



CATÓLICA  
ESCOLA DAS ARTES

---

PORTO

DOCUMENTÁRIOS SOBRE FAMÍLIA NO CINEMA PORTUGUÊS  
RELATÓRIO DE ESTÁGIO NA CIMBALINO FILMES E OLHAR DE ULISSES

por

Ana Raquel da Costa Ferreira

Julho de 2021



CATÓLICA  
ESCOLA DAS ARTES

---

PORTO

DOCUMENTÁRIOS SOBRE FAMÍLIA NO CINEMA PORTUGUÊS  
RELATÓRIO DE ESTÁGIO NA CIMBALINO FILMES E OLHAR DE ULISSES

Relatório de Estágio apresentado à Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa  
para obtenção do grau de Mestre em Cinema

por  
Ana Raquel da Costa Ferreira

Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa – Porto

Orientador: Professor Doutor Daniel Ribas

Julho de 2021



## **Agradecimentos**

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador, Professor Doutor Daniel Ribas, por todo o apoio, disponibilidade e orientação, quer na elaboração deste relatório, quer durante o meu percurso académico.

À minha supervisora de estágio, Mafalda Rebelo, e aos restantes membros da Cimbalino Filmes e da Olhar de Ulisses, nomeadamente, Luís Pedro Cardoso, André Guiomar, Tiago Carvalho, Miguel da Santa e Luís Costa, por todos os ensinamentos que me transmitiram, tratando-me sempre como um membro da família, e mostrando sempre disponibilidade para me ajudarem a superar obstáculos.

Aos meus colegas de mestrado e amigos, pelo apoio incondicional ao longo deste meu percurso.

Por fim, mas não menos importante, à Paula, ao Bernardo e à Inês, por me facilitarem o percurso académico com todo o apoio, ânimo, e, acima de tudo, paciência que só eles souberam transmitir.

Obrigada por tudo.

## Resumo

O presente relatório reflete as tarefas e funções desenvolvidas ao longo do estágio curricular em Montagem nas produtoras Cimbalino Filmes e Olhar de Ulisses, no âmbito do mestrado de Cinema da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

Durante os seis meses de estágio nas produtoras supracitadas, foi possível a aplicação e exploração de todos os conhecimentos adquiridos durante a formação na Escola das Artes.

No âmbito da participação na pós-produção do documentário *50/50*, de Mafalda Rebelo, que ocupou uma parte significativa do período de estágio, propôs-se uma reflexão acerca do género Documentário, mais especificamente sobre o documentário de família realizado por mulheres no cinema português contemporâneo, a fim de se estudar a visão que a mulher realizadora detém sobre a unidade familiar e de que forma o seu entendimento da mesma se manifesta no cinema, centrando-se em quatro filmes portugueses: *A Metamorfose dos Pássaros*, de Catarina Vasconcelos, *Tempo Comum*, de Susana Nobre, *Amor Fati*, de Cláudia Varejão, e, por fim, *A Volta Ao Mundo Quando Tinhas 30 Anos*, de Aya Koretzky.

**Palavras-Chave:** edição, pós-produção, narrativa, cinema, documentário

## Abstract

This report reflects the tasks and functions developed during the curricular internship in Editing at the production companies Cimbalino Filmes and Olhar de Ulisses, in the scope of the Master's degree in Cinema at the Escola das Artes of the Universidade Católica Portuguesa.

During the six months of internship at the aforementioned production companies, it was possible to apply and explore all the knowledge acquired during the course at the School of Arts.

In the context of the participation in the post-production of the documentary *50/50*, by Mafalda Rebelo, which filled up a significant amount of the internship period, it was proposed a reflection on the documentary-film genre, more specifically on family documentaries made by women in contemporary Portuguese cinema, to study the gaze the female director holds over the family unit and how that understanding manifests itself on film, with a focus on four Portuguese films: *A Metamorfose dos Pássaros*, by Catarina Vasconcelos, *Tempo Comum*, by Susana Nobre, *Amor Fati*, by Cláudia Varejão, and, finally, *A Volta Ao Mundo Quando Tinhas 30 Anos*, by Aya Koretzky.

**Key Words:** editing, post-production, narrative, cinema, documentary

## **Índice**

<b>Agradecimentos .....</b>	<b>II</b>
<b>Resumo .....</b>	<b>III</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>III</b>
<b>Índice.....</b>	<b>IV</b>
<b>Lista de Figuras .....</b>	<b>VIII</b>
<b>Glossário .....</b>	<b>IX</b>
<b>Introdução .....</b>	<b>10</b>
<b>1. Montagem na Cimbalino Filmes e na Olhar de Ulisses.....</b>	<b>10</b>
1.1. Objetivos de estágio.....	12
<b>2. Plano de estágio e cronograma de atividades.....</b>	<b>13</b>
2.1. Projetos .....	14
2.1.1. BriFour.....	14
2.1.2. AICSO .....	15
2.1.3. Cassandra.....	16
2.1.4. Restauro da Igreja de Santa Clara.....	18
2.1.5. Caderno Inteligente.....	18
2.1.6. Saturno .....	19
<b>3. Enquadramento .....</b>	<b>20</b>
3.1. Introdução .....	20
3.2. Breve história do cinema português .....	20
3.3. Realizadoras portuguesas e a unidade familiar.....	23
3.3.1. A Volta Ao Mundo Quando Tinhas 30 Anos .....	25
3.3.2. O Tempo Comum .....	26
3.3.3. Amor Fati.....	27
3.3.4. A Metamorfose dos Pássaros .....	28
3.3.5. De A Volta Ao Mundo Quando Tinhas 30 Anos à Metamorfose dos Pássaros: o que têm em comum estas quatro obras? .....	29
3.4. 50/50.....	30
3.4.1. Reflexão .....	31
<b>Conclusão .....</b>	<b>33</b>
<b>Bibliografia e outras referências .....</b>	<b>34</b>

### **Lista de Figuras**

**Fig. 1** – Setup nas instalações da Cimbalino Filmes

**Fig. 2** – Mapa temporal das tarefas realizadas durante o estágio

**Fig. 3** – Rodagens do episódio “Cassandra Bitter Tongue” nas instalações da UCP

**Fig. 4** – Rodagens do spot do Caderno Inteligente

## **Glossário**

**Clip** – Excerto de um filme.

**Premiere Pro** – Um software utilizado para a edição de projetos de vídeo.

**After Effects** – Software utilizado principalmente para a criação de gráficos de movimento e efeitos visuais.

**Footage** – Material não editado, tal como foi gravado, que, normalmente, tem de ser editado para criar um filme.

**Pós-produção** – Fase de produção em que o filme é editado, a correção de cor feita e o som misturado.

**Workflow** – Etapas que começam pela conceção de uma ideia, passando pela pós-produção e termina na concretização do projeto.

**Motion graphics** – Gráficos gerados por computador (títulos em movimento, logotipos, anotações, personagens ou um filme inteiro feito de imagens animadas).

**Template** – Algo que serve como ou estabelece um padrão.

**Razor tool** – Permite dividir um clip na linha do tempo, sem alterar a posição do clip.

**Set** – O cenário e os adereços, conforme previsto para a rodagem de um filme.

**Citavi** – Programa de gestão de referências e organização de conteúdo.

**B-roll** – Filmagens suplementares que fornecem detalhes de suporte e maior flexibilidade na edição de vídeo.

**Rough cut** – Primeira versão do filme inacabado.

**Spot** – Anúncio publicitário.

**Proxies** – Versões de menor resolução dos ficheiros de vídeo originais, para tornar a edição mais fácil.

**Sequência** – Uma montagem editada de cliques de áudio e vídeo.

**Voz-off** - Narração que acompanha o vídeo sem a presença visual do narrador.

**Claquete** – Contém informação sobre o realizador, título do filme, e plano a ser filmado.

**Correção de cor** - O processo de alterar a cor geral da imagem para que haja uma temperatura de cor consistente ao longo de todo o filme.

## **Introdução**

O presente relatório encontra-se dividido em quatro capítulos: montagem na Cimbalino Filmes e na Olhar de Ulisses, plano de estágio e cronograma de atividades, enquadramento e, por fim, conclusão.

No capítulo da montagem na Cimbalino Filmes e Olhar de Ulisses, aborda-se, além dos valores e missão da empresa, os objetivos de estágio.

No capítulo seguinte, do plano de estágio e cronograma de atividades, optou-se por incluir, além de um mapa temporal das tarefas concretizadas, um esclarecimento dos projetos realizados durante o estágio, procurando focar em cada um dos projetos realizados durante este período.

De seguida, o capítulo do enquadramento conta com uma breve história do cinema português e visa fazer uma breve reflexão relativamente à forma como a mulher realizadora portuguesa perceciona a unidade familiar, servindo-se de quatro filmes, que serão de grande utilidade aquando da análise de um projeto realizado durante o estágio. Uma vez que esta pesquisa voluntária se relacionará com o documentário *50/50*, optou-se por inserir este projeto no capítulo do enquadramento.

Por fim, a conclusão apresentar-se-á como uma análise dos conhecimentos adquiridos durante os seis meses de estágio e da forma como esta experiência moldou a estagiária e os seus objetivos futuros.

## **1. Montagem na Cimbalino Filmes e na Olhar de Ulisses**

Após a conclusão do primeiro ano do mestrado de Cinema da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, é apresentada aos alunos a possibilidade de realizarem uma dissertação, um projeto final ou um estágio curricular ao abrigo de uma empresa proposta pelo corpo docente ou, em alternativa, proposta pelo próprio aluno. Uma vez escolhida a opção de concretizar um estágio, a entidade acolhedora deve ser, portanto, uma instituição onde o estagiário represente não só um apoio fundamental aos diversos trabalhos produzidos pela empresa, mas também um espaço de aprendizagem que viabilizasse a aquisição de novos conhecimentos, bem como a aplicação das competências adquiridas e desenvolvidas durante o mestrado.

Como tal, e seguindo as recomendações do Professor Doutor Daniel Ribas, optou-se por realizar um estágio de seis meses (iniciado no dia 19 de outubro e terminado no dia 16 de abril) nas produtoras Cimbalino Filmes e Olhar de Ulisses, empresas que não só iam de encontro aos objetivos a cumprir durante o período de estágio, como também se adequavam às metas pessoais estipuladas pela própria estagiária, tratando-se de entidades onde o seu contributo poderia ser significativo.

A entidade acolhedora, a Cimbalino Filmes, é uma produtora cinematográfica que se destaca por um vasto portefólio que conta tanto com trabalho de cinema como projetos do foro comercial que partem de contacto direto com os clientes, oferecendo opções customizáveis. Inicialmente um projeto incubado nas instalações da Universidade Católica Portuguesa, a Cimbalino Filmes nasceu em 2007, do interesse de quatro amigos, João Nuno Brochado, Mafalda Rebelo, Luís Pedro Cardoso e Ana Sofia Pereira, pela área do cinema e pela vontade de explorar as suas potencialidades.

Mais tarde, juntaram-se à equipa profissionais da área como Tiago de Carvalho, Miguel da Santa, André Guiomar e Luís Costa, entre outros - alguns dos quais constituem, também, a produtora Olhar de Ulisses. Esta produtora, estabelecida no Porto em 2019, concentra-se na produção cinematográfica de curtas e longas-metragens documentais e de ficção, tendo coproduzido, com a Cimbalino Filmes, o documentário *A Nossa Terra, O Nosso Altar* de André Guiomar. Além de cinema propriamente dito, a empresa foca-se, ainda, na área de publicidade e vídeos institucionais.

As instalações da Cimbalino Filmes e da Olhar de Ulisses contam com dois escritórios e uma sala restrita ao material utilizado por ambas as produtoras e disponível para aluguer. Embora os projetos de estágio pertencessem a ambas as produtoras, o iMac Pro destinado à estagiária encontrava-se no escritório da Cimbalino Filmes, pelo que terá sido o local de trabalho adotado durante o período de estágio. A realização do estágio curricular em ambas as produtoras deveu-se ao facto de a Olhar de Ulisses nascer da iniciativa dos mais recentes membros da Cimbalino Filmes. Assim, uma vez que os membros da Olhar de Ulisses integravam, também, a Cimbalino Filmes, estas produtoras funcionariam como prolongações uma da outra, havendo partilha de tarefas entre os membros quando necessário. Como tal, o projeto de estágio consistiria no acompanhamento dos vários projetos que pudessem surgir.



Figura 1 - Setup nas instalações da Cimbalino Filmes

### **1.1. Objetivos de estágio**

O objetivo primário da Cimbalino Filmes era que a estagiária apoiasse a equipa em todas as fases de produção cinematográfica, desde a pré à pós-produção, com especial foco em montagem, que seria a área de especialização durante o período de estágio. Tendo decorrido entre outubro de 2020 e abril de 2021, o estágio consistiu no acompanhamento dos vários membros da equipa, passando por assistir na montagem e produção do projeto da BriFour, na transcrição e montagem do documentário *50/50*, de Mafalda Rebelo, na montagem da curta-metragem *Saturno*, de Luís Costa e André Guiomar, na produção da série *Cassandra*, uma coprodução da Cimbalino Filmes e da Take It Easy, e, por fim, na pós-produção de uma série de filmes acerca do restauro da Igreja de Santa Clara, podendo participar, no decorrer do mesmo, nos restantes projetos que pudessem surgir. A nível de objetivos pessoais, estes passavam por desenvolver aptidões nos programas de edição da Adobe Creative Suite e participar ativamente nas rodagens dos projetos de forma a familiarizar-se com o ambiente de produção cinematográfica.

## 2. Plano de estágio e cronograma de atividades

Como mencionado no ponto 1.1., o estágio na Cimbalino Filmes e na Olhar de Ulisses passou por auxiliar os vários membros da equipa nos diversos projetos de ambas as produtoras, desde concretizar transcrições de entrevistas a fazer assistência de montagem e assistência de produção.

É importante referir que o estágio foi realizado num período crítico da pandemia provocada pelo vírus SARS-Cov-2, sendo que, com os vários confinamentos que o país enfrentou – dois desses confinamentos tendo ocorrido durante os seis meses de estágio – e com os isolamentos a que os membros das produtoras ficaram sujeitos por suspeita de casos positivos, alguns projetos viram-se modificados, e as equipas eram constantemente encurtadas para que fosse possível minimizar o risco de contágio. Como tal, o plano de estágio definido inicialmente sofreu algumas alterações e, uma vez que o futuro era incerto e passível de mudanças repentinas, ainda que, no geral, os projetos fossem concretizados dentro dos limites das datas previstas, a equipa passou a atribuir projetos e funções à estagiária numa base diária, mediante a sua necessidade e urgência. De forma a ilustrar os projetos concretizados e as tarefas desempenhadas ao longo do período de estágio curricular, apresenta-se uma tabela (Fig.1) com os projetos e as respetivas tarefas a serem desempenhadas entre outubro de 2020 e abril de 2021.

		MESES DE OUTUBRO DE 2020 A ABRIL DE 2021						
PROJETOS	TAREFAS	Outubro	Novembro	Dezembro	Janeiro	Fevereiro	Março	Abril
BRIFOUR	Assistência na rodagem e montagem							
ACISO	Assistência na rodagem e montagem							
50/50	Montagem de b-rolls e transcrição de entrevistas							
Igreja Santa Clara	Montagem							
Cassandra	Assistência na produção							
Caderno Inteligente	Assistência na rodagem e produção							
Saturno	Assistência na montagem							

Figura 2 - Mapa temporal das tarefas realizadas durante o estágio

## 2.1. Projetos

Como referido anteriormente, os projetos realizados durante o período de estágio centraram-se na área de montagem. No entanto, a decisão de adotar uma área e torná-la o foco de seis meses de trabalho não significa que o trabalho se centrasse exclusivamente em montagem, uma vez que, a nível de objetivos pessoais e das entidades acolhedoras, a aprendizagem na Cimbalino Filmes e na Olhar de Ulisses passaria, também, por atender às necessidades que pudessem surgir nas várias etapas de produção.

Apesar das complicações enfrentadas ao longo do estágio – complicações essas provocadas pela situação pandémica -, a equipa fez os possíveis para tornar a experiência enriquecedora e produtiva. Tal foi possibilitado através da comunicação constante e eficiente que era entendida como norma na equipa. Os processos de montagem foram, então, tornados mais acessíveis através da disponibilização de todos os membros da equipa para ajudarem na organização e inserção no *workflow*.

### 2.1.1. BriFour

O projeto realizado pela Cimbalino Filmes para a BriFour – Hotel Solutions - uma empresa que atua como consultora “em diversos empreendimentos e nas suas etapas de desenvolvimento”<sup>1</sup>, procurando utilizar a sua série de produtos e serviços de forma a conseguir responder às necessidades dos seus clientes. O projeto foi acompanhado numa fase final de produção e durante toda a fase de pós-produção.

Pouco antes do início oficial do estágio curricular, foi sugerido pela supervisora da entidade acolhedora, Mafalda Rebelo, a participação nas rodagens a decorrer nas instalações da BriFour, com o objetivo de se criar uma certa familiarização com a equipa e, mais importante ainda, com o processo de produção, uma vez que, através do acompanhamento desse momento fulcral, o processo de pós-produção fluiria naturalmente. Durante as rodagens, foi efetuada a assistência ao realizador André Guiomar e ao diretor de fotografia Tiago Carvalho, individualmente, enquanto faziam filmagens de *drone* e planos de pormenor, respetivamente.

É importante referir que, uma vez terminada a primeira fase de rodagens, o início do estágio viu-se interrompido pelo surgimento de casos de SARS-Cov-2 na empresa BriFour que, por sua vez, atingiu membros da equipa.

Entre outubro e novembro de 2020, a pós-produção do projeto foi iniciada. As tarefas foram partilhadas maioritariamente com André Guiomar, que estipulou que se deveria, numa primeira fase, fazer a seleção da *footage* que considerasse mais adequada ao projeto, criando uma sequência no Adobe Premiere especificamente para esse propósito, facilitando, durante todo o processo de pós-produção, o acesso por parte de todos os membros envolvidos, na eventualidade de ser necessário reconsiderar o material selecionado. Assim, trabalhando sempre no programa da Adobe Creative Suite, os *clips* a serem descartados – pelo menos numa fase inicial – seriam movidos para a faixa 2 de vídeo da sequência, para que pudessem ser facilmente diferenciados dos *clips* escolhidos para a primeira montagem.

---

<sup>1</sup> Brifour. 2016. Obtido em 19 de julho de 2021, de <https://brifour.com/brifour>

Terminada a fase de seleção, foi delegada a tarefa de cortar os *clips* para que pudesse ser removido todo o material que não apresentasse qualquer relevância para o projeto, uma vez que o início e o final das gravações – e, muitas vezes, até o meio – estava passível de revelar alguma destabilização que, esteticamente, não se encontrava em concordância com as expectativas da equipa.

Todo o processo que antecede a montagem propriamente dita, e que, geralmente, incumbe ao assistente de montagem, requer uma grande capacidade de organização para que, sempre que possível, o trabalho do montador possa ser simplificado. Uma vez terminada a fase de organização da *footage* – criação de pastas, de sequências para cada fase de montagem, e o posterior corte dos *clips* selecionados –, procedeu-se a uma montagem inicial realizada, como sugerido pelos membros da equipa, de modo completamente autónomo, tendo sempre em mente o objetivo principal do projeto e as funções e metas do cliente.

Esta montagem inicial serviu de esboço para o que viria a ser o filme da BriFour – Hotel Solutions sobre a experiência do Arquiteto Jorge Gonçalves. As decisões de montagem passaram por seguir uma narrativa em que, primeiramente, seria apresentada a equipa da BriFour numa reunião com os arquitetos, com o objetivo de optarem pelas melhores soluções para o cliente. Numa segunda parte, a fábrica seria o foco, revelando os processos que nela decorriam, através da junção de planos de *drone* e de pormenor que, simultaneamente, ilustravam um trabalho de equipa que só seria concretizável com, claro está, forças individuais. Por último, o objetivo seria revelar o produto final, que passaria por mostrar os cantos do hotel, fazendo jus à palavra da BriFour que não só se compromete a fazer com que as obras sejam concretizáveis, mas, também, produzir e montar.

Além da primeira montagem, as tarefas delegadas no projeto da BriFour passaram, também, pela edição da *voz-off* na transcrição da entrevista, uma vez que seria necessário condensar toda a informação relevante transmitida pelo Arquiteto Jorge Gonçalves num vídeo de aproximadamente 4 minutos. Assim, foram concretizados alguns arranjos e técnicas de colagem de forma que, muitas vezes, fosse possível reaproveitar frases que não apresentassem uma estrutura frásica coesa, através da *razor tool* do Premiere, que permitia cortar uma palavra ou excerto e facilmente inseri-lo noutra momento, passando a mensagem que o arquiteto desejava, sem a hesitação e o nervosismo típicos de entrevista.

Em relação aos *motion graphics* e ao *color grading*, uma vez que a Cimbalino Filmes e Olhar de Ulisses necessitavam de auxílio na realização de dossiers de produção, as tarefas recaíram sobre o realizador André Guiomar, que terminou o projeto.

### 2.1.2. AICSO

A Associação de Investigação e Cuidados de Suporte em Oncologia (AICSO) é uma associação portuguesa sem fins lucrativos fundada em 2001. Esta associação tem como principal missão a divulgação de informação fundamentada na esperança de promover a sensibilização para cuidados interdisciplinares focados no paciente oncológico.<sup>2</sup>

Durante o período de estágio, desempenhou-se o papel de assistente de montagem e, em raras ocasiões, assistente durante as rodagens.

---

<sup>2</sup> AICSO. (2021). Mission. Obtido em 19 de julho de 2021, de <https://aicso.pt/>

Dia 4 de novembro, realizaram-se rodagens num pavilhão desportivo no âmbito do ensaio clínico que visa estudar o impacto de *walking football* em doentes oncológicos. Assim, o treino liderado por César André Coelho, do programa comunitário Prostata Move, foi filmado por dois membros da Cimbalino Filmes, André Guiomar e Miguel da Santa. Durante o período de rodagens, a equipa fez planos de pormenor enquanto os pacientes jogavam futebol e faziam exercícios de aquecimento, e, posteriormente, entrevistou o treinador e a Dra. Andreia Capela, presidente da AICSO. Neste momento final das rodagens, a estagiária ficou encarregue de gravar o som das entrevistas com um gravador Tascam DR-40.

Aquando do início do estágio curricular na Cimbalino Filmes e na Olhar de Ulisses, grande parte do material necessário para o projeto da AICSO já se encontrava filmado, pelo que, após as rodagens do treino de *walking football*, o importante seria começar a organizar a *footage* do mesmo e dos testemunhos dos profissionais que estão envolvidos na organização. Assim, durante o mês de novembro, a partir de casa, foi encarregue a tarefa de assegurar que o filme para o mês da consciencialização do cancro da próstata, que envolvia as filmagens do treino de *walking football*, ficasse maioritariamente montado, para que pudesse, então, ser passado a André Guiomar para fazer correção de cor e *motion graphics*.

Então, partiu-se novamente do método usado no projeto anterior: seleção dos *clips*, limpeza dessa mesma seleção e, por fim, montagem.

Relativamente às entrevistas, a montagem foi relativamente fácil uma vez que a informação se encontrava já bastante resumida e a maior alteração a fazer seria segmentar os *clips* e aumentar ou manter as escalas dos mesmos de forma a simular uma mudança de câmara que pudesse disfarçar cortes.

No filme acerca do *walking football*, foi importante começar por fazer a sincronização da imagem e do som servindo-se da claquete. A partir desse momento, tratou-se de uma exploração das potencialidades da narrativa e de perceber qual a melhor forma de intercalar os testemunhos dos profissionais e de alguns dos pacientes que foram também gravados no dia 4 de novembro. Uma vez que se tratava de um jogo de futebol e, como lhe está implícito, de muita movimentação, foi também importante estabelecer um ritmo que, por um lado, não desviasse a atenção dos testemunhos que eram, em grande parte, apresentados em voz-off, e que, por outro lado, dirigisse a atenção do espectador para os pacientes e para a sua resistência, que, na verdade, são o foco principal do ensaio clínico.

A experiência foi produtiva e desafiante uma vez que, devido à situação pandémica, foi exigido um nível de autonomia maior sendo que grande parte do trabalho de montagem deste filme foi concretizado remotamente e com equipamento de qualidade inferior relativamente ao que se encontrava no escritório da produtora. Ainda assim, foi um dos momentos de aprendizagem mais relevantes do estágio uma vez que desenvolveu a capacidade de ultrapassar ou improvisar situações mais complexas.

### 2.1.3. Cassandra

Durante os meses de novembro e dezembro, a Cimbalino Filmes coproduziu com a Take It Easy uma série de nome “Cassandra” que visava explorar a personagem de mitologia grega que, por vingança dos deuses, passaria uma vida condenada ao dom da profecia, com o senão de ninguém acreditar na sua palavra. Neste projeto, estiveram envolvidos diversos realizadores,

nomeadamente, Ana Moreira, Joana de Bastos Rodrigues, Nuno M. Cardoso e Nuno Carinhas com Luís Costa como assistente de realização.

Foi desempenhado o papel de assistente de produção durante as rodagens dos episódios “Sra. Doutora Cassandra”, “Cassandra Bitter Tongue” (Fig.3), “A Voz de Cassandra”, “Cassandra Diz Que Morreu” e “A Última Peça”.

Durante as semanas de rodagens dos quatro episódios, o objetivo do trabalho foi atender às necessidades da equipa e do elenco, desde certificar-se de que o catering estava no local certo às horas certas a arranjar acessórios para a equipa de direção de arte ou assistir nas rodagens a equipa de iluminação no *set*.



*Figura 3 - Rodagens do episódio "Cassandra Bitter Tongue" nas instalações da UCP*

#### 2.1.4. Restauro da Igreja de Santa Clara

A Igreja de Santa Clara, no Porto, é um dos maiores exemplos de “arquitetura religiosa, gótica, renascentista e barroca”<sup>3</sup> que a cidade alberga. Entre janeiro e abril de 2021, a Cimbalino Filmes iniciou o processo de pós-produção do filme que visava contar a estória do restauro de um monumento que, ainda que despercebido por vezes, representou sempre uma parte importante da cidade do Porto.

A montagem deste projeto iniciou-se, como habitualmente, com a organização do material, sincronização do áudio das entrevistas com a respetiva imagem e, finalmente, seleção e corte do material. Foi estipulado que, para cada testemunho, fosse produzido um vídeo de cerca de 4 minutos que pudesse acompanhar a entrevista.

Assim, utilizando um documento *excel* preenchido por Mafalda Rebelo, no qual dividia por tópicos os vários momentos de cada entrevista, começou-se por segmentar os testemunhos seguindo essa mesma folha, com o intuito de que todas as redundâncias fossem excluídas e estes ficassem reduzidos aos temas mais relevantes.

Os vídeos de testemunho tinham como objetivo contar a experiência pessoal de alguns dos profissionais envolvidos no restauro, acompanhados sempre de *footage* das suas tarefas durante o processo. Relativamente ao vídeo final, este ilustrava o processo de restauro desde a montagem dos andaimes até ao momento em que os mesmos são retirados e o resultado desvendado. Este projeto foi acompanhado de música selecionada por Luís Pedro Cardoso e pela estagiária.

Assim, o objetivo foi criar uma narrativa aliciante e ritmada, que o espectador pudesse seguir sem que esta se tornasse repetitiva ou até cansativa. Uma vez que o vídeo pretendia documentar o dia-a-dia de um espaço de obras, o movimento era constante e, como tal, a coerência dos planos também foi algo muito considerado durante a montagem, numa tentativa de que houvesse uma sequência lógica e não apenas uma miscelânea de *clips* sem qualquer ligação entre eles.

No total, durante este projeto, foi atribuída a tarefa de concretizar um *rough cut* de seis vídeos de testemunho e, ainda, de um vídeo dedicado inteiramente ao restauro, durante um período de confinamento em que, novamente, nos familiarizávamos com o conceito de trabalho remoto.

Em abril, a edição dos *motion graphics* que dariam início ao filme foi realizada no After Effects. Assim, usou-se um *template* adquirido pela Cimbalino Filmes e, partindo daí, utilizou-se fotografias e documentos antigos do Mosteiro e da Igreja de Santa Clara, acompanhados de *footage* de *drone* que pudesse contrastar com a estabilidade dos mesmos.

#### 2.1.5. Caderno Inteligente

No dia 27 de fevereiro de 2021, durante o Estado de Emergência que forçou o retorno ao trabalho remoto, a Cimbalino Filmes produziu um *spot* comercial com a atriz Madalena Aragão no âmbito da campanha do Caderno Inteligente (Fig. 4), a ser rodado nos estúdios da produtora Um Segundo Filmes.

---

<sup>3</sup> Sereno, I. (1994). SIPA. Mosteiro de Santa Clara / Igreja do Convento de Santa Clara. Obtido em 19 de julho de 2021, de [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=1102](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1102)

Durante as rodagens que ocuparam grande parte do dia, foi desempenhado o papel de assistente de produção. Numa primeira parte, as tarefas desempenhadas passaram por assistir a equipa técnica na montagem do material e revisão do plano de rodagem, e, numa segunda parte, aquando da chegada da atriz e dos elementos da equipa de maquilhagem e de roupa, as funções a executar centraram-se nas necessidades que pudessem surgir.



Figura 4 - Rodagens do spot do *Caderno Inteligente*

#### 2.1.6. Saturno

As rodagens de Saturno, uma curta-metragem de André Guiomar e Luís Costa, coproduzida pela Cimbalino Filmes e Olhar de Ulisses, decorreram durante as últimas semanas de estágio curricular. No entanto, uma vez que o país enfrentava novas restrições devido à pandemia, a equipa foi forçada a reduzir ao máximo os seus membros, pelo que não foi possível participar nesta etapa da produção.

Assim, as tarefas neste projeto passaram por organizar o material filmado e, posteriormente, iniciar uma montagem seguindo o guião facultado pelos realizadores. Uma vez que Saturno foi filmado em película, e os *scans* da mesma estavam divididos em dois longos *clips*. Desta forma, o papel da estagiária, aqui, foi visualizar esses vídeos e segmentá-los, de forma a conseguir retirar o material a ser usado. Uma vez que filme em película é bastante dispendioso, geralmente, não existe grande margem para erro, pelo que a limpeza dos *clips* não terá sido complicada.

### 3. Enquadramento

#### 3.1. Introdução

Quando se fala de cinema português, fala-se de uma arte que se encontra perpétua e lentamente à procura do seu caminho. Fala-se de uma cinematografia sem nome. Noutras instâncias, fala-se de uma cinematografia cujo nome se assemelha ao da nação que a alberga (Baptista, 2009). Os portugueses do século XX, da geração da democratização da televisão pública portuguesa, dirão, ainda, que o cinema de Portugal não passa de Manoel de Oliveira e das comédias populares das décadas de 40 e 50, e da novidade que espelha os velhos costumes (Cunha, 2016).

Hoje, o cinema português encontra os seus sucessores numa geração de cineastas que, de olhos postos no passado, ilustram o presente do seu país. Mas, para se entender onde e de que forma o cinema português se situa no panorama artístico, e para se poder desmistificar as críticas atribuídas ao mesmo, deve-se, primeiro, perceber de onde este cinema que conhecemos nasceu e quem desbravou caminho e abriu portas para os grandes impulsionadores dos novos movimentos.

Neste capítulo, propõe-se uma breve reflexão acerca das origens do cinema português, com o objetivo de analisar de que forma esta cinematografia nacional desenvolveu o género híbrido de documentário-ficção e as suas variantes, fazendo assim a ponte para os documentários sobre o núcleo familiar, focando na obra de Catarina Vasconcelos, Cláudia Varejão, Susana Nobre e Aya Koretzky.

#### 3.2. Breve história do cinema português

A história do cinema português começa nos finais do século XIX, com Aurélio da Paz dos Reis a mostrar, em 1896, no norte do país, o que foram considerados os primeiros filmes portugueses, do conjunto Kinetographo Português, apenas para desaparecer pouco depois, deixando para trás este seu legado que viria a iniciar a cinematografia de uma nação. Este primeiro período de produção cinematográfica inaugura, assim, com projetos que carregavam a definição do “ser português”<sup>4</sup>, com o seu melodrama e componente histórica e literária caminhando lado a lado, que sustentaria a ideia de que a vida portuguesa e as características do povo definiriam, assim, uma cinematografia. (Pina, 1978, p. 7-8)

Nos primórdios da história do cinema português, em meados dos anos vinte, o país já enfrentava o predecessor do regime salazarista: a Ditadura Militar. Imposta após o golpe militar de 28 de Maio de 1926, esta veio instaurar um clima de conservadorismo e autoritarismo, onde o culto do chefe era a regra. O próprio cinema português adotava, também, um nacionalismo exacerbado visível nos projetos que foram realizados durante a primeira fase da ditadura. Surgia, assim, a primeira vaga do que fora, durante os primeiros anos do regime, entendido como cinema característico português, com uma visão enaltecida do campo, dos velhos costumes, do que melhor representaria o povo português: a ruralidade e o tradicionalismo. (Pina, 1978, p.28)

---

<sup>4</sup> Tiago Baptista argumenta em *A Invenção do Cinema Português* que Portugal refletia o seu passado na sua cinematografia, uma vez que este foi “em muitos filmes portugueses, o lugar onde se procurou a história da nação, a origem dos seus mitos e a justificação ancestral das suas tradições.” O presente representaria, assim, a vontade de retornar aos “anos de ouro” da nação - havia, então, uma necessidade de “falar mais sobre o «ser» do que sobre o «estar» - ser «português», naturalmente”.

Admirador das técnicas propagandísticas dos regimes fascistas alemão e italiano, António Ferro, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional, reconhecia nestas o potencial de disseminar as ideologias do Estado Novo. Tratando-se, então, o cinema de uma forte arma propagandística, António Ferro procurou reproduzir no país o efeito que filmes como os de Leni Riefenstahl tinham alcançado na Alemanha nazi, acompanhados, muitas vezes, de oradores que fizessem a doutrinação exigida pelo regime - António Ferro instituiria ainda um «cinema ambulante» (Pina, 1978, p. 28) que, em jeito de campanha eleitoral, percorria o país de forma a disseminar a ideologia nacionalista, preferindo os centros rurais onde a população era desinformada e iletrada. Assim, António Lopes Ribeiro, com *A Revolução de Maio* (1937) e *Feitiço do Império* (1940), afirma-se como o “cineasta oficioso do regime”. (Baptista, 2008, p. 40) Com *Feitiço do Império*, o realizador cumpriu o plano de Salazar: reeducar o povo português através da propagação de um retrato adulterado do Estado Novo, exaltando o seu então presente colonialista ao ilustrar os povos colonizados como incivilizados e selvagens, de forma a convencer o povo português de que esta violação dos direitos humanos visava prestar auxílio aos mesmos, domesticando-os. (Vieira, 2010, p. 134)

Neste período do cinema ao serviço do regime, Portugal viu ainda um novo género emergir: a comédia popular. Em filmes como *A Canção de Lisboa* (1933), *O Pai Tirano* (1941) e *O Pátio das Cantigas* (1942), entre outros, a propaganda salazarista torna-se mais eficaz que nunca, pois, agora, a cidade de Lisboa era então retratada como centro da vida social, e o espectador era, assim, levado a identificar-se com os seus habitantes, com a alegria, despreocupação e contentamento que estes cantavam perante a situação que viviam, e, com isto, aplaudir de forma inconsciente e iludida a ideologia em vigor. Os filmes regionalistas, que enaltecem o campo em detrimento da cidade e as comédias populares dominam, então, o panorama do cinema português ao longo dos anos 30 e meados dos anos 40. (Pina, 1978, p. 30)

Contudo, chegados os anos 60, Portugal depara-se com mudanças radicais na sua cinematografia. Inconscientemente, o regime despertou a inconformidade dos jovens portugueses ao conceder bolsas de estudo que possibilitavam a emigração de cineastas promissores com o intuito de estudarem no estrangeiro e, assim, voltarem a Portugal com a formação necessária para participarem e expandirem o crescente movimento propagandístico. No entanto, contrariamente ao que seria de esperar, estes jovens realizadores voltaram com um sentimento de revolta e necessidade de boicotar um regime que levava a cabo uma guerra colonial violentíssima e que assentava na desinformação do povo para que o governo pudesse prosperar. A institucionalização do cineclubismo em Portugal, após décadas de censura, albergou também uma nova geração de cinéfilos que, considerados transgressores e subversivos pelo poder incumbente (Pina, 1978, p. 43), se manifestavam perante o panorama artístico. Com a entrada em voga desses grupos, os jovens iniciaram uma retrospeção do cinema nacional e repensaram-no, nos seus grupos de discussão, e o cinema português torna-se objeto de debate por parte dos jovens eruditos e intelectuais de esquerda.

Portugal deparava-se, assim, com uma nova geração de cineastas que, financiados por António da Cunha Telles, se evadiam do controlo e do cinema do regime, de forma a proporem um cinema diferente da cinematografia que havia sido encorajada até então. Deste grupo saíram realizadores como Paulo Rocha, António de Macedo, José Fonseca e Costa e Fernando Lopes, que procuraram combinar várias influências estrangeiras - entre as quais o neorealismo italiano e a *nouvelle vague* -, gerando um novo cinema de referências culturais que almejava soltar-se das rédeas do fascismo através de uma meditação e consequente crítica das ansiedades sentidas, onde a cidade de Lisboa, que outrora fora representada nas comédias populares como o centro

da vida social, representava, agora, o meio opressivo e tirânico que segregava as personagens destes jovens realizadores. (Baptista, 2008, p. 83)

Deu-se início, assim, ao Novo Cinema Português. E, com ele, o Centro Português de Cinema. Esta instituição terá nascido da formalização de um documento intitulado de “O ofício de cinema em Portugal”, organizado por jovens cineastas que, não procurando a aprovação do público português, que consideravam inculto e afeiçoado às comédias populares e do “cinema dos touros e do fado”, esperavam, no mínimo, alcançar festivais internacionais na esperança de ganharem reconhecimento fora do seu país, que se encontrava estagnado e ultrapassado. No entanto, a geração do novo cinema seria surpreendida com a realidade: apesar do desprezo e tentativa de fugir à cinematografia realizada até então, “quem ditava o sucesso comercial de um filme não era o público cinéfilo, mas o público convencional da classe média urbana que, décadas antes, sentenciara o sucesso da comédia à portuguesa.” (Cunha, 2007, p. 357)

Este novo cinema chegou com o objetivo de dar voz a temas que não teriam lugar de fala perante a censura do regime: as dificuldades enfrentadas pela sociedade no limiar da pobreza que, além de pobre, era explorada de forma a subsistir, a relação do homem com a sociedade moderna, entre outros. No fundo, este Novo Cinema Português pretendia apresentar a realidade de um país pobre, despido de dignidade e, acima de tudo, castrado por uma ideologia que exigia ignorância, miséria e censura para que o mesmo pudesse imperar.

Com a Revolução de 25 de abril de 1974, cujo propósito fora derrubar a ditadura salazarista e iniciar uma revolução social, instaurou-se uma filosofia de vida que se preocupava com o “aqui e agora”, e esse clima de euforia perante a democracia fez-se sentir grandemente nas artes, que encontraram aqui a oportunidade de realizar obras que apelavam ao progressismo. Os primeiros filmes a sair de um Portugal pós-revolução refletem a esperança dos tempos que se viviam, no seio da mudança social, onde a censura já não era impeditiva e o país passara de assustado, desconfiado e, acima de tudo, silenciado para um leque de possibilidades infindáveis. Assistiu-se, assim, à produção de documentários que faziam sentir a urgência de se filmar sem censura e em total liberdade. Luís de Pina resume perfeitamente a euforia do período revolucionário que testemunhou a mudança social que foi o 25 de abril:

“Como na República, como no 28 de Maio, como no final da guerra, como em África, o cinema português, de formato normal ou reduzido, esteve presente no coração da atualidade. Mas desta vez foi uma presença livre, espontânea: as câmaras quase não queriam acreditar!” (Pina, 1978, p. 59)

Naturalmente, os primeiros projetos cinematográficos a surgirem neste clima de revolução refletiam o otimismo que a democracia fazia sentir. Desta forma, os filmes do PREC (Processo Revolucionário em Curso) abraçaram o papel de arma do povo e refletiram sobre as injustiças sociais que essas quatro décadas de fascismo alimentaram. Houve também um grande sentimento de confiança ao expor ideologias que antes seriam motivo de prisão e tortura por parte da PIDE, e, assim, a necessidade de reeducar e consciencializar o povo através do cinema, e não só, garantindo que a falta de instrução que fora impingida pelos colonialistas portugueses fosse extinta, que a mulher recuperasse os seus direitos e que o socialismo predominasse. Sendo que o cinema é entendido como um contribuinte sólido na tarefa de homogeneizar certas representações sociais, também estimula a mudança social ao permitir a exibição de representações desconcertantes. (Pereira & Cabecinhas, 2014, p. 106)

Transportado para os anos pós-revolução, Portugal depara-se, agora, com um novo conceito: a “escola portuguesa”. Ora, esta “escola portuguesa” nasceu da crescente popularização no

estrangeiro, durante os anos 80, de realizadores como a dupla Margarida Cordeiro e António Reis, Manoel de Oliveira, João Botelho e Paulo Rocha, entre outros, que apresentavam obras rudimentares que “com pouco dinheiro e poucos meios, pareciam retomar a tradição quase perdida do cinema de autor e do cinema moderno europeu”. (Baptista, 2008, p. 137) A rivalidade entre cinema de entretenimento e cinema de autor representa, assim, um momento crucial desta década, com muitos realizadores entendendo que este cinema comercial se serviria de eufemismos para relatar a realidade. O cinema de autor, por outro lado, pressupunha um diálogo profundo entre o realizador e o espectador, que contornasse o poetismo e narrativa convencional dos cineastas portugueses que simpatizavam com o cinema de entretenimento. Ao longo da década de 80, o cinema português enfrentou uma mudança de paradigma derivada do facto de os realizadores sentirem revolta perante a aparente insignificância do país e uma crise identitária que influenciaria uma cinematografia refletora deste sentimento de insatisfação perante o “ser português”. (Baptista, 2008, p. 140)

Durante a década de 90, a geração da ESTC (Escola Superior de Teatro e Cinema) ganha uma maior dimensão a nível internacional. Estes realizadores iniciam assim um trajeto por narrativas consideradas, muitas vezes, sombrias e perturbadoras, mas que pretendiam apontar os problemas resultantes de quase meio século de colonização e opressão sistemática. Um dos maiores exemplos desta cinematografia é Pedro Costa, que se concentra, no início, na representação de jovens que vivem na margem da sociedade (Baptista, 2008, p.214), ostracizados devido aos seus vícios, e mais tarde, na representação de indivíduos de diferentes ex-colónias cujas experiências resultaram diretamente do imperialismo português.

Se a década de 90 foi favorável ao desenvolvimento da arte cinematográfica, graças aos financiamentos por parte do Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA), atual Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA), que estimulavam a produção cinematográfica, o cinema do início do século XXI foi abalado por duas grandes crises cujas políticas de austeridade teriam graves repercussões no sector cultural e criativo do país. No entanto, sendo a relação de Portugal com a sua cinematografia problemática e instável desde o início dos tempos, os cineastas portugueses foram forçados, ao longo das décadas, a recorrer à sua capacidade de adaptação e improvisação. No século XXI, não foi diferente. Como Daniel Ribas e Paulo Cunha (2020) argumentam, as oscilações económicas limitaram muitos realizadores ao género de documentário, uma vez que se tratava de uma forma de fazer cinema significativamente mais acessível e suportável por parte dos realizadores que careciam de apoio financeiro. Daí surgiu um cinema híbrido, que combinava técnicas de documentário com ficção, apresentando uma realidade criada através de novas adaptações e recontextualizações, que, no caso de alguns realizadores portugueses, como Pedro Costa, nasce da fusão de memórias coletivas e realidades alheias e vagueia entre o documentário e ficção, realidade e imaginário. É neste contexto que aparecem, também, realizadoras como Susana Nobre, Catarina Vasconcelos e Cláudia Varejão, que iniciarão uma jornada pelo cinema híbrido, e, com os seus arquivos e memórias, questionarão as verdades que até então eram dadas como adquiridas.

### **3.3. Realizadoras portuguesas e a unidade familiar**

Afirmar que a ditadura salazarista pode ser facilmente resumida através da lição de Salazar, “Deus, Pátria e Família”, seria reduzir e invalidar as quatro décadas de sofrimento que o povo português perdurou sob um regime fascista. No entanto, este *slogan* que ficou famoso durante o regime, pretendia vender uma imagem de família e esposa ideal. A mulher era, assim,

entendida como mãe afetuosa, cozinheira competente e, acima de tudo, mulher fiel e submissa que em circunstância alguma questionaria a figura de “chefe de família” atribuída ao homem. Contudo, após o 25 de abril, o panorama social e político português mudou drasticamente, devolvendo à mulher privilégios que lhe haviam sido negados. A mulher encontrou-se então numa era de reivindicações em que se confrontava com uma rápida liberação e emancipação que a transportava da esfera privada - o seu lar, a sua responsabilidade primária - para a esfera pública, integrando, então, o mundo profissional antes limitado ao homem. (Rodrigues, 1983, p. 924-928).

No entanto, esta luta não estava restrita ao solo português, sendo que por toda a Europa e na América do Norte já tinha arrancado os novos movimentos feministas dos anos 70. Estes, foram fundamentais na teorização e reconstrução da identidade feminina, pondo em consideração os papéis a que esta tinha sido relegada na história. Contudo, apesar das liberdades conquistadas por parte da mulher ao longo do século XX, e que continuam a ser conquistadas, a opressão sistémica da mulher permanece um dos grandes obstáculos da sociedade contemporânea e, como tal, uma batalha inconclusa.

A mulher vê-se, desde o início dos tempos, entregue aos homens da sua vida, e, conseqüentemente, familiariza-se com o conceito de submissão. Desde a sua infância - em que a socialização é feita de maneira a evidenciar, ainda mais, a desigualdade entre homem e mulher, rapaz e rapariga -, até ao momento em que casa e, posteriormente, engravida, a mulher interioriza os estereótipos de género e constrói a sua vida e personalidade à volta dos mesmos, pois, o mundo encontra-se, também ele, edificado segundo estas convicções. Existe, então, a necessidade de o reestruturar, começando esse processo pela nova edificação da “mulher”.

“A mulher livre está apenas a nascer; quando se tiver conquistado, talvez justifique a profecia de Rimbaud: «Os poetas serão! Quando for abolida a servidão infinita da mulher, quando ela viver para ela e por ela, tendo-lhe o homem dado baixa – até agora abominável -, ela também será poeta! A mulher encontrará o desconhecido! Divergirão dos nossos os seus mundos de ideias? Ela descobrirá coisas estranhas, insondáveis, repugnantes, deliciosas, tomá-las-emos e compreenderemos.» Não é certo que os seus «mundos de ideias» sejam diferentes dos dos homens, posto que será assimilando-se a eles que se libertará; para saber em que medida ela permanecerá singular, em que medida tais singularidades terão importância, seria preciso aventurar-se a antecipações muito ousadas. O certo é que, até aqui, as possibilidades da mulher foram sufocadas e perdidas para a humanidade e que já é tempo, no seu interesse e no de todos, de deixá-la enfim correr todos os riscos, tentar a sorte.” (Beauvoir, 2015, p. 539)

Quando se propõe a comparação das visões masculina e feminina, independentemente do dispositivo, é notória a diferença, uma vez que, como referido anteriormente, esta dissimelhança parte de séculos de opressão perpetuados pela sociedade patriarcal, que, quando analisada juntamente com questões biológicas, é passível de ser responsabilizada pela forma como a mulher transporta a esfera privada para a esfera pública, e de como a mesma difere significativamente da interpretação masculina.

No documentário familiar poder-se-á encontrar um medidor fidedigno dessas mesmas diferenças, uma vez que se descobrirá em realizadores como Jonas Mekas e Chantal Akerman a vontade de explorar o documentário como fonte valiosa de informação histórica e social, que, retratando as suas famílias e os pormenores “insignificantes” das mesmas, continuavam altamente politizados. Em meados do século XX, o documentário de família tornou-se popular quando realizadores de documentário optaram por se servir de um *hobby* antes praticado apenas por aristocratas e os poucos que teriam acesso a material de vídeo e fotografia, e, juntamente com as suas técnicas características, iniciaram uma jornada pelo filme de família. Estes ditos filmes de família, que começaram com gravações caseiras de momentos de convivência familiar, entendem-se, hoje, como obras que mostram “muito mais e diversamente o quanto estaria nas intenções de quem filmava: como as pessoas se vestiam e apareciam, como se comportavam e se moviam, o ambiente circundante.” (Simoni & Ferretti, 2013, p. 57) Este género de documentário mostrou-se, então, como algo revelador no meio do cinema, pois, realizadores como os supracitados, entre outros, encontraram-se, assim, a pisar a fronteira entre a esfera privada e esfera pública, transformando a memória pessoal em memória partilhada. No entanto, assim como muitos realizadores optaram por concretizar estas experiências servindo-se das próprias famílias, também houve e há um grande movimento de apropriação e recontextualização por parte de outros autores, optando por um cinema híbrido, entre o real e o imaginário. Assim, ainda na área de documentário de família, realizadores como Péter Forgács apropriaram-se de *home movies* que, citando Bill Nichols, “pertencem a pessoas que não sabiam o que o futuro lhes reservava, mas que oferecem as suas vidas àqueles que agora estão cientes do que terá sido o passado”. (Nichols, 2003, p. 2, minha tradução) Trata-se, portanto, de uma reflexão acerca dos conceitos de intimidade e privacidade. Ao tirar estas imagens do seu contexto inicial e ao atribuir-lhes uma nova realidade, o realizador cria novas memórias, novas vivências e, conseqüentemente, estes arquivos “deixam de estar ao serviço da memória familiar para se tornarem testemunhas da história, compartilhadas, produzindo experiências inéditas para um público de anónimos”. (Lins & Blank, 2012, p. 56)

Não seria válido, ou pertinente, comparar realizadores diferentes no âmbito do filme de família, pois, cada artista refugia-se nas suas idiossincrasias que, naturalmente, definem a sua obra e a diferenciam das restantes. Contudo, o estudo da visão da mulher torna-se oportuna e até necessária - quer seja pela sua socialização, vivências e intuição - quando se fala da exposição e representação da esfera privada na arte.

Assim, propõe-se a análise de quatro documentários de família realizados por mulheres portuguesas, entre 2018 e 2020: *Tempo Comum*, de Susana Nobre; *A Volta Ao Mundo Quando Tinha 30 Anos*, de Aya Koretzky; *Amor Fati*, de Cláudia Varejão; e, por fim, *A Metamorfose dos Pássaros*, de Catarina Vasconcelos. A seleção destes filmes passou, principalmente, pela proximidade temporal entre as obras bem como ao documentário *50/50*, que terá estes filmes como objetos de comparação.

### 3.3.1. A Volta Ao Mundo Quando Tinha 30 Anos

Aya Koretzky, realizadora de origem japonesa que vive em Portugal desde 1992, oferece, nesta longa-metragem, uma visita ao álbum de fotografias do seu pai, Jiro Koretzky, que, nos anos setenta, a partir do Japão, parte numa viagem à volta do mundo. Mais do que um retrato de uma época que permanece imortalizada, este documentário trata-se de uma tentativa, por parte da realizadora, de se conectar com o próprio pai através da reminiscência de tempos remotos.

Este documentário começa, assim, com a descoberta dos negativos que relatam a passagem de Jiro pela Europa, África do Norte, Médio Oriente e Estados Unidos, até ao momento em que decide assentar em Portugal. Sendo Jiro Koretzky um arquiteto paisagista, o jardim da sua casa em Elvas torna-se o seu local de refúgio e o foco deste documentário.

A visão de Aya, ainda que acompanhada de imagens de arquivo de forma a relatar e documentar a jornada do seu pai, assemelha-se à obra de Naomi Kawase, que, tal como Koretzky, se aproxima da família, no seu caso, da mãe adotiva a quem chama “avó”, sem se servir de *talking heads*, apenas filmando, em película, os pormenores do jardim da avó Uno e das tarefas que vai realizando na lida doméstica enquanto reflete sobre a idade e a passagem do tempo. Ambas as realizadoras prestam, assim, homenagem aos seus antepassados, captando momentos efémeros de forma a imortalizá-los, confundindo estes registos com “a vida, sem lhe querer dar lições ou arrancar-lhe lições”. (Guimarães, 2013, p. 75)

À semelhança de Kawase, que, a certa altura, entrega a câmara a Uno - que, por sua vez, acaba a filmar a então jovem realizadora -, em *A Volta Ao Mundo Quando Tinhas 30 Anos*, Jiro Koretzky capta a realizadora Aya na sua câmara fotográfica instantânea. Tratam-se, então, de dois documentários de família que, concretizados de formas distintas, representam tanto a realizadora como o seu objeto de estudo, fazendo um retrato íntimo das ligações que esta filma, entre pai e filha, avó e neta.

Em *A Volta Ao Mundo Quando Tinhas 30 Anos*, Aya Koretzky lê as passagens do diário de Jiro, como que numa tentativa de reavivar a memória visual do pai que progressivamente perde a capacidade de ver. Neste processo de desenterrar a cápsula de tempo que os arquivos representam, a realizadora incentiva a expressão de novas memórias, ideias e sentimentos que se encontravam previamente ocultados.

Esta celebração de Jiro Koretzky e das suas peripécias durante a década de setenta procura, na sua essência, aproximar pai e filha, construindo uma nova realidade através do arquivo que ambos analisam. Ao expor a história do pai, ao transportá-la da esfera privada que é a família para a esfera pública que engloba os espectadores, a realizadora pretende imortalizar, assim, o próprio progenitor e a relação, impedindo-os de desvanecer, uma vez que a vida se escasseia e a visão de Jiro deteriora-se. Mais do que uma celebração do pai, a realizadora realiza uma reflexão sensível da vida e da efemeridade da mesma, não exigindo outros recursos além de arquivo fotográfico e memória.

### 3.3.2. O Tempo Comum

Como referido anteriormente, a esfera privada tem vindo a ser gradualmente exposta ao público, graças à popularização dos *home movies* em meados do século XX, havendo uma crescente vontade de politizar estes filmes, quer servindo-se de memória e arquivo pessoal, quer partindo da apropriação de recursos alheios. Em *Tempo Comum*, Susana Nobre visa documentar as rotinas extenuantes de um jovem casal, Pedro e Marta, após o nascimento do mais recente membro, Clara.

No decorrer da narrativa, questiona-se a veracidade da história, existindo uma linha quase impercetível entre realidade e ficção, que, simultaneamente, está bem demarcada em certos momentos do filme. Trata-se de uma contemplação, por parte da realizadora, de um tempo comum a todos os jovens pais, que, nunca perdendo de vista essa observação, concretiza uma crítica subtil aos papéis de género no contexto da unidade familiar.

Assim, o filme ilustra conversas com amigos, que partilham as suas próprias convicções e conselhos no âmbito da paternidade, e familiares, que relatam acontecimentos com o intuito de aconselharem e prepararem os jovens pais para o desenvolvimento da criança. Estes conselhos, apesar de pertinentes, são rapidamente ultrapassados e a atenção redirecionada para gestos e olhares das personagens principais, destacando Marta. A mãe é então o foco da narrativa, porque é a mãe que a realizadora vai usar como símbolo das várias mulheres que, desde a sua conceção, estão predeterminadas a uma vida de reprodutividade e resignação, ainda que cada vez mais suportável graças à luta incessante pela reivindicação dos direitos das mulheres e da igualdade de género travada por coletivos feministas.

A mulher vê-se, assim, confrontada com a realidade das escolhas que fez - não querendo isto significar que esta nutra um profundo ressentimento e que responsabilize o seu marido pelos obstáculos da maternidade. A frustração nasce sim dos duplos padrões de género enraizados, para sua surpresa, na própria família. Neste tempo comum, da vida ordinária, a mãe entende-se e é entendida como um ser subserviente de outra vida, com a sua liberdade circunscrita às divisões da casa. Em certa altura, Marta, numa discussão com Pedro, menciona o cansaço a que está sujeita, sendo forçada a trabalhar, cuidar da bebé e, ainda, a fazer a lida doméstica, enquanto Pedro não questiona os estereótipos que está a reproduzir. A mulher lida com a gravidez de diferentes formas, mas, aquando do nascimento do bebé, ela teme que este peso que a materialização desta nova existência recaia sobre si mesma.

### 3.3.3. Amor Fati

Em *Amor Fati*, Cláudia Varejão propôs-se a analisar o amor e as várias formas que o ser humano encontra para se conectar com o outro. À semelhança dos filmes de Aya Koretzky e de Catarina Vasconcelos, este filme-ensaio revela-se uma reflexão sobre a brevidade da vida e as relações interpessoais que se estabelecem durante esse momento efémero. No entanto, a realizadora não inspeciona detalhadamente aqui as memórias da sua própria família. Transforma sim esta meditação acerca do amor a que o ser humano está destinado num estudo observacional, agindo, como Odin (2008) explica, enquanto antropóloga involuntária, captando, não só, os momentos de ternura entre os seus participantes, como a sua rotina diária, evidenciando, então, os momentos casuais destes, de uma perspetiva quase etnográfica, e destacando, assim, os momentos da vida que outros profissionais tendem a ignorar.

Neste documentário, a realizadora aborda uma questão intrínseca ao “ser português”, o fado, e relaciona-a com a ideia nietzschiana do “amor fati”, que dá o nome ao mesmo. Nesta teoria, o filósofo alemão defende que a fórmula para a verdadeira grandeza do homem provém da aceitação da sua vida ou, em casos ainda mais avançados, do amor ao destino. Desta forma, uma pessoa atinge o estado de super-homem através do seu amor à vida em todas as suas facetas, mesmo nas situações mais extremas de desespero e dor. Nas palavras do mesmo:

“A minha fórmula para a grandeza no ser humano é o «amor fati»: que alguém não queira que nada mude, nem para a frente, nem para trás, nem em toda a eternidade. Não apenas suportar o necessário, muito menos escondê-lo - todo o idealismo é falsidade perante o que é necessário - mas amá-lo.” (Nietzsche, 1911, p. 54, minha tradução)

A ideia de alma-gêmea, de amor que está destinado a acontecer, opõe-se, assim, ao amor desafortunado e condenado ao falhanço do arquétipo shakespeariano, e apresenta uma manifestação completamente diferente: amor de dependência, amor a uma causa ou sonho, amor a seres de espécies diferentes, amor que surge da união de forças para suportar a dor, e, ainda, amor que continua além da vida. Assim, derivando desta ideia de amor fati que Nietzsche emprega em *Ecce Homo*, Cláudia Varejão aborda neste filme-ensaio a possibilidade de o ser humano se contentar ou até rejubilar perante o que a vida lhe reserva, ou seja, contrariamente ao eterno descontentamento inerente ao ser humano, que incita sentimentos de revolta e ambição desmedida, propõe-se, em *Amor Fati*, uma visão diferente em que, perante o que o destino dispõe, o ser humano não só consente, como também se molda e constrói segundo essa nova existência que estava fadado a amar. Trata-se, assim, de uma mensagem por parte da realizadora que alude à rutura da tradição, que coloca o amor num contexto diferente, numa nova alternativa ao amor convencional, um amor que transcende o físico.

### 3.3.4. A Metamorfose dos Pássaros

Em *A Metamorfose dos Pássaros*, Catarina Vasconcelos serve-se das memórias da sua família e de objetos pessoais para contar a história de Beatriz, a sua avó, Jacinto, o seu pai, e a dor da própria cineasta ao perder a sua mãe. Neste filme, em que a realidade e a ficção andam de mãos dadas, a realizadora reflete, numa “voz-off contaminada por diversas personagens” (Ribas, 2020) acerca da vida e da morte no seio de uma família que, como todas as outras, começou do nada e para o nada caminha. Assim, trata-se não de um elogio fúnebre, mas sim da aceitação do decorrer natural da vida.

*A Metamorfose dos Pássaros*, contrariamente às obras analisadas anteriormente, mas à semelhança, em certa parte, da obra de Aya Koretzky, invoca planos de pormenor de objetos e gestos específicos, aproximando o filme do espectador, convidando-o a entrar no núcleo familiar da realizadora. É atribuída, assim, uma agência própria a estes elementos, tornando-se eles próprios os vínculos entre o observador e a sua própria memória. Esta perspetiva é fundamental no mundo atual, marcado por questões capitalistas, como o consumismo e o fetichismo das mercadorias, em que os objetos se enquadram na vida humana como mais do que meros materiais, adquirindo um valor social acima do seu valor comercial.

Neste filme é notória a sensibilidade da realizadora a nível estético e narrativo. Entre os vários planos, observam-se mãos e mar, entre outros objetos, simbolizando o aconchego e afeto de quem ficou e a esperança e incerteza de quem ainda há de voltar. No entanto, estes planos de pormenor não retratam pura e simplesmente objetos pertencentes à família, mas sim de símbolos que remetem para memórias partilhadas entre pais e filhos, e de uma neta que tenta conhecer uma avó através dessas mesmas representações, fazendo, no processo, uma desconstrução do luto da própria mãe, e atribuindo ao filme uma forte componente sentimental que, de imediato, agarra o espectador.

Tratando-se de um filme em que a linha que separa o mito da realidade é bastante ténue, este tipo de obra proporciona a oportunidade de “contar histórias e recriar ficções sobre nós, que nos são essenciais”, e que permitem questionar “esses mesmos mitos ou narrativas familiares, desbravando segredos, quebrando esses tabus”. (Mourão, 2018, p. 80) Assim, Catarina Vasconcelos encontra a sua família entre o sonho, o arquivo e a memória. Como Catarina Mourão defende, a união de vários tipos de arquivo atribuirá um carácter ambíguo ao

documentário, que poderá, então, ser sujeito às mais diversas interpretações. No entanto, a verdade reside na forma como descrevemos o passado no presente, aproximando a memória - perpetuamente mutável - da realidade.

Aquando de uma palestra organizada pelo cineclube da Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, Catarina Vasconcelos revelou que o livro *As Novas Cartas Portuguesas* foi uma importante fonte de pesquisa, uma vez que a história que queria contar tivera início durante um regime ditatorial, e, não tendo a realizadora vivido nesse período, desejava contextualizar-se e perceber as transformações que a mulher, bem como a própria sociedade, sofreu após 48 anos de fascismo. Esta obra é um manifesto de insurgência feminista, por parte das “três Marias” - Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta -, que procurava confrontar um regime ditatorial servindo-se de críticas à perpetuação do colonialismo português, às desigualdades no acesso à saúde e educação, entre outros desequilíbrios sociais, e, ainda, à crescente repressão e desvalorização da mulher enquanto ser intelectual, sexual e insubordinado, cujo valor jamais deveria ser definido mediante o título, relevância ou competências do seu pai, marido ou filho.

A doutrina feminista que a realizadora procura explorar no filme, não vende a imagem de uma mulher submissa e “fada do lar”, que seria a regra na geração da sua avó Beatriz. Assim, a realizadora, com a sua sensibilidade, tato e pesquisa, aborda essas questões, a diferença de papéis entre homem e mulher, e desenvolve, através da memória e arquivo da sua família, uma forte crítica à pré-fabricação da vocação da mulher numa altura em que o seu mundo seria limitado à maternidade e lida doméstica. O sentimento de revolta da realizadora está, assim, implícito nos momentos humorísticos do filme, tratando-se de uma mulher que, naturalmente, está consciente, desde tenra idade, de que a sociedade lhe exige que cumpra um determinado papel, mas que, contrariamente à sua avó e tia, que cresceram sem a possibilidade de quebrar os muros erigidos pelo patriarcado, não se vê obrigada a vestir-se da sua feminidade para sobreviver enquanto mulher num mundo modernizado, mas ainda fundamentalmente patriarcal.

### **3.3.5. De A Volta Ao Mundo Quando Tinhas 30 Anos à Metamorfose dos Pássaros: o que têm em comum estas quatro obras?**

Na análise das obras selecionadas – *A Volta Ao Mundo Quando Tinhas 30 Anos*, *Tempo Comum*, *Amor Fati* e *A Metamorfose dos Pássaros* – foi possível encontrar semelhanças que unem estes projetos cinematográficos e que revelarão ser de extrema importância na posterior observação do documentário *50/50*.

Poder-se-ia dizer que, de certa forma, os quatro projetos inserir-se-iam no género híbrido, pois, apesar de o filme de Aya Koretzky se assimilar a um documentário tradicional, a teatralidade de determinados momentos, como, por exemplo, o desenterrar da caixa que conserva os negativos de Jiro, leva a tornar ainda mais ténue a linha que separa o documentário da ficção, tornando, assim, cada vez mais complexa e por vezes impercetível a sua distinção. Assim, encontram-se aqui quatro filmes que jogam com estas categorizações de forma muito subtil. Além disso, e mais importante ainda, estas obras abordam a questão familiar de formas distintas ainda que provenham de um contexto semelhante. De forma muito simplificada, os quatro filmes lidam com temas como a vida e a perda inerente à existência do ser humano, com o amor e as suas manifestações, e, ainda, com o papel da mulher na família.

Em *Amor Fati* e *A Metamorfose dos Pássaros*, a ideia de morte assombra o filme do início ao fim, mas a celebração da vida não perde a sua importância - pelo contrário, é destacada. Nestas duas obras, as realizadoras refletem acerca da perda que toda a família está fadada a sentir, e que só causa dor, pois, existe partilha e devoção. Em *A Volta Ao Mundo Quando Tinhas 30 Anos*, apesar de se tratar de um filme que funciona como homenagem ao pai de Aya Koretzky, a ideia de celebrar a vida subentende a ansiedade provocada pelo tempo que escasseia gradualmente.

Em *Tempo Comum*, por outro lado, existe uma celebração da vida recém-chegada. Este filme aborda maioritariamente as questões da mãe na família e a forma como esta percebe o seu lugar no núcleo familiar aquando do nascimento da sua filha. Talvez as divisões de tarefas não fossem tão claras ou aparentemente relevantes ante o nascimento de Clara, mas é quando a bebé se encontra nos braços dos pais que Marta, a mãe, sente as nítidas dissemelhanças entre géneros no seu lar. Assim, o clima intensifica ao longo da obra e a realizadora faz sentir o peso da responsabilidade que a mulher mãe e trabalhadora tem em comparação à despreocupação e tranquilidade do homem. O tema do lugar da mulher na família é abordado, mais tarde, e de forma menos provocadora, em *A Metamorfose dos Pássaros*, quando a realizadora opta por contar a história da sua avó Beatriz e da família que esta criou sozinha, refletindo sobre os tempos que se viviam e as obrigações da mulher para com os seus filhos, marido e sociedade.

A nível de análise formal, Susana Nobre e Cláudia Varejão sobressaem pelo facto de as suas obras não contarem com qualquer tipo de narração por parte da realizadora ou outra personagem, sendo que os seus filmes se transformam numa experiência quase voyeurística em que o espectador observa o decorrer da narrativa e tira as suas próprias conclusões. Nos filmes de ensaio das realizadoras Aya Koretzky e Catarina Vasconcelos, por outro lado, as realizadoras empregam a narração durante todo o filme, participando elas próprias no relato das histórias e assegurando a sua presença no núcleo familiar, concedendo-lhe uma maior intensidade, uma vez que estas relatam as histórias a par dos seus pais.

Estes quatro filmes de ensaio são, assim, visões perspicazes de mulheres que, analisando as suas próprias famílias ou famílias alheias, conseguiram atravessar a linha que separa a ficção do documentário, e a esfera privada da esfera pública.

#### 3.4. 50/50

O documentário *50/50*, realizado por Mafalda Rebelo, surge como vontade de explorar o mundo da família numerosa com pais trabalhadores, e a forma que cada membro encontra para lidar com a situação. O filme trata-se de um projeto inspirado pela vida da realizadora que, sendo mãe trabalhadora, procura uma resposta para a questão “Como conciliar a vida profissional com a vida familiar sem comprometer uma delas?”.

Desta forma, Mafalda Rebelo procurou o testemunho de casais amigos que pudessem oferecer a filosofia que os acompanhava e guiava numa casa com várias crianças e um emprego a tempo inteiro, e, ainda, o testemunho de profissionais da área de sociologia e psiquiatria – entre os quais Júlio Machado Vaz e Maria do Céu Cunha Rêgo - que pudessem, servindo-se das suas experiências na área da família, direitos das mulheres e igualdade de géneros, esclarecer certos comportamentos, escolhas pessoais, e até legislações, refletindo, ainda, sobre as suas próprias situações familiares.

Inicialmente, foi exigida a transcrição das entrevistas dos vários profissionais e das famílias para auxiliar, mais tarde, André Guiomar na montagem das mesmas. Este processo demonstrou-se bastante demorado uma vez que a duração das entrevistas variava entre os sete minutos e as duas horas. Estas transcrições foram, mais tarde, importadas no software Cítavi, que permitia organizar as entrevistas por tópicos, que seriam partilhados entre a estagiária e a realizadora do filme, Mafalda Rebelo. Assim, foi possível validar o conteúdo à medida que este era transcrito, de forma a facilitar a montagem dos testemunhos. É importante referir que, após o término do estágio, a Cimbalino Filmes solicitou a participação da estagiária na continuação da transcrição das entrevistas.

Durante os meses da fase inicial de pós-produção do 50/50, foi designada a tarefa de montar os *b-rolls* de cada família. Uma vez que se tratava de *footage* com alta resolução, foi necessário fazer *proxies* para facilitar a montagem. Nesta etapa, uma vez que a *footage* seria acompanhada pelas respetivas entrevistas, foi importante estabelecer uma montagem ritmada que pudesse facilmente ser intercalada pelas *talking heads*. Uma vez que os *b-rolls* contavam maioritariamente com a presença de crianças e de momentos de brincadeira entre irmãos, o corte “em ação” foi a técnica de edição mais utilizada, sendo que a conclusão do gesto mascara a ação e apresenta-se como um movimento subtil, quando feito corretamente.

### 3.4.1. Reflexão

Como referido no ponto anterior, o documentário 50/50, de Mafalda Rebelo, procura estabelecer uma ligação entre o núcleo familiar e a vida profissional. Nas entrevistas concretizadas pela realizadora, os vários profissionais e membros de famílias numerosas meditaram sobre questões como padrões de género, pressupostos culturais, entraves à parentalidade, necessidade de licenças de parentalidade, entre outros problemas que, naturalmente, surgirão na família do século XXI. Assim, ouvem-se relatos das consequências da crescente industrialização e ascensão do capitalismo - por um lado, a mulher beneficiou deste acontecimento encontrando um lugar no mercado de trabalho; por outro, a família enfrentou uma reestruturação drástica, pois, com ambos os pais a trabalhar, a família abdicaria de certos sonhos e objetivos ao longo da vida, quer por uma questão financeira, quer por questões de escassez de tempo que impossibilitam os pais de prestarem atenção aos filhos. Apesar do aparente progresso que a industrialização representou, a mulher continuou, no entanto, a ser prejudicada em prol do contínuo avanço do homem, recebendo remunerações significativamente mais baixas que as dos seus companheiros, entre outras regalias que lhe foram negadas, ou nas quais foi consideravelmente afetada.

Assim, a par do trabalho realizado na pós-produção deste documentário, tornou-se essencial e pertinente uma reflexão do lugar da mulher na esfera privada, com o intuito de comparar de que forma a realizadora Mafalda Rebelo concretiza esta análise, comparando as preferências de montagem por parte da estagiária aos resultados finais dos filmes de família referidos no capítulo anterior.

Na montagem dos *b-rolls*, optou-se, sempre que possível, por seguir uma narrativa linear, mostrando fragmentos da rotina das famílias que eram base do estudo observacional e que a realizadora pretendia intercalar com as entrevistas. Apesar de se tratar de um documentário que trata o foro doméstico, a vida privada, este aproxima-se mais do documentário tradicional,

diferenciando-se dos documentários de família previamente analisados, que compreendem resquícios de *home movies*.

No entanto, a nível temático, a obra de Mafalda Rebelo, *50/50*, assemelha-se aos problemas desconstruídos em *Tempo Comum*, de Susana Nobre. Esta semelhança torna-se clara, acima de tudo, graças à relação dos jovens pais com a criança e à forma como a desigualdade de géneros continua bem evidente no contexto familiar, mas também porque, entre os vários filmes analisados, Susana Nobre direciona a atenção do espectador para as personagens sem os colocar numa posição de entrevistados, mantendo-se entre o documentário tradicional e a ficção.

Em *50/50*, Mafalda Rebelo deixa esta relação mais clara, mantendo-se fiel à entrevista que pressupõe que o sujeito se dirija à câmara ou a um entrevistador fora de campo para prestar o seu testemunho. No entanto, estas cinco obras revelam ser de extrema importância para o panorama do cinema contemporâneo na procura de expor continuamente a persistência dos padrões comportamentais misóginos que permanecem infiltrados, ainda que de forma dissimulada, no núcleo familiar. Ao confrontarem a esfera pública com a esfera privada, as realizadoras tencionam exhibir estas lacunas sentidas ao longo da sua longa luta feminista de maneira a avançarem na conquista e reivindicação de direitos. O documentário de família realizado por mulheres transforma-se, assim, num aliado da luta feminina, “não procurando apenas reconstruir a narrativa histórica, mas funcionando muitas vezes como um documento histórico em si.” (Rabinowitz, 1993, p.1, minha tradução)

## Conclusão

Neste relatório foram detalhados os processos, tarefas e funções assumidas durante o estágio curricular na área de Montagem nas produtoras de conteúdo audiovisual Cimbalino Filmes e Olhar de Ulisses, assim como, os conhecimentos adquiridos e evolução profissional na execução dos projetos desenvolvidos.

Foi também efetuada, no âmbito da participação na pós-produção do documentário 50/50, de Mafalda Rebelo, uma contemplação sobre o género documental e sobre a representação da unidade familiar neste, em específico em documentários realizados por mulheres portuguesas, de modo a estabelecer uma ponte entre as intenções das realizadoras e dos seus projetos e o panorama sociocultural português. Para tal, foram selecionados os documentários *Tempo Comum*, de Susana Nobre, *A Volta Ao Mundo Quando Tinhas 30 Anos*, de Aya Koretzky, *Amor Fati*, de Cláudia Varejão, e *A Metamorfose dos Pássaros*, de Catarina Vasconcelos, como amostra representante deste género entre 2018 e 2020. Desta forma, concluiu-se que os filmes analisados, além de terem sido realizados num espaço temporal muito próximo, abordam a temática da família de formas distintas. Em *Tempo Comum* e *Amor Fati*, as realizadoras optam por fazer uma reflexão dos laços familiares sem se servirem das próprias famílias, e o espectador sente essa distância e mantém uma atitude exclusivamente observacional, contrariamente a *A Volta Ao Mundo Quando Tinhas 30 Anos* e *A Metamorfose dos Pássaros*, que retratam as famílias das próprias autoras de forma mais íntima e cúmplice, e que, deste modo, aproxima o espectador da família que não lhe pertence.

O estágio efetuado nas produtoras Cimbalino Filmes e Olhar de Ulisses proporcionou uma experiência lúdica dentro da área de montagem, mas também noutras vertentes da produção fílmica, através da integração no enquadramento das rodagens dos variados projetos. Esta oportunidade permitiu perceber os processos por detrás da produção cinematográfica de projetos de ficção e não-ficção, bem como editar projetos de acordo com as sugestões da equipa criativa e, ainda, segundo os padrões da indústria. Além da área de pós-produção propriamente dita, foi também relevante a aprendizagem a nível de processos burocráticos e de pesquisa no desenvolvimento de um filme.

Apesar das consequências da pandemia que não permitiram que o estágio de seis meses decorresse como havia sido planeado, foi uma experiência benéfica para descobrir pontos fortes e fracos nas diversas fases de produção, permitindo aprimorar competências e conhecimentos necessários à rotina da área do cinema.

## **Bibliografia e outras referências**

- Baptista, T. “Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português”, *Estudos do Século XX*, n.º 9 (2009).
- Beauvoir, S. (2015). *O Segundo Sexo - Volume 2*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Cunha, P. - "O Público e o Novo Cinema Português". In: *Estudos do Século XX*, n.º 7 (2007), pp. 349 – 360.
- Cunha, P. (2016). Para uma história das histórias do cinema português. *Aniki: Revista portuguesa da Imagem em movimento*, 3(1), pp. 36-45.
- Guimarães, R. (2013) Gosto dos Santos da Casa e dos Milagres da Rua. In Martins, F. & Barros, N. (Ed.), *Das Imagens Familiares*, pp. 74-76. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Lins, C. & Blank, T. (2012). Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 39, p. 52.
- Mourão, C. (2015) Anatomia de um Filme de Família. In Vilela, E., Martins, F., Barros, N. (Ed.), *Unframing archives: essays on cinema and visual arts* (pp. 79-94) Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Nichols, B. (2003). *The memory of loss: Péter Forgács's Saga of Family Life and Social Hell*, 56, pp. 2-12.
- Nietzsche, F. (1911). *The Complete Works of Friedrich Nietzsche: The First Complete And Authorized English Translation In Eighteen Volumes* (O. Levy, Ed.; Ecce Homo ed., Vol. 17). New York: The Macmillan Company, Publishers.
- Odin, R. (2008) "Reflections on the family home movie as document: A semi-pragmatic approach". In Ishizuka, K. & Zimmermann, P. R. (Ed.), *Mining the Home Movies: Excavations in Histories and Memories*", pp. 263. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Pereira, A. C., & Cabecinhas, R. (2014, Novembro). Alteridade e Ficção: Representações “Raciais” no Cinema Pós-Colonial em Portugal e em Moçambique. *Comunicação e Cultura. III Jornadas Doutorais, Ciências da Comunicação e Estudos Culturais*, pp. 105-122.
- Pina, L. de. (1978). *Panorama do cinema português*. Lisboa: Terra Livre.
- Rabinowitz, P. (1993). Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory. *History and Theory*, May, 1993, Vol. 32, No. 2 (May, 1993), pp. 119-137.
- Ribas, D. (2020, junho 13). Às vezes o Amor. *Ípsilon, Edição 11.160*, pp. 26-27.
- Ribas, D., & Cunha, P. (2020). Para Uma Breve História do Cinema Português no Século XXI. In D. Ribas & P. Cunha (Eds.), *Um Novo Olhar Sobre o Cinema Português do Século XXI*, pp. 7–26. Curtas-Metragens, CRL.
- Rodrigues, J. 1983, 'Continuidade e mudança nos papéis das mulheres urbanas portuguesas: emergência de novas estruturas familiares', *Análise Social*, vol. 19, no. 77/79, pp. 924-928.
- Simoni, P. & Ferretti, I. (2013) Home Movies. In Martins, F. & Barros, N. (Ed.), *Das Imagens Familiares*, pp. 57-64. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Vieira, P. (2010). O Império como Fetiche no Estado Novo: Feitiço do Império e o Sortilégio Colonial. Georgetown University: Portuguese Cultural Studies 3 Sping 126, p.134. ISSN: 1874-6969