NOVAFCSH
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Lembrar e esquecer o Vulcão dos Capelinhos:

Cinema, memória e retrato

Isabel Maria Torres Pires de Medeiros

Trabalho de Projeto de Mestrado

em Estética e Estudos Artísticos -

Cinema e Fotografia

Versão revista depois da defesa pública

Outubro, 2022

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estética e Estudos Artísticos, com especialização em Cinema e Fotografia, realizado sob a orientação científica de Luís Mendonça.

Para os meus queridos avós, Manuel e Fátima.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer:

Aos meus avós, Fátima Medeiros e Manuel Medeiros, sem eles o projeto não existiria.

Ao Pablo Quiroga Devia, pelo apoio incondicional e assistência durante todo o projeto.

Ao meu tutor, Luís Mendonça, pelo acompanhamento e paciência.

Aos meus pais, Amélia Medeiros e João Medeiros, por me darem a possibilidade de realização do mestrado.

A Ana Teves e Vanda Moitoso pela amabilidade com que me receberam no Centro de Interpretação do Vulcão dos Capelinhos.

Ao Centro de Interpretação do Vulcão dos Capelinhos pelo apoio prestado durante as residências realizadas no Faial.

À família Decq Mota pela disponibilização do seu arquivo da erupção.

A António Medeiros, Gil Silva, Manuel Silva, Rita Canadinha, Adriana João, João Garcia Neto, Miguel Gaspar, César de Melo e Agata Lech, por contribuírem para o desenvolvimento do projeto.

Ao *PARES - Programa de Apoio à Atividade Artística nos Açores* da associação Anda&Fala e ao programa *Põe-te em Cena* da Direção Regional da Juventude do Governo dos Açores, pelo apoio financeiro ao projeto, contribuindo para a sua execução.

LEMBRAR E ESQUECER O VULCÃO DOS CAPELINHOS:

CINEMA, MEMÓRIA E RETRATO

Isabel Medeiros

RESUMO: Este trabalho de projeto é teórico-prático e tem como objetivo entender como é possível retratar, com o cinema, uma memória em esquecimento de um acontecimento traumático. Através da realização de um filme sobre as memórias dos meus avós sobre o Vulcão dos Capelinhos, na ilha do Faial, levantar-se-ão questões teóricas e filosóficas sobre a representação da memória em formato áudio-visual. O mote do projeto parte do som, dos relatos em primeira pessoa dos meus avós, das falhas de memória, do esquecimento que de dia para dia aumenta, sem querer se focar na demência de que ambos padecem. Este projeto procura perceber que imagens se podem associar aos depoimentos, sem os ilustrar, ou fazer um retrato apenas histórico do acontecimento. Pretende retratar o esquecimento pessoal em paralelo com a transformação da paisagem e do efeito do tempo sobre os arquivos físicos relativos à erupção – o crescimento de fungos. Utiliza-se o arquivo não como fonte de narrativa, mas como evidência do esquecimento pelo seu deterioramento. O trabalho tem também como objetivo entender os Capelinhos como paisagem (Simmel) e ainda como outros filmes (*L'homme atlantique* – Marguerite Durase e *Blue* – Derek Jarman) quebram a correspondência entre som e imagem, problematizando a representação da memória no cinema, através da montagem.

PALAVRAS-CHAVE: Arquivo, Esquecimento, Fungos, História, Imagem, Memória, Montagem, Paisagem, Som, Trauma, Vulcão dos Capelinhos.

ABSTRACT: This project work is theoretical and practical and aims to understand how it is possible to portray, with cinema, a memory in oblivion of a traumatic event. Through the making of a film about my grandparents' memories of the Volcano of Capelinhos, on the island of Faial, theoretical and philosophical questions will be raised about the representation of memory in audio-visual format. The motto of the project starts through sound, through the first-person accounts of my grandparents, of the gaps in their memory, of the forgetfulness that increases day by day, without focusing on the dementia they both have. This project seeks to understand which images can be associated with the testimonies without illustrating them or making a historical portrait of the event. It intends to portray personal forgetfulness in parallel with the transformation of the landscape and the effect of time on the physical archives of the eruption - the growth of fungus. The archive is used not as a source of narrative, but as evidence of forgetting through its deterioration. The work also aims to understand Capelinhos as landscape (Simmel) and how other films (*L'homme atlantique* – Marguerite Durase and *Blue* – Derek Jarman*)* break the correspondence between sound and image, problematizing the representation of memory in cinema through editing.

KEYWORDS: Archive, Editing, Fungus, Historical, Image, Memory, Landscape, Oblivion, Sound, Traumatic, Volcano of Capelinhos.

ÍNDICE

Introdução 1

Capítulo I: Vulcão dos Capelinhos 3

I. 1. A grande história……..…3

Capítulo II: A pequena história dos meus avós 8

II. 1. A importância da pequena história na grande história 8

II. 2. A história dos meus avós com o Vulcão 8

II. 3. Memória em esquecimento 11

Capítulo III: Registo do acontecimento 15

III. 1. Arquivo como prova 15

Capítulo IV: A transformação da paisagem a par da transformação da memória 21

IV. 1. Os Capelinhos como paisagem 21

IV. 2. Paisagem extraterrestre 22

IV. 3. A paisagem Hoje 22

Capítulo V: O esquecimento como um fungo 35

V. 1. O fungo do esquecimento 35

V. 2. Arquivo vivo 57

Capítulo VI: A montagem 65

VI. 1. A montagem em *l'homme atlantique* (1981) de Marguerite Duras 65

VI. 2. *Aclarar,* projeto de um filme 69

Conclusão 78

Bibliografia 80

Lista de figuras 82

Anexo 1: Entrevista a António Medeiros 84

Anexo 2: Entrevista a Fátima e Manuel Medeiros..... 94

Anexo 3: Arquivo da Família Decq Mota 102

Anexo 4: Registo da paisagem dos Capelinhos 112

Anexo 5: Registo das pedras claras do Vulcão 120

Anexo 6: Resultado das experiências de submeter impressões a fungos.....127

Anexo 7: Registo dos fungos presentes no arquivo físico do CIVC……147

Anexo 8: Acesso online ao filme *Aclarar*……..155

INTRODUÇÃO

Este trabalho de projeto parte dos relatos dos meus avós, Maria de Fátima Medeiros e Manuel Joaquim Medeiros, sobre a erupção do Vulcão dos Capelinhos em 1957. Ambos viviam no Faial aquando da erupção e ao longo dos anos foram-me contando fragmentos dessa história.

Em 2017, comecei a documentar em áudio as nossas conversas quando, pela primeira vez, ganhei consciência da urgência de preservar essa história, a deles com a do Vulcão, por achar que o que me contavam era demasiado precioso para não se ouvir novamente com as mesmas exatas palavras e, acima de tudo, por saber que não seriam eternos para recontar essa história.

Quando decidi que o meu trabalho final de projeto se focaria nisso, ainda antes de começar este mestrado em 2020, comecei a interrogar os meus avós sobre este acontecimento mais assiduamente. Tendo em conta que a minha avó e o meu avô têm, atualmente, 90 e 94 anos e sofrem de Alzheimer e demência, respetivamente, tudo o que me tinham vindo a contar começou a alterar-se, substancialmente. O trabalho começou a focar-se mais na própria ideia de memória - lacunar, fragmentária e alterável – e a sua relação com o esquecimento do que propriamente na história factual do Vulcão dos Capelinhos.

Este trabalho procura entender como é possível retratar, com o cinema, uma memória em esquecimento de um acontecimento traumático, recusando uma reconstrução histórica. A principal questão que levanta é que imagens associar aos depoimentos, sem que os ilustrem. Tem ainda como objetivo entender o Vulcão como paisagem e estabelecer uma relação entre a sua transformação e o deterioramento da memória.

Embora o trabalho não tenha o objetivo de retratar historicamente a erupção do Vulcão dos Capelinhos, dedico um capítulo ao seu entendimento histórico para depois o relacionar com a pequena história dos meus avós, problematizando a relação da memória da grande história com a memória individual.

Esta investigação foi inicialmente pensada para culminar na realização de um filme que registasse o esquecimento pessoal a par da transformação da paisagem dos Capelinhos, mas, no decorrer da investigação, e por consequência da minha formação

prévia de artista multimédia[1], outros objetos começaram a surgir. Este trabalho de projeto divide-se em três propostas artísticas que levantam questões teóricas e filosóficas sobre o arquivo, o cinema, a fotografia, a memória e o esquecimento.

O projeto desenvolveu-se ao longo de 4 residências artísticas, na ilha do Faial, com duração média de duas semanas cada: – agosto 2021 – novembro 2021 – março 2022 – julho 2022. Serve o presente texto para demonstrar o processo subjacente ao projeto.

[1] Licenciei-me em Arte Multimédia na vertente de Instalação e Performance pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2019).

CAPÍTULO I

VULCÃO DOS CAPELINHOS

I. **1. A grande história**

O presente capítulo é dedicado ao entendimento da explosão do Vulcão dos Capelinhos, segundo a grande História do acontecimento, para depois poder relacioná-la com as memórias dos meus avós. Ressalto que o objetivo deste capítulo não é acrescentar novos conhecimentos sobre o Vulcão dos Capelinhos, mas servir de ponto de partida para depois estabelecer relações com a memória e o esquecimento deste evento e, consequentemente, com a minha proposta artística. Aproveito ainda para tornar a grande História mais plural, incorporando o depoimento[2] do irmão do meu avô, António Medeiros, que foi o último faroleiro a acender o farol dos Capelinhos e que presenciou todo o início e desenvolvimento da erupção.

> Chegamos à beira da rocha e aquilo era, sabes, uma panela quando pomos água a ferver? Tal e qual, não tinha diferença nenhuma. Quando ferve, quando está a ferver, aquela água estava assim daquela maneira. Uns 500 m, mais ou menos, de superfície de diâmetro.
>
> (Medeiros, A. 2022, anexo 1, 84)

O Vulcão dos Capelinhos situado no Arquipélago dos Açores, na ilha do Faial, entrou em erupção no dia 27 de setembro de 1957, por volta das 6:45, a 300 metros da costa, junto aos ilhéus dos Capelinhos, na Ponta do Capelo.

Nos meses que antecederam a erupção, desde maio de 1957, sentiram-se na ilha do Faial inúmeros *abalos de terra*[3], sendo que entre 16 de setembro e 27 de setembro, a

[2] No anexo 1 está disponível a entrevista que lhe fiz em março de 2022.

[3] Abalos de terra é o termo utilizado pela maioria dos habitantes da Ilha do Faial em substituição ao termo tremor de terra ou sismo. É também o termo utilizado por Victor Hugo Forjaz no seu livro Vulcão dos Capelinhos – Retrospetivas - vol I, 1997.

intensidade aumentou, tendo sido percebidos mais de 200 abalos de terra de intensidade fraca – não superior a 5 graus Mercalli.

No início, os epicentros estavam localizados na parte leste da ilha, mas a partir do dia 20 a frequência aumentou e os epicentros deslocaram-se para o extremo oeste, passando-se a registar um tremor contínuo.

O fenómeno surgiu no mar, a 20-60 metros de profundidade, tratando-se, por isso, de uma erupção vulcânica submarina, com a emissão de vapor de água e gases. Após a erupção, não se registaram mais abalos de terra, mas o tremor contínuo prosseguiu.

> Os jactos atingiam frequentemente mais de 1.000 m (no máximo 1.400 m) de altura, e a emissão de cinzas era tão abundante que já a 10 de Outubro se tinha formado uma ilhota (cuja cratera se abria para o mar) com 800 m de diâmetro e 99 m de altura num local onde o oceano tinha anteriormente uma profundidade de cerca de 70 m.
>
> (Forjaz 1997, 17)

Após o surgimento desta Ilhota, batizada de Ilha Nova, a 13 de outubro de 1957, o jornalista Urbano Carrasco, do "Diário Popular"[4], e o faialense Carlos Raulino Peixoto desembarcaram na nova ilha vulcânica para fincar no solo uma bandeira portuguesa, embora se localizasse já em território marítimo português, "(…) não fosse algum estrangeiro, à laia dos ingleses, na ilha Sabrina (S. Miguel 1811), ali fincar o respetivo estandarte!" (Forjaz 1997, 7)

A atividade do vulcão era inconstante e os períodos de maior atividade alternavam-se com outros de apaziguamento.

Nos períodos de abrandamento da erupção, facilmente ocorriam afundamentos das vertentes do cone, levando mesmo à submersão total da Ilha Nova, no final de outubro, acreditando-se que a atividade tinha cessado, como descreveu António Medeiros:

[4] O Diário Popular foi um jornal diário, lisboeta e vespertino, de grande tiragem em Portugal. Publicou-se entre 22 de setembro de 1942 e 28 de setembro de 1991.

> Ele parou num dia, mas começou no outro dia outra vez. E aquela ilha com 1km de diâmetro desapareceu. (…) numa noite aquilo desapareceu tudo. E ficou o tal centro da panela a ferver, lá no meio. Mas a intensidade ia aumentando, da fervura. A gente via agora, e daqui a bocado já estava um pouco mais e à tarde ainda mais. Até deitar lava.

A erupção recomeçou rapidamente, em novembro, e as frequentes emissões de cinzas criaram novas ilhas que acabaram por se ligar à costa da ilha do Faial através de um istmo[5].

A erupção, do tipo *surtseiano*[6], prolongou-se por 7 meses e meio. Durante esta etapa deram-se grandes explosões, com a emissão de jatos pontiagudos de cinzas escuras e nuvens densas de vapor de água, devido ao contacto da lava incandescente com a água fria do mar.

> Enquanto o vento soprava dos quadrantes norte sul sueste, de cima da terra, as cinzas iam todas para o ar, não vinha nada para terra. Se o vento continuasse com aquela mesma dimensão e força e orientação, não tinha vindo cinza nenhuma para terra, ia tudo para o mar (…) depois o vento mudou virou de oeste que é fronteiro, não começou a deitar no mar, começou a deitar na terra. E encheu tudo o que estava lá feito, na freguesia. (…) Foi o vento que trouxe aquilo não foi ele (o vulcão) as expulsões e a lava eram sempre na vertical (…).
>
> (Medeiros, A. 2022, anexo 1, 85)

[5] Um istmo é uma porção de terra estreita cercada por água em dois lados e que conecta duas grandes extensões de terra. A palavra é de origem grega, sendo que *ishtmos* significa pescoço.

[6] Uma erupção *Surtseiana* é um tipo de erupção vulcânica que acontece em locais de mares ou lagos pouco profundos. Este tipo de erupção é assim denominado em homenagem à ilha vulcânica de Surtsey, na costa meridional da Islândia (1963). Embora a erupção do vulcão dos Capelinhos tenha sido a primeira do género a identificar-se e fosse "(…) mais justo adoptar o classificativo *Capeliniano* mas a fatalidade da preponderância anglo-saxónica sobrepôs-se, uma vez mais, ao nosso isolamento." (Forjaz, 1997, p7.)

Foram estas cinzas que deixaram a paisagem completamente alterada, tornaram o local inabitável e destruíram os campos de cultivo.

A meados de dezembro, ocorreu uma fase efémera subaérea efusiva. Na parte Leste do cone abriu-se uma fratura onde surgiram 7 jatos de lava incandescentes que subiam até 10 a 15 metros de altura, passando depois a concentrar-se em 3 chaminés onde as explosões estrombolianas se sucediam com intervalos de alguns segundos, acabando por apresentar novamente características submarinas até maio de 1958.

De maio a outubro de 1958, o vulcão tornou-se exclusivamente subaéreo (terrestre), com características estrombolianas. A passagem da fase submarina para a terrestre foi marcada por uma forte crise sísmica em que ocorreram cerca de 450 abalos na noite de 12 para 13 de maio. A erupção apresentava períodos de grande explosividade, com projeção de fragmentos de lava incandescente a mais de 500 metros de altura, acompanhada por um forte ruído, intercalados por outros episódios de carácter efusivo, emitindo escoadas de lava de viscosidade variável.

Em setembro de 1958, a erupção começou a perder força e a atividade diminuiu consideravelmente. A 24 de Outubro desse ano, assistiu-se à última emissão de lavas.

> Os meses foram-se passando até que um dia subi aos Capelinhos, sem o imaginar, no seu último dia de vida - 24 de outubro de 1958. No dia seguinte houve grande nervosismo na ilha - há mais de 24 horas que os Capelinhos não deitavam nem lava nem escórias incandescentes; apenas exalava gases azulados e algum vapor. Com o desenrolar das semanas passou a existir no Faial um clima de grandes frustrações: o "nosso" vulcão, o Capelinhos, realmente havia terminado!
>
> (Forjaz 1997, 7)

Após treze meses, o vulcão adormeceu. No final da erupção, o cone principal tinha 160 metros de altura, o volume de materiais emitidos tinha sido de cerca de 174 milhões de m3 e a ilha do Faial tinha crescido 2.4Km2. A erupção provocou prejuízos materiais de grande escala em habitações das freguesias vizinhas nomeadamente do Capelo, Praia

do Norte e Cedros, bem como a inutilização dos campos de cultivo, cobertos por um espesso manto de cinza, não provocando, no entanto, vítimas mortais.

Perante a gravidade da situação deu-se uma imigração bastante significativa da população faialense entre 1957 e 1960, sobretudo para os Estados Unidos da América que facilitaram o processo de imigração através do *Azorean Refugee Act*[7].

Desde que se estagnou a atividade vulcânica do vulcão dos Capelinhos, a erosão provocada pelo vento, pelo mar e pelas chuvas, levou à redução significativa da sua área. A taxa de erosão nos primeiros anos era mais elevada chegando a atingir os 300 m/ano, uma vez que o material depositado estava essencialmente solto, ficando mais exposto aos agentes externos. Com a passagem do tempo as cinzas vulcânicas sofrem um processo denominado por *palagonitização*, compactando-as e consequentemente dando origem a uma nova rocha: os *tufos.* Atualmente, e segundo o último levantamento topográfico do vulcão em 2007, a taxa média de erosão costeira ronda os 23m/ano sendo que nos últimos anos se tem realizado em momentos bruscos de queda de blocos que rondam 1 a 1.5 m/ ano. Assim, da paisagem inicial formada por este vulcão, restam apenas 0.5654Km2.[8]

[7] Ato aprovado por John Kennedy, governador de Massachusetts que se viria a tornar presidente dos EUA e John Pastore, Governador do estado de Rhode Island.

[8] Dados avançados pelo Parque Natural do Faial, na *proposta de classificação do Vulcão dos Capelinhos como monumento natural,* setembro de 2017.

CAPÍTULO II
A PEQUENA HISTÓRIA DOS MEUS AVÓS

II. 1. A importância da pequena história na grande História

Após ter feito uma síntese da grande História do Vulcão dos Capelinhos, dedicarei, agora, um capítulo para o entendimento da pequena história dos meus avós com o Vulcão, ou o que chegou até mim dessa história.

Essa pequena história existe porque existe a grande História e, por consequência, a memória do evento que os meus avós têm da erupção existe dentro da memória coletiva da comunidade a que pertencem. No entanto, a memória individual que possuem é um ponto de vista subjetivo e intransmissível e que, por isso, vale a pena contar, como explica Maurice Halbwachs em *Memória Coletiva* (1990, 51):

> (…) se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios.

A importância de contar o ponto de vista dos meus avós reside, também, na preocupação de tornar a grande História e a memória coletiva a ela associada mais plurais, menos homogéneas, evitando o olhar historicista sobre o acontecimento. Através desta memória individual, permite-se atribuir significado aos factos "neutros" no capítulo anterior nomeados, possibilitando "(…) a atribuição de um sentido à experiência, instaurando direções e teleologias nem sempre suportadas por relações de causalidade e linearidade passado-presente-futuro." (Aparício 2013, 167).

II. 2. A história dos meus avós com o Vulcão

Os meus avós Maria de Fátima Medeiros e Manuel Joaquim Medeiros viviam na ilha do Faial, aquando da erupção do Vulcão dos Capelinhos. Tinham, em 1957, 25 e 28 anos, respetivamente. A minha avó era professora primária e o meu avô trabalhava nos cabos submarinos que asseguravam as comunicações de alcance intercontinental[9]. Devido às funções profissionais que desempenhavam, tiveram ambos de permanecer na ilha durante toda a atividade vulcânica, ao contrário das várias pessoas que conseguiram emigrar. A sua, ainda, única filha, Conceição Medeiros, foi viver durante a crise sísmica e vulcânica para a ilha do Pico, ao cuidado de outros familiares.

Ao longo dos anos, os meus avós contaram-me várias histórias da sua vida e, entre elas, estava também a do Vulcão dos Capelinhos. Eu sou natural de São Miguel, mas passei grande parte dos meus verões, quando criança, na casa de férias dos meus avós, na ponta do Varadouro, na ilha do Faial. Recordo-me da primeira memória que tenho dessa paisagem: uma montanha muito grande e escura, desértica, com pessoas a caminhar. Só recentemente, durante a realização deste projeto, entendi que essa imagem, que tenho fixada na minha memória, é da perspetiva da estrada que vem da Praia do Norte – dado que o acesso ao Vulcão, desde o Varadouro, se faz por outra estrada, cheguei mesmo a questionar-me se era uma memória "real". Embora visitasse muito o Faial, raramente visitava o Vulcão e nem me lembro de ter lá ido com os meus avós. Essa paisagem estava guardada na minha memória, como muitas outras dos Açores.

O meu fascínio por esse lugar surgiu apenas quando comecei a entender que os meus avós presenciaram a erupção do Vulcão e, consequentemente, a constituição daquela paisagem. Comecei a partir daí a escutar, mais atentamente, aqueles relatos, que me pareciam agora surreais: "(…) a terra, dava a impressão, não é comparando, mas dava a impressão que é uma pessoa que está enterrada, está ali, e depois quer respirar e não pode, mas tem de respirar a todo o custo (…)" (Medeiros, M. 2020, anexo 2, 93)

Em 2017, a meio de uma das nossas conversas, decidi começar a gravar, por considerar que o que me contavam não se podia perder. A consciência de que, com o

[9] Em 1928 haviam quinze cabos telegráficos submarinos ligados à Inglaterra, Estados Unidos da América, Canadá, Irlanda, França, Cabo Verde, Itália e Alemanha. Fonte: http://turismo.cmhorta.pt/index.php/pt/historia-e-tradicoes/cabos-submarinos.

passar dos anos, a memória deles se estava deteriorando e que eventualmente desapareceria, fez-me começar a registar regularmente os nossos diálogos.

Infelizmente, muitas das coisas que me tinham contado não voltaram a aparecer nas nossas conversas. Um exemplo disso é o episódio contado pela minha avó, da súbita confissão dos pecados dos habitantes da região que, com medo de morrer, começaram a relatá-los em voz alta, em praça pública, para que o padre os absolvesse. Foram confessados os mais variados pecados, desde o roubo de farinha ao adultério, gerando um enorme caos. O padre acabou por ter de os interromper dizendo: "Três ave-marias para cada um! Estão todos absolvidos e ninguém diz mais nada!"

Ouvi essa história várias vezes, mas quando, finalmente, comecei a documentar os relatos, não voltou a aparecer, mesmo quando perguntava especificamente por ela. Ficará eternamente registada na minha mente, com as alterações a que decerto já a submeti, até que eu também me esqueça dela. Quando isso acontecer, no entanto, ficará, por meio deste texto, registada para a posterioridade. Foi por isso, também, que decidi fazer este trabalho, para a lembrança futura de quem o quiser consultar.

Essa história ficou registada na minha mente, é certo, mas queria ter gravado as palavras ditas pela minha avó, para as poder reouvir eternamente, sem as adulterar. No entanto, consegui registar muitas outras, como a que se segue contada pelo meu avô:

> Eu pensei que a gente estava sob uma bola de tremor de terra. Coisa que a gente não domina, a gente, o ser humano, não domina, é dominado. E depois começa a pensar: Isto o que é? Isto vai se embora tudo. A gente pensava o pior. Vai se embora tudo. O que é vai se embora tudo? Vai se embora tudo, acaba o mundo. O mundo vai se embora.
>
> (Medeiros, M. 2020, anexo 2, 94)

O meu avô tem tendência para filosofar e divagar à volta do acontecimento, criando metáforas, generalizando mais a experiência do evento, ao passo que a minha avó relata detalhadamente o que se passou com ela especificamente:

> Porque a gente nem sequer tinha roupa própria para vestir. Eram os nossos vestidinhos de verão, que isto foi no fim do verão. (…) Levava a roupa, a

minha roupa, para casa, lavava à noite os vestidos, que aquilo sujava-se muito com aquele pó, (…) era como uma cinza e eu lavava à noite os vestidos, de manhã vestia, mas passava-os a ferro primeiro.

(Medeiros, F. 2020)[10]

II. 3. Memória em esquecimento

Quando decidi, em 2020, matricular-me neste mestrado e desenvolver este projeto, fui perguntando aos meus avós mais assiduamente sobre a erupção dos Capelinhos. Tornou-se mais claro que o projeto não iria tentar reconstruir o acontecimento histórico, porque os relatos que me começaram a contar foram-se alterando substancialmente. Em 2020, a minha avó tinha 88 anos e o meu avô 91 e já se notava, de forma mais acentuada, a progressão do Alzheimer e da demência, respetivamente. Os relatos eram prova disso: misturavam, por vezes, realidades, evidenciavam dificuldade no recordar ou uma tendência para repetir as mesmas ideias. O projeto começa-se, então, a focar mais na ideia de memória, lacunar e alterável, e no instalar do inevitável esquecimento, mesmo sobre um evento traumático e marcante.

> O que é que eu pensei? Olha estava a fazer um casaquinho de malha, era um domingo e eu estava a fazer um casaquinho de malha para o teu irmão, ou era para ti? Talvez já era para ti. Não, era para uma de vocês.
>
> (Medeiros, F. 2020, anexo 2, 93)

Eu nasci em 1998, e os meus irmãos em 1992 e 1997, de forma que o *casaquinho* não poderia ter sido para nenhum de nós. Apenas para a minha tia Conceição Medeiros, a única filha dos meus avós nascida, nessa altura. Percebi que não valia a pena indagar a "verdade" do conteúdo dos relatos, que seguramente misturavam várias "verdades". O que me interessava agora era registar o esforço de contar algo que já passou há muito

[10] A gravação de áudio aonde ficou registado este relato é de 2020, mas está presente do filme que surge deste projeto, *Aclarar* (2022*)*, 00:12:56-00:13:32.

tempo, e que, por isso, já não se apresenta tão claro. A "(…)Nossa memória pessoal e coletiva descarta o trivial e, às vezes, incorpora fatos irreais." (Izquierdo 2014, 23). Apesar de tudo, uma grande parte dos relatos dos meus avós podem, de facto, ser conferidos.

No capítulo *A arte de esquecer: uma primeira aproximação,* Iziquierdo refere-se ao esquecimento como uma arte, na medida em que é necessário esquecer para conseguir viver: somos incapazes de acumular toda a informação que vamos recolhendo ao longo da vida. A memória é seletiva porque há coisas mais importantes de lembrar do que outras, do ponto de vista utilitário e emocional. O "cérebro faz isso, às vezes automaticamente e às vezes deliberadamente, por meio da repressão, da extinção (…)" (Iziquierdo 2010, 63).

Nesse sentido, algum do esquecimento que se foi instalando na memória dos meus avós sobre o Vulcão pode não só estar relacionado com a idade avançada de ambos, e das doenças que portam, mas fruto de um mecanismo de defesa que lhes permite não reviver constantemente esse trauma. Izquierdo refere ainda que as memórias falsificadas ou que misturam várias memórias são mais aptas a serem construídas no momento da sua invocação e também de se transformarem em função da informação dada na pergunta realizada (2010, 64). Isto explica a contínua alteração das lembranças dos meus avós, bem como a diferença de respostas quando perguntava sobre o que se lembravam, em geral, do acontecimento *versus* quando perguntava por algo em específico: não falavam sobre o mar, por exemplo, mas, quando perguntava diretamente sobre ele, referiam imensos detalhes e histórias.

Por vezes, senti mesmo que estava a induzir algumas respostas, porque, como me lembrava de coisas que me contaram, perguntava diretamente por elas durante as gravações. Nesse momento, voltavam a surgir, mas já não da mesma forma que tinham surgido antes. É o caso das confissões em público anteriormente referidas: consegui gravar uma versão dessa história, por ter perguntado explicitamente por ela. Contudo, nessa versão, as pessoas não se confessam em público, continuam a confessar-se ao ar livre, mas esperam cada uma pela sua vez:

> O senhor padre veio para a rua e o sacristão e começaram a confessar as pessoas que se iam chegando pra lá. Para quem vai para aquele caminho das areias.

> Estou vendo o padre ali. Cada um ia-se confessar pela sua vez e o padre confessava e dizia que a gente não tivesse medo que estávamos à conta de Deus e que a gente pedisse perdão pelos nosso pecados (…)
>
> (Medeiros, F. 2020[11])

A prática da arte de esquecer é contínua, resultando num acervo de memórias que consiste "(…)mais de fragmentos ou de memórias extintas, ou quase extintas, do que de memórias reais e completas." (Izquierdo 2010, 120). Esses fragmentos são, ainda assim, importantes, porque apenas a partir deles é que é possível imaginar o todo a que pertencem. São "(…)tudo isto do qual nós dispomos para saber e poder imaginar." (Didi-Huberman 2012, 97).

Qualquer esforço de reconstrução de uma memória será sempre uma interpretação da realidade que a motivou e, por conseguinte, o desejo de reconstruir fielmente essa realidade resultará sempre numa frustração. Por isso, o filme que surge deste trabalho não é uma reconstrução histórica do acontecimento, não é um documentário, nem se poderia dizer que é uma ficção. É o resultado de memórias fragmentárias, lacunares e por vezes falseadas que misturam várias verdades sobre um acontecimento que ocorreu efetivamente.

Apesar das várias versões que me contaram do acontecimento, os meus avós insistiam frequentemente nos mesmos sentimentos, nas mesmas sensações: o horror, o medo de morrer, a ideia do fim do mundo, o tremer constante da terra, a incerteza do futuro… O que me faz pensar que, ainda que não se lembrem ao certo de tudo o que se passou, não esquecem o que sentiram.

Em setembro de 2020, apresentei na emissão #9 da *TEIA - programa de rádio,* uma peça de som intitulada, *Memórias do Vulcão*[12], construída já a partir dos depoimentos dos meus avós. O áudio mostra sempre o ambiente caseiro em que foi registado, por vezes através do barulho de fundo dos talheres a bater no prato ou o da televisão, outras, pela conversa banal e quotidiana que se intromete no esforço de recordar o momento histórico.

[11]A gravação de áudio, onde ficou registado este relato é de 2020, mas está presente do filme que surge deste projeto, *Aclarar* (2022*)*, 00:12:13-00:12:51.

[12] Áudio de 10'40'' disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Xz1Y-RWHr_Lx8Jb4LRJwoHM-pM__X6E7/view?usp=sharing.

Interessou-me, primeiro, que não fosse óbvio o que relatavam, para que as descrições que faziam pudessem criar um imaginário mais livre na cabeça do ouvinte. Assim, a montagem do som vai criando uma narrativa não linear, que se vai, gradualmente, compondo. Apenas a meio da peça é que se percebe que se referem a um vulcão.

Estava claro que o áudio, na construção do filme, seria composto por depoimentos dos meus avós, mas que imagens lhe associar? Como retratar uma memória em esquecimento?

CAPÍTULO III
REGISTO DO ACONTECIMENTO

III. 1. Arquivo como prova

Comecei, primeiro, por investigar que imagens existem da erupção, para perceber se nelas, poderia encontrar material para o meu filme.

O Vulcão dos Capelinhos foi o primeiro vulcão submarino a ser largamente fotografado, filmado e estudado, desde a erupção até ao seu adormecimento. O fácil acesso permitiu que vários registos fossem efetuados por diversos profissionais, desde geólogos a fotógrafos, e também por meros curiosos. O arquivo é, portanto, bastante completo e diverso, incorporando vistas aéreas, terrestres e marítimas.

As primeiras imagens com que me deparei foram as fotografias de arquivo que documentaram o acontecimento. As imagens abaixo pertencem à coleção da família Decq Mota[13] e foram por ela disponibilizadas no âmbito deste projeto.

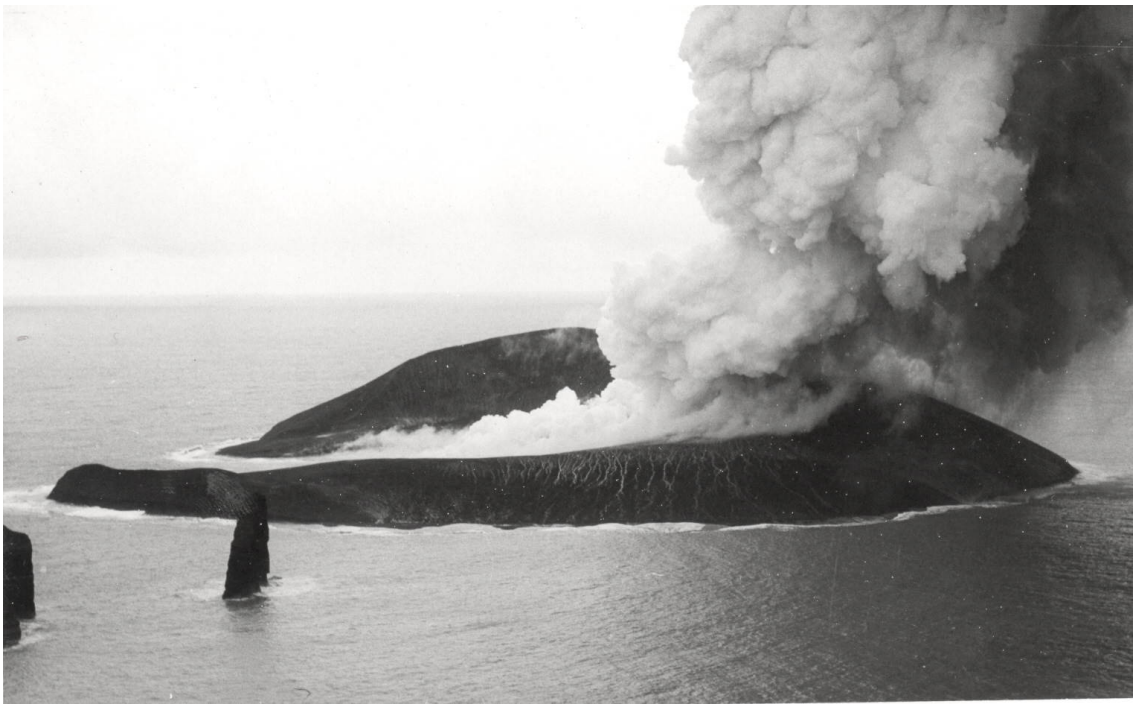


Figura 1

[13] No anexo 3 consta uma seleção mais ampla deste arquivo.

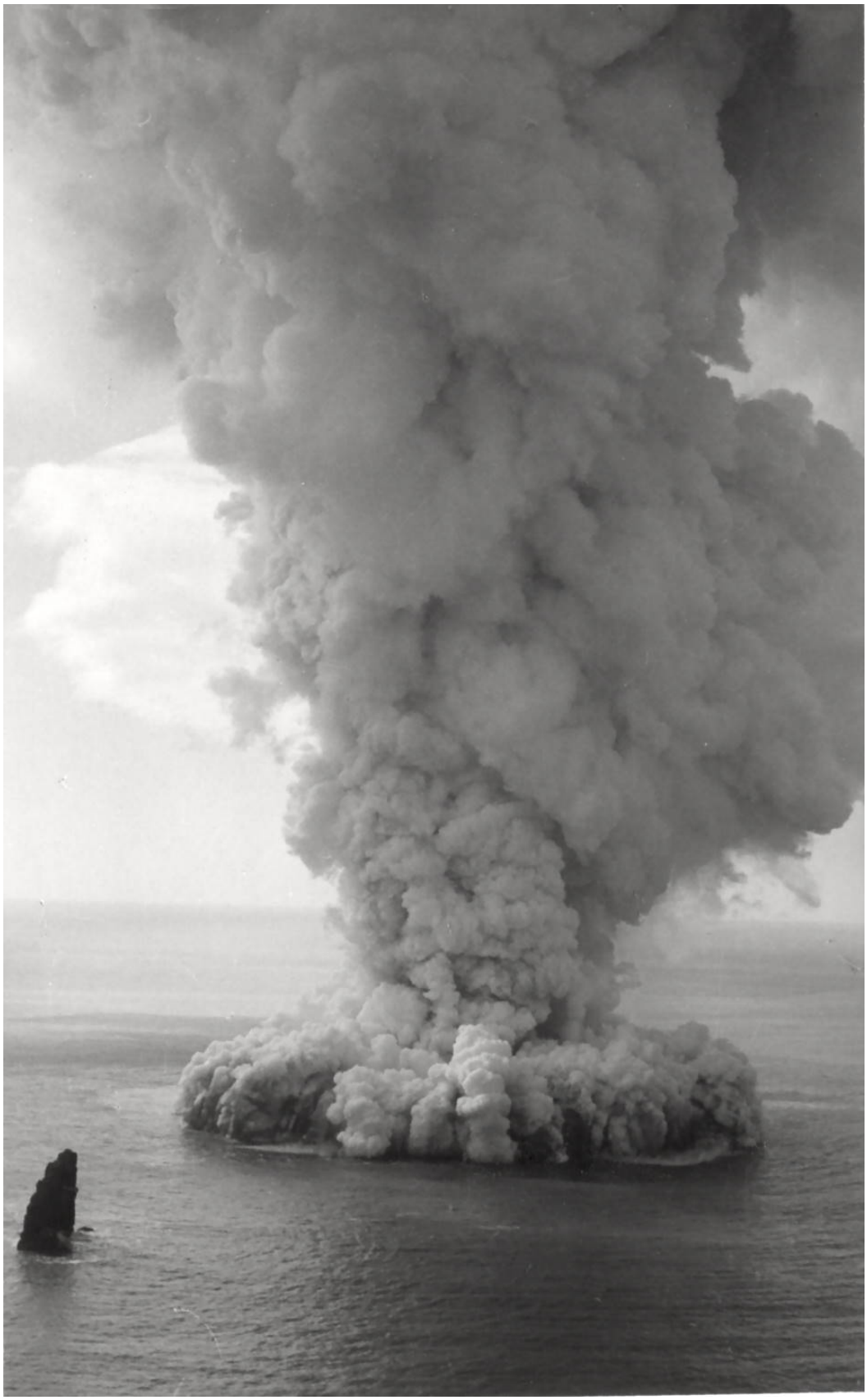


Figura 2

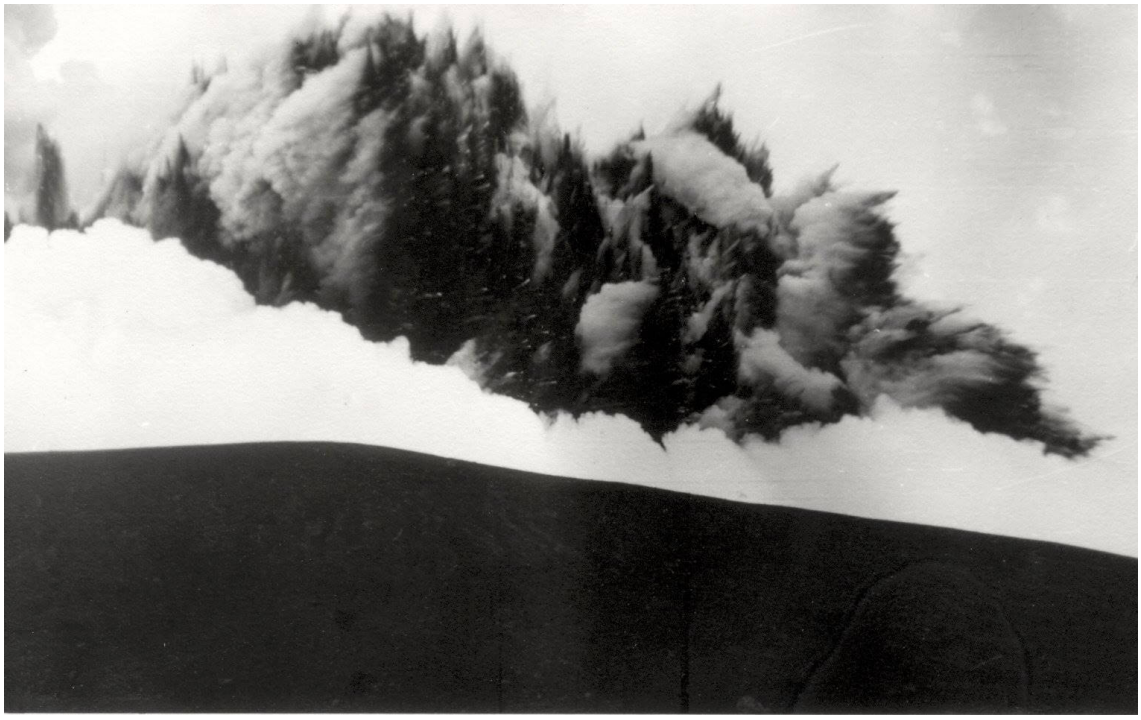


Figura 3

Através delas entendi melhor a dimensão espetacular da erupção que os meus avós me contavam: apesar do perigo, as pessoas aproximavam-se do Vulcão à noite para ver o espetáculo.

As imagens são impactantes, mas senti que retratavam o acontecimento de forma cética. A maioria destas fotografias foi tirada para documentar o acontecimento, sendo esse documento utilizado como prova - a imagem como prova do acontecimento para quem não o pôde ver. Nesse sentido, as fotografias parecem-me contar a História do acontecimento e não a história das pessoas que viveram esse acontecimento. Não apenas porque a presença humana é reduzida, mas porque grande parte destas fotografias foi tirada de um ponto de vista alto, aéreo, pouco natural, e por isso, desumanizado.

Estas imagens apresentam-se como factos incontestáveis, portadores de uma verdade irrefutável do que foi a erupção do Vulcão dos Capelinhos e, por isso, me pareceram impossíveis de associar com os relatos subjetivos, pessoais e, por vezes, até metafóricos dos meus avós.

Não considerei justo equivaler as memórias contadas por eles a imagens que as "comprovassem". Pareceu-me que a tentativa de realizar um filme com estas imagens resultasse inevitavelmente nisso, ou mesmo na ilustração dos relatos, limitando-os ao que se pudesse observar nas imagens. Os relatos dos meus avós estão cheios de imagens

sugeridas, o que me levou a pensar ser mais importante respeitar a abertura das mesmas, deixando que se formassem individualmente na mente de cada um.

Poder ouvir – como eu ouvi – as histórias contadas por eles, sem recurso a nenhuma imagem, conduz a um esforço da imaginação, possibilitando a construção de imagens que não constem em nenhum arquivo e que, por isso, sejam também pessoais e intransmissíveis. O que importa no arquivo é o que não está lá, como defende Susana Duarte (2013, 387):

> [A] total identificação entre arquivo e realidade (o que equivale a dizer que não existe exterior ou arquivo (…) convidam-nos a suspeitar do próprio arquivo, a pensar que o que é importante no arquivo é o que lá não está, as suas falhas, os seus lapsos, o que deixa na sombra.

As imagens de arquivo que "documentam" certo acontecimento, seja ele qual for, têm sempre a tendência a ser vistas como totalidade do mesmo acontecimento. Parecem conter em si uma verdade inquestionável, sendo difícil contestá-las, ou ver, como pedem, para além delas. São fotografias de algo que aconteceu, mas o que aconteceu não está lá.

Capturadas por uma lente "objetiva", facilmente são reconhecidas como factos, confundindo-se o acontecimento com alguns registos do mesmo. A experiência do acontecimento, por contraste, não está nessas imagens. O objetivo das fotografias contidas no arquivo fotográfico da erupção do Vulcão dos Capelinhos foi documentar o evento para o mostrar a quem não o viu, a quem não estava lá.

Em nenhuma dessas fotografias eu revejo os relatos dos meus avós e nenhum dos seus relatos alude a essas imagens, aludem a outras, que são igualmente impressionantes, mas que só as podemos ver através da voz deles projetando na nossa cabeça uma visão hipotética. Uma possível parte de um fragmento, que existe, claro, porque existiu o grande evento, sendo este inalcançável por completo, mas imaginável por relação.

Talvez tenha sido por isso que durante algum tempo ponderei em fazer um filme sonoro, sem recurso a imagens, dado que não há correspondência entre aquilo que me contam e o que encontro nesses arquivos. Uni-los sob o mesmo suporte de vídeo poderia

resultar na tentativa de uma reconstrução histórica[14], que, apesar de importante, não era o meu objetivo.

Reconheço que o cinema tem vindo também a desconstruir essa lógica e por meio da montagem alterar a interpretação do arquivo, não visando a reconstrução da História, mas questionando-a. Como acontece com *Histoire(s) du Cinéma* (1998) de Jean-Luc Godard, que mistura vários arquivos sonoros e visuais da História do cinema e do séc. XX ou, como defende Didi-Huberman em, *Imagens apesar de tudo* (2007)[15], usar o arquivo, ainda que incompleto, ainda que impossível de retratar o evento na sua totalidade, para que nos obrigue a imaginar o inimaginável, sabendo que se trata de um fragmento, mas que remete para o todo inalcançável, do qual faz parte.

No entanto, para este projeto em específico, decidi não utilizar o arquivo, por constatar ser difícil misturar a subjetividade dos relatos dos meus avós, com a neutralidade das fotografias de arquivo, tendencialmente fotojornalísticas, que visavam, como acima explicado, retratar o acontecimento.

O registo sonoro dos relatos dos meus avós, que fui recolhendo ao longo dos anos, compõe agora também um arquivo, mas um arquivo pessoal e intransmissível que é demarcado, desde o início, da pretensão de ser universal ou sequer prova do evento. Não um arquivo do evento, mas da memória em transformação desse evento.

Pensei, por isso, fotografar a paisagem do Vulcão, atualmente, numa tentativa de me aproximar à voz dos meus avós e fazer imagens que tivessem uma relação pessoal com eles. Um esforço para me relacionar com o que me contam sobre o passado.

> Cada imagem encarna um modo de ver. Mesmo uma fotografia. Porque as fotografias não são, ao contrário do que geralmente se presume, um registo

[14] Como é o exemplo o filme *História de um vulcão* de José Serra e Victor Rui Dores (2007) que utiliza filmagens de arquivo e que conta em voz *off* a História da erupção (disponível em: https://ensina.rtp.pt/artigo/vulcao-dos-capelinhos/), ou o filme *O último vulcão da linha* que também faz uso do material de arquivo da erupção, mas utiliza depoimentos de várias pessoas que a presenciaram (disponível em: http://siaram.azores.gov.pt/vulcanismo/vulcao-capelinhos/_video3.html), ou, ainda, *Capelinhos – 60 anos depois* de Paulo Henrique Silva (2017) a prepósito dos 60 anos da comemoração do Vulcão, que reúne peritos do Centro de Interpretação, com depoimentos de várias pessoas, mostrando essencialmente como estava a paisagem do Vulcão em 2017, mas utilizando algumas fotografias de arquivo (disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KHV62xdsTS4&ab_channel=AzoresNatureParks).

[15] A prepósito das 4 e únicas fotografias feitas pelo Sonderkommando Alex do campo de concentração de Birkenau-Auschwitz enquanto funcionava.

mecânico. De cada vez que olhamos uma fotografia, apercebemo-nos, mesmo que tenuemente, do fotógrafo que selecciona um determinado olhar a partir de uma infinidade de outros olhares possíveis.

(Berger 2018, 19)

As fotografias de arquivo ainda que tendencialmente fotojornalísticas, como antes referido, portam, como defende Berger, inevitavelmente, o olhar do fotógrafo que as fez, um olhar que não tem relação com os meus avós. Se, por acaso, os meus avós tivessem fotografado o vulcão, para mim, faria sentido usar essas imagens.

CAPÍTULO IV

A TRANSFORMAÇÃO DA PAISAGEM A PAR DA TRANSFORMAÇÃO DA MEMÓRIA

IV. 1. Os Capelinhos como paisagem

> "Focar-se num detalhe ou perceber vários ao mesmo tempo não é suficiente, porém, para se ter consciência de estar diante de uma 'paisagem'." [16]
>
> (Simmel 2018, 7)

A perceção de uma paisagem, como explica Simmel (2018, 7) não deve ser a suma de elementos individuais, mas a consciência do todo. O Vulcão dos Capelinhos, enquanto paisagem, exige algum tempo de retenção na área, ainda que a primeira impressão de que se tem ao estar no local é a experiência da paisagem e com a permanência no espaço os elementos que a compõe sobressaiam. Senti, por essa razão, a necessidade de visitar várias vezes o Vulcão no decorrer do projeto, na tentativa de o entender como paisagem. Cada vez que o visitava, uma nova perceção do espaço era suscitada, criando uma sensação de que nunca o poderia apreender como um todo, especialmente por se tratar de uma paisagem que muda com as estações.

É o nosso olhar – o que a nossa visão alcança – que organiza os elementos, compondo uma paisagem, isto é, atribuindo-lhe esse significado: "Não há dúvida de que a paisagem surge quando o impulso vital que anima o olhar e o sentimento rompe com a homogeneidade da natureza (…)."[17] (Simmel 2018, 11).

No caso da paisagem do Vulcão dos Capelinhos, é fácil o entendimento dessa denominação, uma vez que a paisagem surgiu de um acontecimento que levou à alteração

[16] Tradução livre da tradução espanhola *Filosofia del Paisaje*: "Detenerse en un detalle o advertir vários a la vez no basta, sin embargo, para tener conciencia de estar ante un "paisaje" (Simmel 2018, 11).

[17] Tradução livre da versão espanhola em *Filosofia del Paisaje*:" No cabe duda de que el paisaje surge cuando la pulsión vital que anima la mirada y el sentimento se desgaja de la homogeneidade de la naturaleza (…)" (Simmel, 2018, p11).

geográfica do território, acrescentando à extensão da ilha 2,4 km². Uma vez que o farol que aí se situava se intitulava Farol dos Capelinhos, o nome estendeu-se para a região formada. Se é através da visão que delimitamos uma paisagem, um território, é fácil, neste caso, delimitar este território: os Capelinhos, formam-se por tudo o que se passou a ver, que antes não se via, que antes não existia.

A paisagem é a mais recente dos Açores e o seu surgimento permitiu entender o passado vulcânico de todas as outras paisagens da região.

IV. 2. Paisagem extraterrestre

O território é frequentemente associado com a paisagem lunar e inclusive semelhante à de Marte, tanto que "[a] NASA vai usar o vulcão dos Capelinhos, nos Açores, para treinar a exploração da paisagem de Marte e perceber como evoluiu nos últimos milhões de anos." (Diário de Notícias, 2019)[18].

O aspeto extraterrestre desta paisagem foi também aproveitado por F. J. Ossang para servir de cenário apocalíptico para o seu filme de ficção científica *Le Trésor des îles Chiennes* (1990).

O filme situa-se na era pós-atômica e conta a história de uma expedição às *îles Chiennes,* organizada por Ulysses, em busca de um cientista que desapareceu, escondendo a sua nova descoberta: uma nova fonte de energia alimentada pela fusão de duas substâncias primárias. As *îles Chiennes,* ilustradas com a paisagem dos Capelinhos, são o único local do planeta que possuem essas substâncias. No entanto, o acesso não é fácil, tratam-se de ilhas infernais que contaminam com um vírus mortal todos os que se aproximam delas.

[18] Artigo disponível em: https://www.dn.pt/vida-e-futuro/nasa-vai-usar-vulcao-dos-capelinhos-para-treinar-exploracao-em-marte--11073320.html.



Figura 4



Figura 5



Figura 6

O deserto negro envolvente, desprovido de habitações, a imagem altamente contrastada figuram a paisagem como misteriosa, silenciosa e apocalíptica. O fim do mundo é anunciado em cada shot.

> Descemos literalmente para o inferno. Por exemplo, a área de gravação era muito dura devido a uma poeira agressiva, lugares onde nos afundámos, ainda tenho sapatos que estão todos empenados porque as solas estão queimadas! Havia realmente o fogo central da terra, que quase começou em alguns lugares a emergir diretamente do solo, este tipo de clínquer e reverberação negra - não a reverberação branca habitual mas uma espécie de reflexo de negro - que era quase difícil até de lembrar... [19]
>
> (Ossang 2013)

O realizador associa diretamente o Vulcão dos Capelinhos com o inferno, com o centro da terra e simultaneamente com o início e o fim do mundo (Ossang 2013).

Na cena final (imagens 5 e 6), gravada mesmo dentro do Vulcão, os dois últimos sobreviventes deixam de conseguir ver e perdem a memória. O vírus provocou-lhes cegueira e esquecimento.

A ideia de uma paisagem no planeta terra que remete para o fim dele, ou para outros astros, suscita mais o interesse forâneo do que local. A maioria dos visitantes do Vulcão são turistas e os habitantes da ilha raramente o visitam. Durante a nossa entrevista, António Medeiros explicou-me a razão pela qual não quer lá voltar:

---

[19] Tradução livre do original: "We literally descended into hell. For example, the shooting area was very hard because of an aggressive dust, places where we sank, I still have shoes that are all warped because the soles are burned! There really was the earth central fire, which began in some places to almost emerge straight from the ground, this kind of clinker and black reverberation -not the usual white reverb but a kind of reflection of black- that it was almost hard to even remember…" (Ossang 2013).

A paisagem que ficou não tem nada a ver com o que era. Nada mesmo. Nada. Aquilo era bonito. Era bonito. Tinha lá em baixo o porto, os baleeiros, no porto em baixo. Era como uma freguesia. Aquilo tornou-se num rasto de cinza e pedra e escória e lama. E eu vi esta porcaria toda.

(2022, anexo 1, 82)

(…) depois de fazerem o museu lá dos Capelinhos, fui lá fazer uma entrevista para o telejornal, nunca mais pus lá os pés. Aquilo não me diz nada, aquilo que eu passei (…) Foi muito muito muito traumatizante com aquela história, aquele vulcão.

(2022, anexo 1, 87)

O trauma associado ao evento fez com que não quisesse voltar a essa paisagem, inclusive afirmou que seria a última vez que falava sobre o assunto e que apenas tinha aceitado falar comigo por sermos familiares. Visitar a paisagem do Vulcão dos Capelinhos, hoje, é lembrar do que ela foi e já não é. Talvez também pela mesma razão os meus avós não fossem visitar o Vulcão.

IV. 3. A paisagem atualmente

Assim que a atividade do Vulcão terminou, findou também a construção da paisagem, iniciando-se um processo de destruição. A erosão contínua provocada pelo mar, vento e chuva sobre a fraca consolidação do terreno levou à contínua redução do território. Atualmente, a paisagem dos Capelinhos já reduziu para um terço do território original e continua em decréscimo, o que nos leva a crer que a paisagem continuará a diminuir e até, no limite, deixar de existir.

Depois da atividade vulcânica, a paisagem do Vulcão dos Capelinhos era constituída essencialmente por cinzas, bombas e areias vulcânicas, todas de composição basáltica (Parque Natural do Faial 2017, 6). Posteriormente começaram a surgir canas[20]

[20] Durante uma visita ao Centro de Interpretação do Vulcão dos Capelinhos, foi-me dito que possivelmente as raízes das canas que existiam perto do local possam ter sido trazidas até à nova área ou ainda que os habitantes tivessem plantado lá as canas na expectativa de segurar os terrenos.

(*arundo donax)* e o chorão (*carpobrotus edulis*), ambas espécies invasoras. A rápida proliferação destas espécies resultou na intervenção do Parque Natural do Faial, que as removeu e substituiu por espécies endémicas. Foram plantadas espécies que se reproduzem em terrenos arenosos, impedindo que as invasoras voltem a germinar, como o *bracel-da-rocha*.

Desde o fim da atividade vulcânica, a paisagem alterou-se significativamente, para a além de ter perdido área, a vegetação modificou-se. Há um paralelo que se pode estabelecer entre a transformação da paisagem do Vulcão e a alteração da memória dos meus avós do evento: ambos mostram a passagem do tempo. Registar a paisagem atualmente remeteria indiretamente para o que a paisagem foi e já não é, da mesma forma que os relatos dos meus avós remetem para o que já não se lembram, o que já não está presente. Poderia assim, encontrar na paisagem as imagens para o meu filme.

A primeira vez que fui, no âmbito deste projeto, aos Capelinhos foi em agosto de 2021, acompanhada pelo artista plástico Pablo Quiroga Devia que me ajudou na realização de várias atividades. Ficámos na casa dos meus avós, no Varadouro, agora desabitada. Começámos, primeiro, por fazer o reconhecimento da paisagem. Decidi que iria sem grande expectativa de filmar ou fotografar coisas específicas.

Fui fotografando[21] e filmando algumas coisas que por alguma razão me chamavam à atenção, fugindo dos planos abrangentes, característicos dos postais e do imaginário já estabelecido do Vulcão:

[21] No anexo 4 consta uma seleção dessas fotografias.



Figura 7



Figura 8



Figura 9

Nessa primeira visita, estava muito vento e poeira, era difícil andar, ver ou falar, e ouvia-se um assobio constante. O ambiente deixou-nos muito cansados.

Como retratar essas sensações? Esse tempo?

As fotografias reduziam tremendamente a complexidade da paisagem e estavam longe dessas sensações. Talvez, se pudessem provocar as mesmas sensações áudio-visualmente, com recurso, por exemplo, a uma imagem pouco nítida do Vulcão ou um som similar. Nos dias seguintes, as condições meteorológicas estavam distintas, pelo que as sensações eram diferentes, tornando-se claro que tentar captar a sensação da paisagem seria impossível.

Decidi, depois, registar a envolvência do vulcão, o céu, as gaivotas, o mar, os elementos que o rodeiam, que remetem para ele, mas que não o definem. Da mesma forma que os relatos dos meus avós remetem para o acontecimento da erupção, sem o definir.

A vontade de querer estar mais perto, de conhecer melhor essa paisagem levou-nos a descer o Vulcão e a percorrê-lo. Tinha a sensação de que quanto mais perto, melhor entenderia a paisagem.

Numa tentativa de captar, de forma diferente, parte da paisagem, decidi enterrar um gravador de som perto da cratera para tentar "ouvir a terra", talvez escavando

encontraria a memória da erupção. O resultado foi desanimador, porque só se ouvia o ruído da terra ao enterrar e desenterrar.

Após a conclusão desta primeira residência, ouvi os relatos dos meus avós ao mesmo tempo que visualizava os registos realizados e senti que não funcionavam em conjunto. Tratam-se de coisas diferentes: uma coisa é a experiência do evento e outra é a experiência da paisagem que o evento criou. Senti que estavam em desacordo. Como uni-las?

Uma sugestão de uma colega, Marisa Bernardes, fez-me ouvir os relatos dos meus avós enquanto estava na paisagem, da segunda vez que regressei ao Faial, em novembro de 2021[22], para ver se, naturalmente, surgia alguma imagem para registar. Ao ouvir os áudios, no Vulcão, tive apenas vontade de me sentar e escutar, sem conseguir fotografar ou filmar. Os áudios estão cheios de informação, ouvir e agir em simultâneo não me foi natural.

Pensei na possibilidade de fazer um filme sem imagens, um filme sonoro em que as imagens fossem sugeridas pelo áudio e se projetassem na mente de cada um individualmente. À semelhança do que acontece com *Blue* de Derek Jarman, que apesar de ser um filme com imagem, é fundamentalmente sonoro (1993):



Figura 10

[22] Desta vez acompanhada pela artista multimédia Adriana João.

O filme retrata a experiência do realizador com a SIDA, que, com a sua progressão, começou a ficar cego. Ao colocar as gotas que retardavam a cegueira, visualizava a cor azul.

O ecrã azul é permanente ao longo do filme e apenas se altera o som. Através da montagem sonora, que engloba música, relatos, diversos ambientes sonoros, o espetador é transportado para diferentes situações. Inevitavelmente, acontece uma evocação mental das imagens sugeridas pelo som (Ashton 2012, 296) e o azul parece que se vai alterando. Nenhuma outra imagem permitiria a sensação de abertura que esse azul permite, obrigando ao espetador imaginar o que não é mostrado, da mesma forma que Jarman viu-se obrigado a imaginar, evocando a sua memória, o mundo que ouvia mas que já não conseguia ver.

O realizador provoca também a sensação de cegueira no espetador: "Ao remover a visão completa, nós (Jarman e os espectadores/ouvintes de *Blue*) somos forçados a um encontro com a materialidade da vida quotidiana através de outros recetores sensoriais."[23] (Ashton 2012, 303). Na falta da imagem que ilustra o som, somos obrigados a interpretar e descodificar constantemente o áudio de acordo com os nossos próprios referentes. As imagens geradas na mente de cada espetador, dependem do acervo de memórias de cada um e são, por isso, infinitas, subjetivas e intransmissíveis.

Essa abertura de imagens era exatamente o que eu procurava para o meu filme. No entanto, queria que o meu filme causasse a sensação simultânea de lembrar e esquecer, ver nitidamente e deixar de ver.

Pensei que poderia utilizar uma imagem invisível ou mal visível, em vez da ausência de imagem, e que isso de alguma forma remetesse para a memória e o esquecimento: a recordação está lá, mas, às vezes, não conseguimos ver, ou não conseguimos ver tão bem. Queria encontrar essa imagem "invisível" na paisagem.

Recordei que o que mais me tinha chamado à atenção durante o reconhecimento do Vulcão foi a presença de pedras mais claras, por fazerem contraste com a terra e areia vulcânica. Estas pedras destoavam com a envolvência, pareciam ir contra o seu próprio

[23] Tradução livre do original: "In removing full vision we (Jarman and the viewers/ listeners of *Blue*) are forced into an encounter with the materiality of everyday living through other sensory receptors." (Ashton 2012, 303).

habitat e por isso associei-as com os relatos dos meus avós: falam sobre o acontecimento, mas por vezes vão contra a grande história.



Figura 11



Figura 12

Comecei a pensar sobre a ideia de claridade, associada ao esclarecimento, clareza de pensamento… clareza de memória? Poderia fazer-se essa associação de claridade - luz - com a memória e, por contraste, escuridão - ausência de luz - com o esquecimento?

Pensei, no entanto, que a presença de luz também pode impedir a visão, ou no limite causar cegueira, como acontece no *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago (2014, 11):

> O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco (…).

Pareceu-me evidente a associação do branco com a falta de memória, pela comum denominação "ter uma branca" quando é impossível lembrar-se de algo. Estas pedras claras podiam associar-se metaforicamente com os relatos dos meus avós, que estão cheios de pontos cegos ou espaços em branco.

Decidi, então, que ia tentar fotografar todas as pedras mais claras da paisagem, fotografar-lhes a "pele" com o intuito de ver nelas, no detalhe, de perto, algo mais do que no geral da paisagem. Pareceu-me que as poderia considerar como *cascas* da história que viveram, e que por isso continham a memória da erupção, talvez já gasta pela erosão, mas ainda com vestígios:

> A casca não é menos verdadeira que o tronco. É inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo a dizer, se exprime. Em todo o caso, apresenta-se a nós. Aparece de aparição, e não apenas de aparência. A casca é irregular, descontínua, acidentada. Aqui ela se agarra à árvore, ali se desfaz e cai em nossas mãos. Ela é a impureza que advém das coisas em si. Enuncia a impureza - a contingência, a variedade, a exuberância, a relatividade - de toda a coisa. Mantém-se em um lugar na interface de uma aparência fugaz e de uma inscrição sobrevivente. Ou então designa, precisamente a aparência inscrita, a fugacidade sobrevivente de nossas próprias decisões de vida, de nossas experiências sofridas ou promovidas.

(Didi-Huberman, 2011,131) [24]

As cascas das pedras claras do Vulcão, como as cascas da árvore a que se refere Didi-Huberman, têm em si inscritas a história que viveram, ainda que descontínua, irregular e imprecisa.

Ao contrário do que estava antes a fazer, a escavar, virava agora a minha atenção para a superfície da paisagem, onde se encontram essas pedras e para a superfície das mesmas pedras – o profundo pode estar à superfície.



Figura 13

O resultado não foram "pedras brancas", mas uma coleção de cinzentos[25]. O meu filme construir-se-ia a partir dessa coleção de cinzentos, que estão entre o branco e o negro, a luz e a escuridão, a memória e o esquecimento.

[24] Referência ao livro Cascas de George Didi-Huberman (2011) que reflexiona sobre a memória do Holocausto que podem conter 3 pedaços de cascas de uma arvore de Auschwitz-Birkenau.

[25]No anexo 5 consta uma seleção dessas imagens.

Enquanto estava nesta busca pela imagem do filme, continuei sempre a tentar resgatar mais memórias dos meus avós, mas estava cada vez mais difícil. Repetiam ideias, tinham dificuldade em concentrar-se e ficavam especialmente cansados. Em dezembro de 2021, quando foram viver para o lar, percebi que tinha de começar a trabalhar com o que já tinha. Não só porque a evolução do Alzheimer e da demência estava cada vez mais acentuada, mas porque poderia ser um trabalho infinito e já tinha material suficiente.

A contínua recolha de informação permitiu-me não ter de lidar com o material que estava a recolher, essas vozes íntimas e pessoais. Sacralizando-as, impossibilitando o seu uso. Não queria mexer nelas ou transformá-las, não queria pensar em juntá-las a outras coisas.

Agora, e com mais distância, chegava o momento de rever a informação e organizá-la, começando, finalmente, a montagem de som.

CAPÍTULO V

O ESQUECIMENTO COMO UM FUNGO

V. 1. O fungo do esquecimento

O rumo do filme parecia estar traçado, mas em janeiro de 2022, quando regressei a Lisboa após, aproximadamente 10 dias, descobri que tinha *esquecido* uma beterraba cozida no frigorífico:

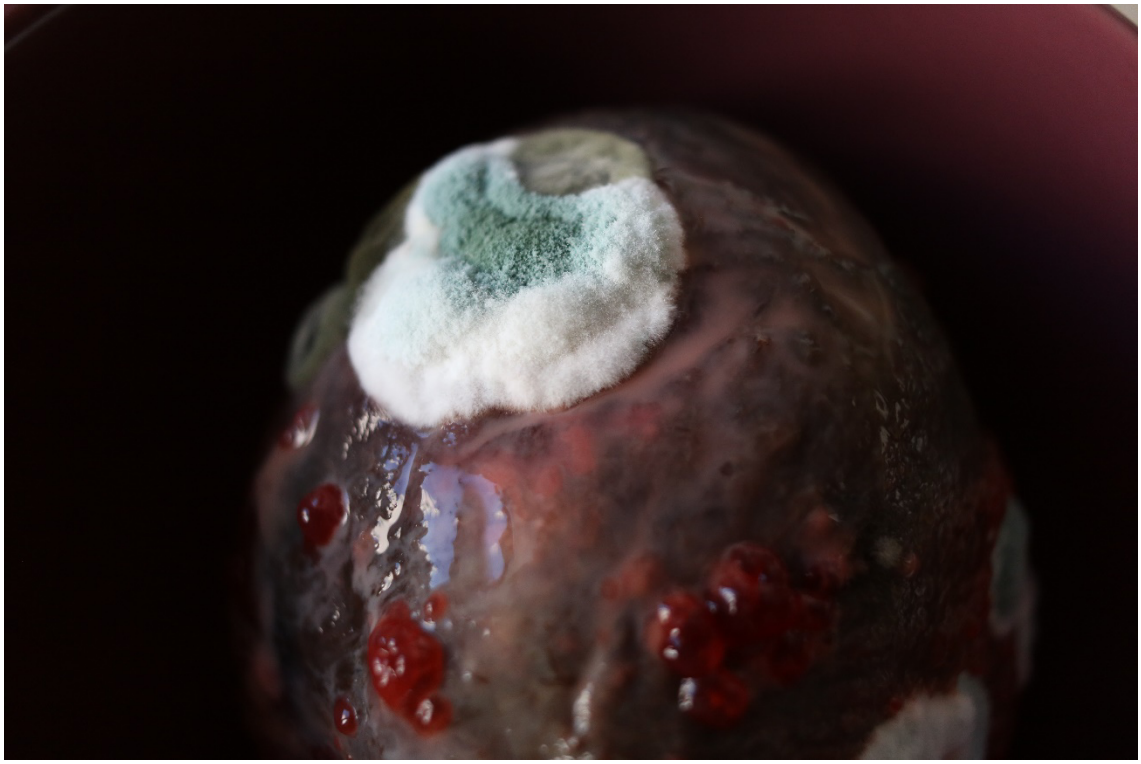


Figura 14



Figura 15

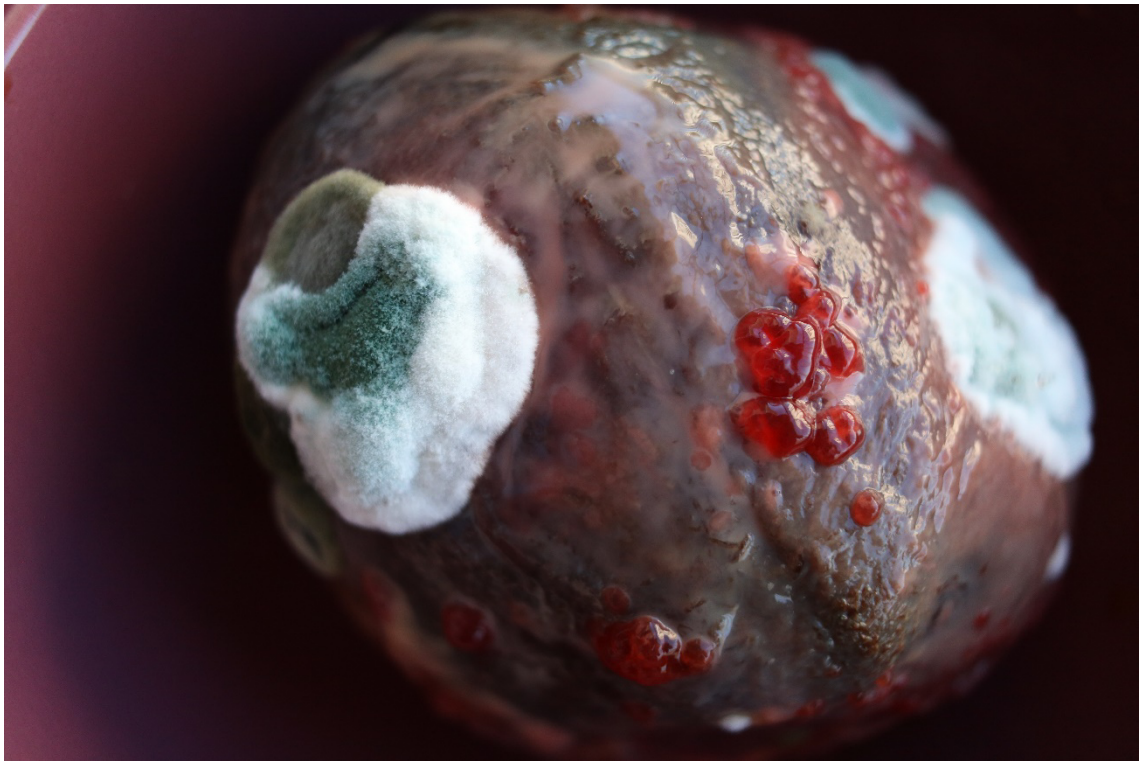


Figura 16

A beterraba tinha entrado em decomposição, desenvolvendo vários fungos[26], criando uma paisagem que poderia ser de outro planeta, recordando-me da associação da paisagem dos Capelinhos com a paisagem Marciana ou Lunar. Rapidamente associei as partes brancas do fungo às pedras claras do Vulcão.

O rápido desenvolvimento do fungo sobre a beterraba fez-me ainda pensar na rápida progressão do Alzheimer na minha avó e na demência no meu avô e as suas consequências: o alastrar do esquecimento.

Assim, surgiu a metáfora central deste projeto: o esquecimento como fungo. Um fungo que nasce com a passagem do tempo, que vai gradualmente progredindo deteriorando a memória.

"Talvez o tempo seja realmente feito de esquecimento, isto é, seu sinônimo. O tempo também converte em ruínas não só nossa mente, mas também boa parte de nosso corpo." (Izquierdo 2010, 15). Se o tempo pode ser sinônimo de esquecimento, como sugere Izquierdo, o crescimento do fungo na beterraba é a materialização desse esquecimento, o que o torna visível.

Para tornar evidente essa associação, decidi tentar instalar esse fungo branco numa fotografia impressa do Vulcão, questionando os conceitos de eternidade e memória associados à fotografia. O evento da erupção foi traumático e marcante para quem o viveu, mas ainda assim a memória do mesmo está gradualmente a degradar-se. Pode também uma fotografia, que fixa um instante da realidade, esquecer?

O desenvolvimento do fungo sobre uma fotografia permitiria a transformação visível de uma imagem estática com a passagem do tempo. Um fungo que vai crescendo irregularmente sobre a imagem, no limite, deixando-a em branco, outra vez, como era o papel antes de receber a impressão. Um branco que surge, não pela ausência de imagem, mas pela transformação da informação que estava fixada na imagem, por adição e não por subtração. À semelhança do que acontece com o Alzheimer (ou da demência num grau inferior) que não apaga totalmente a memória, mas impede de visualizá-la em certos momentos. A informação está lá, mas, por vezes, é inacessível.

[26] Muito possivelmente o fungo *Rhizopus stolonifer,* frequentemente denominado de "Podridão mole" ou bolor, característico de frutos, legumes e pão em decomposição. Informação disponível em: https://www.britannica.com/science/Rhizopus-stolonifer.

No caso da minha avó, reconhece-me em determinados momentos com muita clareza e noutros é impossível convencê-la de que sou a sua neta. Lembra-se com mais precisão do seu passado longínquo, do que do seu passado recente. Mistura frequentemente os tempos, pensando, por exemplo, que os seus pais são ainda vivos.

No caso do meu avô, também tem dificuldades em lembrar-se do passado mais recente, mas reconhece-me sempre com facilidade e não mistura os tempos. Ambos variam o seu estado de lucidez consoante os dias, lembrando-se ou esquecendo-se de determinadas coisas.

O esquecimento (como o crescimento do fungo) apesar de tendencialmente em progresso, não é linear, não é indiscriminado, é flutuante, não é total, é gradual e é seletivo, como explica Izquierdo (2010, 14):

> O esquecimento não é um bombardeio indiscriminado, como os de Guernica, de Hiroxima ou do Afeganistão. É mais parecido com o efeito do tempo sobre as cidades: alguns edifícios caem, outros afundam, outros são substituídos, mas as cidades que não foram varridas por catástrofes naturais ou bombardeios conservam seu caráter distintivo ao longo dos séculos, como Roma, Atenas, Paris ou Rio de Janeiro.

As cidades dos meus avós estão em ruínas, mas são ruínas mutáveis, que vão diminuindo e crescendo em função dos dias. Por vezes, crescem assemelhando-se muito aos edifícios que portavam anteriormente e é possível reconhecer a cidade inteira. Outras vezes, os mesmos edifícios reconstroem-se de forma diferente e, outras ainda, onde é difícil imaginar o que houve lá antes, restando apenas alguns vestígios dificilmente identificáveis. O Vulcão dos Capelinhos é um edifício dessas cidades que, embora permaneça ao longo do tempo, varia de tamanho, detalhe e visibilidade.

O fungo, sobre uma fotografia do Vulcão, remeteria para a mutabilidade da memória do evento associada à paisagem. Cresceria sem controlo e de forma irregular sobre a imagem, deixando em "branco" algumas partes da fotografia, mas permitindo visualizar, nitidamente, outras.

A primeira tentativa para alcançar o objetivo descrito foi colocar uma fotografia, que já tinha impressa em papel mate satinado, sobre a beterraba, expondo-a ao fungo:



Figura 17 7 de fevereiro, 2022

Esperei duas semanas, o dobro do tempo que levou a beterraba a desenvolver fungos, para ver se, progressivamente, o fungo aderia ao papel. Após a espera, verifiquei que o fungo não tinha passado para a imagem[27] e que a parte que era antes branca começava a ficar verde. Uma vez que apenas me interessava o fungo branco, teria agora de determinar não só o tempo do seu desenvolvimento, mas também o da mudança de cor.

Como o papel utilizado não funcionou, decidi continuar os testes com o papel fine art 100% algodão[28] (com e sem impressão), sabendo, por experiência, que é o papel mais sensível e, por isso, mais propício ao desenvolvimento de fungos. Comecei a estar muito

[27] Após mais de 30 dias começou-se a verificar um ligeiro deterioramento da imagem como demonstrado no anexo 6, 127.

[28] Além deste, adquiri também outros tipos de papel para experimentar, mas como o papel fine art 100% algodão funcionou, acabei por não os utilizar.

atenta aos fungos brancos que se desenvolviam, naturalmente, em alguns alimentos, como no pão, nos citrinos, nos morangos, mirtilos, etc. Realizei, depois, várias experiências com diferentes elementos que estão todos devidamente identificados para consulta no **Anexo 6** (127). Não os nomearei a todos aqui, apenas os que me levaram às conclusões mais importantes para a concretização do objetivo proposto.

O 1.º teste com o novo papel foi realizado com limão, porque em decomposição este desenvolve um fungo que começa por ser branco e depois se torna verde, à semelhança do que aconteceu com a beterraba e com a maioria dos citrinos (possivelmente porque se trata do mesmo fungo).

Teste 1 - Coloquei algumas gotas de sumo de limão sobre o papel, à temperatura ambiente e exposto à luz solar. No dia seguinte, o sumo tinha secado e não se desenvolveram quaisquer fungos:



Figura 18 - 14/03/22

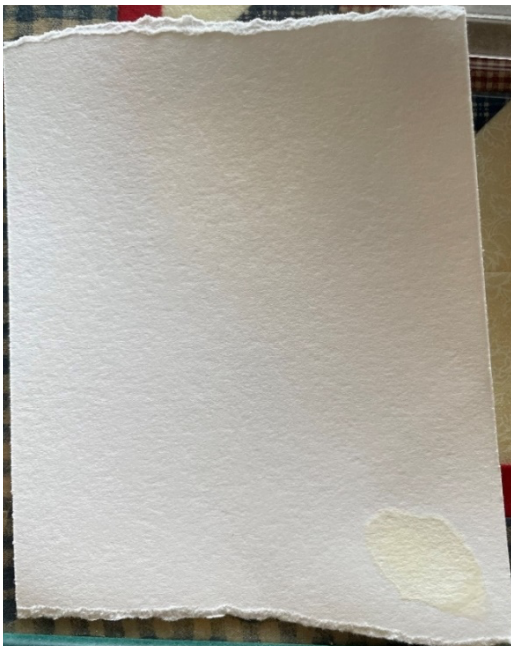


Figura 19 - 15/03/22

Face a isto, decidi criar um ambiente semelhante ao da beterraba quando entrou em decomposição: um recipiente fechado, abrigado da luz solar. Utilizei para os seguintes testes papel com impressão, para tornar os fungos mais visíveis, caso se desenvolvam.

A seguinte tabela organiza os resultados observados desses testes, analisados detalhadamente e com registos fotográficos no **anexo 6**:

Teste	Papel	Impressão	Exposto a	Armazenamento	Crescimento de Fungos *
0	Mate satinado	Sim	Fungo da Beterraba	Em recipiente no frigorífico com pelicula aderente	Não observados
1	Fine art 100% algodão	Não	Gotas de limão	À temperatura ambiente e luz solar	Não observados
2	Fine art 100% algodão	Sim	Líquido da beterraba com fungos	Em recipiente, ausência de luz	Não Observados
3	Fine art 100% algodão	Sim	Gotas de Limão	Em recipiente, ausência de luz	**Observados**
4	Fine art 100% algodão	Sim	Gotas de laranja	Em recipiente, ausência de luz	Não Observados
5	Fine art 100% algodão	Sim	Água	Em recipiente, ausência de luz	Não Observados
6	Fine art 100% algodão	Sim	Fungo em azeitonas	Em recipiente, ausência de luz	Não Observados
7	Fine art 100% algodão	Sim	Mirtilos em decomposição	Em recipiente, ausência de luz	Não Observados
8	Fine art 100% algodão	Sim	Levedura + água	Em recipiente, ausência de luz	Não Observados
9	Fine art 100% algodão	Sim	Farinha de trigo + gotas limão	Em recipiente, ausência de luz	**Observados**
10	Fine art 100% algodão	Sim	Queijo cabra / iogurte / sumo de limão galego	Em recipiente, ausência de luz	**Observados**

*No papel, nos primeiros 15 dias.

Tabela 1



Figura 20 - 29/03/22



Figura 21 - 30/03/22

Observações: 24 horas depois apresentava pequenos pontos **brancos.** Nos dias seguintes não demonstrou nenhuma alteração. O fungo secou.

Teste 9: Farinha de trigo com sumo de limão sob impressão, num recipiente de plástico, guardado na escuridão e à temperatura ambiente.



Figura 22 - 29/03/22

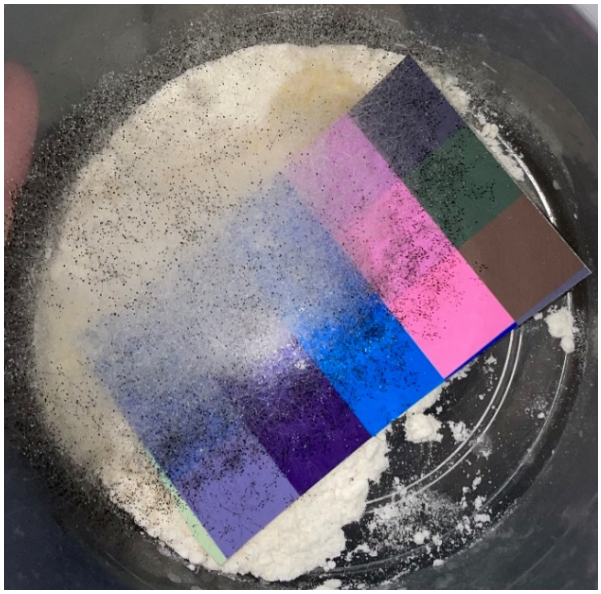


Figura 23 - 02/04/22

Observações: Começou por apresentar os mesmos pontos brancos do **teste 3**, mas no 4.º dia, criou-se uma espécie de teia branca terminando em pontos escuros.

Visando travar a progressão do fungo, deixei-o depois desse dia destapado e exposto à luz. No 5.º dia demonstrava mais pontos escuros, mas nos dias seguintes deixou de se desenvolver (anexo 6, 137).

O **teste 10** mostrou resultados muito similares aos do **teste 9**, como é possível verificar no anexo 6 (137-138).

A seguinte tabela organiza o aspeto dos fungos dos testes 3, 9 e 10 em função dos dias:

Tabela 2

Conclusões das primeiras experiências:

Testes que desenvolveram fungos	**Aspeto 24h depois**	**2 dias depois**	**3 dias depois**	**4 dias depois**	**5 dias depois**
3 Gotas de Limão	Pontos **brancos**	Não se alterou	Não se alterou	Não se alterou	Não se alterou
9 Gotas de Limão + Farinha de trigo	Pontos **brancos**	Não se alterou		**Teia branca** que terminam em alguns pontos escuros	Muitos mais pontos escuros
10 Queijo cabra / iogurte / sumo de limão galego	Ainda sem fungo	Ainda sem fungo		**Teia branca** com fios mais longos que terminam em alguns pontos escuros	Mais pontos escuros

- Os fungos precisam de um ambiente fechado e escuro para se desenvolverem rapidamente.

- Os fungos, quando destapados e expostos à luz natural, secam e param de se desenvolver lentamente.

- O sumo de limão gera pequenos fungos brancos, 24 horas depois.

- Quando misturado com farinha de trigo, iogurte ou queijo de cabra, o sumo de limão gera fungos que se assemelham a cabelos que depois desenvolvem pontos escuros nas extremidades.

Fórmulas:

Ausência de luz + recipiente fechado + sumo de limão + papel fine art 100% algodão com impressão = fungos brancos pequenos

Ausência de luz + recipiente fechado + sumo de limão + (farinha de trigo/iogurte/queijo de cabra) + papel fine art 100% algodão com impressão = fungos brancos que se assemelham a uma teia terminando em pontos escuros (esporos).

A fórmula papel + limão parecia limitada por estagnar ao segundo dia, desenvolvendo apenas os pontinhos brancos visíveis na figura 15. Interessou-me mais o resultado obtido com a fórmula limão + farinha de trigo, pelo crescimento mais evidenciado de um fungo branco. Excluí a fórmula limão + iogurte/ queijo de cabra, porque o aspeto do fungo era bastante similar ao obtido com farinha e este não tinha um odor desagradável.

Visto que ao fim de alguns dias a teia branca desenvolvia os pontos escuros, faltava calcular exatamente em quantos dias o fungo deixava de ser branco e apurar as quantidades necessárias de cada elemento. Para isso, realizei os segundos testes **A** e **B**, apenas utilizando farinha de trigo e limão, mantendo as condições de armazenamento anteriores.

No teste **A,** submeti novamente o papel a sumo de limão, para perceber se, em maior quantidade se desenvolveriam os esporos observados nos testes com farinha:



Figura 24 - 03/04/22



Figura 25 - 04/04/22

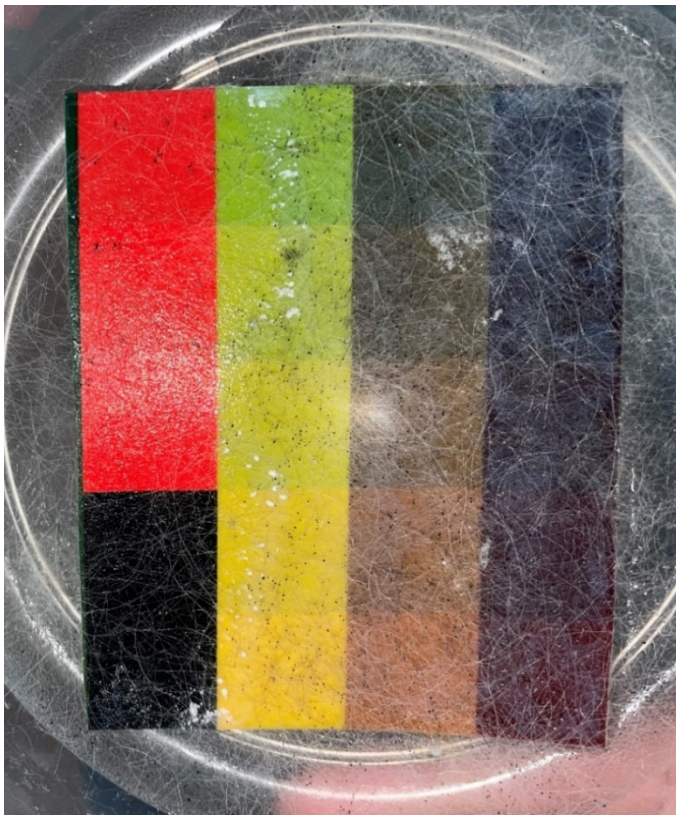


Figura 26 - 07/04/22

Como esperado, 24h depois surgiram pequenas manchas brancas. No entanto, ao fim de 4 dias, começou a desenvolver a espécie de teia branca, observada nos outros testes, com os mesmos pontos escuros nas extremidades. Concluindo-se que com uma quantidade maior de sumo de limão se desenvolvem, também, esporos. Deixei, depois, de observar este teste com tanta frequência e, como permaneceu no seu recipiente, o fungo foi-se modificando bastante como é visível no anexo 6 (141).

No teste **B** utilizei uma porção inferior de farinha de trigo e de sumo de limão sob a impressão, para perceber se em menor quantidade o fungo se desenvolveria.



Figura 27 - 07/04/22



Figura 28 - 08/04/22



Figura 29 - 10/04/22



Figura 30 - 11/04/22

Observações: Ao fim do 3.º dia, já tinha criado a teia branca, ainda apenas com alguns pontos escuros nas extremidades. Observou-se também o aparecimento de um fungo mais circular de cor verde esbranquiçada. No 4.º dia, a teia expandiu-se e começaram a aparecer mais pontos escuros.

A seguinte tabela organizar a informação observada com os testes **A** e **B**:

Teste	**Expostos a**	**1 dia**	**2 dias**	**3 dias**	**4 dias**
A	Muito sumo de limão	Não observável.	Pontinhos brancos	Sem alterações.	Teia branca com pontos escuros nas extremidades.
B	Pouca farinha de trigo + gotas de limão	fungos brancos.	Sem alterações.	Teia branca, com poucos pontos escuros. Pequenos fungos circulares de cor verde esbranquiçada.	Mais pontos escuros nas extremidades da teia.

Tabela 3

Conclusões:

- A impressão exposta a uma grande quantidade de sumo de limão desenvolve também a teia branca com os pontos escuros nas extremidades, ao fim de 4 dias.

- Pouca quantidade de farinha de trigo + poucas gotas de limão permitem, ainda assim, o desenvolvimento do fungo com a teia branca, em apenas 3 dias. Ao 4.º dia, já são mais evidentes os pontos escuros das extremidades da teia.

Ambos os testes alcançaram o pretendido, mas a fórmula limão + farinha de trigo é mais rápida e, se aplicada apenas sob a impressão, não compromete inicialmente o aspeto da fotografia. A fórmula com muito sumo de limão, pelo contrário, altera imediatamente a impressão.

Dado que o objetivo é observar primeiro a fotografia intacta e com o passar do tempo surgirem gradualmente os fungos brancos, optei por adotar a fórmula gotas de limão + farinha de trigo.

Finalmente, realizei o procedimento sobre uma fotografia impressa do Vulcão dos Capelinhos, dando origem à peça *Lete*[29], a propósito da exposição *An Elemental Thing* (2022), realizada no espaço Útero, com curadoria de João Reis. A impressão foi submetida ao procedimento, 3 dias antes da exposição (18/04/22), permanecendo numa caixa fechada. Posteriormente, foi transferida para uma superfície de vidro, para a exibição.

[29] Referência a LETE: "(…) Lete, o Esquecimento, é filha de Éris (a Discórdia) e, segundo uma tradição, mãe das Cáritas (as Graças). Deu o seu nome a uma fonte, a Fonte do Esquecimento, situada nos Infernos, de que os mortos bebiam para esquecer a sua vida terrena. De igual modo, na concepção dos filósofos, de que Platão se fez eco, antes de regressar à vida e de retomar um corpo, as almas bebiam desse liquido, que lhes tirava a memória do que tinham visto no mundo subterrâneo. (…)" (Grimal 2020, 274, 275).



Figura 31 - 18/04/22



Figura 32 - 20/04/22



Figura 33 - 21/04/22

Dois dias depois, já era possível observar os primeiros fungos brancos, provocados pelo sumo do limão. Como no 3.º dia a impressão foi transferida para a superfície de vidro, não isolada, deixando parte da solução (farinha +limão) na caixa, o desenvolvimento do fungo abrandou. Decidi, por essa razão, instalá-lo, com antecedência, para ser já visível aquando da abertura da exposição e para que, no decorrer da mesma, fosse possível observar o progresso, ainda que mais lento.

Apesar de já ter uma estimativa do desenvolvimento do fungo, era difícil prever como iria reagir precisamente, dado que a impressão era consideravelmente maior do que as usadas antes e o ambiente era outro.

Uma lupa acompanhava a peça, para que se pudesse ver, em detalhe, o surgimento da teia branca. À primeira vista eram visíveis as manchas brancas, mas só com a ajuda da lupa, que incorporava uma luz direta, se podia observar a teia branca que ia gradualmente surgindo. Curiosamente, nunca surgiram os pontos escuros nas extremidades:



Figura 34



Figura 35

A fotografia estava disposta horizontalmente, a 1 metro de distância do chão. Permitindo que as pessoas se pudessem inclinar por cima da imagem e observar, com a lupa, qualquer parte da mesma. A possibilidade de adquirir uma nova perspetiva sobre a imagem estática torna a imagem em movimento: À semelhança de um filme, a lupa, como uma lente, vai selecionando parte da imagem total, criando outras novas imagens que se seguem sucessivamente. Imagens em movimento que surgem a partir da imagem estática. Desta forma, cada pessoa, embora perante a mesma imagem, pôde fazer o seu próprio "filme", ficando apenas registado na sua memória. Isto remete, novamente, para a ideia de experiência individual e intransmissível que cada pessoa teve perante o mesmo evento da erupção dos Capelinhos.

A experiência da peça mudava, não só em função do observador, mas também em função da passagem do tempo, uma vez que o crescimento gradual do fungo transformava continuamente a imagem estática, como se a fotografia estivesse em constante revelação. A mesma pessoa observaria uma imagem diferente se visitasse a exposição em diferentes dias. Uma fotografia que está em constante revelação, em constante mudança com o tempo, não é, portanto, sempre a mesma fotografia, poder-se-á dizer que se trata de um filme em constante criação? Um filme de larga duração? Como são os *Yellow Movies*[30] (1973) de Tony Conrad:

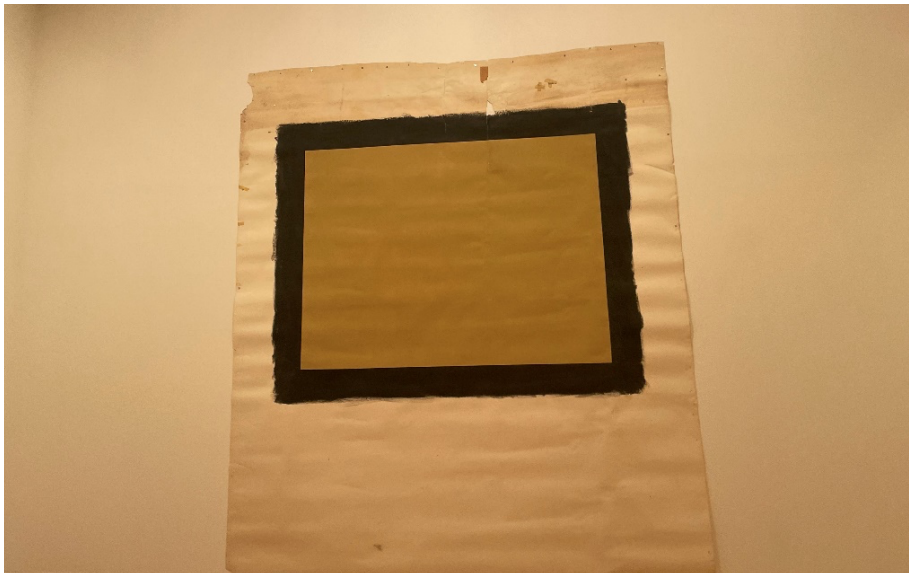


Figura 36

[30] Obra que estava patente na sua primeira exposição em Portugal, na Culturguest, em 2022, com curadoria de Balthazar Lovay. Mais informação disponível em: https://www.culturgest.pt/pt/programacao/tony-conrad/.

> (...) Pensei que devia fazer um filme que apenas mendiga o filme de Andy Warhol com 24 horas de duração. Vou fazer um que dure 50 anos, mas como? Porque não se pode fazer um filme que dure 50 anos usando os materiais normais (...) um projetor ou um filme que funciona-se durante 50 anos iria desgastar-se, simplesmente não duraria. (...) a minha ideia era realmente pintar a emulsão e depois deixar o filme seguir o seu próprio curso ao longo do tempo para que ele - mas precisa de fazer as coisas muito lentamente, muito lentamente, e eu imaginei que este tipo de tinta caseira barata que eu uso, iria realmente amarelar e desintegrar-se e cair e todas as coisas que iriam acontecer com o envelhecimento iriam acontecer-lhe de uma forma muito lenta.[31]
>
> (Conrad 2011)

Conrad pintou vários "ecrãs" sobre papel fotográfico, partindo da ideia de que com o tempo a tinta vai, naturalmente, escurecendo, modificando a cor original. A tinta funciona como revelador que lentamente vai mostrando a passagem do tempo, fixando sobre o papel constantemente as mudanças que vai sofrendo. Como a imagem está em constante mutação, o filme está em constante construção e é por isso, possivelmente, eterno. Assim, Conrad, construiu o seu próprio dispositivo para a realização de filmes de longa duração, que não estão sujeitos aos limites da máquina de filmar. Os limites do ecrã são estabelecidos pela moldura que separa a parte pintada do restante papel.

A minha impressão de 28,5 x 42 cm também está delimitada por uma margem de 1 x 1 cm, mas que não define o "ecrã", pois torna claro que os limites da imagem não são os limites do fungo. O filme de longa duração continua para além dos da imagem impressa. Aonde acaba o enquadramento da imagem, o fungo continua. É possível, por isso, ver que se tratam de coisas sobrepostas. Ainda que a margem seja branca, percebe-se o relevo do fungo que atravessa a fronteira da imagem impressa.

---

[31] Tradução livre da entrevista oral em Inglês: "(…) I thought I should make a film that just beggars Andy Warhol's 24-hour-long film. I'll make one that'll last 50 years, but how? Because you can't make a film that lasts 50 years using the normal materials (…) a projector or a film that ran for 50 years it would wear out, it just wouldn't last. (…) my idea was to actually paint the emulsion on and then let the film take its own course over time so it – but it needs to do things very slowly, very slowly, and I imagined that this kind of cheap house paint that I use would actually turn yellow and disintegrate and fall off and all the things that would happen with aging would happen to it in a very very very slow way." (Conrad 2011, 00:02:00 – 00:03:20). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2Uh-SF4Z7AI.

Ainda assim, o resultado foi a completa simbiose do fungo com a imagem, ao ponto de vários visitantes perceberem as manchas brancas como parte integrante da fotografia impressa, supondo que se tratavam de fumarolas do Vulcão ou de nevoeiro:



Figura 37

O que o tempo faz à memória é semelhante ao que o fungo faz à impressão: transforma-a, impedindo de ver algumas coisas com clareza.

Numa tentativa de tornar visível as etapas de transformação da imagem, tornando evidente o desenvolvimento do fungo, surgiu a peça *Entre Rios*:

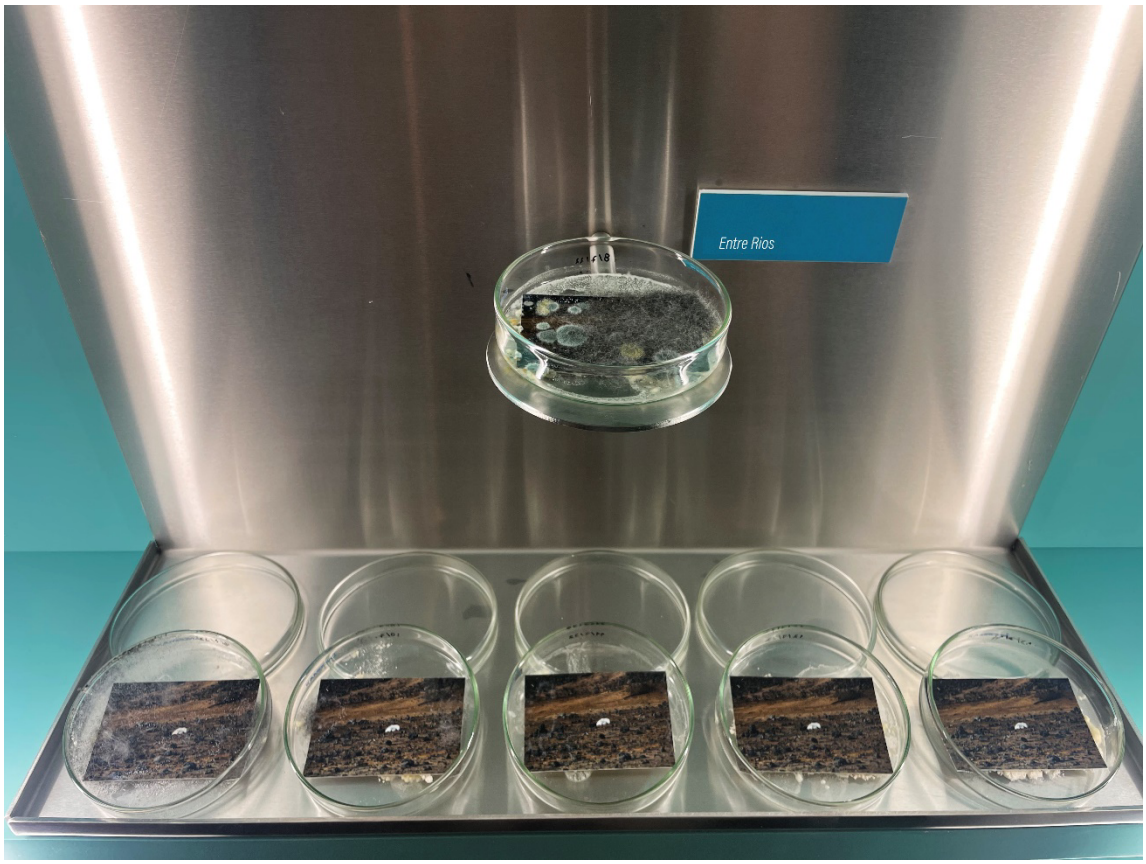


Figura 38

A peça é composta por 6 caixas de *petri*, de vidro com 10cm de diâmetro, cada uma com uma impressão de 5 x 7,5 cm, da mesma fotografia. Submeti cada impressão à formula farinha + limão, com 24 horas de diferença, sabendo que o fungo demora 6 dias a chegar ao seu pico. Isto permite a observação simultânea das várias etapas do crescimento do fungo e da consequente transformação da imagem.

O fungo ocupa progressivamente a imagem, escondendo a paisagem, do mesmo modo que o tempo retira área ao Vulcão dos Capelinhos, alterando-a, impedindo que se veja o que em tempos foi.

Ao utilizar a mesma fotografia, cria-se a ilusão de que podiam ser *frames* retirados de um filme que documenta a evolução do fungo. O fungo encontra-se em diferentes etapas em cada uma da imagem e, embora o desenvolvimento seja tendencialmente linear, cresce de forma diferente em cada imagem.

Esta peça foi montada no Centro de Interpretação do Vulcão dos Capelinhos (julho 2022), e, portanto, num ambiente diferente dos anteriores, o que pode explicar o surgimento de tonalidades verdes e amareladas no fungo:

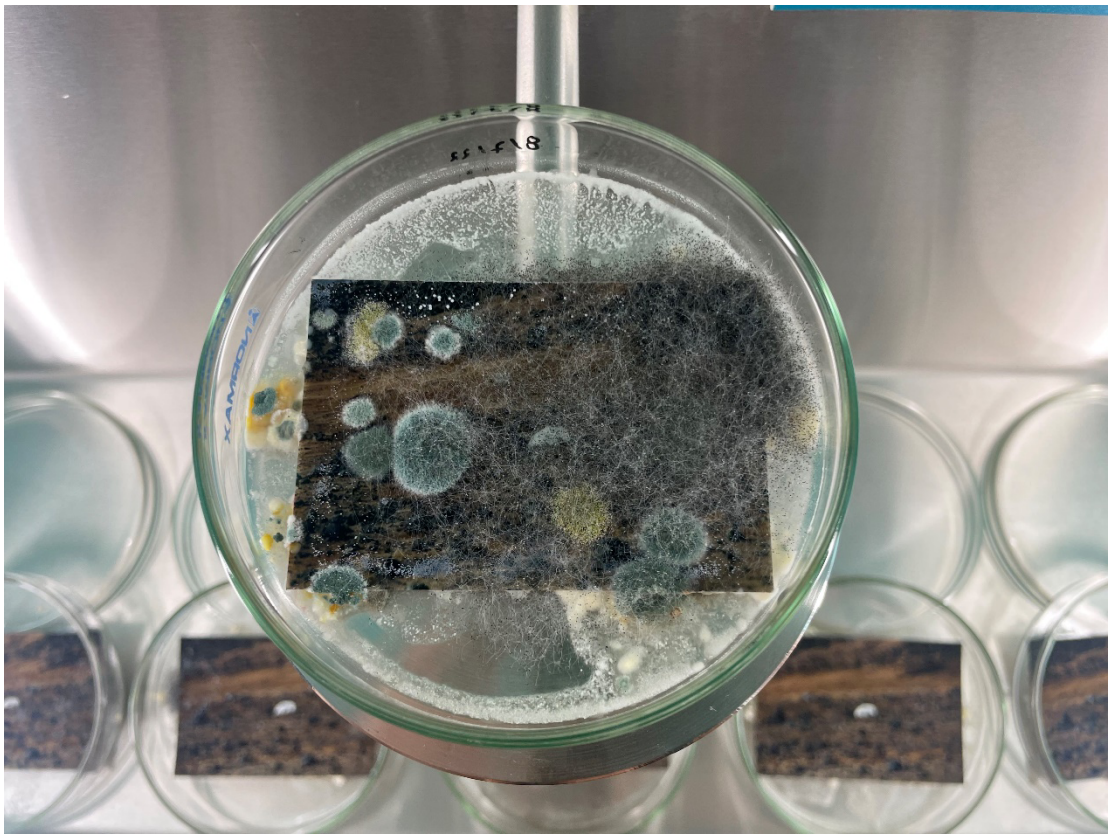


Figura 39

No limite, o resultado poderia ser a cobertura completa das imagens pelo fungo sendo já impercetível qualquer relação de sucessão.

No entanto, como as caixas de *petri* foram destapas no mesmo dia, abrandou-se o crescimento do fungo até à sua estagnação, preservando as diferentes etapas. A fixação da fotografia dá-se, não pelo químico fixador, como nos processos analógicos, mas com o destapar do recipiente do fungo. Quando o fungo seca, a imagem é fixada, tornando-se num *still.* Assim, surgem 6 *stills* que documentam o processo.

V. 2. Arquivo vivo

Decidi, aquando das experiências no ponto anterior descritas, investigar sobre a eventual presença de fungos na paisagem dos Capelinhos, para tentar instalar um fungo nativo.

Ao rever o meu arquivo de imagens descobri a seguinte fotografia de novembro de 2021:



Figura 40

Agarrado à superfície do basalto estava o que parecia ser um fungo branco. Um fungo que tornava gradualmente branca a rocha vulcânica escura. O fungo do esquecimento que adere às rochas que lembram o acontecimento, marca da passagem do tempo que se faz notar na paisagem.

Na residência de março de 2022, encontrei na paisagem mais manifestações deste fungo, que foram fotografadas e amostradas para a posterior identificação.

Os colaboradores do CIVC – Centro de Interpretação do Vulcão dos Capelinhos informaram-me que se tratava de um líquen, e não de um fungo, e por isso, não sobreviveria fora do seu *habitat*. A facilidade com que se destrói quando retirado da rocha

tornou claro que não aderiria, nem se desenvolveria sobre o papel fotográfico, impedindo qualquer teste.

Aproveitei a visita para pedir acesso ao material de arquivo físico, para perceber se continha alguma espécie de fungo, lembrando-me dos fungos mais amarelados e escuros que por vezes se desenvolvem sobre o papel com a passagem do tempo. Especialmente porque o mais provável era o material de arquivo estar armazenado num local fechado e sendo o Faial uma região de muita humidade reuniam-se as condições[32] para o desenvolvimento de fungosidades.

Expliquei que o meu interesse residia na degradação do papel e no possível surgimento de fungos. Deixaram-me ver o material e fotografar apenas no caso de os haver. O material pode ser visto, se solicitado, mas o registo está limitado por não terem os direitos de autor de algumas imagens.

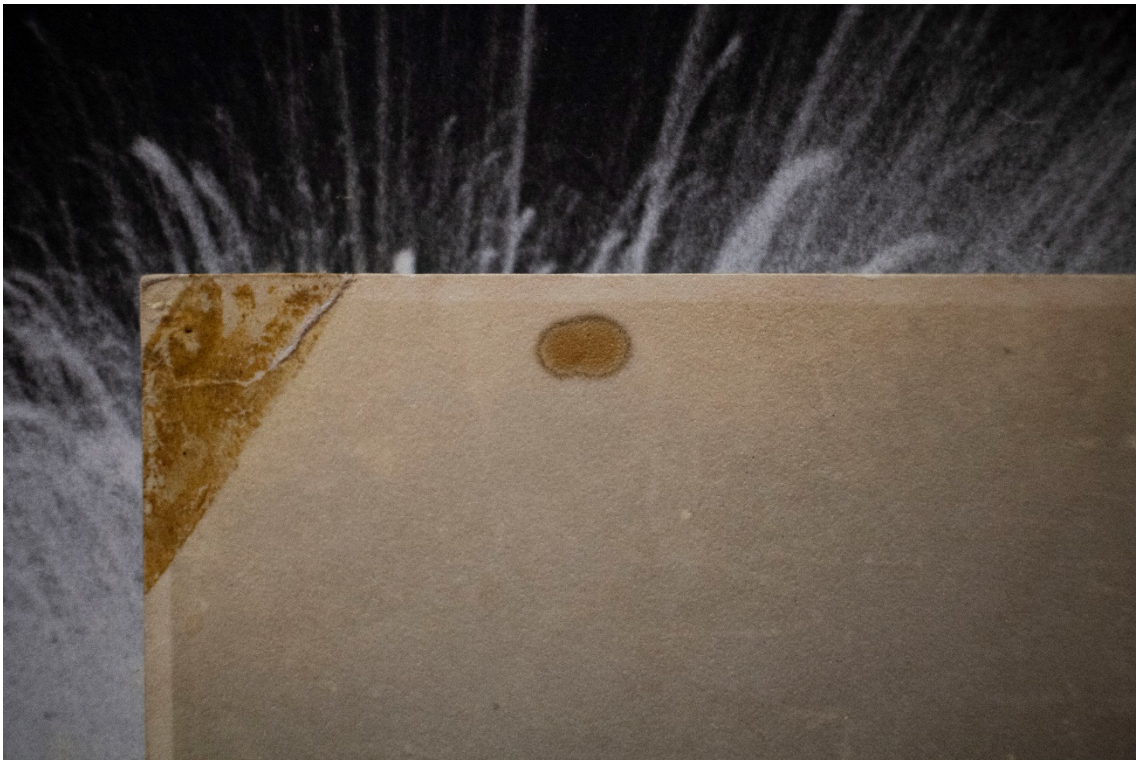


Figura 41

[32] Os fungos necessitam de três condições para se desenvolverem, um ambiente húmido, alimento orgânico e temperatura amena a quente (sendo que se reproduzem melhor em locais fechados) como demostraram os teste do anexo 6.

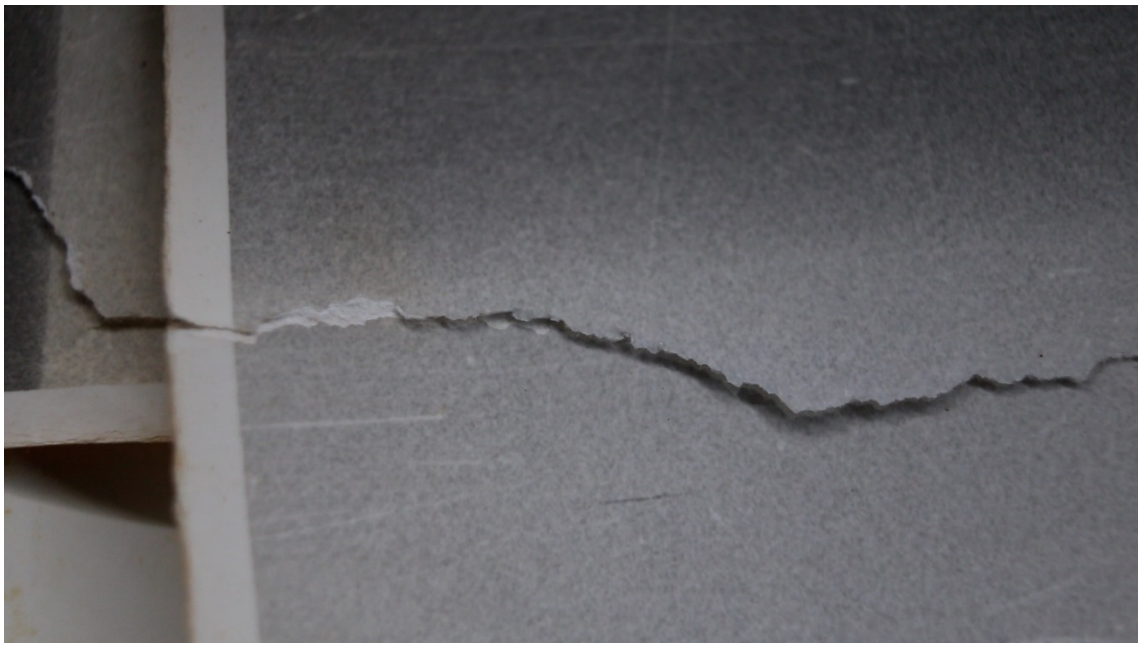


Figura 42

As primeiras imagens que vi mostravam a presença de fungos de coloração acastanhada e amarelada. Verifiquei também outros sinais de degradação do material, como rasgões e sujidade. O arquivo físico, à semelhança da memória dos meus avós, também mostrava os efeitos inexoráveis da passagem do tempo.

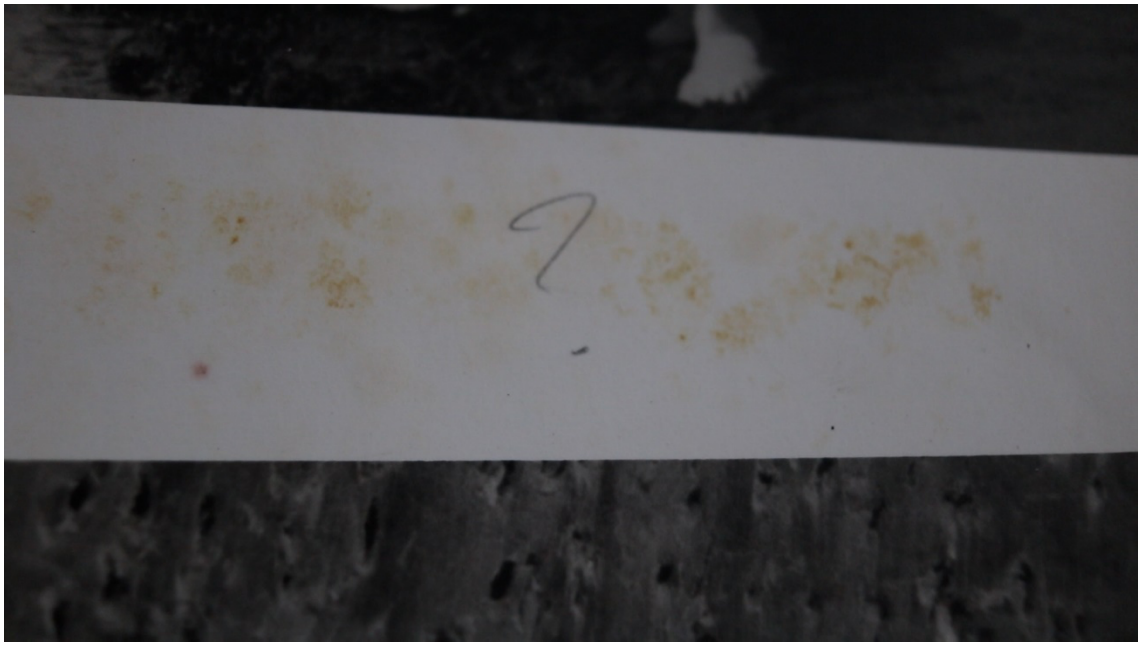


Figura 43

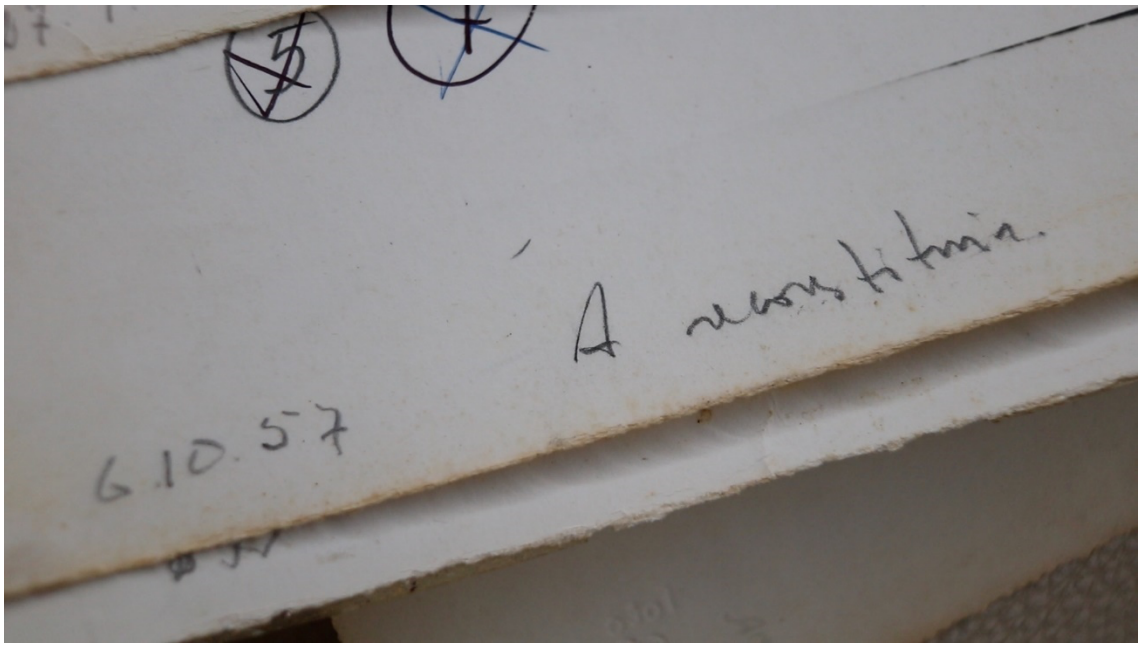


Figura 44

Encontrei também inúmeras anotações nas margens, datas reescritas, pontos de interrogação e exclamação, numerações corrigidas, etc. Juntas forneciam informações complementares às imagens, mas nem sempre esclarecedoras.

Continuei a ver o arquivo, até que fui surpreendida pelas seguintes imagens:



Figura 45



Figura 46

Tinham-se desenvolvido, o que pareciam ser, fungos brancos. A princípio, não foi fácil identificá-los, pois as imagens são a preto e branco, por isso os fungos confundiam-se com a impressão, parecendo ser parte integrante da imagem original. Contudo, surgiram imagens que não deixavam dúvidas:



Figura 47



Figura 48

O arquivo mostrava naturalmente o que eu me propus a criar artificialmente: o crescimento de fungos brancos. Encontrei, assim, finalmente, as imagens para o meu filme[33].

Este arquivo, ao contrário do analisado no Capítulo III, é um arquivo cheio de dúvidas, que se fazem notar pelas anotações e correções nas margens de quase todas as imagens. Não se apresenta, por isso, autoritário, ou detentor da "verdade". Não é neutro e está cheio de espaços em brancos, estabelece uma relação direta com os meus avós: surgiu para fixar o evento da erupção dos Capelinhos, mas tornou-se num arquivo lacunar, como são também as memórias dos meus avós.

Os fungos brancos funcionam como pontos cegos que ocultam parte da imagem original, transformando-a. Este é um arquivo que esquece, que mostra que foi esquecido (já que não foi devidamente preservado). No entanto, trata-se de um arquivo vivo, porque se vai transformando com o tempo, incorporando organismos vivos e registando continuamente as lesões que vai sofrendo, os rasgões, a sujidade acumulada, etc.

[33] No anexo 7 (148) consta uma seleção dessas imagens.

Para mim esses fungos brancos são o *punctum*[34] (Barthes 2021, 35) dessas fotografias, são aquilo que me trespassa e me fere. Apesar de não fazerem parte da fotografia original, cresceram sobre ela, transformando-a e, por isso, atravessam-me.

Trata-se de um arquivo em constante mutação. Os registos que faço dessas transformações originam, por isso, novas imagens.

> Quando uma pintura é reproduzida pela câmara de filmar, ela transforma-se, inevitavelmente, em material para o guião do realizador. Um filme que reproduza imagens de uma pintura conduz, por meio do quadro, às conclusões do próprio realizador. (…) Isto acontece porque, ao contrário da pintura, o filme se desenrola no tempo.
>
> (Berger, 2018, 38- 39)

De acordo com Berger, a reprodução de uma pintura, pela máquina de filmar, muda o sentido da imagem original, porque além de selecionar parte da mesma, impõe-se uma duração de visualização. Berger refere-se à pintura, em específico, mas o mesmo acontece na recaptação de uma fotografia. Quando se seleciona parte da informação da imagem original[35], por meio do enquadramento, surge uma nova imagem.

Nesse sentido, as fotografias que resultam da captação da presença dos fungos do arquivo, são imagens novas. Não apenas por resultarem de um reenquadramento de uma imagem já existente, mas também pela alteração literal da composição prévia, provocada pelo crescimento de fungos.

Esta ideia é corroborada pelo próprio Centro de Interpretação, que não me autorizou a fotografar a totalidade das imagens impressas, mas permitiu-me a captação das partes que continham fungos.

---

[34] *Punctum* é um conceito proposto por Roland Barthes em *Câmara Clara* (2021) para nomear certos pormenores em fotografias que traspassam o espetador por razões subjetivas a ele inerentes e que perturbam o *studium*, outro conceito proposto no livro, que se define pelo interesse intelectual e cultural objetivo de cada imagem.

[35] Entenda-se "original" por negativo ou pela totalidade da fotografia impressa, até porque o meio da fotografia é, como se sabe, reproduzível por natureza.

Assim, apesar de não querer inicialmente utilizar imagens de arquivo, aproprio-me destas para a realização do meu filme. “Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada.”[36](Sontag 2005, 2).

[36] Tradução livre do original: “To photograph is to appropriate the thing photographed.” (Sontag 2005, 2).

CAPÍTULO VI

A MONTAGEM

VI. 1. A montagem em *l'homme atlantique* (1981) de Marguerite Duras

Sabendo agora quais as imagens que ia utilizar e com que som, faltava-me agora descobrir como o ia fazer. A relação som/imagem é determinativa na criação de um objeto que deixa espaço para a imaginação, respeitando as imagens sugeridas pelo áudio. De que forma pode a montagem estar ao serviço da ideia da memória lacunar e em deterioramento?

O filme *L'homme atlantique* (1981) de Marguerite Duras é um bom exemplo de como o texto, em som, prevalece sobre a imagem e como através da montagem se regista a ausência. O filme monta-se a partir da voz *off* da realizadora, que acompanha todo o filme, e desenvolve-se sobre a ausência do amado Yann Lemée. O filme começa em ecrã negro, com uma voz que nos diz: "Não vais olhar para a câmara. A não ser quando te for exigido. Vais esquecer. Vais esquecer. Que és tu, vais esquecê-lo."[37]



[37] Tradução livre do original: "Vous ne regarderez pas la caméra. Sauf lorsqu'on l'exigera de vous. Vous oublierez. Vous oublierez. Que c'est vous, vous l'oublierez."

Figura 49

Parece falar connosco, com o espetador, mas quando diz "Vais olhar o que vês."[38], e aparece finalmente a imagem de Yann Lemée que olha para a janela, percebemos que o discurso é dirigido a esta aparição, em simultâneo pessoa e personagem.

A voz *off* relata depois um diálogo indireto: *"*Perguntas-me: olhar o quê? Eu digo, bem eu digo, o mar, sim, essa palavra, à tua frente, essas paredes à frente do mar, esses desaparecimentos sucessivos, esse cão, esse litoral, esse pássaro, sob o vento atlântico."[39] Nesse momento, parece que vemos, através da cara de Yann, do desviar da cara da janela, do baixar do olhar, o monólogo interior que recorda esse diálogo. Como se a ouvisse, o que não poderia ter acontecido uma vez que Duras utilizou, para este filme, planos não usados em *Agatha ou les lectures illimitées* (1981) (Duras 1983, 167). A relação áudio com imagem já está estabelecida, embora não direta, não é aleatória, pelo que quando o ecrã volta a ficar negro e a voz diz para a personagem olhar para aquele cão, aquela costa, aquele pássaro, rapidamente nós olhamos para essas coisas, vemo-las projetadas nas nossas mentes, imaginamo-las através daquela janela – torna-se presente na nossa mente uma imagem ausente invocada pelo som, pela palavra.

Imediatamente depois, quando Yann olha para a janela, ouvimos: "Ouve. Penso também que se não olhasses para o que se te apresenta, isso se veria no ecrã e que o ecrã se esvaziaria."[40] seguido do ecrã novamente negro. Assim, chegamos à conclusão de que o que não é mostrado pela câmara não foi visto pelos olhos de Yann. Há uma relação direta entre o texto e a montagem.

[38]Tradução livre do original: "Vous regarderez ce que vous voyez".

[39] Tradução livre do original: "Vous me demandez: Regarder quoi? Je dis, eh bien, je dis la mer, oui, ce mot, devant vous, ces murs devant la mer, ces disparitions successives, ce chien, ce littoral, cet oiseau sous le vent atlantique."

[40]Tradução livre do original: "Écoutez. Je crois aussi que si vous ne regardiez pas ce qui se présente à vous, cela se verrait à l'écran. Et que l'écran se viderait."



Figura 50

A voz *off* prossegue descrevendo coisas que não são mostradas, mas que somos forçados a ver, ouvimos lentamente as várias reflexões de Duras sobre o cinema e vão-se formando imagens e imaginários na nossa cabeça. Yann continua a parecer ouvir essas reflexões, até que sai fora de campo, ficando ausente da câmara e do ecrã: "Estás ausente. Com a tua partida, sobreveio a tua ausência, que foi fotografada como há pouco a tua presença."[41]



Figura 51

[41]Tradução livre do original: "Vous êtes absent. Avec votre départ votre absence est survenue, elle a été photographiée comme tout à l'heure votre presence."

A partir desse momento, vemos a janela, vemos o espaço por onde antes deambulava Yann, sem a sua presença. Filma-se a ausência por se filmar o espaço vazio que antes era ocupado pela personagem. Tudo o que resta de Yann é a sua ausência, que enche o ecrã, ora com o ecrã negro, ora com imagens onde ele não aparece.

Quando Duras diz que Yaan vai reaparecer no ecrã "Vais reaparecer na imagem." [42], e depois não o mostra, ele reaparece inevitavelmente nas nossas mentes. Não como aconteceu antes, com o cão, por exemplo, uma imagem subjetiva, vemos explicitamente Yann com a cara de Yann, relembrando as imagens que nos foram antes mostradas.

O ecrã negro vai-se intercalando com as imagens até ocupar o espaço todo. O recurso ao ecrã negro permite a aparição de imagens que cada um projeta individualmente na sua mente, bem como apelando à memória das imagens que já foram mostradas. Duras afirma que não tinha "chutes" suficientes de Agatha para encher o filme e, que acima de tudo, não queria fazê-lo (1983, 166-168):

> Queria deixá-lo assim, insuficiente, no interior do ball, isto é, no interior do amor, nada fazer "de propósito" para lhe dar o conforto da representação. Então utilizei o negro, muito. (…). Ao fim de dez minutos de negro estava feito, tinha-se tornado inconcebível encontrar uma imagem de acordo com o texto. A adequação revelava-se vão, decididamente impossível de encontrar, afogada na corrente invencível do negro. (…). E o que ele tem, que a imagem não tem, é que ele pode reflectir as sombras que passam diante dele, como a água, o vidro. Aquilo que se vê por vezes sobrevir sobre o negro são clarões, formas, pessoas que passam na cabine, aparelhos esquecidos nas janelas da cabine, e formas não identificáveis, puramente oculares, surgidas da imensidade do repouso dos olhos pelo negro, ou ao contrário, o pânico que devia tomar alguns quando se lhes propõe olhar sem lhes propor um objecto a ver. Tudo isso não pode a cor captar.

Nesse negro cabe tudo o que não cabe na imagem, tratando-se de "uma recusa da representação, da recusa da produção de imagens para o acompanhamento de um texto

[42] Tradução livre do original: "Vous allez réapparaître dans l'image."

que lhes preexiste (e que lhes sucede), prevalecendo, assim, o próprio texto" (Ascensão 2010, 270). Apenas assim, pode libertar-se a imagem, atingindo o seu expoente máximo de abertura através da abstração causada pelo negro. A possibilidade de imagens que se geram é infinita porque não é limitada por nenhuma figuração visual. Não há uma ilustração do que se ouve, um correspondente direto. "O negro não aponta aqui para uma matéria estática, mas para uma imagem em movimento que se inscreve na duração, ativada pelo som da palavra que ecoa no interior da sala de cinema." (Ascensão 2010, 270).

A sensação de ausência criada por Duras, através da montagem e, especialmente, a prevalência do áudio sobre a imagem, permitindo a invocação mental de imagens que não são mostradas, interessaram-me para a construção da minha montagem.

VI. 2. *Aclarar*, projeto de um filme

Comecei a montagem do meu filme pela montagem do som. Durante os dois anos em que fui perguntando, recorrentemente, aos meus avós sobre o que se lembravam do Vulcão dos Capelinhos, acumulei várias horas de áudios. As gravações foram realizadas em diferentes espaços, mas sempre em ambiente caseiro, usualmente, na casa deles, na cozinha ou na sala. Começamos a conversar e eu colocava o telemóvel a gravar sobre a mesa ou sobre a cadeira e por isso a qualidade do som não é a mais polida.

Comecei, primeiro, por um processo longo de revisão e seleção de todo o material, dividindo-o por temas, já que frequentemente repetiam as mesmas ideias de forma diferente. Fui eliminando as variações das mesmas histórias, optando pela versão mais sugestiva e detalhada. Tentei depois criar um equilíbrio entre as intervenções do meu avô, tendencialmente mais abstratas e filosóficas, e as intervenções da minha avó, bastante precisas. Percebi também que uma grande parte do material que queria utilizar continha o som do relógio da cozinha e outra não, dificultando a conjugação dos dois ambientes. Optei, então, por começar com os fragmentos dos áudios que não tinham o som do relógio de fundo, para apenas fazer uma transição mais suave, para o final do filme. Retirei todas as minhas intervenções, porque achei que a minha voz interferia com o restante áudio e servia apenas para iniciar a conversa. O resultado da montagem de áudio é uma colagem

de fragmentos que junta ideias, colecionadas ao longo de vários dias, tentando manter uma continuidade. Como em todos os processos de seleção, também este excluiu imenso material. Das várias horas de áudio, restaram apenas 17 minutos de entre os imensos relatos que eram também importantes.

Decidi legendar todo o filme para que não se perdesse nenhuma informação pertinente, já que, por vezes, é difícil ouvir bem o que dizem, devido ao ruído exterior.

Quando já tinha a *timeline* do áudio relativamente definida, comecei o processo de seleção das imagens. Sabia que iria ser uma conjugação de imagem com ecrã negro, porque não queria ocupar o filme todo de imagens, queria que o texto respirasse para que o espetador pudesse imaginar com ele. Embora já soubesse que imagens utilizar, foi um processo muito lento e preciso o de tentar associar as imagens dos fungos, sobre o arquivo, com o áudio. Não queria que essa associação fosse aleatória. Apesar de a maioria das imagens ser abstrata, fragmentos de uma imagem maior que nunca é mostrada, queria que se pudesse criar algum tipo de associação entre o texto e o áudio.

Assim, o filme começa em ecrã negro com um áudio gravado no Vulcão que regista um assobio para introduzir o título *Aclarar*. Segue-se um discurso do meu avô sobre o Vulcão, ainda sem o mencionar, sempre em ecrã negro. Depois o meu avô fala sobre a memória e o seu estado (00:02:12:18 – 00:02:44:05): "A minha memória está, a gente pode classificar a memória boa, muito boa, ou razoável. Portanto, a minha memória está com algumas coisas gravadas e estão gravadas que a gente não as apaga. Enfim estão para aqui.".

Nesse momento, aparece pela primeira vez uma imagem que ocupa o ecrã inteiro, um fungo branco muito aproximado, que começa gradualmente, em simultâneo com a voz, a fazer *zoom out:*

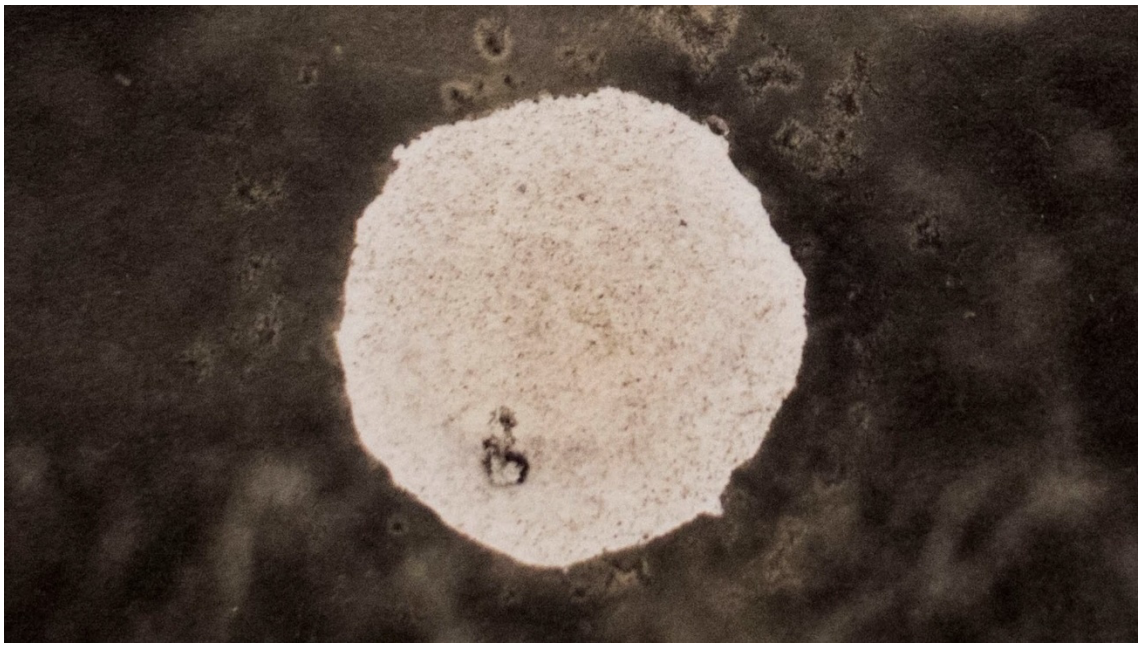


Figura 53

É desta forma que associo logo a memória dos meus avós com a presença do fungo sobre o arquivo. As memórias deles estão "gravadas" como o fungo está gravado sobre a fotografia, ocultando informação. O filme prossegue: "Diz-me uma coisa, tu vais, eu conto-te uma história de um, de um vulcão que rebentou numa ilha e essa história não vai ser muito, não vai sair muito clara. Há coisas que a gente não se lembra." (Medeiros, M. 00:03:12:09 - 00:03:34:21).

Este discurso funciona como um *statement* que demarca o filme desde início da pretensão da reconstrução "verídica" do acontecimento. Aproveito o som dos talheres, e de outros objetos ou ações que surgem naturalmente no ambiente em que a conversa se desenvolve, para dar ritmo às imagens, fazendo-as surgir em simultâneo com esses ruídos. Quando o meu avô fala do Vulcão, surge, efetivamente, uma fotografia da erupção:

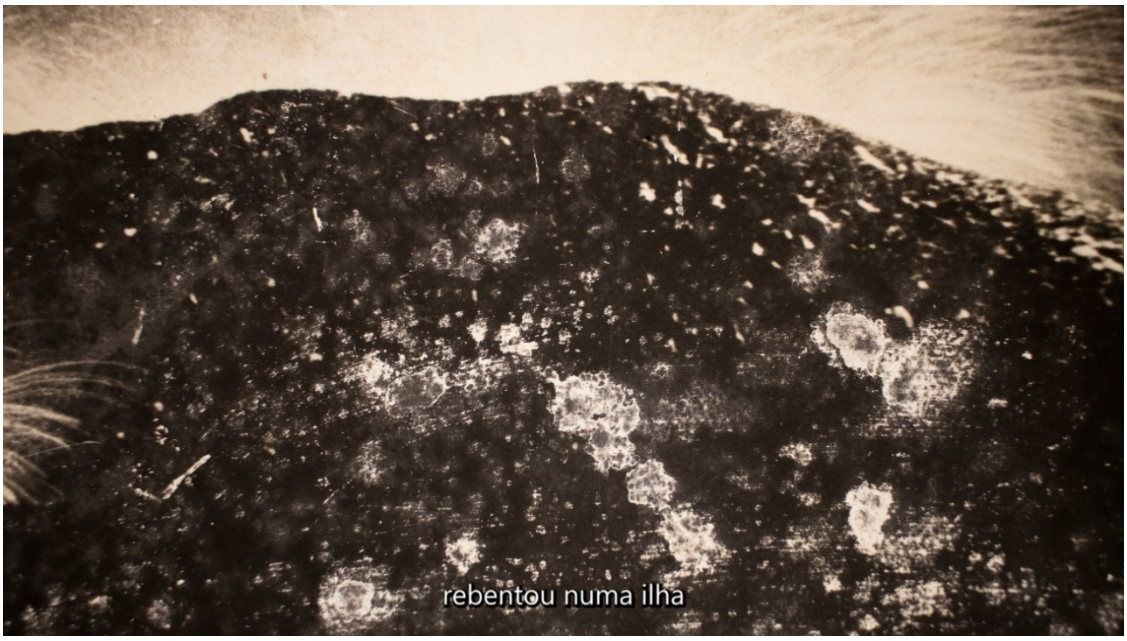


Figura 54

A imagem fica apenas durante alguns segundos e quando diz que a história "não vai sair muito clara", dá-se uma aproximação da mesma imagem, mostrando uma parte mais clara da imagem.

As imagens vão surgindo como flashes de memória, que são seguidas do ecrã negro. Vou frequentemente criando associações não diretas entre o áudio e o som, como a associação entre o lume que se via do Vulcão e um fungo, cuja forma se assemelha a chamas:

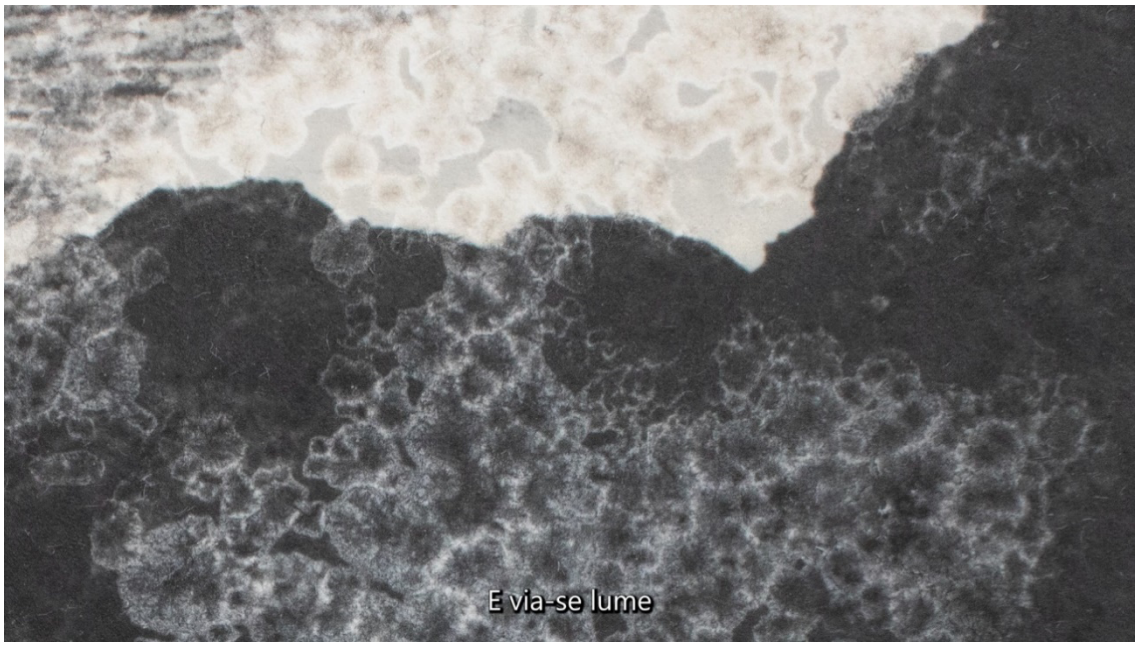


Figura 55

Às vezes, há uma certa coincidência naquilo que se mostra com o que se houve, mas nunca total, quase como pedindo ao espetador que imagine o que falta nas imagens:

"(…) lavava à noite os vestidos. Que aquilo sujava-se muito com aquele pó, com aquele. Aquilo era como uma cinza." (Medeiros, F. 00:13:17:01-00:13:25:02)



Figura 56

As fotografias, ou vídeos, mostrados são sempre fragmentos da imagem original criando no espetador a sensação de que o quadro completo é inacessível. Nunca se vêm os limites da imagem, as margens da fotografia impressa, remetendo para a ideia de que também nunca se terá acesso à imagem total do acontecimento ou mesmo da memória a ele associado. São fragmentos de fragmentos, que aparecem e reaparecem. Por vezes, surgem imagens que parecem repetidas, mas não são, mostram sempre uma ligeira nuance, na exposição ou enquadramento, criando a sensação de que algo mudou na imagem, mas não se sabe bem o quê. Sugere-se, desta forma, a ideia de que a imagem, como a memória, não está fixa, sofre pequenas alterações, mesmo que às vezes quase impercetíveis. Como acontece na seguinte sequência, onde a mudança se dá exatamente depois do "tremor de terra", fazendo com que a imagem trema:



Figura 57



Figura 58

Por vezes, o desaparecer de uma imagem do ecrã é motivado pela interrupção do raciocínio que é causada pela interpelação da outra pessoa. Como quando o meu avô está a contar que "dava a impressão que é uma pessoa que está enterrada, está ali e depois quer respirar e não pode. E então, mas tem que respirar a qualquer custo" e é interrompido pela voz da minha avó que anuncia que estão a passar camionetes fora de casa (00:05:51:09 - 00:06:08:16):



Figura 59



Figura 60

O filme tenta recriar o fluxo de consciência motivado pelo esforço de recordar o acontecimento traumático. Regista não apenas o esforço de recordar uma memória já em deterioramento, mas também a realidade das pessoas que a contam, a sua intimidade, que se vai intrometendo inevitavelmente no esforço de recordar.

Juntos, os meus avós vão criando e destruindo histórias, contradizendo-se por vezes, apoiando-se outras. O filme termina com um *zoom in* numa parte da imagem onde os fungos brancos se fundem totalmente com a sobre-exposição da lava incandescente. Funciona como o fechar da viagem pela coleção de memórias e de esquecimentos, voltamos ao branco que ocupa a totalidade do ecrã:



Figura 61



Figura 62

Surge depois a pergunta do meu avô: “Tu disseste-me uma conversa do Vulcão dos Capelinhos, porquê?” (00:15:23:13 - 00:15:30:03). Onde pela primeira vez é revelado o nome do Vulcão.

Segue-se um postal da época, a única imagem que não contém fungos e mostra as suas margens, contrastando com todas as imagens mostradas antes. Surge para situar a pequena história dos meus avós na grande história do acontecimento:



Figura 63

CONCLUSÃO

Este trabalho de projeto levanta questões filosóficas e teóricas sobre a representação áudio/visual de uma memória, em esquecimento, de um evento traumático: A erupção do Vulcão dos Capelinhos, de 1957.

O projeto parte do som e o mote são os relatos dos relatos em primeira pessoa dos meus avós acerca do evento, onde são evidentes as suas falhas de memória e o esquecimento que de dia para dia aumenta, sem querer se focar na demência de que ambos padecem. Destaca-se a importância da pequena história na grande história, demonstrando a necessidade de conhecer a erupção através das pessoas que a viveram. Uma vez que as memórias que os meus avós possuem se foram alterando substancialmente ao longo do tempo, o trabalho não se foca na reconstrução histórica do acontecimento, mas no registo do inevitável instalar do esquecimento sobre essa memória.

A principal questão que o trabalho levanta é a seguinte: que imagens associar a esses relatos, sem os ilustrar. Exclui-se o uso do arquivo pela sua neutralidade e aparente detenção da verdade, impossível de associar à subjetividade dos relatos, por, inevitavelmente, os limitarem ou os ilustrarem.

Começa-se, depois, por procurar outras imagens na paisagem atual do Vulcão, fazendo-se um paralelo entre a transformação da memória e a transformação da paisagem.

Propõe-se, posteriormente, a metáfora do esquecimento como um fungo, motivada pelo encontro fortuito com uma beterraba em decomposição. A atividade fúngica que possuía transformou-a, criando uma micro paisagem que rapidamente se associou à própria paisagem do Vulcão, frequentemente percebida como extraterrestre. O fungo transformou a beterraba, da mesma forma que o esquecimento transforma a memória. Para materializar essa ideia, submeteram-se fotografias da paisagem atual dos Capelinhos a um fungo branco que as foi gradualmente deteriorando.

Finalmente, recorre-se ao arquivo físico, do Centro de Interpretação dos Capelinhos, para perceber se também ele poderia ter desenvolvido, com o tempo, fungosidades. A presença de fungos brancos sobre o arquivo físico da erupção, torna-o elegível para a realização do filme, porque se mostra lacunar, com falhas e “brancos”

deixando espaço para o imaginário que os relatos evocam. Ambos, os relatos e o arquivo, mostram a inevitável passagem do tempo.

Assim, para o filme que surgiu desta investigação, utilizou-se o arquivo não como fonte de narrativa, mas como evidência do esquecimento pelo seu deterioramento. Através dele, faz-se um retrato alternativo da paisagem, potenciado por um cinema sensível à sua materialidade e à transformação da memória que ele invoca.

A conclusão deste trabalho não cessa, no entanto, o próprio projeto. As relações propostas para o entendimento da mutabilidade da memória abrem novos caminhos para a sua representação, motivando a continuação da investigação aliada à criação artística. O projeto continuará, por isso, o seu desenvolvimento.

BIBLIOGRAFIA

Ascensão, Joana. *L'Homme Atlantique.* in Textos CP, Pasta 117, 2010, 269-270.

Ashton, Jenna Carine. *Derek Jarman's Blue: Negating the Visual.* Journal of Applied Arts & Health, vol. 3, no. 3, 2012, 295–307.

Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa, pt, EDIÇÕES 70, 2021.

Berger, John. *Modos De Ver*. Lisboa, pt, Antígona, 2018.

Didi-Huberman, Georges. *Cascas*. São Paulo, br, Editora 34, 2017.

Didi-Huberman, Georges. *Imagens Apesar De Tudo*. Lisboa, pt, KKYM, 2012.

Duarte, Susana. "Arquivo". Em *Cinema e Filosofia*. Grilo, João Mário. Aparício, Maria Irene. Lisboa, pt, Edições Colibri, 2013.

Duras, Marguerite. "O Homem Atlântico." Em *11º Festival Internacional De Cinema - Figueira Da Foz*, 1983, pp. 166–68.

Forjaz, Victor Hugo. *Vulcão Dos Capelinhos: Retrospetivas Vol I*,. 2ª ed., Ponta Delgada, pt, Victor Hugo Forjaz, 1997.

Grimal, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana.* Lisboa, pt, Antígona, 2020.

Halbwachs, Maurice. *A Memoria Coletiva*. São Paulo, br, Edições Vértice, 1990.

Izquierdo, Ivan. *A Arte De Esquecer*. 2ª ed., Rio de Janeiro, br, Vieira & Lent, 2010.

Izquierdo, Ivan. *Memória*. 2ª ed., Porto Alegre, br, ARTMED® EDITORA S.A, 2014.

John, Berger. *Confabulations*. PENGUIN BOOKS, 2016.

OSSANG, Frédéric-Jacques. *PUNK INTERVENTION: A CONVERSATION WITH F.J. OSSANG*. Desistfilm, Entrevistado por Mónica Delgado, Michèle Collery e Mina Blumenfield, Julho 2017, Paris, fr, desistfilm.com/a-dialogue-with-f-j-ossang.

Parque Natural do Faial. Proposta de classificação do Vulcão dos Capelinhos Como Monumento Natural https://servicossraa.azores.gov.pt/grastore/crads/20170926/Proposta_classificacao_Monumento_Natural_Vulc%C3%A3o_Capelinhos.pdf, 2017.

Saramago, José. *Ensaio Sobre a Cegueira*. 23ª ed., Porto, pt, Porto Editora, 2014.

Simmel, Georg. *Filosofía Del Paisaje*. 3ª ed., Madrid, es, Casimiro Libros, 2018.

Sontag, Susan. *On Photography*. New York, us, RosettaBooks, 2005.

Tony Conrad. "The Language of Less: Tony Conrad." *YouTube*, intervistado por Madeleine Grynsztejn, 17 Feb. 2012, www.youtube.com/watch?v=2Uh-SF4Z7AI.

Filmografia:

Blue. Derek Jarman, Basilisk Communications Ltd, 1993.

Histoire(S) Du Cinéma. Jean-Luc Godard, Canal+, Centre National de la Cinématographie, France 3, Gaumont, La Sept, Télévision Suisse Romande, Vega Films, 1988 - 1998.

Le Trésor Des Îles Chiennes. F. J. Ossang, Filmargem Gémini Films La Sept Cinéma Molécules Trois Lumières Production, 1990.

L'Homme Atlantique. Marguerite Duras, Des femmes filment / Ina / Productions Berthemont, 1981.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1-3 Registo da erupção do Vulcão dos Capelinhos, Dr. Decq Mota, Faial, 1957

Figuras 4-6 *Stills* de *Le Trésor Des Îles Chiennes*, F.J. Ossang, 1990

Figura 7- 9 Registo da paisagem hoje, Vulcão dos Capelinhos, Isabel Medeiros, 2022

Figura 10 Still do filme *Blue*, Derek Jarman, 1993

Figura 11-12 Pedras claras do Vulcão, Vulcão dos Capelinhos, Isabel Medeiros, 2021

Figura 13 Pele da pedra clara, Vulcão dos Capelinhos, Isabel Medeiros 2021

Figura 14-16 Beterraba em decomposição, Lisboa, Isabel Medeiros, 2022

Figura 17 1º teste fotografia sob beterraba em decomposição, Lisboa, Isabel Medeiros, 2022

Figura 18-19 Teste com gotas de limão sobre papel algodão sem impressão, Lisboa, Isabel Medeiros, 2022

Figura 20-21 Teste gostas de limão sobre papel algodão com impressão, Lisboa, Isabel Medeiros, 2022

Figura 22-23 Teste gotas de limão + farinha sobre papel algodão com impressão, Lisboa, Isabel Medeiros, 2022

Figura 24-26 Teste muito sumo de limão sobre papel algodão com impressão, Lisboa, Isabel Medeiros, 2022

Figura 27-30 Teste com pouco limão e pouca farinha sobre papel algodão, Lisboa, Isabel Medeiros, 2022

Figura 31-33 Progressão do fungo sobre a impressão *Lete,* Lisboa, Isabel Medeiros, 2022

Figura 34 *Lete*, em *An elemental thing*, exposição Útero, Lisboa, Isabel Medeiros, 2022

Figura 35 Aproximação *lete*

Figura 36 *Yellow Movie,* Tony Conrad, 1973

Figura 37 Aproximação *Lete*

Figura 38 *Entre Rios*, CIVC, Horta, Isabel Medeiros, 2022

Figura 39 Aproximação *Entre Rios*, Isabel Medeiros, 2022

Figura 40 Líquen sobre uma pedra vulcânica, Vulcão dos Capelinhos, Isabel Medeiros, 2022

Figura 41-44 Arquivo físico da erupção do CIVC, Horta, Isabel Medeiros, 2022

figura 45-48 Fungos brancos sobre o arquivo do CIVC, Horta, Isabel Medeiros, 2022

figura 49-52 Stills de *l'homme atlantique*, Marguerite Duras, 1981

figura 53-63 Stills de *Aclarar*, Isabel Medeiros, 2022

Anexo 1

Entrevista a António Medeiros, irmão do meu avô, o último faroleiro do Vulcão dos Capelinhos.

Transcrição da entrevista, gravada em áudio, a 17 de Março de 2022, na Horta, Faial

I.M - Isabel Medeiros

A.M - António Medeiros

I.M. - O que se lembra da explosão do Vulcão das Capelinhos? O que é que se ouvia? O que se via, se cheirava? Como se sentiu? Se me pudesse falar um bocadinho sobre isso.

A.M - Vais fazer perguntas e eu vou responder.

I.M. - Sim.

A.M. - Mas se quiseres saber mais pormenores, espera só um momento, que eu vou-te buscar, aqui, um livro com os pormenores todos.

A.M - Vou acender a luz. Estou pobre, mas ainda posso pagar a luz. O farol dos Capelinhos teve início em 1883. E começou em construção quando o Rei Dom Carlos e a Rainha Dona Amélia vieram aqui numa visita e foram lá almoçar, no farol dos Capelinhos. Mas ele não funcionava ainda. Quer dizer, foi 1883 o início da obra, o projeto e tudo mais. E só à vinda do rei Dom Carlos, aqui no ano 1901, começou a funcionar. Naquele tempo, não havia transportes, nem mão de obra, nem água, quer dizer, tiveram de construir os poços para água da chuva, para se poder fazer a massa para construir aquela torre, naquela dimensão.

Vou-te mostrar aqui. Aqui são os acessos. (aponta para imagem dos Capelinhos antes da erupção) Este é o farol. A casa das máquinas e as residências.

I.M.- Porque, vocês viviam aqui?

A.M. - Sim. E aqui é oficina e aqui são 2 anexos. Eu morei neste anexo. Em baixo. Aqui, aqui. A história do Vulcão dos Capelinhos está toda aqui.

I.M. -Vocês (o sr. António e a família do meu avô) viviam no farol da ribeirinha, não era? Que é aqui perto, não é? E também trabalhou lá?

A.M. - Sim, sim.

I.M. - O farol como está hoje, foi remodelado? Ou seja, a ponta, parece-me um bocadinho diferente, destas fotografias.

A.M. - É diferente porque aquilo enferrujou tudo. A parte da lanterna era tudo em ferro, enferrujou tudo e caiu tudo e depois a junta de freguesia mandou buscar esta parte de cima a Espanha. Por dentro não sei se tem alguma coisa, que eu nunca fui lá.

I.M. - Não voltou lá?

A.M. – Não, não, nunca mais lá pus os pés. Já fui convidado tantas vezes.

I.M. - Porquê?

A.M. - Eu apanhei muita coisa. Apanhei lá 25 dias.

I.M. - Só foram 25 dias?

A.M. - Só tive neste farol 25 dias, vim da escola para aqui. No dia 1 de setembro. E no dia 25 apareceu este desastre.

I.M. - Depois disso não voltou ao Vulcão?

A.M. - Fui lá fazer uma entrevista para a RTP Açores, no telejornal. E tive lá e disseram para eu ir lá dentro. Mas não fui lá ao museu. Não me diz nada. Nada. Nada.

I.M. - E a paisagem como ficou, depois?

A.M. - A paisagem que ficou não tem nada a ver com o que era. Nada mesmo. Nada. Aquilo era bonito. Era bonito. Tinha lá em baixo o porto, os baleeiros no porto, em baixo. Era como uma freguesia. E aquilo tornou-se num rasto de cinza e pedra e escória e lama. E eu vi esta porcaria toda. Só já não vi, foi a lava. Que já não andava lá, eu fui-me embora em outubro. Mas fazia lá o serviço depois do dia 25, a gente ia lá num carro alugado, não, num carro da capitania, vínhamos de manhã e vínhamos à tarde. Depois diz aí, estavam a ver que aquilo passasse só naquilo, só naquela coisa da água, das escorrias, das cinzas e depois aquilo parava e o farol continuava a funcionar, aquilo estava tudo limpo. Não havia prejuízo nenhum. Depois, naquela altura que fez aquele sismo muito grande, eu estava lá, estava de serviço. Estava só eu e o empregado que ia entrar na meia-noite, aquilo é por turnos. A gente trabalhava por turnos, não trabalhava toda a noite. Tinha máquinas e era preciso estar sempre de vigia, porque de repente a lâmpada fundia,

não havia alarmes. E eu é que estava de serviço, estava de serviço nesse dia, nessa noite, não foi de dia, foi essa noite.

Quando aquilo se deu, aquela tragédia, estava em casa com a minha filha e não consegui sair porta fora, as paredes parece que se deslocaram uma para a outra da casa. E eu estava com ela ao colo e não conseguia sair da porta para fora, a minha mulher estava na rua, mais minha irmã. Não havia mais ninguém lá dentro. No farol nessa altura. O recinto era grande, até ao parque de estacionamento. Ela disse que o recinto onde está aquele museu era grande, até ao portão, ela diz que aquilo era ondas, fazia ondas.

I.M. - A terra?

A.M. - A terra fazia ondas.

Mas com tudo isso, era novo, tinha outra capacidade de esperteza de atividade. Nesse mesmo dia, que a terra tremou, tremia que era uma coisa seria, mas eu, ainda chegou se à noite, à tarde, fui lá cima ao farol, tirei-lhe as cortinas, tinha os cortinados por fora, as cortinas por fora para desviar as lentes do sol, para o sol não queimar as lentes. Eu fui lá cima e pus tudo a trabalhar. Aquilo era tudo manual, naquele tempo aquilo tinha um peso, era movido por meio de uma máquina de *juria*. Aquilo tem os pesos e a gente dava à corda e era isso que fazia funcionar aquela maquina por intermédio de uns pêndulos que se baseavam dentro de uma bacia, uma coisa cónica. E quando atingiam uma certa velocidade, quer dizer, aquilo estava sempre a abrir e a fechar, para manter uma rotação certa. Porque cada farol tem de ter uma rotação certa, 20 segundos, 30 segundos, 40 segundos, para não haver confusão com a navegação. E eu pus aquilo tudo a trabalhar. Pus as maquinas a trabalhar. Aquilo mexia tudo. Era uma coisa séria.

I.M. - As outras pessoas já sabiam?

A.M. - As outras pessoas já tinham abandonado. Fiquei eu e a outra pessoa que ia entrar de serviço. Quando chegou a hora o outro apareceu para me substituir e eu chamei um carro de praça porque tinha a minha filha e foi lá me buscar e eu deixei aquilo tudo. E o chefe é que tinha obrigação de estar lá. Foi o primeiro a abandonar o serviço. Não era eu nem os funcionários. Era o chefe que devia estar lá dentro a acompanhar os funcionários até de manhã. Até ver o resultado daquilo. No outro dia de manhã. Fui para cima cedo. Meu cunhado é que tinha um táxi. A minha mulher ficou na casa da mãe, mais a minha filha. E cheguei lá, fui dos primeiros. Depois o Mário Pacheco, o Jorge, e o chefe. E um vigia da baleia, tem lá ainda a casota do vigia da baleia, chamou para baixo e disse:

oh Vocês, venham aí à beira da rocha para ver o que está aí feito! Nós fomos à beira da rocha, porque nos estávamos no recinto mais para cima. O farol estava a trabalhar. Só desligou os motores. E ele continuou a nadar de roda. Até o peso parar. Não tinha mais Corda para o farol. Eu bem me parecia que, eu tinha uma ideia que aquilo ia ser assim, mas chegou o engenheiro Frederico Machado, um vulcanológico, um fulano muito conhecido, o teu pai sabe quem é.

Chegamos à beira da rocha e aquilo era sabes, uma panela quando pomos água a ferver? Tal e qual, não tinha diferença nenhuma. Quando ferve? Quando está a ferver. Aquela água estava assim, daquela maneira. Depois uns 500 m, mais ou menos, de superfície de diâmetro. Continuamos lá e aquilo a ferver. E o engenheiro disse: isto não vai continuar assim, ele explicou à gente, vai deitar pedra, escórias…

I.M. - E foi aí que decidiram ir embora?

A.M. - Ele fez isso tudo, e fez uma ilha 1 km de distância e parou. Agora não há mais. Ele parou num dia, mas começou no outro dia outra vez. E aquela ilha com 1 km de diâmetro desapareceu. Estava no meio e já deitava areia para cima do mar, e fez uma ilha, e numa noite aquilo desapareceu tudo. E ficou o tal centro da panela a ferver, lá no meio. Mas a intensidade ia aumentado de fervura. A gente via agora, e daqui a bocado já tava um pouco mais e à tarde ainda mais, até deitar lava.

Somos embora no mês de outubro, eu fui para o Topo, os outros foram para os Rosais (outros faróis).

I.M. - Sabiam que era um vulcão?

A.M. - Sabia, porque o engenheiro Frederico Machado disse que era um vulcão, ele estava lá sempre connosco. Íamos todos os dias, depois passamos a ir só à noite fazer vigilância numa casa em cima. Íamos na camioneta para cima e vínhamos na camioneta para baixo.

Nos íamos ver a evolução do Vulcão dos Capelinhos e dizíamos o que víamos.

I.M. - Como é que era o som?

A.M. - Não tinha som.

I.M. - Tinha muita cinza?

A.M - Só quando fazia muitos trovões, quando vinha aquela cinza fazia muita trovoada, a gente ouvia. Então quando começou a lava, ouvia-se perfeitamente.

Eu tava no Topo e ouvi. Aquele barulho da lava.

I.M. - Tirou fotografias?

A.M. - Não tirei. Não tinha máquinas para tirar fotografias. Talvez alguém tenha isso muito guardado. N sei quem possa ser.

A fotografia que eu tenho é na mente ver aquilo, a água a ferver e depois aquilo a formar uma ilha, mais ou menos meia milha desviada da costa. Tinha ali o espetado, uma coisa altíssima e ele fez foi aqui para fora ao pé dos ilhéus. Foi mais ou menos entre o espetado e os ilhéus. Mais ou menos 500 m desviado da costa. Entre a costa e o ilhéu. Foi formando aquilo com cinza, com lava e com pedras. Ainda sem deitar areia.

Em quanto o vento soprava dos quadrantes norte, sul, sueste, de cima da terra, as cinzas iam todas para o ar, não vinha nada para terra. Se o vento continuasse com aquela mesma dimensão e força e orientação, não tinha vindo cinza nenhuma para terra, ia tudo para o mar, tudo para o mar. Depois o vento mudou virou de oeste que é fronteiro, não começou a deitar no mar, começou a deitar na terra. E encheu tudo o que estava lá feito, na freguesia. Com a direção do vento, foi o vento que trouxe aquilo, não foi ele (o Vulcão) as expulsões e a lava era sempre na vertical, ia *vroom* e caia na vertical. Mas o vento virou com forte densidade e puxou tudo para dentro, deitou pedras no recinto, ainda sem deitar cinzas em terra.

Eu tive a coragem, aquilo tinha uns salgueiros pelo lado do porto ao comprido até ao portão. E eu fui lá, cortei um galho e meti que tinha lá um buraco porque a pedra enfiou-se pelo chão abaixo.

I.M. - Caiu?

A.M. – Não, ficou à superfície. Fez um buraquinho, um buracão, que era uma pedra grande e eu meti lá o salgueiro e o salgueiro saiu a fumar a fazer fumo, quer dizer, a pedra estava quente, estava vermelha, quer dizer, eu não vi vermelho, mas vi de maneira que aquilo estava quente para queimar o salgueiro verde, estava quente. Foi a única experiência que eu tive do Vulcão, de resto.

I.M. - O ambiente, em geral, ficou quente? Fez Calor?

A.M. - Não sentimos nada. A não ser quando começou a deitar lava. É porque antes, quando havia cinzas, a gente não ia lá abaixo. A gente tinha medo de ir lá a abaixo. Aquilo dava umas expulsões de certa dimensão e a gente aguentava tantas, ao fim de aquelas deitava uma muito grande e nessa altura deitava pedra. E depois começavam outras de pequena dimensão. Eu contava quantas eram e já sabia, ao fim de tantas, lançava aquela muito alto, e pensava: a terra tanta força tem. Nunca tinha visto tal coisa, mas agora já vi aquele nas canarias, aquilo é mais que força.

Tem mais alguma pergunta para fazer?

I.M. - O que nós temos visto é que a paisagem está a mudar outra vez. Está a crescer vegetação nas cinzas. Então, se calhar, daqui a uns anos, aquilo vai voltar a ser verde como era.

A.M. - (abana a cabeça)

I.M. - Acha que não?

A.M. - Não acredito, não, e eu vou-te dizer porquê. Naquele enfiamento, quem vai à caldeira, que a gente olha para o Vulcão dos Capelinhos e há ali dois, antes de chegar lá. Há o cabeço verde. Estão todos no mesmo enfiamento. Aquilo a começar a criar erva e arvores, isto é a minha ideia, aquilo que está pronto. A ilha está feita. Não há mais nada ali a coiso.

I.M. - Dizem que com o tempo que tem passado e com o mar, está a perder área.

A.M. - Está a perder área, mas quando chegar aos ilhéus, ele não perde mais. A não ser por séculos abaixo, aonde há areia, sim, mas aonde há lava, vai ficar sempre lá, não mexe de lá.

Fica lá. Como a gente viu nas canarias. Fica lá. Mas isso pode levar séculos, mas eu não acredito.

Porque aquilo à medida que vai caindo rocha vai fazendo pedra, vai descobrindo a areia, mas, vai descobrir a pedra também que ele lançou para fora do buraco, do centro do buraco e essa pedra vai-se estendendo. A ponta do mar vai começar a bater na pedra e já não bate na rocha e enquanto não bater na rocha fica lá.

I.M. - Estão a nascer alguns catos e salgueiros.

A.M. - Estão a nascer lá fora?

Hmm ainda bem… foram plantados.

I.M. - Plantados?

A.M. - Aquilo não nasce assim, não nasce se não plantar. Sementes não dão. Não tenho ideia nenhuma de ver. Tem de ser com galho. É só enfiar o pezinho e pronto. Isso é uma ideia boa. Meter lá salgueiros é uma ideia boa, é uma zona turística. Depois, hão de acabar de fazer um caminho até à rocha pelo lado do mar, pelo lado norte e sul.

I.M. - Agora é proibido descer.

A.M. É uma medida de prevenção. A descida ali pelo farol, eu desci por lá varias vezes quando ia pescar. Lá para o lado norte.

I.M. - Nós fomos lá. Os pés afundam na descida é só areia e há umas espécies de rochas, mas desfazem-se se se tocarem.

A.M.- Depois de fazerem o museu lá dos Capelinhos, fui lá fazer uma entrevista para o telejornal, nunca mais pus lá os pés. Aquilo não me diz nada, aquilo que eu passei, aquilo não me diz nada. Foi muito, muito, muito traumatizante com aquela história daquele Vulcão. E eu apanhei tantos (sustos) na minha vida aqui nas ilhas. Apanhei um aqui horrível. Também na Terceira. E pensei o que é que eu vou apanhar mais? Mas quem vive aqui está sujeito a isso.

I.M. - E foi para faroleiro porquê?

A.M. - O meu pai já era. Eu tive tropa aqui. E trabalhava às ordens do comandante. Quando ele chegava, eu já estava lá e quando ele saia, eu saia também.

Um dia, um fim de semana, ele disse assim: Olha Medeiros - Eu já não tinha número, já me chamava pelo nome, eu tinha o número 27 - eu vou ao farol da Ribeirinha, tenho aqui um carro que vai lá onde tu moras. Ele foi ali mais a senhoras e os filhos e ficou mal impressionado, foi num dia mau. Viu aquilo tudo. E no outro dia quando me chamou disse assim: Medeiros, eu vou abrir concurso aqui e depois segues a vida da tropa e vais ser o 1.º a ser promovido. E eu, era muito frontal, eu já tinha concorrido para o farol, estava à espera de sair da tropa para ir para a Ferraria para S. Miguel: Sr. Comandante, eu já tenho uma guia de marcha para ir para o farol da Ferraria. – oh é pena e coisa, ainda se pode arrepender um dia. E eu só não fui para a tropa porque eu não gosto de fardas. Só andei fardado quando andei na tropa, na minha vida profissional, nunca vesti farda, eles andavam todos fardados e eu fui para a capitania de Ponta Delgada e

recebi ordens de andar sempre à paisana. Mas quando vim para aqui, já foi para acabar a vida, para reformar. E o comandante Chaves disse: oh Medeiros, sempre hás de comprar umas calças ou um blusão e um boné. - Boné eu tenho e tenho distintivos, tenho tudo, não tenho é roupa. E chegou aqui um capitão do porto e ele chamou-me e disse: Oh Medeiros, vem fardado! E eu lá coiso e cheguei ali em frente à tua casa na Horta e o guarda-fiscal para e faz-me continência. E eu tirei o barrete logo pelo chão, estava no meu carro e disse: aqui mais ninguém me faz continência tal era o horror que eu tinha aquela coisa de andar de farda. Não gostava.

Mais alguma coisa?

I.M. - Quando foi para S. Miguel o meu avô já estava lá?

A.M. - já… a primeira vez fomos juntos! Ele foi dar aulas na lagoa com a Fátima e eu para a Ferraria. Depois fui para Lisboa tirar o curso e ele desistiu de professor e foi para a companhia de seguros. E depois ficou lá. Ah e tu és uma *chatinha* (apelido da família Medeiros do Pico) Mas como é isto vai buscar aquelas feições, tu não conheces, mas é uma pessoa que é tal e qual à tua feição. A do César, tu não sabes quem é o César, é um primo da família, um sobrinho do meu pai. Um primo direto do teu avô e tem filhos, um casal de filhos e esse casal tem uma filha que é tal e qual a tua feição. Quando tu chegaste disse : Ah, isto é a neta do César. Muito parecidas.

I.M. - Eles são daqui do faial?

A.M. - Sim.

I.M. - Ainda conduz?

A.M. - Pois. Tenho um carro é para andar.

Tenho um irmão na Terceira de 92.

Eu tenho tanta coisa para fazer. Há sempre coisas para fazer…

I.M - E faz o que? Trabalha em madeira?

A.M. - Não, na terra! Os quintais tanto grandes ali para baixo, aqui do lote desta terra. Tenho tanta coisa para meter, é cenouras, é repolhos, é curgetes… Não sei se vou chegar a fazer tudo.

I.M - Faz tudo sozinho?

A.M - Sozinho. Não quero ninguém aí. A minha filha é que vem aqui e o meu filho, o Paulo, que está no pico vem aqui. Está aqui comigo. Quando está de folga.

I.M – E o seu neto?

A.M - É o filho, engenheiro de máquinas, acabou o curso. Telefonou-me hoje a dizer que o filho já tem o diploma de engenheiro de maquinas, agora vai embarca num navio, para ele aprender, ele vai saber o que é.

A gente também no 1.º ano era só eletricidade e máquinas e eu já não podia ver máquinas. Aquilo é muito complicado a eletricidade, é muito complicado e máquinas ainda mais. Sabes isso o que é que quer dizer? (aponta para escultura de um farol com uma pessoa)

Agora vou-te explicar: isto é o faroleiro, sou eu, isto é o farol, isto é quando eu ia buscar, está aqui o peixe e o caniço. Isto é o sacho, quando eu vou para a terra trabalhar, isto é o cesto do peixe, isto é uma terra com bananeiras. Quando andava lá, isto é o forno que eu fiz ali para cozer pão.

I.M - Gostou de ser faroleiro?

A.M - Em parte, sim, outra parte não. Tive problemas grandes com chefes. Tive um chefe que era meu primo. Foi a pior coisa que eu vi em homem. E é primo filho de irmãos. Isso foi o pior tempo da minha vida. Foi aqui na Ribeirinha e eu tentei ir para a Horta, para o lugar do meu pai. Fui e depois houve o 25 de abril e eles fizeram um abaixo-assinado, que não o queriam na Ribeirinha e ele foi para a Horta outra vez. E eu disse: não me vejo livre deste homem para fora. Vou-me embora para a Ribeirinha outra vez. E fui. Já tinha ido ao curso para ser promovido e fui promovido para faroleiro chefe e já não dava para estar em faróis de rotação, aqueles grandes, como o dos Capelinhos. Tinha de ir para uma capitania para receber ordens do superior e transmitir ordens. Tinha 63 funcionários sob a minha tutela e eles faziam o seu serviço todo e transmitiam-me o que queriam. Ou quando se deslocavam para o continente e eu é que tratava desses problemas durante dois anos. E depois fiz, mudei tudo, depois foi uma conversa que tive com o capitão do porto queria que ele me tirasse essa responsabilidade dos faróis dos Açores. Não queria saber nada daquilo e eu disse assim: olha, Sr. Comandante, eu achava melhor ser o seguinte: cada chefe é chefe do seu farol. Quando houver alguma coisa para resolver, então venha ter comigo. Não quero ter interferência nas vidas deles. A coisa foi andando, ele foi escrevendo e depois isso foi para a direção dos faróis e ficou assim mesmo. Cada

qual está agora no seu poleiro e deixam o homem que está lá descansado, recebe e transmite. Porque era muita coisa, muita coisa de mais.

Mais alguma coisa?

I.M - Não, acho que não.

A.M - Ta tudo gravado aí?

I.M – Sim, esta tudo gravado aqui.

A.M - Ai eu não sabia, se eu soubesse que estava tudo gravado eu não tinha falado tanto. (risos)

I.M – (risos) É só para ouvir depois, muito obrigada.

Fim da gravação.

Anexo 2

Transcrição da entrevista registada em áudio a Fátima Medeiros e a Manuel Medeiros, a 25 agosto 2020, em Ponta Delgada, S. Miguel.

Isabel Medeiros: I.M.

Manuel Medeiros: M.M.

Fátima Medeiros: F.M.

I.M.: - Gostava que vocês me contassem como foi, o Vulcão dos Capelinhos?

F.M.: - Tens de ir com a gente ao Varadouro e vamos ao vulcão e tu já vês tudo aquilo como é.

I.M.: - Eu vi, mas eu quero que a avó me conte como foi viver isso. O que é que as pessoas pensaram, o que diziam, como aconteceu.

F.M.: - Morriam de medo, aquilo era horroroso e fazia um barulho, não fazia um barulho enorme, lembras-te? Fazia. Um barulho que a gente não sabia de aonde é que vinha aquele barulho, vinha de baixo da terra, não sei. E era assim. E via-se lume. Fazia lume. E mais nada

I.M.: - Como é que era o barulho?

F.M.: - O barulho era terrível, um barulho que não era barulho, nem sequer sei o é que era, era uma coisa terrível. E depois quando fores ao varadouro, a gente vai-te mostrar o vulcão.

I.M.: - Eu já fui lá, mas queria saber como é que eles disseram às pessoas o que se estava a passar.

F.M.: - Eles falavam pouco, porque eles tinham medo

I.M.: - Mas como é que a avó soube que era um vulcão?

M.F.: - A gente soube que era um vulcão quando eles começaram a dizer que era um vulcão que tinha rebentado. A gente chegou-se lá…o Vulcão ouvia-se dos Cedros, não era? Do Varadouro aos Cedros ouvia-se o barulho.

I.M.: - E o que é que o avô se lembra?

F.M.: - Lembras-te do Vulcão? Eu lembro-me bem, ia para a escola cheia de medo, coitada de mim, chegadinha para as paredes. Que a escola era por baixo da igreja. Pra cá.

M.M.: - Qual igreja?

F.M.: - A igreja dos Cedros. Não te lembras? E ele fazia um barulho que se ouvia longe...

M.M.: - ah isso sim...

F.M.: - e eu encostava-me para as paredes cheia de medo. Mas nunca tive problema nenhum.

I.M.: - E não caia areia?

F.M.: - Não. Areia no chão mexia-se de lado para lado, mas era no chão.

M.M.: - Ah?

I.M.:- Se não cai areia do Vulcão.

M.M.: - Não era no princípio. No princípio havia um vulcão. O que é um vulcão? Um vulcão é uma explosão de terreno, terra, num determinado sítio, em que as movimentações da terra naquele sítio são diferentes. São explosões. Praticamente explosões de determinados tipos de gazes que estão ali acumulados e depois são expelidos, expelidos ou explodidos. Percebes? E é isso que faz com que as pessoas fiquem com medo.

F.M.: - Mas não mete muito medo

M.M.: - Ah?

F.M.: - Não mete muito medo. Eu encostava-me para a parede quando aquilo começava e aguentava-me ali.

M.M.: - Tudo depende da sensibilidade da pessoa.

I.M.: - Claro.

M.M.: - A pessoa tem medo se é mais sensível ou não.

F.M.: - E tinha medo, acho que não havia ninguém que não tivesse medo. Mas não era um medo de espantar.

M.M.: - Agora explicar aquilo propriamente, naquela altura…

I.M.: - Mas o que é que as pessoas pensavam? O que é que as pessoas achavam que era?

M.M.: - Aquilo tudo dependia da imaginação de cada pessoa.

I.M.: - O que é que o avô pensou?

M.M.: - Eu pensei é que ia abrir um buraco em determinada situação, em determinado lugar da terra…

I.M.: - Planeta?

M.M.: - Da terra toda. E que aquilo começava, a terra, dava a impressão, não é comparando, mas dava a impressão que é uma pessoa que está enterrada, esta ali, e depois quer respirar e não pode, mas tem de respirar a todo o custo e…

F.M.: - Estão passando camionetes.

M.M.: - Ah?

F.M.: - Estão passando camionetes, não são daquelas grandes, grandes, são médias, com pessoas dentro, é o que está passando.

M.M.: - O que é?

F.M.: - Camionetes! Que estão passando com pessoas…

M.M.: - Ah?

F.M.: - Camionetes!

I.M.: - Bus!

M.M.: - Ah camionetes.

I.M.: - E o que é que a avó pensou quando isso estava a acontecer?

F.M.: - O que é que eu pensei? Olha estava a fazer um casaquinho de malha, era um domingo e eu estava a fazer um casaquinho de malha para o teu irmão, ou era para ti? Talvez, já era para ti.

I.M.: - Não era para mim, talvez fosse para o meu pai.

M.M.: Não era, porque era cor-de-rosa.

I.M.: - Então era para a Sãozinha.

F.M.: Era para uma de vocês. Eu estava a fazer e fui fazendo, fazendo, fazendo e no final tinha quase o casaquinho feito e sempre relampada, sempre trovoada. E a gente ia ouvindo calando e andando.

I.M.: - E o que é que as pessoas diziam?

M.M.: É conforme o grau de conhecimento das pessoas. Alguns diziam: isto é um fim do mundo. Alguns diziam, mas diziam, não por intuição própria, havia um fenómeno muito grande, um fenómeno muito diferente daquilo que acontecia, do trovão, do relâmpago, do tremor de terra. Era uma coisa muito diferente e por ser muito diferente as pessoas ficavam assustadas. O susto não provinha, muitas vezes, do tremer, provinha de uma coisa diferente que apareceu, do fenómeno que apareceu completamente diferente e que apareceu assim às pessoas e as pessoas ficaram de boca aberta. Como é isto? Como é agora? E isso assustou um bocado a população, a população ficou um bocado assustada. Agora? Agora é o mundo que acaba. O que é que acaba no mundo? Acabam as pessoas, tudo o que é vivo, ser vivo, ou aderente a um ser vivo. Começam, alguns morriam, outros desapareciam, encolhiam. É conforme. Conforme o que a pessoa pensava, a inteligência, ou o grau de inteligência da pessoa, ou os estudos que já tinham feito.

I.M.: - E o que é que o avô pensou?

M.M.: - Eu pensei que a gente estava sob uma bola, uma bola de tremor de terra, coisa que a gente não domina, a gente, o ser humano, não domina, é dominado. E depois começa a pensar. Isto o que é? Isto vai-se embora tudo. A gente pensava o pior. Vai-se embora tudo. O que é vai se embora tudo? Vai-se embora tudo, acaba o mundo. O mundo vai-se embora.

É claro que uns pensam de uma maneira e outros pensam de outra. Isto que eu te estou dizendo é verdade para mim, mas não é verdade para ti, nem para os meus filhos ou para os meus netos. É assim? Não, não era nada assim, é assado, distinto de uma maneira diferente. Tas percebendo? Tas percebendo tanto quanto eu percebi naquela altura. O que é que eu percebi? Eu percebi é que a terra está a tremer.

I.M.: - E quando o avô viu o fogo? Havia fogo?

M.M.: - Havia. Havia jatos de areia e jatos de cinzas e de outras coisas, havia, porque o que é um vulcão? Um vulcão é um buraco na terra, que está ali e que muitas vezes, não comparando com um ser humano, é parecido com um ser humano. Está ali

enterrado, afogado e quer respirar e não pode, e como não pode, faz força, uma coisa forte.

I.M.: - A temperatura estava mais alta?

M.M.: - Não.

I.M.: - Sentia-se que estava calor?

M.M.: - Calor? Não é bem assim, o que a gente sentia em lugares diferentes era uma espécie de tremura.

I.M.: - E o céu? Como estava o céu?

M.M.: - O céu não mostrava nada, pelo menos, para mim, não me lembro de mostrar alguma coisa.

I.M.: - E o mar?

M.M.: - O mar sim, para quem estava no mar sentia a tremura do barco. tinha fases, fases mais concretas, e outras menos concretas…não é muito fácil explicar para o outro perceber.

I.M.: - Estou mais interessada no que o avô sentiu, o que pensou e o que ouviu? Só a verdade do avô.

M.M.: - Ah, como é que tu encaras o vulcão dos Capelinhos? Para ti, o que foi o vulcão dos Capelinhos? Foi perto do farol. Perto da ilha rebentou e manifestou-se um fenómeno diferente da terra. O que é um vulcão? O vulcão é uma explosão de terrenos, uma movimentação de terras, de certa forma.

I.M.: - Mas vocês decidiram ficar no Faial? Houve muita gente que foi embora?

M.M.: - Sim.

I.M.: - Porquê?

M.M.: - O ficar no Faial, só traduzia um fenómeno de medo. Ficar ou não ficar. A gente não fica, vamos embora daqui pra fora, isso qualquer dia desaparece tudo.

I.M.: - E ficaram porquê?

M.M.: - Havia varias correntes. A corrente daqui, liga-se para ali, aquela pensa de certa maneira. E a gente foi numa. Às vezes era uma questão de sorte.

Esta noite fez tantos graus, havia uma classificação de 0 -10 ou de 0-20, já não me lembro, a gente tomava nota disso. A gente estava no farol da Ribeirinha. O farol da Ribeirinha era um posto de observação. O que é que isso quer dizer isso? Observa o vulcão, sente o vulcão e para ele, aquele vulcão tem uma tremura de x ou y. E depois a gente, a conversa de toda a gente era tudo à volta do vulcão. Do vulcão, dos tremores de terra e da terra: - ah quanto é que fez esta noite? Ah esta noite foi 5. E o grau disso? Eh pá! Não me digas nada, porque aquilo nunca mais parava. A conversa dependia do que a pessoa sentia, do que eu próprio sentia.

I.M.: - E durou quanto tempo?

M.M.: - Ah isso durou anos. Essa história mais ou menos, menos tremura, mais tremura, durou anos. Era compreensível. Olha esta noite eu senti um tremor de terra, bem puxadinho era um quarto para a meia noite.

I.M.: - Aqui?

M.M.: - Não, é um exemplo.

I.M.: - Mas ninguém morreu com explosão?

M.M.: - Morreu sim sra. Já não sei explicar isso. Não sei como é que foi.

I.M.: - E a Sãozinha, foi para outra ilha, não foi?

M.M.: - Não me lembro. Há coisas que a gente não se lembra.

F.M.: - Oh Manuel!

M.M.: - Tem algum queijo aí? Quer dizer que tu estas a estudar qualquer coisa com isso, não é?

I.M.: - Queria saber o que é que vocês se lembravam, gostava de fazer um filme sobre as vossas memorias.

M.M.: - Isso que tu me estas a dizer é relacionado com algum filme alguma história, com algum fenómeno?

I.M.: - O quê?

M.M.: - Tu disseste-me uma conversa do Vulcão dos Capelinhos… Porquê?

I.M.: - Porque eu gostava de fazer um filme.

M.M.: - Ah…

I.M.: - Com as vossas memórias!

M.M.: - E personagens para isso?

I.M.: - Eu queria ouvir os vossos relatos, para depois criar uma história com isso, que não precisa ser totalmente verdade, mas que seja a vossa memoria ou a recordação desse momento.

M.M.: - Tu queres saber alguma coisa, para além disso fazer uma história…

I.M.: - Mas uma história que parte dos vossos relatos.

M.M.: - Hmm…

I.M.: - Por isso, se o avô se lembrar de alguma coisa específica…

M.M.: - Pode ser, não é impossível, não é é muito claro…

I.M.: - Mas não precisa de ser claro.

M.M.: - Não. Diz-me uma coisa, eu conto-te uma história de um vulcão que rebentou numa ilha e essa história não vai sair muito clara.

I.M.: - Eu sei.

M.M.: - Sabes?

I.M.: - É uma memória. As memórias nunca são claras. E isso é engraçado de se ver também.

M.M.: - Interessa recordar alguma coisa que aconteceu, mas recordar não é o próprio é o outro e tentar fazer a transmissão da recordação, daquilo que lhe afetou a mente.

I.M.: - É isso! A memória pessoal da pessoa. Não estou à procura de factos. Não estou a tentar criar um documentário sobre o Vulcão dos Capelinhos.

M.M.: - Eu vou chegar lá devagarinho.

F.M.: - Manuel? Oh Manuel?

M.M.: - Quem é?

I.M.: - A avó.

M.M.: - Eu vou lá ter. eu vou-te transmitir isso. Estou com dificuldade em mastigar por causa de uma gengiva que esta ferida, uma coisa horrível.

I.M.: - Como é que o avô fez isso?

M.M.: - Basta um miolo de pão!

F.M.: - É mulher, já vinhas ter comigo?

Eu só queria que me pusesses a televisão a tocar que eu não sei.

I.M.: - Mas já está!

F.M.: - Tá tocando uma porcaria qualquer, pões-me a televisão a tocar e vens para fora.

M.M.: - Não, eu já vou é pra dentro contigo, mais a Isabel.

F.M.: - Isabel, comeste banana?

I.M.: - Não, não gosto.

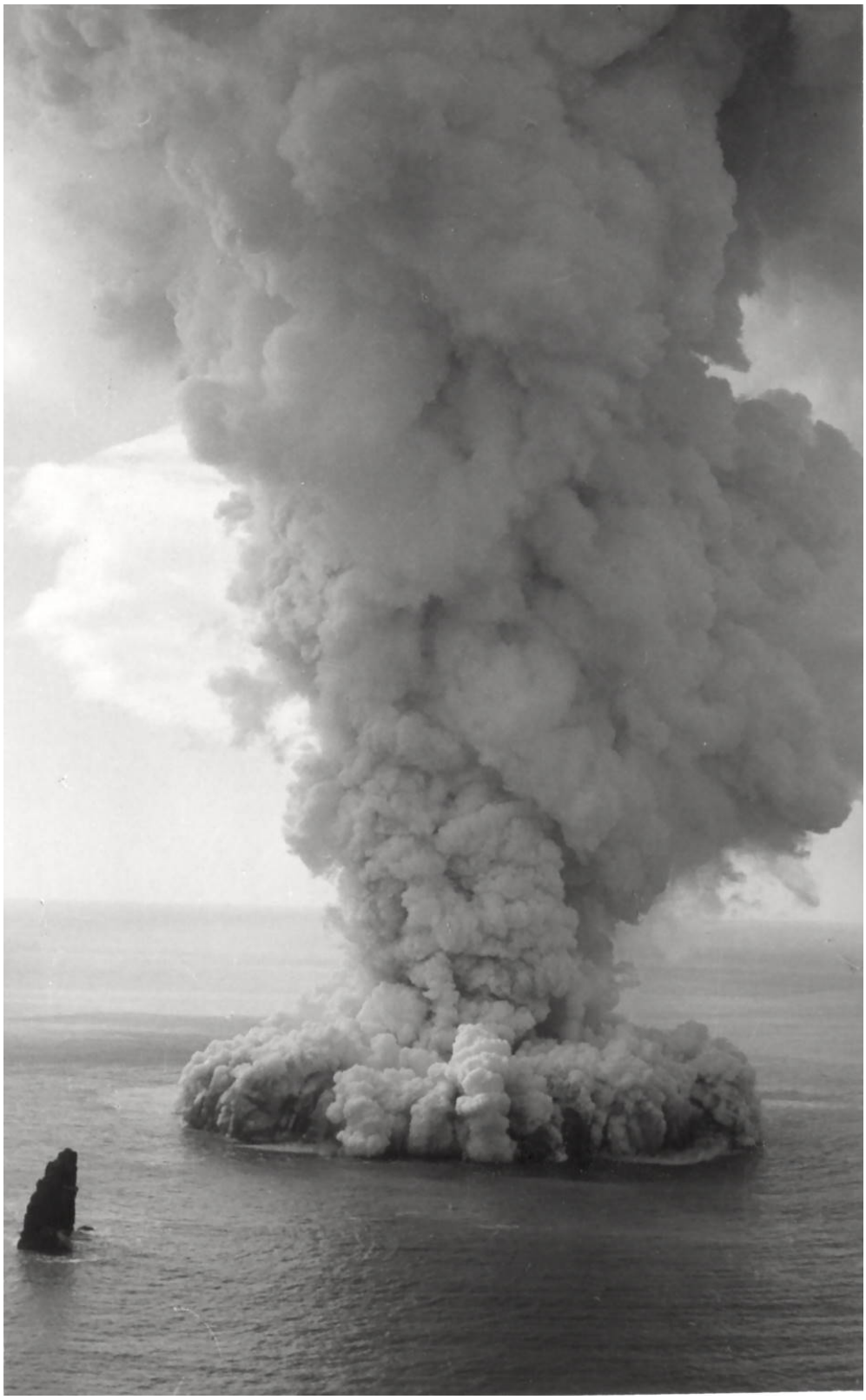
M.M.: - Não gostas?

I.M.: - Não.

Fim da gravação.

Anexo 3

Arquivo da erupção do Vulcão dos Capelinhos da família Decq Mota:













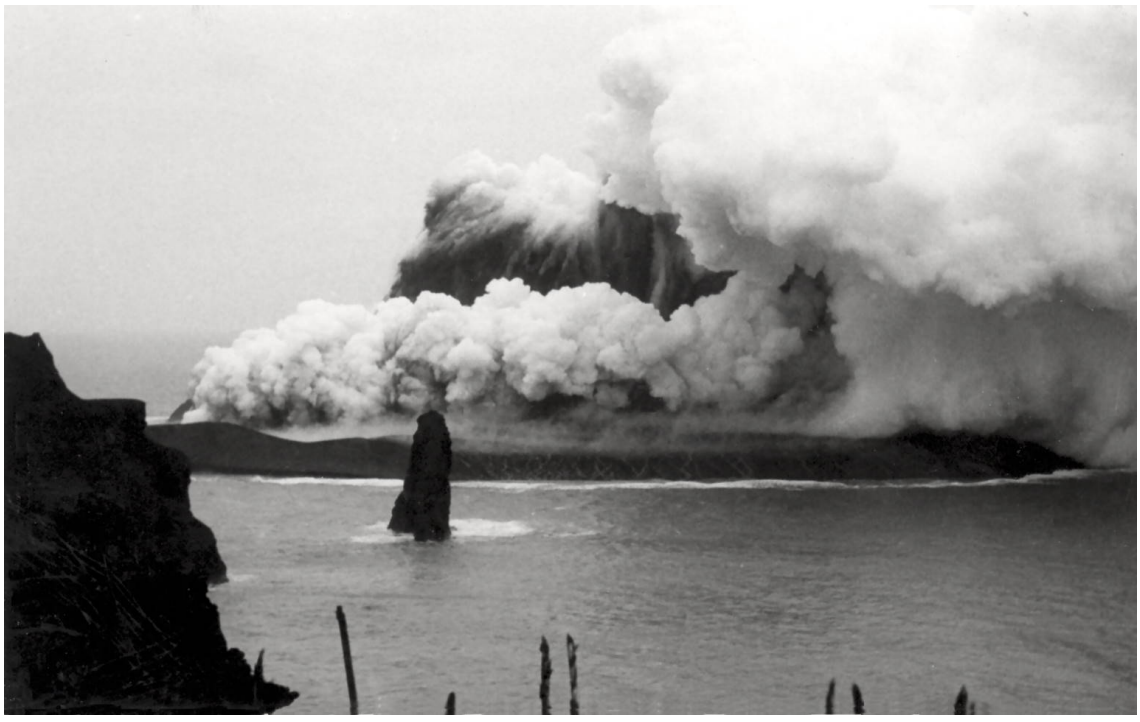






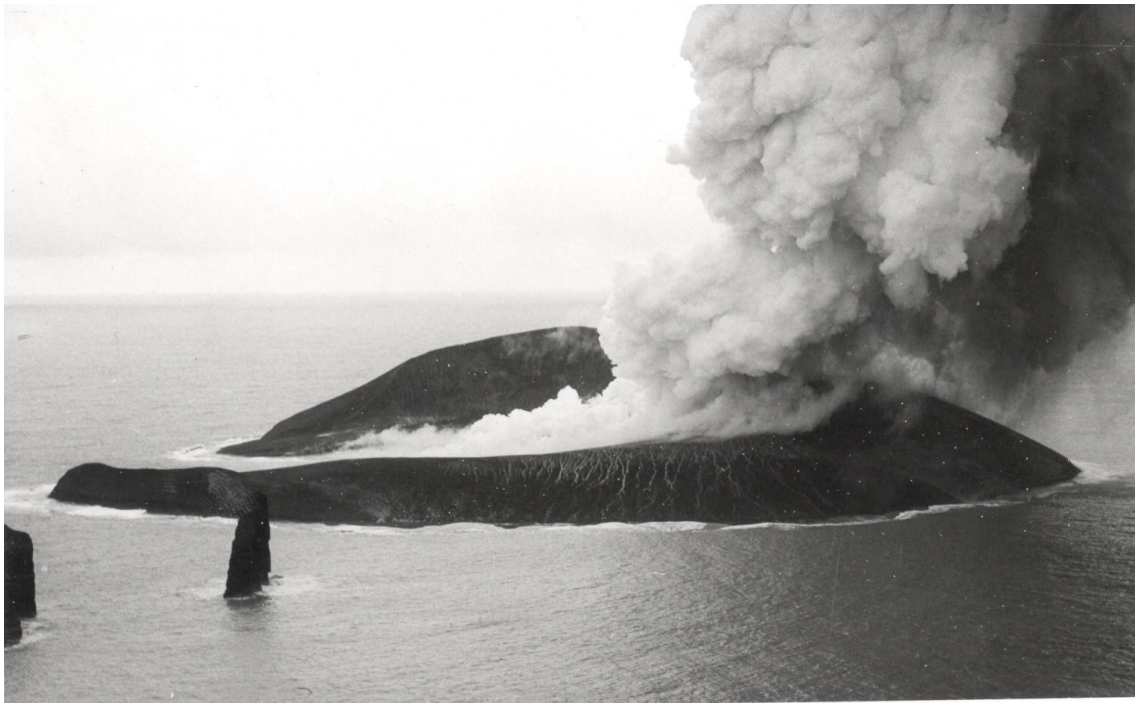


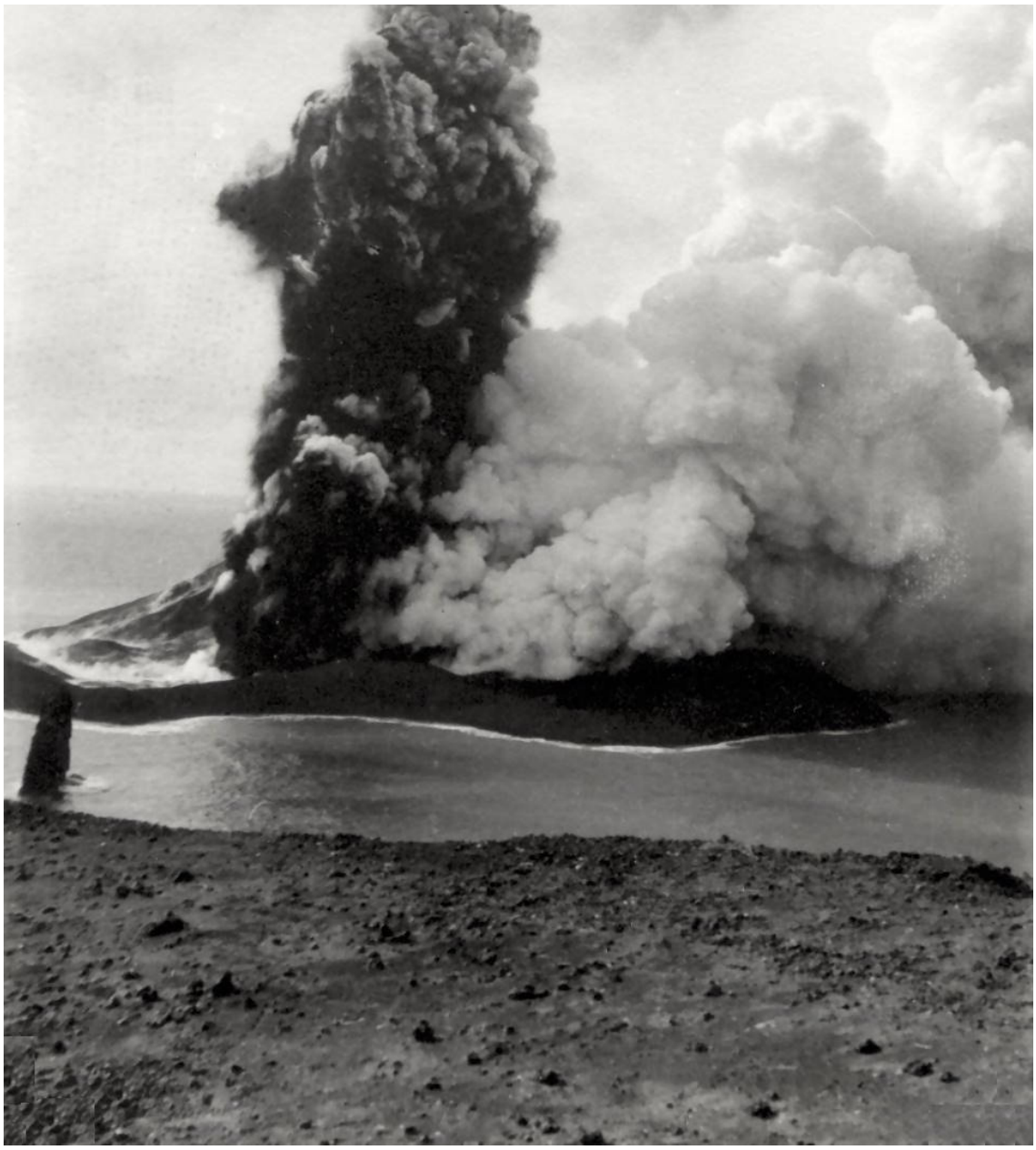












Anexo 4

Registos da paisagem do Vulcão dos Capelinhos, fotografias Agosto 2021, Isabel Medeiros:































Anexo 5

Registo das pedras claras no Vulcão dos Capelinhos, fotografias novembro 2021, Isabel Medeiros:





























Anexo 6

Resultado das experiências de submeter impressões a fungos:

Teste 0

Impressão em papel mate satinado, sobre a beterraba, guardado no frigorífico com pelicula aderente por cima.



07/02/22

Observações: Como nos dias que se seguiram não se observou nenhuma transformação, não houve registos.



29/03/22

Observações:

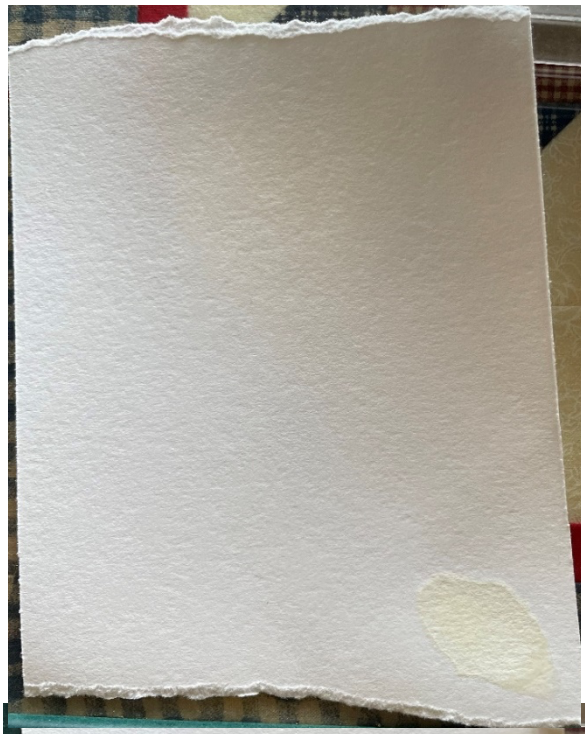
Após mais de 30 dias apenas, começaram-se a notar pequenos crescimentos de fungos nas extremidades da impressão. Ainda que o fungo da beterraba tenha evoluído bastante.

Conclusões: O papel utilizado parece ser demasiado resistente.

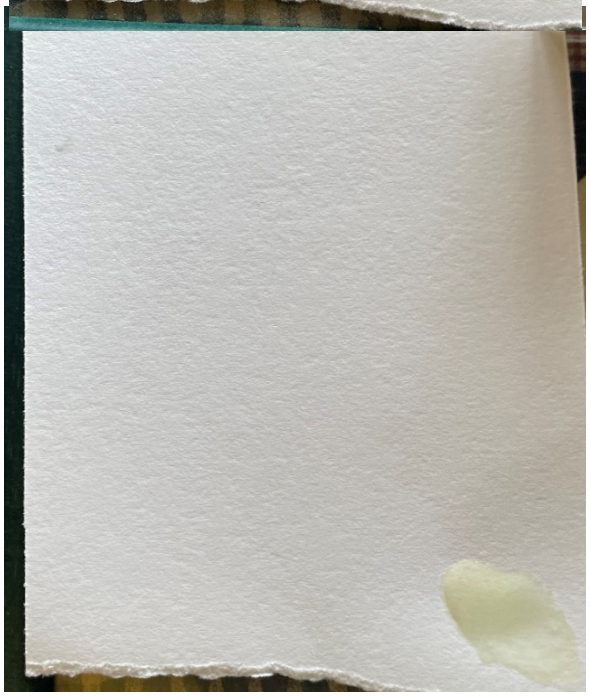
Os seguintes testes foram realizados com o papel fine art 100% algodão – o mais sensível e delicado dos papeis de impressão

Teste 1

Sumo de limão sobre papel 100% algodão, à temperatura ambiente e exposto à claridade.



14/03/22 – Faial



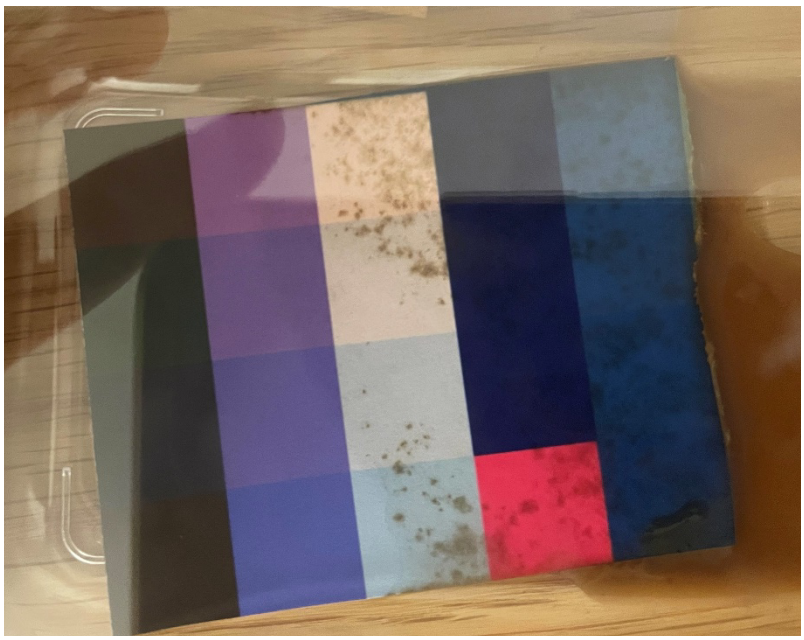
15/03/22

Observações: O líquido parece ter secado e não se observaram alterações nos seguintes dias.

Conclusões: Ao ar livre e exposto à luz natural não se desenvolveram fungos. Decidi criar um ambiente semelhante ao da beterraba quando entrou em decomposição, um recipiente fechado, que não estava exposto à luz solar.

Teste 2

Líquido da beterraba podre sob impressão em papel fotográfico 100% algodão, num recipiente de plástico, guardado na escuridão e à temperatura ambiente.



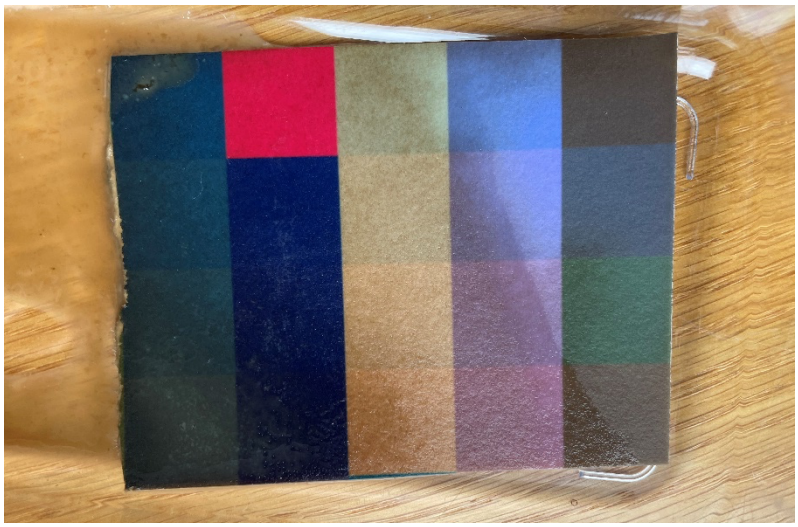
24/03/22 - Lisboa

Observações: No próprio dia em que expus a impressão ao líquido, começaram a formar-se pequenas manchas da cor do líquido.



26/03/22

Observações: Dois dias depois, as manchas pequenas uniformizaram-se abrangendo grande parte da imagem.

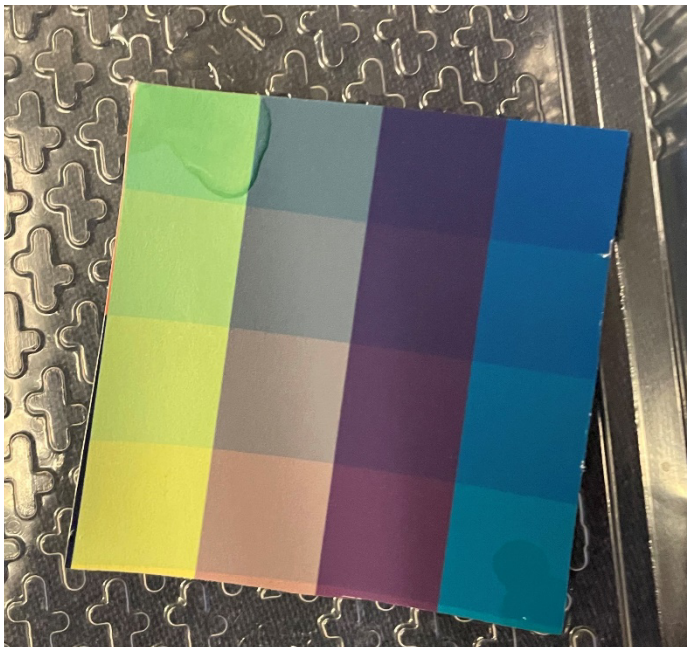


29/03/22

Observações: Não há desenvolvimento notável de nenhum fungo e a transformação da imagem parece ter estagnado.

Teste 3

Limão, aberto 2 dias antes, espremido sobre dois cantos da impressão em papel fotográfico 100% algodão, num recipiente de plástico, guardado na escuridão e à temperatura ambiente.



29/03/22 - Lisboa



30/03/22

Observações: No dia seguinte apresentava uns pontinhos **brancos.**

Depois disso pareceu secar e não se desenvolveu mais.

Teste 4

Gotas de laranja sobre dois cantos da impressão em papel fotográfico 100% algodão, num recipiente de plástico, guardado na escuridão e à temperatura ambiente.



29/03/22 - Lisboa

Observações: Não se verificou qualquer alteração na imagem, nos seguintes dias e até à data.

O mesmo aconteceu com líquido de morango (de forma que não colocarei aqui a experiência).

Teste 5

Água sobre parte da impressão em papel fotográfico 100% algodão, num recipiente de plástico, guardado na escuridão e à temperatura ambiente.

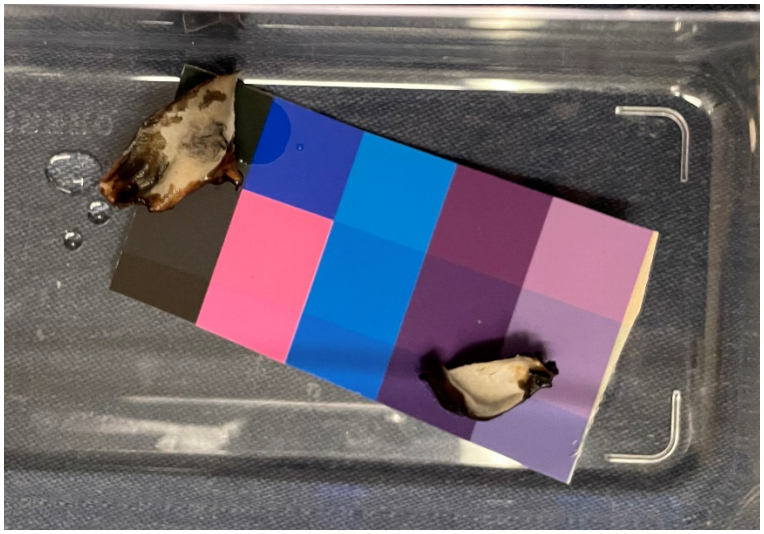


29/03/22 - Lisboa

Observações: Não se verificou
qualquer
alteração na imagem, nos seguintes dias e até à data.

Teste 6

Fungo desenvolvido em azeitonas sob impressão em papel fotográfico 100% algodão, num recipiente de plástico, guardado na escuridão e à temperatura ambiente.



29/03/22 - Lisboa

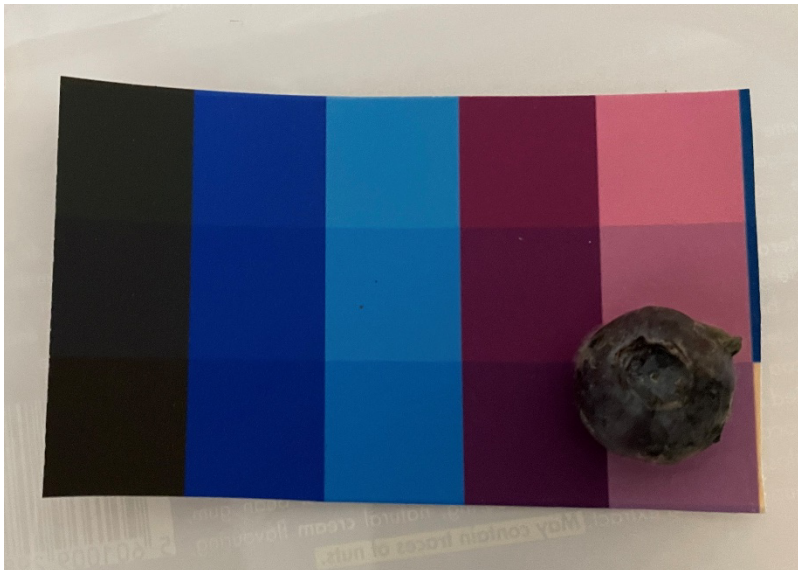


30/03/22

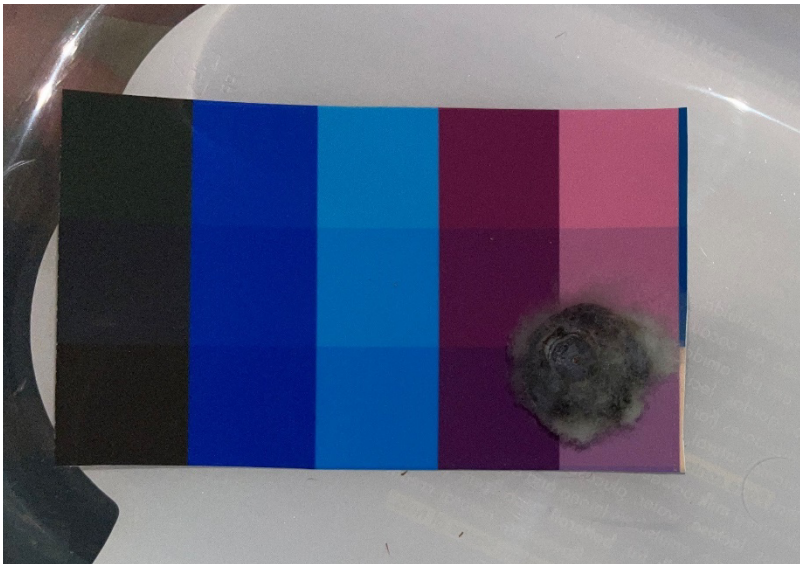
Observações: criou-se uma mancha de cor escuro à volta dos pedaços de fungos. Nos dias seguintes e até à data não se verificou mais nenhuma transformação da imagem.

Teste 7

Mirtilos em decomposição sobre impressão em papel fotográfico 100% algodão, num recipiente de plástico, guardado na escuridão e à temperatura ambiente.



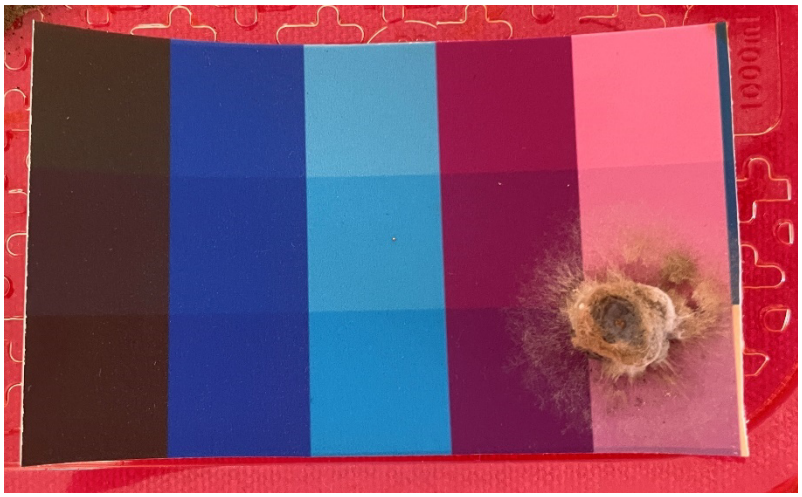
29/03/22 - Lisboa



02/04/22

Observações: Com a decomposição, o mirtilo desenvolveu fungos, mas não passaram para a impressão.

Após 15 dias, verificou-se que o fungo alastrou ligeiramente para a impressão e depois secou.



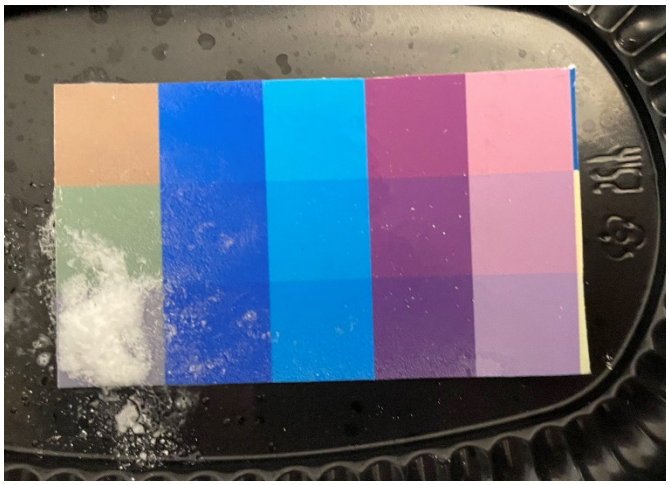
25/08/22

Observações:

Registo do fungo seco, passados mais de 4 meses.

Teste 8

Levedura com água sobre impressão em papel fotográfico 100% algodão, num recipiente de plástico, guardado na escuridão e à temperatura ambiente.



29/03/22 - Lisboa

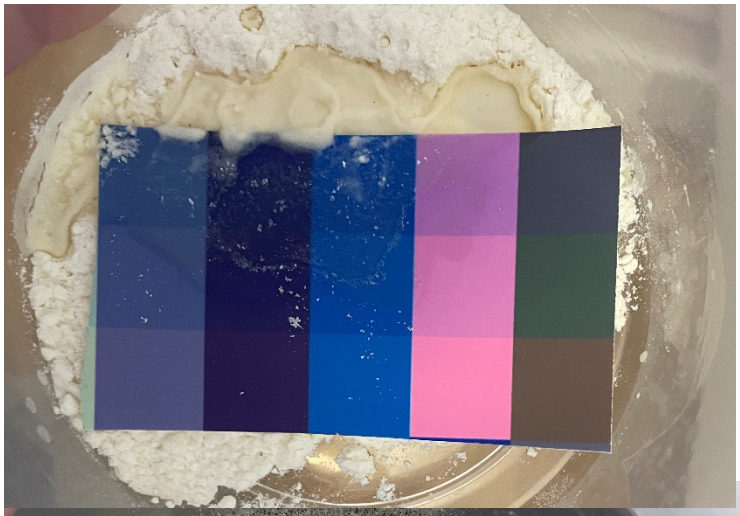
Observações: Não se verificou qualquer
alteração na imagem, nos seguintes dias e até à data.

Teste 9

Farinha de trigo com sumo de limão sob impressão em papel fotográfico 100% algodão, num recipiente de plástico, guardado na escuridão e à temperatura ambiente.

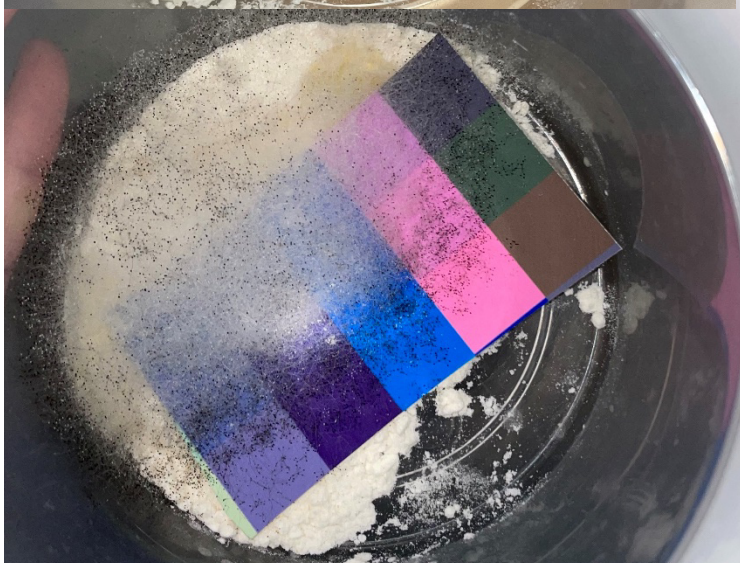


29/03/22 - Lisboa



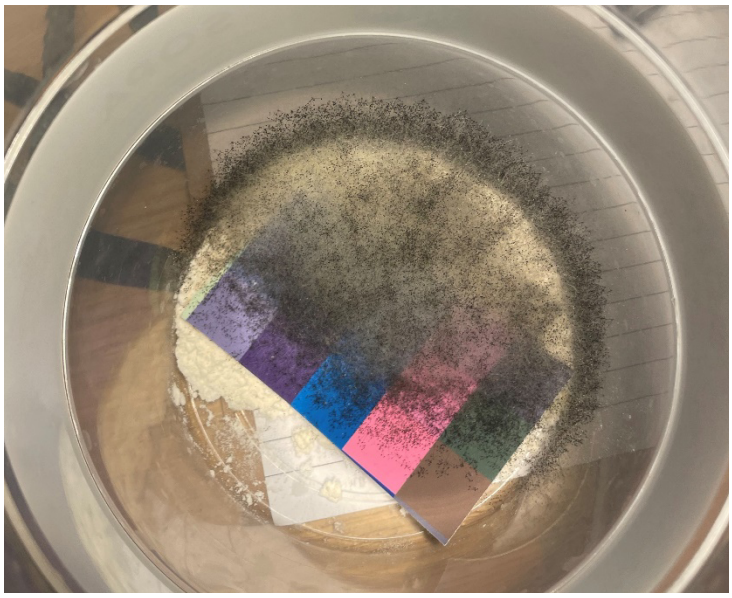
30/03/22

Observações: no dia seguinte, apresentavam-se como esperado (pelo teste 1) os pontos brancos do limão.



02/04/22

Observações: em 4 dias, cresceu imenso. Criou-se uma espécie de teia branca que termina em pontos escuros. Com o objetivo de travar a progressão do fungo deixei-o depois desse dia destapado e à luz.



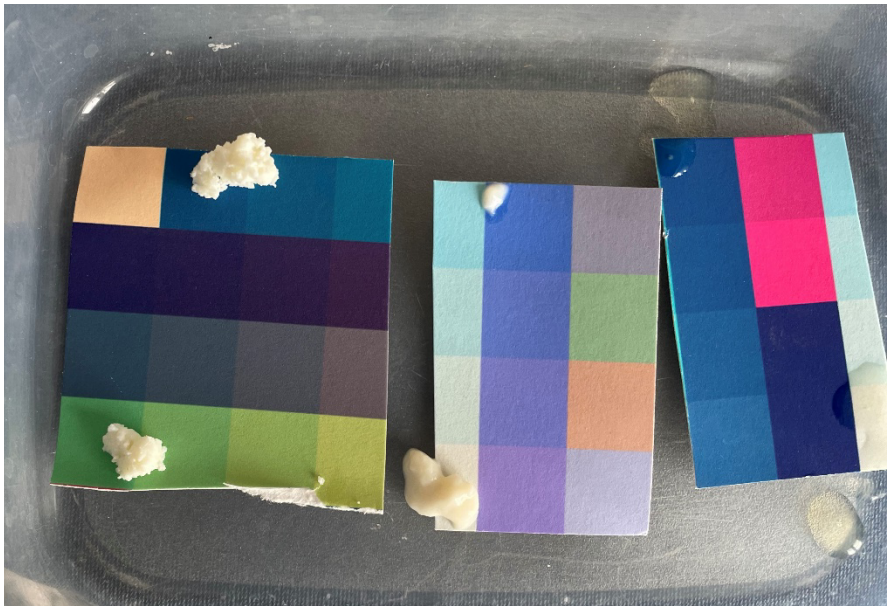
03/04/22

Observações: apenas 24h depois desenvolveu muitos mais pontos escuros.

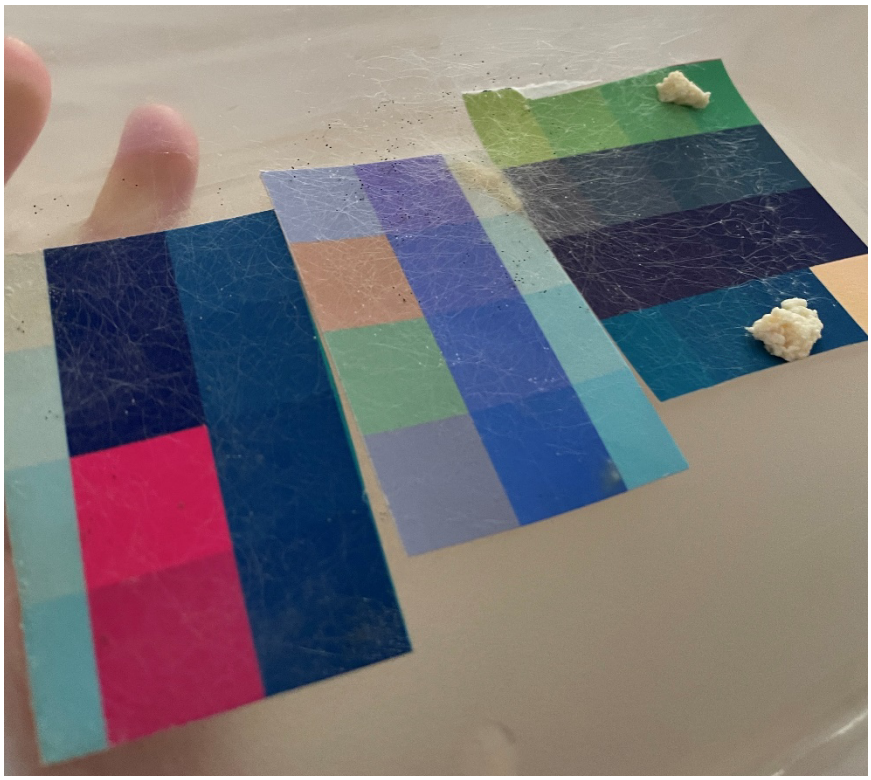
Depois desse dia, deixou de se desenvolver e continua até à data estagnado. O fungo secou por estar destapado.

Teste 10

Queijo cabra / iogurte / sumo de limão galego sob impressão em papel fotográfico 100% algodão, num recipiente de plástico, guardado na escuridão e à temperatura ambiente.



30/03/22 - Lisboa



02/04/22

Observações: em 4 dias, também cresceu imenso. Os fios que compõe a Teia que se criou parecem mais longos. Existem alguns pontos escuros nas extremidades dos fios. Os fungos originados pelos vários elementos uniram-se.

Conclusões das primeiras experiências:

Descobri que o sumo de limão provocava pequenos fungos brancos e que o sumo de limão + farinha de trigo / iogurte/ queijo de cabra provocavam fungos com filamentos que se assemelham a cabelos que depois se tornavam escuros com o desenvolvimento. Os fungos quando expostos à luz natural e destapados secam e param de se desenvolver lentamente.

ausência de luz + fechados em recipiente + sumo de limão + papel algodão com impressão = fungos brancos pequenos

ausência de luz + fechados em recipiente + sumo de limão + Farinha (ou iogurte ou queijo de cabra) **+ papel de algodão com impressão = teia branca que termina em pontos escuros.**

2ºs testes - Queria agora perceber se o sumo de limão em maior quantidade poderia também desenvolver os filamentos observados com as outras experiências.

Calcular exatamente quantos dia os fungos com filamentos começavam a ficar escuros.

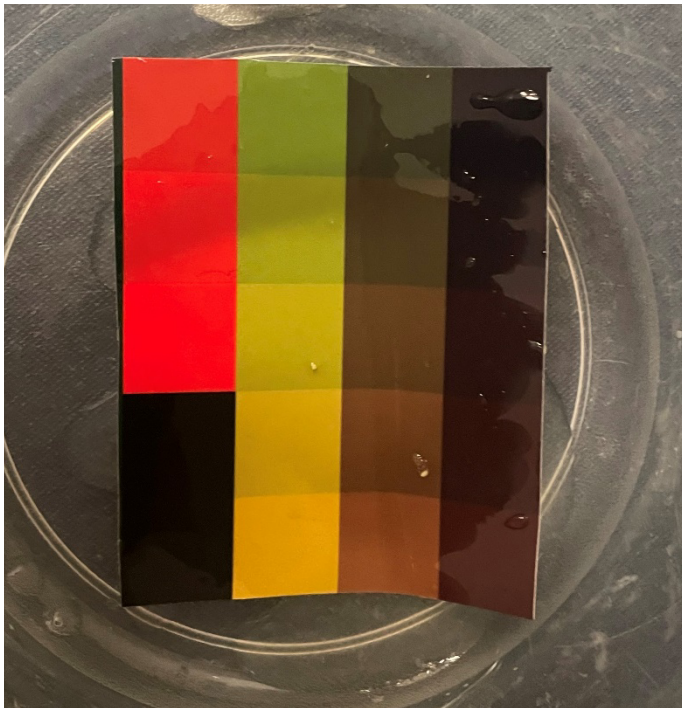
Calcular as quantidades necessárias.

Repetir o l

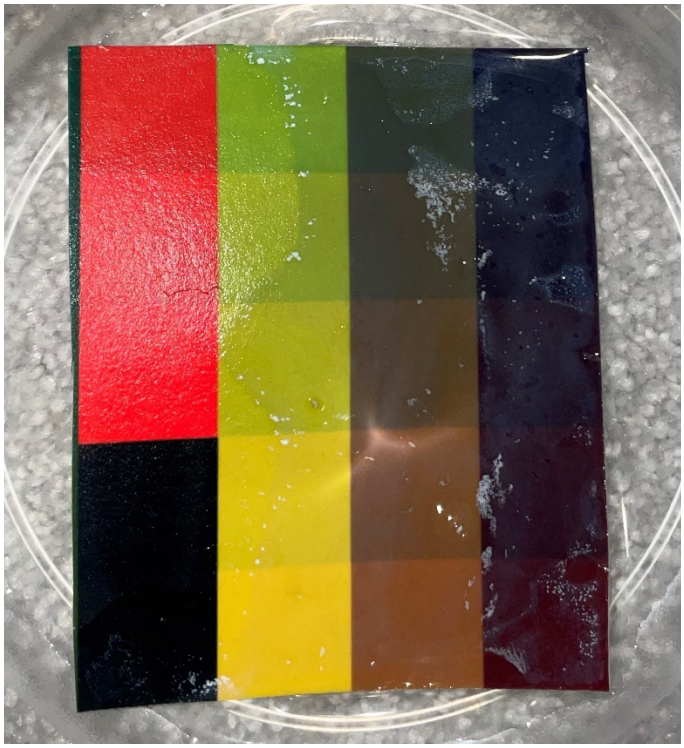
Decidi usar apenas o limão comum em detrimento do queijo, do iogurte por ser mais económico e sustentável, não provocar mau cheiro e por ser mais fácil de aplicar.

Teste A

Muito sumo de limão sobre impressão em papel fotográfico 100% algodão, num recipiente de plástico, guardado na escuridão e à temperatura ambiente.

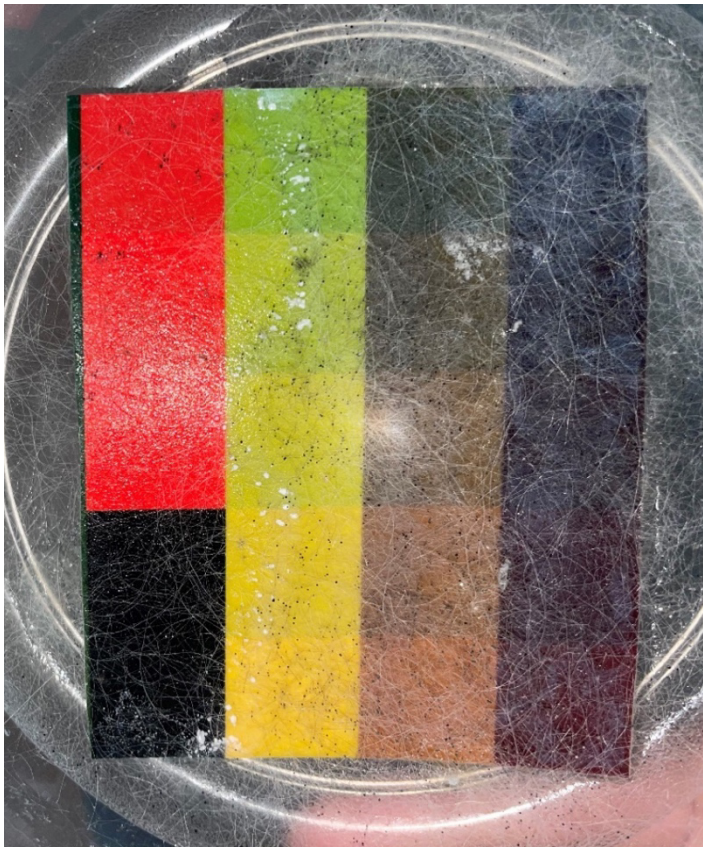


03/04/22 - Lisboa



05/04/22

Observações: como esperado, começou a desenvolver os pequenos fungos brancos já verificados na primeira experiência com o sumo de limão.



07/04/22

Observações: 4 dias depois, começou a desenvolver a espécie de teia com os mesmos pontos escuros na ponta.

Após perceber que apenas com o sumo de limão podia criar a teia, deixei de observar este teste com tanta frequência.



21/06/22

Observações: dois meses depois, descobri que tinha evoluído bastante, criando uma textura branca bem diferente das outras observadas. Não consigo especificar quando é que esta transformação se deu porque não fui regularmente verificar.

25/08/22



Observações: quatro meses depois, o fungo secou, ficou menos volumoso e coloração modificou-se bastante.

Teste B

Um pouco de farinha de trigo e umas gotas de sumo de limão sob a impressão em papel fotográfico 100% algodão, num recipiente de plástico, guardado na escuridão e à temperatura ambiente.



07/04/22 - Lisboa



08/04/22

Observações: criou, novamente, como esperado os pequenos fungos brancos.



10/04/22

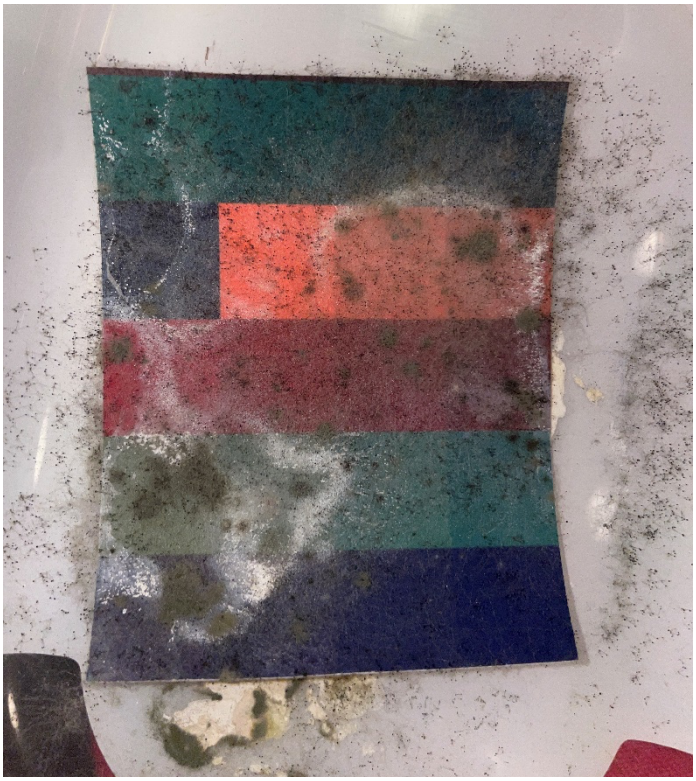
Observações: ao fim do 3º dia, já tinha criado a teia branca, ainda apenas com alguns pontos escuros nas pontas. Bem como um fungo mais circular de cor verde esbranquiçada.



11/04/22

Observações: Em 24 h desenvolveu-se bastante começando a ficar com mais pontos escuros.

Depois destapei-o e coloquei-o exposto à luz natural para impedir o desenvolvimento.



25/08/22

Observações: após 4 meses, secou apresentando diminuição do volume e diferenciação na coloração.

Gráfico a partir das observações acima descritas:

Teste	Papel	Impressão	Exposto a	Armazenamento	Crescimento de Fungos *
0	Mate satinado	sim	Fungo da Beterraba	Em recipiente no frigorífico com pelicula aderente	Não observados
1	Fine art 100% algodão	não	Gotas de limão	À temperatura ambiente e luz solar	Não observados
2	Fine art 100% algodão	sim	Líquido da beterraba com fungos	Em recipiente, ausência de luz	Não Observados
3	Fine art 100% algodão	sim	Gotas de Limão	Em recipiente, ausência de luz	**Observados**
4	Fine art 100% algodão	sim	Gotas de laranja	Em recipiente, ausência de luz	Não Observados
5	Fine art 100% algodão	sim	Água	Em recipiente, ausência de luz	Não Observados
6	Fine art 100% algodão	sim	Fungo em azeitonas	Em recipiente, ausência de luz	Não Observados
7	Fine art 100% algodão	sim	Mirtilos em decomposição	Em recipiente, ausência de luz	Não Observados
8	Fine art 100% algodão	sim	Levedura + água	Em recipiente, ausência de luz	Não Observados
9	Fine art 100% algodão	sim	Farinha de trigo + gotas limão	Em recipiente, ausência de luz	**Observados**

10	Fine art 100% algodão	sim	Queijo cabra / iogurte / sumo de limão galego	Em recipiente, ausência de luz	**Observados**

*No papel, nos primeiros 15 dias.

Gráfico sobre o aspeto dos fungos desenvolvidos em relação aos dias:

Testes que desenvolveram fungos	**Aspeto 24h depois**	**2 dias depois**	**3 dias depois**	**4 dias depois**	**5 dias depois**
3	Pontos **brancos**	Não se alterou	Não se alterou	Não se alterou	
9	Pontos **brancos**	Ainda sem fungo		**Teia branca** que terminam em alguns pontos escuros	Muitos mais pontos escuros
10	Ainda sem fungo	Ainda sem fungo		**Teia branca** com fios mais longos que terminam em alguns pontos escuros	Mais pontos escuros

Gráfico do desenvolvimento dos fungos observado nos segundos testes:

Impressão em papel fine art 100% algodão, armazenados em recipiente sem luz.

Teste	**Expostos a**	**1 dia**	**2 dias**	**3 dias**	**4 dias**
A	Muito limão	Não observável	Pontos brancos	Sem alterações	Teia branca com pontos escuros nas extremidades

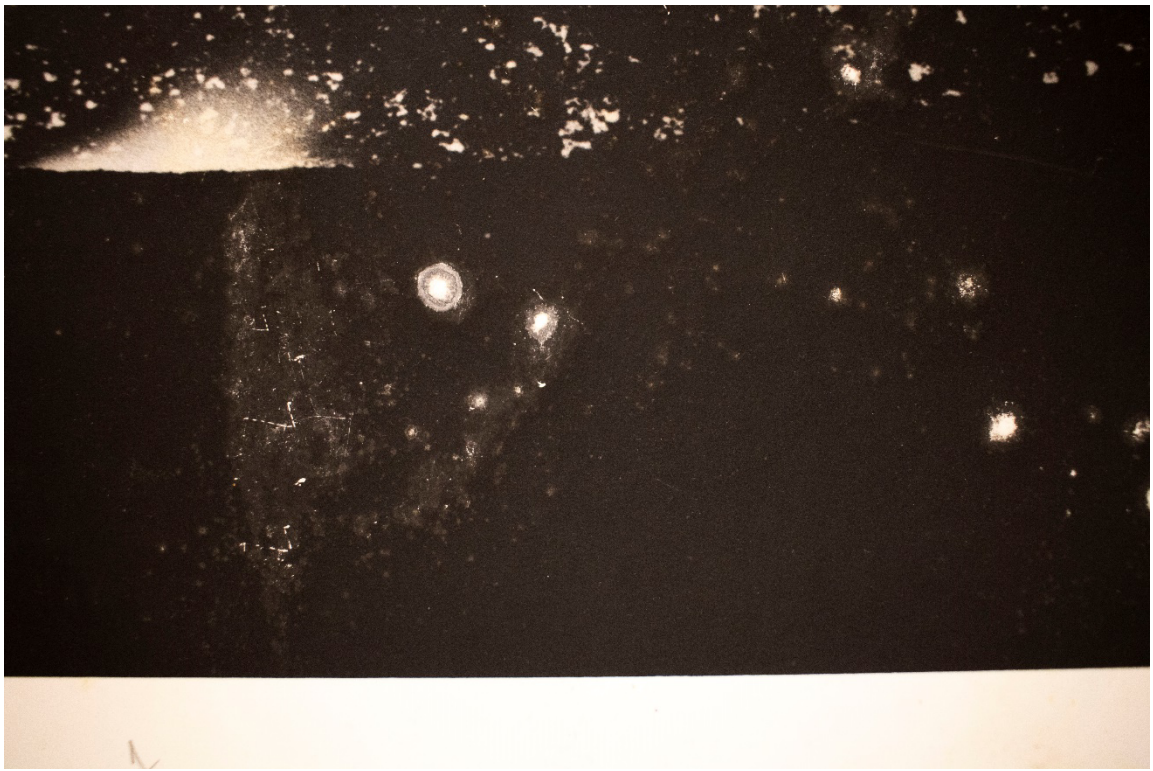
B	Pouca farinha de trigo + gotas de limão	fungos brancos	Sem alterações	Teia branca, com poucos pontos escuros Pequenos fungos circulares de cor verde esbranquiçada.	Mais pontos escuros nas extremidades da teia

Isabel Medeiros, agosto de 2022

Anexo 7

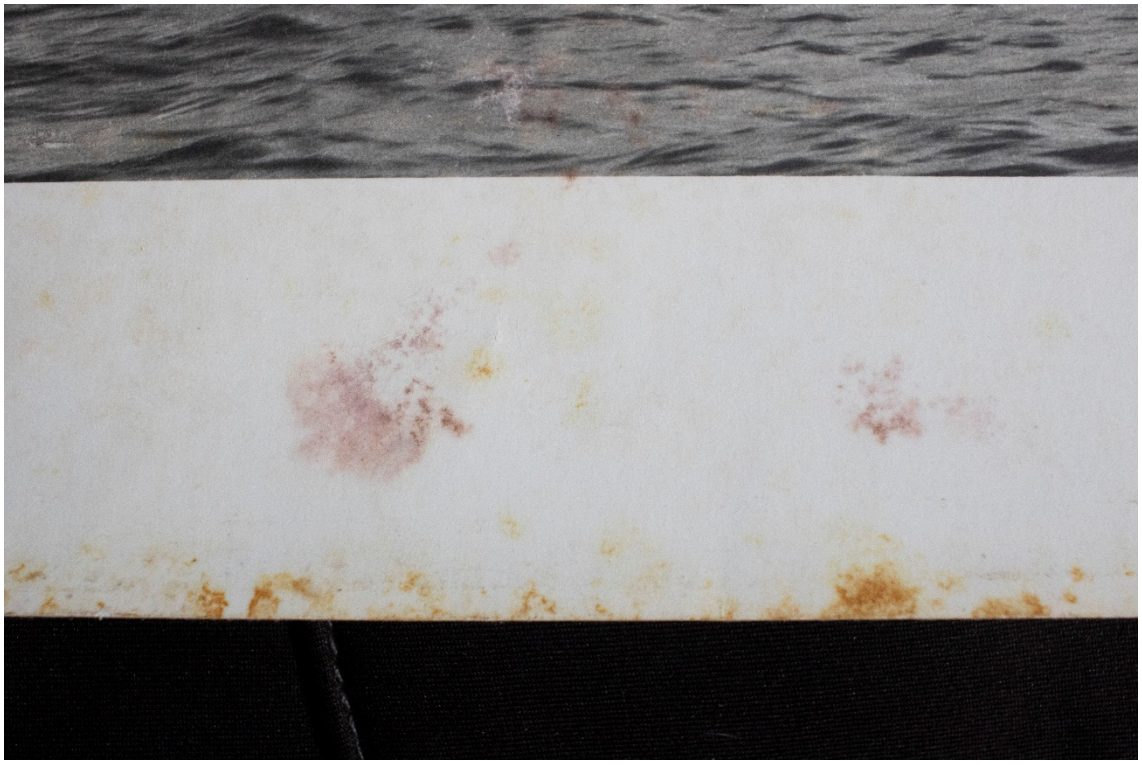
Registo da presença de fungos no arquivo físico do CIVC, março de 2022, Isabel Medeiros.











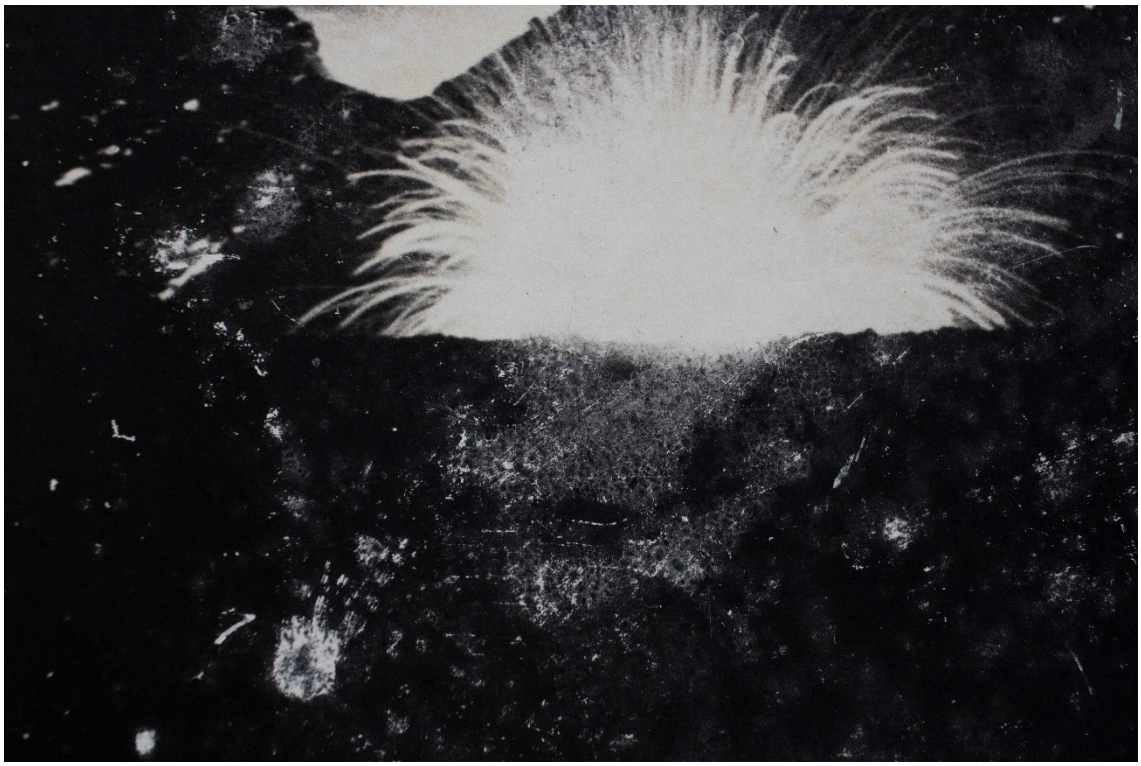


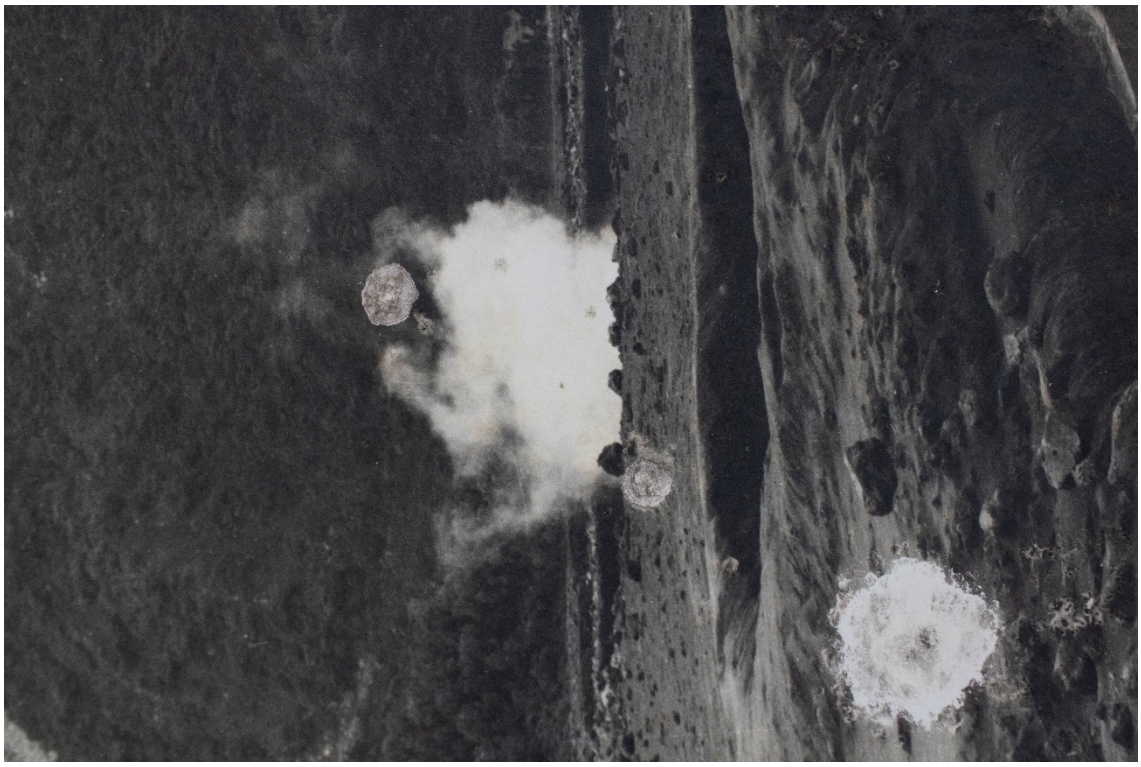


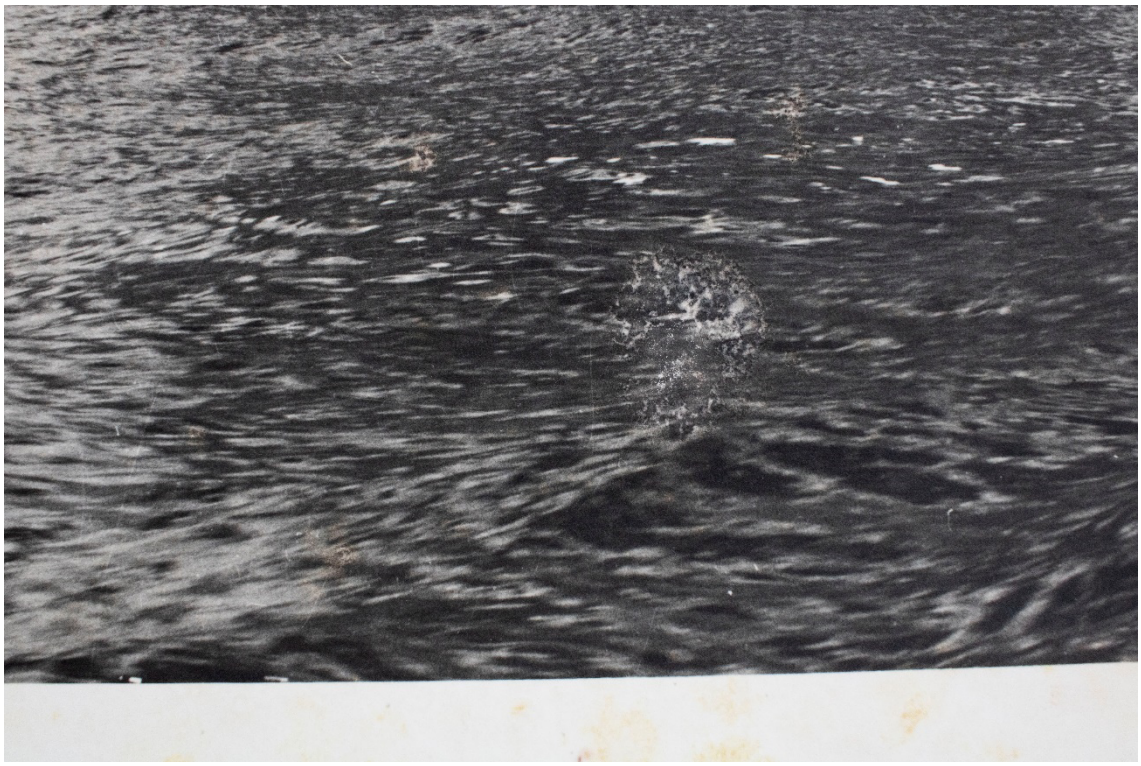


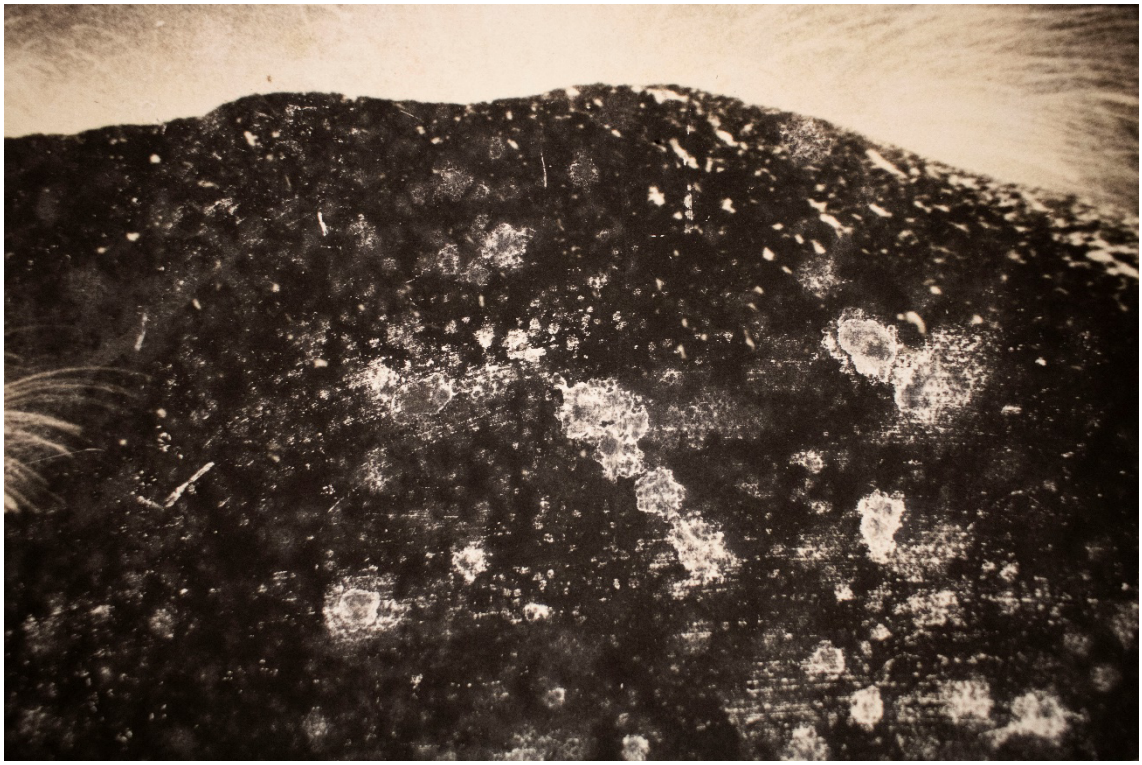


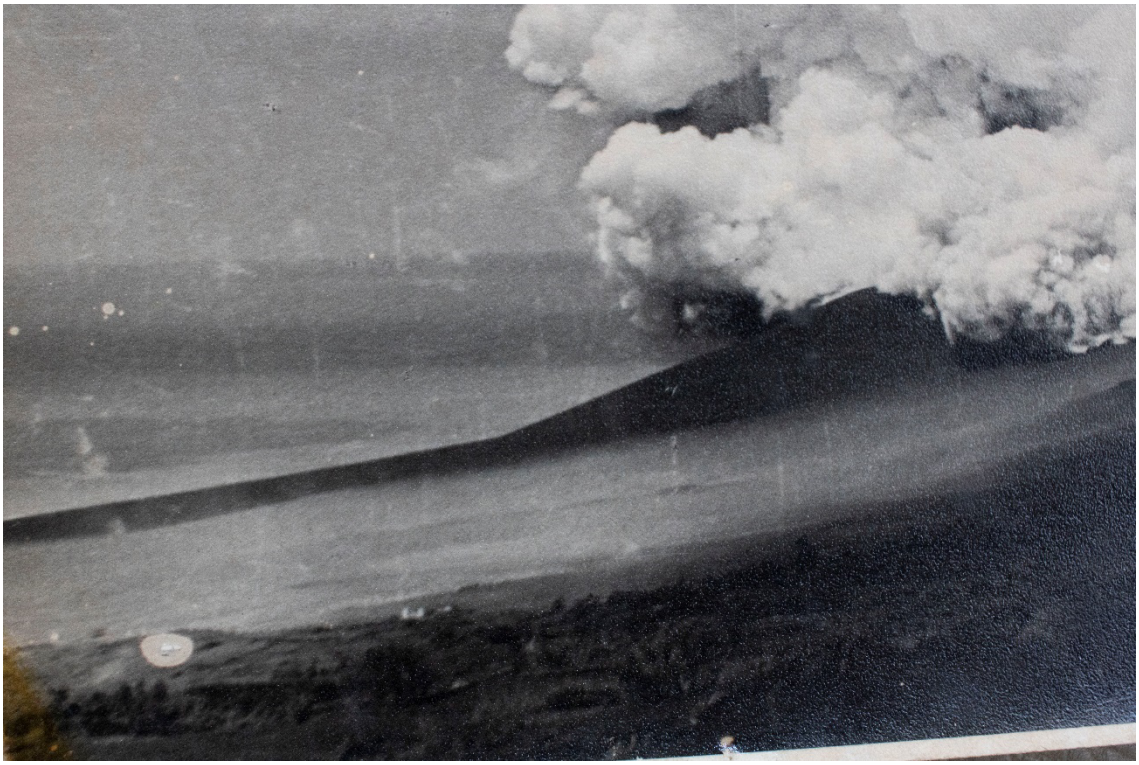












.

Anexo 8

Acesso online ao filme *Aclarar*, disponível em:

https://drive.google.com/file/d/16sKXDa9M5HndGoMa3j5ZoA9nN68sZpM4/view?usp=sharing