



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto

**Eterno Passado: uma curta metragem de cinema de
animação inspirada em memórias de guerra**

Daniela Alexandra Ramos Alvarinho

Orientador(es) | José Miguel Ribeiro
Teresa Veiga Furtado

Évora 2021





Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto

**Eterno Passado: uma curta metragem de cinema de
animação inspirada em memórias de guerra**

Daniela Alexandra Ramos Alvarinho

Orientador(es) | José Miguel Ribeiro
Teresa Veiga Furtado

Évora 2021





O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Luís Afonso (Universidade de Évora)

Vogais | António Manuel Gorgel Couto Pinto (Universidade Europeia) (Arguente)
José Miguel Ribeiro (Universidade de Évora) (Orientador)

Resumo

O presente Relatório de Trabalho de Projeto apresenta uma investigação teórico-prática sobre o modo como o tema das memórias de guerra tem sido trabalhado por diferentes artistas no foro do cinema de animação contemporâneo português. Esta pesquisa teórica, que irá recair em particular sobre as obras dos realizadores Filipe Abranches e José Miguel Ribeiro, serve de suporte para a minha investigação prática, que combina técnicas de gravura artística e de cinema de animação, que resultou de uma co-realização com o meu colega de mestrado Pedro Dias. Este filme tem o formato de uma curta-metragem de animação 2D, baseada no livro *Em Memória de Ti, Em Memória de Nós*, 2015, de Adelina Piteira, e trata a Primeira Guerra Mundial e as suas repercussões na vida de Duarte, o personagem principal.

O filme de animação 2D divide-se em duas partes: a primeira será desenvolvida por mim e abordará na íntegra os acontecimentos da Primeira Grande Guerra, assim como a integração do personagem nas Forças Armadas Portuguesas, e; a segunda parte da obra será desenvolvida pelo Pedro Dias e irá retratar a vida presente da personagem, isto é, os traumas da Guerra dos quais ele sofre. Ao longo do filme, Duarte lembra episódios da sua participação no conflito, ou seja, recorrer-se-á ao flashback para conduzir o espectador ao argumento do passado. Nesse sentido, presente e passado interligam-se através das memórias do personagem principal.

Palavras-chave: cinema de animação, imagem em movimento, memórias, guerra, gravura.

Eternal Past: a short film by animation inspired by war memories

Abstract

This Project Work Report presents a theoretical-practical investigation on how the theme of war memories has been worked by different artists in the Portuguese contemporary animation cinema forum. This theoretical research, which will focus in particular on the works of directors Filipe Abranches and José Miguel Ribeiro, supports my practical investigation, which combines techniques of artistic printmaking and animation film, which resulted from a co-production with my master's colleague Pedro Dias. This film takes the form of a 2D animated short film, based on the book *Em Memória de Ti, Em Memória de Nós*, 2015, by Adelina Piteira, and deals with the First World War and its repercussions on the life of Duarte, the character main.

The 2D animated film is divided into two parts: the first will be developed by me and will cover the entire events of the First World War, as well as the character's integration into the Portuguese Armed Forces, and; the second part of the work will be developed by Pedro Dias and will portray the character's present life, that is, the traumas of the War from which he suffers. Throughout the film, Duarte recalls episodes of his participation in the conflict, that is, flashbacks will be used to lead the viewer to the argument of the past. In this sense, present and past are interconnected through the memories of the main character.

Keywords: animated cinema, moving image, memories, war, printmaking.

Agradecimentos

A entrega e dedicação ao presente projeto surgem de um interesse pessoal, cuja realização se tornou possível, não só pela necessidade de aprofundar o tema e a técnica que fazem parte deste projeto de investigação artística, a nível pessoal e profissional, mas também por todo o apoio que me entregaram. Desta forma, não poderia deixar de fazer os seguintes agradecimentos:

À minha mãe e ao meu pai, o meu profundo e especial agradecimento, pelo carinho, amor e apoio incondicional que demonstraram ao longo deste percurso tão especial a nível académico, profissional e pessoal. Por me proporcionarem a oportunidade de progredir nos meus sonhos e por sempre acreditarem em mim.

À minha avó, por ter caminhado comigo sempre de mãos dadas ao longo de todo este percurso. Pelos momentos de reflexão, de incentivo, de apoio, e por sempre ter acreditado em mim e no meu trabalho.

Ao meu orientador, Professor Dr. José Miguel Ribeiro, pela orientação, ajuda e disponibilidade durante todo o desenvolvimento deste projeto. Pela partilha de conhecimentos, pelas recomendações, pelos incentivos e pelos momentos de aprendizagem que me proporcionou ao longo deste ano letivo. Pela referência que para mim é a nível profissional.

À minha Co-Orientadora, Professora Doutora Teresa Veiga Furtado, por toda a orientação, apoio, dedicação e disponibilidade ao longo deste projeto. Pelos momentos de reflexão e partilha e pela presença em todas as fases do mesmo. Pela confiança que depositou em mim e no meu trabalho e pela referência que é de inspiração a nível profissional.

Ao professor Doutor Luís Afonso por toda a ajuda e disponibilidade em todas as aulas de Laboratórios de Artes Visuais. Pela partilha de conhecimentos relativos ao tema do som e por acompanhar o meu processo de trabalho.

À Professora Doutora Paula Reaes Pinto, pela ajuda e disponibilidade em todas as aulas da cadeira de Projeto, e por ter acompanhado o meu trabalho, dando sugestões, partilhando conhecimentos e incentivando o meu progresso.

Ao Professor Doutor Pedro Portugal, pelo acompanhamento do trabalho durante todo o período letivo. Pelo apoio, incentivo, pelas sugestões e pela disponibilidade que sempre mostrou.

Ao meu colega Pedro Dias, pelo companheirismo, pelos momentos de partilha de conhecimento e entreajuda, pelo apoio e pelos momentos de reflexão ao longo de todo este projeto.

Ao meu namorado Vasco, por me ter acompanhado ao longo de todo este percurso. Pela ajuda, apoio e incentivo, fundamentais para sua a finalização. Pelos momentos de partilha de conhecimentos, conselhos e sugestões. Pela confiança no meu trabalho e por sempre acreditar em mim.

À Isabel e ao António pelos momentos de apoio, incentivo, partilha de conhecimentos e por toda a força e confiança que depositaram em mim.

À minha amiga e colega Inês Marcos, por todos os momentos de entreajuda, por todo o apoio demonstrado em cada conversa, por todos os momentos de partilha de saberes e por ser a minha companheira em todos os momentos deste curso.

À minha amiga Marta Gato, pelo companheirismo, pela força e pela confiança. Pelo apoio que me dava ao longo das nossas inúmeras conversas e por me mostrar que na vida não há sonhos impossíveis.

ÍNDICE GERAL

| | |
|--|------------|
| ÍNDICE GERAL..... | 6 |
| ÍNDICE DE IMAGENS | 7 |
| INTRODUÇÃO | 14 |
| CAPÍTULO I – MEMÓRIAS DE GUERRA NO CINEMA DE ANIMAÇÃO CONTEMPORÂNEO PORTUGUÊS: ESTADO DA ARTE E ESTUDOS DE CASO. | 18 |
| 1.1. INCORPORAÇÕES DA GUERRA: <i>ESTILHAÇOS</i> (JOSÉ MIGUEL RIBEIRO, 2016)..... | 19 |
| 1.2. OS HORRORES VIVIDOS POR UM JOVEM SOLDADO PORTUGUÊS: <i>CHATEAR-ME-IA MORRER TÃO JOVEEEEEM...</i> (FILIPE ABRANCHES, 2016). | 27 |
| 1.3. RECORDANDO A GUERRA CIVIL ESPANHOLA E O REGIME FASCISTA PORTUGUÊS: <i>OS SALTEADORES</i> (ABI FEIJÓ, 1993). | 31 |
| CAPÍTULO II – <i>ETERNO PASSADO</i> (DANIELA ALVARINHO E PEDRO DIAS, 2021): UM CONTRIBUTO ARTÍSTICO NA FORMA DE CURTA-METRAGEM DE CARÁCTER INTERVENTIVO | 35 |
| 2.1. REFERÊNCIA LITERÁRIA: O LIVRO <i>EM MEMÓRIA DE TI, EM MEMÓRIA DE NÓS</i> (ADELINA PITEIRA, 2015)..... | 35 |
| 2.2. ARGUMENTO..... | 38 |
| 2.4. DESIGN DE PERSONAGENS | 45 |
| 2.4.1. REFERÊNCIAS VISUAIS | 45 |
| 2.4.2. DESENHOS DE ATITUDE DO PERSONAGEM DUARTE | 49 |
| 2.4.3. ESTUDOS DA FORMA FINAL DA PERSONAGEM RATO | 51 |
| 2.4.4. ESTUDOS DA FORMA FINAL DA PERSONAGEM DUARTE | 53 |
| 2.4.5. ESTUDO DA COR..... | 57 |
| 2.5. DESIGN DE CENÁRIOS..... | 61 |
| 2.5.1. REFERÊNCIAS VISUAIS | 61 |
| 2.5.2. PROCESSO DE TRABALHO..... | 64 |
| 2.5.3. ESTUDOS GRÁFICOS | 66 |
| 2.5.4. ESTUDOS DE SOBREPOSIÇÃO DE CENÁRIOS NO PHOTOSHOP..... | 80 |
| 2.6. STORYBOARD DO FILME | 86 |
| 2.7. ESTUDOS DE SOBREPOSIÇÃO DE CENÁRIOS E STORYBOARD | 97 |
| 2.8. DESIGN DE SOM..... | 100 |
| 2.9. PROCESSO DE ANIMAÇÃO | 102 |
| 2.10. MONTAGEM DO FILME | 105 |
| 2.11. INSTALAÇÃO – VISIONAMENTO DO FILME..... | 105 |
| CONCLUSÃO | 107 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 110 |
| ANEXO A). REFERÊNCIAS TEXTUAIS E VISUAIS DO CENÁRIO DE GUERRA..... | 119 |

ÍNDICE DE IMAGENS

| | |
|---|----|
| Fig. 1 – José Miguel Ribeiro, <i>Imagem do filme</i> , 2016, desenho digital, 1610 x 668 px. Coleção de autor..... | 20 |
| Fig. 2 – José Miguel Ribeiro, <i>Imagem do filme</i> , 2016, desenho digital, 1610 x 668 px. Coleção de autor..... | 21 |
| Fig. 3 – José Miguel Ribeiro, <i>Imagem do filme</i> , 2016, stop motion, 1610 x 668 px. Coleção de autor..... | 22 |
| Fig. 5 – José Miguel Ribeiro, <i>Imagem do filme</i> , 2016, desenho digital e fotografia, 1610 x 668 px. Coleção de autor. | 23 |
| Fig. 6 – Filipe Abranches, <i>Imagem do filme</i> , 2016, desenho, 893 x 593 px. Coleção de autor... .. | 28 |
| Fig. 7 – Filipe Abranches, <i>Imagem do filme</i> , 2016, desenho, 893 x 593 px. Coleção de autor... .. | 28 |
| Fig. 8 – Filipe Abranches, <i>Imagem do filme</i> , 2016, desenho, 898 x 590 px. Coleção de autor... .. | 29 |
| Fig. 9 – Filipe Abranches, <i>Imagem do filme</i> , 2016, desenho, 893 x 593 px. Coleção de autor... .. | 30 |
| Fig. 10 – Abi Feijó, <i>Imagem do filme</i> , 1993, desenho, 893 x 593 px. Coleção de autor..... | 32 |
| Fig. 11 – Abi Feijó, <i>Imagem do filme</i> , 2016, desenho, 893 x 593 px. Coleção de autor..... | 33 |
| Figs. 12 -13 –Daniela Alvarinho, <i>Referência para o personagem Duarte</i> , 2020, fotografia a cores. Coleção de autora..... | 45 |
| Figs. 14-15 – Daniela Alvarinho, <i>Referência para o personagem Duarte</i> , 2020, fotografia a cores. Coleção de autora..... | 46 |
| Figs. 16-17 – Daniela Alvarinho, <i>Referência para o personagem Duarte</i> , 2020, fotografia a cores. Coleção de autora..... | 46 |
| Figs. 18-19 – Daniela Alvarinho, <i>Referência para o personagem Duarte</i> , 2020, fotografia a cores. Coleção de autora..... | 47 |
| Fig. 20 – Fotógrafo não identificado, <i>Ratazana</i> , 2021, fotografia a cores, 1080 x 675 px. Biomax..... | 48 |
| Fig. 21 – Fotógrafo não identificado, <i>Ratazana</i> , 2002, fotografia a cores, 1000 x 675 px. Biomax..... | 48 |
| Fig. 22 – Fotógrafo não identificado, <i>Ratazana</i> , 2002, fotografia a cores, 597 x 336 px. Mundo Ecologia. | 48 |
| Figs. 23-25 – Daniela Alvarinho, <i>Desenhos de atitude da personagem Duarte</i> , 2020, desenho digital, 3508 x 2480 px. Coleção de Autora..... | 49 |
| Figs. 26-28 – Daniela Alvarinho, <i>Desenhos de atitude da personagem Duarte</i> , 2020, desenho digital, 3508 x 2480 px. Coleção de Autora..... | 50 |
| Figs. 29-30 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos da forma final da personagem Rato</i> , 2020, desenho digital, 865 x 612 px. Coleção de Autora..... | 51 |
| Fig. 31 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo da forma final da personagem Rato</i> , 2020, desenho digital, 865 x 612 px. Coleção de Autora..... | 52 |
| Figs. 32-33 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos da forma final da personagem Duarte</i> , 2020, desenho digital, 3508 x 2480 px. Coleção de Autora..... | 53 |
| Fig. 34 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos da forma final da personagem Duarte</i> , 2020, desenho digital, 3508 x 2480 px. Coleção de Autora..... | 54 |
| Fig. 35 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos da forma final da personagem Duarte</i> , 2020, desenho digital, 3508 x 2480 px. Coleção de Autora..... | 54 |
| Fig. 36 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos da forma final e da cor da personagem Duarte</i> , 2020, desenho digital, 3508 x 2480 px. Coleção de Autora..... | 55 |

| | |
|---|----|
| Fig. 37 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos da forma final e da cor da personagem Duarte</i> , 2020, desenho digital, 3508 x 2480 px. Coleção de Autora..... | 55 |
| Fig. 38 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos da forma final e da cor da personagem Duarte</i> , 2020, desenho digital, 3508 x 2480 px. Coleção de Autora..... | 56 |
| Fig. 39 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos da forma final e da cor da personagem Duarte</i> , 2020, desenho digital, 3508 x 2480 px. Coleção de Autora..... | 56 |
| Fig. 40 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo de cor do storyboard</i> , 2020, desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora..... | 58 |
| Fig. 41 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo de cor do storyboard</i> , 2020, desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora..... | 58 |
| Fig. 42 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo de cor do storyboard</i> , 2020, desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora..... | 58 |
| Figs. 43-44 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos de cor do storyboard</i> , 2020, desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora..... | 59 |
| Figs. 45-46 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos de cor do storyboard</i> , 2020, desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora..... | 59 |
| Figs. 47-48 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos de cor do storyboard</i> , 2020, desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora..... | 59 |
| Figs. 49-50 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos de cor do storyboard</i> , 2020, desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora..... | 60 |
| Figs. 51-52 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos de cor do storyboard</i> , 2020, desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora..... | 60 |
| Figs. 53-54 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos de cor do storyboard</i> , 2020, desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora..... | 60 |
| Fig. 55 – Elizabeth Karlson, <i>Blue Tides – Pintura a tinta de álcool</i> , 2019, impressão em metal, 30,5 x 40,6 cm..... | 61 |
| Fig. 56 – Anton Sobral, <i>Mar Dotado de Delírios</i> , 2017, óleo sobre tela, 100 x 100 cm..... | 61 |
| Fig. 57 – Margarida Leão, <i>S/título</i> , 2013, Acrílico s/papel, 70 x 50 cm..... | 62 |
| Fig. 58 – Elizabeth Karlson, <i>Blue abstract painting</i> , 2013, acrílico sobre tela, 31,5 x 39,4 cm. .. | 62 |
| Fig. 59 – Emily Powell Sobral, <i>Snow Falling at Dusk</i> , 2014, acrílico sobre tela, 20 x 16 cm. | 63 |
| Fig. 60 – Tsyhypko Olga, <i>Deep blue sea</i> , acrílico sobre tela, 30 x 40 cm..... | 63 |
| Figs. 61-62 – Daniela Alvarinho, <i>Aplicação da tinta</i> , 2020, monotipia, 21 x 29,7 cm. Coleção de Autora..... | 64 |
| Figs. 63-64 – Daniela Alvarinho, <i>Utilização do baren</i> , 2020, monotipia, 21 x 29,7 cm. Coleção de Autora..... | 64 |
| Figs. 65-66 – Daniela Alvarinho, <i>Retirar da folha</i> , 2020, monotipia, 21 x 29,7 cm. Coleção de Autora..... | 65 |
| Figs. 67-68 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos gráficos</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora..... | 66 |
| Fig. 69 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo gráfico</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora..... | 67 |
| Fig. 70 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo gráfico</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora..... | 68 |
| Fig. 71 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo gráfico</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora..... | 69 |
| Fig. 72 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo gráfico</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora..... | 70 |

| | |
|---|----|
| Fig. 73 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo gráfico</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora. | 71 |
| Fig. 74 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo gráfico</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora. | 72 |
| Fig. 75 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo gráfico</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora. | 73 |
| Fig. 76 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo gráfico</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora. | 74 |
| Fig. 77 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo gráfico</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora. | 75 |
| Fig. 78 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo gráfico</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora. | 76 |
| Fig. 79 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo gráfico</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora. | 77 |
| Fig. 80 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo gráfico</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora. | 78 |
| Figs. 81-82 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos gráficos</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora..... | 79 |
| Figs. 83-84 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos gráficos</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora..... | 79 |
| Figs. 85-86 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos gráficos</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora..... | 79 |
| Figs. 87-88 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos gráficos</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora..... | 79 |
| Figs. 89-90 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos gráficos</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora..... | 80 |
| Fig. 91 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo gráfico</i> , 2020, monotipia, 21 x 29,7 cm. Coleção de Autora. | 80 |
| Figs. 92-93 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos gráficos</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora..... | 81 |
| Figs. 94 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo gráfico</i> , 2020, monotipia, 21 x 29,7 cm. Coleção de Autora. | 81 |
| Figs. 95-96 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos gráficos</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora..... | 82 |
| Figs. 97 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo gráfico</i> , 2020, monotipia, 21 x 29,7 cm. Coleção de Autora. | 82 |
| Figs. 98-99 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos gráficos</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora..... | 83 |
| Figs. 100 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo gráfico</i> , 2020, monotipia, 21 x 29,7 cm. Coleção de Autora..... | 83 |
| Figs. 101-103 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos gráficos</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora..... | 84 |
| Figs. 104 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo gráfico</i> , 2020, monotipia, 21 x 29,7 cm. Coleção de Autora..... | 84 |
| Figs. 105-106 – Daniela Alvarinho, <i>Estudos gráficos</i> , 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora..... | 85 |

| | |
|--|-----|
| Figs. 107 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo gráfico</i> , 2020, monotipia, 21 x 29,7 cm. Coleção de Autora..... | 85 |
| Figs. 109 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo de sobreposição de cenário e storyboard</i> , 2020, monotipia e desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora. | 98 |
| | 98 |
| Figs. 110 – Daniela Alvarinho, <i>Estudo de sobreposição de cenário e storyboard</i> , 2020, monotipia e desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora. | 98 |
| Figs. 112 – Daniela Alvarinho, <i>Produção de música</i> , 2020, programa de som, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora..... | 101 |
| | 101 |
| Figs. 113 – Daniela Alvarinho, <i>Sonoplastia no software reaper</i> , 2020, programa de som, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora. | 101 |
| Figs. 114 – Richard E. Williams, <i>Gráfico de desenhos intermédios - Animator’s Survival kit</i> , 2002, desenho, 2320 x 1480 px. | 102 |
| Figs. 115 – Daniela Alvarinho, <i>Processo de animação</i> , 2021, captura de ecrã. | 103 |
| Figs. 116 – Daniela Alvarinho, <i>Processo de animação</i> , 2021, captura de ecrã. | 103 |
| Figs. 117 - 122 – Daniela Alvarinho, <i>Desenho para animação final</i> , 2020, desenho digital. Coleção de Autora..... | 104 |
| Fig. 123 – Anselmo Franco, <i>Envio de tropas expedicionárias para Moçambique</i> , 1914, fotografia a p/b. Coleção do Arquivo Municipal de Lisboa..... | 121 |
| Fig. 124 – Anselmo Franco, <i>Contingente do Exército português durante uma parada de vitória no Rossio</i> , 1918, fotografia a p/b. Coleção do Arquivo Municipal de Lisboa..... | 122 |
| Fig. 125 – Fotógrafo não identificado, <i>Anúncio da assinatura do Armistício</i> , 1918, fotografia a p/b. Coleção do Arquivo Municipal de Lisboa. | 123 |
| Fig. 126 – Fotógrafo não identificado, <i>Anúncio da assinatura do Armistício</i> , 1918, fotografia a p/b. Archive Official German Photograph of WWI. | 124 |
| Fig. 127 – Thomas Keith Aitken, <i>Trincheiras</i> , fotografia a p/b. Imperial War Museums. | 125 |
| Fig. 128 – Fotógrafo não identificado, <i>Apoio de saúde ao CEP em França</i> , fotografia a p/b. Liga dos Combatentes. | 126 |
| Fig. 129 – Arnaldo Garcez, <i>Armas usadas pelo exército português</i> , fotografia a p/b. Liga dos Combatentes..... | 127 |
| Fig. 130 – Arnaldo Garcez, <i>Rotina das trincheiras</i> , fotografia a p/b. Liga dos Combatentes. .. | 128 |
| Fig. 131 – Arnaldo Garcez, <i>Retrato do Cabo “Sementes”</i> , fotografia a p/b. Liga dos Combatentes..... | 129 |
| Fig. 132 – Arnaldo Garcez, <i>Higiene em ambiente de campanha</i> , fotografia a p/b. Liga dos Combatentes..... | 130 |
| Fig. 133 – Alberto Carlos Lima, Presidente da República Português Bernardino Machado, ministro Afonso Costa e Presidente francês Raymond Poincaré durante uma visita às ruínas de Verdun, fotografia a p/b. Arquivo Municipal De Lisboa. | 131 |
| Fig. 134 – Arnaldo Garcez, <i>Batalha de La Lys</i> , fotografia a p/b. Liga dos Combatentes..... | 132 |
| Fig. 135 – Arnaldo Garcez, <i>1ª Divisão do CEP</i> , fotografia a p/b. Liga dos Combatentes. | 133 |
| Fig. 136 – Coleção Portugal na Grande Guerra, <i>Soldado português e soldado inglês cumprimentam-se</i> , fotografia a p/b. Arquivo Histórico Militar. | 134 |
| Fig. 137 – Agence Rol, <i>Soldados nas aldeias francesas de retaguarda</i> , fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. | 135 |
| Fig. 138 – Agence Rol, <i>Preparação militar do CEP feita em Portugal</i> , fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. | 136 |

| | |
|--|-----|
| Fig. 139 – John Warwick Brooke, Treino dado aos portugueses com fins propagandísticos, 1917, fotografia a p/b. National Library Of Scotland. | 137 |
| Fig. 140 – Agence Rol, Instrução dos efetivos do Corpo de Artilharia Pesada (CAP), 1917, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. | 138 |
| Fig. 141 – Agence Rol, Soldados sinaleiros do 1º grupo do Corpo de Artilharia Pesada (CAP) durante uma sessão de instrução no campo de Roffey, em Horsham, Inglaterra, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. | 139 |
| Fig. 142 – Agence Rol, <i>Soldado de Artilharia do CEP depois do desembarque</i> , 1917, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. | 140 |
| Fig. 143 – Agence Rol, <i>Receção em Brest</i> , 1917, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. | 141 |
| Fig. 144 – Agence Rol, <i>Soldados da 1ª Divisão de Artilharia do CEP momentos depois da chegada a Brest</i> , 1917, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. | 142 |
| Fig. 145 – Agence Rol, Soldados da 1ª Divisão de Artilharia do CEP descansam depois do desembarque em Brest, 1917, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. | 143 |
| Fig. 146 – Agence Rol, Controlo de soldados da 1ª Divisão de Artilharia do CEP pouco depois da chegada a Brest, 1917, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. | 144 |
| Fig. 147 – Agence Rol, Soldados de Artilharia do Corpo Expedicionário Português posam para a fotografia momentos depois do desembarque em Brest, 1917, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. | 145 |
| Fig. 148 – Agence Rol, <i>Desembarque no porto de Brest</i> , 1917, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. | 146 |
| Fig. 149 – Agence Rol, <i>Oficial da 1ª Divisão de Artilharia do CEP</i> , 1917, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. | 147 |
| Fig. 150 – Agence Rol, <i>Desembarque de um contingente da 1ª Divisão de Artilharia do CEP em Brest</i> , 1917, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. | 148 |
| Fig. 151 – Joshua Benoliel, Soldados do CEP amontoados a bordo de um navio com destino a França, 1917, fotografia a p/b. | 149 |
| Fig. 152 – Arnaldo Garcez, Partida para França de um dos primeiros navios de transporte dos soldados do CEP, 1917, fotografia a p/b. Liga Dos Combatentes. | 150 |
| Fig. 153 – Joshua Benoliel, Uma mulher distribui castanhas pelos soldados antes da partida para a Flandres francesa, 1917, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa. | 151 |
| Fig. 154 – Joshua Benoliel, <i>A última carícia antes da partida para a frente de guerra na Flandres, em França</i> , 1917, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa. | 152 |
| Fig. 155 – Joshua Benoliel, <i>Soldados do CEP momentos antes do embarque no cais de Santa Apolónia, em Lisboa</i> , 1917, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa. | 153 |
| Fig. 156 – Joshua Benoliel, Chegada ao cais de embarque de Lisboa de um Batalhão de Infantaria vindo de Castelo Branco, 1917, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa. | 154 |
| Fig. 157 – Joshua Benoliel, Desfile na Rua de Belém, em Lisboa, com o Mosteiro dos Jerónimos como pano de fundo, 1916, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa. | 155 |
| Fig. 158 – Joshua Benoliel, Preparativos para o embarque das tropas portuguesas que viriam a combater na Primeira Guerra Mundial, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa. | 156 |
| Fig. 159 – Joshua Benoliel, Preparativos para o embarque das tropas portuguesas que viriam a combater na Flandres, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa. | 157 |
| Fig. 160 – Joshua Benoliel, Exercícios de cavalaria durante o aprontamento do Corpo Expedicionário Português em Vila Nova da Barquinha, 1916, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa. | 158 |

| | |
|--|-----|
| Fig. 161 – Joshua Benoliel, <i>Duelo de Cristóvão Ayres de Magalhães (filho) e Óscar Monteiro Torres</i> , 1915, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa..... | 159 |
| Fig. 162 – Joshua Benoliel, <i>Desfile militar na Praça do Comércio, em Lisboa, 1917</i> , fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa. | 160 |

INTRODUÇÃO

O presente relatório surge no âmbito do Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais, da Universidade de Évora, e pretende consolidar as pesquisas realizadas referentes ao projeto de animação 2D, desenvolvidas durante o decorrer do curso.

O principal objetivo deste projeto centra-se no estudo do tema das memórias de guerra no cinema de animação contemporâneo e no desenvolvimento de um filme de animação 2D cujo tema é a 1ª Guerra Mundial, onde a imagem em movimento se sobrepõe a cenários realizados com a técnica da gravura. Nesse sentido, foi colocada a seguinte questão central:

– Qual o contributo do cinema de animação português, contemporâneo para a representação de memórias de guerra e como contribuir para esta temática na forma de uma Curta Metragem de cinema de animação?

A escolha do tema do projeto foi incentivada, desde o início, pelo interesse pessoal em trabalhar as questões relacionadas com a Primeira Grande Guerra, uma vez que me possibilitaram uma investigação a nível socio-histórico e, para além disso, me permitiram trabalhar a temática das memórias e o seu impacto na sociedade e no ser individual. De igual modo, a utilização de uma paleta de cores monocromática, nomeadamente a cor azul, mostra-se bastante importante no desenvolvimento deste projeto, uma vez que pretende remeter para o tema das memórias. Esta pesquisa servirá também para aprofundar a minha prática artística, a fim de alcançar uma linguagem artística pessoal, coerente e criativa.

O cinema de animação 2D e a gravura foram as técnicas escolhidas para servirem de suporte ao tema eleito e à mensagem que se pretendia transmitir, tanto pelo grande gosto que carrego em relação a estas áreas, como também pelo facto das questões relacionadas com a temática da guerra, estarem muitas vezes associadas ao formato cinematográfico.

Para abordar esta temática, foi necessário criar todo um encadeamento e estruturas congruentes, recorrendo a referências textuais, visuais e sonoras, a fim de

validar todo o processo de construção do filme de acordo com os verídicos símbolos e acontecimentos da História da Primeira Grande Guerra. Este processo inicial de trabalho refletiu-se na construção das personagens, no encadeamento da narrativa e na idealização de cenas e elementos que viriam a melhorar o projeto final.

O estado da arte e os estudos de caso desenvolvidos tiveram em consideração o tema e intenção do projeto, fazendo referência a artistas e obras que, quer ao nível do desenho, da cor ou da temática, se mostraram uma referência e influenciaram direta ou indiretamente o meu trabalho. Deste modo, cada um dos estudos de caso analisados, foi selecionado pela sua relevância conceptual e formal para a realização deste projeto, tendo servido de referência principal na criação de símbolos e na construção da narrativa do meu próprio trabalho artístico.

Por fim, a construção de uma linguagem cinematográfica e visual forte, tem como objetivo proporcionar ao espectador o desenvolvimento de uma maior consciencialização a nível do campo dos factos da História e da sociedade (do concreto), mas também do campo humanístico e emocional.

As obras analisadas como estudos de caso foram essenciais para o desenvolvimento do meu projeto, para a sua fundamentação conceptual e para a organização de toda a narrativa. Assim, é necessário analisar os aspetos simbólicos e conceptuais existentes em cada obra, sejam estes de carácter político, cultural, humanista, psicossocial ou do sensível, e a forma como estes influenciam a construção das obras artísticas.

É esta análise que faz a ponte, contextualiza e serve de referência à segunda parte deste projeto, o processo criativo de toda a elaboração e execução de um filme de animação. Isto acontece devido à temática deste último e dos casos de estudo analisados fazerem parte do mesmo círculo temático, pondo em primazia o tópico da guerra.

É também importante salientar o carácter visual e formal deste projeto e a sua relação com as obras analisadas, uma vez que estas influenciaram a construção dos desenhos e a estruturação da narrativa, quer em relação à escolha da cor principal de todo o filme, quer em relação ao design e construção das personagens e cenários.

O presente relatório divide-se em três capítulos. A Introdução tem como objetivo guiar o leitor na apresentação da estrutura geral do projeto, contextualizando-o. Além da introdução feita ao filme de animação realizado, ao seu contexto e processo criativo, a menção aos casos de estudo também é relevante, posicionando o leitor já nas abordagens seguintes. O primeiro capítulo centra-se no estado da arte e na análise das obras que serviram de influência na formulação de toda a linguagem cinematográfica e estrutura narrativa para a produção do projeto e das suas várias etapas. O segundo e último capítulo situa o leitor em todas as fases do processo criativo para a elaboração do filme, desde a investigação visual e teórica a referências relacionadas com a Primeira Grande Guerra, até à produção da obra cinematográfica e sua pós-produção.

CAPÍTULO I – MEMÓRIAS DE GUERRA NO CINEMA DE ANIMAÇÃO CONTEMPORÂNEO PORTUGUÊS: ESTADO DA ARTE E ESTUDOS DE CASO.

No respeitante à temática a investigar, os traumas da guerra no cinema de animação português, este assunto foi abordado por diferentes autores portugueses, entre os quais se destacam Filipe Abranches, José Miguel Ribeiro e Abi Feijó.

Igualmente, salienta-se que uma das obras cinematográficas que influenciou profundamente o meu trabalho artístico foi o filme “Chatear-me-ia Morrer tão Joveeeem...” (2015), do realizador Filipe Abranches. Este filme trata a história de um soldado português que parte para os campos de batalha na Flandres. A sua máscara de gás acompanha-o durante todo o tempo em que está nas trincheiras, onde observa os horrores vividos durante a Grande Guerra.

Durante a obra, o personagem principal, ao inalar gás mostarda, começa a ter visões da existência de várias figuras. Estas novas personagens são também vítimas da guerra e dão ao espectador a sua visão da catástrofe que está a acontecer. Na última parte do filme, o soldado escapa àquele cenário ajudado por uma rã e, mais tarde, é salvo por uma família francesa.

José Miguel Ribeiro é também um dos realizadores que inspirou o meu trabalho artístico e cuja obra irei investigar. O filme “Estilhaços” (2016) mostrou-se uma grande referência para a minha obra cinematográfica. Este filme foi selecionado para competição no Festival de Cinema Locarno 2016 e recebeu o prémio de melhor filme documentário em Clermont-Ferrand 2017. Esta obra relata o modo como a guerra se instala no corpo das pessoas que a vivem frente a frente e que, mesmo passados vários anos e a quilómetros de distância, tem repercussões na vida dos combatentes e na de quem os rodeia. Desta forma, o stress pós-traumático em contexto familiar revela-se também um tema predominante na ação.

Por fim, este filme constrói-se através de duas perspetivas diferentes sobre a guerra: a do pai, que a viveu e a do seu filho, que cresceu a construir memórias da guerra a partir dos relatos do seu progenitor.

1.1. INCORPORAÇÕES DA GUERRA: *ESTILHAÇOS* (JOSÉ MIGUEL RIBEIRO, 2016).

Nascido em Lisboa, em 1966, José Miguel Ribeiro é realizador, ilustrador e professor. Licenciou-se em Artes Plásticas na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Para além das inúmeras obras que realizou, em 1995, o seu filme “A Suspeita” recebeu inúmeros prémios, entre os quais o Cartoon D’Or 2000. Em 2012, em conjunto com Ana Carina Estróia, funda em Montemor-o-Novo a produtora “Praça Filmes”. Nos últimos anos realizou a série de televisão para crianças que se intitula “As Coisas Lá de Casa e os curtas metragens “Passeio de Domingo”, Viagem a Cabo Verde” e “Estilhaços”. Atualmente encontra-se a desenvolver o projeto de longa metragem de animação intitulado “Nayola”.

O seu filme “Estilhaços”, do qual será apresentada uma análise, foi selecionado para competição no Festival de Cinema Locarno 2016 e recebeu o prémio de melhor filme documentário em Clermont-Ferrand 2017. Esta obra relata o modo como a guerra se instala no corpo das pessoas que a vivem frente a frente e que, mesmo passados vários anos e a quilómetros de distância, tem repercussões na vida dos combatentes e na de quem os rodeia. O drama familiar presente nesta obra é originado pela participação do pai na Guerra de independência da Guiné Bissau – (1963-73). Juntando lembranças e a imaginação do filho já adulto, com as memórias do pai, esta história, de carácter fragmentado, vai sendo construída pelo público. Desta forma, o stress pós-traumático em contexto familiar revela-se também um tema predominante no filme. O tempo da ação decorre durante todo o tempo de um jogo de futebol da Seleção Nacional Portuguesa, intercalando memórias do passado dos personagens (Agencia, 2016).

Segundo Eliane Muniz Gordeeff, doutorada em Belas-Artes Especialidade Multimédia pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (onde atualmente é investigadora associada), o filme “Estilhaços” revela “Uma empatia animada”, tendo sido baseado numa experiência pessoal, uma vez que José Miguel Ribeiro, filho de ex-militar, ao investigar sobre as consequências das Guerras Coloniais, encontrou um estudo de Mestrado em Psicologia da Universidade de Coimbra, *Traumas da Guerra: Traumatização Secundária das Famílias dos Ex-Combatentes da Guerra Colonial com PTSD* (2008), de Susana Martinho de Oliveira (Estilhaços, 2016). Este trabalho mostrou que o stress pós-traumático da guerra passa dos pais para os filhos, através das mães. Deste modo, as coisas que Ribeiro sentia eram explicadas e comprovadas de forma científica, impulsionando-o para desenvolver o projeto, iniciado em 2011 (Gordeeff, 2017, pp. 113-114).

No que diz respeito à análise do excerto de 3min e 4s do início do filme, este inicia-se com um plano picado de uma cidade lusitana, onde os personagens se encontram, situando no espaço o observador e fazendo-o mergulhar entre as ruas estreitas da cidade. Um dos personagens principais, de Nome Mário, encontra-se, no dia do jogo da equipa portuguesa no Campeonato Europeu de Futebol de 2004, a conduzir o carro que o levará ao embate que irá desencadear todo o enlace da história. É neste instante que uma colisão entre o seu carro e outra viatura, provoca um conflito entre Mário e o outro condutor, transportando-o para uma memória da sua infância, onde o mesmo acontecimento se deu com o seu pai quando o pequeno Mário observava do banco do carro. Contudo, neste momento, o tema do filme ainda não é dado ao espectador, o que proporciona um certo mistério inicial à obra.



Fig. 1 –José Miguel Ribeiro, *Imagem do filme*, 2016, desenho digital, 1610 x 668 px. Coleção de autor.

Na segunda parte do filme, a relação pouco próxima entre os dois personagens principais, Mário e o seu pai, é dada a conhecer ao público. Este excerto inicia-se com a chegada de Mário a casa do seu progenitor, onde o jogo de futebol transmitido na televisão é plano de fundo para o início da conversa que elucida o espectador do tema do filme. «O Porto foi a melhor desculpa que há dez anos consegui encontrar para me afastar desta casa» (4min5s) é a frase que dá início à perspectiva do filho sobre a guerra, cujas memórias o levaram a afastar-se do pai e dos seus fantasmas.

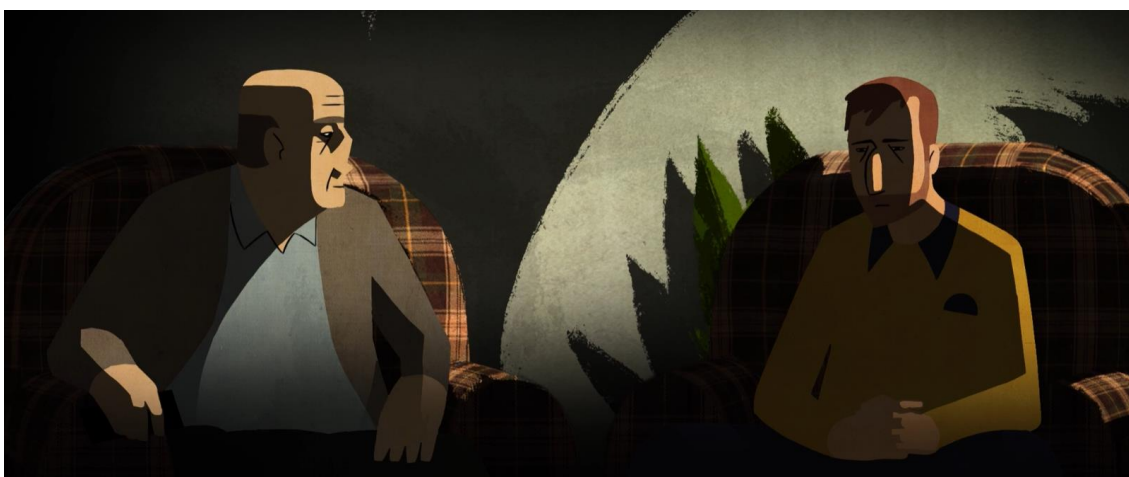


Fig. 2 – José Miguel Ribeiro, *Imagem do filme*, 2016, desenho digital, 1610 x 668 px. Coleção de autor.

Até este momento, todo o filme se mostra produzido através da técnica de animação 2D, contudo, ao minuto 5:04 é a técnica de stop motion que mostra as memórias imaginadas que Mário tem sobre a Guerra, num relato construído através das histórias que o seu pai lhe contava na infância. Os soldados que aparecem nessas memórias fazem lembrar brinquedos de uma criança, rodeados de árvores e outros elementos de papel, o que confere uma certa fragilidade ao ambiente. O próprio animador explica essa questão:

A imagem real para mim, funciona como um valor simbólico do real, [...]. O desenho é uma representação, uma simplificação da realidade. [...] é uma realidade já transformada. [...] O stop motion é um bocadinho, comparando o desenho animado com a imagem real, [...] está no meio (Ribeiro *apud* Gordeeff, 2017, p. 118).



Fig. 3 – José Miguel Ribeiro, *Imagem do filme*, 2016, stop motion, 1610 x 668 px. Coleção de autor.

Esta obra constrói-se através de duas perspetivas diferentes sobre a guerra: a do pai, que a viveu e a do seu filho, que cresceu a construir memórias da guerra a partir dos relatos do seu progenitor. É possível perceber-se os traumas causados pela guerra em todo o discurso de Mário: «Pai, trouxeste a guerra para dentro desta casa há 40 anos. Quando saí desta casa pensei que a tinha deixado para trás. Hoje fiquei a saber que não. Quero enfrentar essa guerra. Mas sozinho... Não consigo. Pai, ajuda-me a saber de onde vem esta raiva» (7min41s-8min32s).

Na terceira parte do filme, assiste-se a uma mudança nas cores do cenário e das personagens. O preto e o branco são as cores que assinalam a passagem para a perspetiva do pai sobre a guerra. É neste momento que o progenitor começa a relatar as suas memórias, através de um flashback de imagens, já a cores, que mostram todo o ambiente de guerra vivido naquele tempo. É neste momento que surge então uma sequência de imagens filmadas e desenho animado. Estas mostram uma emboscada onde parte do pelotão foi morto e um dos soldados se mata por não ter assumido o seu lugar à frente do pelotão, o que levou à morte de um companheiro. No artigo “Estilhaços: Uma empatia animada”, Eliane Muniz Gordeeff, refere que José Miguel Ribeiro afirma que “há uma certa cola, mas, por outro lado, um certo contraste. É uma história de coisas que ficaram mal resolvidas, que não estão encaixadas” (Gordeeff, 2017, p. 114).



Fig. 4 – José Miguel Ribeiro, *Imagem do filme*, 2016, desenho digital, 1610 x 668 px. Coleção de autor.

No final do filme, numa passagem de desenho animado para a imagem filmada, o filho “recupera uma dimensão que não tinha antes”. Contudo, o pai continua no passado, em desenho e à sombra. A última imagem consiste num zoom out, através do 3D, mostrando um plano de vários prédios e pessoas, das janelas, a torcer pelo golo da Seleção Nacional Portuguesa de Futebol. Segundo o artigo anteriormente mencionado, Gordeeff mostra que há uma ironia nessa imagem, pelo que José Miguel Ribeiro afirma que “sair daquela história das duas pessoas, e saber que naquela cidade existiram muitas mais histórias, que naquele momento ninguém quer saber” (Ribeiro *apud* Gordeeff, 2017, p. 114).



Fig. 5 – José Miguel Ribeiro, *Imagem do filme*, 2016, desenho digital e fotografia, 1610 x 668 px. Coleção de autor.

Na perspectiva de Eliane Gordeeff, a história de “Estilhaços” compara-se às peças de um quebra-cabeças, onde o público é incentivado a construir a história, através dos dois narradores: Mário e o seu pai. Neste filme existe uma variação temporal que provoca ao espectador alguma dificuldade de entendimento, devido à presença de analepses e elipses de tempo, e de trocas na ordem cronológica dos acontecimentos.

Nesta obra é visível um jogo de sombras, de transições e de contraste, capaz de envolver o espectador desde o início até ao fim do conteúdo cinematográfico. Sem dar por isso, o espectador é ativado pelos dinamismos de compreensão dados pelo filme. Por um lado, o espectador não tem tempo de reagir face ao que está a observar. Por outro, está a ser elucidado do objetivo do autor face ao enredo. Desta forma, o espectador passivo torna-se ativo por ser inundado pelas modalidades da história.

A dimensão temporal é um conceito importante na produção cinematográfica. A duração de cada imagem é capaz de comprometer a perceção de uma parte do filme ou até mesmo da sua totalidade. Com a predominância do desenho animado na obra, há momentos em que as memórias de infância do filho, algumas realizadas em desenho animado, também se confundem com o momento presente na história. Contudo, este fator não compromete o entendimento do filme, pelo contrário, oferece uma maior compreensão: a empatia, uma vez que coloca o observador no lugar de Mário, que relembra a mesma cena, dando a ideia de uma confusão entre passado e presente. Para além disso, cada imagem do filme depende da anterior, e assim sucessivamente, o que torna necessária a atenção que o espectador tem que colocar em cada uma, uma vez que uma obra cinematográfica tem um início e um fim. Para além disso, a narrativa também cria uma expectativa no público, uma vez que a história não se apresenta por ordem cronológica, ficando o espectador responsável por encaixar todas as partes do filme, que é o mesmo objetivo do personagem Mário: entender o seu passado. Isto justifica então o título do filme “Estilhaços” – fragmentos.

Segundo o ensaio de 1936 de Walter Benjamin - *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, a autenticidade de uma obra de arte é um aspeto de extrema importância (Benjamin, 1936). Esta autenticidade comporta a mensagem que a obra pretende transmitir, quer através da sua origem, do seu material, ou da sua história. No cinema a autenticidade material da obra é posta em causa, uma vez que esta forma

artística recorre apenas à reprodução, não apresentando matéria palpável. Contudo, a autenticidade de uma obra cinematográfica consegue ser validada pela mensagem transmitida, pelo seu contexto histórico e pela sua autoria, não necessitando do peso da matéria. O filme de José Miguel Ribeiro em questão retrata bem este aspeto, uma vez que está repleto de simbolismos, de mensagens, relacionados com a forma como “a guerra se instala no corpo das pessoas que a vivem olhos nos olhos. E, depois, a milhares de quilómetros e dezenas de anos decorridos, contamina, como um vírus, outros seres humanos” (Agencia, 2016).

No que diz respeito aos aspetos técnicos, esta obra foi produzida através da animação de objetos e materiais auxiliado por computador, desenho animado e imagem real. A passagem entre cenas é feita maioritariamente através do efeito “match cut”, que consiste na técnica de ligar duas imagens distintas, mas com uma composição visual muito semelhante, geralmente através de um efeito denominado “fade”, que é uma transição realizada através da opacidade da imagem e do efeito “jump cut”, utilizado como uma ferramenta de corte brusco, para mudar de uma imagem para outra. Estas transições evidenciam a passagem do tempo e quase levam o espectador a mergulhar na ação e perder-se no movimento que a história sugere. Os planos utilizados são fundamentalmente médios, aproximados e gerais, fornecendo o conceito de versatilidade. O desenho mostra uma limpeza a nível dos contornos e das texturas utilizadas nos personagens e nos cenários. Para além disso, o contraste entre as cores fortes que são utilizadas, sobretudo nas memórias de guerra, e o preto e branco, em alguns momentos chave do filme, conferem contraste e dinamismo ao enredo.

É visível a preocupação que José Miguel Ribeiro colocou ao nível do desenho, procurando dar personalidade às personagens através de texturas e cores, alterando realidades através da imaginação do autor. Este conceito está presente no trabalho da animadora Joanna Quinn, como se pode observar na sua obra *Art vs Animació* onde Blanca Rosa Pastor Cubillo, Diretora do Departamento de Desenho da Universidade Politécnica de Valência comenta:

Com a ajuda do desenho, a realidade pode ser rapidamente alterada e moldar qualquer outra situação nova e ilimitada, nascida da própria experiência consciente e imaginação ilimitada do autor (Quinn, 2010, p. 29).

A banda sonora do filme é também um elemento de extrema importância para que este ganhe identidade, tendo até a capacidade de alterar a percepção das imagens. Neste caso, acompanhando a leitura das imagens, enfatiza os momentos de êxtase e suspense presentes na obra. A música dá o ritmo à narrativa e os momentos de tensão são dados por instrumentos musicais. Existem ainda sons relacionados com os festejos futebolísticos, sons próprios da cidade e sons de guerra.

A banda sonora do filme é, mais uma vez, um elemento de extrema importância para que este ganhe identidade. Neste caso, acompanhando a leitura das imagens, enfatiza os momentos de êxtase e suspense presentes na obra. Para além disso, a voz off, de presença fabulosa, relata os acontecimentos de modo a prender o espectador ao filme.

O Juri de Clermont Ferrand, Festival de Curtas-metragens em França, em que o filme “Estilhaços” participou, opina sobre o filme de José Miguel Ribeiro:

Sentimo-nos tocados pela força do tema e a maneira como o realizador conseguiu dar forma a uma história muito complexa, que mexe com questões de transmissão, de peso do silêncio, de culpa, de guerra e de orgulho nacional, com uma grande delicadeza (Praça, 2017).

O filme “Estilhaços” é, sem dúvida, uma enorme referência para o meu trabalho, uma vez que trata o mesmo tema, a guerra, mas também pelo facto do tipo de traço, mancha e cores se aproximar bastante ao meu registo gráfico. Para além disso, o som, que confere dinamismo ao filme e, ao mesmo tempo emociona o espectador, é também uma referência para o meu trabalho artístico.

1.2. OS HORRORES VIVIDOS POR UM JOVEM SOLDADO PORTUGUÊS: *CHATEAR-ME-IA MORRER TÃO JOVEEEEEM...* (FILIPE ABRANCHES, 2016).

Filipe Abranches nasceu em Lisboa em 1965 e estudou Realização na Escola Superior de Teatro e Cinema. Começou a trabalhar em BD, na revista LX Comics, no início dos anos 90 e a partir daí colaborou em diversos jornais, revistas e álbuns. É professor também professor do departamento de Ilustração/Banda desenhada na escola Ar.co e na Escola Superior Artística do Porto – Polo de Guimarães.

O seu filme de animação “Chatear-me-ia Morrer Tão Joveeeeeem?” venceu o Grande Prémio do Festival de cinema de Caminhos da 22.ª edição deste festival dedicado ao cinema português "pela atualidade e pertinência do tema e originalidade do traço do seu ator", informou à agência Lusa a organização do Caminhos.

Esta obra trata a história de um soldado português que parte para os campos de batalha na Flandres. É a sua máscara de gás que o acompanha durante todo o tempo em que está nas trincheiras, onde observa os horrores vividos durante a Grande Guerra. É ao segundo 56 do filme que o personagem principal, ao inalar gás mostarda, começa a ter visões da existência de várias figuras. Estas novas personagens são também vítimas da guerra e dão ao espectador a sua visão da catástrofe que está a acontecer. Na última parte do filme, o soldado escapa àquele cenário ajudado por uma rã e, mais tarde, é salvo por uma família francesa.

O destino do personagem é evidenciado logo desde o início do filme, aquando da colocação de uma “pétala vermelha” nos soldados que iriam perecer. Filipe Abranches mostra-o na sua sinopse:

Tu, pobre soldadinho, vais alegre para a guerra, sem saber que já levas a pétala vermelha que marca os que irão nela perecer. Ela é a morte amarela mostarda que te fará sufocar numa trincheira lamacenta e pestilenta, não sem antes te apresentar a alguns danados que já partiram e lá te esperam nos campos da desolação. (Abranches, *apud* Agencia, 2016).

Durante todo o tempo do filme, embora todos os personagens se mostrem vestidos de forma idêntica, o personagem principal é facilmente identificado, uma vez que o seu fato mostra uma cor diferente dos restantes (mais escura). Esta questão é, sem dúvida, importantíssima para a compreensão do filme, uma vez que situa o espectador na narrativa.



Fig. 6 – Filipe Abranches, *Imagem do filme*, 2016, desenho, 893 x 593 px. Coleção de autor.



Fig. 7 – Filipe Abranches, *Imagem do filme*, 2016, desenho, 893 x 593 px. Coleção de autor.

Esta obra realiza-se na totalidade em desenho animado e mostra, através do uso da linha para criação de formas, o movimento dos personagens. Um dos aspetos deste filme que mais influenciou o meu trabalho foi, sem dúvida o tipo de traço que o realizador escolheu para construir cada um dos desenhos da animação. Realizados a partir de linhas em constante movimento, conferindo à obra um grande dinamismo, os desenhos encadeiam-se uns nos outros, devido, sobretudo, às manchas de cor amarela que simulam o gás mostarda e que percorrem todas as cenas do filme. Para além disso, também o cenário se apresenta em constante movimento ao longo do filme, levando o espectador a perceber a passagem do tempo. As pouco saturadas, em tons pastel, presentes na obra parecem transportar-nos ainda mais para dentro do cenário onde se encontra o personagem.



Fig. 8 – Filipe Abranches, *Imagem do filme*, 2016, desenho, 898 x 590 px. Coleção de autor.

A animadora Joanna Quinn, na sua obra *Art vs Animació*, mostra a importância que o desenho tem na construção de um filme de animação. Blanca Rosa Pastor Cubillo, Diretora do Departamento de Desenho da Universidade Politécnica de Valência comenta sobre o trabalho da animadora:

Esse conhecimento está presente nas personagens de Joanna Quinn por meio de cada um dos traços que as constituem, que irradiam seu comportamento vital único que transcende a condição familiar que apresentam. O processo vivido

nestes personagens ilustrados e animados é uma referência irrefutável, onde se pode apreciar a importância do desenho, onde se pode constatar que um simples lápis pode moldar o caráter e a sensibilidade, a ação e a temporalidade; assim, a concepção e a expressão combinam-se graças a este poderoso instrumento que nos permite imaginar e construir uma realidade diferente (quinn, 2010, p. 28).

No que diz respeito às transições utilizadas entre cenas, assiste-se maioritariamente à utilização do efeito “jump cut”, utilizado como uma ferramenta de corte brusco, para mudar de uma imagem para outra (Hotmart, 2020), e do efeito “match cut”, que consiste na técnica de ligar duas imagens distintas, mas com uma composição visual muito semelhante, geralmente através de um efeito denominado *fade*, que é uma transição realizada através da opacidade da imagem (Medium, 2018). Para além destes, a transição entre cenas é também realizada através de uma “metamorfose” das formas, onde a imagem anterior se transforma na seguinte.

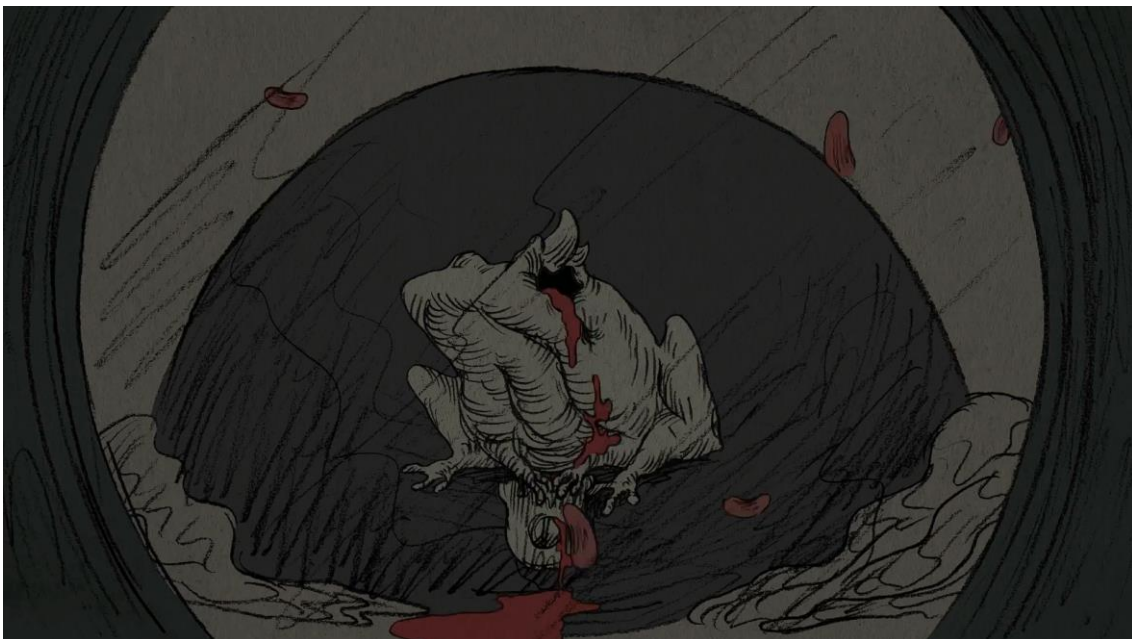


Fig. 9 – Filipe Abranches, *Imagem do filme*, 2016, desenho, 893 x 593 px. Coleção de autor.

No que diz respeito à banda sonora, é visível todo o cuidado que Filipe Abranches colocou neste tópico. O som acompanha de forma ritmada as imagens do filme, conferindo-lhe dinamismo e fazendo com que o espectador se prenda à história. Os sons

de guerra preenchem a obra quase na totalidade. Contudo, em certos momentos do filme, ouvem-se algumas melodias.

Este filme mostra-se então uma referência para o meu trabalho artístico. Para além de abordar o tema que serviu de alavanca para o meu filme – a guerra, comporta aspetos técnicos como o traço livre do desenho, que oferece movimento ao cenário e às personagens, e a utilização de uma banda sonora que enfatiza o tema da guerra, dando-lhe ritmo e intensidade.

1.3. RECORDANDO A GUERRA CIVIL ESPANHOLA E O REGIME FASCISTA PORTUGUÊS: *OS SALTEADORES* (ABI FEIJÓ, 1993).

Abi Feijó licenciou-se em Arte Gráfica e Design pela Escola Superior de Belas Artes do Porto. Em 1977 descobre as potencialidades artísticas do cinema de animação e em 1985 realiza o seu primeiro filme intitulado “Oh que Calma”. Em 1987 funda a Filmógrafo – Estúdio de Cinema de Animação do Porto, onde privilegia o filme de autor e uma abordagem artesanal do cinema de animação (Sigarra, 2009). Em entrevista à Câmara Municipal de Braga, o animador conta o que determinou este caminho pelo cinema de animação:

Foi enquanto estava na Escola de Belas-Artes do Porto a estudar Arte Gráfica e Design e, durante os meus estudos, começou o Cinanima em Espinho. Nessa altura o interesse que tinha pela Banda Desenhada, mudou para o Cinema de Animação. Descobri que a Animação podia ser muito mais do que as séries de televisão, as longa-metragens comerciais e eu tinha apenas acesso a só uma parte da animação, muito limitada, que era uma parte muito mais comercial; e, no Cinema, vi o lado cultural, o lado artístico que me fascinou. E foi assim que os meus interesses mudaram da Banda Desenhada para o Cinema de Animação. Aí tive a oportunidade de frequentar os ateliês com o professor Gaston Roch, professor Belga e tive mais tarde a oportunidade de fazer um estágio no Office National du Film du Canada, onde fiz o meu primeiro filme. Ao regressar do Canadá tentei juntar à minha volta um grupo de pessoas no Porto que estariam interessadas no Cinema de Animação e, desse grupo, surgiu o Filmógrafo e, mais tarde, quando Portugal aderiu à Comunidade Europeia começaram os apoios específicos para o Cinema de Animação, sendo os primeiros apoios conferidos ao filme “Os Salteadores”(Abranches *apud* Câmara Municipal de Braga, 2020).

No cinema de animação realizou “Os salteadores” (1993), um desenho animado a grafite sobre papel que adapta um conto homónimo de Jorge de Sena. Os “salteadores” eram os republicanos que encontravam refúgio nas montanhas no norte de Portugal, escondendo-se das forças policiais de Salazar. Esta obra relata uma viagem de carro, à noite, ao longo da costa portuguesa, nos anos 50. Durante a mesma, ouviu-se uma discussão sobre a identidade de um grupo de homens capturados e mortos há alguns anos, durante a guerra civil espanhola. Nesta troca de ideias, três perspetivas são confrontadas num discurso que revela a ideologia do regime fascista português.

Abi Feijó comenta o quão desafiante foi realizar a obra “Os Salteadores:

Cada filme é sempre um desafio. Para mim, um dos mais complicados, foi “Os Salteadores” porque marca toda uma passagem. Comecei a pensar na história quando vim do Canadá e encontrei a história do Jorge de Sena num livro que o meu pai me ofereceu, uma compilação de contos e poemas e eu não conhecia aquela história e pensei que valia a pena falar dela porque muita gente não a conhece. E fi-la nos meus tempos livres. Quando acabei de fazer o storyboard procurei financiamento, mas fecharam-me as portas. Este projeto esteve durante cinco anos na gaveta à espera de arranjar meios para o produzir. Depois, quando tive meios para o produzir, arranjei uma equipa profissional. Mas como não havia tradição, o desafio foi não só fazer o filme como formar as pessoas que trabalharam comigo. Uma delas, por exemplo, foi a Regina. Foi o desafio de fazer um filme ambicioso, com uma equipa muito grande sem formação nenhuma. Com estas condicionantes todas foi, de fato, um grande desafio (Feijó *apud* Câmara Municipal de Braga, 2020).



Fig. 10 – Abi Feijó, *Imagem do filme*, 1993, desenho, 893 x 593 px. Coleção de autor.

Através da técnica do desenho animado a grafite sobre papel, Feijó apresenta os personagens e cenários da história de forma realista. Os tons que variam entre o preto e o branco ajudam o espectador a entrar no ambiente dos personagens e o traço solto que os desenhos oferecem criam dinamismo ao longo do desenvolvimento do enredo.



Fig. 11 – Abi Feijó, *Imagem do filme*, 2016, desenho, 893 x 593 px. Coleção de autor.

O desenho de Abi Feijó presente na obra *Os Salteadores*, assemelha-se ao de William Kentridge, um artista sul-africano que constrói os seus filmes de animação através do desenho, filmando cada esboço separadamente. Na sua obra *History of the Main Complaint* (1996), Kentridge aborda a forma como os artistas recorrem ao tema da tragédia para apresentarem os seus trabalhos e como o desenho pode ser usado como uma forma de compaixão. Tendo testemunhado em primeira mão uma das maiores lutas do século XX, a dissolução do Apartheid, o artista mostra a sua experiência pessoal em forma de arte, transportando-a para um assunto público. Através do desenho, da animação e da performance, Kentridge transforma questões políticas em alegorias poéticas, usando ilusões óticas para estender os seus desenhos no tempo em três dimensões.

Neste filme, é importante o facto de todos os acontecimentos da história serem relatados através das falas dos personagens. Este aspeto situa o público e ajuda-o a uma melhor compreensão do enredo. Desta forma, a banda sonora da obra é colocada em segundo plano, uma vez que serve apenas como som ambiente do filme.

Como relata Abi Feijó, “um filme é apenas um símbolo da realidade, logo um filme de animação é um símbolo de um símbolo, um símbolo ao quadrado. Por isso, a animação é capaz de ser mais eficaz em pouco tempo por ter uma carga de comunicação muito concentrada (Ricardo Vieira Lisboa, 2015). Este filme cumpre na perfeição a ideologia do autor, transmitindo uma mensagem impactante através de poucos minutos de animação.

CAPÍTULO II – ETERNO PASSADO (DANIELA ALVARINHO E PEDRO DIAS, 2021): UM CONTRIBUTO ARTÍSTICO NA FORMA DE CURTA-METRAGEM DE CARÁCTER INTERVENTIVO

2.1. REFERÊNCIA LITERÁRIA: O LIVRO *EM MEMÓRIA DE TI, EM MEMÓRIA DE NÓS* (ADELINA PITEIRA, 2015).

O presente texto consiste numa análise à obra literária *Em Memória de Ti, Em Memória de Nós*, de Adelina Piteira. Fazendo parte do conjunto de referências que conduziu o meu trabalho, esta obra consistiu numa alavanca para a concretização do mesmo, tanto a nível temático como, numa segunda fase, ao nível da construção das personagens.

No que diz respeito à autora do livro, esta nasceu em 1959 em Évora. Foi nesta cidade que fez a sua formação inicial, sendo estudante do Liceu Nacional de Évora. Estudou Biologia durante um ano na Universidade de Coimbra. Completou a licenciatura em Educação Física, em Lisboa, no Instituto Superior de Educação Física, agora Faculdade de Motricidade Humana. É nesta área que Adelina Piteira tem exercido funções docentes, desempenhando diversos cargos de coordenação pedagógica e de gestão escolar.

Em Memória de Ti, Em Memória de Nós, conta as peripécias da Primeira Grande Guerra, através de um percurso entre o tempo “antes da guerra”, e o “depois da guerra”. Num primeiro momento, a autora informa-nos que a Alemanha declara guerra a Portugal, a 9 de março de 1916. Portugal aprisionou cerca de setenta navios alemães, fundeados nos portos nacionais, o que precipitou a declaração de guerra. Portugal pretendia reclamar à Alemanha os territórios indevidamente ocupados por esta, nomeadamente e em relação a Portugal, os territórios de Quionga, em Moçambique. O governo britânico convida formalmente Portugal a tomar parte ativa nas operações

militares dos aliados. Um mês depois, o governo português aceita a participação de Portugal na Guerra.

Relativamente ao enredo da obra mencionada, este é contado pela neta do personagem principal, de nome António, que, vai relatando as peripécias do avô, que aconteceram antes, durante e depois da guerra. Apesar de se basear em personagens e factos reais, o desenvolvimento de toda a narrativa enquadra-se no domínio da ficção. A autora, na assunção plena da sua liberdade criativa, conta histórias de vida, utilizando personagens e episódios ficcionados.

Antes da guerra, António era uma pessoa alegre, namoradeira e muito reservado em manifestar qualquer emoção. Proveniente de uma família abastada, nascido e criado num meio rural, e cumpridor de horários, impacientava-se com os que não respeitavam o tempo, sobretudo o tempo dos outros:

Se a estes apreciavas pela capacidade de interpretar sinais, de perceber a inexorável passagem do tempo, capazes de prever com precisão o tempo horário de cada momento, irritavam-te os outros que, perdidos dos seus tempos pessoais, pareciam não reconhecer a importância do tempo do outro, do tempo de todos. (Piteira, 2015, pág. 37).

Cumpriu o serviço militar a que fora obrigado, assentando praça em agosto de 1912 e integrando o contingente do distrito de Évora. Ficou sob a alçada militar até aos 45 anos de idade, obrigado a comparecer ao serviço sempre que convocado. Assim, eram-lhe apazíveis o rigor e a disciplina. Eram estes os únicos fatores da vida militar que o motivavam.

Integrou as forças da “Tríplice Entente” a fim de defender a Pátria da nação alemã na primeira guerra mundial. Num dos combates foi alvo de uma emboscada e foi feito refém. Alvo de tortura e má nutrição, uma vez que se alimentava principalmente de cascas de batatas, sentiu o apodrecimento das roupas que trazia no próprio corpo:

Era uma guerra de nervos que desafiava o equilíbrio psicológico de qualquer um, muito mais de homens mal alimentados, escondidos “dias e dias” em buracos húmidos, ou agachados atrás de esconderijos facilmente detetáveis. (Piteira, 2015, p. 49).

Durante o tempo em que esteve enclausurado, um rato tornou-se a sua principal companhia, alimentando-a com a comida que lhe era facultada. Após o fim da guerra, António é liberto e regressa a Portugal, num momento em que toda a sua família julgava que este tinha morrido a combater. É no momento do seu regresso, que António descobre a morte dos seus pais e a atitude injusta dos seus irmãos, ao excluírem-no das partilhas de bens familiares.

Apresentando uma história onde se enleiam pequenas histórias, esta obra retrata a realidade social e histórica vivida no séc. XX. Baseia-se na descrição de uma sucessão de acontecimentos, dos quais são determinantes a Primeira Guerra Mundial e a vida no Alentejo.

Elaborada através de uma ordem cronológica perfeitamente visível, onde se encontram histórias contadas à autora e outras vindas de pesquisas, mostra-se uma narrativa de afetos, de emoções, de amor e de tragédia, assim como uma ameaça de perda da identidade do personagem principal, que começou com o início da Guerra. (Piteira, 2015).

É notório que esta narrativa comporta aspetos políticos e retrata razões históricas de forma evidente. Conflitos entre vários países são a principal causa da recorrência à força armada. Conflitos esses, relatos na voz de alguém que não compreendia o porquê de lhe “roubarem” o avô de forma tão abrupta.

Por fim, esta obra é também uma tentativa de fazer entender ao leitor o sofrimento passado pelo personagem principal e pela sua família que durante anos seguidos não soube o paradeiro do mesmo. Para além disso, a autora pretendeu preservar a memória de uma vida com momentos tão intensos e dramáticos, que quase permitem ao leitor mergulhar nos acontecimentos.

2.2. ARGUMENTO

PERSONAGENS PRINCIPAIS:

Duarte Ratazana

PERSONAGENS SECUNDÁRIAS:

Pais Militares Companheiro de Duarte

CONTEXTO HISTÓRICO:

A Alemanha declara guerra a Portugal a 9 de março de 1916. Portugal aprisionou cerca de setenta navios alemães, fundeados nos portos nacionais, o que precipitou a declaração de guerra. Portugal pretendia reclamar à Alemanha os territórios indevidamente ocupados por esta, nomeadamente e em relação a Portugal, os territórios de Quionga, em Moçambique. O governo britânico convida formalmente Portugal a tomar parte ativa nas operações militares dos aliados. Um mês depois, o governo português aceita a participação de Portugal na Guerra.

RESUMO:

Antes da guerra

Duarte era uma pessoa alegre, namoradeira e de uma família abastada (muito reservado em manifestar qualquer emoção). Nascido e criado num meio rural, cumpridor de horários, impacientava-se com os que não respeitavam o tempo, sobretudo o tempo dos outros. Cumpriu o serviço militar a que fora obrigado, assentando praça em agosto de 1912 e integrando o contingente do distrito de Évora. Ficou sob a alçada militar até aos 45 anos de idade, obrigado a comparecer ao serviço sempre que convocado. Assim, eram-lhe apazíveis o rigor e a disciplina. Eram estes os únicos fatores da vida militar que o motivavam.

Durante a guerra

Integrou as forças da “Tríplice Entente” a fim de defender a Pátria da nação alemã na primeira guerra mundial. Num dos combates foi alvo de uma emboscada e foi feito refém. Alvo de tortura e má nutrição, uma vez que se alimentava principalmente de cascas de batatas, sentiu o apodrecimento das roupas que trazia no próprio corpo.

Durante o tempo em que esteve enclausurado, uma ratazana tornou-se a sua principal companhia, alimentando-a com a comida que lhe era facultada. Após o fim da guerra, é liberto e regressa a Portugal.

Depois da guerra (presente)

Quando regressa a Portugal todos ficaram surpresos, uma vez que julgavam que Duarte tinha morrido a combater. Após a morte dos seus pais, os seus irmãos, julgando que este tinha morrido, partilharam a herança e Duarte ficou sem nada.

CENA 1

INTERIOR - SALA

Duarte encontra-se no seu pequeno apartamento, pouco iluminado pelas gretas mal fechadas da janela. Neste, é visível algum lixo no chão, o que revela o desleixo possuído pelo personagem. O sofá cama serve-lhe de lugar para poder descansar. O ambiente monótono leva Duarte a ligar a pequena televisão existente na sala. Esta mostra imagens de uma despedida entre um filho e uma mãe, que o leva a lembrar memórias da sua despedida para a guerra.

CORTA PARA

CENA 2

EXTERIOR – ESTAÇÃO

O abraço que deu aos pais mostrou o receio e o temor que dele se tinham apoderado.

Duarte estava devidamente fardado. Tinha um barrete, de cor igual ao dólman e calças de cotim cinzento. Estava armado. A espingarda suportava-se num dos cinturões que também servia para colocar os porta cartuchos, o bernal, o cantil e a marmita.

Os restantes homens do sul que iriam ingressar no corpo Expedicionário Português também se encontravam na estação de caminho de ferro que os levariam para terras distantes.

O comboio ia-se distanciando da estação.

CORTA PARA

CENA 3

INTERIOR – SALA

Duarte encontra-se a assistir à televisão com um ar triste e decide mudar de canal. Aparece a imagem de uma formatura militar e o personagem fica nervoso. A câmara volta a focar as imagens da formatura.

FADE PARA

CENA 4

EXTERIOR – O PERCURSO

Equiparam-se com armas, munições, peças de artilharia pesada e todo o equipamento e material de apoio, e após a formatura da nova unidade de incorporação, organizaram-se em colunas de três homens e iniciaram a viagem por estradas de terra batida. Os caminhos tornavam-se progressivamente mais estreitos e a vegetação mais alta e densa. O peso do equipamento fazia-se sentir de forma quase insuportável.

CORTA PARA

CENA 5

INTERIOR – SALA

Duarte encontra-se sentado a olhar para a televisão. Esta rebenta e ecoa na sala um som fortíssimo, como se de um tiro se tratasse.

CORTA PARA

CENA 6

EXTERIOR – CAMPO DA GUERRA

O dia estava frio, escuro, chuvoso e começava a ouvir-se fogo cruzado. O cenário ao redor de Duarte mostrava-se arrepiante. As balas adversárias, as explosões, o arame farpado, a profusão de cadáveres, o sangue empapado na terra, o cheiro nauseabundo e a proliferação de ratos, revelavam poucas hipóteses de sobrevivência.

CORTA PARA

CENA 7

INTERIOR – SALA

Com o susto da explosão, o personagem, com medo, encolhe-se e fica paralisado. O estouro levanta fumos e pó Duarte sai dessa nuvem negra a rastejar até à bancada da cozinha.

CORTA PARA

CENA 8

INTERIOR - COZINHA

A cozinha divide-se da sala por uma bancada. As luzes são azuis e frias e o espaço encontra-se igualmente sujo. Depois de se acalmar, sentado no chão, ouve sons abafados de gritos e explosões vindos do frigorífico. Duarte dirige-se ao mesmo e tenta abri-lo, forçando-o. Vê que dentro deste garrafas partidas jorram vinho cor de sangue e todos os alimentos se encontram podres, exceto uma maçã. Tira a maçã.

CORTA PARA

CENA 9

EXTERIOR – CAMPO DA GUERRA

Duarte vê uma maçã no chão e apanha-a. De seguida, ouve o som de um movimento vindo de um arbusto. Por instinto e medo, na tentativa de se defender, aponta a sua arma em direção ao arbusto e deste sai um pequeno rato. Duarte, aliviado, contempla o comportamento do rato, que se encontra assustado.

Após alguns segundos, ouvem-se passos por perto e vêm-se silhuetas a aproximarem-se de Duarte. Duarte pensava que não tinha hipótese. O exército alemão estava tão perto que era só premir o gatilho. Percebendo que não havia solução, largou a espingarda, levantou os braços e rendeu-se.

Eram cinco homens. O da frente, obrigou-o a virar de costas e empurrou-o para o chão. Duarte ficou imóvel, não havia nada a fazer. Outro soldado correu na sua direção para agarrar a sua espingarda e o da frente continuava com um ar ameaçador a apontar-lhe uma arma. Duarte tentou não os assustar, porque a sua reação poderia condicionar o facto de continuar vivo ou não.

Continuou imóvel e, pensando que não atirariam, tentou estabelecer contacto visual. Mantinha um olhar impenetrável, nem de vitória, nem de medo, mas sim de ter sido feito prisioneiro.

O rato, depois de assistir a todo o acontecimento, salta para o bolso de Duarte.

Os alemães obrigaram-no a levantar com gestos agressivos. Um deles agarrou-lhe os braços com uma enorme força e cruzou-lhe os pulsos atrás das costas com uma correia de couro. Esta cena aparece refletida na água que está na bacia da casa de banho. Progressivamente, a imagem anterior desaparece e o reflexo da cara de Duarte nasce na água.

CORTA PARA

CENA 11

INTERIOR – PRISÃO

Na prisão, Duarte retira a cabeça da água, levantando-a.

Na Polónia, ficaram retidos num campo de prisioneiros. A prisão era uma antiga fábrica. Encontrava-se num barracão. Na sua tarimba havia um estrado de madeira com um monte de palha e uma manta velha, onde dormia.

Alvo de tortura e má nutrição, uma vez que se alimentava principalmente de cascas de batatas, sentia o apodrecimento das roupas que trazia no próprio corpo.

O rato, que se tinha escondido no seu bolso quando foi algemado, tornou-se o seu melhor amigo, era com ele que passava todo o seu tempo. Alimentava-o com a comida que lhe era facultada.

CORTA PARA

CENA 12

EXTERIOR – SAÍDA DA PRISÃO

Chegou o dia 11 de novembro de 1918, batizado como dia do Armistício.

Duarte, curioso com o barulho que se ouvia, sai do barracão. Vêm-se os prisioneiros a correr. Todos se tentavam informar, comunicar e compreender o que se passava.

Observa-se o portão à distância. Duarte aproxima-se. Uma ou duas lágrimas escorreram pelas suas faces magras e envelhecidas.

O rato, permanece junto ao barracão, observando Duarte a ir-se embora.

Duarte, olha para trás, onde se encontrava o Rato, com um ar entristecido, mas continua o seu percurso até à saída.

Duarte desaparece no nevoeiro.

CORTA PARA

CENA 13

INTERIOR – CASA DE BANHO

A imagem de Duarte aparece no vapor que se encontra na casa de banho e dirige-se para a sala.

CORTA PARA

CENA 13

INTERIOR – SALA

O personagem tenta voltar a deitar-se em tentativa de esquecer o que está a acontecer. Deita-se na cama, e tapa-se com os lençóis até à cabeça. Minutos passam, e vê-se o seu corpo tremer até se acalmar. No silêncio da escuridão ouvem-se passos. O personagem entra em pânico e não sai debaixo dos lençóis. Este encontra-se com os olhos esbugalhados, a respiração pesada e suor a escorrer pela sua face. De repente, levanta-se, olha ao seu redor e, percebendo que não está ninguém na sala, acalma-se. Ouve-se outro barulho. O personagem assusta-se novamente, ficando paralisado.

Aparece então um rato por detrás da bancada da cozinha. Duarte estende-lhe a mão. O rato cheira os seus dedos e trepa-lhe para cima.

Duarte olha à sua volta, e encontra uma maçã. Olha para a maçã e para a rato. Parte a maçã ao meio e dá uma metade ao rato. A câmara afasta-se progressivamente.

FADE OUT

- FIM –

2.3. DESIGN DE PERSONAGENS

Este tópico mostra o processo de pesquisa da aparência física e de atitude dos personagens. Para o personagem principal, de nome Duarte, procurei chegar à forma de um homem alto e bastante magro, uma vez que iria ingressar nas Forças Armadas Portuguesas e, mais tarde, mostrar no seu próprio corpo os efeitos da mesma. Para isso, recorri à utilização de referências fotográficas de uma figura masculina que apresentasse traços semelhantes ao personagem pretendido. Seguidamente, procedi à realização de alguns desenhos de atitude para uma melhor compreensão dos traços e gestos do personagem. Por fim, elaborarei os estudos finais da figura, que serviram de referência para a construção de todo o filme. No que diz respeito à personagem do rato, o processo utilizado foi o mesmo.

2.3.1. REFERÊNCIAS VISUAIS



Figs. 12 -13 –Daniela Alvarinho, *Referência para o personagem Duarte*, 2020, fotografia a cores. Coleção de autora.



Figs. 14-15 – Daniela Alvarinho, *Referência para o personagem Duarte*, 2020, fotografia a cores. Coleção de autora.



Figs. 16-17 – Daniela Alvarinho, *Referência para o personagem Duarte*, 2020, fotografia a cores. Coleção de autora.



Figs. 18-19 – Daniela Alvarinho, *Referência para o personagem Duarte*, 2020, fotografia a cores. Coleção de autora.



Fig. 20 – Fotografia não identificado, *Ratazana*, 2021, fotografia a cores, 1080 x 675 px. Biomax.

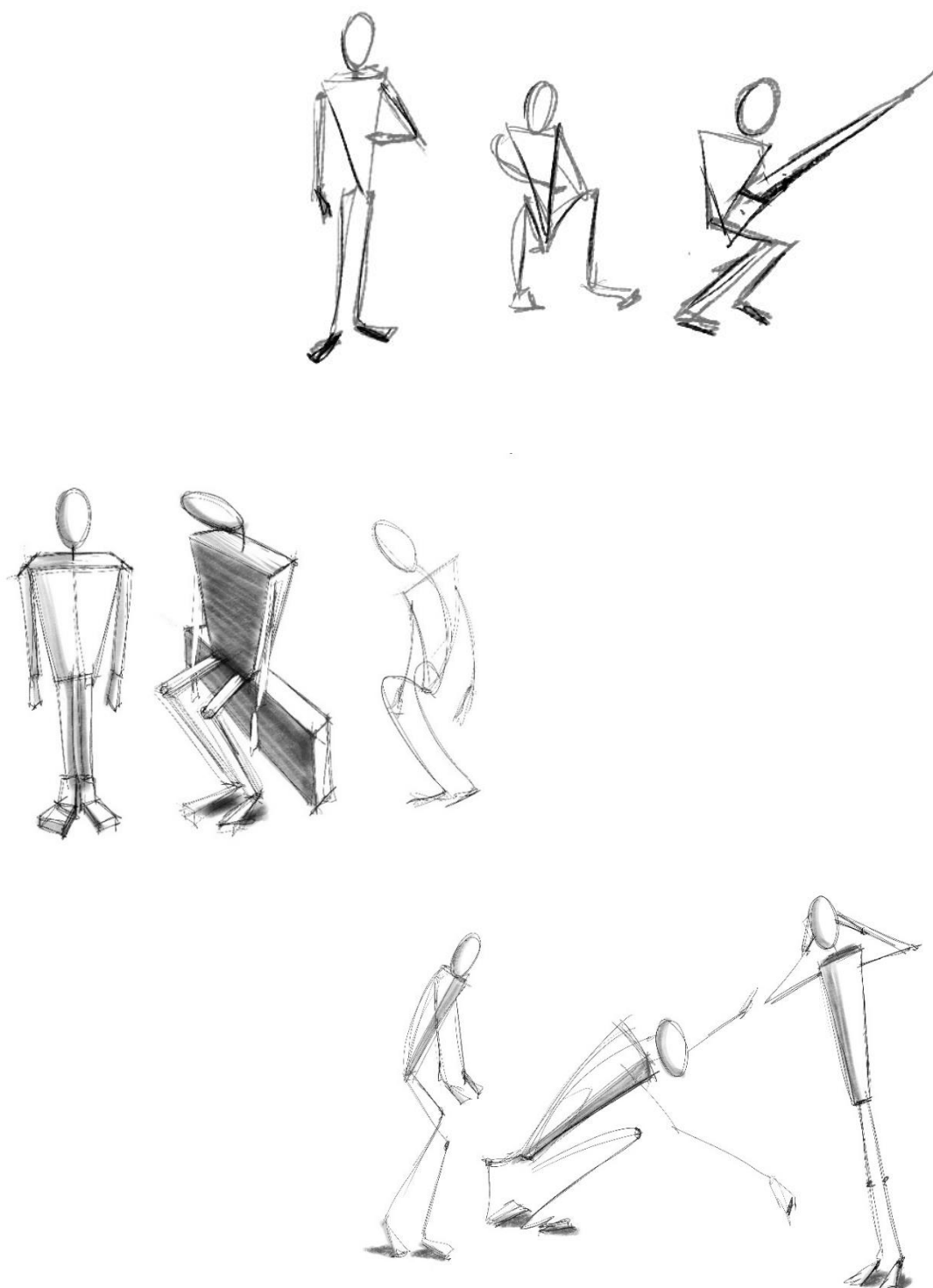


Fig. 21 – Fotografia não identificado, *Ratazana*, 2002, fotografia a cores, 1000 x 675 px. Biomax.



Fig. 22 – Fotografia não identificado, *Ratazana*, 2002, fotografia a cores, 597 x 336 px. Mundo Ecologia.

2.3.2. DESENHOS DE ATITUDE DO PERSONAGEM DUARTE



Figs. 23-25 – Daniela Alvarinho, *Desenhos de atitude da personagem Duarte*, 2020, desenho digital, 3508 x 2480 px. Coleção de Autora.



Figs. 26-28 – Daniela Alvarinho, *Desenhos de atitude da personagem Duarte*, 2020, desenho digital, 3508 x 2480 px. Coleção de Autora.

2.3.3. ESTUDOS DA FORMA FINAL DA PERSONAGEM RATO

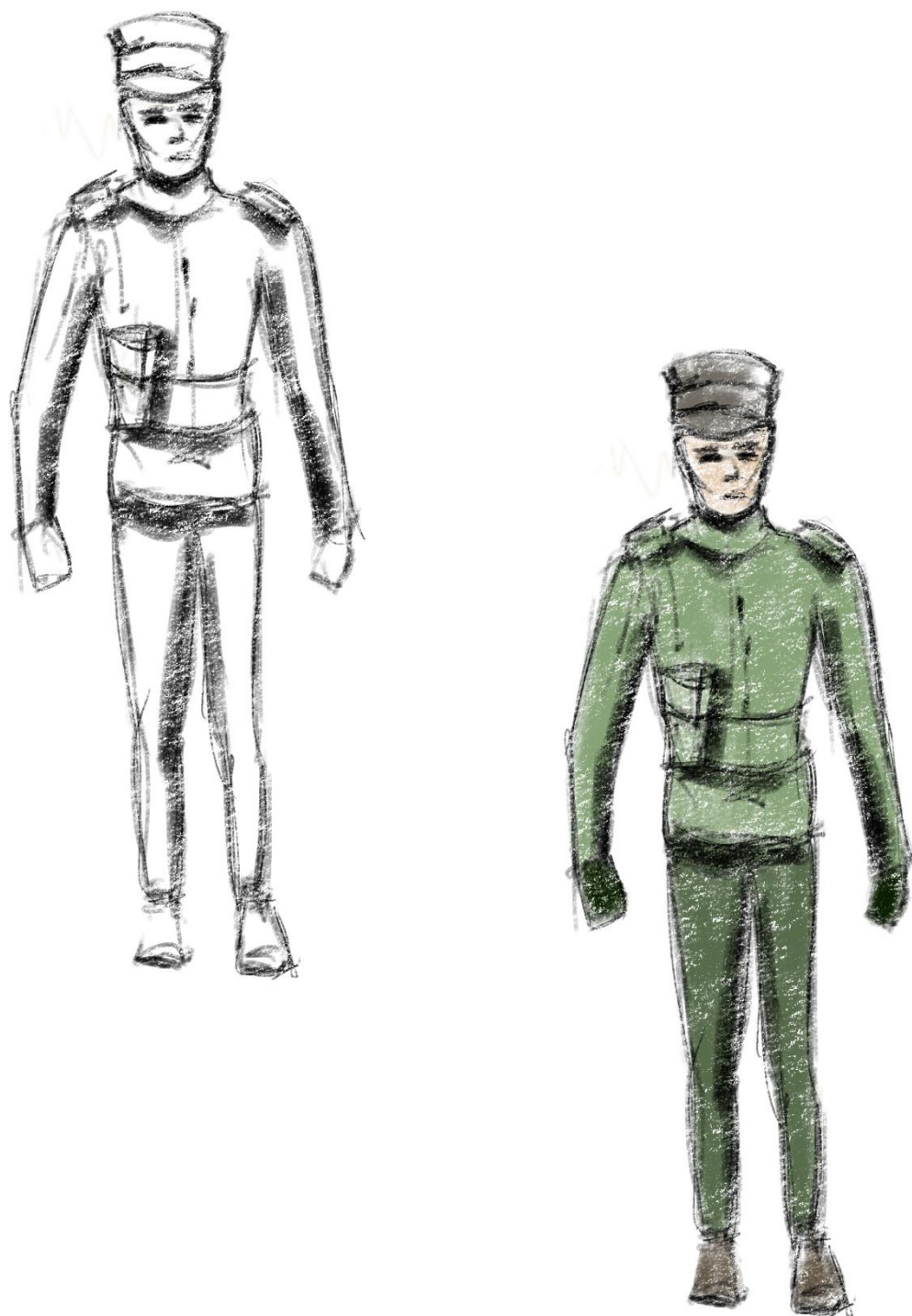


Figs. 29-30 – Daniela Alvarinho, *Estudos da forma final da personagem Rato*, 2020, desenho digital, 865 x 612 px. Coleção de Autora.



Fig. 31 – Daniela Alvarinho, *Estudo da forma final da personagem Rato*, 2020, desenho digital, 865 x 612 px. Coleção de Autora.

2.3.4. ESTUDOS DA FORMA FINAL DA PERSONAGEM DUARTE



Figs. 32-33 – Daniela Alvarinho, *Estudos da forma final da personagem Duarte*, 2020, desenho digital, 3508 x 2480 px. Coleção de Autora.

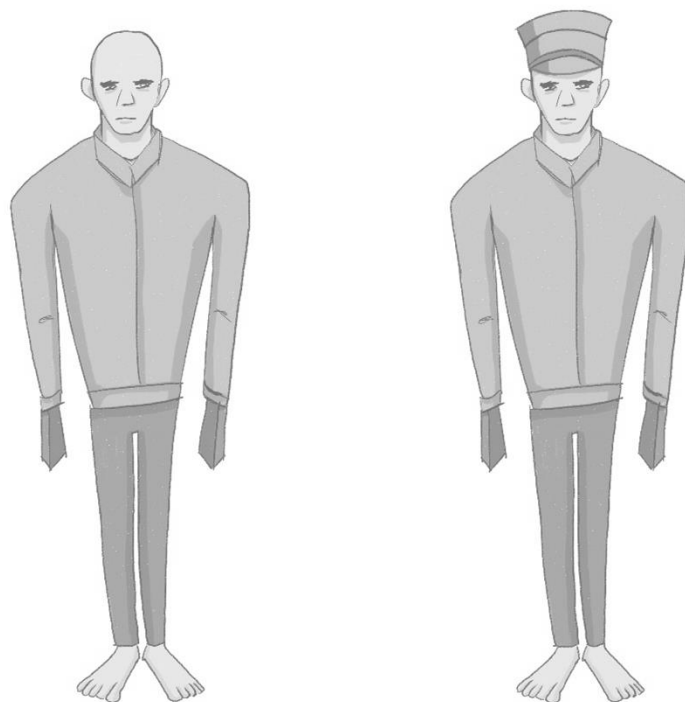


Fig. 34 – Daniela Alvarinho, *Estudos da forma final da personagem Duarte*, 2020, desenho digital, 3508 x 2480 px. Coleção de Autora.

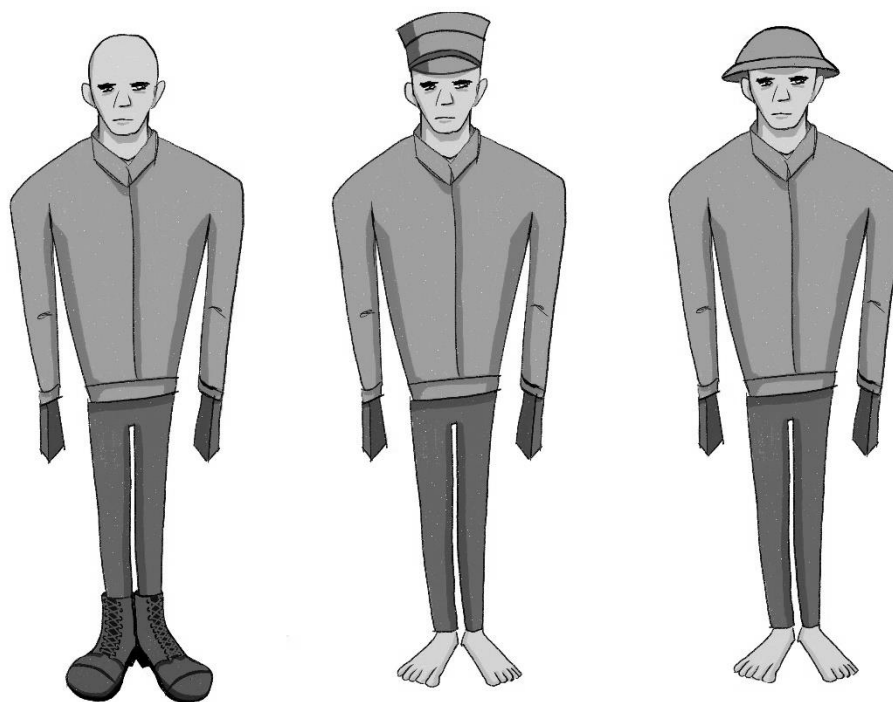


Fig. 35 – Daniela Alvarinho, *Estudos da forma final da personagem Duarte*, 2020, desenho digital, 3508 x 2480 px. Coleção de Autora.

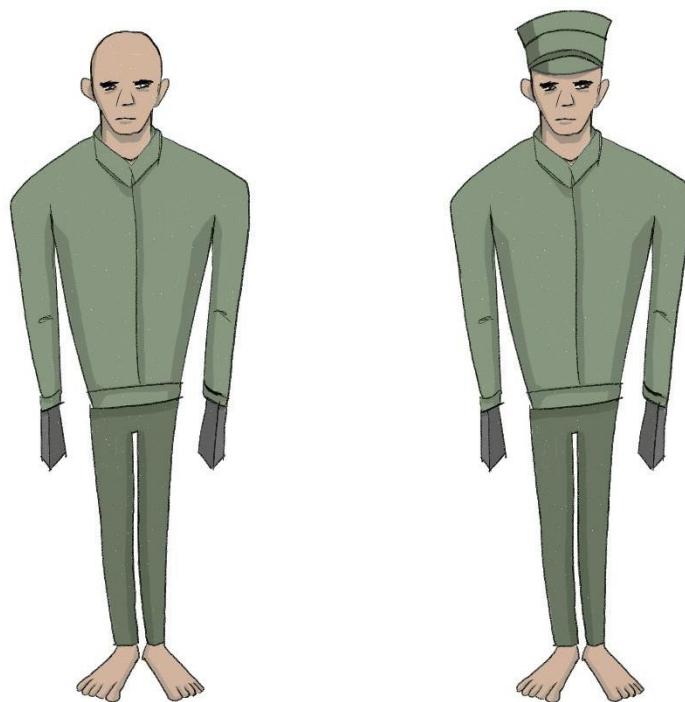


Fig. 36 – Daniela Alvarinho, *Estudos da forma final e da cor da personagem Duarte*, 2020, desenho digital, 3508 x 2480 px. Coleção de Autora.

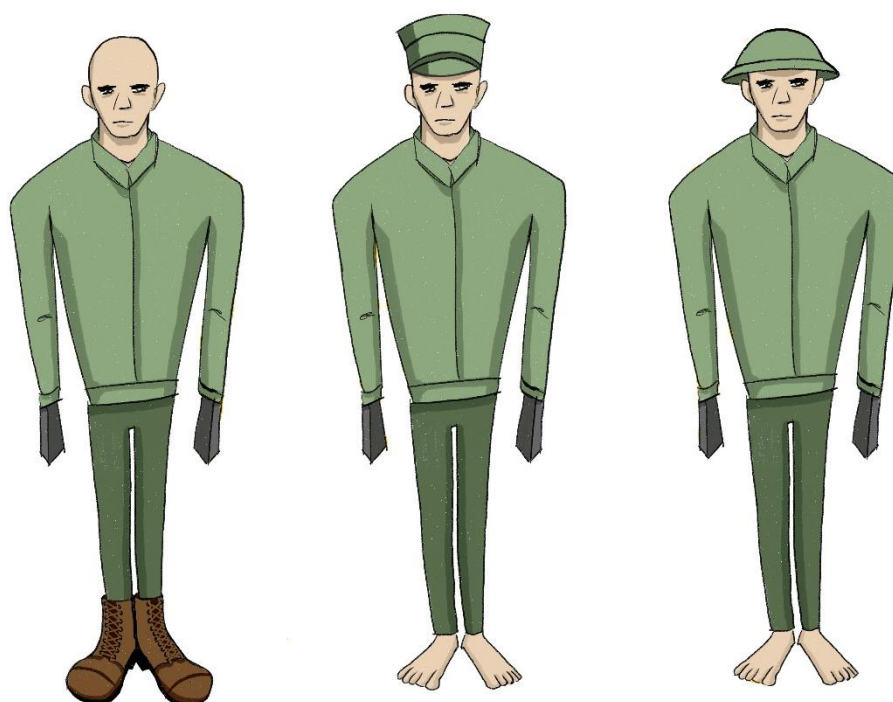


Fig. 37 – Daniela Alvarinho, *Estudos da forma final e da cor da personagem Duarte*, 2020, desenho digital, 3508 x 2480 px. Coleção de Autora.

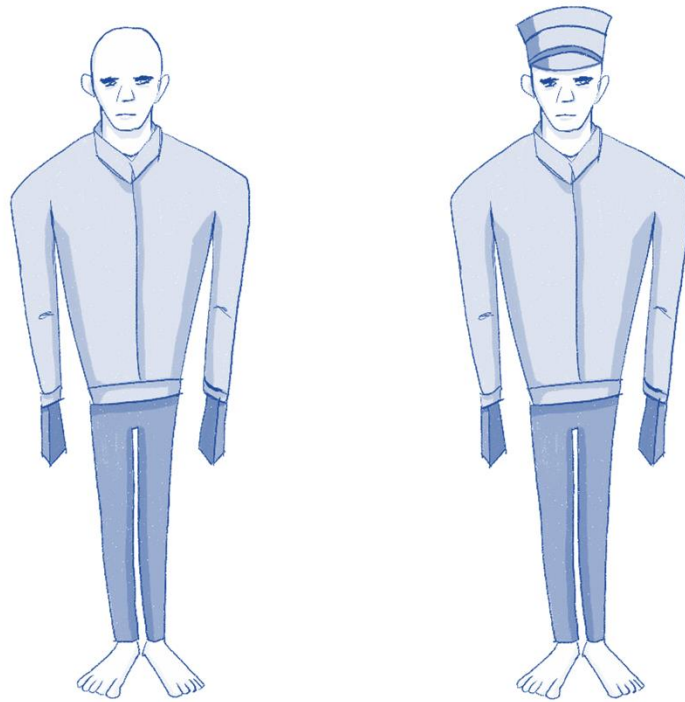


Fig. 38 – Daniela Alvarinho, *Estudos da forma final e da cor da personagem Duarte*, 2020, desenho digital, 3508 x 2480 px. Coleção de Autora.

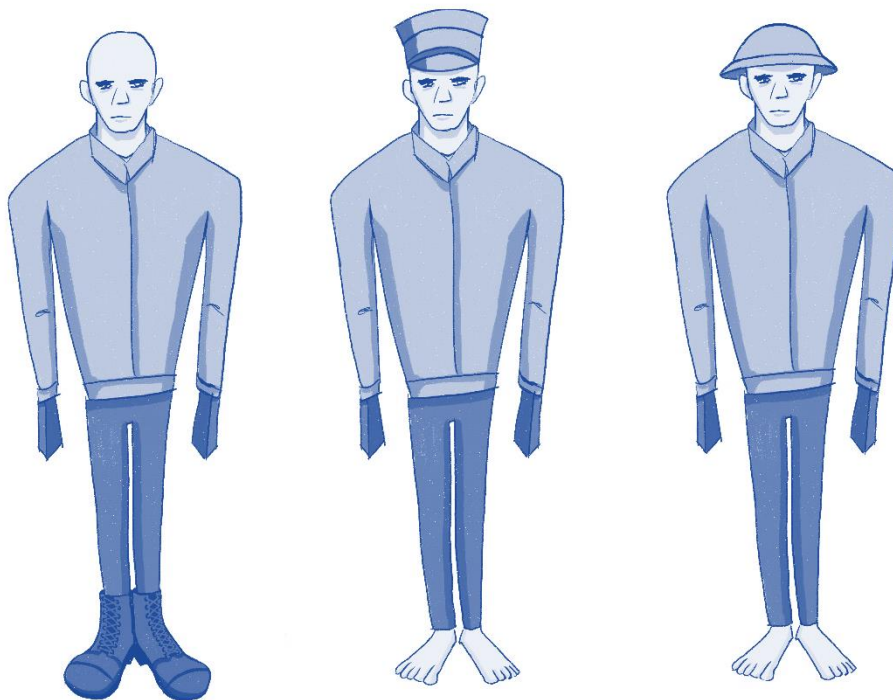


Fig. 39 – Daniela Alvarinho, *Estudos da forma final e da cor da personagem Duarte*, 2020, desenho digital, 3508 x 2480 px. Coleção de Autora.

2.3.5. ESTUDO DA COR

Para uma boa utilização da cor, é necessário compreender como as cores afetam as pessoas. A cor é mais do que um fenómeno ótico, mais do que um instrumento técnico. Os teóricos das cores diferenciam as cores primárias (vermelho, amarelo, azul) das cores secundárias (verde, laranja, violeta) e das cores mistas, subordinadas (como rosa, cinza, castanho); não há unanimidade a respeito de o preto e o branco serem cores verdadeiras; em geral, ignoram o ouro e a prata como cores – apesar de, na psicologia, cada uma dessas 13 cores ser autónoma, não podendo ser substituída por nenhuma outra. E todas são igualmente importantes.

Segundo a obra *A Psicologia das cores: como atuam as cores sobre os sentimentos e a razão*, de Eva Heller:

Nenhuma cor carece de significado. O efeito de cada cor está determinado pelo seu contexto, ou seja, pela ligação de significados na qual entendemos a cor. A cor do vestuário valoriza-se de maneira diferente da de uma casa, um alimento ou um objeto artístico.

O contexto é o critério que determina se uma cor é agradável e adequada ou falsa e com falta de gosto. Uma cor pode aparecer em todos os contextos possíveis – na arte, no vestuário, nos artigos de consumo, na decoração de uma moradia – e desperta sentimentos positivos e negativos. (HELLER, 2007, p.18).

A cor escolhida para a construção de todo o meu trabalho foi o azul. O azul é a cor mais fria. É visível pela experiência da exposição da pele exposta ao frio que fica azulada e pela visualização da cintilação azulada do gelo e da neve. Em algumas culturas o azul está relacionado a divindades. É a cor da pele do deus egípcio Amon e do deus hindu Vishnu. Contudo, o significado mais importante do azul está no simbolismo das cores, nos sentimentos que vinculamos ao azul. O azul é a cor de todas as características boas que se afirmam no decorrer do tempo, de todos os sentimentos bons que não estão sob o domínio da paixão pura e simples, mas sim da compreensão mútua. Esta cor está associada à confiança, segurança, verdade, serenidade, intelectualidade, inteligência, independência, espaço, estabilidade, poder, riqueza, superioridade, credibilidade, conservadorismo, harmonia, sinceridade, tecnologia, limpeza, céu, frio e gelo (HELLER, 2007, pp. 23, 26, 27).



Fig. 40 – Daniela Alvarinho, *Estudo de cor do storyboard*, 2020, desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora.



Fig. 41 – Daniela Alvarinho, *Estudo de cor do storyboard*, 2020, desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora.



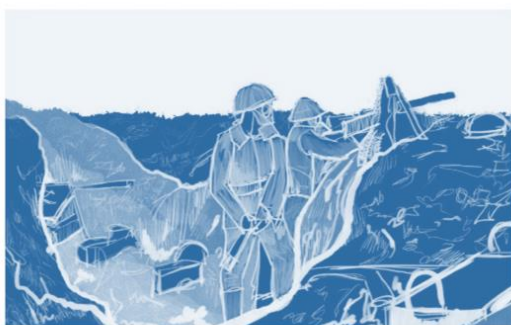
Fig. 42 – Daniela Alvarinho, *Estudo de cor do storyboard*, 2020, desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora.



Figs. 43-44 – Daniela Alvarinho, *Estudos de cor do storyboard*, 2020, desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora.



Figs. 45-46 – Daniela Alvarinho, *Estudos de cor do storyboard*, 2020, desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora.



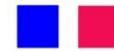
Figs. 47-48 – Daniela Alvarinho, *Estudos de cor do storyboard*, 2020, desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora.



Figs. 49-50 – Daniela Alvarinho, *Estudos de cor do storyboard*, 2020, desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora.



Figs. 51-52 – Daniela Alvarinho, *Estudos de cor do storyboard*, 2020, desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora.



Figs. 53-54 – Daniela Alvarinho, *Estudos de cor do storyboard*, 2020, desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora.

2.4. DESIGN DE CENÁRIOS

2.4.1. REFERÊNCIAS VISUAIS



Fig. 55 – Elizabeth Karlson, *Blue Tides* – Pintura a tinta de álcool, 2019, impressão em metal, 30,5 x 40,6 cm.



Fig. 56 – Anton Sobral, *Mar Dotado de Delírios*, 2017, óleo sobre tela, 100 x 100 cm.



Fig. 57 – Margarida Leão, *S/título*, 2013, Acrílico s/papel, 70 x 50 cm.



Fig. 58 – Elizabeth Karlson, *Blue abstract painting*, 2013, acrílico sobre tela, 31,5 x 39,4 cm.



Fig. 59 – Emily Powell Sobral, *Snow Falling at Dusk*, 2014, acrílico sobre tela, 20 x 16 cm.



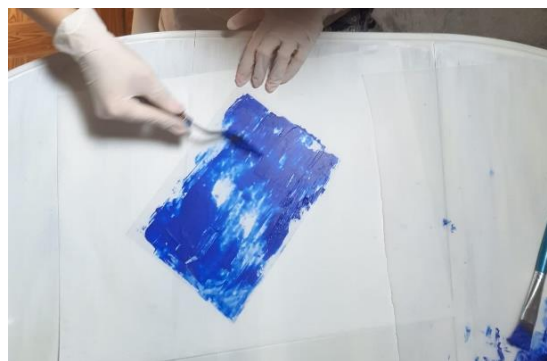
Fig. 60 – Tsyhypko Olga, *Deep blue sea*, acrílico sobre tela, 30 x 40 cm.

2.4.2. PROCESSO DE TRABALHO

Após a pesquisa de referências visuais para a criação dos cenários, realizei várias impressões em monotipia para a obtenção de fundos que transmitissem a atmosfera e o ambiente do filme. Alguns destes estudos foram elaborados no laboratório de gravura da Escola de Artes da Universidade de Évora, contudo, devido à situação pandémica existente, foi necessário repensar o método de trabalho e retomar o processo de impressão em casa.

As manchas obtidas em cada um dos estudos gráficos são alusivas a nuvens e a céus estrelados, necessários para criar o ambiente de cada uma das cenas da curta metragem, uma vez que a sua maioria se passa no exterior.

Depois do processo de impressão manual, realizei a digitalização das gravuras e procedi a uma montagem no programa Photoshop das mesmas, a fim de alcançar novas imagens a partir das já existentes.



Figs. 61-62 – Daniela Alvarinho, *Aplicação da tinta*, 2020, monotipia, 21 x 29,7 cm. Coleção de Autora.

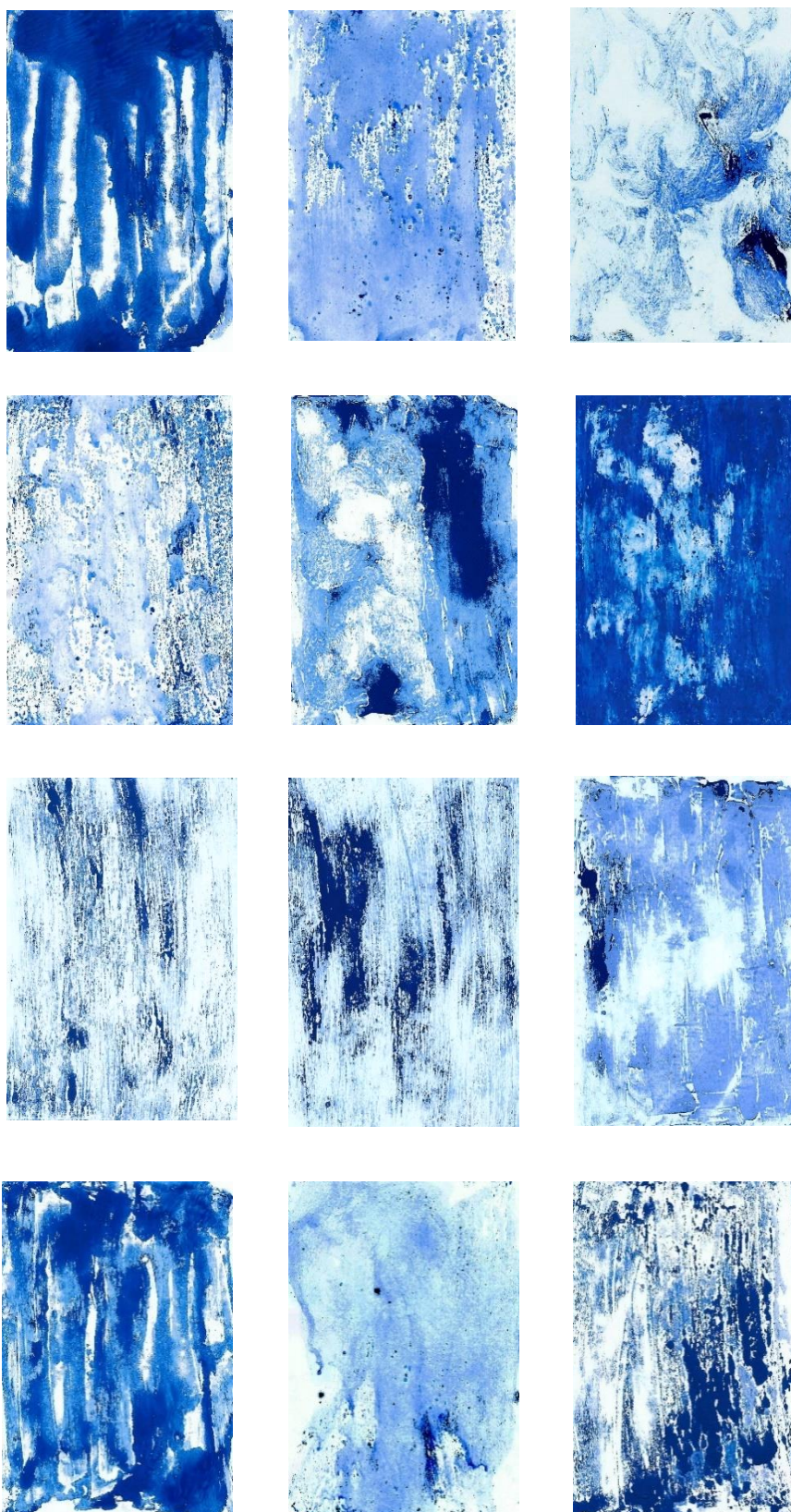


Figs. 63-64 – Daniela Alvarinho, *Utilização do baren*, 2020, monotipia, 21 x 29,7 cm. Coleção de Autora.



Figs. 65-66 – Daniela Alvarinho, *Retirar da folha*, 2020, monotipia, 21 x 29,7 cm. Coleção de Autora.

2.4.3. ESTUDOS GRÁFICOS



Figs. 67-68 – Daniela Alvarinho, *Estudos gráficos*, 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.



Fig. 69 – Daniela Alvarinho, *Estudo gráfico*, 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.

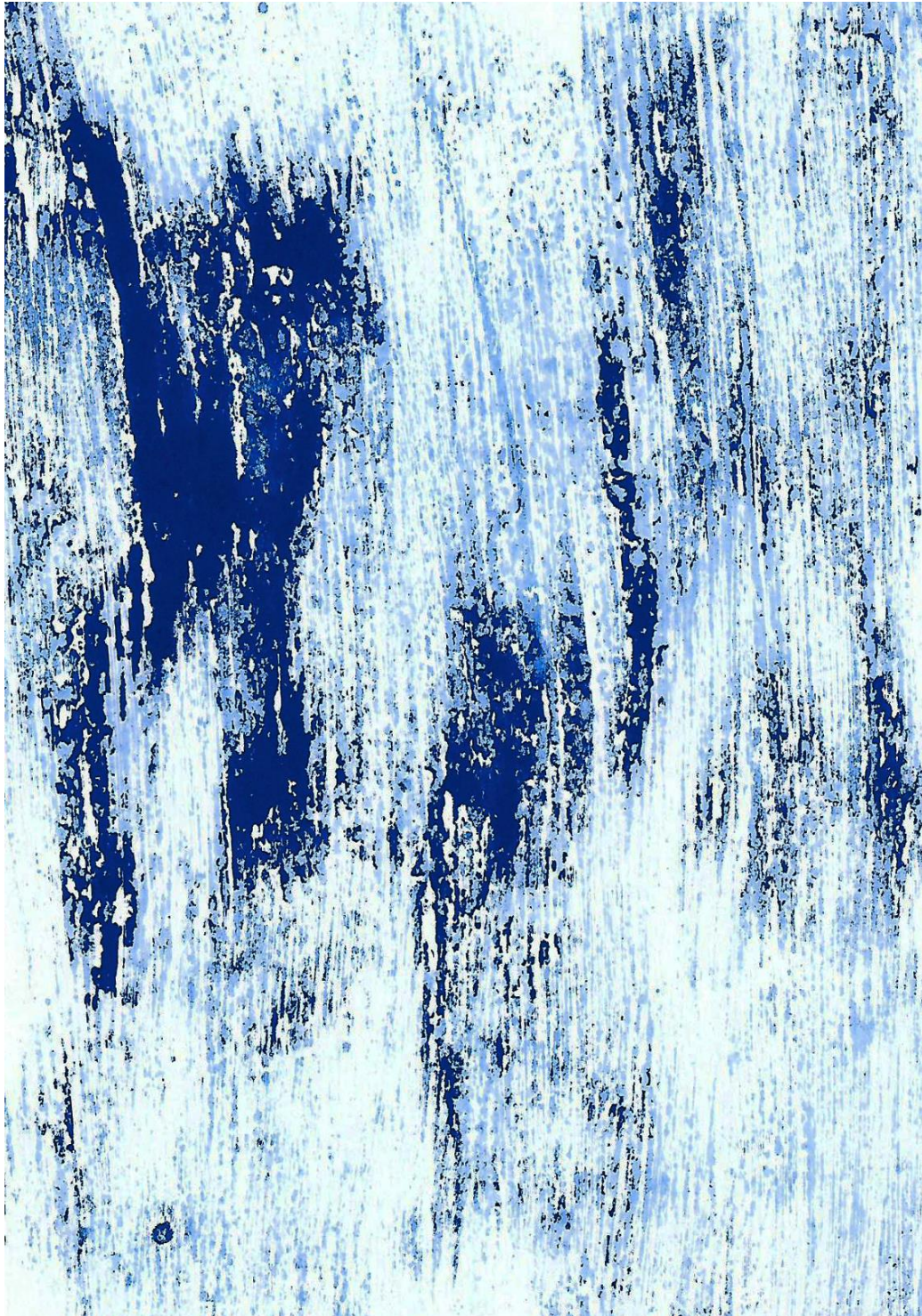


Fig. 70 – Daniela Alvarinho, *Estudo gráfico*, 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.

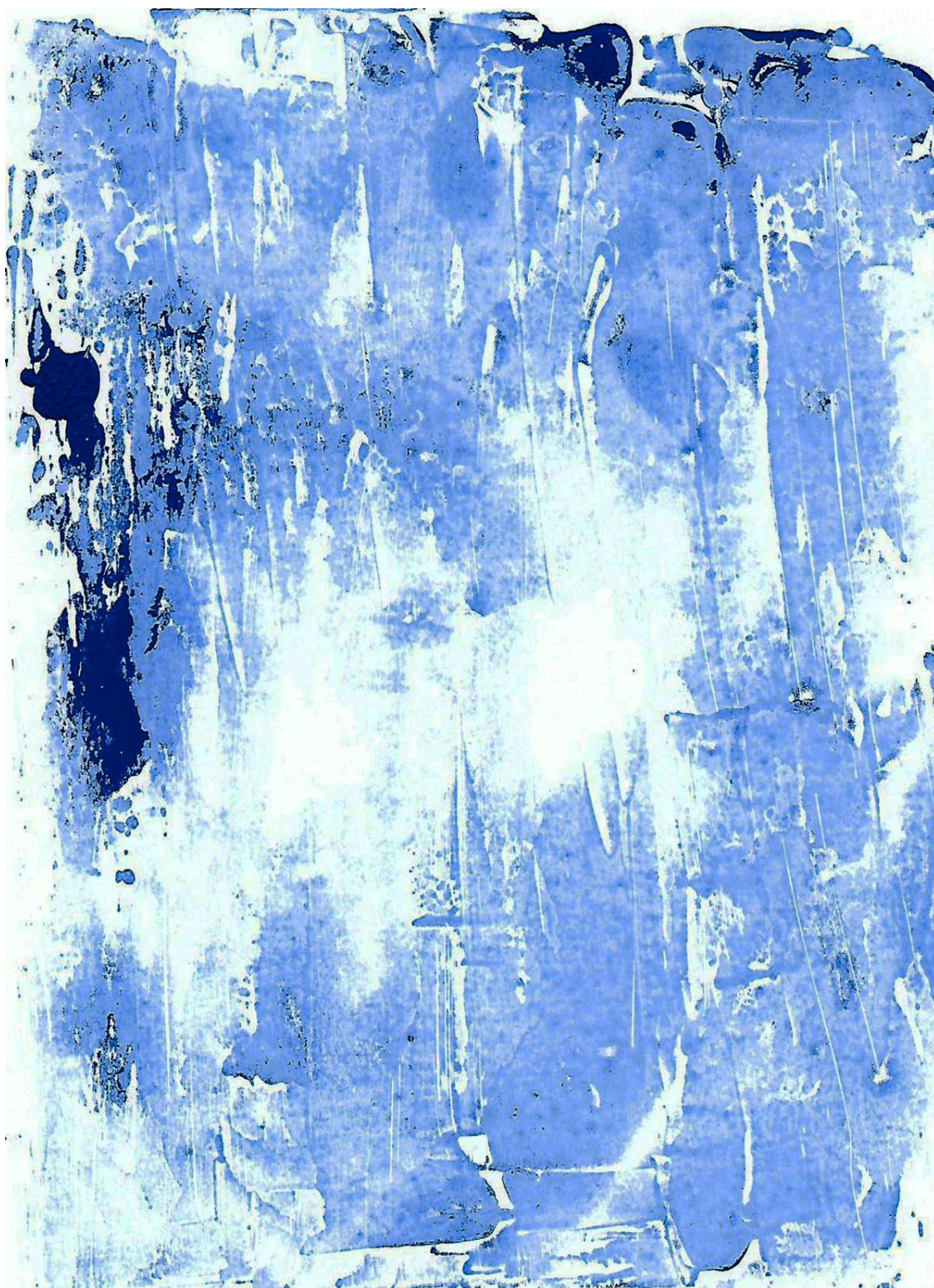


Fig. 71 – Daniela Alvarinho, *Estudo gráfico*, 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.



Fig. 72 – Daniela Alvarinho, *Estudo gráfico*, 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.

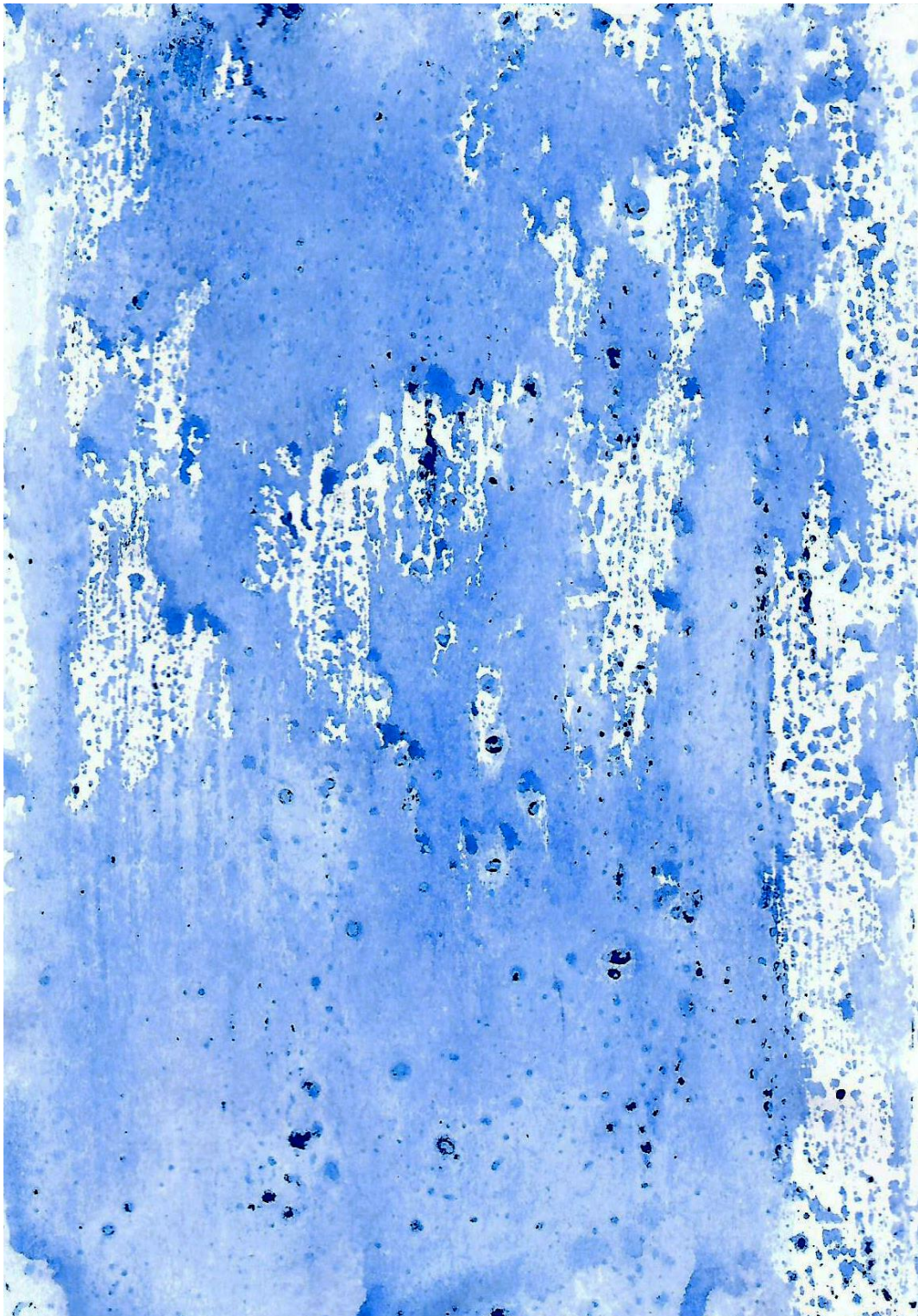


Fig. 73 – Daniela Alvarinho, *Estudo gráfico*, 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.



Fig. 74 – Daniela Alvarinho, *Estudo gráfico*, 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.



Fig. 75 – Daniela Alvarinho, *Estudo gráfico*, 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.



Fig. 76 – Daniela Alvarinho, *Estudo gráfico*, 2020, monotypia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.



Fig. 77 – Daniela Alvarinho, *Estudo gráfico*, 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.



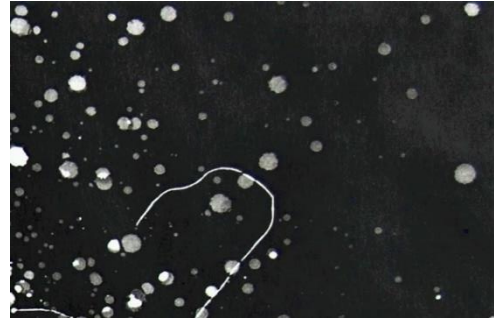
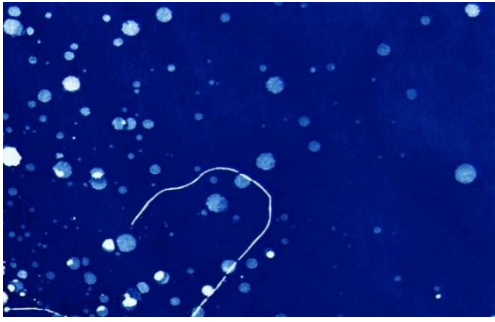
Fig. 78 – Daniela Alvarinho, *Estudo gráfico*, 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.



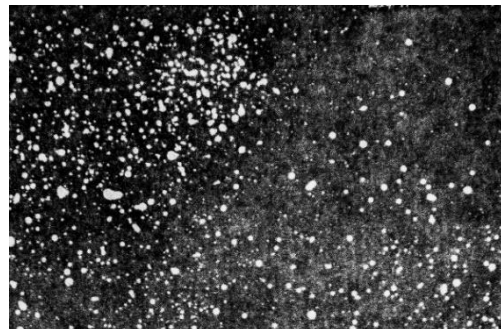
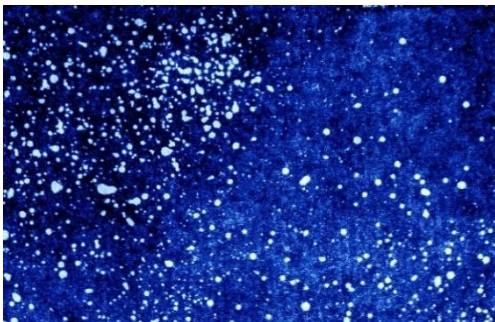
Fig. 79 – Daniela Alvarinho, *Estudo gráfico*, 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.



Fig. 80 – Daniela Alvarinho, *Estudo gráfico*, 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.



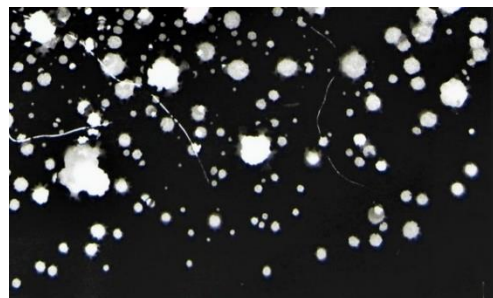
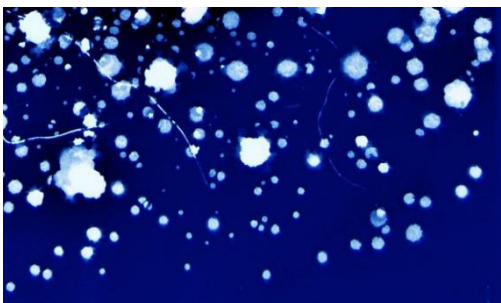
Figs. 81-82 – Daniela Alvarinho, *Estudos gráficos*, 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.



Figs. 83-84 – Daniela Alvarinho, *Estudos gráficos*, 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.

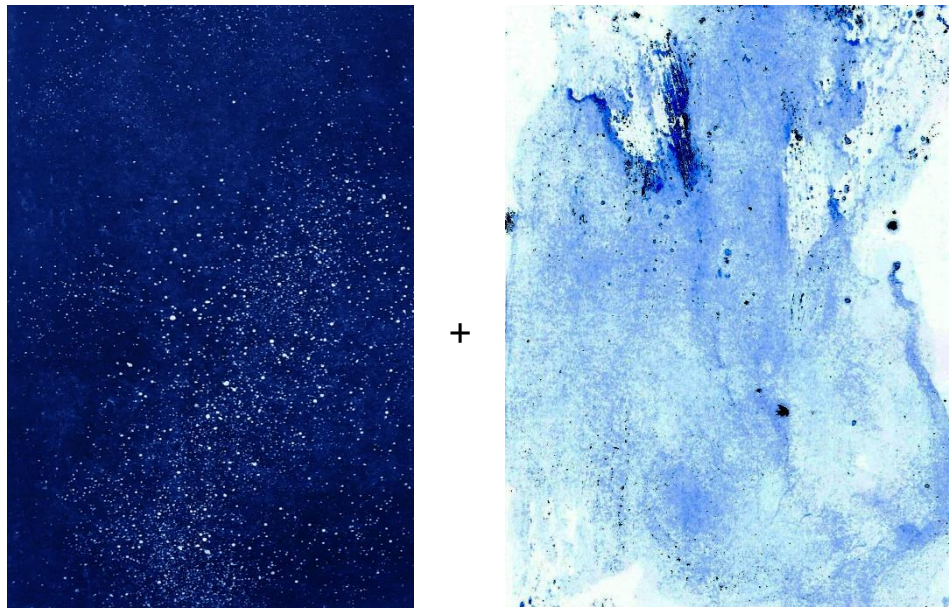


Figs. 85-86 – Daniela Alvarinho, *Estudos gráficos*, 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.



Figs. 87-88 – Daniela Alvarinho, *Estudos gráficos*, 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.

2.4.4. ESTUDOS DE SOBREPOSIÇÃO DE CENÁRIOS NO PHOTOSHOP



Figs. 89-90 – Daniela Alvarinho, *Estudos gráficos*, 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.

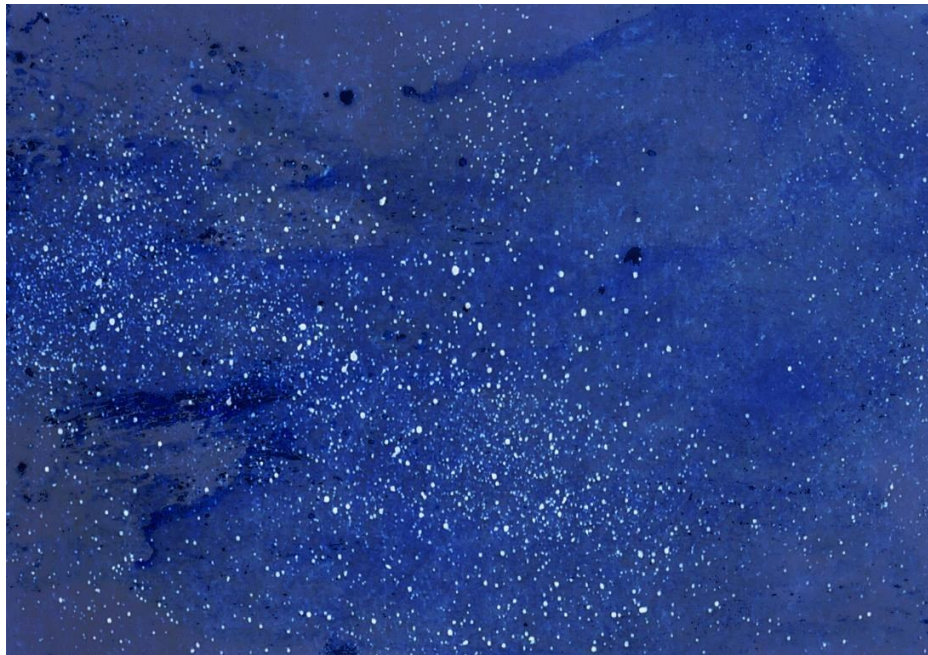
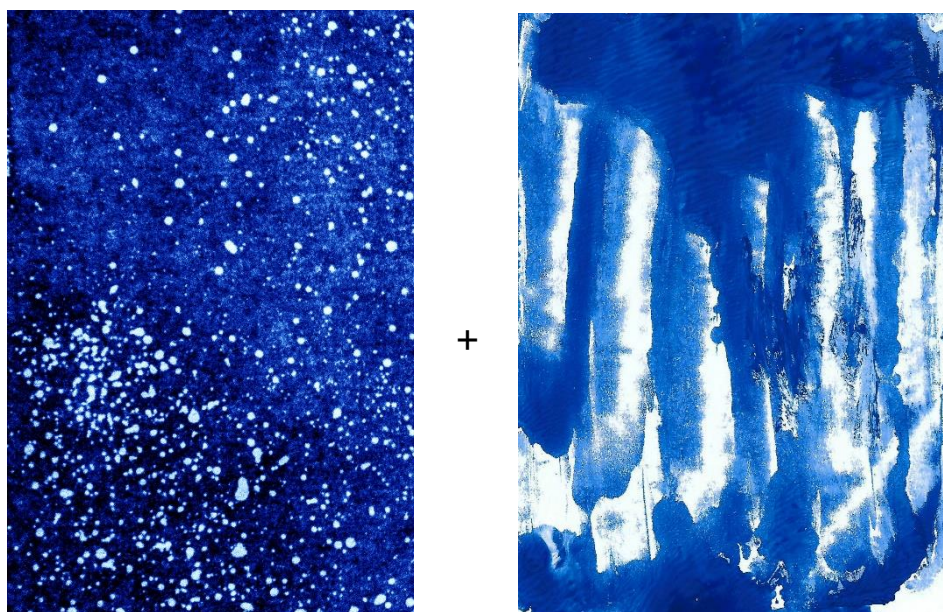
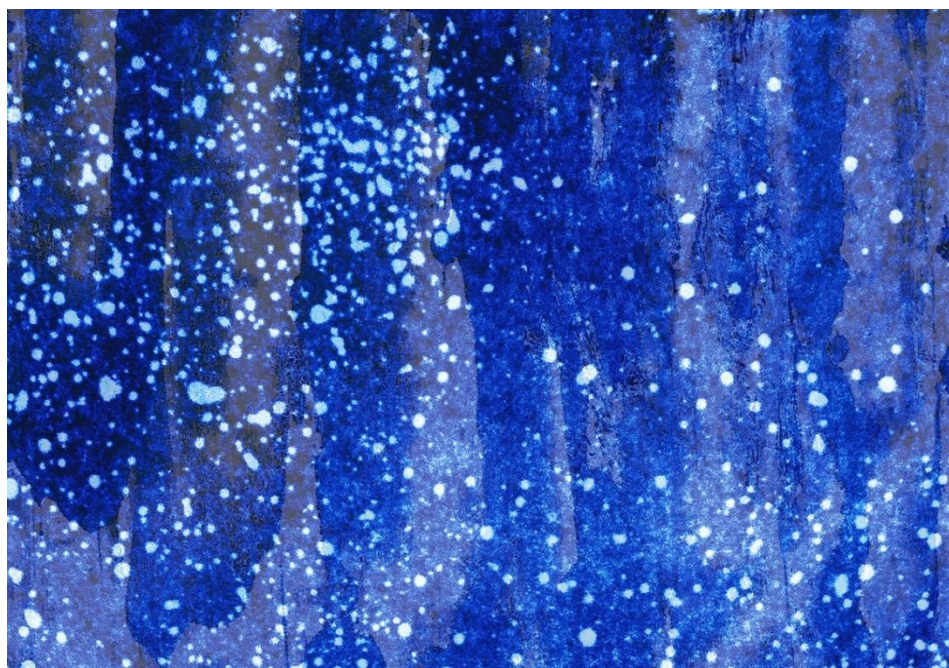


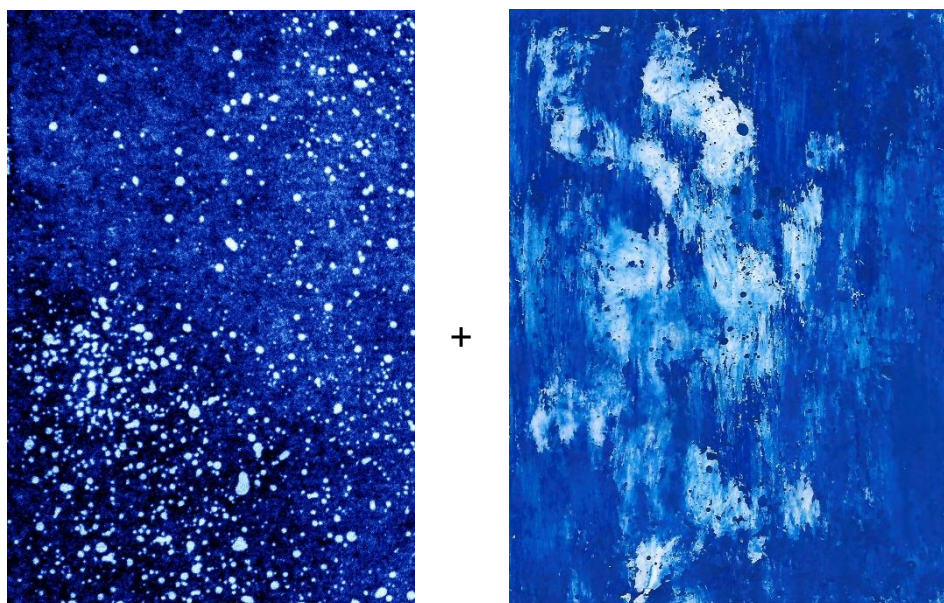
Fig. 91 – Daniela Alvarinho, *Estudo gráfico*, 2020, monotipia, 21 x 29,7 cm. Coleção de Autora.



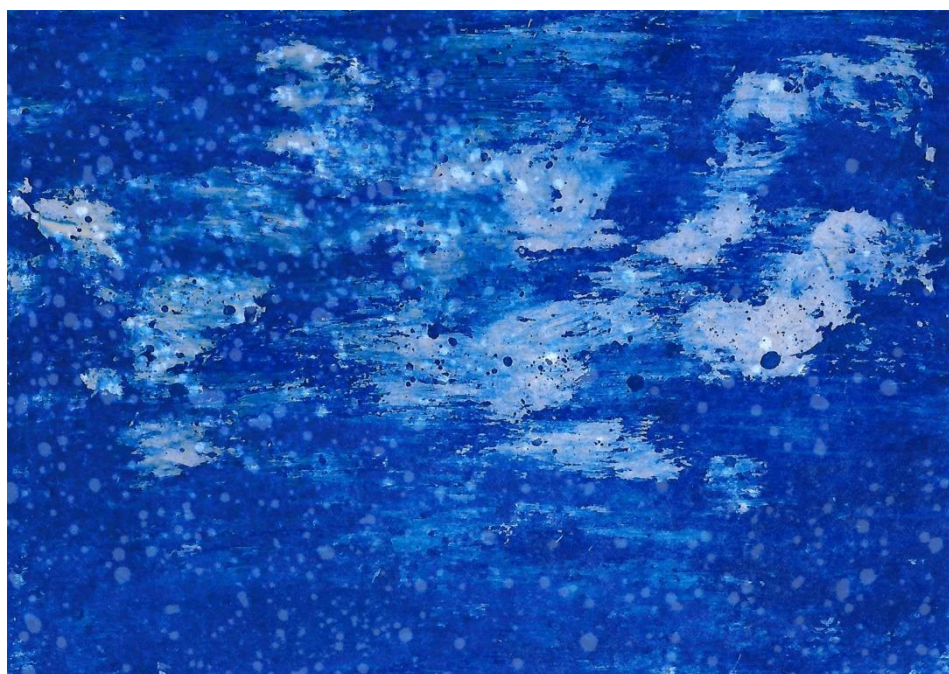
Figs. 92-93 – Daniela Alvarinho, *Estudos gráficos*, 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.



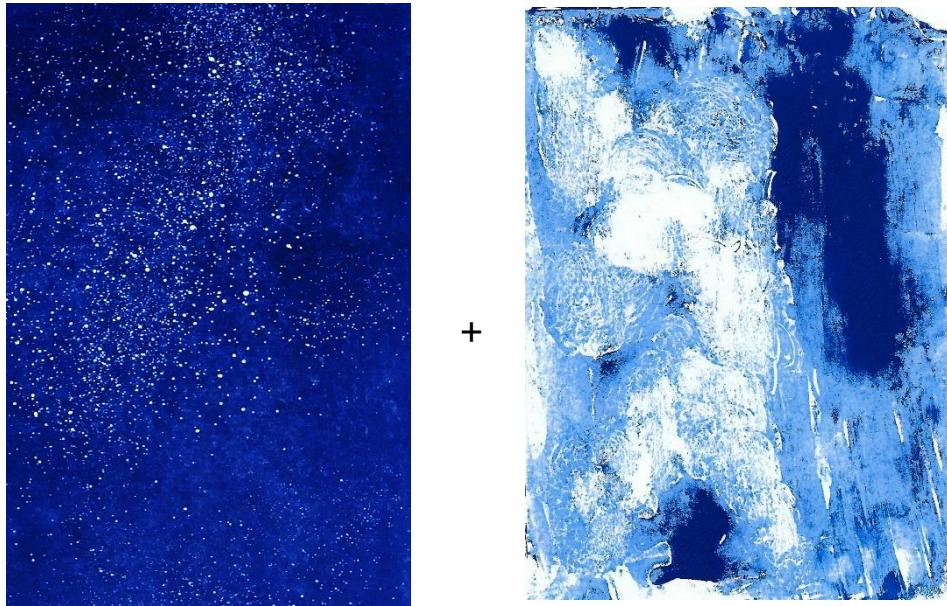
Figs. 94 – Daniela Alvarinho, *Estudo gráfico*, 2020, monotipia, 21 x 29,7 cm. Coleção de Autora.



Figs. 95-96 – Daniela Alvarinho, *Estudos gráficos*, 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.



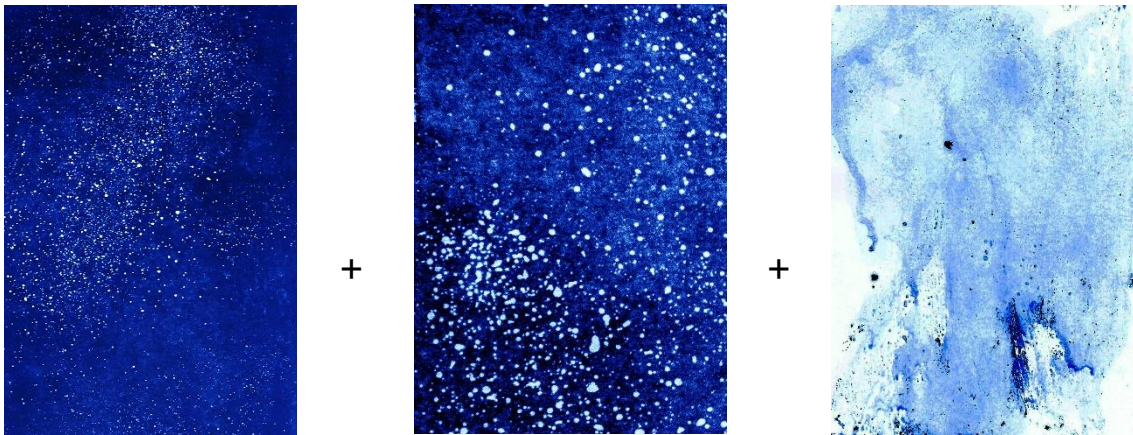
Figs. 97 – Daniela Alvarinho, *Estudo gráfico*, 2020, monotipia, 21 x 29,7 cm. Coleção de Autora.



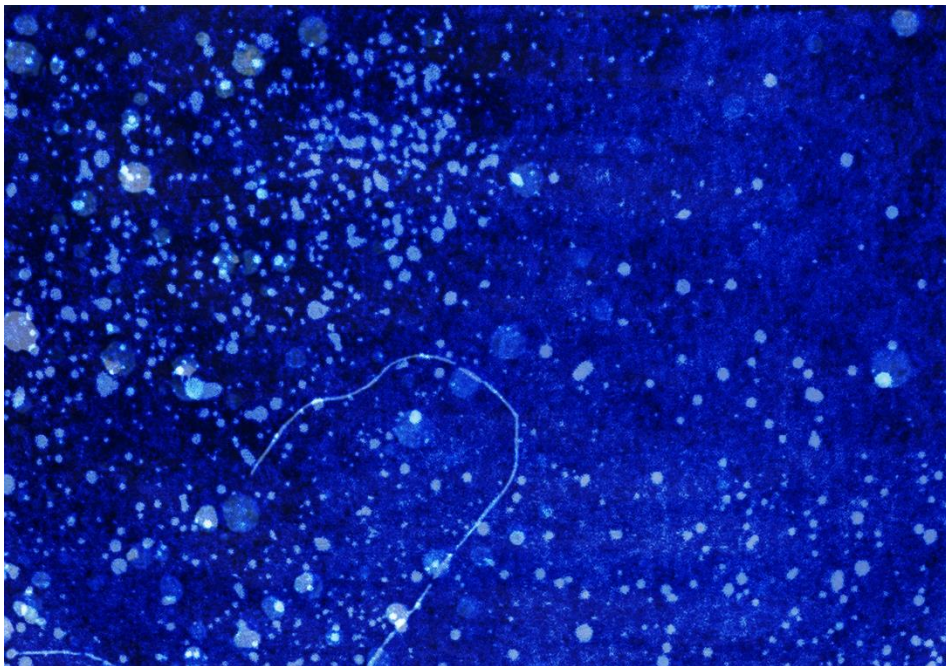
Figs. 98-99 – Daniela Alvarinho, *Estudos gráficos*, 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.



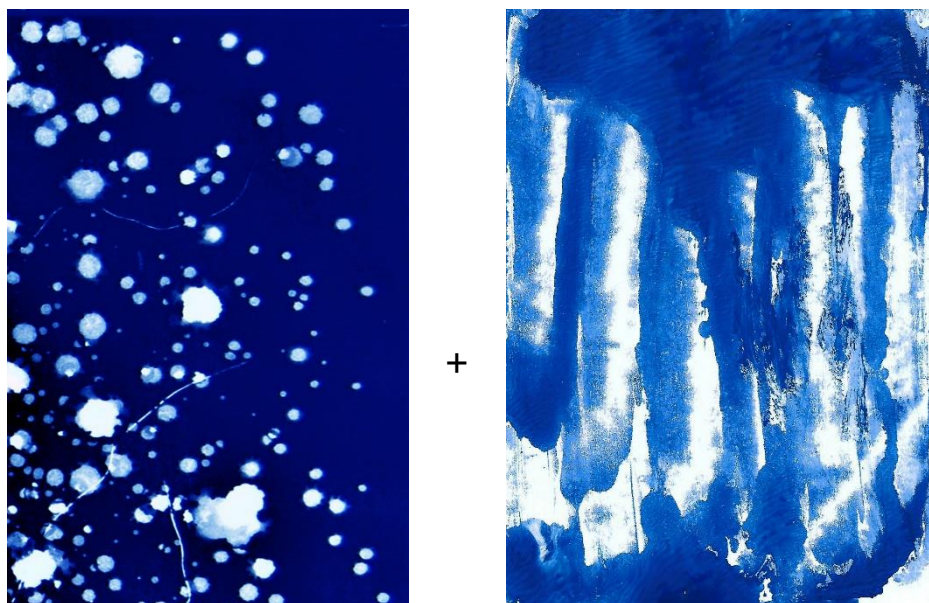
Figs. 100 – Daniela Alvarinho, *Estudo gráfico*, 2020, monotipia, 21 x 29,7 cm. Coleção de Autora.



Figs. 101-103 – Daniela Alvarinho, *Estudos gráficos*, 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.



Figs. 104 – Daniela Alvarinho, *Estudo gráfico*, 2020, monotipia, 21 x 29,7 cm. Coleção de Autora.



Figs. 105-106 – Daniela Alvarinho, *Estudos gráficos*, 2020, monotipia, 29,7 x 21 cm. Coleção de Autora.



Figs. 107 – Daniela Alvarinho, *Estudo gráfico*, 2020, monotipia, 21 x 29,7 cm. Coleção de Autora.

2.5. STORYBOARD DO FILME

Segundo a obra *The Fundamentals of Animation* de Paul Wells (2006), um aspecto chave do processo de visualização é o storyboarding. Apesar de estar intrinsecamente relacionado com o guião e o som (soundtrack), este é abordado como uma continuidade lógica do processo de desenho. É na fase do storyboard que a visualização se liga com a narrativa, contando a história através das imagens. Para o autor, podem existir três etapas para a conceção de um storyboard: a criação de thumbnails (miniaturas), executada por um ou mais *storyboard artist*; a elaboração de uma versão de referência, que tem uma estrutura aceite e provisória, com desenhos maiores e mais detalhados; e a produção da versão final, com todos os ajustes necessários já executados.

Escolher o design dos personagens e dos cenários e as imagens já animadas, vai envolver uma compreensão dos dispositivos composicionais e espaciais. A organização dos elementos dentro do campo de imagem, do espaço de ecrã, ou do espaço entre frames, é essencial na comunicação da intenção do realizador e na perceção da importância do trabalho pelo espectador (Wells, 2006, p. 38).

A pergunta que se segue é a seguinte: como se começa a organizar o espaço entre frames? E como se alcança a composição final? A composição final é a que transmite um sentido visual e direciona o olho do espectador para os aspetos fulcrais da obra. O sentido visual é essencial na articulação do espaço entre frames e no direcionar do público para a compreensão do significado do filme.

Segundo o autor acima mencionado, num storyboard, o campo de imagem tem quatro fronteiras e estas vão atuar como parâmetros do espaço dos frames. As imagens que são apresentadas no storyboard são essenciais para melhor compreender o guião e o conteúdo explorado e devem ser localizadas em resposta aos limites do espaço entre frames. É também importante reconhecer que os elementos introduzidos no campo dos frames vão criar, alterar e afetar a noção de espaço. Estas decisões devem ser feitas em relação ao conteúdo do material e propósito da gravação, uma vez que estas vão influenciar diretamente a localização e prominência destes elementos. A natureza do

storyboard permite uma revisão contínua, sendo esta importante para atingir uma composição equilibrada e coerente.

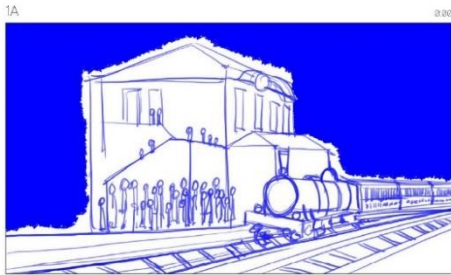
Uma das funções do storyboard consiste na indicação de possíveis problemas que possam existir no design das personagens e cenários e na ordem sequencial dos frames, antes que este chegue ao ponto de produção da animação final. O storyboard pode também indicar que os frames existentes podem não ser suficientes para criar o efeito visual pretendido. Segundo Paul Wells:

(...) é importante assumir que o os olhos do realizador do storyboard conseguem funcionar como uma câmara, capaz de fazer zoom in e zoom out aos planos, usar diferentes ângulos e ter a capacidade de seguir o movimento dos personagens. Outra técnica consiste em tirar proveito das tonalidades das imagens (mais ou menos contrastadas) para direcionar a atenção para um determinado acontecimento ou personagem ao longo dos frames. (Wells, 2006, p. 39).

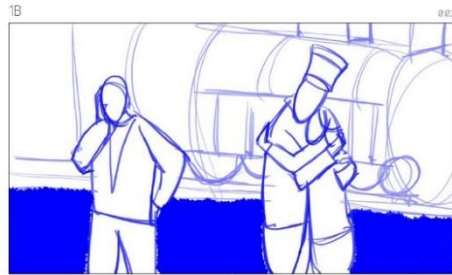
Por fim, é também essencial que um storyboard retrate a direção do movimento e que comunique os acontecimentos chave do filme. Ao longo de todo o processo produtivo, o storyboard permite ao realizador, desempenhar um papel criativo e experimental na sua composição.

STORYBOARD FILME 'ETERNO PASSADO'

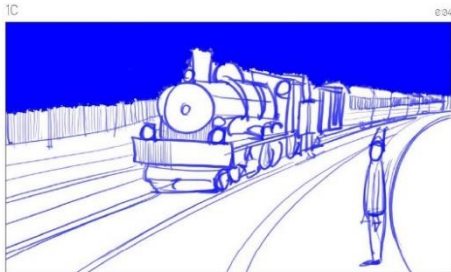
Boards: 71 | Shots: 9 | Duration: 2:22 | Aspect Ratio: 16 : 9
DRAFT: FEBRUARY 7, 2021



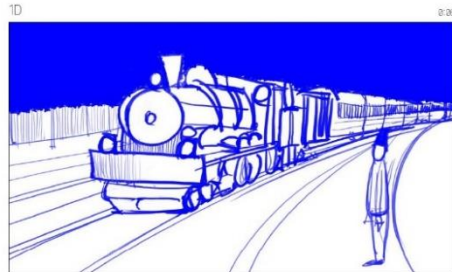
Local: estação;
Descrição: ambiente da estação;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: personagens presentes na estação.



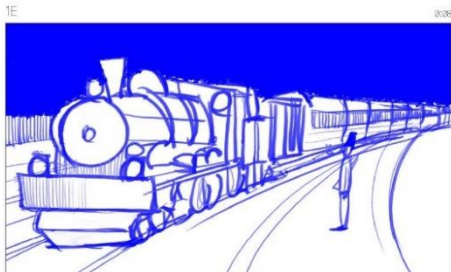
Local: estação;
Descrição: Duarte despede-se dos pais;
Composição: (iluminação: luz natural; plano americano; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte e os pais.



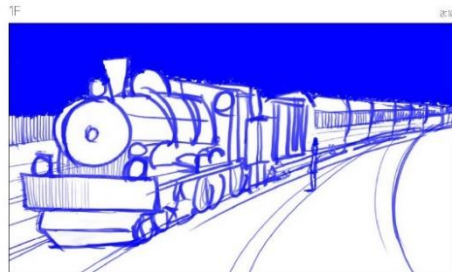
Local: estação;
Descrição: O comboio aproxima-se;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.



Local: estação;
Descrição: O comboio aproxima-se;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.



Local: estação;
Descrição: Duarte caminha em direção ao comboio;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.



Local: estação;
Descrição: Duarte caminha em direção ao comboio;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.



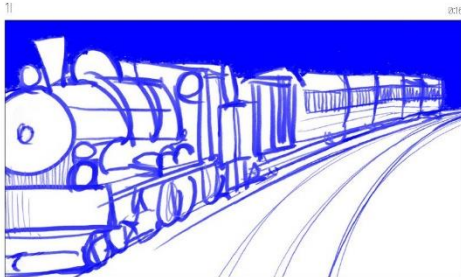
Local: estação;
Descrição: Duarte entra no comboio;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.



Local: estação;
Descrição: Duarte entra no comboio;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal.

STORYBOARD FILME 'ETERNO PASSADO'

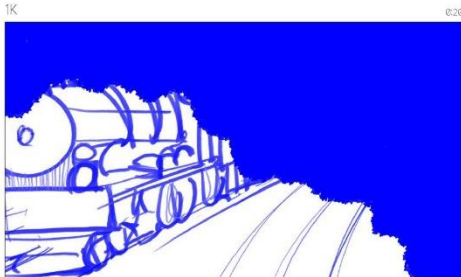
Boards: 71 | Shots: 9 | Duration: 2:22 | Aspect Ratio: 16 : 9
DRAFT: FEBRUARY 7, 2021



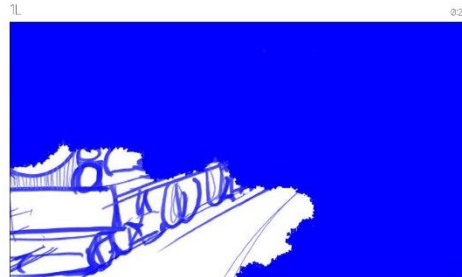
Local: estação;
Descrição: O comboio parte;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal.



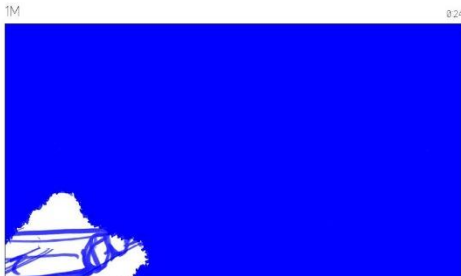
Local: estação;
Descrição: O comboio desaparece;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal.



Local: estação;
Descrição: O comboio desaparece;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal.



Local: estação;
Descrição: O comboio desaparece;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal.



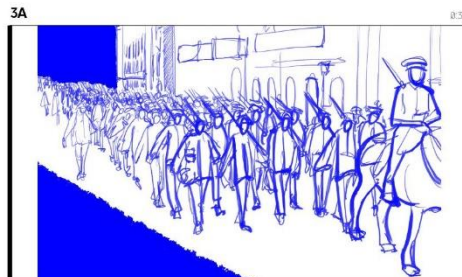
Local: estação;
Descrição: O comboio desaparece;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal.



Local: estação;
Descrição: O comboio desaparece;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal.



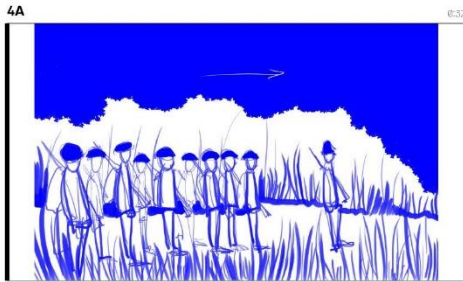
Local: Lisboa;
Descrição: Receção de equipamento e armamento;
Composição: (iluminação: luz natural; plano médio geral; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte e outros militares.



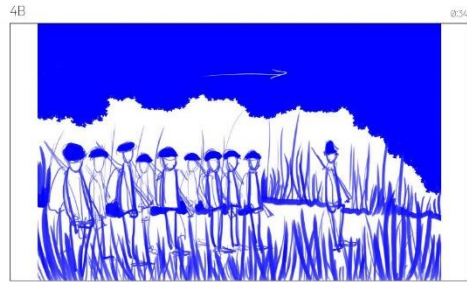
Local: Lisboa;
Descrição: Percurso até ao campo de guerra;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral médio; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte e outros militares.

STORYBOARD FILME 'ETERNO PASSADO'

Boards: 71 | Shots: 9 | Duration: 2:22 | Aspect Ratio: 16 : 9
DRAFT: FEBRUARY 7, 2021



4A 0:32
Local: campo;
Descrição: percurso até ao campo de guerra;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral médio; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: travelling; ângulo da câmara: normal;
Atores: militares.



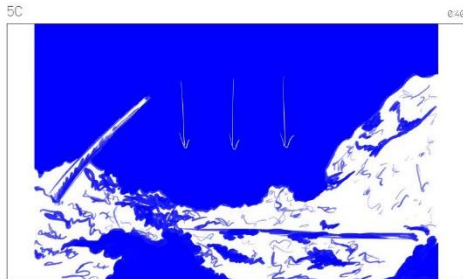
4B 0:34
Local: campo;
Descrição: percurso até ao campo de guerra(vegetação vai ficando mais alta e densa;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral médio; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: travelling; ângulo da câmara: normal;
Atores: militares.



5A 0:36
Local: campo de guerra (trincheira);
Descrição: tiros;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral médio; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte e companheiro.



5B 0:38
Local: campo de guerra (trincheira);
Descrição: Duarte e o companheiro avistam o exército inimigo e ouvem o barulho de uma explosão;
Composição: (iluminação: luz natural; plano próximo; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte e companheiro.



5C 0:40
Local: campo de guerra (trincheira);
Descrição: Duarte e o companheiro baixam-se;
Composição: (iluminação: luz natural; plano próximo; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte e companheiro.



5D 0:42
Local: campo de guerra (trincheira);
Descrição: Duarte e o companheiro baixam-se;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral médio; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte e companheiro.



6A 0:44
Local: campo de guerra;
Descrição: Duarte apanha uma maçã do chão;
Composição: (iluminação: luz natural; plano de detalhe; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.



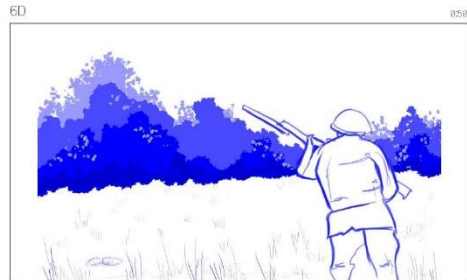
6B 0:46
Local: campo de guerra;
Descrição: Duarte olha para a maçã;
Composição: (iluminação: luz natural; plano médio; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.

STORYBOARD FILME 'ETERNO PASSADO'

Boards: 71 | Shots: 9 | Duration: 2:22 | Aspect Ratio: 16 : 9
DRAFT: FEBRUARY 7, 2021



Local: campo de guerra;
Descrição: Duarte ouve um barulho vindo de um arbusto e assusta-se;
Composição: (iluminação: luz natural; plano médio; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.



Local: campo de guerra;
Descrição: Duarte aponta a arma para o arbusto;
Composição: (iluminação: luz natural; plano americano; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.



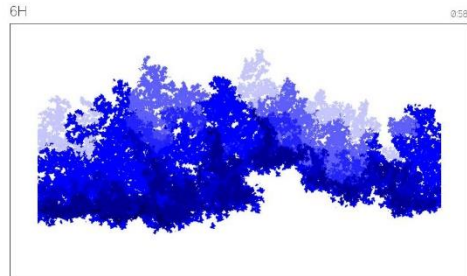
Local: campo de guerra;
Descrição: Duarte aponta a arma;
Composição: (iluminação: luz natural; grande plano; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.



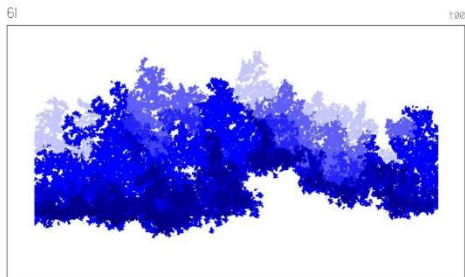
Local: campo de guerra;
Descrição: Duarte aponta a arma;
Composição: (iluminação: luz natural; grande plano; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.



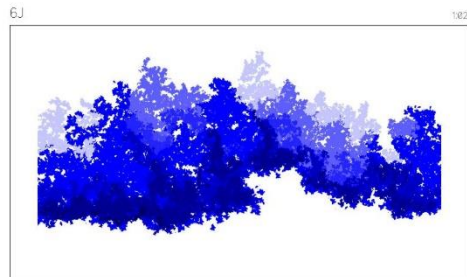
Local: campo de guerra;
Descrição: Duarte aponta a arma;
Composição: (iluminação: luz natural; grande plano; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.



Local: campo de guerra;
Descrição: arbusto a mexer;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral médio; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal.



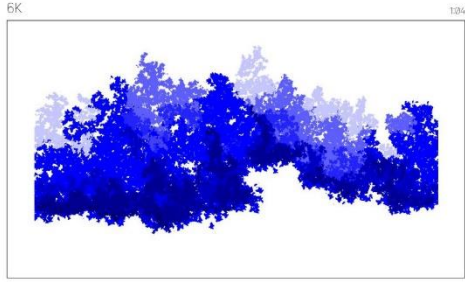
Local: campo de guerra;
Descrição: arbusto a mexer;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral médio; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal.



Local: campo de guerra;
Descrição: arbusto a mexer;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral médio; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal.

STORYBOARD FILME 'ETERNO PASSADO'

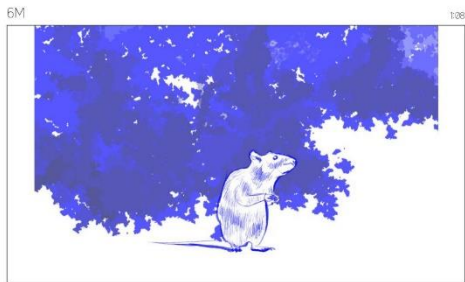
Boards: 71 | Shots: 9 | Duration: 2:22 | Aspect Ratio: 16 : 9
DRAF1: FEBRUARY 7, 2021



Local: campo de guerra;
Descrição: arbusto a mexer;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral médio; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal.



Local: campo de guerra;
Descrição: Duarte aponta a arma;
Composição: (iluminação: luz natural; plano próximo; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.



Local: campo de guerra;
Descrição: rato sai do arbusto;
Composição: (iluminação: luz natural; plano próximo; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal.
Atores: Rato.



Local: campo de guerra;
Descrição: Duarte aponta a arma;
Composição: (iluminação: luz natural; plano próximo; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.



Local: campo de guerra;
Descrição: Duarte mostra-se surpreendido;
Composição: (iluminação: luz natural; plano próximo; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.



Local: campo de guerra;
Descrição: Duarte mostra-se aliviado;
Composição: (iluminação: luz natural; plano próximo; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.



Local: campo de guerra;
Descrição: Duarte baixa a arma;
Composição: (iluminação: luz natural; plano próximo; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.



Local: campo de guerra;
Descrição: Duarte baixa a arma;
Composição: (iluminação: luz natural; plano próximo; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.

STORYBOARD FILME 'ETERNO PASSADO'

Boards: 71 | Shots: 9 | Duration: 2:22 | Aspect Ratio: 16 : 9
 DRAF1: FEBRUARY 7, 2021



Local: campo de guerra;
 Descrição: Duarte baixa a arma;
 Composição: (iluminação: luz natural; plano próximo; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
 Atores: Duarte.



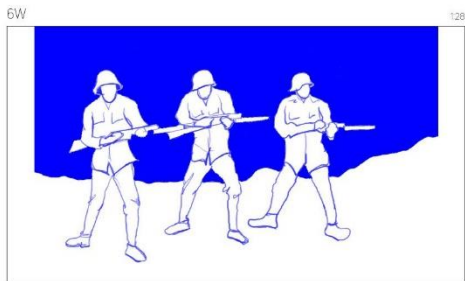
Local: campo de guerra;
 Descrição: Duarte baixa a arma;
 Composição: (iluminação: luz natural; plano próximo; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
 Atores: Duarte.



Local: campo de guerra;
 Descrição: Duarte baixa a arma;
 Composição: (iluminação: luz natural; plano próximo; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
 Atores: Duarte.



Local: campo de guerra;
 Descrição: Duarte ouve novamente um barulho e assusta-se;
 Composição: (iluminação: luz natural; plano próximo; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
 Atores: Duarte.



Local: campo de guerra;
 Descrição: militares alemães apontam as armas a Duarte;
 Composição: (iluminação: luz natural; plano próximo; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
 Atores: militares alemães.



Local: campo de guerra;
 Descrição: Duarte rende-se;
 Composição: (iluminação: luz natural; plano americano; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
 Atores: Duarte.



Local: campo de guerra;
 Descrição: alemães prendem Duarte;
 Composição: (iluminação: luz natural; plano geral médio; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
 Atores: Duarte e militares alemães.



Local: campo de guerra;
 Descrição: rato aparece;
 Composição: (iluminação: luz natural; plano geral médio; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
 Atores: Duarte, rato e militares alemães.

STORYBOARD FILME 'ETERNO PASSADO'

Boards: 71 | Shots: 9 | Duration: 2:22 | Aspect Ratio: 16 : 9
 DRAF1: FEBRUARY 7, 2021



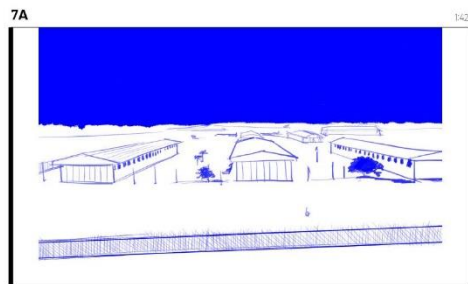
6A2 1:36
 Local: campo de guerra;
 Descrição: rato aproxima-se;
 Composição: (iluminação: luz natural; plano geral médio; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
 Atores: Duarte, rato e militares alemães.



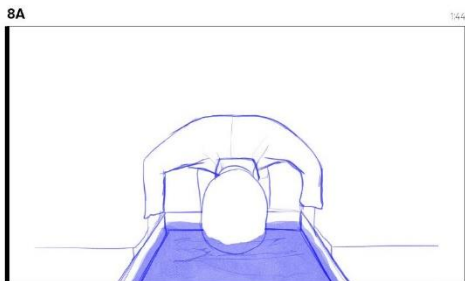
6B2 1:38
 Local: campo de guerra;
 Descrição: rato salta para o bolso de Duarte;
 Composição: (iluminação: luz natural; plano geral médio; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
 Atores: Duarte, rato e militares alemães.



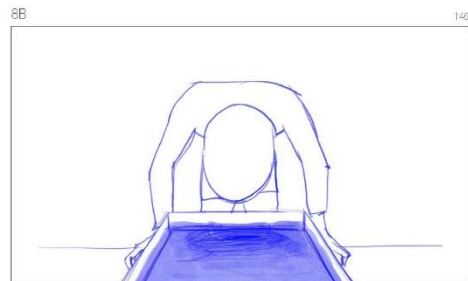
6C2 1:40
 Local: campo de guerra;
 Descrição: alemães levam Duarte;
 Composição: (iluminação: luz natural; plano geral médio; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
 Atores: Duarte, rato e militares alemães.



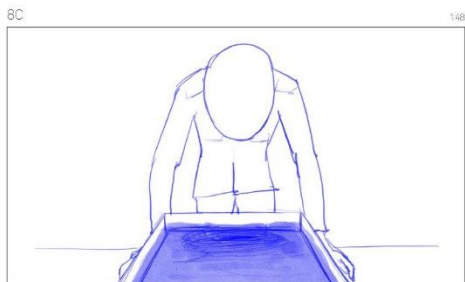
7A 1:42
 Local: prisão;
 Descrição: plano geral da prisão (exterior);
 Composição: (iluminação: luz natural; plano geral; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: dolly; ângulo da câmara: normal.



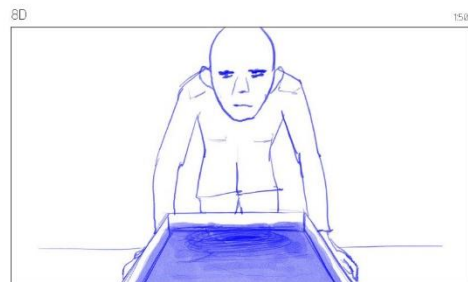
8A 1:44
 Local: cela de Duarte;
 Descrição: Duarte levanta a cabeça mergulhada na água;
 Composição: (iluminação: luz natural; plano médio; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
 Atores: Duarte.



8B 1:46
 Local: cela de Duarte;
 Descrição: Duarte levanta a cabeça mergulhada na água;
 Composição: (iluminação: luz natural; plano médio; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
 Atores: Duarte.



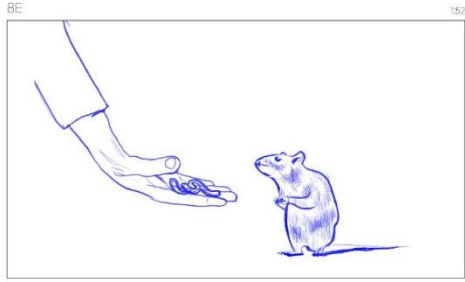
8C 1:48
 Local: cela de Duarte;
 Descrição: Duarte levanta a cabeça mergulhada na água;
 Composição: (iluminação: luz natural; plano médio; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
 Atores: Duarte.



8D 1:50
 Local: cela de Duarte;
 Descrição: Duarte olha para a frente;
 Composição: (iluminação: luz natural; plano médio; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
 Atores: Duarte.

STORYBOARD FILME 'ETERNO PASSADO'

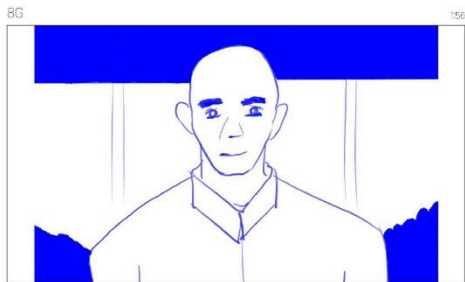
Boards: 71 | Shots: 9 | Duration: 2:22 | Aspect Ratio: 16 : 9
 DRAF1: FEBRUARY 7, 2021



Local: cela de Duarte;
 Descrição: Duarte dá comida ao rato;
 Composição: (iluminação: luz natural; plano de detalhe; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
 Atores: Duarte e rato.



Local: cela de Duarte;
 Descrição: Duarte esboça um sorriso;
 Composição: (iluminação: luz natural; plano próximo; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
 Atores: Duarte.



Local: cela de Duarte;
 Descrição: Duarte ouve barulho vindo do exterior e fica curioso;
 Composição: (iluminação: luz natural; plano próximo; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
 Atores: Duarte.



Local: cela de Duarte;
 Descrição: Duarte espreita entre a porta;
 Composição: (iluminação: luz natural; plano médio; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
 Atores: Duarte.



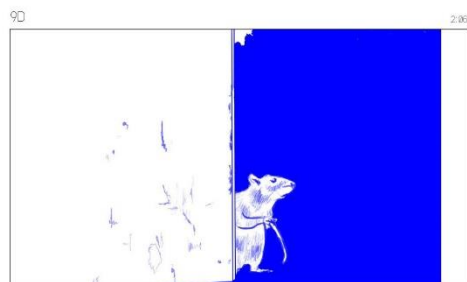
Local: exterior da prisão;
 Descrição: militares encontram-se em filas;
 Composição: (iluminação: luz natural; plano geral médio; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: travelling; ângulo da câmara: normal;
 Atores: militares.



Local: exterior da prisão;
 Descrição: Duarte sai da cela;
 Composição: (iluminação: luz natural; plano médio; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
 Atores: Duarte.



Local: exterior da prisão;
 Descrição: Duarte vira-se para trás e olha para o rato;
 Composição: (iluminação: luz natural; plano médio; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
 Atores: Duarte.



Local: à porta da cela de Duarte;
 Descrição: rato observa Duarte;
 Composição: (iluminação: luz natural; muito grande plano; paleta de cores: azul e branco);
 Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
 Atores: rato.

STORYBOARD FILME 'ETERNO PASSADO'

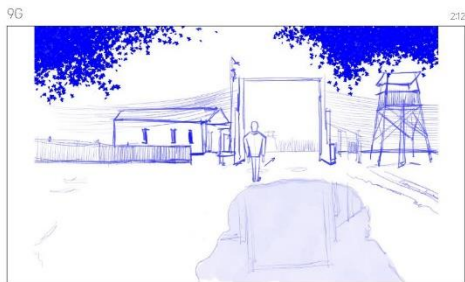
Boards: 71 | Shots: 9 | Duration: 2:22 | Aspect Ratio: 16 : 9
DRAFT: FEBRUARY 7, 2021



Local: exterior da prisão;
Descrição: Duarte caminha em direção à saída;
Composição: (iluminação: luz natural; plano americano; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.



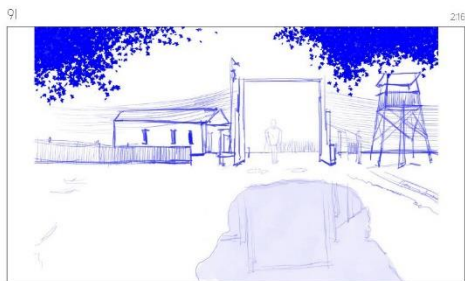
Local: exterior da prisão;
Descrição: Duarte caminha em direção à saída;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.



Local: exterior da prisão;
Descrição: Duarte caminha em direção à saída;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: dolly; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.



Local: exterior da prisão;
Descrição: Duarte desaparece no nevoeiro;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.



Local: exterior da prisão;
Descrição: Duarte desaparece no nevoeiro;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.



Local: exterior da prisão;
Descrição: Duarte desaparece no nevoeiro;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.



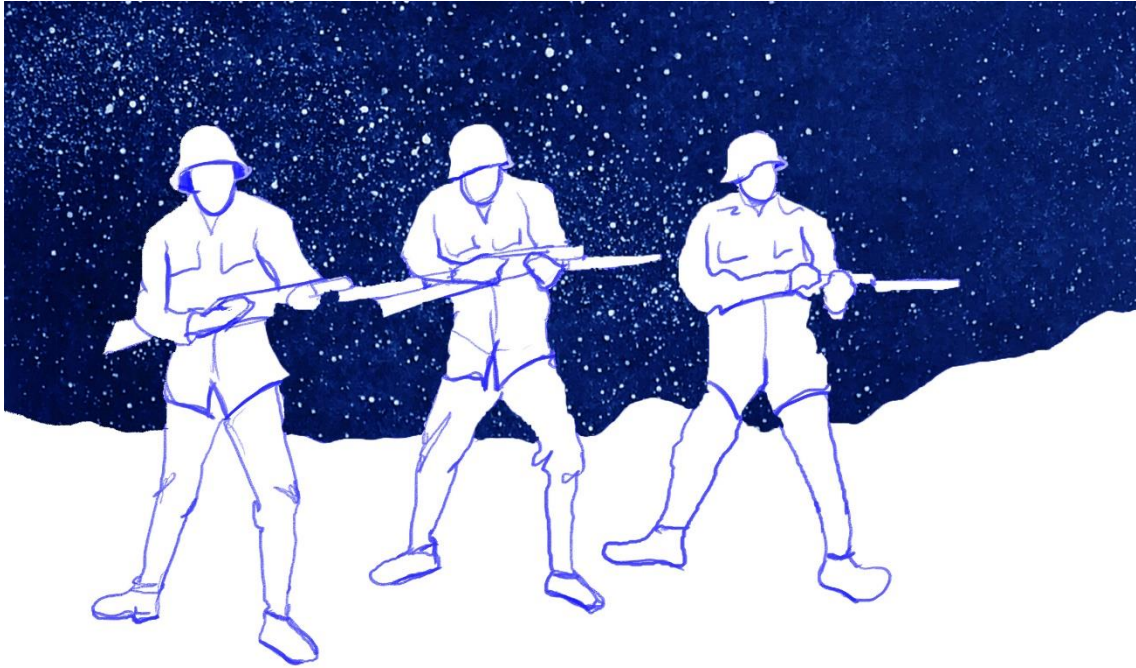
Local: exterior da prisão;
Descrição: Duarte desaparece no nevoeiro;
Composição: (iluminação: luz natural; plano geral; paleta de cores: azul e branco);
Movimento da câmara: plano fixo; ângulo da câmara: normal;
Atores: Duarte.

2.6. ESTUDOS DE SOBREPOSIÇÃO DE CENÁRIOS E STORYBOARD

Após a realização de todos os estudos necessários para a obtenção dos cenários, procedi à elaboração experimental de sobreposições entre alguns frames do storyboard e as gravuras. Neste tópico, o principal objetivo foi perceber se existia relação entre ambas as partes do processo e se funcionariam em conjunto para contar o enredo do filme. Nesta fase do trabalho, foi visível que o desenho de linha presente nos frames do storyboard se ligavam na perfeição com os cenários construídos através da técnica da gravura. Assim, aprovados os estudos de sobreposição, procedi à execução das animações finais através da técnica do desenho animado, que se iriam sobrepor aos cenários já executados.



Figs. 108 – Daniela Alvarinho, *Estudo de sobreposição de cenário e storyboard*, 2020, monotipia e desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora.



Figs. 109 – Daniela Alvarinho, *Estudo de sobreposição de cenário e storyboard* , 2020, monotipia e desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora.



Figs. 110 – Daniela Alvarinho, *Estudo de sobreposição de cenário e storyboard* , 2020, monotipia e desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora.



Figs. 111 – Daniela Alvarinho, *Estudo de sobreposição de cenário e storyboard* , 2020, monotipia e desenho digital, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora.

2.7. DESIGN DE SOM

Num filme, o som é um dos elementos mais importantes. Para além de dar ritmo à obra, o som tem a função de a caracterizar, dando-lhe “força”, grandeza e trazendo simbolismo às imagens, ao mesmo tempo que envolve o espectador desde o início ao final da história.

Segundo Paul Wells, autor da obra *The Fundamentals of Animation*, o processo de produção do som passa por várias etapas, sendo necessário realizar vários testes iniciais antes de se chegar à sua fase final:

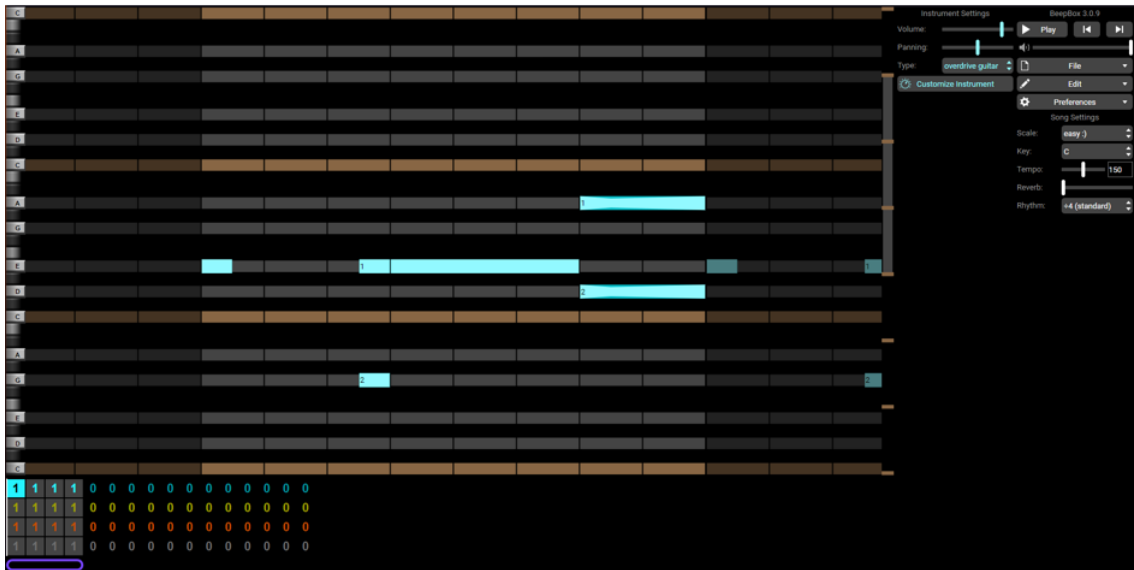
Ao desenvolver um projeto, deve estabelecer-se a ideia e mapear o som e a as estratégias de animação, e as relações entre som e imagem na fase de pré-produção. Se existe um guião, é uma boa ideia testá-lo e realizar uma gravação inicial antes de se estabelecer uma versão final. Certas construções que possam parecer bem na página, simplesmente podem não funcionar na prática. Da mesma forma, seguir o guião ajudará a garantir que as vozes “certas” para cada uma das personagens darão o desenvolvimento pretendido ao filme. Deve também pensar-se que propriedades os sons irão ter no filme e que relações terão com os ambientes usados. (WELLS, 2006, p. 58)

A banda sonora do filme é também um elemento de extrema importância para que este ganhe identidade, tendo até a capacidade de alterar a perceção das imagens. Neste caso, procurei que o som acompanhasse a leitura das imagens, enfatiza os momentos de êxtase e suspense presentes na obra.

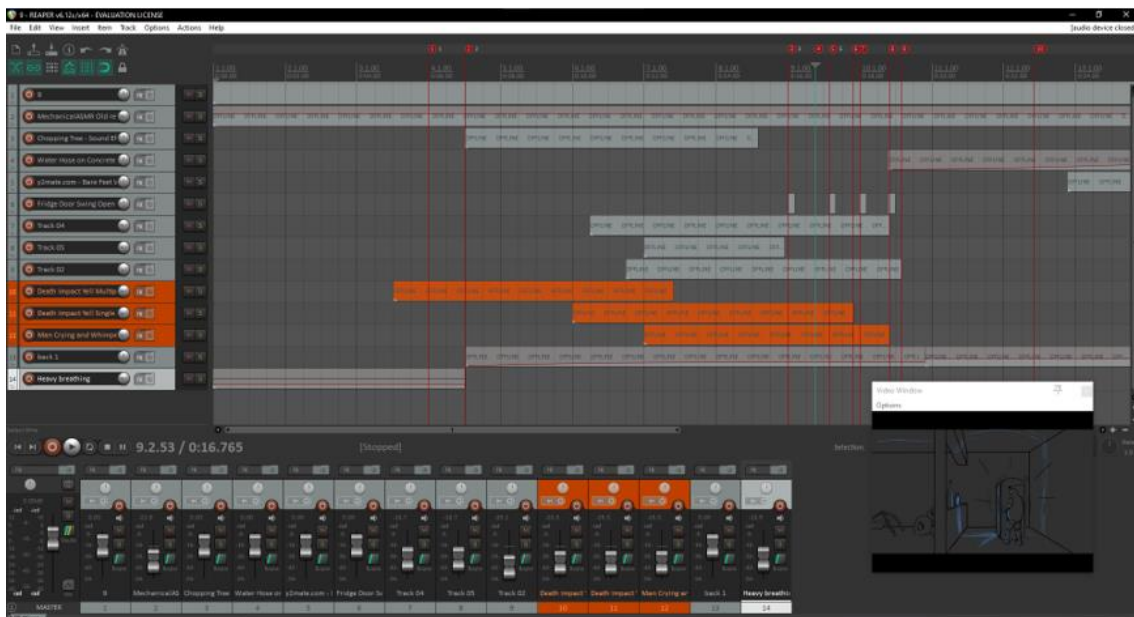
No nosso trabalho, o processo de design de som iniciou-se no decorrer da situação pandémica que vivemos, desta forma, eu e o meu colega Pedro Dias, vimo-nos impedidos de utilizar o estúdio de gravação da Escola de Artes da Universidade de Évora para gravar os sons necessários ao filme. Desta forma, tivemos que alterar o processo de trabalho e optámos por realizar as gravações dos sons em casa, com o auxílio de objetos do quotidiano ou até mesmo do corpo, e por fazer uma recolha de algumas sonoridades para complementar algumas cenas do filme.

Num primeiro momento, o trabalho iniciou-se com uma procura dos sons que poderiam constar no animatic e, posteriormente, nas animações finais. De seguida,

procedeu-se à edição e alteração construtiva dos mesmos no programa Audacity. Por fim, juntou-se o som com a imagem, procurando criar uma relação harmoniosa entre ambos, de forma a que a narrativa da curta metragem fosse perfeitamente perceptível ao espectador. Este processo foi realizado em conjunto com o meu colega Pedro Dias, através de reuniões via online.



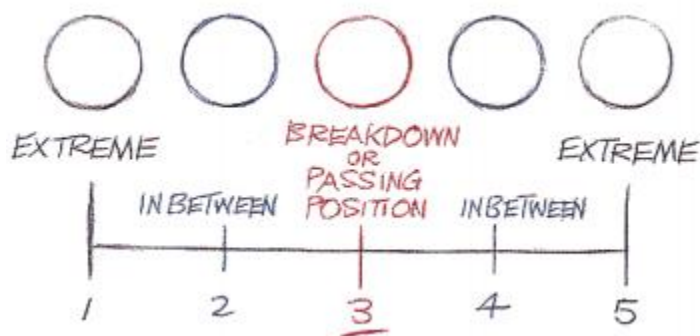
Figs. 112 – Daniela Alvarinho, *Produção de música*, 2020, programa de som, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora.



Figs. 113 – Daniela Alvarinho, *Sonoplastia no software reaper*, 2020, programa de som, 2320 x 1480 px. Coleção de Autora.

2.8. PROCESSO DE ANIMAÇÃO

A animação desta obra cinematográfica foi realizada no software Clip Studio, através da utilização de um tablet gráfico. Este processo teve início na realização dos desenhos chave (*keyframes*), em *layers* separados do cenário. Após a finalização dos *keyframes*, foi elaborado um gráfico indicativo de desenhos intermédios que, segundo Richard Williams, no livro *Animator's Survival kit* (2002), “permite organizar os desenhos intermédios antes de os desenhar”. Os *keyframes* podem também ser chamados de *extremos*, pois representam as poses extremas dos movimentos, que são complementadas com um desenho intermédio (*breakdown*) cuja função é definir o decorrer dos movimentos antes da realização dos desenhos intermédios. Por fim, após todo este processo, obtém-se a animação pretendida.



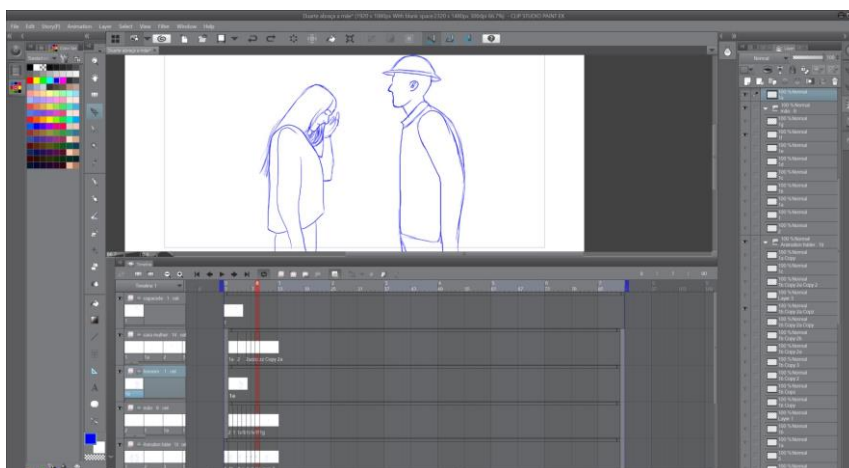
Figs. 114 – Richard E. Williams, *Gráfico de desenhos intermédios - Animator's Survival kit*, 2002, desenho, 2320 x 1480 px.

Durante todo o processo de animação, é também de extrema importância a atenção ao som, uma vez que cada uma das cenas animadas deve estar sincronizada com o som, o que pode influenciar a sua duração.

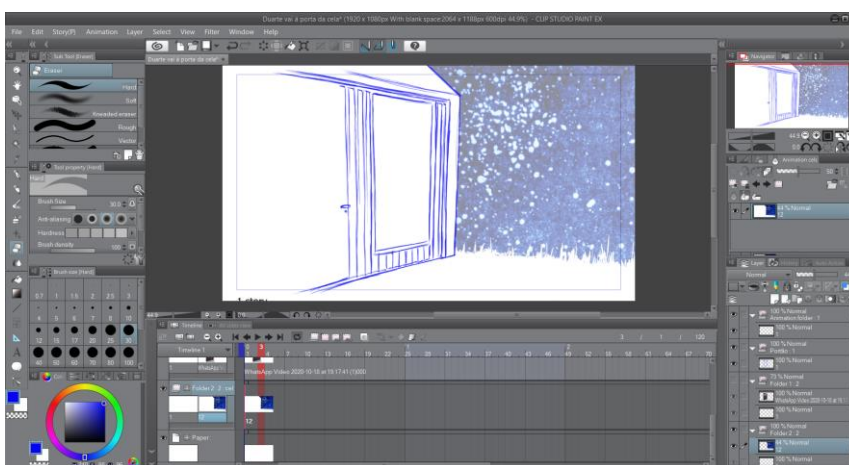
Para além disso, no decorrer do processo de animação é possível que seja necessário recorrer-se a referências fotográficas e videográficas da realidade. Nesse sentido, para auxílio a algumas cenas, recorri a fotografias e vídeos para poder estudar os movimentos dos personagens.

Aquando da realização de todos os movimentos animados, adicionei as cores base. Como mencionado em várias partes deste relatório, optei por construir todo o filme através da cor azul, utilizando os seus subtons para identificar as sombras próprias e projetadas. Após a finalização da aplicação das cores, procedi à junção de texturas aos personagens e cenários. Neste filme, pretendeu-se adicionar, através do desenho das personagens e da sua junção com os fundos em monotipia, um carácter de plasticidade, que viria a resultar numa espécie de pintura animada.

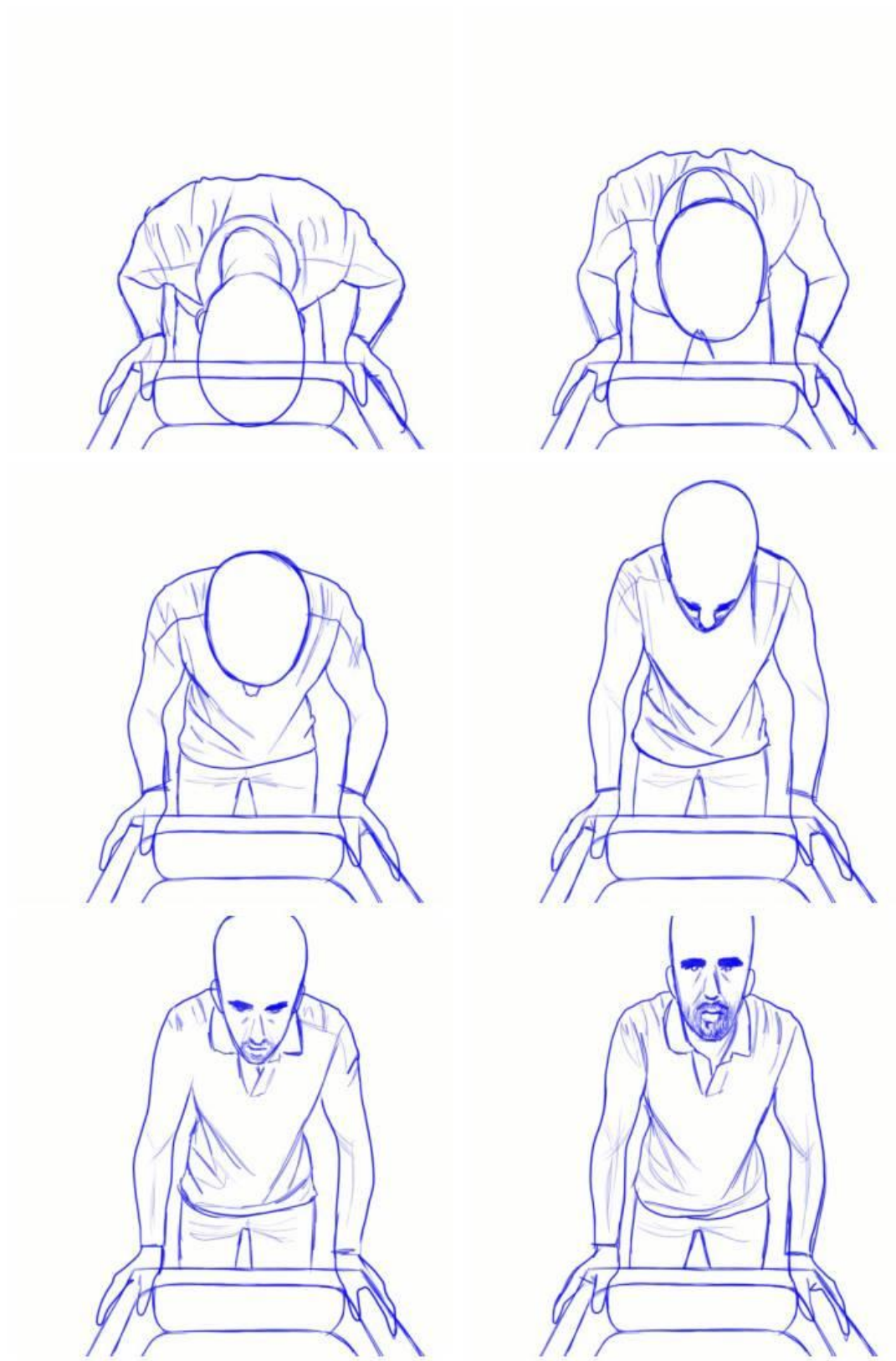
O processo de animação foi executado de uma forma autónoma em relação ao meu colega Pedro Dias, uma vez que ambos nos encontrávamos a trabalhar em casa. Ainda assim, fomos partilhando todo o decorrer do processo de trabalho, trocando ideias e resolvendo alguns problemas que foram surgindo.



Figs. 115 – Daniela Alvarinho, *Processo de animação*, 2021, captura de ecrã.



Figs. 116 – Daniela Alvarinho, *Processo de animação*, 2021, captura de ecrã.



Figs. 117 - 122 – Daniela Alvarinho, *Desenho para animação final*, 2020, desenho digital. Coleção de Autora.

2.9. MONTAGEM DO FILME

O processo de montagem do filme consistiu na sincronização das imagens em movimentos com os sons. Recorrendo a um software de vídeo montagem (Davinci Resolve), as cenas animadas foram adaptadas e melhoradas para poderem incluir transições bem conseguidas. Assim, foram realizados ajustes de composição e de som, onde, por vezes, foi necessário refazer a sonoplastia para que esta se ajuste de uma melhor forma às cenas animadas. Este trabalho foi iniciado pelo meu colega Pedro Dias, no qual colaborei através de reuniões online. Contudo, na fase final do processo, foi necessário reunirmo-nos pessoalmente para facilitar a montagem da curta-metragem.

No que diz respeito à junção de ambas as partes desta obra cinematográfica, a minha e a do meu colega, esta foi facilitada através da adição de transições entre cada uma das cenas, ou, por vezes, através de metamorfoses nos desenhos animados. Assim, a junção das cenas referentes ao presente e das cenas referentes ao passado, ainda que cada uma com um traço de desenho diferente, ligaram-se de forma coerente, perceptível, e harmoniosa.

2.10. INSTALAÇÃO – VISIONAMENTO DO FILME

O filme *Eterno Passado* será visualizado numa sala de cinema ou auditório, aquando da apresentação teórica deste projeto. De seguida, acontecerá uma análise à obra cinematográfica por parte dos autores do filme e, posteriormente, estará aberta uma discussão que permitirá a intervenção de qualquer elemento do público.

Link para visionamento do filme: https://www.youtube.com/watch?v=bR_SxAd4u8g

CONCLUSÃO

Após verificação de todos os casos de estudo que fundamentaram e acompanharam a realização da obra cinematográfica, pode concluir-se que todas as obras analisadas possuem não só um carácter interventivo, de exposição de factos sociais, culturais, históricos e políticos, mas também de intensidade, delicadeza, romantismo e amor. Os autores de cinema de animação analisados neste relatório, nomeadamente José Miguel Ribeiro, Filipe Abranches e Abi Feijó, foram fundamentais para a minha pesquisa, redação do relatório e co-realização da curta-metragem *Eterno Passado*, permitindo um processo de trabalho teórico e prático consistente e sustentado no foro do cinema de animação.

O primeiro capítulo deste relatório apresenta o estado da arte e os estudos de caso, que foram essências para a realização da obra cinematográfica em questão, uma vez que a inspiraram, ao nível da temática da guerra, do desenho dos personagens, da construção dos cenários e do som. Para além disso, a pesquisa desenvolvida acerca destes autores, providenciou o aumento do meu conhecimento acerca do cinema de animação português, não só no que diz respeito ao processo criativo de cada um dos artistas, bem como às técnicas por cada um utilizadas.

O segundo capítulo inicia-se com uma referência ao livro *Em Memória de Ti, em Memória de Nós*, de Adelina Piteira, 2015. Esta obra serviu de inspiração temática para o nosso filme, na medida em que trata a história de um soldado português que integra as Forças Armadas Portuguesas durante o período da Primeira Grande Guerra. Ao longo da narrativa, a autora retrata o percurso do personagem, desde o dia da partida para os campos de guerra, até ao dia em que regressa a Portugal com as marcas deste conflito visíveis no corpo e na alma. É também neste capítulo que se encontra todo o processo de realização da curta-metragem, desde a apresentação do argumento à exposição do processo de montagem do filme. Este processo divide-se em três fases principais: a pré-produção, a produção e a pós-produção. Na fase de pré-produção, foi realizado o plano inicial do projeto, nomeadamente a construção do argumento do filme e a materialização de ideias no storyboard. Na fase de produção existiu uma busca pelo

design dos personagens e dos cenários. Foi também nesta fase que foi desenvolvido o animatic, através do storyboard já realizado, com o intuito de analisar os planos e movimentos de câmara escolhidos e de perceber melhor os tempos da narrativa, através da junção dos sons. Após este processo, deu-se início ao processo de realização das animações finais e, posteriormente, a pós-produção, onde todas as cenas animadas e sons que compõem o filme são reunidos num programa de montagem de vídeo e de som.

O desejo de realizar o filme *Eterno Passado* e de transportar o tema da guerra e das suas memórias para a imagem em movimento, teve em si a rutura com um conforto associado à imagem estática. Foi esta rutura que proporcionou a conversão de um universo e linguística que tem vindo a ser construído inanimadamente, para uma narrativa repleta de vitalidade, algo que só seria possível através da técnica de animação 2D. Embora relate os infortúnios da guerra, este filme pretendeu transcender os feitos bárbaros da civilização, através de um carácter poético e imaginativo, onde o tema das relações humanas e entre animais se mostrou predominante ao longo de toda a narrativa. O personagem do rato surge da obra *Em Memória de Ti, em Memória de Nós*, de Adelina Piteira, 2015, e representa um símbolo de esperança e perseverança, que acompanha o personagem Duarte desde o período da Guerra até ao presente, acompanhando os traumas por ele sofridos causados pelo conflito.

Ao longo deste processo de trabalho, a realização do som, foi um processo moroso e difícil, uma vez que este se desenvolveu já durante o tempo de pandemia. Desta forma, não conseguindo utilizar o estúdio de som da Escola de Artes da Universidade de Évora para gravar os sons que necessitávamos, tivemos que alterar o método de trabalho e iniciar a gravação dos sons em casa, com poucos recursos a nível de material de gravação. Contudo, para além deste aspeto menos positivo, conseguimos trocar ideias, acompanhar o trabalho um do outro e resolver eventuais problemas que foram surgindo, ainda que à distância.

Um dos pontos positivos da execução deste trabalho de animação 2D foi, sem dúvida, o resultado final dos desenhos animados e a montagem das cenas do filme. Isto deveu-se ao nosso sentido de entajuda e cooperação ao longo da realização de todo o trabalho. Esta parte do processo, como já referido anteriormente, foi elaborada em

casa e comunicávamos via online. Desta forma, a distância não nos impossibilitou a troca de ideias e a realização das animações, o que se mostrou aspecto bastante positivo do processo de trabalho.

Em jeito de conclusão, o principal contributo deste projeto centrou-se nos seguintes pontos: na abordagem de um tema histórico-social que teve uma grande repercussão nas sociedades, contado por meio de um formato artístico, cujo dever é sensibilizar, emocionar e desenvolver um espírito crítico no público; e na elaboração de uma estrutura de personagens, dimensões e metáforas que buscam ser um contributo para o enobrecer dessa realidade de modo a que não seja esquecida pelas gerações futuras..

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Lilian Ried Miller. (2006). *A Cor no Processo Criativo*. SENAC. São Paulo.

BENJAMIN, Walter. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Taurus. Buenos Aires.

CHION, Michel. (2016). *A Audiovisão*. 3ª edição, Edições Texto & Grafia. Lisboa.

FEIO, António. (2001). *História do cinema português de animação: contributos*. Porto.

FLORÊNCIO, Pedro. (2020). *Esculpindo o Espaço*. Edições Humus. Braga.

GAMA, Manuel. (1959). *Cinema e público em Portugal*. Ática. Lisboa.

HELLER, Eva. (2007). *A Psicologia das cores: Como atuam as cores sobre os sentimentos e a razão*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

MARQUES, Ricardo. (2014). *1914: Portugal no ano da grande guerra*. Oficina do Livro. Alfragide.

PITEIRA, Adelina. (2015). *Em Memória de Ti, Em Memória de Nós*. 1ª edição, Chiado Editora. Lisboa.

QUINN, Joanna. (2010). *Arts vs. Animació*. Universitat Politècnica de València. Valência.

RANCIÈRE, Jacques. (2012). *Os Intervalos do Cinema*. Orfeu Negro. Lisboa.

SOBRAL, Filomena Antunes. (2008). *Escrever para cinema: Etapas da Criação de um Argumento*. Editorial Novembro. Vila Nova de Famalicão.

STONE, Norman. (2011). *Primeira Guerra Mundial: uma história concisa*. Trad. Miguel Mata. Rev. Jorge Silva. Dom Quixote. Alfragide.

WELLS, Paul. (2006). *The Fundamentals of Animation*. AVA Publishing. Suíça.

WILLIAMS, R. E. (2010). *The Animator's Survival Kit*. Faber & Faber. London.

WEBGRAFIA

ABRANCHES, F. (2016). *Chatear-me-ia Morrer Tão Joveeeem....* Acedido a 15.04.2020. Disponível em <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/8690/Chatear-meia+Morrer+T%C3%A3o+Joveeeem...>

ABRANCHES, F. (2016). *Chatear-me-ia Morrer Tão Joveeeem....* Acedido a 04.01.2021. Disponível em <https://agencia.curtas.pt/filmes/show/382>

ABRANCHES, F. (2016). *Chatear-me-ia Morrer Tão Joveeeem....* Acedido a 04.01.2021. Disponível em <https://www.filmin.pt/curta/chatear-me-ia-morrer-tao-joveeeem>

ABRANCHES, F. (2016). *Chatear-me-ia Morrer Tão Joveeeem....* Acedido a 05.01.2021. Disponível em <http://animais-animation.com/work/chatear-me-ia-morrer-tao-joveeeem/#.YMvhi6hKhPY>

BLAKEMORE, E. (2019). *O Que Provocou a Primeira Guerra Mundial e Quais os Seus Efeitos?*. Acedido a 21.12.2020. Disponível em <https://www.natgeo.pt/historia/2019/04/o-que-provocou-primeira-guerra-mundial-e-quais-os-seus-efeitos>

BRITO, P. (2012). *Fado do Homem Crescido*. Acedido a 23.04.2020. Disponível em <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/8761/Fado+do+Homem+Crescido>

CPS. (2009). *Filipe Abranches*. Acedido a 05.01.2021. Disponível em <https://cps.pt/pt/artistas/filipe-abranches>

FEIJÓ, A. (1993). *Os Salteadores*. Acedido a 10.05.2020. Disponível em <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/1430/Os+Salteadores>

FEIJÓ, A. (1993). *Os Salteadores*. Acedido a 10.05.2020. Disponível em https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20abi%20feij%c3%b3

FEIJÓ, A. (1993). *Os Salteadores*. Acedido a 10.05.2020. Disponível em https://www.apaladewalsh.com/2015/10/abi-feijo-a-animacao-e-tanto-mais-rica-quanto-mais-poeticos-forem-os-movimentos/?fbclid=IwAR2SQJoD9rD9_XfdAmOb4C2HX9fir8JaozTZ0QawPmKCO6mqSFP_RWuwp4w

FURTADO, F. (2018). *Transições Criativas*. Acedido a 15.12.2020. Disponível em <https://medium.com/tend%C3%Aancias-digitais/transi%C3%A7%C3%B5es-criativas-bbb5993ba79d>

GORDEEFF, E. M. (2017). *Estilhaços: uma empatia animada*. Acedido a 25.03.2021. Disponível em https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29970/2/ULFBA_E_v8_iss20_p112-120.pdf

- LUSA. (2016). *Animação de Filipe Abranches vence Grande Prémio do festival de cinema*. Acedido a 04.01.2021. Disponível em <https://www.noticiasao minuto.com/cultura/695497/animacao-de-filipe-abranches-vence-grande-premio-do-festival-de-cinema>
- MONTEIRO, P. (2018). *Porque Este É O Meu Ofício*. Acedido a 22.05.2020. Disponível em <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/10524/Porque+%C3%A9+Este+o+Meu+Of%C3%ADcio>
- PESSOA, R. (2019). *Tio Tomás, A Contabilidade dos Dias*. Acedido a 30.04.2020. Disponível em <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/10680/Tio+Tom%C3%A1s%2C+A+Contabilidade+D os+Dias>
- RIBEIRO, J. M. (2016). *Estilhaços* [Em linha]: making of. Acedido a 03.04.2020. Disponível em <http://estilhacos-makingof.blogspot.com/search/label/Origens>
- RIBEIRO, J. M. (2014). *Papel de Natal* [Em linha]: making of. Acedido a 04.04.2020. Disponível em WWW:<URL: <https://praca filmes.pt/pt/saborear/papel-de-natal>.
- RIBEIRO, J. M. (2014). *Estilhaços*. Acedido a 06.01.2021. Disponível em <https://agencia.curtas.pt/filmes/show/408>
- RIBEIRO, J.M. (2016). *Estilhaços*. Acedido a 17.01.2021. Disponível em <https://vimeo.com/147137011>
- RTP. (2012). *Contamos a história da animação em Portugal*. Acedido a 12.02.2021. Disponível em <https://ensina.rtp.pt/artigo/contamos-a-historia-da-animacao-em-portugal/>
- SANTANA, H. (2012). *O Refugiado*. Acedido a 27.05.2020. Disponível em <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/8763/O+Refugiado>

FONTE DE IMAGENS

Fig. 1 – Anselmo Franco, *Envio de tropas expedicionárias para Moçambique*, 1914, fotografia a p/b. Coleção do Arquivo Municipal de Lisboa. Acedido a 12.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 2 – Anselmo Franco, *Contingente do Exército português durante uma parada de vitória no Rossio*, 1918, fotografia a p/b. Coleção do Arquivo Municipal de Lisboa. Acedido a 12.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 3 – Fotógrafo não identificado, *Anúncio da assinatura do Armistício*, 1918, fotografia a p/b. Coleção do Arquivo Municipal de Lisboa. Acedido a 12.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 4 – Fotógrafo não identificado, *Anúncio da assinatura do Armistício*, 1918, fotografia a p/b. Archive Official German Photograph of WWI. Acedido a 12.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 5 – Thomas Keith Aitken, *Trincheiras*, fotografia a p/b. Imperial War Museums. Acedido a 12.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 6 – Fotógrafo não identificado, *Apoio de saúde ao CEP em França*, fotografia a p/b. Liga dos Combatentes. Acedido a 12.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 7 – Arnaldo Garcez, *Armas usadas pelo exército português*, fotografia a p/b. Liga dos Combatentes. Acedido a 12.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 8 – Arnaldo Garcez, *Rotina das trincheiras*, fotografia a p/b. Liga dos Combatentes. Acedido a 12.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 9 – Arnaldo Garcez, *Retrato do Cabo “Sementes”*, fotografia a p/b. Liga dos Combatentes. Acedido a 12.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 10 – Arnaldo Garcez, *Higiene em ambiente de campanha*, fotografia a p/b. Liga dos Combatentes. Acedido a 12.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 11 – Alberto Carlos Lima, *Presidente da República Português Bernardino Machado, ministro Afonso Costa e Presidente francês Raymond Poincaré durante uma visita às ruínas de Verdun*, fotografia a p/b. Arquivo Municipal De Lisboa. Acedido a 12.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 12 – Arnaldo Garcez, *Batalha de La Lys*, fotografia a p/b. Liga dos Combatentes. Acedido a 12.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 13 – Arnaldo Garcez, *1ª Divisão do CEP*, fotografia a p/b. Liga dos Combatentes. Acedido a 12.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 14 – Coleção Portugal na Grande Guerra, *Soldado português e soldado inglês cumprimentam-se*, fotografia a p/b. Arquivo Histórico Militar. Acedido a 12.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 15 – Agence Rol, *Soldados nas aldeias francesas de retaguarda*, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. Acedido a 12.10.2019 em

<https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 16 – Agence Rol, *Preparação militar do CEP feita em Portugal*, fotografia a p/b.

Bibliothèque Nationale De France. Acedido a 12.10.2019 em

<https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 17 – John Warwick Brooke, *Treino dado aos portugueses com fins*

propagandísticos, 1917, fotografia a p/b. National Library Of Scotland. Acedido a

13.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 18 – Agence Rol, *Instrução dos efetivos do Corpo de Artilharia Pesada (CAP)*, 1917,

fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. Acedido a 13.10.2019 em

<https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 19 – Agence Rol, *Soldados sinaleiros do 1º grupo do Corpo de Artilharia Pesada*

(CAP) durante uma sessão de instrução no campo de Roffey, em Horsham, Inglaterra,

fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. Acedido a 13.10.2019 em

<https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 20 – Agence Rol, *Soldado de Artilharia do CEP depois do desembarque*, 1917,

fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. Acedido a 13.10.2019 em

<https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 21 – Agence Rol, *Recepção em Brest*, 1917, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale

De France. Acedido a 13.10.2019 em

<https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 22 – Agence Rol, *Soldados da 1ª Divisão de Artilharia do CEP momentos depois da*

chegada a Brest, 1917, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. Acedido a

13.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 23 – Agence Rol, *Soldados da 1ª Divisão de Artilharia do CEP descansam depois do desembarque em Brest, 1917*, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. Acedido a 13.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 24 – Agence Rol, *Controlo de soldados da 1ª Divisão de Artilharia do CEP pouco depois da chegada a Brest, 1917*, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. Acedido a 13.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 25 – Agence Rol, *Soldados de Artilharia do Corpo Expedicionário Português posam para a fotografia momentos depois do desembarque em Brest, 1917*, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. Acedido a 13.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 26 – Agence Rol, *Desembarque no porto de Brest, 1917*, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. Acedido a 13.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 27 – Agence Rol, *Oficial da 1ª Divisão de Artilharia do CEP, 1917*, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. Acedido a 13.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 28 – Agence Rol, *Desembarque de um contingente da 1ª Divisão de Artilharia do CEP em Brest, 1917*, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France. Acedido a 13.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 29 – Joshua Benoliel, *Soldados do CEP amontoados a bordo de um navio com destino a França, 1917*, fotografia a p/b. Acedido a 13.10.2019 em

<https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 30 – Arnaldo Garcez, *Partida para França de um dos primeiros navios de transporte dos soldados do CEP*, 1917, fotografia a p/b. Liga Dos Combatentes. Acedido a 13.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 31 – Joshua Benoiel, *Uma mulher distribui castanhas pelos soldados antes da partida para a Flandres francesa*, 1917, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa. Acedido a 13.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 32 – Joshua Benoiel, *A última carícia antes da partida para a frente de guerra na Flandres, em França*, 1917, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa. Acedido a 13.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 33 – Joshua Benoiel, *Soldados do CEP momentos antes do embarque no cais de Santa Apolónia, em Lisboa*, 1917, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa. Acedido a 13.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 34 – Joshua Benoiel, *Chegada ao cais de embarque de Lisboa de um Batalhão de Infantaria vindo de Castelo Branco*, 1917, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa. Acedido a 14.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 35 – Joshua Benoiel, *Desfile na Rua de Belém, em Lisboa, com o Mosteiro dos Jerónimos como pano de fundo*, 1916, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa. Acedido a 14.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 36 – Joshua Benoiel, *Preparativos para o embarque das tropas portuguesas que viriam a combater na Primeira Guerra Mundial*, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de

Lisboa. Acedido a 14.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 37 – Joshua Benoiel, *Preparativos para o embarque das tropas portuguesas que viriam a combater na Flandres*, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa. Acedido a 14.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 38 – Joshua Benoiel, *Exercícios de cavalaria durante o aprontamento do Corpo Expedicionário Português em Vila Nova da Barquinha*, 1916, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa. Acedido a 14.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 39 – Joshua Benoiel, *Duelo de Cristóvão Ayres de Magalhães (filho) e Óscar Monteiro Torres*, 1915, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa. Acedido a 14.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

Fig. 40 – Joshua Benoiel, *Desfile militar na Praça do Comércio, em Lisboa, 1917*, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa. Acedido a 14.10.2019 em <https://www.publico.pt/2014/07/27/fotogaleria/i-grande-guerra-337440#&gid=1&pid=17>

ANEXO A). REFERÊNCIAS TEXTUAIS E VISUAIS DO CENÁRIO DE GUERRA

De acordo com a jornalista Erin Blakemore, e artigo no site National Geographic (2019), “a Primeira Guerra Mundial foi um dos conflitos mais mortíferos da História, e preparou o cenário para outra guerra mundial, apenas 20 anos mais tarde”. Conhecida como a Grande Guerra, num período de 4 anos (1914-1918), dizimou 8 milhões de militares e 6.6 milhões de civis, morrendo quase 60% dos intervenientes na guerra.

Esta guerra foi originada por diversas razões. Contudo, as suas raízes assentam nos conflitos entre a informal “Tríplice Entente” (Grã-Bretanha, França e Rússia) e a secreta “Tríplice Aliança” (Alemanha, Império Austro-Húngaro e Itália). No artigo acima mencionado, Erin Blakemore explica o que se sucedeu:

Em julho de 1914, as tensões entre a Tríplice Entente (também conhecida por Aliados) e a Tríplice Aliança (também conhecida por Potências Centrais) inflamaram-se com o assassinato do arquiduque Franz Ferdinand, herdeiro do trono Austro-Húngaro, por um nacionalista sérvio bósnio, durante uma visita sua a Sarajevo. A Áustria-Hungria culpou a Sérvia pelo ataque. A Rússia apoiou o seu aliado, a Sérvia. Um mês depois, quando a Áustria-Hungria declarou guerra à Sérvia, os seus aliados entraram no conflito – e o continente estava em guerra. (National Geographic, 2019).

O conflito expandiu-se rapidamente, afetando colónias e outros países aliados em África, na Ásia, no Médio Oriente e na Austrália. Em 1917 já a frente Ocidental no Luxemburgo, na Holanda, na Bélgica e em França apresentavam um cenário devastador. Nesta data, após um longo período sem intervenção, os Estados Unidos entraram na Guerra.

Apesar dos avanços, como a utilização de gás venenoso e de tanques blindados, ambos os lados ficaram presos numa guerra de trincheiras, ceifando um número impressionante de vidas. Batalhas como a Batalha de Verdun e a Ofensiva do Somme estão entre os conflitos mais mortíferos na história da humanidade (National Geographic, 2019).

Com a ajuda dos EUA, através da ofensiva dos “Cem Dias”, os Aliados conseguiram finalmente avançar, derrotando militarmente a Alemanha. No dia 11 de novembro de 1918, às 11 horas e 11 minutos da manhã, a guerra terminou oficialmente. Para além de, nessa altura, o mundo estar a enfrentar uma pandemia de gripe que infetou um terço da população mundial, grande parte da Europa ficara em ruínas devido à Guerra. Os efeitos secundários do envenenamento por gás e os traumas da Guerra a nível psicológico acabaram por dizimar mais uns milhares de vidas.

Para melhor compreender como é que este cenário de guerra se desenvolveu e quais são os locais que ainda permanecem com vestígios, Stichelbaut e outros investigadores recorrem a métodos de arqueologia aérea. Durante a Primeira Guerra Mundial, a fotografia aérea era uma ferramenta nova que permitia vigiar as posições do inimigo. Agora, milhares de imagens históricas fazem parte dos registos aéreos mais antigos da região. Estas imagens oferecem uma visão panorâmica – mais precisa do que os mapas da época feitos ao nível do chão – de como as valas e outras instalações militares foram construídas e alteradas ao longo do tempo (National Geographic, 2020).



Fig. 123 – Anselmo Franco, *Envio de tropas expedicionárias para Moçambique*, 1914, fotografia a p/b. Coleção do Arquivo Municipal de Lisboa.

De acordo com notícia do *Jornal Público*, esta imagem refere-se ao envio de tropas expedicionárias para Moçambique, no cais de Santa Apolónia, em 11 de setembro de 1914. A participação (não declarada) de Portugal na Primeira Grande Guerra começou de maneira cautelosa com o “destacamento de tropas para Angola, embarcadas no navio Moçambique, entre outros navios, e para Moçambique a bordo do navio britânico Durham Castle” (*Público*, 2014).

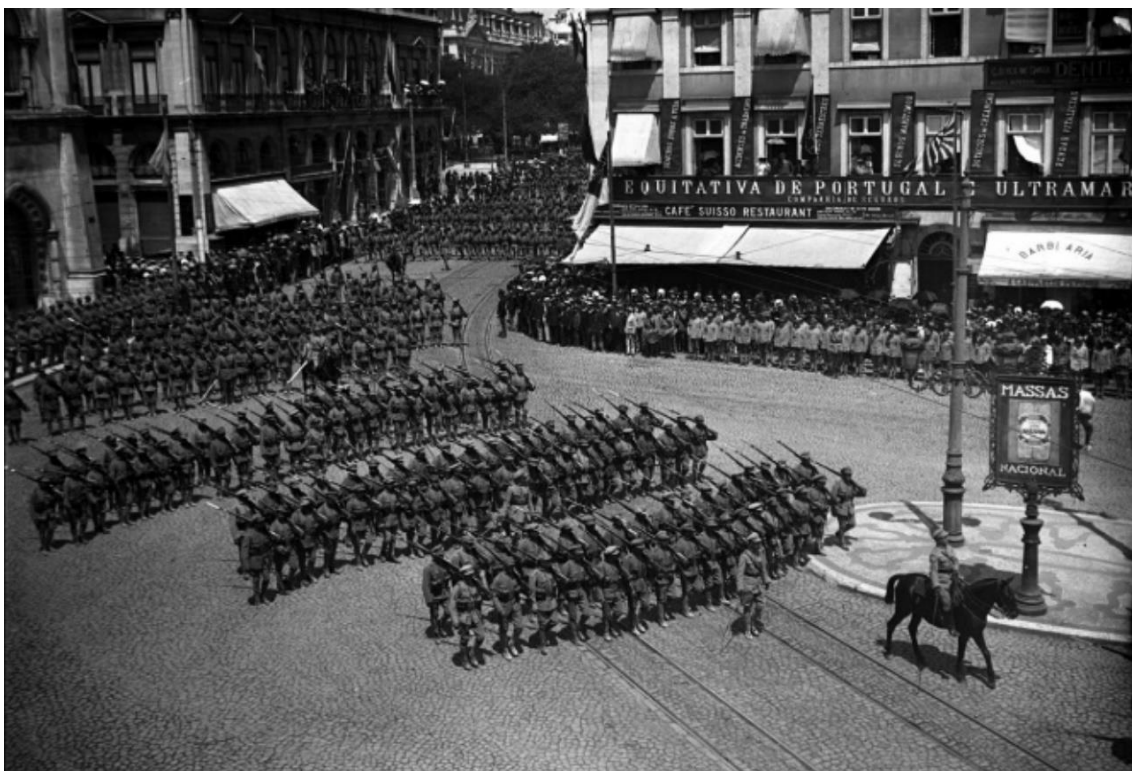


Fig. 124 – Anselmo Franco, *Contingente do Exército português durante uma parada de vitória no Rossio*, 1918, fotografia a p/b. Coleção do Arquivo Municipal de Lisboa.

De acordo com notícia do *Jornal Público*, esta imagem representa o Contingente do Exército português durante uma parada de vitória no Rossio, em Lisboa, em finais de 1918:

Mal se soube que a paz tinha sido alcançada “a alegria foi imensa, encheram-se as ruas da capital, esgotaram-se os jornais, embandeiraram-se as casas”. Um dia depois do anúncio do Armistício, formou-se um cortejo em Lisboa que foi saudar as delegações diplomáticas dos países aliados. Em Belém, Sidónio Pais fez um discurso elogiando o soldado português e leu uma mensagem do rei de Inglaterra que agradecia o esforço bélico de Portugal na vitória. Certo é que o golpe de Sidónio, a 5 de dezembro de 1917, é apontado como uma das causas da desmoralização do CEP no campo de batalha, abandonado à sua sorte, depois da humilhante derrota em La Lys. Esse desprezo do sidonismo pelo desempenho do CEP em França é, aliás, apontado como uma das razões que levou José Júlio da Costa, combatente em Timor e África, a assassinar Sidónio Pais, a 14 de dezembro de 1918 (*Público*, 2014).



Fig. 125 – Fotografia não identificada, *Anúncio da assinatura do Armistício*, 1918, fotografia a p/b. Coleção do Arquivo Municipal de Lisboa.

Segundo notícia do *Jornal Público*, esta imagem representa o anúncio da assinatura do Armistício, no dia 11 de novembro de 1918. Contudo, o regresso das tropas do Corpo Expedicionário Português, só começou a ser feito em março do ano seguinte. Mais de quatro anos de guerra deixaram um rasto de destruição e morte em vários continentes:

Dos 65 milhões de homens mobilizados para a contenda, perto de 9 milhões perderam a vida. Cerca de 29 milhões regressaram feridos. Depois do assassinato de Sidónio Pais, em dezembro de 1918, e da revolta monárquica do Norte, em janeiro de 1919, os militares do CEP encontraram um país mergulhado numa profunda crise política. Foi um regresso pouco entusiástico (“quase às escondidas”). Estima-se que tenham morrido 7760 soldados portugueses na Grande Guerra, a grande maioria dos quais em Moçambique (4811) (*Público*, 2014).

Na fotografia acima, um soldado recém-desembarcado em Lisboa carrega um cão ao colo. Alguns oficiais foram autorizados a levar animais de estimação para a guerra.



Fig. 126 – Fotografia não identificado, *Anúncio da assinatura do Armistício*, 1918, fotografia a p/b. Archive Official German Photograph of WWI.

A fotografia acima mostra um grupo de prisioneiros. De acordo com notícia do Jornal Público, esta imagem representa um grupo de prisioneiros Aliados de oito nacionalidades:

Não é difícil encontrar o soldado do Corpo Expedicionário Português: o de ar gingão e bigode arrebitado. Os outros são (da esquerda para a direita): vietnamita, tunisino, senegalês, sudanês, russo, americano e inglês. O número de prisioneiros portugueses na Frente Ocidental foi elevado e, em proporção, foi comparável ao esforço de outras nações. A esmagadora maioria de baixas deste tipo no CEP aconteceu em menos de 24 horas e resultou da batalha de La Lys, que começou a travar-se a 9 de abril de 1918. As informações sobre o cativo dos soldados do CEP na Alemanha são escassas. Mas sabe-se com rigor o número de militares que foram entregues pela Alemanha a Portugal no fim da guerra: 6767. A somar a este número, contam-se 233 soldados que morreram durante o cativo. O número final é redondo: 7000. Mas harmonia é coisa que a guerra não tem (Público, 2014).



Fig. 127 – Thomas Keith Aitken, *Trincheiras*, fotografia a p/b. Imperial War Museums.

As trincheiras são uma imagem que representa a I Guerra Mundial. As linhas contínuas que se abriram na terra durante o conflito formaram uma fronteira de guerra e demonstraram que o poder de fogo se sobrepunha ao do movimento. O dia a dia nas trincheiras era penoso, especialmente durante os invernos chuvosos. Os alagamentos pioravam o saneamento e as doenças que se contraíam nas trincheiras provocaram muitas baixas dos dois lados. À exceção de ataques planejados, a rotina das trincheiras só era quebrada pelos disparos e bombardeamentos inesperados. Nesta fotografia, captada por um dos fotógrafos oficiais do Exército britânico, três atiradores do CEP alvejam o inimigo na zona de Festubert, França (Público, 2014).



Fig. 128 – Fotografia não identificada, *Apoio de saúde ao CEP em França*, fotografia a p/b. Liga dos Combatentes.

Segundo notícia do Jornal Público, esta imagem representa o apoio de saúde dado ao CEP, em França. Este apoio foi instalado assim que os primeiros soldados começaram a chegar às trincheiras. Havia várias linhas de serviço (ao nível dos batalhões e ao nível das brigadas) e por hábito estas equipas médicas tinham de cumprir pelo menos seis dias na frente. Para além destes, foram instalados postos de saúde ao nível das aldeias, onde a permanência do pessoal era de 24 dias em serviço constante. O movimento dos feridos começava pelos postos de socorro avançado e ia recuando de acordo com a gravidade dos ferimentos. O transporte para os hospitais portugueses montados na retaguarda (em Hendaya, por exemplo) era garantido pelos britânicos (Público, 2014).



Fig. 129 – Arnaldo Garcez, *Armas usadas pelo exército português*, fotografia a p/b. Liga dos Combatentes.

O Jornal Público relata o desenvolvimento do armamento utilizado ao longo da Primeira Grande Guerra e evidencia o tipo de armas que cada um dos exércitos usava:

As guerras são travadas não apenas com as técnicas e tecnologias existentes antes do seu início, mas também com aquelas que se desenvolvem no seu desenrolar. A determinação para mobilizar recursos e energias para fins bélicos tem tendência para aumentar em tempos de grandes conflitos. O uso de gases químicos, por exemplo, foi uma novidade da I Guerra introduzida pelos alemães. Outras armas, como a metralhadora, já existiam, mas vieram a ter neste palco bélico o seu teste de qualidade definitivo. Em finais do séc. XIX, quer o aperfeiçoamento dos cartuchos metálicos quer a invenção do automatismo deram às metralhadoras maior precisão e cadências de tiro mais elevadas, transformando-as em temíveis máquinas de morte. No início do conflito, os exércitos Aliados não deram grande importância às metralhadoras, mas corrigiram o tiro a meio da guerra. Os ingleses passaram a usar a Vickers e os franceses a Hotch-kiss (os alemães usavam a norte-americana Maxim). Os militares portugueses usaram a Vickers e a metralhadora ligeira de tambor Lewis (na fotografia), alcunhada de “luisinha” (Público, 2014).



Fig. 130 – Arnaldo Garcez, *Rotina das trincheiras*, fotografia a p/b. Liga dos Combatentes.

A imagem acima mostra a rotina das trincheiras, com os foguetes de iluminação preparados. Sobre o soldado português na frente de combate, escreve o general Gomes da Costa:

“Devemos todos inclinar-nos cheios de respeito e cheios de admiração diante deste pobre ‘gambúzio’, que meteram num navio com uma arma às costas, sem lhe dizerem para onde ia; que colocaram numa trincheira diante do ‘boche’, sem lhe dizerem por que se batia; que passou meses queimado pelo sol do fogo, enregelado pela neve, atascado em lama, encharcado, tiritando com frio, encolhido num buraco enquanto as granadas lhe estoiram em redor; carregando à baioneta quando o ‘boche’ avança e que, com uma perna partida, ou o crânio amachucado por uma bala, estendido no catre da ambulância, ao ver-nos, tinha uma alegria imensa no olhar, murmurando: - O nosso giniral! Aí vem o nosso giniral! - Oh meu giniral, agora ganhei a Cruz de Guerra? Pois não?” (Público, 2014).



Fig. 131 – Arnaldo Garcez, *Retrato do Cabo “Sementes”*, fotografia a p/b. Liga dos Combatentes.

De acordo com notícia do Jornal Público, Arnaldo Garcez (1885-1964) foi o único repórter fotográfico contratado pelo Exército para registar a atividade do Corpo Expedicionário Português na Frente Ocidental. O Estado Maior do Campo era a entidade que especificava quais as imagens que deviam ser captadas no ambiente de guerra, de forma a passar uma imagem menos violenta do conflito vivido diariamente pelos soldados. O legado visual de Garcez mostra, contudo, que a sua ação na frente de combate enquanto fotógrafo foi muito além do pretendido. O retrato do cabo “Sementes”, como era alcunhado, é uma das suas fotografias mais icónicas. Apesar de ter sido escolhida para a capa de um dos primeiros levantamentos visuais da participação portuguesa na I Guerra e de outras imagens da sua autoria terem enchido as páginas dessa obra (Portugal na Grande Guerra, general Ferreira Martins, 1934), não há qualquer referência ao seu nome (Público, 2014).



Fig. 132 – Arnaldo Garcez, *Higiene em ambiente de campanha*, fotografia a p/b. Liga dos Combatentes.

O Jornal Público relata o modo como os militares realizavam as suas práticas de higiene nas trincheiras:

Em ambiente de campanha as práticas de higiene são difíceis. Mas todos os exércitos tentam manter níveis mínimos de condições de vida quotidiana. Entre os soldados do CEP destacados nas trincheiras da Flandres francesa, o hábito do banho semanal foi-se impondo, embora com alguma relutância das praças (na época, o banho semanal era usado por uma pequena parte da média e alta burguesia). Depois do banho, os militares mudavam de roupa interior e exterior. Apenas um grupo reduzido de homens se barbeava todos os dias. O barbear só era obrigatório quando as unidades passavam para a situação de apoio ou de reserva. Em geral, os militares andavam muito sujos. Um dos principais incómodos da falta de higiene nas trincheiras era a praga de piolhos. Era praticamente impossível fugir-lhes (Público, 2014).



Fig. 133 – Alberto Carlos Lima, Presidente da República Português Bernardino Machado, ministro Afonso Costa e Presidente francês Raymond Poincaré durante uma visita às ruínas de Verdun, fotografia a p/b. Arquivo Municipal De Lisboa.

A fotografia acima mostra O Presidente da República português Bernardino Machado, o ministro Afonso Costa (que conjugava a pasta das Finanças com a do ministério da União Sagrada) e o Presidente francês Raymond Poincaré durante uma visita as ruínas de Verdun, Verdun-sur-Meuse, nordeste de França, local onde se realizou uma das mais mortíferas e destruidoras batalhas da Grande Guerra. Estima-se que tenha subido para 950 mil o número de mortos entre forças alemãs e francesas. A visita dos dignatários portugueses ao palco do conflito e às tropas do Corpo Expedicionário que nele lutavam fez-se entre 8 e 25 de outubro, de 1917 (Público, 2014).

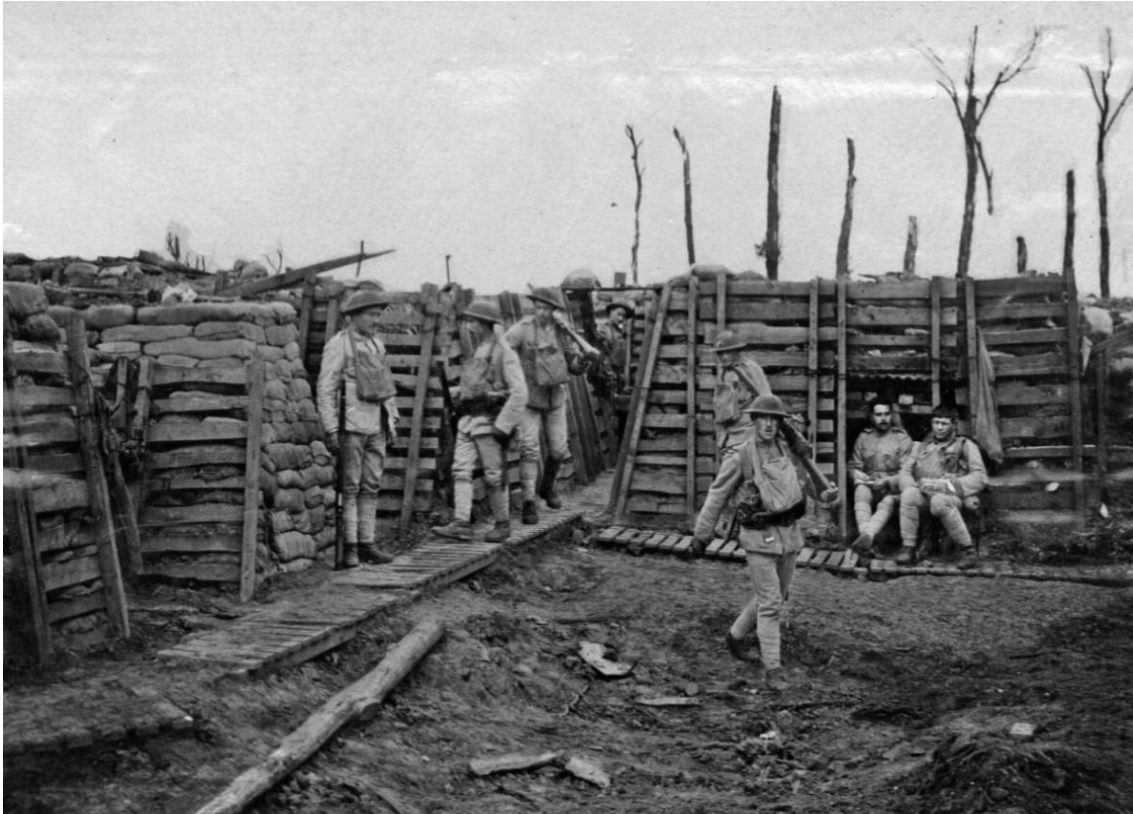


Fig. 134 – Arnaldo Garcez, *Batalha de La Lys*, fotografia a p/b. Liga dos Combatentes.

Segundo notícia do Jornal Público, a Batalha de La Lys foi o último grande combate onde participou o Exército português. A grandeza desta Batalha deve-se à grande quantidade de meios humanos e materiais utilizados, onde o CEP se incluía, para terminar definitivamente com o conflito. Portugal continua a assinalar publicamente esta data no Dia do Combatente. A batalha travada na região de Lille, entre Armentières e Béthune, resultou na perda de várias vidas, estimando-se em cerca de 7.500 militares, entre mortos, feridos, desaparecidos e prisioneiros. Cerca de um terço dos efetivos portugueses na Flandres. O calvário dos soldados do CEP em La Lys contribuiu de forma significativa para o sucesso do esforço Aliado, por forma a contrariar a ofensiva alemã (Público, 2014).



Fig. 135 – Arnaldo Garcez, *1ª Divisão do CEP*, fotografia a p/b. Liga dos Combatentes.

A 1.ª Divisão do CEP foi a primeira a receber missões nas trincheiras entre as tropas portuguesas e a que mais tempo esteve na frente – em média, 7 meses e 4 dias. A substituição das brigadas fazia-se em função do seu desgaste físico, de forma aleatória. Devido ao facto de só haver duas divisões do Corpo Expedicionário Português, nenhuma delas pôde repousar na totalidade. Em alternativa, revezavam-se por inteiro os soldados do CEP nas linhas da frente, trocando-os por soldados britânicos, solução que chegou a estar planeada para o dia 9 de abril de 1918. Contudo, na madrugada deste dia os alemães deram início à maior ofensiva que jamais as tropas portuguesas suportaram, aquela que ficou conhecida como a Batalha de La Lys e que resultou numa grande derrota para o Exército Português:

Um dos momentos de maior fragilidade das tropas em campanha é o da sua rendição por outras. Os soldados que partem, exaustos, começam a recolher material e armamento. Os que chegam demoraram a familiarizar-se com os novos postos. A agitação dá lugar à distração. Foi no ponto em que se preparava para sair das trincheiras que a 2.ª Divisão do CEP foi surpreendida e teve de enfrentar o ataque alemão (Público, 2014).



Fig. 136 – Coleção Portugal na Grande Guerra, *Soldado português e soldado inglês cumprimentam-se*, fotografia a p/b. Arquivo Histórico Militar.

A fotografia acima mostra um soldado português (à direita da imagem) e um soldado inglês a cumprimentarem-se na frente da Flandres. Segundo notícia do Jornal Público:

De acordo com a prática britânica, quando os escalões das diferentes unidades concluíssem a instrução passavam ao estágio junto das unidades inglesas para poderem observar a prática da guerra nas trincheiras. Dada a demora da concentração das forças portuguesas em França, pode dizer-se que os primeiros batalhões do CEP a pisarem solo gaulês acabaram por ter um bom período de adaptação bem como uma instrução mais completa, que supriu as debilidades que os soldados traziam de Portugal (Público, 2014).



Fig. 137 – Agence Rol, *Soldados nas aldeias francesas de retaguarda*, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France.

O Jornal Público relata a chegada do Batalhões a Aire-sur-la-Lys, assim como a permanência dos soldados do CEP nesse local:

No final de fevereiro de 1917, na zona de concentração, em várias povoações em torno de Aire-sur-la-Lys, reuniram-se nove batalhões de infantaria e uma bateria de artilharia. Dois meses depois estavam instalados 16 batalhões e cinco baterias. Assim que chegavam às aldeias francesas de retaguarda, os soldados eram vacinados contra o tifo e a varíola e recebiam novo armamento. Dizem que este terá sido o melhor tempo que os soldados do CEP passaram em França, antes de entrarem nas linhas da frente. Aí repousaram, treinaram e aprenderam a dizer as primeiras palavras em francês e em inglês (Público, 2014).



Fig. 138 – Agence Rol, *Preparação militar do CEP feita em Portugal*, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France.

A preparação militar do CEP feita em Portugal mostrou grandes debilidades. O combate nas trincheiras mostrava-se difícil aos soldados. Os gases em combate, uma iniciativa que partiu do lado alemão, que tinha uma indústria química muito mais avançada que a dos Aliados, convenceu quatro prémios Nobel a trabalharem na investigação e na sua produção. A formação das tropas portuguesas para lidarem com este tipo de armas era reduzido ou nulo, tendo recebido instrução em França, numa escola instalada em Mametz, que especializou 667 militares. Cerca de 38 mil soldados do CEP foram sujeitos à prova de gás lacrimogéneo (Público, 2014).



Fig. 139 – John Warwick Brooke, Treino dado aos portugueses com fins propagandísticos, 1917, fotografia a p/b. National Library Of Scotland.

Segundo notícia do Jornal Público antes dos soldados do CEP embarcarem para o palco do conflito, no início de 1917, foram enviados para França, de comboio, um grupo de cerca de cem oficiais. Receberam instrução para o uso de novas armas e novas técnicas de combate, para serem posteriormente formadores dos camaradas que chegassem depois. Estes oficiais foram formados pelo Exército britânico na região de Étaples. No Campo de Educação Física e de Baioneta ministrou-se o curso de esgrima e baioneta. Os fotógrafos, ao serviço do Exército britânico, John Warwick Brooke e Ernest Brooks, com fins propagandísticos, captaram muitas imagens do treino dado aos portugueses. Esta é uma dessas fotografias (Público, 2014).

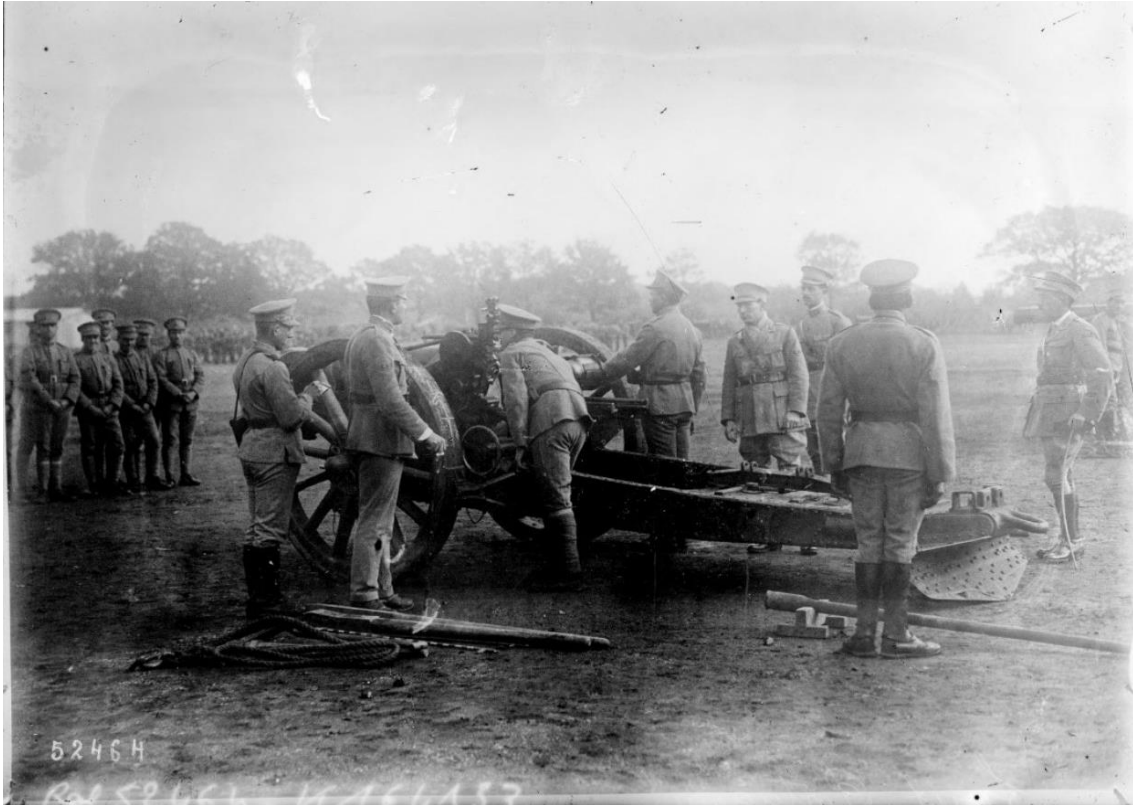


Fig. 140 – Agence Rol, Instrução dos efetivos do Corpo de Artilharia Pesada (CAP), 1917, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France.

O Jornal Público aborda também a formação do Corpo de Artilharia Pesada (CAP) nos campos de Roffey e Hazeley-Down e na escola de tiro de Lydd:

A instrução dos efetivos do Corpo de Artilharia Pesada (CAP) durou oito meses, ao longo de 1917, e foi dada nos campos de Roffey e Hazeley-Down e na escola de tiro de Lydd, Inglaterra. O percurso do CAP na Grande Guerra foi sinuoso e com resultados práticos pouco marcantes, sobretudo por causa das indecisões da liderança ao mais alto nível que acabariam por ditar a agregação a dois exércitos distintos, o francês e o britânico. O contingente que lutou ao lado do 4.º e 6.º Exércitos Franceses desenvolveu duas ações de campanha e teve resultados aceitáveis. Mas a passagem de militares do CAP por Horsham, onde receberam instrução, ficaria marcada por vários episódios disciplinares, em parte também relacionados com a indecisão das chefias na utilização de peças de artilharia pesada inglesas ou francesas (Público, 2014).

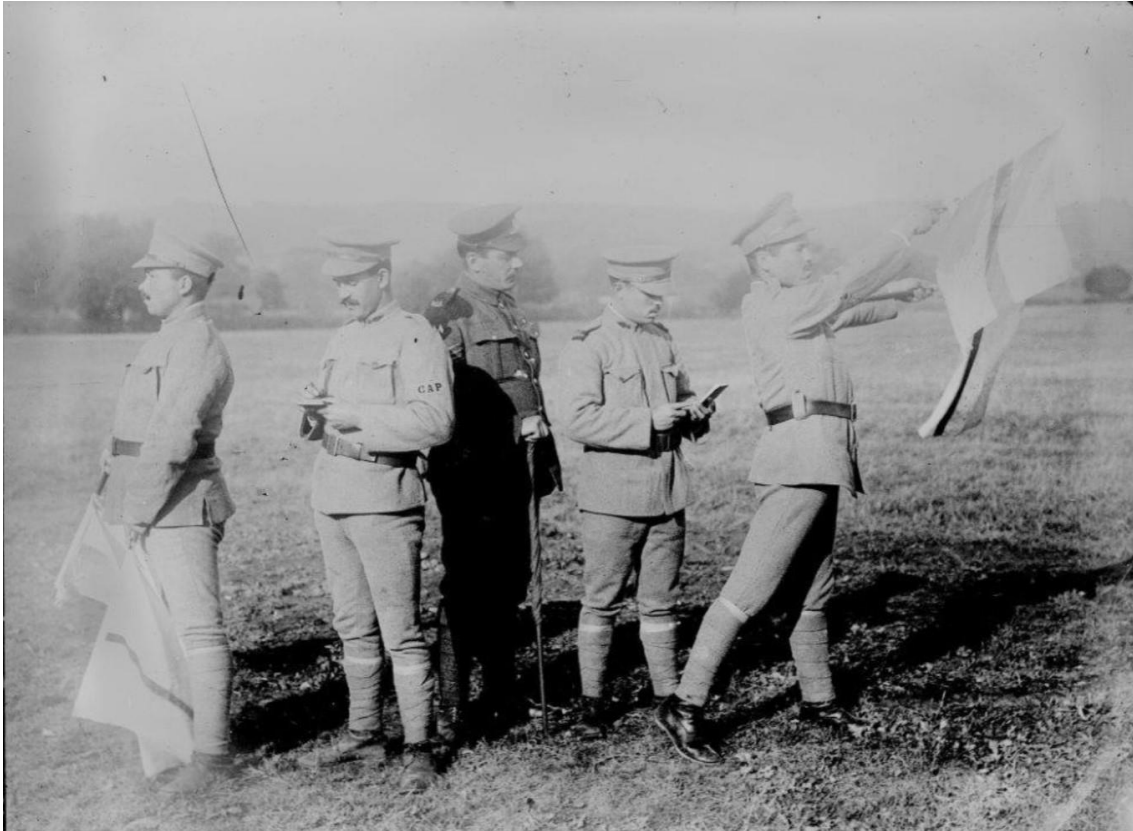


Fig. 141 – Agence Rol, Soldados sinaleiros do 1º grupo do Corpo de Artilharia Pesada (CAP) durante uma sessão de instrução no campo de Roffey, em Horsham, Inglaterra, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France.

A fotografia acima apresentada mostra os soldados sinaleiros do 1.º grupo do Corpo de Artilharia Pesada (CAP) durante uma sessão de instrução no campo de Roffey, em Horsham, Inglaterra. Em janeiro de 1917, ocorreu a mobilização de soldados para a constituição do CAP. Depois de assinada, pelos ministros da Guerra português e francês, a Convenção Militar para o emprego de Artilharia Pesada, em maio do mesmo ano, Portugal envia para Inglaterra um contingente de efetivos para receber instrução (Público, 2014).



Fig. 142 – Agence Rol, *Soldado de Artilharia do CEP depois do desembarque, 1917*, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France.

A imagem acima apresentada mostra um soldado de Artilharia do CEP depois do desembarque em fevereiro de 1917. Para além da guerra no terreno, a guerra de informação travava-se nos jornais. A Ilustração Portuguesa evitou sempre identificar o local de desembarque das tropas portuguesas em França:

Nas reportagens fotográficas sobre esse momento, as legendas eram vagas ou usavam subterfúgios como este: “Nas ruas da cidade de XXX”. Tentando contrariar os mais pessimistas (ou os que se opunham ao envio de tropas para a guerra), a revista dá conta do seu entusiasmo na “formidável luta contra os impérios centrais”: “Orgulha-nos saber como os nossos oficiais e soldados continuam ali a ser recebidos. O pessimismo indígena chegou a desdenhar do destaque que poderiam ter algumas dezenas de milhares de homens onde combatiam milhões, de um lado e outro; mas é hoje forçado a reconhecer que o saber técnico dos primeiros e a valentia e sobriedade dos segundos suplantam admiravelmente a sua pequenez numérica” (Público, 2014).



Fig. 143 – Agence Rol, *Receção em Brest, 1917*, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France.

Segundo notícia do Jornal Público, a ausência de uma receção oficial e calorosa em Brest notada pelo alferes Mário Afonso de Carvalho, da 1.^a Divisão de Artilharia do CEP, contrasta com o entusiasmo patriota da revista *Ilustração Portuguesa* de 5 de Março de 1917, onde a propósito dos primeiros desembarques em França escreve: “Apesar da viagem agitada e de ir encontrar uma temperatura que desceu por vezes 18 graus abaixo de zero [o soldado português] chegou na mesma disposição d’espírito com que partira, isto é, como se fosse dar um simples passeio militar” (Público, 2014).



Fig. 144 – Agence Rol, *Soldados da 1ª Divisão de Artilharia do CEP momentos depois da chegada a Brest, 1917*, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France.

A fotografia acima mostra um grupo de soldados da 1.ª Divisão de Artilharia do CEP momentos depois da chegada a Brest. O acolhimento do primeiro contingente de tropas portuguesas não foi entusiástico. O alferes Mário Afonso de Carvalho descreve assim esse momento: “Finalmente pelas 7 horas da manhã ouço uma voz que vem do corredor próximo: Terra à vista! Terra de França! O navio ia entrar na grande baía de Brest. As autoridades não compareceram no cais, nem houve qualquer manifestação de cortesia à nossa chegada, talvez por ignorância, pois era o primeiro troço de tropas portuguesas a pisar a terra francesa” (Público, 2014).

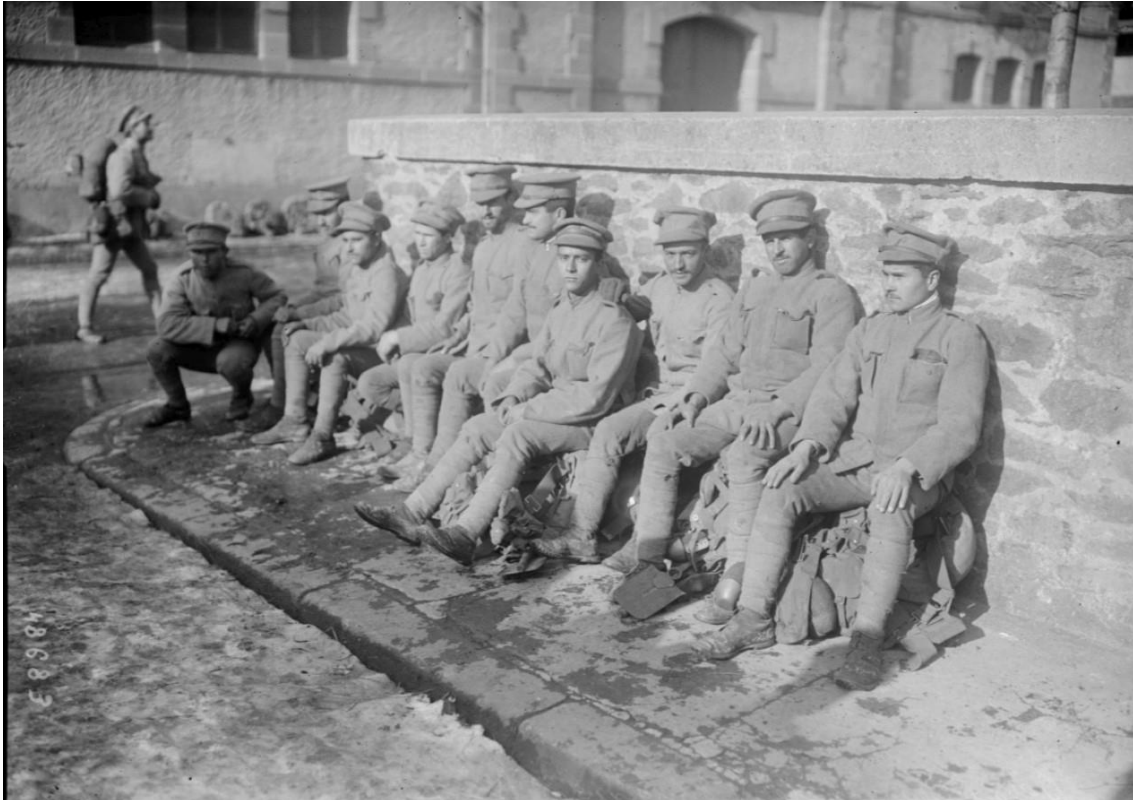


Fig. 145 – Agence Rol, Soldados da 1ª Divisão de Artilharia do CEP descansam depois do desembarque em Brest, 1917, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France.

A fotografia acima retrata um grupo de soldados da 1.ª Divisão de Artilharia do CEP num momento de descanso depois do desembarque em Brest, no início de 1917. Devido ao desconhecimento do quotidiano de combate nas trincheiras e das condições atmosféricas locais, os soldados do CEP foram mal preparados para a Flandres:

As botas não eram apropriadas para uso intensivo em terras lamacentas, os agasalhos eram rudimentares tal como as mudas de roupa (apenas uma por cada praça). O equipamento com tecidos impermeáveis para proteção da chuva (que caía constantemente naquela região da frente) foi totalmente ignorado (Público, 2014).

O Inverno rigoroso de 1917 no Norte de França abateu-se sobre as tropas com grande impacto. Os efetivos sofreram com o frio e foram precisos vários meses de experiência nas trincheiras até se improvisarem soluções para suprir as dificuldades iniciais dos militares.



Fig. 146 – Agence Rol, Controlo de soldados da 1ª Divisão de Artilharia do CEP pouco depois da chegada a Brest, 1917, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France.

Esta fotografia mostra o controlo de soldados da 1.ª Divisão de Artilharia do CEP pouco depois da chegada a Brest. Entre fevereiro de 1917 e fevereiro de 1918 chegaram a França, por via marítima, cerca de 58 mil soldados portugueses.

Por norma, a permanência dos efectivos naquele porto francês não ultrapassava mais de dois dias, o tempo de se organizar a viagem de comboio que deslocaria a tropa para a zona de concentração, em Aire-sur-la-Lys e Saint-Somer, a cerca de 700 quilómetros de Brest. Esta viagem durava cerca de 48 horas e havia poucas paragens através dos campos cobertos de neve no Norte de França (Público, 2014).



Fig. 147 – Agence Rol, Soldados de Artilharia do Corpo Expedicionário Português posam para a fotografia momentos depois do desembarque em Brest, 1917, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France.

A figura acima retrata um grupo de soldados de Artilharia do Corpo Expedicionário Português momentos depois do desembarque em Brest, França. A fim de prevenir ataques dos submarinos alemães, que operavam no Canal da Mancha, no Golfo da Biscaia e ao longo da costa portuguesa, a Marinha inglesa destacou vários “contratorpedeiros” que acompanhavam os navios de transporte de efetivos. A Armada Portuguesa, apesar dos fracos meios de que dispunha, também fez o acompanhamento de algumas destas viagens (Público, 2014).



Fig. 148 – Agence Rol, *Desembarque no porto de Brest, 1917*, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France.

O Jornal Público descreve o embarque do Corpo Expedicionário Português no porto de Brest:

(...) estes militares do CEP estão a desembarcar no porto de Brest, depois de três dias de viagem, vindos de Lisboa. O primeiro contingente português com destino a França embarcou no dia 19 de janeiro. Mas o barco que transportava a tropa só levantaria âncora no dia 31 de janeiro, às 7 da tarde. O alferes do 23.º Regimento de Infantaria Mário Afonso Carvalho descreve as condições nos quartos como "...uma espécie de jazigo com duas prateleiras de lona sobrepostas de cada lado e um pequeno lavatório ao meio". A comida inglesa a bordo "quase sempre" cheirava "a cebo das botas". Se os oficiais se queixavam das condições da viagem, os soldados rasos muito mais já que foram obrigados a dormir no chão e pelos corredores (Público, 2014).



Fig. 149 – Agence Rol, *Oficial da 1ª Divisão de Artilharia do CEP*, 1917, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France.

A fotografia acima retrata o Oficial da 1.ª Divisão de Artilharia do CEP, pouco depois do desembarque em Brest, em fevereiro de 1917. À chegada, os efectivos portugueses enfrentaram temperaturas bastante baixas, com os termómetros a descerem até aos 20 graus negativos. No mês em que chegaram mais 13 navios com tropas portuguesas, nevando com intensidade e mantendo-se o céu cinzento, o Oficial percebeu-se que o fardamento do CEP era inadequado para aquelas condições atmosféricas (Público, 2014).



Fig. 150 – Agence Rol, *Desembarque de um contingente da 1ª Divisão de Artilharia do CEP em Brest, 1917*, fotografia a p/b. Bibliothèque Nationale De France.

O Jornal Público descreve também o desembarque de um contingente da 1.ª Divisão de Artilharia do CEP em Brest, França, no início de fevereiro de 1917:

Para além das más condições a bordo (navios sobrelotados, soldados misturados com animais, munições e mantimentos), a viagem de navio de Lisboa era recheada de perigo constante vindo das águas oceânicas que estavam infestadas de minas e submarinos inimigos. Esta fotografia da chegada dos militares portugueses a França faz parte de uma série de imagens não muito conhecida da participação portuguesa na Grande Guerra. Foi captada por M. Rol, da agência de fotografia Rol, fundada em 1904 por Georges Devred. A revista *Ilustração Portuguesa* publicou a 5 de março de 1917 algumas destas imagens, ao longo de um artigo titulado "As nossas tropas em França". "O soldado português não pisou a nobre terra de França com menos galhardia do que deixou a sua", escreveu o articulista (Público, 2014).

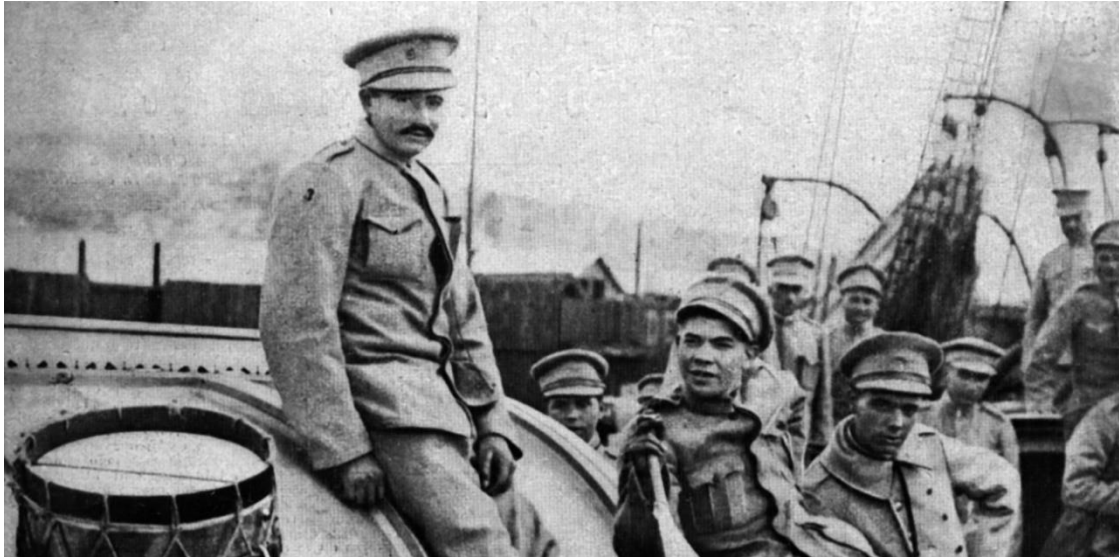


Fig. 151 – Joshua Benoliel, Soldados do CEP amontoados a bordo de um navio com destino a França, 1917, fotografia a p/b.

O Jornal Público caracteriza os embarques do Corpo Expedicionário Português a partir de 1917:

Após os desfiles militares pelas ruas de Lisboa, ao longo dos últimos meses de 1916, os embarques, a partir de fevereiro de 1917, começaram a fazer-se com menos alarido (havia pouco entusiasmo da população ao ver partir os soldados para França). Esta fotografia de Joshua Benoliel apareceu na capa da revista *Ilustração Portuguesa* de 30 de abril de 1917. No final da reportagem fotográfica, uma nota discreta referia: "Publicação autorizada por s. ex.^a o ministro da guerra" (Público, 2014).

A imagem acima retrata um grupo de soldados do CEP amontoados a bordo de um navio com destino a França. Os sete navios disponibilizados pelo Governo britânico não estavam preparados para o transporte de um grande número de homens e equipamento pesado. Os navios ingleses foram concebidos para viagens de três horas e a viagem entre a Inglaterra e a França até ao porto de Brest demorava cerca de três dias. "Chamavam-se Bellerophon, City of Banares, Inventor, Bohemian, Rhesus, Flavia e Lasmedon e não tinham estruturas para as tropas dormirem ou tomarem refeições" (Público, 2014).



Fig. 152 – Arnaldo Garcez, Partida para França de um dos primeiros navios de transporte dos soldados do CEP, 1917, fotografia a p/b. Liga Dos Combatentes.

A fotografia acima mostra a partida para França de um dos primeiros navios de transporte dos soldados do Corpo Expedicionário Português (CEP), que chegaria a Brest a 2 de fevereiro de 1917. Segundo notícia do Jornal Público:

O Governo britânico disponibilizou sete navios para a deslocação do CEP. Os navios portugueses Pedro Nunes e Gil Eanes também foram utilizados nessa operação de transporte, que foi uma das grandes dificuldades da participação portuguesa no teatro de guerra europeu. O transporte de soldados em grande escala para França só era viável por mar, tendo em conta que a neutralidade espanhola, que não admitia a passagem de tropas identificadas como tal. Apesar deste impedimento formal, pequenos grupos de militares seguiram por via férrea até ao front. Viajavam para Paris em traje civil, disfarçados de turistas. Chegados à capital francesa seguiam para o quartel-general, em Aire-sur-la-Lys, onde recebiam ordem de marcha para o campo de batalha (Público, 2014).



Fig. 153 – Joshua Benoliel, Uma mulher distribui castanhas pelos soldados antes da partida para a Flandres francesa, 1917, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa.

Esta fotografia retrata uma mulher a distribuir castanhas pelos soldados antes da partida para a Flandres francesa. A viagem de barco até Brest demorou três dias, contudo, apenas em abril de 1917 é que as tropas portuguesas se coloram nas trincheiras na frente de combate. A 4 de Abril, António Gonçalves Curado foi o primeiro soldado português morto na Grande Guerra em França (Público, 2014).



Fig. 154 – Joshua Benoliel, *A última carícia antes da partida para a frente de guerra na Flandres, em França*, 1917, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa.

Esta fotografia representa a última carícia antes da partida para a frente de guerra na Flandres, em França. É uma das fotografias mais icónicas da participação portuguesa na Grande Guerra. No Cais de Santa Apolónia, Joshua Benoliel captou uma fotografia instantânea que viria a ser capa da revista *Ilustração Portuguesa*, de 12 de fevereiro de 1917 (Público, 2014).



Fig. 155 – Joshua Benoliel, *Soldados do CEP momentos antes do embarque no cais de Santa Apolónia, em Lisboa, 1917*, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa.

A fotografia acima apresentada retrata dois soldados do Corpo Expedicionário Português momentos antes do embarque no cais de Santa Apolónia, em Lisboa. Segundo notícia do *Jornal Público*, esta terá sido uma das fotografias da participação portuguesa na I Guerra mais reproduzidas. A imagem mostra um soldado a escrever uma mensagem literalmente em cima do joelho, instantes antes da partida do primeiro batalhão português para a frente de guerra na Flandres. Esta carta de última hora foi estampada na primeira página da revista *Ilustração Portuguesa* de 26 de fevereiro de 1917 (*Público*, 2014).



Fig. 156 – Joshua Benoliel, Chegada ao cais de embarque de Lisboa de um Batalhão de Infantaria vindo de Castelo Branco, 1917, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa.

Esta imagem retrata a chegada ao cais de embarque de Lisboa de um Batalhão de Infantaria vindo de Castelo Branco. Segundo o *Jornal Público*, este grupo de homens foi captado pela objetiva de Joshua Benoliel (1873-1932), “repórter fotográfico que trabalhava para *O Século* e que, apesar de não ter estado na frente de batalha, deixou algumas das mais icónicas imagens da participação portuguesa na I Guerra Mundial (preparativos militares, desfiles, partidas e chegadas de tropas...)” (*Público*, 2014).



Fig. 157 – Joshua Benoliel, Desfile na Rua de Belém, em Lisboa, com o Mosteiro dos Jerónimos como pano de fundo, 1916, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa.

Esta imagem mostra o desfile na Rua de Belém, em Lisboa, em 1916, com o Mosteiro dos Jerónimos como pano de fundo. Mais uma vez, a preparação militar do Corpo Expedicionário Português (CEP) não foi própria para o tipo de combate que viria a existir nas trincheiras, marcando negativamente o quotidiano da guerra na Flandres francesa. “Entre o Exército havia desconhecimento sobre as novas formas de fazer guerra e novas armas, tais como gases asfixiantes e bombardeamentos pesados das tropas das primeiras linhas” (Público, 2014).



Fig. 158 – Joshua Benoliel, Preparativos para o embarque das tropas portuguesas que viriam a combater na Primeira Guerra Mundial, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa.

Na imagem acima são visíveis os preparativos para o embarque das tropas portuguesas que viriam a combater na Primeira Guerra Mundial. Entre eles, uma “demonstração na Praça do Comércio em Lisboa do equipamento da Cruz Vermelha Portuguesa, que incluía veículos sidecar” (Público, 2014).

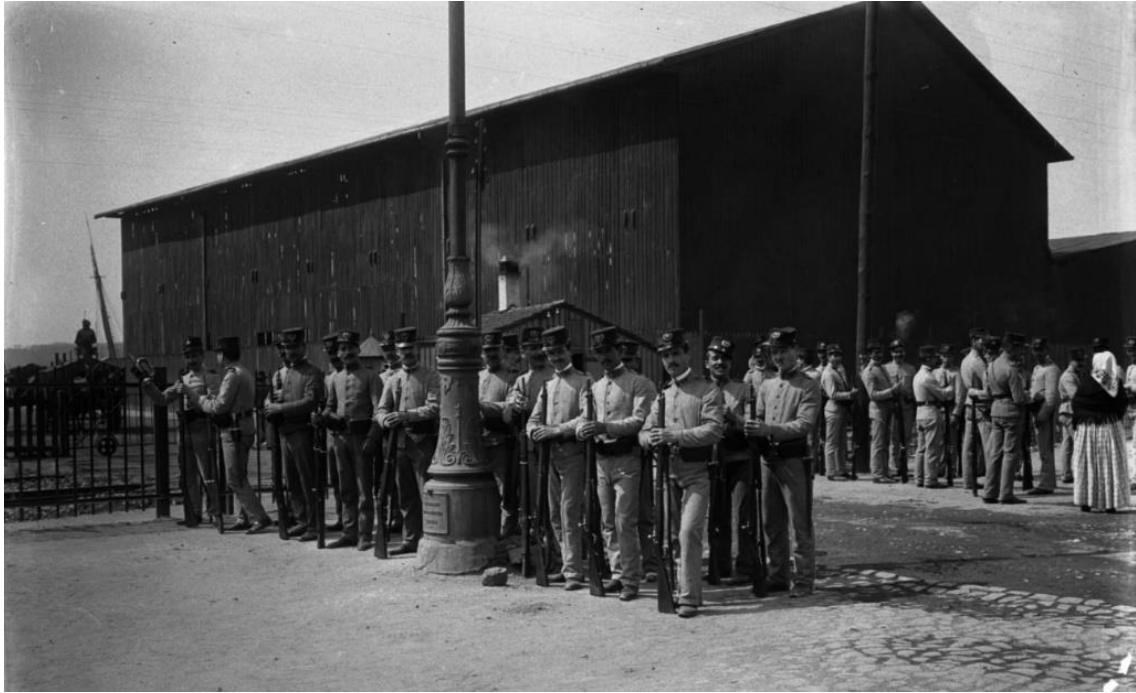


Fig. 159 – Joshua Benoliel, Preparativos para o embarque das tropas portuguesas que viriam a combater na Flandres, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa.

De acordo com notícia do Jornal Público, a imagem acima mostra os preparativos para o embarque das tropas portuguesas que viriam a combater na Flandres. “Portugal entra na guerra respeitando a sua velha aliança com a Inglaterra, país que viria a financiar boa parte do esforço militar da ainda jovem República” (Público, 2014).



Fig. 160 – Joshua Benoliel, Exercícios de cavalaria durante o aprontamento do Corpo Expedicionário Português em Vila Nova da Barquinha, 1916, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa.

Nesta fotografia é possível observarem-se exercícios de cavalaria, decorridos durante o aprontamento do Corpo Expedicionário Português em Vila Nova da Barquinha, em 1916, antes do embarque para a frente de combate em França, no início de 1917 (Público, 2014).



Fig. 161 – Joshua Benoliel, *Duelo de Cristóvão Ayres de Magalhães (filho) e Óscar Monteiro Torres*, 1915, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa.

A participação de Portugal na Grande Guerra dividiu o país. Depois de esgotados os argumentos nos jornais, Cristóvão Ayres de Magalhães (filho) e Óscar Monteiro Torres enfrentaram-se em duelo, de sabre em riste, em junho de 1915, assim como mostra a fotografia. Segundo notícia do Jornal Público:

O primeiro - militar, jornalista e escritor – defendia uma posição minoritária segundo a qual Portugal devia manter a neutralidade. O segundo - militar aviador, um dos primeiros pilotos brevetados em Portugal - era a favor da entrada no conflito. O local do duelo queria-se secreto, mas mal se soube que os dois militares se enfrentariam na Estrada da Ameixoeira, arredores de Lisboa, uma multidão dirigiu-se ao local (houve engarrafamento de carros e os litigantes tiveram de trocar de roupa longe dos olhares curiosos e das objetivas dos muitos fotógrafos). Após ter sido ferido várias vezes logo nos primeiros assaltos, Ayres de Magalhães desiste depois de um golpe mais profundo. Os dois militares haveriam de combater depois em França do mesmo lado da barricada. Cristóvão Ayres de Magalhães regressou com vida e condecorado. Óscar Monteiro Torres morreu aos 28 anos, um dia depois de ter sido atingido nos céus de Laon, a 19 de novembro de 1917, aos comandos de um Spad, integrado na Esquadrilha das Cegonhas. Foi condecorado, a título póstumo, com a Legião de Honra e Cruz de Guerra francesas, e a Medalha da Cruz de Guerra e Torre e Espada de Portugal (Público, 2014).



Fig. 162 – Joshua Benoiel, *Desfile militar na Praça do Comércio, em Lisboa, 1917*, fotografia a p/b. Arquivo Municipal de Lisboa.

A fotografia visível acima mostra um desfile militar na Praça do Comércio, em Lisboa, em janeiro de 1917, antes da partida do primeiro batalhão do Corpo Expedicionário Português (CEP) rumo à Flandres. O general Norton de Matos, ministro da Guerra entre 1915 e 1917, e o general Tamagnini foram os principais responsáveis pela preparação do CEP no centro de instrução de Tancos. Este esforço ficou conhecido como o “milagre de Tancos”, uma vez que transformaram rapazes sem instrução militar em soldados aptos para o combate, “de uma forma rápida e eficaz” (Público, 2014).