



CATÓLICA

ESCOLA DAS ARTES

PORTO

CATARSE

Relatório de Projeto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Cinema

Isabela Pereira Santos

Porto, março 2024



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

CATARSE

Relatório de Projeto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Cinema

Isabela Pereira Santos

Trabalho efetuado sob a orientação de Vânia Maria Coutinho

E coorientação de Nuno Faria

Porto, março 2024

Resumo

Esse projeto parte do desconforto causado pela falta de referência ao sofrimento de escravos negros e indígenas na exposição de peças de joias na Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, na cidade do Porto. O trabalho compulsivo dessas populações possibilitou a extração de enormes quantidades de matéria-prima de origem brasileira durante o período colonial, mais especificamente ouro, diamantes e uma variedade de pedras preciosas.

É a partir destes processos que a criação cinematográfica *Catarse* se desenvolve, apresentando as principais mudanças na joalheria portuguesa entre os séculos XVI a XVIII, ao mesmo tempo que revela que tais transformações são, entre outros fatores, fruto de opressão e exploração desenfreada.

Tal permite ainda assinalar o modo como diversos museus europeus ainda fundam a sua organização e exposições narrativas etnocêntricas, as quais omitem os aspectos sombrios da história, mesmo diante da crescente demanda nas últimas décadas por posicionamentos mais inclusivos e éticos dessas instituições.

Catarse pretende, assim, expor como as luxuosas joias presentes na Casa-Museu são testemunhas silenciosas das injustiças e violências cometidas durante a era das colonizações, assim como tantos outros objetos exibidos por diversas entidades museológicas.

Palavras-chave: imperialismo; colonização; escravidão; joalheria portuguesa; repatriação cultural; museus

Abstract

This project arises from the discomfort caused by the lack of reference to the suffering of Black slaves and Indigenous people in the exhibition of jewelry pieces at the Marta Ortigão Sampaio House-Museum in the city of Porto. The compulsive work of these populations enabled the extraction of enormous quantities of raw materials of Brazilian origin during the colonial period, specifically gold, diamonds, and a variety of gemstones.

It is from these processes that the cinematographic creation *Catarse* unfolds, presenting the main changes in Portuguese jewelry between the 16th and 18th centuries, while also revealing that such transformations are, among other factors, the result of oppression and rampant exploitation.

This also allows us to note how various European museums still base their organization and narrative exhibitions on ethnocentric perspectives, which omit the dark aspects of history, even in the face of the growing demand in recent decades for more inclusive and ethical stances from these institutions.

Catarse aims, therefore, to expose how the luxurious jewelry present in the House-Museum bears silent witness to the injustices and violence committed during the era of colonization, as do many other objects exhibited by various museum entities.

Keywords: imperialism; colonization; slavery; portuguese jewelry; cultural repatriation; museums

Índice

Lista de Figuras.....	I
1. Introdução.....	1
2. O projeto <i>Catarse</i>.....	4
2.1. Pré-produção	4
2.1.2. Objetivos e motivação	4
2.1.2. Pesquisa cinematográfica	8
2.1.3. Pesquisa bibliográfica	15
2.1.4. Sinopse	32
2.1.5. Tratamento	33
2.2. Produção	34
2.2.1. Obtenção de mídias.....	34
2.3. Pós-produção.....	41
2.3.1. Montagem.....	41
3. Bibliografia	58

Lista de Figuras

Figura 1 - Edifício da CMMOS	62
Figura 2 - Frase adesivada na segunda sala da exposição de joias da CMMOS	62
Figura 3 - Catálogo das peças que compõem a coleção de joalheria da CMMOS	63
Figura 4 - Ouro em estado bruto gerado por Inteligência Artificial.....	63
Figura 5 - Diamantes em estado bruto gerado por Inteligência Artificial.....	64

1. Introdução

Ao ingressar no Mestrado em Cinema, jamais antecipei a quantidade de novos temas que me seriam apresentados e o impacto duradouro que teriam em minha visão de mundo. Entre essas descobertas, destaca-se um tema que emergiu durante a disciplina de Crítica e Curadoria do professor Nuno Faria, não por acaso, coorientador deste projeto: qual seria o papel dos museus nas sociedades contemporâneas. Em uma aula, assistimos "As Estátuas Também Morrem", filme que estreia no Festival de Cannes de 1953 e aborda de forma contundente a delicada questão da apropriação de artefatos culturais durante os anos do imperialismo europeu, neste caso, no decorrer da colonização francesa da África e a conseguinte exposição desses objetos em museus.

Por se tratar de um filme denso no que diz respeito à quantidade de informações passadas através da narração, à profundidade dos temas abordados, e ainda, em idioma francês, o qual não tenho domínio, quis buscá-lo online para entender na totalidade aquele filme que já havia me impactado tão fortemente pela sua crueza. Vi e revi seu conteúdo por diversas vezes, e a cada uma, mais comoção me trazia.

Não muito tempo depois, fomos convidados pelo mesmo professor a visitar a Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, (daqui em diante, CMMOS) localizada no Porto (Figura 1). Sem qualquer aviso, a visita culminou na revelação de uma rica coleção de joias, dividida em duas salas. Foi quando ao entrar na segunda me deparei com a seguinte frase adesivada na parede: "Influenciada pelo espírito do aparato e da ilusão, e favorecida pela descoberta de um grande número de gemas do Brasil, a joalheria portuguesa do século XVIII torna-se magnificente" (Figura 2). Lembro de ficar absolutamente chocada de estar diante, de certa forma, da materialização de parte da história do meu país, assunto que havia estudado na escola há muitos anos. Essa experiência, aliada ao frescor das reflexões provocadas pelo filme "As Estátuas", gerou em mim uma

inquietação enorme e a vontade de explorar as histórias não contadas que essas peças carregavam.

A ideia inicial evoluiu ao longo do tempo, imbuída pelo estudo da colonização portuguesa no Brasil, pelo entendimento do Ciclo do Ouro – período que se inicia nos anos finais do século XVII e perdura por todo o século XVIII, no qual a extração de ouro passa a configurar a principal atividade econômica (Calaes e Ferreira, 2009) – e pela busca de informações muitas vezes minimizadas ou ignoradas sobre a violência infligida aos escravizados, tanto negros quanto indígenas¹. Também foi necessário analisar as mudanças na joalheria portuguesa ao longo dos séculos e entender como essa arte foi influenciada pelas Explorações Ultramarinas².

Paralelamente, as diversas notícias globais sobre a crescente repatriação de objetos culturais adquiridos de maneira duvidosa durante o período da expansão europeia agregaram camadas significativas à concepção desse projeto, pois evidenciaram a urgência e a relevância de uma reflexão crítica sobre a forma como a história é apresentada e interpretada em museus e espaços culturais. Tais acontecimentos contribuíram para endossar o que pretendo fomentar com o presente trabalho: a necessidade de uma abordagem mais ética e inclusiva na preservação e exposição do patrimônio cultural.

A perspectiva apresentada neste trabalho não é, nem procura ser a de um historiador sobre o período em questão, que apresentaria os fenômenos e

¹ Pedro Tukano, membro do povo Yepá-Mahsã e coordenador de comunicação da Apiam (Articulação das Organizações e Povos Indígenas do Amazonas), critica o uso do termo "índio", que considera inadequado e redutivo para descrever a diversidade dos povos originários do Brasil. Para ele, essa palavra é percebida como racista e genérica, pois não reconhece as distintas características culturais, linguísticas e cosmológicas de cada grupo étnico. Segundo Tukano, o termo "indígena" é preferível, já que significa "povo originário" e reflete a pluralidade e autenticidade das culturas indígenas brasileiras.

² O termo "descobrimento", especialmente no contexto da colonização da América cai em desuso durante o século XX devido à crescente consciência histórica e consequente crítica ao imperialismo. Embora alguns historiadores ainda o utilizem, muitos preferem termos como "conquista" e "colonização" para descrever de forma mais precisa os eventos históricos, reconhecendo a violência e a injustiça subjacentes ao processo. Para mais detalhes consultar Silva e Silva (2005), *Dicionário De conceitos Históricos*.

processos a que me refiro de modo detalhado. Pretendi, ao invés, trabalhar *Catarse* como um espaço de reflexão simultaneamente histórica, artística e museológica usando da liberdade que cabe a um projeto artístico.

Devo dizer que essa investigação mudou completamente a minha visão de mundo, mais especificamente, como eventos do passado, no caso aqueles relacionados ao expansionismo europeu, moldaram e ainda ecoam na organização social em que vivemos.

A realização deste projeto contemplou ainda, três fases – pré-produção, produção e pós-produção. Na primeira, apresento meus objetivos e motivações, pesquisa cinematográfica e bibliográfica, a sinopse e o tratamento. Na segunda, relato como foi o processo de obtenção das mídias. Na terceira, explico como foi a montagem do filme.

2. O projeto *Catarse*

2.1. Pré-produção

2.1.2. Objetivos e motivação

Minhas motivações para a realização deste projeto, como já mencionado anteriormente, derivam de uma experiência durante visita à CMMOS, situada na cidade do Porto. Ao deparar-me com a coleção de joias que pertenceu à Marta Ortigão Sampaio e sua influente família, algumas emoções e reflexões vieram à tona, as quais decidi explorar neste trabalho.

A percepção de que o ouro e as pedras preciosas utilizados nas peças eram oriundos do Brasil adicionou uma camada de significado pessoal. Como brasileira, essa descoberta despertou uma inquietação profunda e uma forte necessidade de explorar as interseções entre a luxuosa joalheria portuguesa e o legado colonial.

Também, a influência de "As Estátuas Também Morrem" sobre o projeto *Catarse* não pode ser subestimada. A experiência de assistir ao filme que, como mencionado anteriormente, aborda as questões relacionadas à apropriação de artefatos culturais durante o período de colonização da África pela França e a conseguinte exposição desses objetos em museus europeus, validou a relevância de explorar essa mesma vertente em relação às joias.

No caso, meu principal objetivo seria salientar a dor encoberta pelo aparente luxo das joias presentes na CMMOS, para então questionar a narrativa tradicional – ou seja, o discurso etnocêntrico promovido pela Casa-Museu – e, conseqüentemente, o papel dos museus na manutenção do pensamento colonialista.

Dessa forma, entendi que seria essencial buscar informações relacionadas aos horrores da colonização brasileira, mais especificamente, à violência infligida aos escravizados, fossem eles negros africanos ou nativos brasileiros. Afinal, a extração do ouro e das pedras preciosas que permitiu

a fabricação de tão ricas peças, era fruto do trabalho dessas populações. Para isso, me apoiei essencialmente em “A Idade de Ouro do Brasil - dores de crescimento de uma sociedade colonial” de Charles Boxer.

Embora reconheça que a referida obra por ter sido publicada em 1962 possa estar desatualizada em alguns quesitos, considerei relevante utilizá-la por possuir inúmeros relatos e testemunhos fornecidos por uma variedade de fontes, entre eles viajantes, colonos e religiosos que estiveram presentes no Brasil durante o período colonial. Suas observações oferecem uma visão direta e detalhada da brutalidade no tratamento dado aos escravos, o que enriquece significativamente minha pesquisa e contribui para uma compreensão mais profunda das injustiças históricas enfrentadas por essas populações. Ainda que existam inúmeras obras mais recentes que confirmem o uso de violência contra os escravos, como por exemplo “História do Brasil” de Boris Fausto (2006) que também utilizo nesse relatório, não fornecem descrições tão ricas. Por essa razão acredito que a autenticidade e a relevância dos relatos encontrados em “A Idade de Ouro do Brasil” justificam sua inclusão em meu trabalho.

Gostaria ainda de referir que a descoberta de matérias primas em uma escala sem precedentes foi o que permitiu que a joalheria portuguesa do século XVIII se tornasse tão opulenta, conforme evidenciado na Casa-Museu (Figura 2). Com esse propósito, busquei autores que situassem temporalmente essas descobertas e ainda fornecessem detalhes sobre as quantidades de ouro e pedras preciosas extraídos do Brasil durante esse período. Os autores consultados incluem Antonio Filipe Pimentel (1989), Carlos Roberto da Silva (2003), Silvia F. de M. Figueirôa (2006), Gilberto Dias Calaes e Gilson Ezequiel Ferreira (2009).

Do mesmo modo, seria necessário buscar referências que abordassem detalhadamente as mudanças nas peças, a fim de tornar evidentes as transformações visuais em relação aos períodos anteriores. Para isso, foram utilizados dois autores especialistas no assunto: Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (2008, 2009, 2013, 2020) e Rui Galopim de Carvalho (2000, 2010, 2020a, 2020b, 2020c).

Em seu blog pessoal, Rui Galopim (2020a) elucida que anterior ao século XVIII, outro período de extrema importância para a joalheria portuguesa havia sido o século XVI, após Vasco da Gama encontrar a rota marítima para o Oriente – à época, o maior produtor de pedras preciosas do mundo. Além de informar sobre o contexto histórico que motivou essa viagem, também seria indispensável apresentar ao espectador as transformações visuais que ocorrem na joalheria portuguesa a partir desse evento, motivo pelo qual precisei analisar ainda as joias da Idade Média. Para tal, utilizei material de Maria Do Carmo Rebello De Andrade (1997), Rui Ramos (2009), Nuno Vassallo e Silva (2014), Catarina Reis Silva (2019) e Inezita Gay-Eckel (2022), além do texto “Renaissance Jewelry” de autoria da Antique Jewelry University (s.d.).

Ao buscar trabalhos que me ajudassem a compreender as razões das viagens de Vasco da Gama, me deparei com informações que revelaram que esse momento da história também estava marcado por muita violência. Por meio das pesquisas de S. M. Ghazanfar (2016) e Pedro Varela (2021), bem como de outros acadêmicos referenciados por esses autores, tive acesso a relatos históricos que detalham os confrontos, a exploração e até os massacres perpetrados durante essas expedições, destacando mais uma vez, a face violenta do processo de colonização. Com essas investigações, pude estabelecer conexões entre os dois momentos de maior destaque da história da joalheria portuguesa e perceber que ambos estão atrelados a graves consequências humanas, apesar de serem glorificados nas narrativas tradicionais.

Por fim, seria de extrema importância encontrar referências que me ajudassem a demonstrar que os museus desempenham um papel significativo na construção e perpetuação de narrativas históricas e que, mesmo atualmente, muitas dessas instituições ainda apresentam narrativas tendenciosas e eurocêntricas que glorificam as conquistas coloniais enquanto minimizam ou ignoram as injustiças e violências cometidas contra povos colonizados – como no caso da CMMOS. Por vezes apagam mesmo as perspectivas não-europeias, contribuindo para a

perpetuação de uma visão hierárquica do mundo, na qual o Ocidente é retratado como superior e civilizado, enquanto os povos colonizados são representados como inferiores e primitivos. Para tal, utilizei entrevistas do Dr. Moana Jackson (2018) e Yesomi Umolu (2020), a dissertação de Júlia Coelho Ferreira Trindade (2018), o artigo de Meredith Amato (2019), o livro “The British Museums - The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution” de Dan Hicks (2020) e ainda o blog BUALA (<https://www.buala.org>).

Ainda, para que toda minha inquietação e crítica à exposição das peças na CMMOS não fosse considerada fato isolado, decidi incluir notícias de objetos roubados durante a época colonial, que recentemente foram devolvidos aos seus locais de origem. Com isso, tornou-se possível reiterar que essa é uma discussão atual e a nível mundial, que implica diretamente em repensar o papel dos museus nas sociedades.

2.1.2. Pesquisa cinematográfica

Em termos de cinema, minha principal referência para a construção de *Catarse* foi o filme "As Estátuas Também Morrem", dos cineastas Alain Resnais, Chris Marker, e Ghislain Cloquet. O filme foi encomendado pela *Présence Africaine*, revista fundada em Paris em 1947 para representar os interesses e perspectivas das comunidades africanas a respeito de temas culturais (Cardoso 2010).

Em sua origem, a obra deveria abordar o tema da arte Negra, o que induz os realizadores a uma pergunta central: por que a arte Negra estava exposta apenas no Musée de l'Homme, enquanto as artes Gregas e Egípcias – assim como outras grandes tradições artísticas não-ocidentais – estavam expostas no Louvre? O questionamento inicial se desdobra em uma complexa crítica a respeito dos impactos do imperialismo europeu nas sociedades africanas e em como, a partir daí, moldou-se o pensamento ocidental a respeito dessas culturas (Groof 2010).

Enquanto a nova Constituição francesa de 1946, ainda falava sobre a interdependência entre a metrópole e seus territórios, a *Présence Africaine* “inaugurava já uma perspectiva pós-colonialista, afirmando as especificidades culturais de África e organizando-se em torno da noção de negritude”, como nos diz Cardoso (2010) em artigo para o blog BUALA.

Ainda, o filme busca refletir sobre o anseio em transformar artefatos do mundo não europeu em objetos museológicos e como essa ação está diretamente ligada com as relações de poder de uma sociedade sobre a outra. Cardoso (2010) elucida que para os realizadores, a museologização representa “a morte da função social do objecto e o esquecimento dos aspectos fundamentais da cultura de origem que o produziu”.

Tal ponto de vista implica que, quando retirados de suas culturas originais, os objetos tornam-se meramente contemplativos, já que se torna impossível compreender seus usos, assim como as intenções de quem o criou. Em algum nível, é como se o próprio imperialismo transformasse

outras culturas em “enigmáticas” ao apagar completamente seus traços históricos. Conseqüentemente, a presença de objetos “exóticos” desperta com frequência um deleite profundo nos espectadores, como diz a narração em determinado momento: “Nós olhamos a arte negra como se ela encontrasse a sua justificação no prazer que nos proporciona” (Cloquet, Marker & Resnais, 1953).

Além da óbvia relação entre o assunto de “As Estátuas” e os abordados em *Catarse*, a obra francesa também foi inspiração em termos técnicos, já que a ela é atribuído um gênero de documentário ao qual se chamou de ensaio cinematográfico.

Vasconcelos e Gontijo (2018) nos dizem que apesar de estar presente no imaginário da comunidade cinematográfica, sua definição não é muito clara. Isso porque o filme-ensaio está associado a abordagens mais experimentais e exploratórias, já que se propõe a desafiar as convenções e regras tradicionais do cinema.

De acordo com Rascaroli (2008), o ensaio audiovisual é percebido de maneira divergente por diferentes teóricos: enquanto alguns o consideram um gênero narrativo característico do mundo moderno, outros o veem como um anti-gênero, escapando a qualquer tentativa de definição justamente por atravessar todos os demais gêneros.

Para Nora Alter (2019), por exemplo, trata-se de uma forma cinematográfica intermediária entre a ficção e a não-ficção, devido à sua capacidade de transitar livremente entre esses dois domínios, sugerindo que o filme-ensaio seja uma mistura de elementos documentais e imaginários. Por não seguir as regras convencionais – particularidade que é de comum acordo entre os estudiosos – sua forma e conteúdo são imprevisíveis, tanto em aspectos visuais e sonoros quanto aos elementos estéticos e narrativos. A autora ressalta ainda que essas obras tendem a introduzir novas facetas de temas atuais e por essa razão desafiam os espectadores a refletir sobre questões profundas e complexas, pois são inspiradas por e contribuem para gerar pensamento crítico.

As visões de Jean-Luc Godard, Aldous Huxley e Phillip Lopate, figuras proeminentes do cinema, também são destacadas por Vasconcelos e Gontijo (2018). Enquanto os dois primeiros enfatizam a importância da dimensão crítica no gênero ensaístico, Lopate oferece uma perspectiva mais abrangente. Para ele, um filme-ensaio deve necessariamente incorporar palavras na forma de texto, seja através de diálogos, legendas ou sobreposições, além de apresentar uma única voz que desenvolva um argumento coerente sobre um tema específico, transmitindo não apenas informações, mas também um ponto de vista pessoal e impactante.

Autores como Michael Renov e Paul Arthur, conforme citado por Nora Alter (2019), compactuam com esse ponto de vista, pois enxergam o Ensaio Audiovisual como a plataforma ideal para explorar a subjetividade através da lente do “eu” pessoal do diretor. Alter (2019) frisa ainda que, para Arthur todos os ensaios cinematográficos possuem uma presença autoral ao mesmo tempo explícita e introspectiva: explícita porque o diretor se faz claramente presente – seja visual ou narrativamente – e introspectiva porque essa presença envolve uma reflexão interna e pessoal do cineasta, fornecendo uma profundidade emocional e intelectual sobre os temas abordados. Rascaroli (2008) também defende que em oposição a uma voz anônima ou coletiva é crucial a expressão de uma voz autoral única na elaboração de um filme-ensaio.

Conforme artigo escrito pelo crítico e cineasta francês Alexandre Astruc (1948) num período em que cada vez mais cineastas adotavam o termo “filme-ensaio” para descrever suas obras, o cinema passa a configurar um meio para os artistas expressarem seus pensamentos, abstrações e obsessões.

Dito isso, a essência crítica que permeia tanto *Catarse* quanto o conceito de ensaio audiovisual constitui um ponto de convergência crucial entre ambos. Neste contexto, *Catarse* não só emerge das minhas inquietações pessoais após uma visita à CMMOS, mas também se destaca ao explorar de maneira meticulosa e provocativa as complexidades da história da joalheria portuguesa. Ao expor as profundas violências e injustiças

subjacentes a essa narrativa, o filme desafia as percepções convencionais e incita o espectador a uma reflexão mais profunda sobre esse legado histórico. Além disso, a utilização da minha própria voz na narração não apenas compartilha minhas reflexões e questionamentos com o público, mas também confere à obra uma voz única e autoral, essencial para a abordagem crítica do filme-ensaio.

Além da dimensão crítica, outro aspecto fundamental do ensaio audiovisual que busquei incorporar em *Catarse* foi a ruptura com as regras convencionais do cinema. Enquanto os filmes tradicionais são frequentemente construídos a partir de filmagens originais captadas por câmeras, optei por trabalhar exclusivamente com *found footage*. Essa decisão foi motivada por algumas razões.

De acordo com Colavita (2021), o termo *found footage* é usado para descrever filmes feitos parcial ou totalmente com imagens existentes, que são posteriormente reagrupadas em um novo contexto através da montagem/colagem. Para a autora, esse procedimento, além de levar a substituição de significados dos materiais, produz uma interpretação mais crítica dessas obras do que quando concebida por seus criadores originais. Na visão de Junior (2011):

É uma cinematografia que acessa as imagens do acervo audiovisual global, as que circulam, as que se encontram submergidas ou ainda aquelas que foram descartadas após uso efêmero. Estejam contidas nos filmes conhecidos da história do cinema, nos categorizados como “B”, documentários, educacionais, institucionais, de bancos de imagens, pornográficos, caseiros, pouco importa, todas elas se tornam, indistintamente, a matéria-prima para os filmes *found footage*. Forjam um ecossistema audiovisual onde imagens adormecidas e consideradas finalizadas são convocadas para novos usos, exclusivamente como imagens, descompromissadas de suas finalidades anteriores. (p.31)

Müller (2020) define o termo *found footage* como "sequências encontradas ou imagens encontradas" (p. 11) e defende que a prática é uma “expressão

da reciclagem cultural no meio audiovisual” (p.10). Surgida na década de 1990, a reciclagem cultural tem seu início no campo da literatura e aparece como uma resposta às críticas que associavam as práticas de reapropriação de materiais em obras de arte a uma suposta crise da cultura ocidental. Os teóricos da reciclagem cultural argumentavam que reutilizar materiais não significava de forma alguma uma simples reprodução do passado, mas uma forma de adaptar e modernizar as formas culturais anteriores.

André Habib (2006), professor do departamento História da Arte e Estudos Cinematográficos na Universidade de Montreal nos fornece uma perspectiva um pouco mais complexa:

O *found footage* consiste na reutilização de imagens de arquivo nos convidando a rever e a resignificar essas imagens a partir dos novos discursos em que elas são inseridas e do tratamento particular que elas recebem (slow motion, reenquadramento etc.). (...) Esses filmes são dotados de uma inteligência crítica, fundados num prazer estético ou lúdico. Ao deturpar o sentido original das imagens e expor a sua função primária, esses filmes nos convidam a observá-las pelo que elas são: artefactos culturais, rastros da história, fragmentos de película. [...] Trata-se da (re) potencialização de imagens muitas vezes esquecidas, quase sempre invisíveis. (apud Müller 2020, p. 12)

Anteriormente, os artistas que optavam por trabalhar com *found footage* se envolviam em uma abordagem mais física, manipulando fisicamente bobinas de filme, cortando, colando e sobrepondo materiais para dar vida às suas obras. Com o avanço da tecnologia digital, especialmente a partir dos anos 1980, essa prática se intensificou devido à facilidade de manipulação oferecida pelas novas ferramentas, como enfatiza Müller (2020).

Weinrichter (2009) observa que o conceito encontrou alguma resistência até sua consolidação no campo experimental, já que se valorizava a expressão pessoal do artista e por serem realizadas com material alheio, essas obras eram percebidas como casos singulares e não como categoria.

Para Peter Tscherkassky (2000), um dos principais representantes do cinema *found footage* na atualidade, a prática se tornou um gênero próprio, um campo específico como o documentário ou a animação. Reconhecido especialmente por seu uso inovador do *found footage* e por trabalhar exclusivamente com métodos analógicos, o realizador reelabora meticulosamente as informações visuais fornecidas pelo material original do filme. Servindo-se de objetos descartados, mas atualizando-os e reinicializando-os, ele os expõe de maneira única. Suas obras mais notáveis, como "Outer Space" (1999), "Dream Work" (2001) e "Instructions for a Light and Sound Machine" (2005), demonstram sua habilidade em desconstruir e reconstruir imagens de maneiras surrealistas e provocativas.

O realizador defende os filmes *found footage* como sendo um gênero dotado de especificidades, onde o traço determinante é a apropriação e a subversão de elementos para criar obras com significados alterados ou opostos aos originais. Seus filmes se apropriam de objetos descartados da sociedade capitalista e os transformam em objetos artísticos, em agentes de interferência política. Utilizando técnicas de edição analógica, como cortes, sobreposições e distorções, ele cria uma experiência cinematográfica única que desafia as convenções narrativas tradicionais. Ao se concentrar na manipulação física do filme, Tscherkassky convida os espectadores a reconsiderarem sua relação com a mídia visual e a explorarem novas formas de significado e interpretação.

A escolha de criar *Catarse* baseado no uso de *found footage* se dá em primeiro lugar, devido às possibilidades experimentais e ecléticas, uma vez que como visto acima, as imagens são retiradas de uma variedade de fontes, como filmes, vídeos caseiros, documentários e até mesmo material de arquivo histórico. Isso possibilita uma ampla gama de estilos visuais e estéticos, enriquecendo a experiência visual do espectador.

Além disso, o *found footage* oferece uma maneira única de explorar e reinterpretar o passado, uma vez que as imagens pré-existentes podem ser recontextualizadas e reimaginadas para contar novas histórias e transmitir novos significados. Por fim, o uso de *found footage* também pode ser visto

como uma forma de subverter as hierarquias tradicionais de produção cinematográfica, democratizando o acesso ao material visual e desafiando noções preconcebidas sobre autoria e originalidade no cinema.

Nesse contexto, *Catarse* busca desafiar as normas cinematográficas à medida que transmite informações de maneira sensorial e envolvente, incorporando elementos estéticos para complementar a mensagem e mergulhar nas complexidades do imperialismo, da escravidão e da repatriação cultural, oferecendo uma perspectiva única e provocativa.

Diante da dificuldade em obter certas mídias online, recorri a uma alternativa inovadora para enriquecer meu projeto. Utilizei o site *Runway*, uma plataforma multimodal capaz de gerar vídeos, textos, imagens e clipes de vídeo de forma criativa e original. Especificamente, empreguei essa ferramenta para criar imagens representativas de ouro e diamantes em estado bruto. O *Runway* oferece uma gama de recursos que permitiram a obtenção de representações visuais autênticas e cativantes, agregando profundidade e realismo ao meu trabalho. Essa abordagem não apenas superou as limitações de acesso a determinadas mídias, mas também proporcionou uma oportunidade única de explorar a criatividade e a versatilidade dessa plataforma inovadora.

2.1.3. Pesquisa bibliográfica

O passado é mesmo outro país: não podemos voltar atrás. Há, porém, algo pior do que idealizar o passado ou apresentá-lo a nós e aos nossos filhos como uma câmara de horrores: é esquecê-lo (Judt, 2011, p. 53).

A história mundial moderna é predominantemente contada de maneira que coloca a Europa no centro da narrativa, como destacou Pierre Nora (2011). No entanto, deve-se desfazer o equívoco de que a história está escrita de uma vez para sempre: ela pode e deve ser refeita a partir dos olhos do presente.

Em relação às Explorações Ultramarinas iniciadas por Portugal e seguidas imediatamente pela Espanha, é inegável que esse período foi fundamental para expandir o conhecimento humano sobre a vastidão do planeta, ao mesmo tempo que estabeleceu de maneira duradoura conexões entre os continentes por meio do comércio marítimo. Por essas razões, autores como Modelski (2005) e Erlichman (2010) consideram esse período como o embrião inicial da globalização. A expansão ibérica é ainda reconhecida por Modelski (2005) como o primeiro núcleo de liderança em escala global, marcado pela produção e comunicação de conhecimento sobre a diversidade do mundo. As atividades lideradas por Portugal e Espanha nos séculos XV e XVI dão início à intensas interações culturais e trocas comerciais, que culminam na formação dos respectivos impérios coloniais e moldam as bases para o desenvolvimento do sistema global que conhecemos hoje, conforme descrito por Macedo (2013).

No entanto, é fundamental lembrar que muitas das conquistas desse período foram alcançadas por meio do uso de violência extrema contra os povos nativos, legitimada inclusive pela Igreja Católica em documentos como "A Doutrina da Descoberta". Essa doutrina, conforme detalhado no trabalho de Ghazanfar (2018), consistia em uma série de Bulas Papais que ordenavam "invadir, capturar, vencer e subjugar todos os sarracenos

(muçulmanos) e pagãos e outros inimigos de Cristo; reduzi-los à escravidão perpétua; convertê-los ao cristianismo; [e] adquirir grande riqueza pela força das armas dos infiéis" (p. 19). O documento inclusive, foi objeto de uma nota de repúdio publicada pelo Vaticano em março de 2023, conforme noticiado por diversos portais de notícias ao redor do mundo.

Outro exemplo consiste na doutrina teológica e legal da Terra Nullius ("terra vazia"), apresentada por Friesen & Augustine (2014) segundo a qual, qualquer terra "descoberta" estaria desprovida de humanos se as pessoas originais que lá viviam, definidas como "gentios, pagãos e infiéis", não fossem governadas por um príncipe cristão e por isso, podiam ser possuídas. Newcomb (1992) nos informa ainda, que os "não cristãos eram considerados inimigos da fé católica e, como tal, inferiores aos humanos" (p.18).

Em razão da profunda crise da segunda metade do século XIV, marcada pela tríade guerra, peste e fome (Santos 1998), a Europa buscava meios de recuperar sua economia. O território de Portugal, era inegavelmente pobre em recursos naturais. Soma-se a isso, a distância geográfica em relação aos outros centros, o que levou a população a sofrer com a escassez de produtos essenciais como nos revela Rui Ramos (2009). Dessa forma, era praticamente impossível uma recuperação econômica sem extrapolar os limites de seu território (Fernández-Armesto 2010).

Niane (2010) nos informa, que o lucrativo comércio entre Mediterrâneo e África constituía, à época, uma das mais importantes rotas internacionais. Era sabido que na África existia ouro e, para obtê-lo, seria necessário encontrar e obter o controle de entrepostos no norte da África, ou ainda tentar estabelecer contato direto com os povos do mundo islâmico. A primeira dessas missões além-mar foi em 1415 à cidade marroquina de Ceuta, missão que se revelaria verdadeiro fracasso (Ferreira & Dias, 2017). Rui Ramos (2009) nos fala que tanto o ouro africano como as rotas comerciais não foram alcançados, pois o primeiro se encontrava nas regiões mais ao sul do continente, e as rotas foram deslocadas pelos muçulmanos devido à presença portuguesa.

Assim, os portugueses investem em outra estratégia e decidem, ao longo do século XV, conforme referem Bethencourt e Curto (2010), conduzir diversas missões marítimas para explorar a costa ocidental do continente africano, culminando em 1487 na expedição de Bartolomeu Dias, que contorna o continente e chega ao Oceano Índico. O objetivo era alcançar a Índia por via marítima, desejo da Coroa portuguesa desde 1470. No entanto, Ferreira & Dias (2017) destacam que a armada chega apenas até a costa oriental da África do Sul. Apesar disso, “estava aberto o caminho para a viagem de Vasco da Gama à Índia, que permitiu a ligação marítima entre a Europa e a Ásia” (Bethencourt e Curto, 2010, p.1).

Em 1498, Portugal concretiza a tão sonhada viagem ao Oriente com a chegada de Vasco da Gama à Índia. Esperava-se, através dela, firmar relações diplomáticas e principalmente romper com o monopólio dos mercadores venezianos e muçulmanos no comércio de especiarias, sedas, pedras preciosas e outros bens de luxo vindos do Oriente – o que, segundo Ferreira & Dias (2017), tornava os produtos consideravelmente mais caros para o consumo europeu. Rui Ramos (2009) afirma que “de acordo com o registo mais destacado da viagem, o seu objectivo terá sido o de «buscar cristãos e especiarias» (p.299).

Em relação ao explorador português, Ghazanfar (2018) destaca em seu trabalho “Vasco da Gama’s Voyages to India: Messianism, Mercantilism, and Sacred Exploits” relatos de diversos autores (Jayne 1910, Panikkar 1959, Boxer 1962, David 1988, Hall 1998, Disney 2009, Cliff 2012, Crowley 2015) sobre o tratamento cruel e o uso de tortura em relação aos muçulmanos.

Apesar disso, tentou-se construir, segundo Subrahmanyam (1997, pp. 16-17), o “culto a Vasco da Gama” com sugestões como, por exemplo, renomear parte da Ásia como “Gama”, para “preservar um nome tão ilustre”. Outro fato que atesta essa visão são os “símbolos de glória”, como uma cratera da lua, uma estação de trem na Índia, times de futebol no Brasil, a cidade de Gama em Goa, e, mais recentes, a Ponte e o Shopping Vasco da Gama em Lisboa, como nos descreve Ghazanfar (2018).

Robert Wolff (1998) argumentou que os exploradores da "Era dos Descobrimentos" foram firmemente canonizados ao longo dos séculos, o que contribuiu para uma visão da história mundial centrada apenas na ascensão do Ocidente, "enquanto os momentos muitas vezes hesitantes e discordantes da exploração, colonização e conquista europeias são facilmente esquecidos" (p.298). Seu argumento corrobora a visão de Disney (1995, p.11), de que "o lado mais sombrio desse processo foi negligenciado e provavelmente deliberadamente suprimido".

Alvares (1997, p.2) e Cliff (2012, p.327) nos dizem que "da Gama capturava prisioneiros, cortava-lhes os membros e os pendurava em pedaços nos mastros de seus navios para intimidar outros". Ghazanfar (2018) relata um dos massacres mais brutais de suas viagens: a captura do navio de peregrinação Meri, ao retornar de Meca com aproximadamente setecentos passageiros, entre homens, mulheres e crianças. Vasco Da Gama exigiu tudo que tivessem de valor, caso contrário todos seriam lançados ao mar com as mãos e os pés amarrados. Segundo Crowley (2015, p. 106), mesmo de longe, o português "podia ver as mulheres implorando por suas vidas, estendendo joias e objetos preciosos, implorando por misericórdia. Algumas pegaram seus filhos e os seguraram, pedindo piedade". Apesar disso, Vasco da Gama permaneceu insensível e ordenou que o navio fosse incendiado com todos os peregrinos a bordo, até que todos morressem. (Ghazanfar, 2018, p.30).

Em seguida, o mesmo autor nos informa que Vasco da Gama prosseguiu para o porto de Calicute, onde capturou cerca de trinta pescadores, os desmembrou e deixou seus corpos flutuarem com a maré para que suas famílias os encontrassem. Não satisfeito, sequestrou a tripulação de navios comerciais que se encontravam próximos e ordenou que seus homens cortassem as mãos, orelhas e narizes de cerca de oitocentos marinheiros mouros. Tal acontecimento é complementado por Cliff (2012), com detalhes ainda mais sórdidos ao informar que mais de oitocentos muçulmanos foram assassinados dessa maneira e aqueles que ainda se encontravam com

vida, foram pendurados pelos pés e usados pelos portugueses na prática de tiro ao alvo.

O autor nos apresenta ainda, um registro do cronista Jean Mocquet, segundo o qual os portugueses entraram em um templo hindu para roubar estátuas de ouro, e ao encontrar várias mulheres envolvidas em rituais de dança, arrancaram joias de suas orelhas e cortaram os dedos para pegar os anéis. Em seguida, incendiaram o templo e todas as mulheres foram queimadas até a morte. Para Cliff (2012, p. 313), "a noção desumanizadora de que seus inimigos na fé de alguma forma não eram pessoas reais estava profundamente enraizada para ser abalada".

Subrahmanyam (1997) nos dá testemunho do aparecimento de alegações, segundo as quais "a expansão portuguesa não é diferente do genocídio dos judeus e ciganos pela Alemanha nazista" (p. 367). Em uma análise mais atualizada, António Sousa Ribeiro (2016) reconhece os aspectos singulares do Holocausto e, sem pôr em causa as singularidades do genocídio nazista, ressalta que isso não exclui a possibilidade de comparação com outros eventos históricos igualmente extremos. O autor vai além, incorporando a perspectiva de Karl Korsch, que descreve a "inovação" do regime nazista ao aplicar métodos de controle e opressão anteriormente reservados às populações consideradas "selvagens" aos indivíduos europeus considerados "civilizados". Ribeiro destaca ainda, por meio do pensamento de Aimé Césaire, ideólogo do conceito de negritude, que o Holocausto é considerado imperdoável não apenas pelo crime em si, mas pelo fato de ter sido direcionado ao homem branco. Para o autor:

Uma reflexão comparativa entre o colonialismo e o nazismo, enquanto configuração específica da modernidade assente numa ideologia de dominação essencialmente racista, não só faz todo o sentido como pode permitir iluminar reciprocamente aspectos relevantes da lógica de violência estrutural comum às duas formações históricas (Ribeiro, 2016, p.48)

Retomando as viagens de Vasco da Gama que apesar dos terríveis acontecimentos para os muçulmanos, acarretaram consequências positivas para Portugal em diversos aspectos, é de interesse particular para nós os efeitos desse empreendimento na joalheria. Conforme descreve Silva (2014), “aljôfar, pérolas, diamantes, rubis, esmeraldas, ametistas, topázios, jacintos, safiras e turquesas [...] recompensariam os Portugueses pela chegada à Índia” (p.11).

Rui Galopim de Carvalho (2020a) escreveu em seu blog que "antes da descoberta da rota comercial marítima para a Índia e o Oriente, a variedade e quantidade de gemas utilizadas era limitada." Na mesma postagem, “Portuguese Royal Jewellery”, o especialista nos informa ainda, que esse é o primeiro momento de grande abundância na história da joalheria portuguesa.

Nuno Vassallo e Silva (2014) observa em seu texto para o catálogo da exposição "Joias da Carreira da Índia", que o contato direto com as redes comerciais na Ásia consolida Lisboa como o principal centro europeu de comércio no século XVI, com as naus trazendo à Europa uma vasta gama de mercadorias e objetos raros, muitos dos quais até então desconhecidos. No entanto, seriam as pedras preciosas o principal impulsionador do comércio entre a Europa e o Oriente, motivo pelo qual Goa se torna na segunda metade do século XVI, “o empório mundial do comércio de gemas e preciosidades” (p.12).

Devido à natureza preciosa de suas matérias primas, a joalheria sempre serviu como forma de distinção social e econômica (R. Silva, 2019). Assim, em períodos de grande escassez de tais matérias, é evidente que tal luxo estivesse reservado apenas aos indivíduos dos mais altos estratos da sociedade – à época, majoritariamente membros da nobreza e do clero. Com a viagem de Vasco da Gama, esse panorama começa a mudar e a produção de peças preciosas deixa de ser exclusividade dessas elites (Andrade, 1997).

O crescente interesse por objetos raros e exóticos levou muitos monarcas europeus a se dedicarem ao colecionismo de peças preciosas, as quais eram exibidas em aparadores e, por isso, conhecidas como ourivesaria de aparato, conforme mencionado por Andrade (1997). Esse fervor pelo colecionismo resultou no hábito diplomático de troca de presentes entre as famílias reais, alimentando também uma rivalidade entre as coleções. Essas práticas não apenas incentivaram a circulação desses produtos entre as cortes, mas também contribuíram, em conjunto com o comércio, para a disseminação de novos padrões artísticos e culturais, de acordo com Gschwend (2004).

Concomitantemente à abertura da rota marítima para Oriente e a crescente exploração da África, se desenrolavam também os processos expansionistas da Espanha para as Américas a partir de Cristóvão Colombo, assim como a chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil. Essas aventuras, conforme informado por R. Silva (2019), resultam mais cedo ou mais tarde, em enormes ganhos econômicos para a Europa e na inevitável assimilação de novas culturas, fator que acaba influenciando os gostos e interesses quotidianos.

Não menos importante, o movimento Renascentista iniciado na Itália em meados do século XIV se espalhava por toda a Europa, também “fruto da nova e complexa economia geopolítica e da construção de novos diálogos civilizacionais” (R. Silva, 2019, p. 26). Compreender esse momento histórico é fundamental para assimilar as novas características artísticas da joalheria europeia do século XVI.

Devido a grande disponibilidade das gemas, as peças de Quinhentos apresentam um crescente uso de pedrarias. R. Silva (2019) acrescenta que as joias foram ganhando ares de ostentação – contrariando a filosofia inicial do Renascimento, que devido à influência humanista, valorizava a simplicidade de forma geral.

Também é característico do período, de acordo com R. Silva (2019), a variedade de cores, resultado da combinação do uso intensivo de pedras e

de detalhes em esmalte. De acordo com publicação da Antique Jewelry University (s.d.), a pintura e escultura contemporâneas influenciaram fortemente as peças desse período, cujos níveis artísticos eram inclusive comparáveis em termos de complexidade. Em relação à última categoria, tal paralelo é estabelecido devido ao fato de a joalheria ganhar volume, resultando em peças de três dimensões, similares a esculturas em miniatura.

R. Silva (2019) destaca que o fervor das explorações marítimas era expresso na joalheria a partir de peças relacionadas ao tema, como por exemplo, em formato de navios, golfinhos, monstros marinhos, tritões e sereias. O ressurgimento do interesse pelos ideais pagãos greco-romanos, como por exemplo a mitologia, dá origem a peças que representam dragões, guerreiros e seres como ninfas e centauros. De acordo com Phillips (2000), a Reforma também influencia fortemente no tema das peças, tendo os símbolos cristãos universais sido em alguns locais suprimidos, enquanto nos países mais católicos permaneceram em constante uso. Houve ainda, um crescente interesse pelas formas vegetalistas e zoomórficas, parte pelo interesse científico do Renascimento, parte pela influência do constante contato dos espanhóis com as Américas, conforme enfatiza R. Silva (2019).

Deve-se notar, segundo a Antique Jewelry University (s.d.), que existe certa dificuldade em determinar a origem geográfica exata das novas peças. Ao mesmo tempo que os ourives e joalheiros eram tradicionalmente itinerantes devido a certos fatores e muitas vezes exerciam seu ofício em locais diferentes daqueles em que o aprenderam, como destaca R. Silva (2019), circulavam também por toda a Europa livros de gravuras produzidos por diversos artistas, servindo como forte fonte de inspiração e contribuindo para a formação de um estilo internacional.

O segundo momento marcante da joalheria lusitana ocorre durante a exploração do Brasil, devido à extração de enormes quantidades de ouro, diamantes e pedras preciosas (Rui Galopim de Carvalho, 2020a). Como é amplamente sabido, Pedro Álvarez Cabral chega em solo brasileiro no ano

de 1500, mas até os finais do século XVII a quantidade de ouro e prata encontradas é quase insignificante, apesar da intensa busca pelos inóspitos sertões, como revela Pimentel (1989). De acordo com o autor, os primeiros 514 Kg do precioso metal chegam a Lisboa em 1699, enquanto nos anos seguintes:

A produção do ouro atingiria valores sempre crescentes até 1720, com 25.000 Kg/ano, situando-se o apogeu da sua exploração entre 1735/66, após o que entra em decadência. Lentamente, a baixa acentua-se nas décadas de 1770/80 e, pouco a pouco, as jazidas auríferas vão-se esgotando a ponto de, nos primeiros anos do século XIX, ser quase nulo o seu significado nos registos aduaneiros do Brasil (p.2).

Vale lembrar que em finais de Seiscentos, Portugal se encontrava devastado economicamente devido aos gastos com a Restauração. Portanto:

O ouro do Brasil significa o ponto de viragem. Para trás ficam os anos sombrios da guerra e da insolvência financeira: em frente rasgam-se novos horizontes de prosperidade e optimismo que originam a imagem de ostentação e luxo do reinado joanino (p. 1).

De acordo com informação fornecida por Rui Galopim (2020b) em seu seminário online “Brazilian Diamonds, history and present time”, a joalheria dos momentos finais do século XVII até mais ou menos o primeiro quartel do século XVIII, reflete a abundância dos achados:

When we look into jewellery of those days, we see a lot of gold work. And when you turn jewel upside down, look at this work. Jewelers they were masters in sculpturing that gold, making it like a piece of art. Absolutely a piece of art. Because the real craft, was in working the precious metal.

Rui Galopim (2020c) nos informa ainda que, até esse momento, os diamantes eram trazidos basicamente da Índia. Luisa Penalva, sua convidada no seminário “Brazilian Gemstones in 18th Century Jewellery”, descreve as peças desse período: “The gold was so heavily worked that it

can be sort of difficult to look at. The diamonds were used here to bring some spots of light, some spots of shining and bringing some reading to the piece itself.”

Estima-se que em 1727 ou 1728 tenham sido encontradas as minas de diamantes brasileiras, segundo Pimentel (1989), enquanto Fausto (2006) defende 1730. Já Boxer, (1962) defende que antes disso:

Em 1726 algumas dessas pedras foram ter às mãos de Dom Lourenço de Almeida, então governador de Minas Gerais. Também êle fingiu não saber de que se tratava, embora as tivesse identificado imediatamente, pois se tornara um conhecedor de tais gemas durante sua longa residência em Goa, principal centro do comércio de diamantes até então (p. 224).

Fato é que, no dia 26 de junho de 1730, Dom Lourenço promulga o primeiro Regimento referente à extração e distribuição das preciosas pedras (C. R. Silva, 2003). Novamente Pimentel (1989) nos fornece dados sobre as quantidades enviadas para Lisboa:

Algo como 3.054.770 quilates da preciosa gema - descontando o contrabando. (...) O Brasil se afirma como principal produtor de diamante do mundo, à medida que vão esgotando as jazidas orientais, até então fonte principal dessas riquezas. (...) E ao ritmo frenético da garimpagem o solo brasileiro vai revelando, dia a dia, o caudal sem fim dos seus tesouros: esmeraldas, turmalinas, águas marinhas, rubis, topázios ametistas – muitas de invulgares dimensões. Vem juntar-se ao ouro e aos diamantes, alimentando a atmosfera de exaltação que se vive na metrópole e a confiança generalizada na dimensão inexaurível dos recursos (pp.1-3).

Exatamente por esse motivo, Rui Galopim (2020a) afirma que o segundo período de maior riqueza da joalheria lusitana – o primeiro é a partir da viagem de Vasco da Gama, como vimos anteriormente – ocorre na segunda metade do século XVIII após a descoberta de diamantes e gemas coloridas no Brasil. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (2020) confirma que a chegada dessas matérias-primas a Lisboa, culminam em um momento

de grande significado na produção dos aparatos ornamentais, inclusive a nível internacional.

Nas palavras de Rui Galopim (2020c):

It changes completely, completely, the way jewels were designed. Look at these jewels. You see stones everywhere. Everywhere! Stones! Like a nouveau riche kind of thing! Oh we can afford, there are stones everywhere, so let's use stones like crazy! Again, even in jewellery pieces that use more than diamonds, you can hardly see any metal anymore. No metal at all, only gem setting.

Sendo assim, pode-se dizer que a grande característica da joalheria do século XVIII é a opulência. Conforme nos fala Pimentel (1989):

País sensível como nenhum outro às coisas de aparato, no dizer dos estrangeiros, Portugal transforma em joalheria a sua ourivesaria a conduz-nos, através dela, a um universo mágico e faustoso, eminentemente sensorial e emotivo [...] o esplendor colorido das gemas imprime-lhe uma feição original, em sintonia com uma sensibilidade basicamente portuguesa, que atinge na volúpia do ouro e no brilho das pedras preciosas a plena realização das suas ambições estéticas." (p. 5)

Pude conferir tal particularidade ao vivo, em visita à CMMOS – como já descrito na Introdução desse trabalho. Ao ficar diante da coleção de joias, era impossível não pensar nas histórias de abuso e exploração que culminaram na exposição daquelas peças. Comecei também a me questionar sobre o porquê de não haver junto aos acessórios alguma mensagem que reconhecesse a origem violenta daqueles objetos, ou mesmo uma mera nota dizendo que pessoas foram escravizadas e/ou perderam suas vidas para que as joias pudessem estar ali.

Se adentrarmos a obra de Charles Boxer (1962), é possível ter uma visão mais aprofundada da sociedade colonial. Aqui nos interessam particularmente os relatos sobre as condições em que viviam os negros e

indígenas, assim como o grau de sofrimento e desumanização experimentado por esses indivíduos enquanto escravos. Segundo o autor:

A escravidão, fôsse doméstica, fôsse nos campos ou nas minas, influía na vida do Brasil colonial – mais profunda e amplamente do que qualquer outro fator por si só. Senhores de engenho e sacerdotes, oficiais e funcionários, numa palavra, tôdas as categorias de homens educados, eram concordes em que, sem um suprimento seguro de trabalho escravo, vindo da Africa Negra, a América Portuguesa não era viável (...) Desde os mais recuados dias da colonização do Brasil, um escravo era, habitualmente, chamado "os pés e as mãos" do senhor – e da senhora – e todos, menos os brancos muitíssimo pobres, dependiam do trabalho escravo (p. 23-24).

Boxer (1962) também elucida algumas informações a respeito das viagens entre África e Brasil:

Os negros obtidos como escravos, eram transportados em péssimas condições, em navios 'superlotados e subabastecidos', o que resultava em uma alta taxa de mortalidade – não à toa, eram apelidados de 'túmbeiros'. Aqueles que conseguissem sobreviver às travessias, eram comerciados ao chegar nos portos de destino, 'não havendo diferença entre negros e mercadorias' (p. 29-30).

Após vendidos, o tratamento recebido iria variar "de acordo com o caráter do senhor". Nos casos mais humanos, "os escravos eram permitidos formar uma família e levar uma existência que talvez não fôsse muito pior do que a das classes trabalhadoras em muitos países da Europa da época". Em outros casos, esses mais frequentes, "o senhor se mostrava sadisticamente brutal" (p. 31).

O autor apresenta ainda diversos relatos brutais – de viajantes, colonos, religiosos e outros – que destacam a perversidade nos castigos dados aos escravos, ao longo de grande parte dos séculos. Sendo essas as condições, muitos escravos tentavam escapar, alguns inclusive cometendo suicídio. "No caso das mulheres, preferiam provocar abortos em si próprias do que criar filhos em condições tais" (p. 31).

A fuga de escravos era uma situação recorrente. Assim, Boxer (1962) nos informa que em março de 1741, a Coroa ordena que todos os negros recapturados tenham a letra F marcada a fogo em um de seus ombros. Aqueles que fossem apanhados em fuga pela segunda vez, “tinham uma das orelhas cortadas, e a morte representava o castigo habitual para um terceiro delito dessa espécie” (p. 192).

Devido aos maus tratos e às árduas jornadas de trabalho, “a vida de um escravo trabalhador era, quase sempre, sórdida, brutal e curta” (p. 194). Boxer (1962) ainda nos dá testemunho de um missionário italiano, a respeito da longevidade dos escravos: “o trabalho dêles é tão pesado e seu sustento tão pequeno, que se pode dizer terem vivido muito, quando agüentam sete anos” (p.194).

Muitos portugueses se mostravam atraídos sexualmente pelas negras e mulatas, tendo inclusive muitos homens casados abandonado suas esposas brancas. De acordo com queixas de Dom João de Lencastre, enquanto governador-geral da Bahia, alegava que nem mesmo os padres estavam imunes “àquelas tentações” (p. 38-39).

Infelizmente, a maior parte das crianças geradas a partir dessas uniões acabava sendo criada de forma instável, por exemplo, sem educação apropriada. Boxer (1962) informa que, por isso, era inevitável que grande parte dos mestiços se tornassem infratores (p. 39). Também havia extremo preconceito contra eles, pois acreditava-se que “encarnavam antes os vícios do que as virtudes das duas raças cujo sangue se mesclava em suas veias. Quanto mais leve a coloração da pele, maiores eram as possibilidades de se fazerem passar por brancos e subir pelo escalão social” (p. 40).

Fausto (2006) nos lembra que os africanos já conheciam a escravidão antes do contato com os portugueses. Os indígenas, por sua vez:

Tinham uma cultura incompatível com o trabalho intensivo e regular e mais ainda compulsório, como pretendido pelos europeus. (...) Apenas faziam o necessário para garantir sua subsistência. (...)

As noções de trabalho contínuo ou do que hoje chamaríamos de produtividade eram totalmente estranhas a eles (p.49).

Embora a Igreja estimulasse avidamente a escravização dos negros, condenava a escravização dos nativos, embora não tivessem qualquer respeito pela cultura indígena (Fausto, 2006). Em termos práticos:

Os jesuítas tentavam transformar os índios, através do ensino, em 'bons cristãos', reunindo-os em pequenos povoados ou aldeias. Ser 'bom cristão' significava também adquirir os hábitos de trabalho dos europeus, com o que se criaria um grupo (p.50).

Quanto aos colonos, esses escravizavam os nativos sempre que possível, como nos fala Boxer (1962):

Por exemplo, quando não possuíam condições financeiras de adquirir um escravo negro, ou ainda, em regiões mais remotas e isoladas, em que o estilo de vida era mais ajustado às aptidões dos indígenas (p. 41).

Nesses locais, os primeiros colonos eram altamente dependentes do trabalho dos nativos, que se viam usados constantemente nas expedições para desbravar o interior. Eram eles que guiavam pelos caminhos da floresta e coletavam os alimentos, entre outras tarefas. Conforme descrição fornecida pelo Padre Antônio Vieira e destacada por Boxer (1962):

Aqui será bem que se note que os índios são os que fazem as canoas, as toldam, as calafetam, os que as velejam, os que as remam, e muitas vêzes, como veremos, os que as levam as costas, e os que, cansados de remar as noites e os dias inteiros, vão buscar o que hão de comer êles e os portugueses (que é sempre o mais e melhor); os que lhes fazem as casas, e se há de marchar por terra, os que lhes levam as cargas e ainda as armas às costas. Tudo isto fazem os tristes índios sem paga alguma mais que o chamarem-lhes cães, e outros nomes muito mais afrontosos; e o melhor galardão que podem tirar destas jornadas os miseráveis, é acharem (o que poucas vêzes acontece) um cabo que os não trate tão mal; jornada tem havido em

que, dos índios que partiram, não voltou a metade, porque o puro trabalho e mau trato os mataram (p. 44).

Fausto (2006) destaca ainda que as epidemias produzidas pelo contato com os brancos foram responsáveis pela morte de milhares de indígenas. Em relação às mulheres nativas, Boxer (1962) elucida que essas eram comumente empregadas como amas-de-leite e, por isso, passavam a morar na casa de seus senhores. Tal função, no entanto, resultava em frequentes abusos, já que muitas das mulheres eram “mantidas durante anos a fio nas residências dos moradores, e quando, finalmente, consentiam que voltassem para junto de seus maridos, traziam consigo, quase sempre, filhos tidos dos homens da casa onde haviam estado empregadas” (p. 297).

Esclarecidas as violências sofridas por negros e indígenas durante a exploração do Brasil colonial, podemos agora falar sobre a instituição museu. Dan Hicks (2020) é categórico ao afirmar que hoje em dia, ao entrar em qualquer museu ocidental, é possível encontrar os vestígios do Império. No entanto, a natureza muitas vezes injusta e predatória da aquisição desses bens durante o período colonial não é mencionada. É o caso, por exemplo, dos famosos Bronzes de Benim, uma coleção de inúmeras placas e esculturas em metal, que retrata a história da Corte Real da cidade, localizada na atual Nigéria. Esses artefatos foram saqueados durante um ataque britânico em 1897 e hoje podem ser vistos, entre outros lugares, no The British Museum, conforme nos fala o autor.

De acordo com o Dr. Moana Jackson (2018), respeitado líder e intelectual Maori, “museus são arquivos coloniais, herdeiros de legados e práticas de coleção de períodos de expansão e dominação imperial massiva”. Por essa razão, estão inextricavelmente ligados à violência de corpos, espaços e sociedades não ocidentais, como destaca Yesomi Umolu (2020), curadora britânica de arte contemporânea que estuda questões relacionadas à diversidade e ao racismo estrutural em museus.

Umolu (2020) diz que, em sua origem, a construção dos museus se fundamenta na ideologia de serem repositórios de conhecimento a serviço da sociedade. No entanto, essas instituições são desde sempre excludentes, sendo hoje mais fácil perceber que foram projetadas para o benefício do homem branco ocidental, à custa de outros povos. Se os museus se intitulam acumuladores de conhecimento, devemos então nos perguntar para quem eles fazem isso.

É exatamente por esse motivo que Jackson (2018) defende que os museus são lugares perigosos: eles são os nomeadores, definidores e confinadores de conhecimento. Ou seja, eles têm o poder de controlar o *storytelling*. Esse fato, torna-se altamente perigoso para os povos menos poderosos, pois pode significar um silenciamento completo de suas vozes e histórias. Sendo assim, os museus hoje se encontram diante de um complexo desafio: como dizer a verdade sobre os objetos que possuem, para se tornarem arquivos descolonizados?

Hicks (2020) argumenta que a descolonização dos museus vai além de simplesmente reescrever rótulos ou rearranjar objetos roubados em novas exposições que revisitem a história dos Impérios, mesmo que essa revisão seja crítica. Ele ressalta que também é insuficiente ficar apenas no campo da reflexão e autoconsciência sem tomar medidas concretas. O autor propõe que os museus reconheçam e documentem as circunstâncias da aquisição desses objetos, expondo as violências e explorações que caracterizaram esse processo, e explicando como esse legado continua a influenciar a compreensão contemporânea desses artefatos. Somente a partir desse reconhecimento os museus poderiam iniciar um movimento de restituição cultural, colaborando com as comunidades de origem para repensar o significado e o destino dessas coleções. Além disso, o autor defende que essas instituições devem pressionar outras entidades e indivíduos que possuem artefatos sob as mesmas circunstâncias a também praticarem a repatriação. Ele ressalta que é fundamental reconhecer que a violência colonial não é um evento do passado, mas uma realidade que continua a afetar aqueles que foram subjugados até os dias de hoje.

Mesmo com a multiplicação dos debates sobre repatriação cultural, assim como inúmeros casos concluídos de devolução desses objetos para seus locais de origem, ainda existem aqueles contrários à repatriação, como nos mostra Trindade (2018). Os motivos variam desde o medo do esvaziamento dos museus, até argumentos de que tais itens estariam mais protegidos e preservados nas instituições europeias, visto que estas são consideradas mais aptas para lidar com essas responsabilidades.

Amato (2019) destaca que, na visão eurocêntrica, essas sociedades não são “civilizadas o suficiente” (p.1) e, portanto, inaptas para guardar seus próprios artefatos. E “colocá-los em perigo” prejudicaria as chances da humanidade em aprender com esses objetos.

2.1.4. Sinopse

Por meio de uma jornada cinematográfica, somos transportados para a Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, situada na cidade do Porto, onde a exposição de peças de joias luxuosas é o ponto focal. *Catarse* mergulha na história da joalheria portuguesa, revelando as mudanças fundamentais que ocorreram nas peças entre os séculos XVI e XVIII, assim como as camadas de opressão e exploração subjacentes a essas mudanças.

O filme destaca o papel das joias presentes na Casa-Museu como testemunhas silenciosas das injustiças e violências cometidas durante a era das colonizações, ao mesmo tempo em que expõe o fato de muitos museus europeus continuarem a adotar narrativas etnocêntricas, deliberadamente omitindo os aspectos sombrios da história.

Catarse é mais do que um filme sobre joias; é uma reflexão sobre a responsabilidade das instituições museológicas em confrontar e reconhecer o legado sombrio do passado colonial, promovendo uma narrativa mais completa e ética da história.

2.1.5. Tratamento

A partir do entendimento da crítica contida no filme “As Estátuas”, das transformações na joalheria portuguesa ao longo dos séculos e dos contextos que permitiram tais mudanças, das crescentes demandas pela repatriação de objetos expostos em museus europeus juntamente com as provocações para se repensar o papel dessas instituições nas sociedades contemporâneas, foi possível entender quais assuntos precisavam estar incluídos no escopo de *Catarse*. Assim, poderia definir a estrutura básica do roteiro, ou seja, que assuntos precisavam estar presentes no filme.

Como o roteiro foi construído paralelamente à montagem, sabia que não poderia ficar presa a uma estrutura pré-definida, já que acabaria sendo influenciado pelos materiais que encontrasse online, assim como esses mesmos materiais também acabariam por influenciar o roteiro. Com isso, cheguei ao que chamarei de esqueleto:

Bloco 1: As Estátuas Também Morrem

Bloco 2: Casa Museu Marta Ortigão Sampaio

Bloco 3: Evolução Da Joalheria Portuguesa

Bloco 4: Momento 1 - Viagem Ao Oriente (séc. XVI)

Bloco 5: Momento 2 - Ciclo Do Ouro Brasil (séc. XVIII)

Bloco 6: Horrores Da Colonização

Bloco 7: Repensando O Museu

2.2. Produção

2.2.1. Obtenção de mídias

Definido que meu filme seria feito apenas com *found footage*, seria necessário fazer um levantamento do que era possível encontrar online para adaptar o roteiro. Tal escolha foi feita para evitar que a escassez de imagens e vídeos – pois trata-se de um período bastante anterior à invenção da câmera fotográfica – configurasse uma barreira para ilustrar determinados trechos de um roteiro previamente definido.

No caso de *Catarse* foram utilizados vídeos disponíveis no *youtube*, trechos de programas de televisão, fotos de objetos presentes em coleções de museus e ainda imagens e vídeos gerados por inteligência artificial. Apenas a fotografia da parede adesivada na CMMOS (Figura 2) foi produzida por mim, na visita mencionada durante a Introdução.

Foi a partir do esqueleto descrito acima em Tratamento que iniciei as pesquisas de mídias. Nesse passo, era necessário coletar uma boa quantidade de material, para que em seguida pudesse analisá-lo mais profundamente e assim pensar no roteiro propriamente dito.

- 1) O primeiro passo foi baixar o filme “As Estátuas Também Morrem”, que eu já sabia estar disponível em boa qualidade e com legendas em inglês no *youtube*.
- 2) Em seguida, procurei o que havia de material disponível sobre a CMMOS. Existe um catálogo físico sobre as joias (Figura 4), de Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, mas não consegui acesso ao mesmo, portanto, precisava buscar alternativas. Em primeiro lugar, encontrei no site museudoporto.pt fotos de algumas peças da coleção de joias – as únicas disponíveis online das peças de forma individual. No *youtube*, alguns vídeos amadores de pessoas que visitaram o museu, mas com pouca qualidade. No entanto, havia também dois vídeos que me chamaram bastante atenção postados pela Câmara Municipal do Porto. O primeiro, “Abertura da CMMOS”,

com entrevistas do diretor do Museu do Porto, Jorge Sobrado, e Rui Moreira, presidente da Câmara. O segundo, “A nova luz da CMMOS”, que falava sobre melhorias realizadas nos interiores e no edifício, além de entrevistas com o arquiteto responsável e com a coordenadora da Casa-Museu, e com ótimas imagens das coleções, incluindo a de joias. Encontrei ainda um vídeo postado no canal do *youtube* da revista I Like This (n.d.) contextualizando quem era Marta Ortigão Sampaio e sua família, assim como a história da construção da Casa-Museu e das coleções em exibição. Também, encontrei no site da RTP Arquivos um programa de 2010 apresentado por Pedro Costa Pinto – à época, coordenador da CMMOS – sobre a instituição, e sobre a vida de Marta Ortigão Sampaio enquanto pintora e colecionadora de arte, incluindo detalhes sobre as coleções em exposição na CMMOS.

- 3) Sobre a evolução da joalheria portuguesa, havia inicialmente dois obstáculos: primeiro, eram muito escassas as imagens individuais das joias da coleção de Marta Ortigão Sampaio, deste modo insuficientes para criar uma *timeline* que demonstrasse com clareza as mudanças visuais nas peças. Segundo, as peças que compõem a coleção compreendem os séculos XVII ao XX, não havendo, portanto, peças do século XVI que, como dito anteriormente, configura o primeiro momento de destaque da joalheria portuguesa. Assim, foi necessário recorrer à dissertação de mestrado “Os Pendentes Da Península Ibérica Na Joalheria do Séc. XVI (2019), mais precisamente à lista de figuras, para encontrar imagens de tais peças. Ainda que a resolução das imagens fosse muito baixa para adicioná-las ao vídeo, pude ver de onde haviam sido tiradas: de sites de museus que expunham as peças de suas coleções em fotos de altíssima resolução. Foram eles o The British Museum, Victoria and Albert Museum, The Metropolitan Museum of Art, The Walters Art Museum, Rijksmuseum e ainda The James and Marilyn Alsdorf Collection. Já as peças do século XVII, pude encontrá-las em três lugares: no site do Museu de Artes Decorativas Medeiros e Almeida,

no site de Rui Galopim e, também, no site The Internet Archive, mais especificamente, em um livro publicado pela Sotheby's – uma das marcas de luxo mais reconhecidas e respeitadas do mundo, com rica tradição em vendas de leilão – intitulado “Jewels Of Portugal - The S. J. Phillips Collection” (2017).

- 4) Para a viagem de Vasco da Gama, encontrei inúmeros vídeos disponíveis no *youtube*. Para encurtar minha pesquisa, eliminei aqueles que não estivessem no formato *widescreen*. Em seguida, eliminei também os que apresentavam demasiada quantidade de texto escrito ao invés de imagens e animações. Assim, escolhi um programa postado no canal History Channel (n.d) com o título “Vasco da Gama: Portuguese Explorer - Fast Facts” (2016), que contava com boas imagens e comentários de professores universitários. Ainda, no canal The Crash Course (n.d), especializado em vídeos educacionais de alta qualidade, encontrei uma série intitulada “História do Mundo”, cujo episódio 21 “Columbus, Vasco da Gama, and Zheng He - 15th Century Mariners” (2012) faz comparações entre os três marinheiros do século XV. Também, no canal Knowledgea (n.d.), o vídeo “How did Vasco Da Gama reach India?” (2022) em que me chamaram atenção as animações de mapas. Escolhi finalmente algumas ilustrações em alta qualidade que encontrei em sites de história através de pesquisa no google imagens.
- 5) Quanto ao Ciclo do Ouro no Brasil, houve algumas dificuldades para encontrar materiais. Apesar de existirem diversos vídeos no *youtube*, a maioria tinha poucas, ou não tinha de todo imagens desse período. Quando estavam presentes, eram bem pequenas ou em baixíssima resolução, o que limitaria a manipulação no momento da montagem. Além disso, como de acordo com o esqueleto do roteiro acabaria mais adiante citando os horrores da colonização e, com isso, já seria necessário buscar por imagens com figuras humanas, decidi usar outra estratégia nesse momento: focar nos

materiais explorados durante o Ciclo do Ouro – que é também o dos diamantes e das gemas coloridas. Assim, escolhi usar dados presentes no texto “Reflexos do Ciclo do Ouro e dos Diamantes do Brasil na Ourivesaria Portuguesa” de Antonio Filipe Pimentel (1989), no qual o autor detalha as quantidades desses minerais transportados da colônia para a metrópole, assim como as datas aproximadas em que ocorreram. Decidi usar esses dados, pois trata-se de quantidades tão grandes que chega a ser difícil mensurar e, por isso, imaginei que causariam grande impacto no espectador – assim como causaram em mim. Após organizá-los, pensei que ficaria interessante ilustrá-los com imagens desses minerais em estado bruto, o que também não foi tarefa fácil devido à escassez de imagens em boa resolução. Optei então optei por utilizar uma das muitas inteligências artificiais disponíveis – o site *Runway* – para gerar mídias a partir de inputs de texto. Após alguns testes, consegui gerar imagens que serviram exatamente o propósito que eu queria (figuras 5 a 8; figuras 9 a 13). Sobre as gemas coloridas, Pimentel (1989) não deixa explícitas as quantidades, mas descreve os variados tipos que acabaram sendo encontrados devido ao ritmo frenético da garimpagem por ouro e diamantes. Tentei usar o *Runway* para também gerar imagens desses minerais, mas para minha surpresa o software não conseguiu entregar aquilo que eu gostaria – pedras coloridas em estado bruto – mesmo após diversas tentativas. Assim, vasculhei mais um pouco na internet e acabei encontrando um site de vendas que, além de fotos em excelente qualidade, disponibilizava também vídeos em alta resolução das gemas em estado bruto, em cima de plataformas giratórias. Devido a esses fatores e às enormes dimensões da maioria das pedras, não tive dúvidas de que as utilizaria no momento da montagem pois causariam um forte impacto visual.

- 6) Em relação aos horrores da colonização, sabia que não seria exatamente fácil encontrar mídias, pois trata-se de um período em que não há fotografias, muito menos vídeos. Em relação aos

escravos negros, encontrei um site chamado “Slavery Images – A Visual Record of the African Slave Trade and Slave Life in the Early Africa Diaspora” no qual foi possível obter uma série de ilustrações retratando os castigos sofridos por eles. Já em relação aos indígenas, utilizei gravuras de Debret³, de Candido Portinari⁴, de Johann Moritz Rugendas⁵, de Benedito Calixto⁶, de Albert Eeckhout⁷ e, ainda, outras ilustrações geradas por inteligência artificial.

- 7) O bloco anterior foi pensado para trazer à tona algumas histórias não contadas do período colonial. Tal permitiu reintroduzir a questão da instituição Museu. A partir disso, fiz uma breve pesquisa para encontrar que museus europeus têm em exposição objetos obtidos de forma duvidosa durante a expansão europeia. Escolhi os seguintes: The British Museum em Londres, que de acordo com reportagem do The Guardian (2019)⁸ é o maior receptor de bens roubados do mundo; o Musée du Louvre em Paris, que possui objetos provenientes da África, Ásia, Oceania e Américas, como é possível conferir no próprio site⁹ do museu; o Rijksmuseum em

³ Debret, J. B., Motte, C. E. P. (1834). *Images of different types of huts* [Litograph]. Museu Imperial, Petrópolis, Brazil. <https://artsandculture.google.com/asset/images-of-different-types-of-huts/wGIXVaTPQ2pyQ>;

Debret, J. B., Motte, C. E. P. (1834). *Virgin forest, banks of the Parahiba River* [Litograph]. Museu Imperial, Petrópolis, Brazil. <https://artsandculture.google.com/asset/virgin-forest-banks-of-the-parahiba-river/IQHnBhTGDg5ofg>

Debret, J. B., Motte, C. E. P. (1834). *Chief of the Bororenos leading an attack* [Litograph]. Museu Imperial, Petrópolis, Brazil. <https://artsandculture.google.com/asset/chief-of-the-bororenos-leading-an-attack/gwGbJ6qihMIJBw>

⁴ Portinari, C. (1938). *Brazilwood* [Lead pencil, crayon]. Projeto Portinari, Rio de Janeiro, Brazil. https://artsandculture.google.com/asset/brazilwood/KgGD_jqU-UMfgA

Portinari, C. (1938). *Jesuit School* [Pastel]. Projeto Portinari, Rio de Janeiro, Brazil. <https://artsandculture.google.com/asset/jesuit-school/6QFXnDGuJnm-pg>

⁵ Rugendas, J. M. (1824). *Aldea des Tapuyos* [Watercolor]. Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brazil.

https://artsandculture.google.com/asset/aldea-des-tapuyos-rugendas/UwGW9jR_ddgDbg

⁶ Calixto, B. (1927). *Anchieta e Nóbrega na cabana de Pindobuçu* [Oil on canvas]. Acervo do Museu Paulista, São Paulo, Brazil.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Benedito_Calixto_-_Anchieta_e_Nóbrega_na_cabana_de_Pindobuçu.jpg

⁷ Eeckhout, A. (1641). *Tupi Woman* [Oil on canvas]. Museu Nacional da Dinamarca. https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:India_tupi.jpg

⁸ <https://www.theguardian.com/world/2019/nov/04/british-museum-is-worlds-largest-receiver-of-stolen-goods-says-qc>.

⁹ <https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/artworks-from-around-the-world>

Amsterdam, que possui objetos do Sri Lanka e da Indonésia¹⁰, obtidos durante o período colonial e o Museu do Tesouro Real em Lisboa¹¹ que, assim como a CMMOS, possui joias feitas com matérias primas de origem brasileira, e até mesmo gemas em estado bruto, obtidas durante o período colonial. Em seguida, procurei por uma variedade de vídeos no *youtube* sobre cada um deles, por exemplo: vlogs pessoais de turistas, vlogs de pesquisadores e estudantes, vídeos feitos por drones, vídeos postados pelos próprios museus ou por veículos de comunicação, alguns inclusive tratando da atual discussão a respeito da repatriação de objetos. Reuni também notícias que foram publicadas na mídia entre 2022 e 2023 sobre algumas dessas disputas em andamento ou vencidas. Pesquisei ainda as obras disponíveis nesses museus listados acima, que se encaixavam nessa categoria de objetos apropriados, tendo escolhido as seguintes – The Rosetta Stone¹², Egypt (The British Museum); The Parthenon Sculptures¹³, Greek (The British Museum); The Code of Hammurabi¹⁴, Iraq (Musée du Louvre); The Benin Bronzes¹⁵, Nigeria (The British Museum); Tupinambá Mantle¹⁶, Brazil (The National Museum of Denmark); The Koh-i-Noor Diamond¹⁷, India (Crown of Queen Elizabeth).

- 8) Para esse bloco final, juntei fotos de salas de museus e, através da intervenção gráfica, criei um efeito de câmera de vigilância, em que é possível ver um vulto atravessando as salas. Assim, a ideia é concluir o filme convocando os fantasmas que os museus guardam devido aos seus passados violentos. Tal solução também foi

¹⁰ <https://www.theguardian.com/world/2019/mar/13/rijksmuseum-laments-dutch-failure-to-return-stolen-colonial-art>

¹¹ <https://www.tesouroreal.pt/paginas/c5e24a29>

¹² <https://artsandculture.google.com/story/OQVRt6m8dEG4rw>

¹³ <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/contested-objects-collection/parthenon-sculptures>

¹⁴ <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010174436>

¹⁵ <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/contested-objects-collection/benin-bronzes>

¹⁶ <https://piaui.folha.uol.com.br/the-return-of-the-tupinamba-mantle/>

¹⁷ <https://www.diamondmuseum.com/masterpieces/koh-i-noor/>

Catarse

inspirada por um compilado de relatos que li a respeito de episódios sinistros e, aparentemente, sem explicação, que aconteceram com funcionários do The British Museum.

2.3. Pós-produção

2.3.1. Montagem

Após reunir considerável quantidade de mídias, dei início à montagem de *Catarse*, ao mesmo tempo que construía o roteiro escrito, que seria o ponto de partida para gravar as locuções. Decidi utilizar a minha própria voz, sem quaisquer efeitos ou distorções, com o intuito de criar um tom bastante pessoal. Afinal, descreveria o meu processo de catarse enquanto revelaria minhas inquietações a partir da experiência na CMMOS ao espectador.

BLOCO 1

Após algumas considerações, defini que iniciaria o filme com um trecho de “As Estátuas Também Morrem”, a fim de posicionar o espectador diretamente no ponto que me interessava: a exibição de objetos roubados durante o período colonial em museus europeus. Para isso, escolhi a seguinte cena:

Arte Negra. Olhamos para ela como se sua razão de ser estivesse no prazer que ela nos proporciona. As intenções do negro que a criou, as intenções do negro que olha pra ela, tudo isso nos escapa. Porque elas são feitas em madeira, assumimos que são estátuas e as achamos pitorescas, enquanto um membro da comunidade negra, vê o rosto de uma cultura.

(Close em uma Máscara Africana exposta no Museu)

É o sorriso de Reims que ela contempla. É o sinal de uma unidade perdida, onde a arte era a garantia de um acordo entre o homem e o mundo.

É o sinal dessa gravidade que a transporta, além da miscigenação e dos navios de escravos, àquela terra ancestral dos antepassados: África.

Como se trata de um filme bastante complexo e rápido, percebi ser de suma importância uma breve explicação acerca do conteúdo contido no trecho acima, para que o espectador pudesse compreender não só o próprio trecho, mas também os objetivos e contexto em que o filme foi produzido. Assim, cheguei ao seguinte texto:

Um pouco rápido, né? Então deixa eu te dar um pouco mais de contexto: A cena que você acabou de assistir é de “As estátuas também morrem”. Um filme que teve sua estreia no Festival de Cannes de 1953, sendo logo em seguida proibido por 15 anos por “desonrar as ações coloniais francesas na África”. Isso porque um dos pontos

centrais do filme é mostrar como a França - uma das principais potências coloniais - explorou e descontextualizou a arte africana.

O filme defende que essas estátuas, máscaras e outros objetos não eram apenas objetos decorativos e que normalmente possuíam significado cultural ou espiritual naquelas sociedades de origem. Mas, a partir do momento em que essas peças eram retiradas de seus contextos originais e colocadas em museus ou coleções particulares, tais significados deixavam de existir.

No caso de um objeto, quando esse é aprisionado fora de sua cultura, ele passa a ser considerado morto. E uma vez morto, servirá apenas ao propósito contemplativo, já que as intenções de seu criador não poderão mais ser acessadas.

Entendeu agora por que o filme foi proibido?

Não só porque incentiva o público a considerar as questões éticas por trás da exibição de objetos roubados ou "apropriados", mas também a refletir sobre as consequências do imperialismo de maneira mais ampla.

Tudo isso enquanto a Constituição francesa de 1946 ainda falava sobre "a interdependência entre a metrópole e seus territórios".

Para ilustrar “Um pouco rápido, né? Então deixa eu te dar um pouco mais de contexto” escolhi aproveitar o máximo possível do filme original. Assim, adicionei artes que simulam o ambiente do *youtube* – mais especificamente o pause ao centro do vídeo e a barra de progresso – bastante familiares a qualquer um que já tenha acessado o site. O objetivo era surpreender o espectador com a interrupção brusca da cena. Em seguida, optei por criar um efeito de fita VHS sendo rebobinada até o ponto em que o título do filme aparece, ao mesmo tempo em que revelo a página do *youtube* ao fundo. Para acompanhar a interrupção da cena, interrompi também a trilha, até agora a original do filme.

Já em “A cena que você acabou de assistir é de ‘As estátuas também morrem’. Um filme que teve sua estreia no Festival de Cannes de 1953, sendo logo em seguida proibido por 15 anos por ‘desonrar as ações coloniais francesas na África’”, criei uma animação no estilo colagem a partir dos pôsteres do filme – tanto o original quanto o do festival de Cannes – a data de estreia de “As Estátuas”, e resolvi ainda dar destaque a última frase entre aspas, para demonstrar seu completo absurdo. Até aqui, não utilizei qualquer trilha, a fim de deixar minha voz e o conteúdo da mensagem bastante em evidência. Para todo o trecho seguinte, “Isso

porque... seus territórios" foram manipuladas outras cenas do filme original. O clima sombrio foi acentuado pela escolha da trilha.

Além de um melhor entendimento de “As Estátuas”, essa contextualização também seria de extrema importância para que mais adiante fosse legitimada a minha crítica à exposição das joias na CMMOS, e para transmitir ao espectador que tal obra foi a força-motriz para a realização de *Catarse*.

Assim, decidi finalizar esse primeiro bloco com uma narração que serviria tanto para destacar novamente a importância de “As Estátuas”, quanto para introduzir o bloco seguinte:

Por um tempo, “As Estátuas” não saíram da minha cabeça e embora eu ainda não soubesse, algo dentro de mim havia sido transformado para sempre...

Para ilustrá-la, criei uma animação em que combinei um fundo preto e branco remetendo a espiral normalmente utilizada para representar um estado de hipnose, com imagens reais de máscaras africanas circundando um cérebro, retiradas da coleção “African Art” do Cleveland Museum of Art, disponíveis no site The Internet Archive (archive.org).

BLOCO 2

Neste bloco, contextualizo a CMMOS e localizo as peças de joalheria no espaço-tempo histórico. Aqui, optei por utilizar os vídeos produzidos pela Câmara Municipal do Porto e pela Rádio e Televisão de Portugal (RTP), que além de dispensarem explicações adicionais da minha parte, conferem credibilidade imediata ao espectador, uma vez que provêm de instituições portuguesas amplamente respeitadas. Por se tratar de vídeos longos em que o foco não estava exclusivamente nas joias, foi necessário manipulá-los a fim de extrair apenas o que interessava para *Catarse*. Primeiro, trabalhei o áudio para que pudesse através do recorte e união de múltiplos trechos criar uma narração que fizesse sentido. Assim, cheguei a:

“Marta Ortigão Sampaio, colecionadora. Era sobrinha das pintoras Aurélia e Sofia de Sousa, e filha de Vasco Ortigão Sampaio, um colecionador erudito.”

“A colecionadora, encomendou uma casa ao arquiteto José Carlos Loureiro. A casa e os jardins foram ligados pela proprietária à Câmara Municipal do Porto, para que nela fosse criado um museu, onde as coleções de Marta Ortigão Sampaio fossem expostas. A Casa-Museu foi inaugurada em 1996. Um ano mais tarde, abriram-se ao público as duas salas de joalheria.”

“É uma coleção muito completa, do século XVII ao século XX”

“Que provavelmente se constitui uma das maiores coleções de ourivesaria de uso pessoal existentes no nosso país e que, nas quais incluem também algumas peças que a própria Marta Ortigão Sampaio terá utilizado no decorrer da sua vida”

Como os vídeos já possuíam trilhas próprias e não era possível separá-las das narrações, tive um longo trabalho de selecionar aquelas que fossem semelhantes às originais e, em seguida, testar uma a uma para identificar quais se mesclariam melhor, a fim de criar a ilusão no espectador de não haver cortes nas falas, mesmo que as vozes se alternassem entre feminina e masculinas. Em seguida, selecionei nos próprios vídeos as melhores imagens que encontrei das peças, para que fosse possível exibir toda a exuberância desta coleção. Para finalizar a montagem desse segundo bloco, achei ser necessário voltar à narração com a minha voz para adicionar as seguintes informações:

Composta por 325 peças, a coleção de Marta serve como um testemunho da evolução da joalheria portuguesa ao longo das décadas.

Mais uma vez, criei animações no estilo colagem para ilustrar o trecho acima, utilizando três elementos principais: a capa do catálogo das joias produzido pelo por Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, já mencionado anteriormente (figura 4); algarismos para destacar a quantidade de peças da coleção; e fotos individuais das peças, retiradas do site museudoporto.pt.

BLOCO 3

Considerando a “evolução da joalheria portuguesa ao longo das décadas”, entendi que neste bloco deveria apresentar o primeiro evento histórico que provoca uma evolução notável na joalheria. Dessa forma, cheguei ao seguinte texto:

Foram os Descobrimentos que colocaram Portugal no centro da história da ourivesaria.

Primeiro, no final do século XV com Vasco da Gama, que em 1498 inaugura a viagem marítima de Portugal à Índia.

O motivo mais conhecido dessa expedição, era o desejo de comercializar diretamente com o Oriente, com o objetivo de garantir lucros ainda maiores.

Nesse trecho escolhi uma trilha de clima misterioso e ao mesmo tempo calmo, sem graves pesados. Como adentraria o tema das viagens marítimas e consequentes descobrimentos optei por utilizar elementos como anjos e navios presentes em mapas antigos, quando ainda eram desenhados e coloridos à mão. Tais mapas foram retirados do site davidrumsey.com, que disponibiliza diversas coleções de mapas e gravuras em altíssima qualidade.

Em relação à viagem de Vasco da Gama para a Índia, utilizei mapas animados que encontrei em vídeos disponíveis no *youtube* sobre o tema, assim como gravuras animadas e coloridas também retiradas do *youtube*. Em seguida, pude repetir a estratégia descrita anteriormente ao falar sobre a CMMOS: utilizar a voz de outros para substituir a minha, com o principal intuito de conferir maior credibilidade à mensagem passada. No caso, utilizei o depoimento da professora de história Gayle Brunelle, (California State University), contido em um programa do canal History Channel que descreve a violência adotada por Vasco da Gama:

“This expedition from the Portuguese point of view, is a success, because Da Gama is able to force his way into the market - and when I say force, I mean using canons, to literally blast his way into the harbor and force the rulers to trade with him”

Em seguida, utilizei trechos do artigo “Vasco da Gama’s Voyages to India: Messianism, Mercantilism, and Sacred Exploits” de S. M. Ghazanfar (2018) para elucidar outras motivações por trás da expedição ao Oriente:

Não menos importante, era a motivação religiosa por trás da viagem.

Documentos oficiais da Igreja Católica, como a “Doutrina da Descoberta”, expressavam a ideia de “capturar, derrotar e subjugar todos os muçulmanos, pagãos e outros inimigos de Cristo, reduzi-los à escravidão perpétua, converter essas populações ao cristianismo e adquirir

grande riqueza por meio da força militar, retirando bens, recursos ou territórios dos infiéis.”

Ou ainda, o conceito de "Terra Nullius", segundo o qual “qualquer terra descoberta, poderia ser possuída caso os povos que vivessem lá, não fossem humanos”, ou seja, não praticassem o cristianismo.

Ainda com base no artigo de Ghazanfar, reuni as diversas atrocidades cometidas por Vasco da Gama durante essa expedição. Dessa forma, cheguei ao seguinte texto:

Com o usual filtro eurocêntrico, grande parte da literatura convencional tende a glorificar as viagens de da Gama, com poucas referências às atrocidades que ele cometeu.

Por exemplo, quando ordenou incendiar um navio cheio de peregrinos muçulmanos que se aproximava da costa, permanecendo insensível às mulheres que choravam com seus bebês nos braços.

Quando mutilou alguns locais e pendurou os membros aos mastros de seu navio.

Quando matou cerca de dezenas de pescadores e deixou seus corpos para serem encontrados por familiares.

Quando ordenou que seus homens fizessem marinheiros prisioneiros e cortassem suas mãos, orelhas e narizes.

Mais de oitocentos muçulmanos acabaram assassinados dessa forma, enquanto outros foram amarrados pelos pés e usados pelos portugueses para praticar tiro ao alvo.

Ou ainda, quando entraram em um templo para roubar estátuas de ouro e ao encontrarem mulheres praticando rituais de dança hindu, arrancaram as joias de suas orelhas, cortaram seus dedos para pegar os anéis e em seguida, atearam fogo no templo até que todas morressem queimadas.

Não encontrei quaisquer gravuras, pinturas ou desenhos para ilustrar essa parte. Aliás, há bem poucas representações de Vasco da Gama online. Também não seria possível utilizar o *Runway* – inteligência artificial citada anteriormente – devido à política da plataforma, que proíbe gerar imagens violentas. Assim, encontrei uma solução que me deixou bastante satisfeita: colocar uma gravura em boa qualidade do navegador português, para que o espectador visse seu rosto durante todo o tempo em que cito as atrocidades por ele cometidas. Para tornar mais dinâmico, já que o trecho possui 51 segundos, adicionei uma camada simulando sangue escorrendo lentamente, até que cubra toda a imagem de Vasco da Gama, coincidindo com o final do texto.

BLOCO 4

A seguir, deveria adentrar as mudanças provocadas na joalheria por essa famosa expedição. Mas, para isso, era preciso retroceder um pouco na história e contextualizar como eram as joias até aquele momento, em que a quantidade de matérias primas na Europa não era tão abundante. De acordo com Rui Galopim em seu blog “Prior to the discovery of the maritime trading route to India and the Orient, the variety and quantity of the gems used in Portuguese jewellery were limited.” Dessa maneira, os únicos que possuíam poder econômico para adquirir peças de joias eram membros da nobreza e do clero. Vale também lembrar que a viagem de Vasco da Gama acontece em 1498, já no final do século XV e que a Idade Média tem seu fim estipulado no ano de 1453 com a conquista de Constantinopla pelos Otomanos. Assim, é plausível dizer que a viagem para o Oriente acontece em um período de transição entre as Idades Média e Moderna. Elaborei então, o roteiro da seguinte forma:

Até os anos finais da Idade Média, a quantidade de ouro, prata e gemas disponíveis na Europa era tão escassa que o trabalho dos ourives se restringia praticamente às demandas da nobreza e do clero.

Em relação às características que podem ser observadas nas peças desse período, resolvi destacar as principais e mais notáveis, de acordo com a conferência “Jewels of the Middle Ages: Piety, Power and Sensuality”, transmitida no *youtube* pela escola de belas-artes francesa L'ÉCOLE, School of Jewelry Arts.

Por isso, predominavam as peças de cunho religioso. Também era comum o uso de esmaltes para adicionar cor ao metal. E as gemas, quando utilizadas, recebiam polimento arredondado.

Foi possível encontrar fotos em altíssima qualidade de peças desse período em dois locais: no Internet Archive, já mencionado anteriormente, também na coleção do Cleveland Museum of Art, mas dessa vez na seção de Medieval Art e nas coleções disponíveis no site do Victoria and Albert Museum. Para que o espectador pudesse ver bem detalhadamente as peças, estas foram dispostas em um fundo preto de modo que

preenchessem toda a altura do vídeo e escolhi entre 3 e 4 exemplos para cada uma das características descritas acima.

BLOCO 5

Feita essa contextualização de como eram as joias da Idade Média, podia agora adentrar as peças do século XVI, ou seja, posteriores à viagem de Vasco da Gama, pois seria possível que o espectador percebesse as mudanças visuais.

No entanto, para além da abundância de matérias primas provenientes do Oriente como já mencionado anteriormente, achei que deveria também contextualizar outros acontecimentos paralelos que influenciaram os temas presentes nas joias:

A abertura da Rota do Cabo, a crescente exploração da África e em seguida, o descobrimento do Brasil, resultam em enormes ganhos econômicos para Portugal, além da inevitável assimilação das novas culturas.

Não menos importante, o movimento renascentista se consolidava através de variadas atividades artísticas, científicas e humanistas.

Inundada de matérias primas a preços mais acessíveis e diante dessa nova conjuntura geopolítica, a joalheria do século XVI muda significativamente.

Primeiro, escolhi uma trilha levemente épica e com clima inspirador, já que se trata de um período de mudanças, fruto de diversos acontecimentos simultâneos. Em relação às mídias, essas vieram de fontes variadas. Para o primeiro parágrafo, utilizei uma animação contida em um dos vídeos sobre a viagem de Vasco da Gama ao Oriente; já para África e Brasil, gravuras encontradas em sites de ensino de história. Sobre os “ganhos econômicos” incluí algumas gravuras que exibem, por exemplo, café, tabaco e açúcar, importantes fontes de renda para Portugal durante os anos de colonização da América e da África.

Acerca do movimento renascentista, pesquisei os principais autores e artistas da época e escolhi aqueles de períodos próximos à viagem de Vasco da Gama ao Oriente. Para as atividades artísticas incluí as seguintes pinturas: Criação de Adão (1508 a 1511), por Michelangelo; A Escola de

Athenas (1509 a 1510), por Raffaello Sanzio Raphael; Retrato de Johannes Gutenberg (s.d.), por Alessandro Lonati (apesar de não ser um artista da época, o importante é o retrato de Gutenberg, que revoluciona a técnica de impressão); Monalisa (1503), de Da Vinci; Escultura de David (1508 e 1511), por Michelangelo; O Nascimento de Vênus (1482), por Sandro Botticelli; São Jerônimo e a Punição do Herege Sabiniano (1502), por Raffaello Sanzio Raphael. Quanto às atividades científicas: gravuras do livro de anatomia de Charles Estienne (1532); o modelo heliocêntrico de Galileu Galilei (1613); livro de François Viète (1591), o “pai” da álgebra; o Homem Vitruviano (1490), de Da Vinci. Já em relação às atividades humanistas: livro do poeta e dramaturgo Gil Vicente (1502); gravura do poeta Dante Alighieri; a tela O Inferno (1520), de pintor anônimo; e representação de Martim Lutero, figura central da reforma protestante.

Finalmente, passada toda essa contextualização de acontecimentos simultâneos, volto para a análise de como a abundância de matérias primas vindas do Oriente se reflete na joalheria do século XVI. Para isso gerei uma imagem por inteligência artificial de pedras preciosas coloridas em estado bruto.

BLOCO 6

Aqui, assim como fiz com as joias da Idade Média, descrevo e exibio para o espectador as peças de joalheria do século XVI. Para criar o roteiro referente a esse trecho, me baseei na dissertação de mestrado “Os Pendentives da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI”, já citada anteriormente:

Existe certa dificuldade em determinar a origem exata das novas peças, resultado da utilização de álbuns de gravuras, que circulavam por toda a Europa oferecendo inspiração aos ourives.

As navegações dão origem a uma moda de joias com navios, sereias e outras criaturas marinhas.

Os símbolos cristãos continuam em uso, especialmente nos países mais católicos.

A inspiração naturalista aparece na forma de animais variados, com destaque para o uso das pérolas barrocas, cujos formatos irregulares eram normalmente o ponto de partida para a ideia do ourives

De forma geral, a joalheria adquire um aspecto escultórico, com peças em três dimensões.

A utilização intensiva de gemas e de detalhes em esmalte, resulta em uma variedade de cores, característica marcante desse período.

Em relação aos álbuns de gravuras descritos no primeiro parágrafo desse texto, pude encontrar vários deles disponíveis no site do Victoria And Albert Museum. Já as peças de joias, pude encontrá-las em arquivos do The British Museum; The Metropolitan Museum Of Art; The Walters Art Museum; Rijksmuseum e, também, no Victoria And Albert Museum.

BLOCO 7

Já descritas e demonstradas as peças da joalheria portuguesa do século XVI, parto agora para o segundo momento em que acontece outra transformação notável nas joias de Portugal: o descobrimento de enormes quantidades de ouro, diamantes e pedras preciosas coloridas no Brasil. Aqui ainda me baseio em algum nível no blog de Rui Galopim, mas mais fortemente no texto de Antonio Filipe Pimentel:

Lembra que mais cedo eu falei que foram os descobrimentos, no plural, que colocaram Portugal no centro da história da ourivesaria? Aqui oh:

“Foram os descobrimentos que colocaram Portugal no centro da história da ourivesaria.”

Então, o segundo momento, é quando descobrem o Brasil.

Quer dizer, Pedro Alvares Cabral chega no Brasil no primeiro ano do século XVI, mas é só no finalzinho do século XVII, que os portugueses encontram ouro em quantidades rentáveis.

Nesta fase pareceu-me importante lembrar o espectador embora de forma não tão explícita, de que existem dois momentos marcantes na história da ourivesaria portuguesa. Para isso, usei uma ferramenta simples – similar à rebobinagem utilizada no início do filme para apresentar o título do filme “As Estátuas” – adicionar uma transição no estilo slide para retomar o vídeo exatamente no ponto que me interessava. Também utilizei o recurso de aumentar a velocidade da narração, para causar um efeito distorcido na voz com o objetivo de adicionar um pouco de humor, mas

também com o intuito de não me alongar muito em uma parte que já havia sido transmitida. Ainda, mantive a mesma imagem para que o espectador pudesse reconhecer que se trata de uma cena anterior do filme. Em seguida, utilizei algumas gravuras retiradas de sites escolares de ensino de história, no caso Pedro Álvares Cabral dentro do navio avistando “terra firme” e depois, desembarcando com sua tripulação em terras brasileiras, onde encontra os nativos. Nesse momento, me baseio inteiramente no texto de Pimentel para detalhar os anos e as quantidades de ouro extraídos e enviados à metrópole:

O primeiro carregamento chega à Lisboa com cerca de meia tonelada.

A quantidade vai aumentando, até chegar a 25 toneladas em um ano.

O ápice da exploração aurífera se estende até meados do século XVIII, quando começa a entrar em declínio, e se intensifica nos anos finais do século, com o esgotamento progressivo das jazidas.

No total, é estimado que entre mil e 3 mil toneladas de ouro tenham chegado até a metrópole. Isso sem contar o contrabando.

Como dito anteriormente, utilizei o *Runway* para gerar imagens de pepitas de ouro em estado bruto. O objetivo era que assim como no trecho em que destaco as atrocidades cometidas por Vasco da Gama, o espectador pudesse observar por um período mais longo a matéria prima de origem brasileira. Também quis criar uma espécie de *timeline* da exploração aurífera, para que ficasse bastante claro não só os principais anos em que ocorreu, mas também destacar as enormes quantidades exploradas por Portugal. Assim, criei novamente animações no estilo colagem onde dispus os algarismos ora representando os anos, ora representado as quantidades de ouro.

Aproveitei para, logo em seguida, utilizar o seminário de Rui Galopim disponível no *youtube* para que o espectador visualizasse com bastante clareza o que acontece com as joias portuguesas após as enormes quantidades de ouro chegarem à Lisboa. Dessa forma, repeti a estratégia de colocar a voz do especialista ao invés da minha. Apenas coloquei uma frase introdutória “Mais uma vez, a joalheria reflete essas descobertas” em minha voz antes de passar para a voz de Rui, como mostro no texto abaixo.

As imagens foram retiradas de uma postagem no site do Museu Medeiros e Almeida de peças do século XVIII.

Mais uma vez, a joalheria reflete essas descobertas.

Rui Galopim: “When we look into jewellery of those days, we see a lot of gold work. And when you turn jewel upside down, look at this work. Jewelers they were masters in sculpturing that gold, making it like a piece of art. Absolutely a piece of art. Because the real craft, was in working the precious metal”.

A seguir, para falar sobre os diamantes e as gemas coloridas, repeti exatamente o mesmo formato descrito acima: peguei as informações de anos e quantidades do texto de Pimentel, criei uma frase introdutória “já sabe o que acontece né?” e utilizei a minha voz para depois apresentar o áudio do seminário de Rui Galopim a respeito das mudanças visuais na joalheria. Também mantive a estratégia para as imagens: diamantes brutos gerados pelo *Runway*, anos e quantidades disponibilizados na tela com algarismos no estilo colagem. Para as gemas coloridas, apenas coloquei os vários tipos em destaque, um por vez, uma vez que Pimentel não explicita as quantidades exploradas. Ainda, as peças de joias que uso para mostrar ao espectador tais mudanças, são parte do catálogo da Sotheby’s mencionado anteriormente:

O século XVII também viu a descoberta dos diamantes, cuja data é um pouco mais difícil de precisar.

Alguns estudos defendem 1721, outros 1714 e ainda tem os que digam que foi anterior a isso, já que ouro e diamante frequentemente ocorrem juntos.

De toda maneira, é em 1730 que o então governador de Minas Gerais, Dom Lourenço de Almeida oficializa através de um regimento a descoberta das valiosas pedras.

No entanto, há relatos que digam que antes disso, alguns diamantes já haviam chegado às suas mãos, mas que ele, em benefício próprio, fingiu não saber do que se tratava, embora os tivesse identificado imediatamente, já que sua longa residência em Goa - até então o principal fornecedor de diamantes - o teria tornado em um conhecedor experiente de tais gemas.

Fato é, que durante os anos de exploração diamantífera, mais de 3 milhões (3.054.770) de quilates são transportados à Lisboa. Mais uma vez, sem contar o contrabando.

Catarse

O ritmo frenético da garimpagem, revela ainda uma abundância de gemas coloridas.

Já sabe o que acontece né?

Rui Galopim: "It changes completely, completely, the way jewels were designed. Look at these jewels. You see stones everywhere. Everywhere! Stones!!! Like a nouveau riche kind of thing! Oh we can afford, there are stones everywhere, so let's use stones like crazy! Again, even in jewellery pieces that use more than diamonds, you can hardly see any metal anymore. No metal at all, only gem setting."

BLOCO 8

A partir do momento em que começo a explicar e mostrar visualmente a evolução das peças de joias, procuro criar um clima épico e inovador, para que o foco seja a joalheria em si. Apesar de falar das quantidades de matérias-primas extraídas, em nenhum momento menciono o árduo trabalho escravo intrínseco a esse processo. De certa forma, procurei encantar e distrair o espectador com a riqueza das peças, recriando mais ou menos a experiência que se tem ao visitá-las na CMMOS. Feito isso, inverti completamente o foco e apresentei como se deu o meu processo de catarse dentro da segunda sala de joias. Aqui, utilizei a foto que tirei no dia da minha primeira visita, a da parede adesivada com a frase: "Influenciada pelo espírito do aparato e da ilusão, e favorecida pela descoberta de um grande número de gemas do Brasil, a joalheria portuguesa do século XVIII torna-se magnificente" e coloquei-a na tela por um período relativamente longo para que o espectador pudesse ler e reler quantas vezes achasse necessário, adicionando um som bastante incômodo e agudo para acompanhá-la, com o objetivo de criar uma experiência desagradável ao espectador e, assim, deixá-lo mais próximo da sensação desconfortável que cresceu em mim ao ler tais palavras. Após esse momento, desenvolvi o seguinte roteiro, onde voltei a exhibir as peças da coleção de Marta Ortigão Sampaio:

Foi diante dessa parede, na segunda sala de joias da Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio que "As Estátuas" fizeram sentido.

Eu tinha entendido a mensagem do filme, mas até então, parecia algo muito distante da minha realidade.

Quando olhei para as joias feitas de ouro e pedras preciosas que o Brasil Colonial fornecia ao mundo, fui tomada por um forte incômodo.

Por que nenhuma menção ao sofrimento humano que levou aquelas joias a estarem ali?

Antes adornos e símbolos de status, essas peças agora eram a manifestação concreta das vidas perdidas e das histórias não contadas.

BLOCO 9

Esse bloco é inteiramente dedicado em listar as maldades praticadas contra os escravos, fossem eles negros ou indígenas. Já que junto da coleção de joias de Marta Ortigão Sampaio não há qualquer menção às atrocidades praticadas contra esses grupos, busco aqui elucidá-las para revelar o lado sombrio ofuscado pela riqueza das peças. Para a criação do roteiro, me apoiei no livro de Charles R. Boxer, já as figuras foram retiradas, no caso dos escravos negros, do site Slavery Images, as dos indígenas pertencem parte a Jean Baptiste Debret, outras a Candido Portinari. Também há imagens de outros autores, como a Aldea des Tapuyos (1835) de Victor Adam, Anchieta e Nóbrega na cabana de Pindobuçu (1927), por Benedito Calixto, Tupi Woman (1641), de Albert van der Eeckhout e, ainda, outras ilustrações geradas por inteligência artificial quando não era possível encontrar obras.

NEGROS

Mais profunda e amplamente do que qualquer outro fator, a escravidão influía na vida do Brasil colonial. E sem isso, a América Portuguesa não era viável.

Negros eram trazidos da África nas mais precárias condições. Aqueles que conseguiam sobreviver às viagens, eram leiloados como mercadorias ao desembarcar nos portos de destino.

A vida de um escravo era, quase sempre, sórdida, brutal e curta. Em consequência do árduo trabalho, alguns consideravam que teriam vivido muito se conseguissem suportar 7 anos.

A disciplina era mantida com tanta severidade que muitas vezes beirava a perversidade sádica no que se refere à aplicação de castigos corporais.

Sempre que podiam, os escravos desertavam ou mesmo se suicidavam. No caso das mulheres, preferiam provocar abortos em si próprias do que criar filhos em tais condições.

Escravos fugidos permaneceram como um dos grandes problemas através dos séculos.

Em 1741 a Coroa ordena que todos os negros recapturados tivessem a letra F marcada à fogo em um dos ombros.

Na segunda vez, deveriam ter uma das orelhas cortadas. Já na terceira, deveriam pagar com a própria vida.

Mesmo assim, as fugas eram muitas. Era preferível correr os riscos de serem caçados ou mortos, do que aceitar uma vida de trabalho penoso sob o chicote.

INDÍGENAS

Em relação aos indígenas, esses eram grupos nômades, completamente desacostumados às rotinas exaustivas de trabalho, fosse ele agrário ou de qualquer outra espécie.

Mas, esse inconveniente não impediu que fosse feito de tudo para escravizá-los ou domesticá-los, embora a domesticação não fosse na prática, tão diferente, já que também resultava frequentemente em exploração e abusos.

Os nativos eram reunidos em aldeias, sob duras leis: deveriam aprender maneiras civilizadas, como o uso de roupas e o cristianismo antes de serem considerados aptos a trabalharem com os brancos.

A mortalidade deles era muito alta e não há dúvidas que os portugueses exterminaram tribos inteiras, fosse pelo uso da violência ou ainda, pelas doenças brancas e pelo excesso de trabalho.

Além de serem empregados como trabalhadores agrícolas e criados domésticos, os ameríndios viam-se usados constantemente nas entradas. Eram também eles que construía e remavam as canoas, carregavam as armas e os objetos e ainda, caçavam e preparavam a comida quando as expedições se alongavam.

Outro abuso comum estava relacionado com o emprego de mulheres ameríndias como amas-de-leite, nas casas dos portugueses. Tais mulheres eram muitas vezes mantidas durante anos e quando, finalmente, eram liberadas para voltar à suas famílias, quase sempre traziam consigo filhos tidos com os homens da casa em que trabalharam.

BLOCO 10

Nesse bloco, mostro que a CMMOS não é a única a expor objetos que escondem um passado de dor e sofrimento, e que aliás esse é um fato comum a muitos museus europeus. Para ilustrar o texto, utilizo vídeos existentes no *youtube* de museus como o Musée du Louvre em Paris, o The British Museum em Londres, o Rijksmuseum em Amsterdam e o Museu do Tesouro Real em Lisboa. Todos possuem uma característica em comum: exibem artefatos roubados durante a era colonial, período de grande impacto na formação do mundo contemporâneo, responsável por moldar as estruturas sociais, econômicas e políticas que persistem até hoje.

Em muitos outros museus europeus é possível encontrar itens em exibição que foram roubados durante o período colonial - e claro que isso não é mencionado.

Criados a partir da reunião de artefatos do mundo não-europeu, é inegável que os museus foram pensados para demonstrar o poderio do homem branco.

O prestígio alcançado por essas instituições, não pode mais ser separado da exploração e apropriação em que se pautaram.

Devem ser ainda, lembretes das desigualdades globais criadas pela colonização, pela escravidão, pelo imperialismo e pelo capitalismo.

BLOCO 11

A recente e crescente demanda pela repatriação de objetos exibidos em museus, retirados de seus locais de origem durante o período colonial, reflete um movimento global em busca de justiça histórica, reconhecimento cultural e reparação. Essa iniciativa tem ganhado destaque nos últimos anos devido a uma reavaliação crítica das práticas coloniais e às discussões sobre a herança problemática dessas aquisições. Evidente que existem aqueles que não apoiam tal iniciativa devido a uma série de argumentos. Sendo assim, reuni algumas notícias acerca da devolução de alguns desses objetos, além do contra-argumento que mais chamou a minha atenção por ir ao encontro de outra discussão: a de repensar o papel dos museus. Assim, as apresento ao espectador da seguinte forma:

Felizmente, nas últimas décadas, o papel do museu tem sido contestado e questionado.

Enquanto as demandas pela repatriação de objetos se intensificam, há quem defenda que tal movimento deixará muitos museus vazios.

Tal argumento, no entanto, levanta uma questão crucial: o conceito de museu, não deveria então, ser totalmente reimaginado?

BLOCO 12

Sobre o bloco que fecha o meu filme *Catarse*, quis mostrar ao espectador que ao visitar um museu, é fundamental pensar sobre os artefatos em exibição: qual a origem desse objeto? Como ele foi parar ali? Sob quais condições? Questionar a perspectiva por trás da curadoria desses objetos, configura um convite para reconhecer que a história, frequentemente, é contada de acordo com as lentes do poder predominante. Dessa forma, é evidente que a forma como as histórias são narradas e determinados contextos são omitidos, configuram aspectos que podem influenciar profundamente a compreensão pública da história mundial.

Ao questionar um museu, estamos desafiando a narrativa predominante e dando voz às histórias marginalizadas e esquecidas. Assim, contribuímos para um diálogo mais inclusivo, uma narrativa mais abrangente e uma compreensão mais rica do nosso mundo compartilhado. A verdadeira magia de um museu reside não apenas nos objetos que abriga, mas na capacidade de oferecer uma experiência transformadora que vai além da superfície, conectando-nos com os espectros do passado e incentivando uma reflexão crítica sobre o presente.

Na próxima vez que você visitar um museu, lembre-se de questioná-lo: qual lado da história você quer me contar?

Cada objeto exposto pode ser um elo com um mundo espectral.

E... esteja aos fantasmas do passado...eles querem ser ouvidos.

3. Bibliografia

Astruc, A. (1948). "The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo". In Graham, P., & Vincendeau, G. (Eds.). (2009). *The New Wave: Critical Landmarks* (pp. 17-23). Doubleday.

Alter, N. M. (2019). *The Essay Film After Fact and Fiction*. Columbia University Press.

Brenez, N. (2002). "Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental". *Cinémas / Revue d'études cinématographiques*, 13(1-2), 49–67. <https://doi.org/10.7202/007956ar>.

Boxer, C. R. (1962). *A idade de ouro do Brasil: Dores de crescimento de uma sociedade colonial*. Companhia Editora Nacional.

Calaes, G. D., & Ferreira, G. E. (Eds.). (2009). *A Estrada Real e a Transferência da Corte Portuguesa*. CETEM/MCT/CNPQ/CYTED.

Cardoso, J. S. (2010, Setembro 1). *As estátuas também morrem*. Buala. <https://www.buala.org/pt/afroscreen/as-estatuas-tambem-morrem>.

Carvalho, R. G. (2010). Brazilian Colored Gemstones in Historical Jewelry. *InColor: All About Colored Gemstones*. <https://online.fliphtml5.com/vxvxw/ecrd/#p=1>.

Carvalho, R. G. (2020a, Setembro 28). *Portuguese Royal Jewellery*. Rui Galopim De Carvalho FGA DGA. <https://ruiagalopim.com/blogs/gemmology>.

Carvalho, R. G. (2020b). *Brazilian Diamonds, history and present time*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=4z5WP0ckZw4>.

Carvalho, R. G. (2020c). *Brazilian Gemstones in 18th Century Jewellery*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=tg46v0Ou3sA>.

Cliff, N. (2012). *The Last Crusade: The Epic Voyage of Vasco da Gama*. Harper-Perennial.

Crowley, R. (2015). *Conquerors: How Portugal Forged the First Global Empire*. Random House.

Erlichman, H. J. (2010). *Conquest, Tribune and Trade: The Quest for Precious Metals and the Birth of Globalization*. Prometheus Books.

Fausto, B. (2006). *História do Brasil*. EdUSP.

Fernández-Armesto, F. (2010, Julho 6). "Historia y cambio". *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 186(743), 357–364. <https://doi.org/10.3989/arbor.2010.743n1201>.

Ferreira, D., & Dias, P. (2017). *A Vida e os Feitos dos Navegadores e Descobridores ao serviço de Portugal: Séculos XV e XVI*. Verso de Kapa.

Figueirôa, S. F. D. M. (2006). "Metais aos pés do trono: exploração mineral e o início da investigação da terra no Brasil". *Revista USP*, (71), 10-19.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i71p10-19>.

Gay-Eckel, I. (2022). *Jewels of the Middle Ages: Piety, Power and Sensuality*. [Video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=33Zji7y4roE>.

Gschwend, A. J. (2004). "Rarities and Novelties". In Jackson, A., & Jaffer, A. (Eds.). (2004). *Encounters – The Meeting of Asia and Europe 1500-1800* (pp. 17-23). Harry N. Abrams.

Hiks, D. (2020). *The Brutish Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*. Pluto Press.

Jackson, M. (2018, Outubro 19). *Museums are dangerous places*. Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa.
<https://blog.tepapa.govt.nz/2018/10/19/museums-are-dangerous-places-challenging-history/>.

Junior, L. G. V. (2011). *Filmes found footage: Fragmento E Heterogêneos No Laboratório Da Vanguarda*. [Dissertação de mestrado]. Universidade Federal Fluminense. https://ppgcom.uff.br/wp-content/uploads/sites/200/2020/03/tese_mestrado_2011_luiz_garcia_vieira.pdf.

Modelski, G. (2005, Agosto 26). "Long-Term Trends in World Politics". *Journal of World-Systems Research*, 11(2), 195–206.
<https://doi.org/10.5195/jwsr.2005.387>.

Müller, M. G. (2020). *Found Footage na Era Digital: Especificidades da montagem nos filmes baseados em arquivos amadores e familiares*. [Tese de doutoramento]. Universidade de Lisboa.
https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/48403/2/ULFBA_1370.pdf.

Niane, D. T. (Ed.). (2010). *História Geral da África. IV, África do século XII ao XVI*. (Vols. 1–8). Unesco.

Newcomb, S. (1992). "Five Hundred Years of Injustice". *Shaman's Drum Journal*, (29), 18-20. http://ili:nativeweb.org/sdrm_art.html.

Pimentel, A. F. (1989). "Reflexos do ciclo do ouro e dos diamantes do Brasil na ourivesaria portuguesa". In *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América - Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte* (pp. 207-214). Universidad de Valladolid.

Ramos, R. (2009). *História de Portugal*. A Esfera Dos Livros.

Rascaroli, L. (2008). "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments". Framework: *The Journal of Cinema and Media*, 49(2), 24–47. <https://doi.org/10.1353/frm.0.0019>.

Santos, M. J. V. (1998) *História Antiga e Medieval*. Ática.

Silva, C. R. (2019). *Os Pendentes da Península Ibérica na joalheria do séc. XVI*. [Dissertação de mestrado] Instituto Universitário de Lisboa. https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/19147/1/master_catarina_reis_silva.pdf.

Silva, N. V. (2014). "Tesouros a Oriente". In Crespo, H. M. (Ed.). *Jóias da Carreira da Índia*. (pp. 11-14). Fundação Oriente.

Sousa, G. de V. e S. (2008). "Jóias, retratos e a iconografia das elites portuguesas de oitocentos". *Revista do Instituto de História da Arte*, (5), 259-271. <http://hdl.handle.net/10362/13242>.

Sousa, G. de V. e S. (2009). "Opulência, riqueza e poder: aspectos da joalheria da nobreza da corte portuguesa de Setecentos". In Carmona, J. R., & Zapata, I. J. G. (Coord.). *Estudios de Plateria*. (pp.765-776). Universidad de Murcia.

Sousa, G. de V. e S. (2013). "Exuberância e cromatismo: Portugal e Brasil na joalheria de Setecentos". *Revista Mvsev*, (20), 13–46.

Sousa, G. de V. e S. (2021). "Gemas e mais gemas: a afluência da pedraria brasileira a Portugal na 2ª metade de Setecentos". *Revista Transverso*, (9), 74–84. <https://revista.uemg.br/index.php/transverso/article/view/5575>.

Subrahmanyam, S. (1997). *The Career and Legend of Vasco da Gama*. Cambridge University Press.

Trindade, J. C. F. (2018). *Restituição de Bens Patrimoniais em Portugal: Da década de 1980 à actualidade*. [Dissertação de mestrado]. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/117562>.

Tscherkassky, P. (2000). "A Poet of Images – The work of Matthias Müller". In *Catalogue of XXXVI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*. (pp. 69-72). Pesaro Film Festival.

Umolu, Y. (2020, Junho 25). *On the Limits of Care and Knowledge: 15 Points Museums Must Understand to Dismantle Structural Injustice*. Artnet News. <https://news.artnet.com/art-world-archives/limits-of-care-and-knowledge-yesomi-umolu-op-ed-1889739>.

Varela, P. (2021, Setembro 29). *Vasco da Gama: o massacre dos peregrinos e outras atrocidades*. Buala. <https://www.buala.org/pt/aler/vasco-da-gama-o-massacre-dos-peregrinos-e-outras-atrocidades>.

Vasconcelos, A. L. O., & Gontijo, R. (2018). “O filme-ensaio e sua contemporaneidade: imagens para além da sala escura”. *Texto Digital*, 14(1), 104–113. <https://doi.org/10.5007/1807-9288.2018v14n1p104>

Weinrichter, Antônio. (2009). *Metraje encontrada – La apropiación en el cine documental y experimental*. Gobierno de Navarra.

Wolff, R. S. (1998). “Da Gama’s Blundering: Trade Encounters in Africa and Asia during the European ‘Age of Discovery’: 1450-1520”. *History Teacher*, 31(3), 297-318.

Figuras



Figura 1 - Edifício da CMMOS

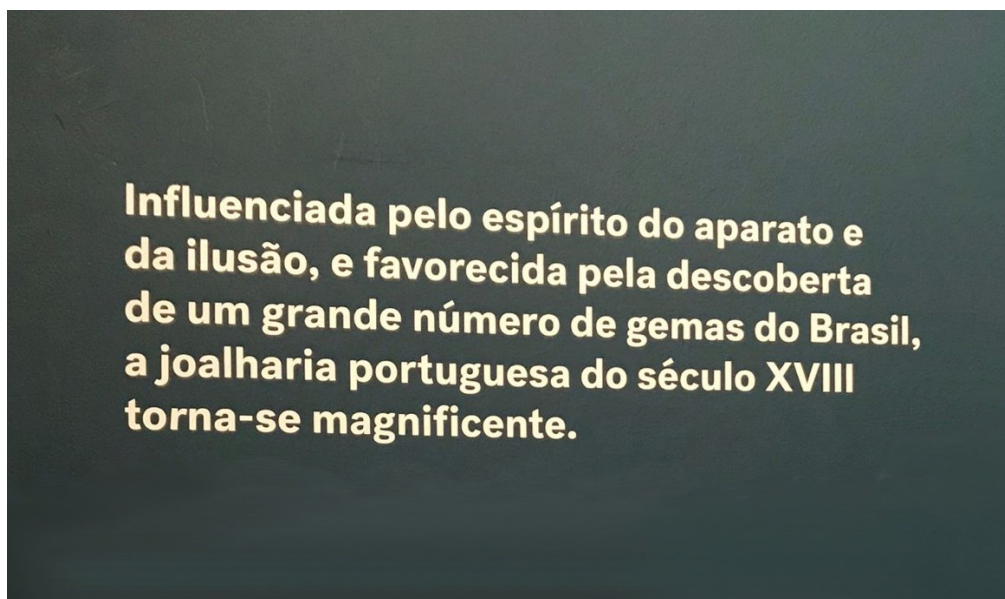


Figura 2 - Frase adesivada na segunda sala da exposição de joias da CMMOS

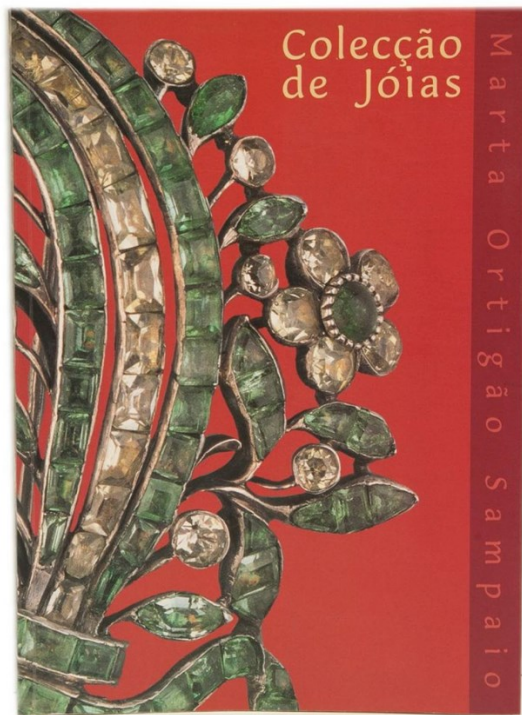


Figura 3 - Catálogo das peças que compõem a coleção de joalheria da CMMOS



Figura 4 - Ouro em estado bruto gerado por inteligência artificial



Figura 5 - Diamantes em estado bruto gerado por inteligência artificial