmente por filme, como também aos álbuns de família por deixarem de se tornar tão habituais. Os artistas passam a utilizar a sua arte, como uma espécie de álbum de família em movimento. São contaminados pelas suas experiências e memórias passadas para as trazerem para a sua própria arte.

Virando agora o nosso foco para os álbuns de fotografia de família, estes tratam-se de aglomerados e conjuntos de memórias, perspectivas, momentos de família.

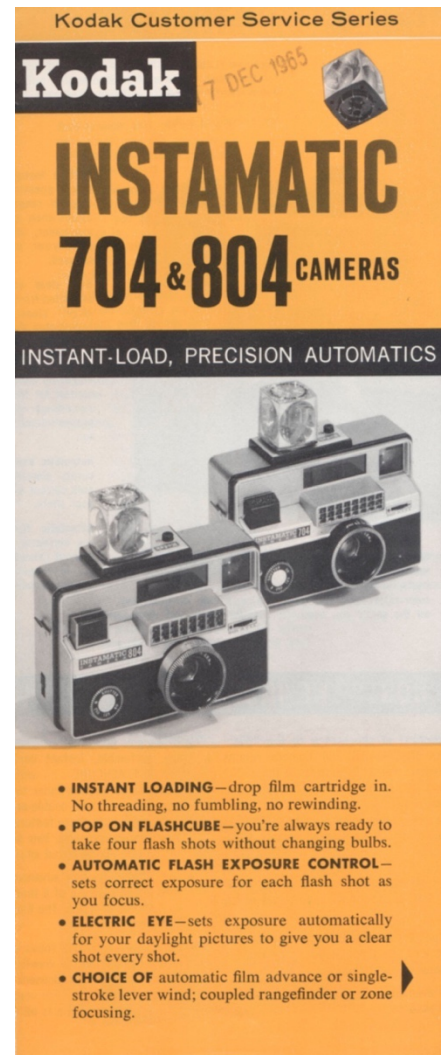
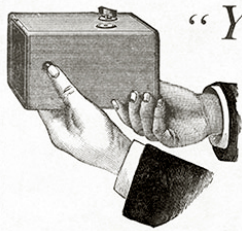


Figura 34 - Eastman Kodak Co. (1965-1969) [Anúncio sobre os modelos de Kodak Instamatic com o *flashcube*]. [Anúncio].

The Kodak Camera



“You press the button,
we do the rest.”

OR YOU CAN DO IT YOURSELF.

The only camera that anybody
can use without instructions. As
convenient to carry as an ordinary
field glass World-wide success.

The Kodak is for sale by all Photo stock dealers.

Send for the Primer, free.

The Eastman Dry Plate & Film Co.

Price, \$25.00 — Loaded for 100 Pictures.
Re-loading, \$2.00.

ROCHESTER, N. Y.

Figura 35 - Eastman Kodak Co (1889-1891) *Kodak Number 1* [Photographic Technology]. The Kodak at the National Media Museum, Bradford. <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co8083879/kodak-no-1-camera-box-camera-roll-film-camera>

Mas nem sempre esta prática de uma fotografia mais familiar existiu. Quando é que podemos considerar esta maior necessidade ter aparecido na história? Sandbye menciona o autor Bertrand Mary que foi um dos estudiosos interessados em compreender o papel que a fotografia tem na vida do ser humano e o que é que fazemos com essas fotografias diariamente. Este indica ter havido dois grandes “saltos” na fotografia popular, tendo o primeiro sido no lançamento da *Brownie Box Camera* da Kodak e o rolo de câmara em 1888 cujo slogan publicitário era “Tu carregas no botão, nós tratamos do resto.”. O segundo salto ocorreu à volta da Primeira Guerra Mundial quando os soldados e os seus familiares queriam ser fotografados antes dos soldados irem para a guerra. Posteriormente o terceiro nos fins dos anos 1960 quando o filme a cor, a cassete, o



Figura 36 - The Eastman Dry Plate and Film Co. (1888) [Kodak Camera Advertisement]. <https://notquiteinfocus.com/2014/04/23/a-brief-history-of-photography-part-6-kodak-the-birth-of-film/>

Mette Sandbye, no seu artigo, *Looking at the family photo album: a resumed theoretical discussion of why and how* menciona que os historiadores de fotografia até recentemente não sabiam o que fazer nem como estudar estas fotografias de família, porque até então estiveram preocupados com o que a fotografia é em vez do que a fotografia faz, provoca. (Sandbye, 2014). As fotografias de família passam por ser na realidade mais uma experiência do que uma análise mais técnica.

flash cube e modelos de câmaras mais acessíveis foram introduzidas, primeiro nos Estados Unidos e posteriormente também na Europa. (Sandbye, 2014). Aliás, nos anos 1970, Bertrand Mary estima em todo o mundo terem sido produzidas 15 mil milhões de fotografias privadas, sendo que 6 mil milhões foram apenas nos Estados Unidos. Consequentemente um quarto salto é caracterizado pela fase em que nos encontramos hoje, onde fotografias instantâneas amadoras perduram e vivem

regularmente na internet. (Sandbye, 2014). Pode-se observar que desde o momento em que o modelo se pôde tornar no fotógrafo, que a quantidade de fotografias e momentos captados aumentou consideravelmente. As pessoas deixaram de ter de se deslocar a um fotógrafo particular para lhes serem tirados os retratos, a terem um familiar ou amigo que possuísse uma câmara fazê-lo no conforto das suas casas. Esse mesmo elemento permitiu a que houvesse um maior à vontade por parte de quem estava a ser fotografado e conseqüentemente que as fotografias fossem mais espontâneas e genuínas.

Estas contam uma história e têm como intenção serem revistas no contexto privado, que, no que toca ao cinema sofre uma grande mudança dado que também passa a ser visto no contexto público. Que cada vez mais é algo que tem sido insistido em fazer parte da história da fotografia – tornar público o privado.

Geoffrey Batchen, historiador de fotografia australiano, numa das suas visitas a Lisboa em 2008, fez uma entrevista para o jornal *Público*. Nesta abordou uma das questões que ainda hoje são tema de discussão no mundo da cultura visual – não será a fotografia instantânea ou de família, um tópico importante para abordar na história da fotografia? Porque é que fotografias mais amadoras, que não são tão estéticas ou artísticas, fazem as pessoas emocionarem-se tanto ou mais do que com um trabalho de um fotógrafo profissional? Este fenómeno torna-se ainda mais peculiar, quando observamos as pessoas ficarem emocionadas por este tipo de fotografias amadoras, anónimas. Ou seja, que não tenham sido captadas pela própria família, mas por uma outra, que sejam registos de momentos de outra família. Geoffrey Batchen considera que “os instantâneos têm o potencial de ser invisíveis, mas também são susceptíveis de gerar uma reacção emocional, funda, mesmo que sejam de outras pessoas.” (Batchen, 2008, p.8). O historiador confessa durante a entrevista que a seleção destas fotografias, ao qual denomina de instantâneos, será algo difícil de estudar. Dado que estão a ser tiradas 550 fotografias instantâneas por segundo no mundo, e não existe propriamente nenhum critério que nos permita escolher as que são mais ideais ou não para serem utilizadas como caso de estudo e posteriormente serem incluídas como parte da história da fotografia. No entanto considera que “se quisermos uma história que diga “isto é o que a fotografia tem sido, isto é o que ela tem feito e estas são as suas contribuições para a vida e cultura modernas”, então ela vai ter de considerar os instantâneos.” (Batchen, 2008, p.8). Acrescenta ainda que para serem verdadeiramente representativas, terão de abordar a banalidade e o carácter repetitivo dessas

imagens. Ou seja, irá ser difícil fazer uma seleção de fotografias amadoras para estas serem abordadas e estudadas na história da fotografia, mas para uma abordagem mais genuína, devem conter toda e qualquer imperfeição do ser humano e da sua capacidade de registo. É imprescindível a fotografia privada poder-se tornar coletiva, não só neste tipo de contexto mais educacional, mas porque muitas vezes as pessoas ao darem a conhecer o seu espólio, ganham curiosidade e interesse para conhecer mais sobre o seu próprio, enriquecendo-se consequentemente no processo.

O mesmo pode ser observado no cinema, numa investigação feita por Mafalda Castelo-Branco, *Quinta-Casa: Um ensaio sobre o filme-memória* (2023) durante a sua descoberta por mais tipos de registos filmicos e fotográficos, apercebeu-se que havia ainda imenso filme em película, captado pelos antepassados da autora que ainda ninguém tinha revelado ou sequer tido a capacidade de evidenciar. Muitas vezes por não terem meios, por os próprios projetores indicados para esse tipo de película também já não funcionarem e na maior parte dos casos, por terem ficado guardados e de certa forma esquecidos. Existe sempre uma certa reticência em partilhar fora do contexto mais privado este tipo de conteúdo. Contudo, aquilo que foi provado com este projeto de Mafalda Castelo-Branco, no qual através do seu filme-memória regista e demonstra vários filmes de família e fotografias, é que mesmo quem não é da família, e que possa não ter vivido essas experiências exatas, partilha os mesmos sentimentos e relaciona-se de alguma forma. Isto talvez porque também tinha tradições de Natal, também tinha algum familiar com um riso muito característico ou que falava muito alto. Pegamos em pequenos elementos inconscientemente que nos fazem lembrar da nossa casa e de repente esse arquivo privado de outra pessoa ao tornar-se público, torna-se de certa forma também um pouco nosso. Tal como Geoffrey Batchen também mencionava, são registos de pessoas que para nós são anónimos, mas que nos remetem a algo da nossa vida e por essa razão, tornam-se visionamentos emocionais.

“Mesmo que o espaço seja totalmente desconhecido, o espectador é levado pelo mundo da fotografia, (...) 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 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.” (Castelo-Branco, 2023, p.10-11).

Trata-se de inverter a ordem e sentido das coisas de, tal como Thais Blank e Consuelo Lins mencionavam: Dissolver as funções originais do material encontrado - filmes de família para serem vistos em família para passarem e se tornarem em testemunhos da história, compartilhadas. (Blank, 2012).



Figura 37 - Exibição do filme-memória de Mafalda Castelo-Branco.. Um exemplo dos filmes de família compartilhados.

2.5. A Maleabilidade da Fotografia

Ao longo do processo de ponderação do tema do trabalho, foi feita uma deambulação à volta desta questão da memória e o quão difícil poderia ser pegar neste tema sem ter de ir buscar uma explicação mais científica ou biológica do processo do cérebro e como se procedem as memórias. Apesar de poder ser uma abordagem também interessante, o objetivo aqui é tentar simular de certa forma o quanto a memória pode ser traiçoeira. Mostrando assim de que forma conseguimos intercalar a realidade com ficção e criar uma espécie de nova realidade. É um conceito complicado, mas cuja intenção é servir como uma visualização de sentimentos, tal como Nicholas Mirzoeff menciona a cultura visual ser: uma visualização da experiência humana.

A problemática de toda esta investigação provocada pelos estudos de caso elaborados ao longo deste trabalho, inicialmente baseava-se nestas duas perguntas: Considerando o registo nostálgico presente nas fotografias de família, de que forma é que pode ser considerado uma *visualização* dentro da cultura visual? O que é que o torna tão nostálgico e porque é que os artistas, mais especificamente os cineastas, sentem tanta necessidade em criar obras cada vez mais introspectivas?

Este conceito de *visualização* vem de Nicholas Mirzoeff, um dos teóricos da Cultura Visual. Mirzoeff no livro *The Visual Culture Reader* (1998), menciona que “one of the most striking features of the new visual culture is the visualization of things that are not in themselves visual (...) Visual Culture does not depend on pictures but on this modern tendency to picture or visualize existence” (Mirzoeff, 1998, p.6). A Cultura Visual vive da nossa capacidade e tendência de visualizar ou captar a existência, na forma quase sinestésica de conseguir expressar e encapsular emoções difíceis de verbalizar e descrever, em objetos artísticos. Várias formas de visualização têm estado presentes na era moderna, uma delas a reprodução de imagens, que foi algo que Walter Benjamin denominou de “a era da reprodutibilidade técnica”. Este tipo de visualização foi sempre comum, mas cada vez mais tem-se tornado compulsiva. (Mirzoeff, 1998). Na realidade a visualização na cultura visual tem diferentes origens, tendo sido a ascensão da fotografia um dos principais meios para definir a realidade nos inícios do séc. XIX. A própria medicina também apresentou um impacto na cultura visual dado que pudemos começar a observar e a visualizar desde a

atividade do cérebro aos batimentos cardíacos através da tecnologia. A visualização não pretende substituir o discurso linguístico, mas torná-lo mais claro, compreensível e mais eficaz. (Mirzoeff, 1998). No entanto nem sempre parece claro esse tipo de visualizações serem consideradas cultura visual, já que normalmente ligamos à palavra cultura experiências que se assemelhem de certa forma a ela, tais como visionamento de filmes em salas de cinema, uma ida ao teatro ou a um museu. Na realidade Mirzoeff explica que maior parte das nossas experiências visuais acontecem fora desses eventos que requerem um tipo específico de predisposição que estamos habituados a ter de interiorizar antes de os ver. Tal como Irit Roggoff menciona no seu capítulo do mesmo livro, a cultura visual abre portas para um mundo de sentidos daquilo que vemos diariamente faz parte das nossas rotinas. Permite-nos compreender o espaço e a arte presente nele de uma forma mais aprofundada. “(...) Thus visual culture opens up an entire world of intertextuality in which images, sounds and spatial delineations are read on to and through one another, lending ever-accruing layers of meanings and of subjective responses to each encounter we might have with film, TV, advertising, art works, buildings or urban environments.” (Rogoff, 1998, p.14).

Nas primeiras alturas de representação da realidade, através da pintura, era seguida um tipo de lógica mais formal (1650-1820) que posteriormente deu aso à lógica dialética da fotografia no período moderno (1820-1975). Na imagem tradicional era seguido um sistema de perspectiva que dependia a visualização do espectador por apenas um ponto, um olho. Contudo, com o cinema e a fotografia foi criada uma relação mais direta com a realidade, em que o espectador começou a aceitar a realidade que estava a observar na imagem. A fotografia mostra-nos aquilo que a certo ponto esteve à frente da lente da câmara, congelou aquele momento específico no espaço e tempo, que ficou eternizado, registado permanentemente. Este tipo de imagem é chamado de dialético porque cria uma relação entre o espectador e o presente num momento do espaço e tempo passado que representa. (Mirzoeff, 1998). Claro que cada vez mais essa própria imagem captada começa a trazer algumas atribuições na relação direta que tem com o espectador. Atualmente, devido às evoluções tecnológicas, as imagens têm a possibilidade de serem manipuladas e completamente editadas, muitas das vezes alterando o sentido e essência original da mesma. Deste modo, deixa de ser uma forma de visualizar e registar a realidade, dado que as pessoas têm essa consciência da sua maleabilidade.

Faz lembrar o caso do filme *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, que retrata um mundo distópico em que passam a existir espécies de réplicas (*replicants*) do ser humano, mas cuja longevidade não vai para além dos 4 anos de vida. Estes *replicants* vivem com a ideia e sensação de serem humanos e de terem família, memórias, que na realidade lhes foram implementadas. Contudo o facto de cada um guardar consigo fotografias que evidenciam e comprovam essas memórias, fá-los acreditar que essas realmente aconteceram, mesmo que no fim não tenha passado de uma ilusão. Apesar de não vivermos no mundo distópico de *Blade Runner*, é curioso observar de que forma as fotografias são interpretadas e fazem parte da visão do ser humano, mesmo quando imagina uma realidade distante. De que forma estas acarretam sempre um peso emocional e uma importância naquilo que define o ser humano enquanto espécie e nos difere de tantas outras. Reiterando até mesmo de que forma estas fotografias podem causar certas dúvidas sobre os momentos ali registados, principalmente quando muitas das vezes temos dificuldade em lembrarmo-nos e é necessária uma ajuda de uma outra perspectiva para nos reavivar a memória.

“Photographs serve the same purpose as memory in *Blade Runner*: they are both proof that the past can actually be recalled with some certainty. Roland Barthes makes a similar point about conscious beings’ relationship with photographs in his book about photography and memory, *Camera Lucida*: “In photography, I can never deny that the things has been there. There is a superimposition here: of reality and of the past.” The certainty that photographs provide is what draws Leon and Rachael to them. Replicants’ lives are filled with doubt, as they constantly have to question their purpose, identity, and past. Looking at a photograph is one of the few times in their life that they can be sure that they are looking at something real. They provide Leon and Rachael with a past, even if it is not a past of their own.” (Ferguson, 2018)⁴

⁴ Tradução da autora: “As fotografias servem o mesmo propósito que a memória em *Blade Runner*: são ambas prova de que o passado pode ser lembrado com alguma certeza. Roland Barthes marca um ponto semelhante sobre a relação que seres conscientes têm com as fotografias no seu livro sobre fotografia e memória, *Camera Lucida*: “na fotografia, nunca consigo negar que as coisas estiveram lá. Há aqui uma superimposição entre a realidade e o passado”. A certeza que as fotografias providenciam é o que atrai Leon e Rachael a elas. A vida dos *Replicants* está preenchida de dúvidas já que estes têm de questionar constantemente o seu propósito, identidade e passado. Olhar para uma fotografia é uma das poucas vezes nas suas vidas em que podem estar certos de que aquilo que estão a ver, é real. Elas providenciam Leon e Rachael com um passado, mesmo que não seja o deles.”

O filme *Blade Runner* e a sua sequência, *Blade Runner 2049* (2017), apesar de inicialmente parecerem representações demasiado futuristas do que poderá acontecer no nosso planeta, acabam por, através do conceito da memória, representar de forma bastante fiel não só a essência do ser humano, mas todo o debate e argumentos que são levantados neste capítulo. Sendo estes a veracidade das memórias e das suas representações e de que forma isso se torna como alento e prova da nossa existência. Tal como, no caso de *Blade Runner 2049*, de que forma essas memórias e fotografias, ao tornarem-se tão modernas quanto o resto dos dispositivos que nos rodeiam, pode simbolizar o seu desaparecimento. Isso é evidenciado em ambos os filmes, dado que em *Blade Runner* os *replicants* guardam consigo e preservam como bem mais precioso as fotografias que representam as únicas provas do passado, sendo estas fotografias de papel. Em *Blade Runner 2049*, estas memórias e fotografias, são colocadas numa *cloud*. *Cloud* essa que sofre um problema de sistema e acaba por apagar todas as fotografias pessoais que estavam armazenadas. Este simples ponto na narrativa poderia ser suficiente para enfatizar o aspeto da tecnologia e a sua evolução ser algo ambíguo, dado que nem sempre o fácil acesso e portabilidade que a tecnologia traz é sinónimo de maior segurança. Todavia o que estes filmes pretendem estabilizar é algo mais, tal como Nick Ferguson menciona no seu artigo *Memory in the Blade Runner Series* (2018): “[memory] it is barely tethered



to reality as is, and that relationship becomes even more tenuous when memory is not accurately preserved.” (Ferguson, 2018). Somos seres materiais no sentido em que confiamos nas lembranças físicas de modo a nos assegurarmos da sua existência, de que aquele acontecimento está ciente na

Figura 38 - Scott, R. (Director). (1982). *Blade Runner*. [Film]. Shaw Brothers; The Ladd Company; Warner Bros. Pictures.

nossa memória, mas também nos nossos olhos, nas nossas mãos, é uma prova que realmente aconteceu e que não foi imaginado ou inventado pela nossa memória.

Atualmente toda esta questão da veracidade dos registos fotográficos é cada vez mais questionada pelos avanços tecnológicos que temos tido, mais especificamente no que toca à Inteligência Artificial. Chegámos ao ponto em que temos fotografias e reproduções, criações, junções de universos de pintores, artistas e realizadores a serem criados em minutos, segundos até pela tecnologia. Esta facilidade em criar fotografias através da Inteligência Artificial (IA) traz um novo desafio à comunidade artística, será que em competições de fotografia devemos aceitar fotografias geradas por IA? E de que forma estas poderão ser avaliadas? Que tipo de critérios nos vai permitir distinguir uma fotografia tirada e manipulada por um ser humano, para algo cuja criação tenha sido 90% feita por um computador? É um tipo de realidade que provavelmente nos vamos ter de habituar a viver, dada a evolução da tecnologia e as apostas que têm sido feitas em IA. Até que ponto a ambição do ser humano não será também a sua própria ruína? Isto foi algo que o vencedor deste ano do prémio da competição mundial de fotografia da Sony, provocou, ao ter entrado na competição com uma fotografia gerada por IA. Não discriminou esse facto na sua candidatura, apenas mencionou que andava a explorar com várias técnicas criativas com as suas fotografias. A Sony aceitou a candidatura e a fotografia de IA acabou por vencer o prémio, ao qual Boris Eldagsen, o fotógrafo e artista visual, recusou, mencionando que o objetivo dele ao competir com uma fotografia que não era real, fosse o de levantar a discussão no mundo da fotografia sobre este tipo de criações e de que forma elas podem ou não coexistir. De que forma estas podem sequer ser consideradas fotografias, dado que pelo conceito base do ato de fotografar, estas fotografias não passam sequer por essa parte manual de captar algo que é registado e processado numa máquina fotográfica, mas sim produzida totalmente de forma digital.

Com todas estas modificações na forma como vivemos, observamos e consumimos arte, não admira que tenhamos cada vez mais uma maior necessidade em agarrar-nos ao que sabemos que é real, aos registos analógicos, aos processos mais manuais e genuínos. Nos dias de hoje, os próprios negativos dos rolos passam por processos de digitalização onde é feita a correção de cor e de luz, portanto nem sempre temos o produto exatamente como é captado, como acontece com máquinas mais instantâneas no caso das *polaroid* e *instax*.

Com este trabalho e nos estudos de caso, não se recorre a IA, mas recorre-se bastante à manipulação das fotografias e dos fotogramas dos filmes. Tenta-se criar, partindo de fotografias antigas de familiares, um contraste, uma interferência entre épocas e fases diferentes de vida das pessoas. Quase como se estivesse a tentar criar um multiverso próprio, em que a fotografia da tia-avó no meio de giestas se unisse com o fotograma de um filme que capta a realidade de outra pessoa. Está-se a cruzar histórias, imagens e de certa forma a criar uma nova memória. É respeitada a cor das fotografias, mas algumas são invertidas, cortadas, reposicionadas, redimensionadas para entrarem em conjugação mais facilmente com a outra realidade que se vai utilizar para criar esse confronto.

O facto de se estar a manipular e a interferir realidades entre as representadas nos fotogramas e as fotografias de família, não invalida nem desvirtua, no entanto, o seu significado original. Pelo contrário, está a trazer-se uma nova camada de sentidos, está a haver uma ressignificação. Resignificar essas fotografias e memórias não quer dizer que as esteja a destruir. Cada fotografia ganha um novo significado aos olhos de cada pessoa, mesmo sendo fotografias que registem momentos em comum com quem as está a admirar. Aos olhos de cada uma vão ter um significado diferente, simbolizam e transmitem coisas diferentes. Estamos sempre a ressignificar os objetos originais da forma como os utilizamos. Estamos a reconfigurar o sentido e os olhares dessas fotografias e objetos a cada apreciação e opinião que tenhamos sobre elas.

A partir desta introdução daquilo que vão ser os estudos de caso, segue-se para uma terceira parte da dissertação em que são demonstradas as várias inspirações e referências retiradas, como também trabalhos anteriores da autora, todos eles cruciais para a construção dos estudos de caso.

Parte III:

Estudos de Caso

Trabalhos Anteriores, Inspirações, Ideias para Possíveis Aplicações Futuras

3. Introdução

Esta terceira parte tem como objetivo criar uma grande ligação entre o universo de cultura visual da autora e as experiências práticas deste trabalho, que ilustram de forma mais visual as problemáticas exploradas ao longo do texto. Durante este próximo capítulo vai ser feito uma recolção de trabalhos da autora para demonstrar a forma como todos acabam por se relacionar entre si no que toca ao tema e mensagem que transmitem. São também abordados os estudos de caso e as inspirações que levaram à sua criação. Estes estudos de caso foram experiências criadas em simultâneo com a escrita do trabalho, pelo que permitiram uma constante descoberta e orientação mais clara do próprio projeto para a autora. Foi através dessa constante mistura entre registos diferentes e a forma como essas construções faziam a autora sentir que permitiu a que um rumo mais claro fosse tomado e perceber de que forma estes registos tratados se manifestam como registos nostálgicos.

3.1. O Processo Criativo

3.1.1 Trabalhos anteriores

Tal como mencionado no Preâmbulo Pessoal, podemos observar tanto no percurso académico como fora dele, uma tendência de a autora explorar o conceito de memórias, nostalgia, a sua identidade e raízes.

Começa logo na licenciatura, durante o 2º ano, em que produz um documentário chamado de *As Marias* (2020), ⁵durante o confinamento, com os seus colegas de curso. Neste aproxima-se do processo criativo da sua tia Fátima, uma artista plástica, que reutiliza materiais, tecidos e objetos com o objetivo de os tornar num elemento de decoração, uma escultura, arte. Neste é pretendido compreender a ligação da artista com a sua arte e com a cidade onde vive, que é em comum à cidade-natal da autora. Há uma vontade em utilizar elementos da natureza para captar o estado de espírito ou ambiência do espaço único que é o cantinho que a sua tia tem para trabalhar na Covilhã. No geral, é um trabalho conduzido pelos olhos de uma sobrinha que sempre demonstrou uma certa curiosidade com o ofício de um familiar que se destacava do convencional. Este, para além de uma viagem à mão de obra e processo de Fátima Nina, oferece-nos também um vislumbre da relação

⁵Link de acesso para visionamento do documentário - https://youtu.be/V9p_uYc3KMg

entre as duas, da proximidade que partilham apesar da distância de idades. (O link do filme encontra-se nas notas de rodapé, disponível para visionamento).

Já no 1º ano de mestrado, na cadeira de Arte e Cultura Visual, redige um texto onde relaciona o trabalho de Fátima Nina com o modernismo e as suas subcorrentes, partindo do método de Aby Warburg e da sua “mnemosyne” onde cria ligações desde o séc. XIX a XXI com as obras da artista em questão. Este trabalho tem como nome *Futurismo na Cultura Visual do Séc. XXI: A arte de Fátima Nina enquanto portadora de sensações* (2021). Mais uma vez, vemos a autora a dar relevância à questão das sensações, às ligações da arte com o passado e tradições do artista, ao facto de “um dos elementos que torna arte de especial e única é a capacidade de expor em linhas, cores, som texturas e movimentos, sentimentos e sensações que verbalmente temos dificuldade em o fazer. É realmente, sentir tudo de todas as maneiras” (Castelo-Branco, 2021, p.14-15).



Figura 39 - A autora e tia Fátima Nina in Carvalho, A. (2020) *As Marias*. Produções UBI Cinema

Na cadeira de Workshops, mais especificamente, no Workshop de Ilustração com Joana Afonso, é construída uma fanzine cuja premissa recai na possibilidade de podermos guardar no bolso as receitas da nossa infância. Tem como objetivo tentar conter dentro de uma fanzine as sensações que uma receita caseira nostálgica provoca em cada um. Nesta ilustra cada fase para se fazer filhoses, um doce típico de Natal do interior do país. Demonstra, de forma geral, todo o

processo, desde a mistura de ingredientes, ao processo de levedura, ao momento de fritar e finalmente disfrutar.



Figura 40 - Digitalização página 1 e 2. - Castelo-Branco, M. (2022). *A avó explica como fazer filhoses* [Fanzine].

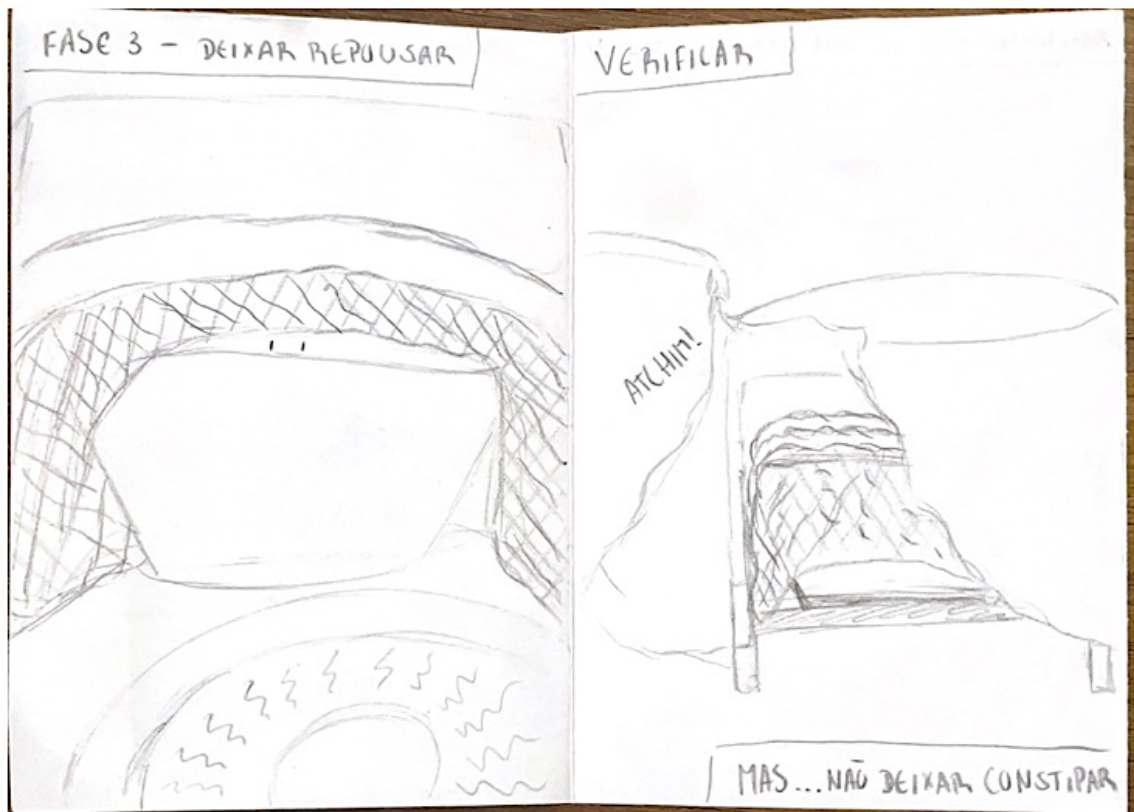


Figura 42 - Digitalização página 3 e 4; Castelo-Branco, M. (2022). *A avó explica como fazer filhoses* [Fanzine].

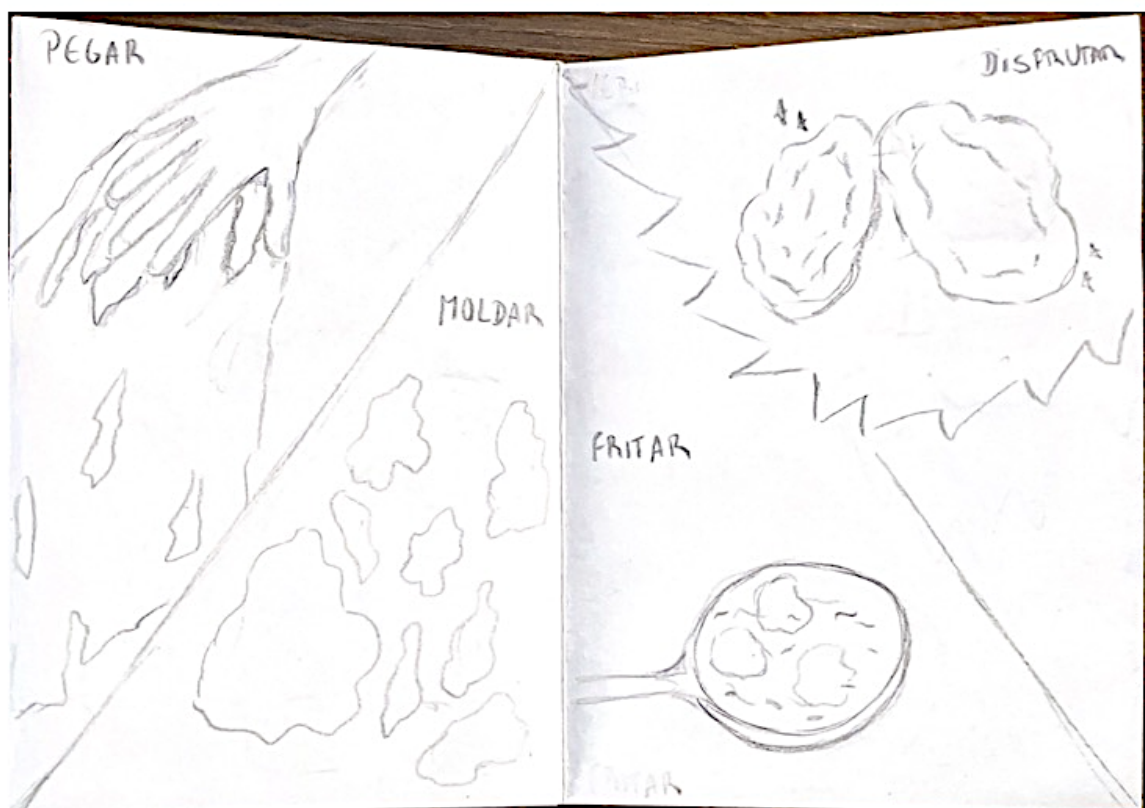


Figura 41 - Digitalização página 5 e 6; Castelo-Branco, M. (2022). *A avó explica como fazer filhoses* [Fanzine].

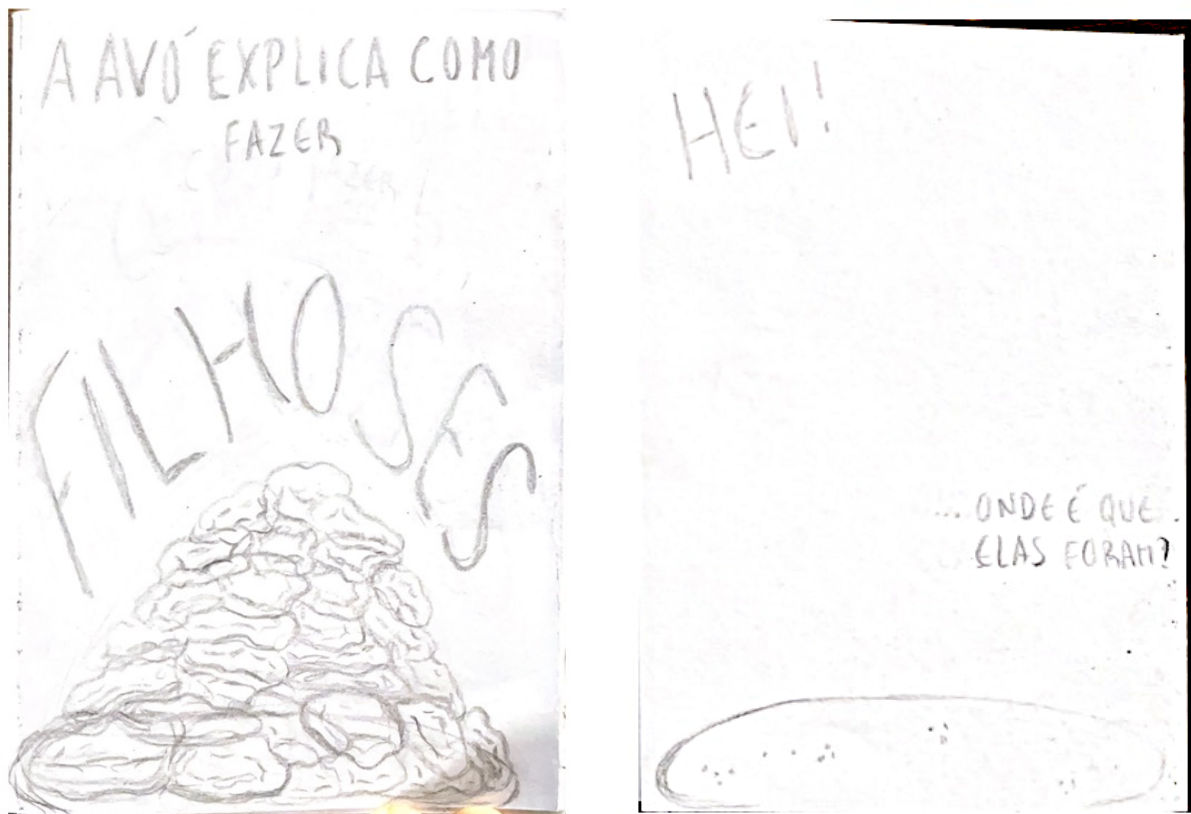


Figura 43 - Digitalização capa e contracapa; Castelo-Branco, M. (2022). *A avó explica como fazer filhoses* [Fanzine].

Na cadeira de fotografia, num trabalho cujo objetivo era abordar o conceito de identificação e identidade, capta momentos no meio da natureza e com projeções de fotografias na própria cara, quase como uma maneira de exteriorizar o que sente e quem é por dentro.

Fora do contexto académico podemos observar uma abordagem sempre mais familiar nos temas que trata, trazendo mais uma vez o tema de casa, família, ligações e memórias àquilo que faz.

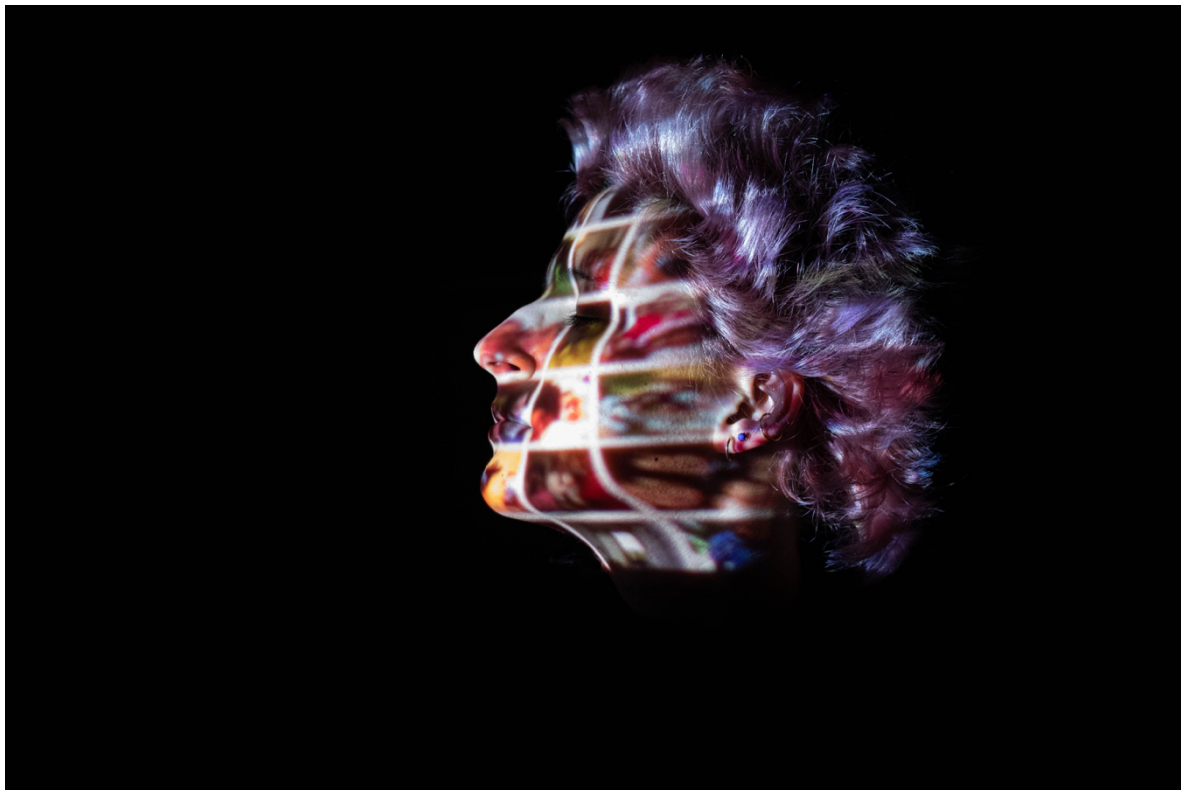


Figura 45 - Castelo-Branco, M. (2021). *Autorretrato: Identidade e Identificação* [Fotografia]. Behance, Adobe. <https://www.behance.net/gallery/166919365/Self-Portrait-the-entity-and-identity>



Figura 44 - Castelo-Branco, M. (2021). *Autorretrato: Identidade e Identificação* [Fotografia]. Behance, Adobe. <https://www.behance.net/gallery/166919365/Self-Portrait-the-entity-and-identity>



Figura 49 - Mercês (2022) *Casamento Francisca e Miguel* [Ilustração Digital]. <https://www.instagram.com/p/CTN0ePslz8/>



Figura 48 - Mercês (2021) *Avós* [Ilustração Digital]. <https://www.instagram.com/p/CKY-BJmhUEo/>



Figura 47 - Mercês (2022) *Família Miguel Mano* [Ilustração Digital]. <https://www.instagram.com/p/CYtumUCofbP/>



Figura 46- Mercês (2022) *Home, Love, Family* [Ilustração Digital]. <https://www.instagram.com/p/CmphtGLoZYf/>

Ainda na licenciatura, após entrar em contacto com os filmes palimpsesto, vê um interesse ganhar nome no cinema português, tendo crescido com filmes de família e sessões em casa nas quais eram visionados eventos e festas filmadas gravados. Descobre assim um novo gosto e mundo por explorar. Nessa mesma cadeira de História e Estética do Cinema Português, vê uma oportunidade em expressar a vontade que tem sentido até então de falar sobre os filmes que a marcaram enquanto criança. Das memórias que tem dessas alturas e conseqüentemente a nostalgia que sente em relação a eles. Escreve um ensaio, *Nostalgia Portuguesa: o cinema como memórias fotográficas* (2021), no qual pega em filmes de três realizadores específicos: Miguel Gomes, Margarida Leitão e Petra Costa, para tentar compreender se enquanto cineastas existe também uma necessidade de expressar essa nostalgia e de que forma cada um se reconstrói e vê através da sua própria arte. Neste tenta compreender de onde vem este sentimento de saudade e nostalgia e porque é que acaba por ser tão inerente na comunidade portuguesa, relacionando-o com literatura portuguesa, mais especificamente Luís de Camões e Fernando Pessoa. Nota-se já nesta altura uma vontade e hábito em interligar vários elementos da cultura visual e não algo apenas limitado ao cinema.

Voltando ao 1º ano do mestrado, passa por uma fase caracterizada por um sentimento mais marcante e pesado de saudade que a inspira a realizar o projeto que posteriormente vai dar azo a que este atual se desenvolva. *A contaminação de imagens familiares para o cinema: o álbum de família enquanto catalisador de memórias* (2021) (figuras 50,51 e 52), consiste no confronto direto entre fotografias de família da autora, com fotogramas de filmes que entram na categoria de filmes palimpsesto e documentários autobiográficos, estes sempre portugueses, e os junta num álbum de família inutilizado. Com esta experiência conseguimos refletir sobre a ideia do privado se tornar coletivo tão facilmente e o quão envolvente essa experiência pode ser. De que forma pessoas exteriores à família se conseguem relacionar com os contextos e momentos representados. Apesar de inicialmente se achar que seria fácil de decifrar as fotografias de família dos fotogramas de cada filme, a seleção e cuidado em juntá-los de acordo com parencas, semelhanças de contextos e pessoas, torna a sua existência natural, parecendo que se trata de um só momento, quando na realidade são vários, de diferentes pessoas. Esta problemática do álbum de família e o fim da sua utilidade nos tempos modernos, mas de que forma o cinema e os artistas através da sua arte registam e criam os seus próprios álbuns de família, torna-se no início de uma pequena investigação e exploração para o resto do mestrado. Este trabalho final de mestrado é um exemplo da forma como esse pequeno projeto acabou por ganhar um maior desenvolvimento e exploração.



Figura 50 - Castelo-Branco, M. (2021). *Projeto de Cultura Visual: A contaminação de imagens familiares no cinema: o álbum de família enquanto catalisador de memórias*. [Álbum].



Figura 52 - Castelo-Branco, M. (2021). *Projeto de Cultura Visual: A contaminação de imagens familiares no cinema: o álbum de família enquanto catalisador de memórias.* [Álbum].



Figura 51 - Castelo-Branco, M. (2021). *Projeto de Cultura Visual: A contaminação de imagens familiares no cinema: o álbum de família enquanto catalisador de memórias.* [Álbum].

3.1.2. Inspirações



Figura 54 - Marino, M (2022) *Rimozione #1* [Fotografia] Behance, Adobe <https://www.behance.net/gallery/135852911/Rimozione-1>



Figura 53 - Marino, M (2022) *Rimozione #1* [Fotografia] Behance, Adobe <https://www.behance.net/gallery/135852911/Rimozione-1>



Figura 55 - Leal, J. (2014). *Ressurreições em 2'33'* [Instalação]. Geraldês da Silva Gallery, Porto, Portugal. <https://www.behance.net/gallery/47178381/Ressurreicoes-em-233>

Durante a minha pesquisa para esta parte mais prática, deparei-me com alguns artistas que me intrigaram e serviram como posterior inspiração. Um deles é o artista Mattia Marino, que pegou em várias fotografias antigas e fez uma espécie de remoção, daí o nome do seu projeto *Rimozione #1* (2022). O artista não deixa qualquer descrição sobre o processo da execução, o que nos deixa na dúvida se as marcas de água, marcas de tinta e desgaste é realmente natural do tempo, ou se foi algo manipulado pelo Mattia do presente de modo a tentar de certa forma provar essa efemeridade e fragilidade das memórias. Este trabalho, tal como o de João Leal, *Ressurreições em 2'33'*, mencionado anteriormente, explora muito o conceito da manipulação das fotografias. Mattia Marino apesar de não dar nenhuma espécie de contextualização sobre as fotografias e as intervenções nelas causadas, conseguimos compreender que algum tipo de manipulação foi causado, quer seja natural ou pela mão

humana. Enquanto no projeto de João Leal, é claramente uma manipulação feita pela mão humana, dado que o objetivo é apagar as fotografias com lixívia, para criar uma alegoria sobre a perda dos

momentos, a partir do momento em que apagamos as fotografias que serviam como lembranças, congelamentos dessas memórias. Isto inspirou a que o trabalho da autora tivesse também esta conotação mais provocadora, que também não houvesse receio em mudar o aspeto das fotografias e dessa forma criar uma ressignificação mais evidente.

Continuou-se à procura de estímulos visuais, experiências que outras pessoas pudessem ter feito e posteriormente inspirar o modo como essa manipulação poderia ser executada nos estudos de caso. Foi-se juntando todas as referências e imagens de maior interesse numa pasta. Posteriormente, foi criado um moodboard onde foram colocados por tópicos e apontamentos os elementos que tinham interessado em cada imagem e o porquê.



Figura 56 - Moodboard inicial projeto

Projeto - Nostalgia e Memórias ...

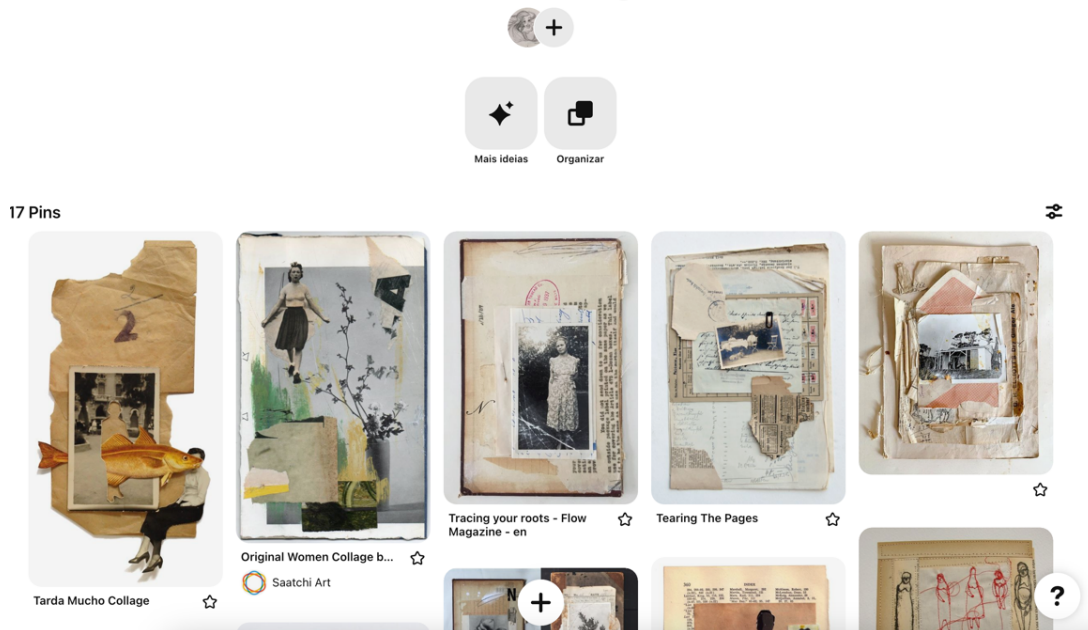


Figura 57 - Página *Pinterest* do projeto

Num dos primeiros testes que foram feitos, para manter a consistência do trabalho previamente feito no âmbito da ilustração e que também serviu como tentativa de estilo que poderia ser abordado na ideia inicial de criar uma animação, foi ilustrada uma fotografia da avó materna com a mãe da autora. Nesta demonstra-se a diferença entre a fotografia original, a ilustração traçada por cima e a ilustração sem a imagem por baixo. Era pretendido executar-se uma simulação visual, ainda sem estar muito definido o seu propósito final. No entanto, toda esta fase de inspiração e testes foi imprescindível para compreender melhor a abordagem que se pretendia ter com esta dissertação.



Figura 58 - Teste Sequência Ilustração

3.1.3. O Objetivo e Alguns Estudos de Caso

O objetivo com os estudos de caso, é pegar nos dois registos nostálgicos: as fotografias de família e o cinema português e tentar compreender o porquê de serem registos nostálgicos. De que forma podemos visualizar essa nostalgia. Porquê cinema feito em Portugal especificamente? Portugal enquanto comunidade e cultura parece partilhar muito esta emoção e sensação da saudade, nostalgia. O fado canta e evoca momentos de tristeza, o próprio Fernando Pessoa e os seus heterónimos recaem sempre nessa ideia de passado, da verdadeira alegria já ter sido vivida e agora estarmos só à espera do fim. Claro que cada heterónimo tem a sua personalidade e modo de abordar esta efemeridade da vida, mas de um modo geral todos partilham uma certa nostalgia pelo que já foi e não vai voltar, uma nostalgia da infância e a perda da mesma.

Enquanto artista é sentida uma certa responsabilidade em explorar e aproveitar aquilo que é produzido no próprio país, de forma a valorizar e aprender também mais sobre a arte que criamos. Foi aproveitado já na licenciatura a ligação criada com os documentários mais autobiográficos portugueses e de que forma podiam ser trazidos para a própria arte. Arte esta que vai ganhando cada vez mais camadas de significado, transformando-se a cada passo académico que é tomado.

Este elemento sentimental está presente e pode ser observado nos filmes selecionados neste trabalho. É toda essa camada o que traz essa sensação de nostalgia e os torna registos nostálgicos. Tanto as fotografias de família como estes filmes palimpsesto (que são também documentários autobiográficos) são registos nostálgicos, porque independentemente da ficção que poderá estar presente em cada, aquilo que transmitem, que pretendem explorar com as suas obras, refletem a mesma intenção e sentimento. Têm como objetivo refletir, deambular, viajar para um passado que não vai mais voltar.

Foi aproveitado já na licenciatura a ligação criada com os documentários mais autobiográficos portugueses e de que forma podiam ser trazidos para a própria arte. Arte esta que vai ganhando cada vez mais camadas de significado, transformando-se a cada passo académico que é tomado.

Como já vimos, partiu-se de uma procura por documentários autobiográficos portugueses que ajudassem a completar a seleção que já tinha sido previamente feita que envolvia *Gipsofila* (2015), *Inventário de Natal* (2000) e *Toca do Lobo* (2015). Inicialmente também incluía o filme

Elena (2012) de Petra Costa, mas por ser luso-brasileiro e por ter um tipo de imagem e montagem mais experimental, sentiu-se que para o que se pretendia fazer, não se inseria. Posteriormente foi também acrescentado a *Metamorfose dos Pássaros* (2020) que pela sua imagem com algum grão e enquadramentos e conotação pareceu ser um filme indicado para o trabalho em mãos.

A primeira fase, que se sucedeu ainda na cadeira de Projeto de Cultura Visual, foi uma seleção dos filmes e captura de ecrã dos fotogramas em que se visionasse algumas semelhanças com os registos de família. De modo que se pudesse misturar no álbum fotográfico antigo, inutilizado do avô paterno que foi aproveitado como tela nesse trabalho, criando um confronto direto entre os dois registos que, no mesmo espaço, acabam por se tornar num. Desta forma foi trazida também a discussão do arquivo privado se tornar coletivo e toda a questão ambígua de estarmos a desvalorizar ou descaracterizar o arquivo privado ao torná-lo público e a relacioná-lo com outros arquivos.

Na adaptação feita para o trabalho final de mestrado, não se quis continuar a desenvolver a ideia anterior de reaproveitar um álbum inutilizado de família para confrontos de realidades do cinema e de família, apesar de se ter sentido que foi uma experiência e conceito interessante. Quis-

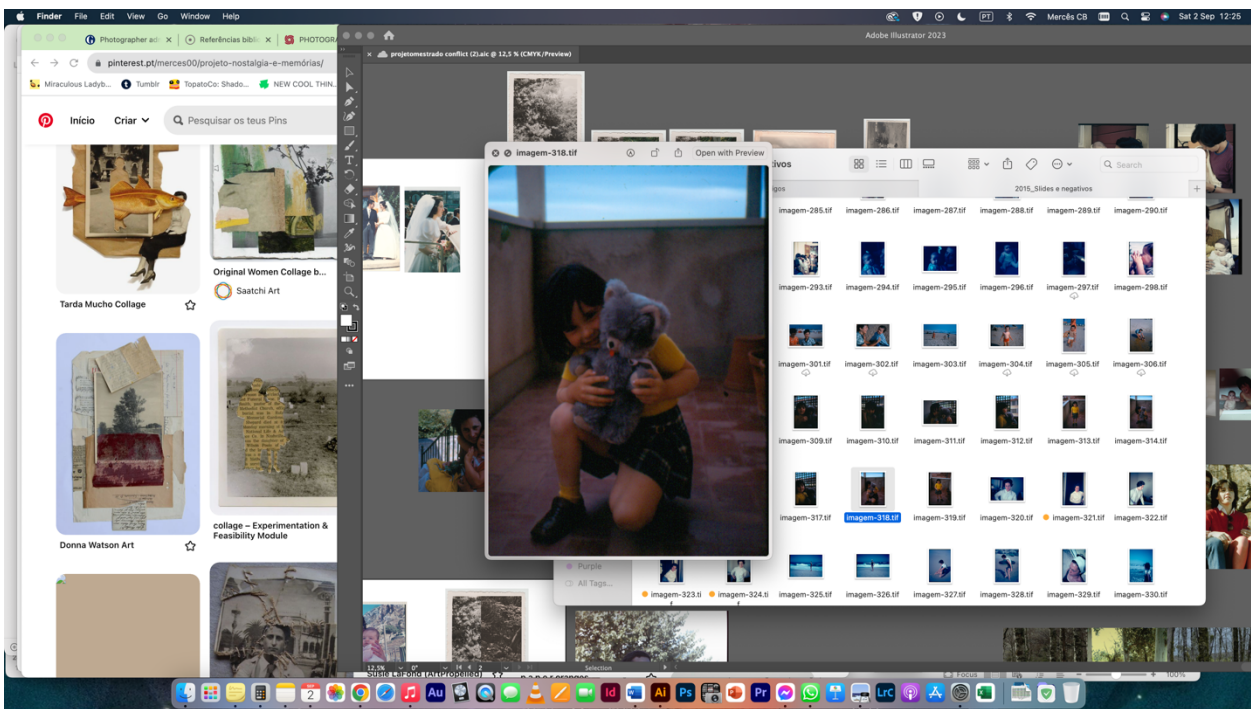


Figura 59 - Screenshot ambiente de trabalho

se tornar as coisas um bocadinho mais disruptivas, partindo do mesmo material de origem da primeira abordagem, mas subindo um bocadinho mais o nível criativo e experimental.

Este processo inicial dependeu bastante do *Illustrator*, foi neste que se colocou fotografias de família que pareciam ter um tipo de qualidade cinematográfica. Ao mesmo tempo foi-se revendo aos poucos cada um dos filmes previamente selecionados, para ver se haveria momentos que se poderiam inserir, de certa forma, com a realidade captada nas fotografias que iam sendo isoladas. O objetivo ao estar no *Illustrator* e ao fazer esta pesquisa, era de posteriormente se conseguir fazer algumas montagens desses dois registos para que dessem a sensação de se tratar do mesmo. Apesar de em alguns casos misturar fotografias a preto e branco com fotogramas a cor e por essa razão criar mais contraste. Esta montagem inicialmente consistia em unir metades de cada registo, para dar a sensação de se tratar da mesma fotografia (figura 62, no lado esquerdo temos uma metade de uma fotografia de família e no lado direito uma metade de um fotograma do filme *Metamorfose dos Pássaros* (2020); figura 63, no lado esquerdo temos mais uma vez uma metade de uma fotografia de família e no lado direito uma metade de um fotograma também do filme *Metamorfose dos Pássaros* (2020)). O processo inicial no *Illustrator* permitiu a que essas montagens primeiro fossem criadas e só posteriormente impressas e cosidas com a linha vermelha. Nem todas as montagens criadas foram impressas, tendo algumas ficado em formatos digitais.

Após se experimentar misturar esta dualidade de cinema com fotografia mais amadora, pensou-se que seria interessante experimentar utilizar duas metades diferentes, mas desta vez de fotografias de família, com os mesmos familiares, mas em épocas diferentes (figura 64). O objetivo não era o de mostrar contrastes muito grandes, em que por exemplo temos numa metade o avô e a neta com 2 anos e mais tarde vemos o avô e a neta, mas esta agora já tem 34. Sentiu-se que na subtileza de mostrar a passagem do tempo, se conseguiria criar mais essa ilusão e confusão no espectador, dado que se calhar as pessoas nesses 3 anos não mudaram tanto ou o suficiente para que quem observe consiga fazer uma distinção ou estranhar. Essa união e recorte acaba por representar também uma espécie de criação do tal multiverso que já fora mencionado mais acima: de repente estamos a colocar as mesmas pessoas, mas em épocas diferentes, a interagirem uma com a outra. Este tipo de interações (pelo menos enquanto não inventam uma máquina do tempo) não são possíveis, pelo que cada vez mais se tornou interessante a ideia do conceito de “criar novas memórias” ou “criar novas realidades” para este trabalho, ilustrando também a construção de

novos sentidos. Pensou-se em unir este conceito ao facto de a própria memória ser algo bastante subjetivo e de aquilo que nos lembramos nem sempre ser o que aconteceu. Podendo por vezes até chocar com as recordações das outras pessoas que evidenciaram o mesmo acontecimento. A partir daqui começaram-se a criar montagens e colagens cada vez mais experimentais. Nestas tanto eram misturadas só fotografias de família de diferentes épocas e com diferentes pessoas para criar uma espécie de nova realidade e nova memória, como também se utilizava os fotogramas que faziam parte dos pré-selecionados, para trazer uma nova camada. Destas novas experiências, algumas foram só mantidas em contexto digital (figura 65, 66, 68. Figura 65 consiste na junção entre duas fotografias de família e um fotograma de *Metamorfose dos Pássaros* (2020) que se encontra no lado direito; Figura 66 a montagem é feita unicamente com fotografias de família; Figura 68 a fotografia de família encontra-se no centro e no lado direito e esquerdo, fotogramas de *A Metamorfose dos Pássaros* (2020)). Tendo as primeiras tentativas sido impressas e a união entre as duas metades ter-se tornado mais visível com a ligação da linha vermelha cosida à mão para evidenciar e marcar mais esse elemento de junção (figuras 62, 63, 64, 67), de algo que não era suposto estar ali e que foi adicionado. Não só mas também com o propósito tornar ainda mais claro a delimitação de cada metade, aquela linha é onde começa e termina cada fotografia. Para enfatizar esse propósito, essa união entre realidades, a linha vermelha foi essencial e a impulsionadora a que estas experiências fossem feitas. O vermelho da linha por ser uma cor que tanto em imagens a cor como a preto e branco, se destacava. Sempre se achou interessante esta possibilidade de trazer a agulha e linha para uma matéria-prima menos convencional, dado que é regularmente utilizada em tecido e não tanto em papel. Enquanto no tecido a sua intervenção costuma ser mais subtil, ao trazermola para o papel, iria furar de forma mais marcante, podendo até ficar imperfeito, feio. Mas esta crueza e manualidade, a imperfeição da cosedura, traz esse lado mais humano também ele presente nas próprias linhas de histórias que cada fotografia e fotograma contam e a intercalação que acontece das mesmas. A cada coser cria-se uma ligação que começou com as primeiras experiências de união entre os fotogramas e fotografias de família.

Depois pensou-se noutra forma de explorar o mesmo, mas apenas com fotografias de família, que me fazia sentir como estar a arriscar em demasia, pois estaria a mexer e interferir com memórias, que traz sempre aquela sensação perigosa de estarmos a mexer em algo que não devemos. Mas por levantar exatamente estes dilemas e dúvidas, tornou-se essencial e complementar para o trabalho.

Aliás, toda esta ideia de linha que pode ser interpretada de vários tipos: a linha que usamos para coser, mas que estando a ser cosida por a mão de alguém, já tem um seguimento anterior de uma linha que conta a história de alguém, vinda dos traços e linhas das mãos, acarreta um sentido mais profundo para aquilo que constrói com essas linhas e traços que a constituem. Falando mais especificamente no ato de bordar, que é o que é feito nestas fotografias, mesmo que de forma mais simples ou minimal. Trago um exemplo de o autor Tim Ingold, no seu livro *Lines, a Brief History* (2007), que, ao tentar clarificar se o ato de bordar consiste em linhas ou em traçados (ou seja, em *threads*, envoltimentos maiores de fios, de traços, que criam uma figura maior no fim como acontece com as mantas de arraiolos), apercebe-se que os dois se tratam de uma transformação de um para o outro.

“Though I started out by presenting threads and traces as though they were categorically differentiated, these examples of knitting, embroidery and lacework suggest that, in reality, each stands as a transform of the other. Threads may be transformed into traces, and traces into threads.



Figura 61 – Mercês a experimentar diferentes técnicas



Figura 60 - Mercês a coser nas montagens impressas

It is through the transformation of threads into traces, I argue, that surfaces are brought into being. And conversely, it is through the transformation of traces into threads that surfaces are dissolved.” (Ingold, 2007 p. 52).

Estas linhas e bordados de histórias que são as nossas memórias e experiências que temos, estão expostas em cada fotografia, cada registo desses mesmos momentos. Ao utilizar uma linha para unir estas fotografias com outros registos, também eles bordados de histórias e afetos, vou estar a recorrer a uma transformação de todo esse ecossistema ao pegar nesses bordados de histórias e juntá-los com outros bordados, cada um da sua cor, do seu feitio. Por vezes posso ter receio que se desmanchem e fiquem apenas algumas linhas, mas aí está o sentido da resignificação, essas linhas, como Ingold menciona, podem ser transformadas em novos bordados, em algo maior. Existe o receio de destruir os registos do que já foi, das histórias e testemunhos dessas pessoas, mas na realidade estamos a construir algo ainda maior, um novo bordado. Ao ilustrar visualmente essa linha que percorre estas fotografias e demonstra as ligações entre elas e as conecta, permite-se ter uma visualização mais clara destas camadas de sentidos que são pretendidas mostrar, desse bordado de linhas de vida.

A metodologia usada baseia-se assim numa estratégia mais experimental. Quando surgiu esta ideia de confronto dos dois registos, por mais que funcionasse bem teoricamente, era preciso também de se testar em termos visuais se se conseguiria passar a mesma sensação ou se seria necessário mudar a abordagem. Esta ideia de realidades e linhas que se cruzam, surgiu exatamente por estar a experimentar unir metades de fotografias e momentos, a criar montagens, à procura de perceber e ver o que provocavam em mim. Foi ter esta prática criativa em que encarasse a pele de um cientista experimental que está a fazer experiências, juntar coisas e ver o que elas desvendam. Revelou-se, deste modo, num processo de descoberta e entendimento do tema que abordo neste trabalho e do rumo que pretendia tomar com ele.



Figura 62 - Castelo-Branco, M (2023) *Jogar às Escondidas no multiverso Parte I* [Mixed Media]



Figura 63 - Castelo-Branco, M. (2023) *Jogar às Escondidas no Multiverso, Parte II* [Mixed Media]



Figura 64 - Castelo-Branco, M. (2023) *Abraço em espaços temporais dispaes* [Mixed Media]



Figura 65 - Castelo-Branco, M. (2023) *Passeio entre Serras* [Digital]



Figura 66 - Castelo-Branco, M. (2023) *Um dia de família na neve* [Fotografia Digital].



Figura 67 - Castelo-Branco, M. (2023) *Primeiras montagens feitas com linha* [Mixed media].



Figura 68 - Castelo-Branco, M. (2023) *Tigé entre árvores multidimensionais* [Digital].

Para além destas primeiras montagens digitais e manuais, foram criadas mais para que se pudesse explorar outras formas de as interligar. Foram sempre procurados elementos específicos que houvesse em comum em cada fotografia, de modo a tornar a sua conexão mais clara. Ao estarmos a criar este tipo de montagem, estamos a trazer uma nova narrativa a fotografias que por si só já representam memórias e consequentemente, as suas próprias narrativas. Estamos, mais uma vez, a trazer novos significados. Na figura 69, 70 e 71 aproveitou-se o elemento da vegetação para criar a ligação entre as três fotografias/fotogramas. Na figura 69 trata-se só de fotografias de família, na figura 70 a imagem que se encontra no meio é de um fotograma do filme *Toca do Lobo* (2015), na figura 71 a primeira imagem é fotografia de família e a que se encontra debaixo dessa, um fotograma de *Metamorfose dos Pássaros* (2020).



Figura 69 - Castelo-Branco, M. (2023) *Passeio numa tarde de primavera* [Mixed media].



Figura 70 - Castelo-Branco, M. (2023) *Tardes de Verão* [Mixed Media].

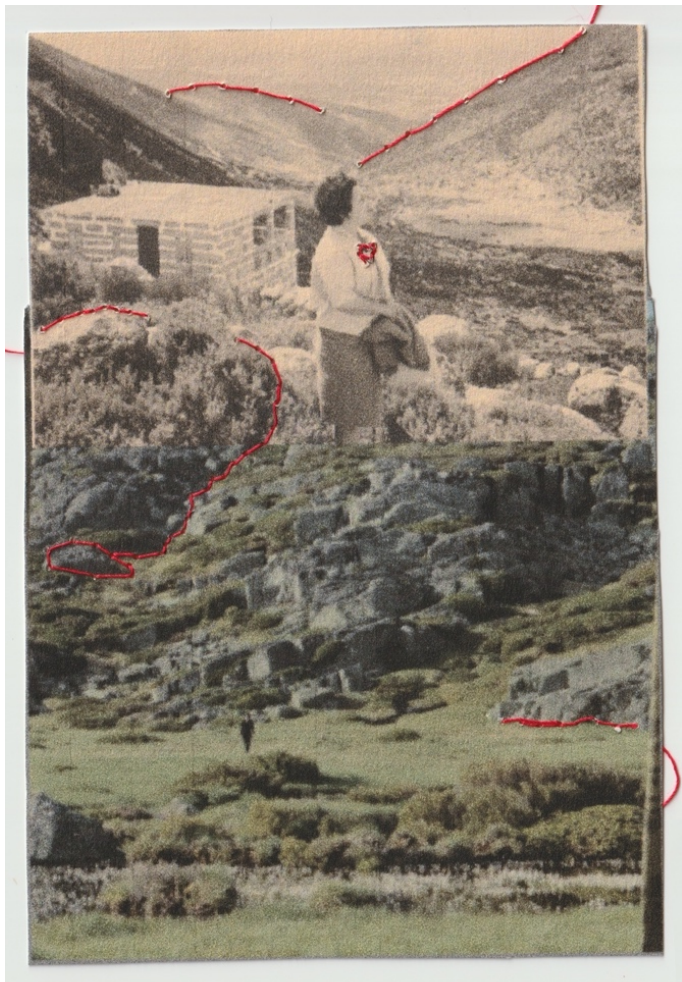


Figura 71 - Castelo-Branco, M. (2023) *A Bisavó deambula pela imensidão da Serra* [Mixed Media].



Figura 72 - Castelo-Branco, M. (2023) *Tecer de afetos* [Mixed Media].



Figura 73 - Autor Desconhecido (1962) [serra da estrela a caminho da torre] [Scan Fotografia]



Figura 74 – Castelo-Branco, M (c. 1980) [mãe a deitar a língua de fora ao pai na serra] [Fotografia]

Na figura 70 já existe uma outra linha de pensamento. Aqui a linha que está a ser tecida, neste caso, tricotada, representa as linhas que conectam cada pessoa, nos momentos familiares, daí a sua transposição de uma imagem para a outra. São linhas de afeto a serem tecidas entre cada familiar, entre as ligações presentes nos dois fotogramas utilizados para a montagem (o de cima referente a *Metamorfose dos Pássaros* (2020) e o de baixo *Inventário de Natal* (2000)).

Foi também experimentado criar umas montagens em que houvesse sobreposição de imagens (Figura 75, 78 e 79). A imagem sobreposta teria menos opacidade de modo a conseguir fundir-se de forma mais orgânica com a fotografia que estivesse em baixo. Nestas sobreposições, existia uma espécie de substituição das pessoas ou do espaço daquela memória. Em algumas fotografias tirava-se as pessoas da fotografia original, trazendo uma com pessoas diferentes, mas da geração seguinte, para criar essa ligação geracional, colocando-as num espaço em que também já estiveram, mas numa época diferente. Na figura 75 trata-se de um cenário na serra, no qual estava representada a Bisavó Nazária (Figura 73), que foi substituída pela sua neta (Figura 74). Na Figura



Figura 75 - Castelo-Branco, M. (2023) *A serra enquanto lugar de reencontro* [Mixed Media].

76 podemos observar um caminho de terra, perto de uma casa de família, na qual estavam os dois bisavós maternos (Figura 78) mas que foram trocados na montagem pela descendência seguinte, ou seja, os avós maternos (Figura 76). Na figura 79 já temos algo ligeiramente mais experimental, no qual se interfere com uma fotografia de família e um fotograma do filme *Metamorfose dos Pássaros* (Figura 80) que na montagem é o que se encontra recortado de forma circular, sobreposto em cima da fotografia de família (Figura 81), em que aparece um fantasma no meio da vegetação. Este fantasma está sobreposto e recortado de modo a conseguir fundir mais naturalmente com a fotografia da bisavó materna, Nazária, que surge sentada num banco de pedra, rodeada de plantas.



Figura 76 – Autor Desconhecido (1962) [Scan Fotografia]



Figura 77 – Autor Desconhecido (1962) [bodas de prata avós] [Scan Fotografia]



Figura 78 - Castelo-Branco, M. (2023) *Transposição geracional a caminho da quinta Villa Espiga* [Mixed Media].

Neste foi escolhida propositadamente uma fotografia em que estivesse um familiar que já tivesse falecido, de modo a haver também uma ligação mais óbvia e direta com o próprio fantasma. O efeito ficou bastante peculiar, dado que a intensidade com que a opacidade ficou, permitiu a que se conseguisse ver ligeiramente a cara do familiar, por detrás da névoa do lençol do fantasma. Como também temos a possibilidade de continuar a ver as pernas, caracterizando ainda mais esta imagem de alguém que não está totalmente presente, mas também não desapareceu na totalidade.



Figura 79 - Castelo-Branco, M. (2023) *Bisavó Fantasma* [Mixed Media]

Esta sobreposição de realidades e registos permite à ressignificação de contextos e espaços, sendo que aqui parece que o próprio recorte onde está presente o fotograma, ao contrastar com a calma do espaço da fotografia original que se encontra debaixo, cria essa ideia quase de presságio para o futuro que está para vir. A natureza que se encontra controlada pela mão humana, poderá vir a voltar a dominar o espaço, havendo uma maior quantidade de vegetação na fotografia. Tal como a própria bisavó vai deixar de estar presente neste plano, seguindo o ciclo da vida.



Figura 80 - Vasconcelos, C. (Realizadora). (2020) *A Metamorfose dos Pássaros*. [Filme] Primeira Idade;



Figura 81 - Autor Desconhecido, (1935) [Penha Guimarães] [Scan Fotografia]

3.1.4. Ideias para Possíveis Aplicações Futuras

- Ideia 1 – Instalação Artística

Foram pensadas em várias alternativas de aplicação futura destes estudos de caso. Numa primeira instância tinha-se pensado numa instalação artística, inspirada dentro do conceito e instalação de Erik Kessels, *Album Beauty*. Erik Kessels na sua instalação, pretende fazer uma ode à era dos álbuns de fotografia, que têm vindo a desaparecer. Nesta dispõe dos álbuns e fotografias nos seus tamanhos reais, mas também em tamanhos aumentados, para dar a sensação ao espectador de estar a entrar pelas numerosas histórias das pessoas de todo o mundo. Cria uma relação mais direta e interativa com o espectador, que não costuma ser tão habitual, principalmente a quem vê de fora as histórias de outras pessoas expostas e em disposição. Assume a ideia de o álbum de fotografia tornar-se coletivo e insiste para a quem está a apreciar, faça parte dessa mesma história. Cria um confronto muito direto com a ideia de tornar público o arquivo privado, tornando bastante



Figura 82 - Kessels, E. (2012). *Album Beauty* [Instalação]. Foam, Amsterdam, Netherlands.
<https://www.foam.org/events/erik-kessels>

claro através de brincadeiras que faz em que em fotografias em tamanho real as pessoas têm a possibilidade de colocar a cara no sítio onde estaria a cara de outra pessoa.

Caso fosse criado algo dentro deste género, seria interessante para este projeto criar um ambiente em que se dispusessem várias das montagens criadas dentro dos estudos de caso, e dar a possibilidade de cada pessoa poder criar a sua própria história através das montagens que fizesse com as fotografias e materiais disponíveis numa zona dedicada a esse dinamismo.



Figura 83 - Kessels, E. (2012). *Album Beauty* [Instalação]. Foam, Amsterdam, Netherlands. <https://www.foam.org/events/erik-kessels>

- Ideia 2 – Livro-instalação

Pegando naquilo que iniciou este percurso - o álbum de fotografias – ponderou-se abrangê-lo num livro, um livro mais que misturasse vários tipos de *media*, algo que de certa forma fizesse ligação com todas as influências mencionadas, desde o cinema, à banda desenhada, à instalação, fotografia e álbuns.

Building Stories (2015) de Chris Ware, é um livro-caixa consiste numa espécie de novela gráfica desconstruída, em que o leitor tem a possibilidade de criar narrativas diferentes dependendo da ordem em que lê as coisas e em que as estrutura. Diz-se haver neste livro 87 mil milhões de possibilidades diferentes de conjunções. Este contém vinhetas, um panfleto, um jornal, uma espécie de infografia ilustrada, todos estes para representar e de certa forma contribuir para as diferentes narrativas das três vidas das personagens do apartamento em que a história se passa. Curioso o nome do livro não só remeter para o facto de estarmos literalmente a construir histórias a partir do momento em que o abrimos, mas de também ser um edifício (*building* em inglês), de histórias (*stories*). O *building* aqui tanto serve o propósito de ser um ato, neste caso o ato de construir, mas também o de um espaço que por si só já contém histórias das diferentes vidas que ali habitam. O



Figura 84 - Ware, C. (2012). *Building Stories*. Vintage Publishing

próprio título do livro foi o que acabou por inspirar a um dos estudos caso, o livro-instalação, se denominasse de *Building Memories*, dado que remete literalmente ao que se pretende explorar ao longo deste trabalho, da construção de memórias através da ficção e memória e de que forma esta ressignifica e cria.

O livro *Here* (2014) de Richard McGuire, um livro de artista disfarçado de novela gráfica, trouxe também algumas inspirações para aquilo em que o livro-instalação *Building Memories* poderia conter. Em *Here*, o artista reflete sobre as diferentes vidas que um local tem, mostrando-as através da ilustração a interferirem umas com as outras. Cada página torna-se num quadro que representa diferentes espaços temporais e nos relembra da efemeridade das coisas ao mostrar o que veio antes e o que está para vir.

Chegou ainda a fazer uma exposição em 2016 na qual tornou várias das suas páginas em espaços reais e interativas, permitindo o espectador fazer parte desta intervenção e da história que contam (figura 87).



Figura 85 - McGuire, R. (2014) *Here*. Pantheon.

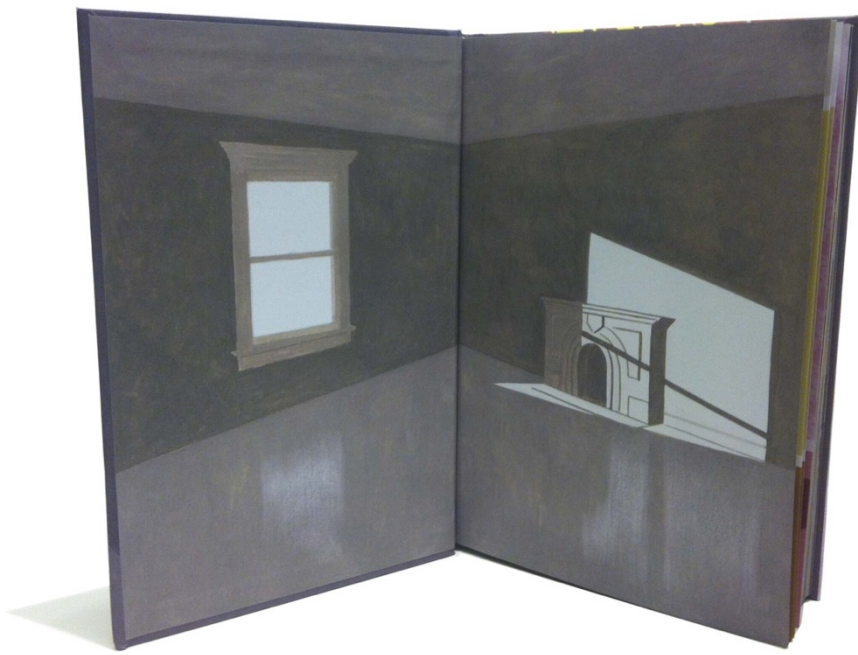


Figura 86 - McGuire, R. (2014) *Here*. Pantheon.



Figura 87 - McGuire, R. (2016). *TimeSpace After Here* by Richard McGuire [Instalação]. Museum Angewandte Kunst, Frankfurt, Germany.

Foram retiradas ainda mais algumas inspirações de projetos do *Behance* em que houvesse a utilização de materiais que se tivesse interesse em explorar.

O primeiro, *fanzine memória inventada* (2022) de June Schindler, cria um mini livro, uma fanzine tal como é referido no título. Utiliza papel vegetal e aproveita a sua transparência para incluir elementos que estejam relacionados com essa memória inventada que refere. Inclui fotografias, desenhos, rabiscos, postais, etc... Parece-nos estar a tentar contar histórias de sítios e espaços vividos e das recordações desses mesmos através de elementos visuais. Aqui a pouca



Figura 88 - Schindler, J. (2022) *fanzine memória inventada* [Mixed Media] Behance, Adobe. <https://www.behance.net/gallery/139487313/fanzine-memoria-inventada>



Figura 89 - Schindler, J. (2022) *fanzine memória inventada* [Mixed Media] Behance, Adobe. <https://www.behance.net/gallery/139487313/fanzine-memoria-inventada>

opacidade entre cada página leva a uma sensação de acumulação de memórias. Esta mesma per-
mite-nos mergulhar pelas memórias de forma mais imersiva, dado que no fim estas juntam-se e
criam uma só imagem, uma espécie de sequência

O segundo projeto, *That Day – A Short Story* (2015) de Millie Windfeldt, consiste numa
história compilada em várias folhas de acetato. Nestas estão impressas imagens e texto. Quando
esta espécie de livro se fecha, ao serem folhas de acetato, temos a capacidade de visualizar toda a
informação que está em cada página. O objetivo com este projeto foi o de relembrar uma memória
específica da sua adolescência, ou pelo menos aquilo que ainda achava que se lembrava da mesma.
Ao abordar uma memória mais distante, explora o conceito daquilo que na altura sentia como
determinada forma e perspetiva e que agora, sente de uma forma totalmente diferente. Nota ter
utilizado propositadamente um material transparente para contar esta história, com o objetivo de

o leitor ter a mesma
sensação quando é re-
lembrada na sua ca-
beça esta memória.



Figura 91 - Windfeldt, M. (2015) *That Day – A Short Story*. [Mixed Media]. Behance, Adobe. <https://www.behance.net/gallery/23831997/That-Day-A-Short-Story>



Figura 90 - Windfeldt, M. (2015) *That Day – A Short Story*. [Mixed Media]. Behance, Adobe. <https://www.behance.net/gallery/23831997/That-Day-A-Short-Story>

Inspirada por estas referências, houve ainda a criação de um layout do livro-instalação, que segue o mesmo propósito e ideia do *Building Stories* de Chris Ware. Seria um livro que na realidade é uma caixa, contendo dentro dele vários elementos que levem a esta ideia de construir memórias, *Building Memories*.



Figura 92 - Layout capa do livro-instalação

A capa do livro apresenta uma colagem dos vários estudos de caso executados. O objetivo era que através da capa pudéssemos já ter uma ideia de que forma essas memórias se podem construir. A contracapa apresenta mais espaço livre para posteriormente se poder acrescentar algumas informações sobre o conceito do trabalho. Os títulos iriam ser ainda cosidos a linha vermelha, tal como as montagens das fotografias apresentadas na capa.

Por se tratar de uma caixa, o layout contém já as abas necessárias para que as dobras possam ser feitas para construir a mesma.

Dentro da caixa, estava pensado incluir vários elementos, sendo eles:

- uma espécie de tabuleiro de jogo, dividido em três, em que cada face apresentaria uma paisagem.
- fotografias impressas em acetato
- um *flyer* que serviria como manual de instruções
- um pequeno livro *mix & match*
- agulha e linha.



Figura 93 - Ware, C. (2012). *Building Stories*. Vintage Publishing

O tabuleiro e as fotografias de acetato iriam trabalhar em equipa. O propósito era dar a possibilidade de o leitor poder imaginar as suas histórias, ao colocar as fotografias em acetato, que oferecem já alguma transparência, e inseri-las em ambientes talvez diferentes do apresentado. Este tabuleiro é inspirado no que faz parte do livro *Building Stories* (tal como aparece na figura 80). Neste as faces estão divididas pelo mesmo edifício em diferentes estações do ano, em *Building Memories* iriam ser espaços diferentes, mas comuns das várias fotografias de acetato, para dar a possibilidade de conjugar com a variedade apresentada no livro.

Em relação às fotografias em acetato, iria ser disponibilizada uma variedade de 10 fotografias, que envolvem tanto de família como fotogramas dos filmes mencionados neste projeto.

O livro *mix & match* iria consistir em fotografias cortadas em dois ou três. Cada virar de página criaria uma nova possibilidade, uma nova mistura, uma nova realidade.

O livro de instruções teria como objetivo dar a conhecer ao leitor as diversas formas como este pode construir memórias através dos materiais dispostos. Neste seria também apresentado o conceito do trabalho. As instruções iriam ser apresentadas através de desenho e colagens.

Haveria ainda a agulha e linha para que as pessoas pudessem livremente ligar cada história, seja através das fotografias de acetato, seja as que estão no *mix & match*. Iria ser dada liberdade ao leitor para poder manipular e brincar com os materiais da forma que pretendesse. As possibilidades são infinitas, iria depender da imaginação e criatividade de cada um.



Figura 94 - Gorey, E. (2016) *MéLange Funeste*. Pomegranate Communications Inc



Figura 95 - Gorey, E. (2016) *MéLange Funeste*. Pomegranate Communications Inc

Parte IV
Conclusões

4.1. Conclusões

O tema deste trabalho recai à volta da procura de uma compreensão do sentido da palavra nostalgia tanto na forma como afetou a cultura visual e de que modo se tornou crucial para a exploração ao longo do projeto. Toda esta ideia veio de uma perceção de que, ao ver os álbuns de família a cair em desuso e ao ter conhecimento dos filmes palimpsesto que fazem parte do cinema autobiográfico português, que talvez os dois sofressem uma espécie de contaminação ou transformação. Como se os artistas ao deixarem de fazer esse tipo de recolção de memórias num álbum, utilizassem o seu ofício, a sua arte, para o fazer, para trazerem esse sentimento num álbum em movimento. No fim deste trabalho surge-me sempre a pergunta: Porque é que era tão importante para mim mostrar essa ligação entre o cinema e os arquivos pessoais? Ao notar os filmes palimpsesto existirem por contaminação dos álbuns de família, senti necessidade em realmente juntar esses dois registos, mas utilizando as minhas fotografias de família, para demonstrar como é que visualmente se interligavam, quais as suas semelhanças. De que maneira os dois podem coexistir no mesmo espaço. Esta ligação quase natural entre eles, trouxe-me uma perceção dos registos enquanto registos nostálgicos, que se definem pelo sentimento que expressam na sua semelhança de contextos mais do que propriamente elementos mais técnicos, apesar destes terem a sua influência.

Neste trabalho foi aprofundada essa ideia de confronto entre registos nostálgicos, recorrendo a uma maior manipulação e exploração entre os dois, criando uniões através de sobreposições, recortes e bordados. Estas experiências foram criadas enquanto o enquadramento teórico estava a ser desenvolvido, o que permitiu a que eu conseguisse compreender melhor o rumo que o meu trabalho iria ter. Esta prática criativa que utilizei enquanto metodologia consistiu em eu encarar o papel de um cientista experimental que está a juntar as coisas, fazer experiências e ver no que resulta. Estas experiências de laboratório envolviam o processo de misturar fotografias e fotogramas e de as recortar e manipular tanto de forma digital como mais manual através do uso da linha.

Todo o projeto tem uma grande conotação emocional, dado que parte de um sentimento que foi o que provocou a necessidade e vontade de abordar este tema. Posteriormente ao mexer e manipular os fotogramas e fotografias de família, surgiu algum desconforto por ter receio de poder estar a desonrar essas memórias dos meus antepassados que estão ali registadas. Por um lado, sabia que as memórias originais estariam a salvo, não só por não estar a usar as fotografias originais, mas sim cópias, digitalizações das que se encontravam nos álbuns e gavetas, mas também porque o meu objetivo não era o de apagar esse sentido e significado original. Tal como fui mencionando ao longo do trabalho, eu procuro ressignificar esses registos. Pego no conceito de que a memória pode ser reconstruída, aceitando os seus lapsos e aproveitando-os para florescer novas histórias e juntar linhas de vida.

Aquilo que desde o início procuro encontrar é semelhanças, encontros de sentido e sentimento entre humanos que registam memórias e sentem saudade, mas o fazem de forma diferente, em registos diferentes. Isso levou-me a uma viagem à descoberta dessa tendência introspetiva na história do cinema documental e da fotografia amadora, ia procurando de que forma e quando é que poderíamos notar uma visualização da existência humana nesta onda mais pessoal. Vejo e encontro que outras formas na cultura visual podemos visionar esta expressão mais documental e nostálgica e de que maneira esta deambulação me leva novamente aos meus registos, à procura de os entender melhor ou pelo menos de tentar compreender a ficção existente neles.

Esta ficção que parece insistir em existir na nossa realidade e registos, seja na de familiares ou nossas (porque nunca temos a certeza do planeamento ou espontaneidade presentes na sua captação), seja no cinema documental que apesar de documentar a realidade pode partir de representações.

Apesar dos vários desafios que foram apresentados durante o desenvolvimento do trabalho, desde a dúvida em relação ao tema à própria modificação da estrutura do mesmo, no fim veio dar ao tema a que desde o início do meu percurso académico, teimo em sentir necessidade de abordar. Este tema que fala sobre a família, os nossos registos e de que forma esta prática que parece tão íntima também está presente de outras formas na cultura visual (seja através de ilustrações, instalações artísticas, cinema) e demonstra de que maneira esta nostalgia existe não só na sociedade que a usa como estratagema para vender, como na essência da nossa existência que leva à execução destas práticas artísticas.

Estes novos sentidos que construo através dos confrontos visuais criados nas minhas experiências artísticas, evocam e pretendem enfatizar a ideia de temporalidade e do facto de o tempo não ser tão linear quanto se pensa. Traz a ideia da existência de um multiverso, de haver várias realidades diferentes a ocorrer em simultâneo derivadas destas misturas e cruzamentos entre linhas de vidas e de histórias. No entanto, tudo isto não parte da minha intenção enquanto artista, tendo consciência de que a partir do momento em que torno pública estas experiências criadas que outras interpretações poderão ser feitas, inclusive que vão contra aquilo que foi pretendido ao criar este trabalho. Contudo, sinto-o como um marco de um ciclo completado. Todo este trabalho é feito à volta da ressignificação dos meus registos com o de outras obras, o interlaço de linhas e descoberta de novas possibilidades criativas ao unirmos esses dois mundos. O facto do meu trabalho poder vir a ser ressignificado e também ele o começo de mais possibilidades criativas, faz-me sentir que cumpro o meu propósito enquanto artista.

Sinto que este trabalho não só marca o fim do meu mestrado, como também deste fio de nostalgia que foi ainda mais impulsionado pelas saudades de casa numa cidade estranha e que agora recebe esse sentimento e desconforto abraçado. Por essa razão, esta jornada académica e de construção deste projeto tornou-se em algo bastante terapêutico pois deu-me não só a conhecer melhor enquanto artista e despir-me de possíveis receios de poder estar a abordar algo demasiado pessoal a arriscar e testar diferentes práticas artísticas.

Índice de Figuras

Figura 1 – Excerto da banda desenhada Krug, N (2018). Heimat: A German Family Album. Penguin Books	14
Figura 2 – Kentridge, W. (2021) An Argument Mired in Nostalgia [Pintura]. Marian Goodman Gallery, Los Angeles, Paris, New York. https://www.artsy.net/artwork/william-kentridge-an-argument-mired-in-nostalgia	16
Figura 3 - Gabriel, M. , Goldberg, E. (Directors). (1995). Pocahontas. [Film]. Walt Disney Pictures.....	17
Figura 4 – Sousa, H., Areias, I., Brito, P., Frazão, P., Meira, T. (2003-2012). Morangos com Açúcar. TVI/ Plural Entertainment.	20
Figura 5– Sousa, H., Areias, I., Brito, P., Frazão, P., Meira, T. (2003-2012). Morangos com Açúcar. TVI/ Plural Entertainment.	20
Figura 6 - Burton, T. (Director). (2010). Alice in Wonderland. [Film]. Walt Disney Pictures; Roth Films; Team Todd; Tim Burton Productions; The Zanuck Company.	21
Figura 7 - Luske, H., Jackson, W., Geronimi, C. (Directors). (1951). Alice in Wonderland. [Film]. Walt Disney Productions;	21
Figura 8 - Marshall, R. (Director). (2023). The Little Mermaid. [Film]. Walt Disney Pictures; Lucamar Productions; Marc Platt Productions.	22
Figura 9 - Clements, R., Musker, J. (Directors). (1989). The Little Mermaid. [Film]. Walt Disney Pictures; Sliver Screen Partners IV; Walt Disney Feature Animation	22
Figura 10 - Bancroft, T., Cook, B. (Directors). (1998). Mulan. [Film]. Walt Disney Pictures; Walt Disney Feature Animation.	23
Figura 11 - Caro. M. (Director). (2020). Mulan. [Film]. Walt Disney Pictures; China Film Group Corporation; Good Fear; Jason T.Reed Productions.	23
Figura 12 - Caro. M. (Director). (2020). Mulan. [Film]. Walt Disney Pictures; China Film Group Corporation; Good Fear; Jason T.Reed Productions.	23
Figura 13 - Lee, M. (2021). Memories-01 (Ilustração). Behance, Adobe. https://www.behance.net/gallery/122393933/Memories-01	29
Figura 14 - Lee, M. (2021). Memories-01 [Ilustração]. Behance, Adobe. https://www.behance.net/gallery/122393933/Memories-01	30
Figura 15 - Lee, M. (2021). Memories-01 [Ilustração]. Behance, Adobe. https://www.behance.net/gallery/122393933/Memories-01	30
Figura 16 – Leal, J. (2014). Ressurreições em 2’33’ [Instalação]. Geraldês da Silva Gallery, Porto, Portugal. https://www.behance.net/gallery/47178381/Ressurreicoes-em-233	31
Figura 17– Leal, J. (2014). Ressurreições em 2’33’ [Instalação]. Geraldês da Silva Gallery, Porto, Portugal. https://www.behance.net/gallery/47178381/Ressurreicoes-em-233	34
Figura 18– Lynne, P.E. (c. 1910). Memorial to a young man. [mixed media]. Van Gogh Museum, Amsterdam.....	35
Figura 20 – Gonçalves, L. (Realizadora). (2012) Três Semanas em Dezembro. [Filme]. Arts University College Bournemouth	38

Figura 19 – Gonçalves, L. (Realizadora). (2012) Três Semanas em Dezembro. [Filme]. Arts University College Bournemouth	38
Figura 21 - Gonçalves, L. (Realizadora). (2012). Três Semanas em Dezembro. [Filme]. Arts University College Bournemouth	39
Figura 22 - Alçada, A. J. (c. 1960) [A avó materna da autora a vestir um casaco, aos olhos do avô materno] [Fotografia];.....	40
Figura 23 - Audrey Hepburn in Donen, S. (Director). (1963). Charade [Film]. Stanley Donen Films; Universal Pictures.	40
Figura 24 – Jennifer Aniston in Crane, D. Kauffman, M. Junge, A. & Burrows, J. (1994, outubro 13). The One With George Stephanopoulos (Temporada 1, episódio 4) [Episódio de série televisiva]. In Bright, K., Crane, D., Friends. Bright/Kauffman/Crane P.....	41
Figura 25 - Audrey Hepburn in Wyler, W. (Director). (1953). Roman Holiday. [Film]. Paramount;	42
Figura 26 - Alçada, A. J. (c. 1960) [A avó materna da autora aos olhos do avô materno] [Fotografia];	42
Figura 27 - Jean-Paul Belmondo and Jean Seberg in Godard, J. (Realizador). (1960). À bout de soufflé. [Filme]. Les Films Impéria; Les Productions Georges de Beauregard; Société Nouvelle de Cinématographie (SNC).....	43
Figura 28 - Mourão, C. (Realizadora). (2015). A Toca do Lobo. [Filme]. Laranja Azul;.....	47
Figura 29 - Leitão, M. (Realizadora). (2015). Gipsófila. [Filme]. Escola Superior de Teatro e Cinema.	47
Figura 30 - Gomes, M. (Realizador). (2000). Inventário de Natal. [Filme]. Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia; O Som e a Fúria.	48
Figura 31 - Vasconcelos, C. (Realizadora). (2020) A Metamorfose dos Pássaros. [Filme] Primeira Idade;.....	48
Figura 32 - Lumière. (Realizador). (1895) La sortie des ouvriers de l'usine Lumière. [Filme]. Lumière Brothers	49
Figura 33 - Lumière, (Realizador). (1895). Le repas du bébé. [Filme]. Lumière Brothers.	50
Figura 34 - Eastman Kodak Co. (1965-1969) [Anúncio sobre os modelos de Kodak Instamatic com o flashcube]. [Anúncio].....	51
Figura 35 - Eastman Kodak Co (1889-1891) Kodak Number 1 [Photographic Technology]. The Kodak at the National Media Museum, Bradford. https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co8083879/kodak-no-1-camera-box-camera-roll-film-camera	52
Figura 36 - The Eastman Dry Plate and Film Co. (1888) [Kodak Camera Advertisement]. https://notquiteinfocus.com/2014/04/23/a-brief-history-of-photography-part-6-kodak-the-birth-of-film/	52
Figura 37 - Exibição do filme-memória de Mafalda Castelo-Branco.. Um exemplo dos filmes de família compartilhados.....	55
Figura 38 - Scott, R. (Director). (1982). Blade Runner. [Film]. Shaw Brothers; The Ladd Company; Warner Bros. Pictures.	59
Figura 39 - A autora e tia Fátima Nina in Carvalho, A. (2020) As Marias. Produções UBI Cinema	65

Figura 40 - Digitalização página 1 e 2. - Castelo-Branco, M. (2022). A avó explica como fazer filhoses [Fanzine].....	66
Figura 41 - Digitalização página 5 e 6; Castelo-Branco, M. (2022). A avó explica como fazer filhoses [Fanzine].....	67
Figura 42 - Digitalização página 3 e 4; Castelo-Branco, M. (2022). A avó explica como fazer filhoses [Fanzine].....	67
Figura 43 - Digitalização capa e contracapa; Castelo-Branco, M. (2022). A avó explica como fazer filhoses [Fanzine].....	68
Figura 44 - Castelo-Branco, M. (2021). Autorretrato: Identidade e Identificação [Fotografia]. Behance, Adobe. https://www.behance.net/gallery/166919365/Self-Portrait-the-entity-and-identity	69
Figura 45 - Castelo-Branco, M. (2021). Autorretrato: Identidade e Identificação [Fotografia]. Behance, Adobe. https://www.behance.net/gallery/166919365/Self-Portrait-the-entity-and-identity	69
Figura 46- Mercês (2022) Home, Love, Family [Ilustração Digital]. https://www.instagram.com/p/CmphtGLoZYf/	70
Figura 47 - Mercês (2022) Família Miguel Mano [Ilustração Digital]. https://www.instagram.com/p/CYtumUCofbP/	70
Figura 48 - Mercês (2021) Avós [Ilustração Digital]. https://www.instagram.com/p/CKY-BJmhUEo/	70
Figura 49 - Mercês (2022) Casamento Francisca e Miguel [Ilustração Digital]. https://www.instagram.com/p/CTN0ePsIlz8/	70
Figura 50 - Castelo-Branco, M. (2021). Projeto de Cultura Visual: A contaminação de imagens familiares no cinema: o álbum de família enquanto catalisador de memórias. [Álbum].	72
Figura 51 - Castelo-Branco, M. (2021). Projeto de Cultura Visual: A contaminação de imagens familiares no cinema: o álbum de família enquanto catalisador de memórias. [Álbum].	73
Figura 52 - Castelo-Branco, M. (2021). Projeto de Cultura Visual: A contaminação de imagens familiares no cinema: o álbum de família enquanto catalisador de memórias. [Álbum].	73
Figura 54 - Marino, M (2022) Rimozione #1 [Fotografia] Behance, Adobe https://www.behance.net/gallery/135852911/Rimozione-1	74
Figura 53 - Marino, M (2022) Rimozione #1 [Fotografia] Behance, Adobe https://www.behance.net/gallery/135852911/Rimozione-1	74
Figura 55 - Leal, J. (2014). Ressurreições em 2'33' [Instalação]. Geraldês da Silva Gallery, Porto, Portugal. https://www.behance.net/gallery/47178381/Ressurreicoes-em-233	74
Figura 56 - Moodboard inicial projeto.....	75
Figura 57 - Página Pinterest do projeto.....	76
Figura 58 - Teste Sequência Ilustração.....	76
Figura 59 - Screenshot ambiente de trabalho.....	78
Figura 60 - Mercês a coser nas montagens impressas	81
Figura 61 – Mercês a experimentar diferentes técnicas.....	81
Figura 62 - Castelo-Branco, M (2023) Jogar às Escondidas no multiverso Parte I [Mixed Media]	83

Figura 63 - Castelo-Branco, M. (2023) Jogar às Escondidas no Multiverso, Parte II [Mixed Media]	84
Figura 64 - Castelo-Branco, M. (2023) Abraço em espaços temporais díspares [Mixed Media]	85
Figura 65 - Castelo-Branco, M. (2023) Passeio entre Serras [Digital]	85
Figura 66 - Castelo-Branco, M. (2023) Um dia de família na neve [Fotografia Digital]	86
Figura 67 - Castelo-Branco, M. (2023) Primeiras montagens feitas com linha [Mixed media]..	86
Figura 68 - Castelo-Branco, M. (2023) Tigé entre árvores multidimensionais [Digital].	87
Figura 69 - Castelo-Branco, M. (2023) Passeio numa tarde de primavera [Mixed media]	87
Figura 70 - Castelo-Branco, M. (2023) Tardes de Verão [Mixed Media]	88
Figura 71 - Castelo-Branco, M. (2023) A Bisavó deambula pela imensidão da Serra [Mixed Media]	89
Figura 72 - Castelo-Branco, M. (2023) Tecer de afetos [Mixed Media]	89
Figura 73 - Autor Desconhecido (1962) [serra da estrela a caminho da torre] [Scan Fotografia]	90
Figura 74 – Castelo-Branco, M (c. 1980) [mãe a deitar a língua de fora ao pai na serra] [Fotografia]	90
Figura 75 - Castelo-Branco, M. (2023) A serra enquanto lugar de reencontro [Mixed Media]	91
Figura 76 – Autor Desconhecido (1962) [Scan Fotografia]	92
Figura 77 – Autor Desconhecido (1962) [bodas de prata avós] [Scan Fotografia]	92
Figura 78 - Castelo-Branco, M. (2023) Transposição geracional a caminho da quinta Villa Espiga [Mixed Media]	93
Figura 79 - Castelo-Branco, M. (2023) Bisavó Fantasma [Mixed Media]	94
Figura 80 - Vasconcelos, C. (Realizadora). (2020) A Metamorfose dos Pássaros. [Filme] Primeira Idade;	95
Figura 81 - Autor Desconhecido, (1935) [Penha Guimarães] [Scan Fotografia]	95
Figura 82 - Kessels, E. (2012). Album Beauty [Instalação]. Foam, Amsterdam, Netherlands. https://www.foam.org/events/erik-kessels	96
Figura 83 - Kessels, E. (2012). Album Beauty [Instalação]. Foam, Amsterdam, Netherlands. https://www.foam.org/events/erik-kessels	97
Figura 84 - Ware, C. (2012). Building Stories. Vintage Publishing	98
Figura 85 - McGuire, R. (2014) Here. Pantheon.	99
Figura 86 - McGuire, R. (2014) Here. Pantheon.	100
Figura 87 - McGuire, R. (2016). TimeSpace After Here by Richard McGuire [Instalação]. Museum Angewandte Kunst, Frankfurt, Germany	100
Figura 88 - Schindler, J. (2022) fanzine memória inventada [Mixed Media] Behance, Adobe. https://www.behance.net/gallery/139487313/fanzine-memoria-inventada	101
Figura 89 - Schindler, J. (2022) fanzine memória inventada [Mixed Media] Behance, Adobe. https://www.behance.net/gallery/139487313/fanzine-memoria-inventada	101
Figura 90 - Windfeldt, M. (2015) That Day – A Short Story. [Mixed Media]. Behance, Adobe. https://www.behance.net/gallery/23831997/That-Day-A-Short-Story	102
Figura 91 - Windfeldt, M. (2015) That Day – A Short Story. [Mixed Media]. Behance, Adobe. https://www.behance.net/gallery/23831997/That-Day-A-Short-Story	102
Figura 92 - Layout capa do livro-instalação	103

Figura 93 - Ware, C. (2012). <i>Building Stories</i> . Vintage Publishing.....	104
Figura 94 - Gorey, E. (2016) <i>MéLange Funeste</i> . Pomegranate Communications Inc.....	105
Figura 95 - Gorey, E. (2016) <i>MéLange Funeste</i> . Pomegranate Communications Inc.....	105

Referências

Livros

Batchen, G. (2004) *Forget Me Not*. Princeton Architectural Press

Gorey, E. (2016) *MéLange Funeste*. Pomegranate Communications Inc

Howells, R., Negreiros, J. (2012) *Visual Culture* (2nd Ed). Polity Press.

Huysen, A. (2004). *Seduzidos pela Memória* (2ª ed.). Aeroplano Editora e Consultoria Ltda.

Ingold, T. (2007) *Lines, A brief history*. Routledge

J. Amount., M. Marie. (2006). Documentário. In MZ Editoração (Ed.), *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (2ª Edição 2006). Papyrus Editora.

Krug, N (2018). *Heimat: A German Family Album*. Penguin Books

McGuire, R. (2014) *Here*. Pantheon

Mirzoeff, N. (1998) What is Visual Culture? In N. Mirzoeff (Ed.) *The Visual Culture Reader* (pp. 4-12). Routledge.

Pessoa, F. (1944). Aniversário In *Poesias de Álvaro de Campos* (p.284). Lisboa: Ática.

Pessoa, F. (1956). Maravilha-te, Memória! In *Poesias Inéditas (1919-1930)* (pp162). Lisboa: Ática

Rogoff, I. (1998) Studying Visual Culture. In N. Mirzoeff (Ed.) *The Visual Culture Reader* (pp.14-26). Routledge

Ware, C. (2012). *Building Stories*. Vintage Publishing

Ensaios / Artigos / Dissertações

- Barros, M. (1989). Memória e Família, *Revista Estudos Históricos*, 2 (3), 29-42
- Blank, T. (2012). Do Cinema ao Arquivo: Traçando o Percurso Migratório dos Filmes de Família, *Revista Digital de Cinema Documentário*, 33 (13), 5-20.
- Blank, T., & Lins, C. (2012) Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo, *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 39 (37), 52-74. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71254>
- Cunha, P. (2008) O Cinema do Umbigo: Primeiras Reflexões sobre uma certa tendência de cinema caseiro no cinema português, *Revista Digital de Cinema Documentário*, 33 (5), 50-62 www.doc.ubi.pt
- Edwards, E. (2006). Photographs and the Sound of History, *Visual Anthropology Review*, 21 (1;2) 27-46
- Ferguson, N. (2018, maio 30). *Memory in The Blade Runner Series*. Medium. Acedido a 7 de setembro, 2023 a partir de <https://medium.com/@fergusononfilm/memory-in-the-blade-runner-series-11aee5f0b943>
- Friedman, K. (2007) Twelve Fluxus Ideas, *A Design Culture Journal*, 1 (07/08), 3-25. http://unicondcom.iade.pt/radicaldesignist/wp-content/uploads/2015/07/001_07.pdf
- Gomes, K. (2008, junho 11). *Geoffrey Batchen acha que o seu álbum de família devia ser público*. Público. <http://static.publico.pt/blogs/artephotographica/geoffreybatchen.pdf>
- Grierson, J. (2023, abril 17). *Photographer admits prize-winning image was AI-generated*. The Guardian <https://www.theguardian.com/technology/2023/apr/17/photographer-admits-prize-winning-image-was-ai-generated>
- Jácome, J. (2010) Entrevistas com Realizadores: Sérgio Tréfaut: “Nunca fiz filmes a pensar só em Portugal”. In L. Marques (Ed.) *Novas & Velhas tendências no cinema português contemporâneo* (pp. 226-231). Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema
- Kürten, J (2022, outubro 31) *‘Heimat’ director Edgar Reitz turns 90*. DW. <https://www.dw.com/en/heimat-director-edgar-reitz-turns-90/a-63573731>

Leopardo Filmes (s.d.) *Heimat – Crónica de uma Nostalgia – Partes 1 e 2*. <https://leopardofilmes.com/filme/heimat-cronica-de-uma-nostalgia-parte-1-2?category=video&product=82>

L.S. (2023, abril 25). “A bem da Nação”: estes filmes foram proibidos antes do 25 de abril. Sapo <https://mag.sapo.pt/cinema/atualidade-cinema/fotos/a-bem-da-nacao-estes-filmes-foram-proibidos-antes-do-25-de-abril-2>

Mette S. (2014) Looking at the family photo album: a resumed theoretical discussion of why and how, *Journal of Aesthetics & Culture*, 6:1, 25419, DOI: <https://doi.org/10.3402/jac.v6.25419>

Morais, A. (2021) Censura ao cinema no marcelismo e tardo-franquismo: uma perspectiva comparada. *Ler História*, 79, (pp.63-84). <http://journals.openedition.org/lerhistoria/9072>

Pereira, A.C. (2019) Filmar-se e Ver-se ao Espelho: A Auto-Representação de Documentaristas Portuguesas e Brasileiras, *Fonseca, Journal of Communication*, (19), 167-182. DOI: <https://doi.org/10.14201/fjc201919167182>

Pinto, A. (2018) *Relatório de Estágio: (Des)construindo o Arquivo e os Filmes de Família* [Relatório de Estágio, Faculdade De Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Lisboa]. Repositório Universidade Nova. <http://hdl.handle.net/10362/51773>

Science And Media Museum. (s.d.). *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. <https://www.scienceandmediamuseum.org.uk/what-was-on/forget-me-not-photography-and-remembrance>

Scott, C. (2022, outubro 28) *William Kentridge exhibition at The Broad in LA*. See Great Art. <https://www.seegreatart.art/william-kentridge-exhibition-at-the-broad-in-la/>

Soares, A. (2010) Nem Velho nem Novo: Outro Documentário: Abordagem das Tendências do Documentarismo Português no Início do Século XXI. In L. Marques (Ed) *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo* (pp.331-334). Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema.

Power Point

Pereira, A.C. (2021). *Cinema Português de Mulheres: Esse Obscuro Objeto de Uma Permanente Indefinição* [Slides PowerPoint].

Filmes

Branagh, K. (Director). (2015). *Cinderella*. [Film]. Walt Disney Pictures; Genre Films; Beagle Pug Films; Allison Shearmur Productions.

Burton, Tim. (Director). (2010). *Alice in Wonderland*. [Film]. Walt Disney Picture; Roth Films; Team Todd; Tim Burton Productions; The Zanuck Company.

Caro, N. (Director). (2020) *Mulan*. [Film]. Walt Disney Pictures; China Film Group Corporation; Good Fear; Jason T. Reed Productions.

Carvalho, A. (2020) *As Marias*. Produções UBI Cinema

Cook, B., Bancroft, T. (Directors). (1998) *Mulan*. [Film]. Walt Disney Pictures; Walt Disney Feature Animation.

Costa, P. (Realizadora). (2012). *Elena*. [Filme]. JustFilms/ Ford Foundation; Tribeca Film Institute; Wide House.

Gabriel, M., Goldberg, E. (Directors). (1995). *Pocahontas* [Film]. Walt Disney Pictures; Walt Disney Feature Animation

Geronimi, C., Jackson, W., Luske, H., (Directors) (1954). *Alice in Wonderland*. [Film]. Walt Disney Productions

Gillespie, C. (Director). (2021). *Cruella*. [Film]. Walt Disney Pictures; Gunn Films; Marc Platt Productions.

Godard, J. (Realizador). (1960). *À bout de souffle*. [Filme]. Les Films Impéria; Les Productions Georges de Beauregard; Société Nouvelle de Cinématographie (SNC).

Gomes, M. (Realizador). (2000) *Inventário de Natal*. [Filme]. Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia; O Som e a Fúria.

Gonçalves, L. (Realizadora). (2012). *Três Semanas em Dezembro*. [Filme]. Arts University College Bournemouth

Herek, S. (Director). (1996). *101 Dalmations* [Film]. Great Oaks Entertainment; Walt Disney Pictures; Wizzer Productions.

Leitão, M. (Realizadora). (2015). *Gipsofila*. [Filme]. Escola Superior de Teatro e Cinema

Lowery, D. (Director). (2023). *Peter Pan & Wendy*. [Film]. Walt Disney Pictures; Whitaker Entertainment.

Lumière. (Realizador). (1895) *La sortie des ouvriers de l'usine Lumière*. [Filme]. Lumière Brothers

Lumière, (Realizador). (1895). *Le repas du bébé*. [Filme]. Lumière Brothers.

Marshall, R. (Director). (2023). *The Little Mermaid*. [Film]. Walt Disney Pictures; Lucamar Productions; Marc Platt Productions.

Mourão, C. (Realizadora). (2015). *A Toca do Lobo*. [Filme]. Laranja Azul.

Reitz, E. (Director). (2013) *Home from Home: Chronicle of a Vision*. [Filme]. Edgar Reitz Film (ERF); Les Films Du Losange; ARD Degeto Film.

Santos, J., Thompson, J., Powers, K. (Directors). (2023). *Spider-Man: Across the Spider-Verse*. [Film] Columbia Pictures; Sony Pictures Animation; Lord Miller; Pascal Pictures; Arad Productions.

Scott, R. (Director). (1982). *Blade Runner*. Shaw Brothers; The Ladd Company; Warner Bros. Pictures

Sommers, S. (Director). (1994). *The Jungle Book* [Film]. Walt Disney Pictures.

Stromberg, R. (Director). (2014). *Maleficent*. [Film]. Walt Disney Pictures; Roth Films.

Vasconcelos, C. (Realizadora). (2020). *Metamorfose dos Pássaros*. [Filme]. Primeira Idade

Villeneuve, D. (Director). (2017). *Blade Runner 2049*. [Film]. Torridon Films; 16:14 Entertainment; Scott Free Productions; Columbia Pictures; Alcon Entertainment; Thunderbird Entertainment; Warner Bros. Pictures

Wyler, W. (Director). (1953). *Roman Holiday*. [Film]. Paramount;

Séries de Televisão

Bright, K., Crane, D. & Kauffman, M. (Produtores Executivos). (1994-2004). *Friends* [Série Televisiva]. Bright/Kauffman/Crane Productions; Warner Bros. Television.

Mallman, S., Schoenfeld, C., Thomas, J., Busch, R. (Produtores). (2004 -). *Heimat 3: A Chronicle of Endings and Beginnings*. [Série Televisiva]. Edgar Reitz Film (ERF); Südwestrundfunk (SWR); Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD).

Mengershausen, J., Reitz, E., Kwiet, H. (Produtores). (1984). *Heimat: A Chronicle of Germany* [Série Televisiva]. Edgar Reitz Film (ERF); Westdeutscher Rundfunk (WDR); Sender Freies Berlin (SFB).

Mengershasen, J., Reitz, E. (Produtores). (1992). *Heimat 2: A Chronicle of a Generation*. [Série Televisiva]. Edgar Reitz Film (ERF); Westdeutscher Rundfunk (WDR); Sender Freies Berlin (SFB).

Sousa, H., Areias, I., Brito, P., Frazão, P., Meira, T. (2003-2012). *Morangos com Açúcar*. TVI/Plural Entertainment.

Projetos

Castelo-Branco, M. (2021). *Projeto de Cultura Visual: A contaminação de imagens familiares no cinema: o álbum de família enquanto catalisador de memórias*.

Castelo-Branco, M. (2021). *Autorretrato: Identidade e Identificação* [Fotografia]. Behance, Adobe. <https://www.behance.net/gallery/166919365/Self-Portrait-the-entity-and-identity>

Castelo-Branco, M. (2022). *A avó explica como fazer filhoses* [Fanzine].

Castelo-Branco, M. (2023) *Jogar às Escondidas no Multiverso Parte I* [Mixed media].

- Castelo-Branco, M. (2023) *Jogar às Escondidas no Multiverso Parte II* [Mixed Media].
- Castelo-Branco, M. (2023) *Abraço em espaços temporais díspares* [Mixed Media].
- Castelo-Branco, M. (2023) *Passeio entre serras* [Digital].
- Castelo-Branco, M. (2023) *Um dia de família na neve* [Digital].
- Castelo-Branco, M. (2023) *Primeiras montagens feitas com linha* [Mixed media].
- Castelo-Branco, M. (2023) *Tigé entre as árvores* [Digital].
- Castelo-Branco, M. (2023) *Passeio numa tarde de primavera* [Mixed Media].
- Castelo-Branco, M. (2023) *Tardes de Verão* [Mixed Media].
- Castelo-Branco, M. (2023) *A bisavó deambula pela imensidão da serra* [Mixed Media].
- Castelo-Branco, M. (2023) *Tecer de afetos* [Mixed Media].
- Castelo-Branco, M. (2023) *A serra enquanto lugar de reencontro* [Mixed Media].
- Castelo-Branco, M. (2023) *Transposição geracional a caminho da quinta Villa Espiga* [Mixed Media].
- Castelo-Branco, M. (2023) *Bisavó Fantasma* [Mixed Media].
- Kentridge, W. (2021) *An Argument Mired in Nostalgia* [Pintura]. Marian Goodman Gallery, Los Angeles, Paris, New York. <https://www.artsy.net/artwork/william-kentridge-an-argument-mired-in-nostalgia>
- Kessels, E. (2012). *Album Beauty* [Instalação]. Foam, Amsterdam, Netherlands. <https://www.foam.org/events/erik-kessels>
- Leal, J. (2014). *Ressurreições em 2'33* [Instalação]. Geraldine da Silva Gallery, Porto, Portugal. <https://www.behance.net/gallery/47178381/Ressurreicoes-em-233>
- Lee, M. (2021). *Memories-01* (Ilustração). Behance, Adobe. <https://www.behance.net/gallery/122393933/Memories-01>
- Marino, M (2022) *Rimozione #1* [Fotografia] Behance, Adobe <https://www.behance.net/gallery/135852911/Rimozione-1>

McGuire, R. (2016). *TimeSpace After Here by Richard McGuire* [Instalação]. Museum Angewandte Kunst, Frankfurt, Germany.

Mercês (2021) *Avós* [Ilustração Digital]. <https://www.instagram.com/p/CKY-BJmhUEo/>

Mercês (2022) *Casamento Francisca e Miguel* [Ilustração Digital]. <https://www.instagram.com/p/CTN0ePsIlz8/>

Mercês (2022) *Familia Miguel Mano* [Ilustração Digital].
<https://www.instagram.com/p/CYTumUCofbP/>

Mercês (2022) *Home, Love, Family* [Ilustração Digital].
<https://www.instagram.com/p/CmphtGLoZYf/>

Schindler, J. (2022) *fanzine memória inventada* [Mixed Media] Behance, Adobe.
<https://www.behance.net/gallery/139487313/fanzine-memoria-inventada>

Windfeldt, M. (2015) *That Day – A Short Story*. [Mixed Media]. Behance, Adobe.
<https://www.behance.net/gallery/23831997/That-Day-A-Short-Story> -