

Sobre Tudo Sobre Nada (Dídio Pestana, 2018): Materialidades, Vozes e Fantasmas

Tiago Ramos*

Resumo: O objecto de estudo deste ensaio restringe-se aos gestos inaugurais de *Sobre Tudo Sobre Nada* (Dídio Pestana, 2018), mais concretamente aos primeiros dois planos, e à primeira frase narrada pelo diarista. A investigação propõe que estes elementos sintetizam algumas das questões fundamentais do filme-diário. A materialidade da imagem, a importância dos dispositivos na prática diarística, a capacidade da voz-sobreposta ressignificar as imagens, e a tensão temporal entre o momento da filmagem e o da montagem são exemplos das problemáticas atentadas no presente artigo.

Palavras-chave: arquivo de família; filme-diário; materialidade da imagem; montagem; ressignificação.

Resumen: El objeto de estudio de este ensayo se limita a los gestos iniciales de *Sobre Tudo Sobre Nada* (Dídio Pestana, 2018), más específicamente a los dos primeros planos y a la primera frase narrada por la autora del diario. La investigación propone que estos elementos sintetizan algunas de las cuestiones fundamentales del diario-película. La materialidad de la imagen, la importancia de los recursos en la práctica del diario, la capacidad de la voz superpuesta para resignificar las imágenes y la tensión temporal entre el momento de la filmación y el de la edición son ejemplos de las cuestiones consideradas en este artículo.

Palabras clave: archivo familiar; diario-película; materialidad de la imagen; edición; resignificación.

Abstract: The object of study of this essay is restricted to the inaugural gestures of *Sobre Tudo Sobre Nada* (Dídio Pestana, 2018), more specifically to the first two shots, and to the first sentence narrated by the diarist. The research proposes that these elements synthesize some of the fundamental issues of the diary-film. The materiality of the image, the importance of devices in diary practice, the capacity of the superimposed voice to resignify the images, and the temporal tension between the moment of filming and that of editing are examples of the issues considered in this article.

Keywords: family archive; diary-film; materiality of the image; editing; resignification.

* Universidade Nova de Lisboa. Instituto de Comunicação da NOVA (ICNOVA). 1069-061 Lisboa. E-mail: rodrigofeliperamos@gmail.com

Résumé : Cet essai se concentre sur les gestes inauguraux de **Sobre Tudo Sobre Nada** (Dídio Pestana, 2018), plus précisément sur les deux premiers plans et la première phrase narrée par le diariste. La recherche propose que ces éléments synthétisent certaines problématiques fondamentales du film-journal. La matérialité de l'image, l'importance des dispositifs dans la pratique du journal intime, la capacité de la voix surimposée à resignifier les images et la tension temporelle entre le tournage et le montage sont autant d'exemples des questions abordées dans cet article.

Mots-clés : archives familiales ; film-journal ; matérialité de l'image ; montage ; resignification.

Introdução

Dídio Pestana foi no encaço do horizonte em 2006. Pegou na roupa, nos livros, nos microfones, nos instrumentos musicais e partiu pela Europa. Pestana emigrou depois de uma década de afirmação no sector artístico português – pertenceu aos grupos Lupanar e Tochapestana, assim como esteve envolvido em projectos audiovisuais e teatrais na qualidade de compositor e engenheiro de som. Um ano depois da partida, Pestana fixou-se em Berlim, onde continuou a colaborar em projectos culturais enquanto *sound designer*, em particular em instalações e obras de vídeo-arte. Ainda no âmbito da sonografia, mas desta feita num contexto cinematográfico, Pestana desempenhou o cargo de engenheiro de som em vários projectos internacionais e domésticos, dos quais se destacam as colaborações com Gonçalo Tocha,¹ Filipa César² e Catarina Laranjeiro.³

Em 2010, o músico começou a filmar o seu quotidiano com uma Super 8. Pestana desenvolveu a prática diarística durante oito anos, no final dos quais montou um filme-diário, um modelo documental praticamente sem expressão na cinematografia portuguesa, em particular no formato de longa-metragem.⁴

Sobre Tudo Sobre Nada (2018) é um filme-diário que retrata a vida em constante viagem de Dídio Pestana. Os registos diarísticos dão testemunho das suas idas e vindas mundo afora, pelo mar, por terra, e pelo ar, mas também representam os convívios com os amigos e a família, os amores malogrados, e os retornos cíclicos às paisagens marítimas, que são portos de abrigo e pontos de encontro com o pai, morto há anos.

1. *Bye, Bye, My Blackbird* (2006); *Balaou* (2007), *É na Terra não é na Lua* (2011) e *Torres & Cometas* (2012). Alguns dos registos de *Sobre Tudo Sobre Nada* foram filmados na ilha do Corvo durante a rodagem de *É na Terra não é na Lua*, uma constatação curiosa, dada a estrutura semi-diarística desse documentário.

2. *Cuba* (2013); *Conakry* (2013); *Transmission from the Liberated Zones* (2016) e *Spell Reel* (2017).

3. *Fogo no Lodo* (co-realizado por Daniel Barroca, 2023) e a obra de vídeo-arte *Vitrine* (2008).

4. Embora não caiba a esta investigação aprofundar esta questão, aponta-se *E Agora? Lembra-me* (2013) de Joaquim Leitão como um outro exemplo de um filme-diário português. À margem dos filmes-diário distribuídos pelas salas de cinema, o projecto TRAÇA tem desempenhado um papel importante na recolha, conservação e divulgação de arquivo fílmico de pendor diarístico e caseiro.

Contudo, o enfoque de *Sobre Tudo Sobre Nada* não incide nos eventos quotidianos que a câmara regista. A principal matéria lapidada pelo filme-diário é a relação mnemónica e afectiva de Pestana com as imagens. Através da voz-sobreposta, uma técnica a que o diarista recorre com frequência, Pestana medita acerca dos registos filmados e das experiências vividas ao longo de quase uma década. A revisão das imagens, por via da palavra, esvazia, em parte, a imediatez dos registos, a urgência em captar o real que está associada à prática do diário filmado.⁵ Em contrapartida, a inserção da voz-sobreposta dá às imagens um carácter retro e introspectivo, de outro modo menos presente, que altera, inevitavelmente, a significação dos registos filmicos.

O presente ensaio propõe uma leitura de *Sobre Tudo Sobre Nada* que atente nestes processos de ressignificação da imagem. O texto cinge-se à análise de três fotogramas, o primeiro pertencente à sequência de título, e os restantes relativos aos primeiros dois planos do filme-diário. De igual modo, examina-se em detalhe a primeira frase narrada por Pestana, que se sobrepõe, precisamente, aos planos que principiam o documentário. A proposta deste ensaio é que os gestos inaugurais do filme-diário são chaves de leitura para o resto do documentário. A concentração num número reduzido de elementos não implica a diminuição do escopo da análise. O fim a que a investigação se presta é, exactamente, o de demonstrar como um objecto de estudo que aparenta ser exíguo contém, na realidade, uma vasta riqueza interpretativa.

Assim, este artigo explora o poder de síntese destes gestos, uma vez que a partir deles emergem algumas das problemáticas centrais do filme-diário enquanto modelo de cinema documental – entre elas, a perspectiva na primeira pessoa, a tensão temporal entre o momento da filmagem e o da montagem, e a ressignificação das imagens.

Materialidade da Imagem

A sequência de abertura de *Sobre Tudo Sobre Nada* tem a duração aproximada de um minuto. As imagens apresentam um mar de celulóide de tom azulado que ondula, efervescente, ao som de um ruído brandamente dissonante, um murmúrio de profundezas, como aquele que ecoa dentro de uma concha resgatada ao mar. O material pertence a uma bobine de película de 8mm que Dídio Pestana comprou e cujo filme estava deteriorado. Dado o estado avançado de degradação, o suporte ter-se-ia desfeito caso o diarista tivesse tentado utilizar a película para efeitos de filmagem ou projecção. No entanto, Pestana constatou que, embora fosse impossível filmar ou projectar aquele material, a película em si tinha potencial plástico e, por isso, decidiu digitalizá-la.

5. No decorrer do artigo convoco dois conceitos aparentados mas distintos: o de diário filmado e o de filme-diário. A diferenciação que faço entre ambos os conceitos é informada pela proposta de David E. James, que define o diário filmado como a prática de registar o quotidiano e o filme-diário como uma obra composta a partir dos registos filmicos consequentes da prática diarística (1992: 147).

Portanto, a película só pôde ser visualizada depois de ter deixado o suporte original do filme fotográfico e passado a ser uma imagem digital, computadorizada, facilmente partilhável através de dispositivos electrónicos. Todavia, a digitalização não eliminou os traços característicos da materialidade da película de 8mm, como se pode ver pela perfuração, à esquerda, assim como pelo grão e o ruído pronunciados (figura 1). As imagens perderam o corpo com a transformação em código digital, mas carregam consigo marcas do suporte que outrora lhes deu forma, do mesmo modo que um fantasma é uma remanescência espectral do corpo que habitava. A transmutação ontológica aqui verificada, que decorre da mudança de meio, da película para a imagem digital, remediação esta que permite à fita danificada viver sob uma nova condição, sem corpo, figura o primeiro de vários processos de fantasmagorização de *Sobre Tudo Sobre Nada*.

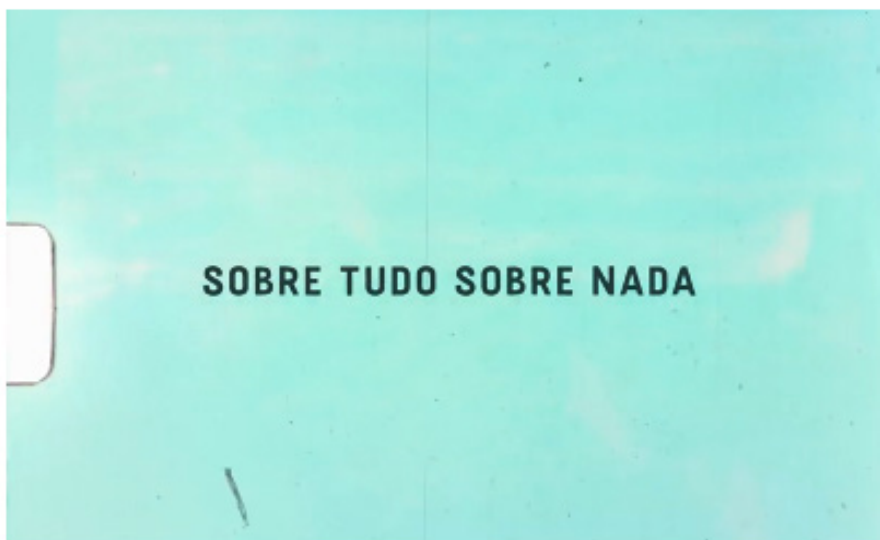


Figura 1: Fotograma de *Sobre Tudo Sobre Nada*

Além de adicionar qualidade plástica ao filme-diário, a película desgastada aponta, também, para a fragilidade do material fotoquímico, que tende a deteriorar-se, o que pode resultar na perda parcial ou total do que está representado. A prática diarística, independentemente do meio, por norma é tida como um esforço de captura e conservação da experiência vivida. Seja por via da caneta, da câmara ou de qualquer outro dispositivo, o diarista opõe-se à passagem do tempo, que o atravessa e é parte constituinte do seu ser, ao auto-representar-se enquanto sujeito que habita e atravessa esse mesmo tempo. Se é verdade que o tempo segue inexorável e a preservação do vivido é ilusória, na medida em que representar cria uma realidade, ao invés de reter o real, também é certo que esse mundo criado pela câmara de filmar analógica, no caso de Pestana, tem uma fragilidade física assinalável. As propriedades fotoquímicas da película são sensíveis, pelo que a fita pode desintegrar-se ao

ponto de tornar as imagens ininteligíveis. Assim, a sequência de abertura alude ao risco de uma segunda perda a que os diaristas estão sujeitos: primeiro perde-se o que se vive, e depois pode-se perder o que se representou.

De igual modo, indissociável da prática do diário está a questão da perspectiva – no caso do diário filmado, em concreto, coloca-se o problema da (im)possibilidade de se realizar cinema na primeira pessoa, na (in)capacidade do diarista produzir imagens que sejam sensíveis aos seus pensamentos, sentimentos, às matérias de foro interior. *Sobre Tudo Sobre Nada* não é a alheio a esta matéria, reflectindo sobre as potencialidades do ponto de vista no cinema documental.

Logo, é paradoxal constatar que um filme-diário preocupado com questões de perspectiva, e que pretende, em específico, exercitar um olhar fílmico na primeira pessoa, comece com uma sequência de imagens que foram compradas por Pestana e que, como tal, não são da sua autoria. Numa entrevista, Pestana comenta que chegou a ponderar, inclusive, utilizar arquivo de outras pessoas, de desconhecidos, visto que comprou muitos registos amadores durante o período em que residiu na Alemanha (Ramos 2025: 173). O diarista optou por não o fazer, mas se o tivesse feito é possível que isso tivesse passado despercebido, o que problematiza a questão do ponto de vista. A hipótese de os registos fílmicos de Pestana serem indistinguíveis do arquivo de terceiros questiona a pertinência de se falar de imagens que dão expressão à interioridade do realizador, como acontece com frequência quando se discute cinema autobiográfico (Turim, 1992: 193).

Sobre Tudo Sobre Nada começa com imagens que não pertencem a Pestana e que, em boa medida, não têm autoria. Quer isto dizer que as imagens da sequência de abertura não são fruto de uma filmagem. As imagens fazem parte de um filme-diário realizado por Dídio Pestana, que as mandou digitalizar, montou-as, e inscreveu-as num contexto radicalmente diferente, dando-lhes novas características e sentido, tornando-as, assim, suas. No entanto, o realizador das imagens, em certa medida, não é Pestana, mas o tempo e o próprio suporte material que foi alvo das injúrias exercidas pela exposição à humidade, ao calor, à luz, e a outras impurezas que circulam pelo ar e pelas superfícies. Foram estas componentes que inscreveram na película as formas abstractas verificadas na sequência inicial. Desta forma, um filme que é, em parte, sobre a questão do ponto de vista e da autoria, começa, paradoxalmente, com imagens sem autor ou perspectiva. Pestana lança uma provocação quanto ao problema da perspectiva e desafia a assunção de que o filme-diário é um modelo documental associado ao imediato e ao real ao começar o projecto com imagens que só se relacionam com a realidade do seu suporte material.

As imagens não têm qualquer valor referencial sem ser o do material que as constituiu e foi remediado pela digitalização. A película nunca chegou a captar nada. O espectador depara-se, então, com um novo (aparente) oxímoro: as imagens da sequência de título têm um valor representacional, conquanto não tenham um referente exterior ao próprio material, a fita. Os tons azuis da película, os seus movimentos ondulantes, e a banda sonora dissonante, como referido, são reminiscentes da agitação do oceano, que é a paisagem estruturante deste filme-diário, aquela em que o diarista se refugia sempre que quer estar junto do pai, que morreu anos antes

de começar a filmar. Quer isto dizer que o mar é representado sem que o diarista tenha a necessidade de o filmar. Conforme será argumentado, a película e o mar são os veículos do fantasma do pai, os elementos através dos quais este é convocado. Assim sendo, é apropriada a analogia, feita nos instantes iniciais, entre o material fotográfico e o oceano.

A sequência de abertura cumpre, ainda, a função de apresentar o suporte físico das imagens – a película de 8mm. Como foi assinalado, as propriedades da película são visíveis durante o filme-diário, quer nas perfurações, quer na qualidade cromática da imagem, por exemplo. Deste modo, a inscrição de um preâmbulo cujas imagens têm como referente a película enfatiza a importância que o suporte das imagens tem tanto para o registo visual do filme-diário quanto para a prática do diário filmado.

A decisão de filmar com uma câmara Super 8 define, em primeiro lugar, a prática cinematográfica. Apesar de leve e portátil quando comparada com outros dispositivos filmicos com bitolas mais largas, uma câmara de filmar de 8mm tem um conjunto de condicionantes inexistentes nas actuais câmaras digitais e telemóveis, entre as quais: é tecnicamente mais difícil de operar; a película é dispendiosa; o transporte da câmara é mais incómodo; cada rolo apenas consegue registar poucos minutos de filmagens. Todavia, o diarista encontrou no último ponto mencionado uma vantagem:

Anteriormente, tinha tido várias câmaras digitais, claro. Mas dispersava-me. O mesmo acontece comigo no que diz respeito ao som. Procuro demarcar barreiras, a imposição de barreiras dá-me liberdade. Essa é uma das coisas que gosto nas câmaras Super 8, os rolos têm três minutos, o que te obriga a ser mais selectivo quanto àquilo que filmas. (Ramos, 2025: 171).

Quem empreende a prática do diário filmado com dispositivos digitais tende a privilegiar técnicas de filmagem acumulativas. A enorme capacidade de armazenamento das câmaras de vídeo e digitais, em particular as actuais, possibilita aos diaristas filmarem planos-sequência de longa duração e registarem partes mais extensas do seu quotidiano. A utilização de uma câmara de filmar analógica, por sua vez, incita o diarista a adoptar um método de filmagem que estabelece uma relação diferente com o gesto e com o tempo. Regra geral, os planos são breves e muitas vezes são filmados em cadeia – ou seja, ao invés de filmar uma pessoa ou acção através de um plano-sequência, o diarista prefere dividir o registo em pequenos planos que representam a realidade de forma fragmentada. Nesta conformidade, a presença do diarista faz-se sentir na brevidade dos seus gestos, ao contrário dos diários filmados com dispositivos digitais, que tendem a captar na continuidade a extensão dos movimentos do diarista, produzindo uma experiência do tempo distinta. Assim, o destaque dado à materialidade do suporte no preâmbulo remete para a escolha do dispositivo, decisão que afecta não só a qualidade da imagem que o espectador vê, mas determina, em grande medida, o fazer cinematográfico do diarista.

Afirmação de um Ponto de Vista

A paisagem é a orla da praia do Guincho ao pôr-do-sol. Dídio Pestana entra no enquadramento pela margem esquerda, sobe para o topo das rochas, senta-se nelas, e dirige o olhar para o oceano (figura 2). O plano seguinte é filmado a partir do lugar onde o diarista se sentou. A deslocação do plano insinua que a câmara adoptou a perspectiva de Pestana. Naturalmente, o diarista está ausente do plano, uma vez que este parte do seu ponto de vista. O enquadramento na primeira pessoa figura o marulhar das ondas no Guincho, com o Cabo da Roca a espreitar no pano de fundo (figura 3).



Figura 2 e 3: Fotogramas de *Sobre Tudo Sobre Nada*

A mudança de regime perceptivo, na transição do primeiro para o segundo plano do filme-diário, expressa um dos dilemas da auto-representação no cinema documental. O sujeito pode auto-representar-se através do registo de imagens de si próprio ou procurar conferir às filmagens uma perspectiva próxima da sua, o que omite o seu corpo.⁶

A primeira estratégia implica a colocação da câmara num suporte que permita ao sujeito colocar-se à frente do dispositivo, como acontece no primeiro plano do filme-diário. A adopção deste método provoca vários problemas de ordem logística. O diário filmado é uma *praxis* que incita quem se auto-representa a responder à urgência do momento. Carregar um tripé, instalá-lo, compor o enquadramento, e preparar a câmara de forma a filmar automaticamente são procedimentos que desvirtuam a natureza imediata e espontânea da prática. Assim sendo, esta técnica raramente é empregue pelos diaristas, Pestana incluído. Uma outra possibilidade seria o sujeito outorgar a um outro a tarefa de o filmar, uma opção pouco viável para um cidadão comum, dado que isso implicaria ter um ou mais operadores de câmara quase permanentes na vida do diarista.

6. Pestana filma com uma Super 8. Embora tecnicamente seja possível ao diarista filmar-se, fazê-lo é inconveniente porque este não tem uma percepção clara do que está a filmar. Assim, esse tipo de planos são raros em *Sobre Tudo Sobre Nada*, e no cinema diarístico analógico, em geral. O desenvolvimento das câmaras de vídeo e, mais recentemente, das câmaras digitais, colmataram, em parte, a dificuldade de um sujeito filmar-se. Contudo, fazê-lo continua a ser menos intuitivo do que filmar o que está diante a câmara.

O segundo método, no qual a câmara assume uma posição próxima à do ponto de vista do diarista, tende a ocultar a imagem de quem se auto-representa. Em contrapartida, a adopção de técnicas de rodagem na primeira pessoa implica, regra geral, filmar com a câmara na mão, o que a liberta dos condicionalismos impostos pelo tripé ou outros suportes que cumpram um desígnio idêntico. Estas técnicas permitem ao diarista movimentar-se em conjunto com a câmara e responder, de imediato, ao que lhe cativa o olhar. Portanto, os registos são desenhados pelos gestos do diarista, pelas suas hesitações, avanços, recuos e precipitações. O espectador pressente a presença do diarista nos movimentos, pelo que a auto-representação é desenvolvida por via da latência.

Pestana segue esta tradição formal no campo da prática do diário filmado, abdicando da sua imagem em benefício de dar aos registos um carácter mais espontâneo e somático.⁷ Embora a natureza corpórea do trabalho de câmara não se faça sentir no segundo plano do filme-diário, que é estático, a transição para um regime visual na primeira pessoa começa com este plano. A estratégia de filmar a partir de uma perspectiva próxima à do diarista continua a afirmar-se ao longo do filme-diário, com a câmara a ser, na maioria dos casos, sensível aos movimentos de Pestana. A câmara acompanha os rasgos do corpo do diarista, assim como capta a vida feita de deslocamentos de Pestana, que regista viagens de bicicleta, comboio, carro, barco e avião. Num mundo em turbilhão, as técnicas de filmagem do diarista tendem a emular o movimento do que o circunda.

A assunção da perspectiva na primeira pessoa através da câmara coincide com a inscrição da primeira pessoa do singular por meio da voz-sobreposta. “Gostava que visses o que vejo daqui, como tudo se mistura no tempo e no espaço”, narra Pestana sobre o segundo plano do filme-diário. Ao dizer “gostava que visses o que vejo daqui” sobre imagens filmadas a partir do seu ponto de vista, o diarista insinua que ver os seus registos é semelhante a ver pelos seus olhos. As primeiras palavras proferidas por Pestana em *Sobre Tudo Sobre Nada* visam reforçar o elo entre a sua perspectiva e a da câmara. Desta forma, a dupla afirmação do seu ponto de vista, por meio da imagem e das palavras, convida o espectador a ler o enunciado do filme como fruto da subjectividade de Pestana.

Fissuras no Tempo e no Espaço

A primeira metade da frase narrada por Pestana também expressa um desacerto espaço-temporal⁸. Pestana usa o tempo verbal no presente do indicativo na primeira

7. P. Adams Sitney cunhou o termo “câmara somática”, que se aplica ao caso das técnicas usadas por diaristas como Pestana. De acordo com o teórico, a câmara somática é uma técnica de filmagem na qual o operador de câmara se identifica com o olhar do dispositivo filmico. A intenção é fazer com que os movimentos da câmara sejam motivados pelos movimentos do corpo do operador de câmara (2008: 23).

8. Tanto Roland Barthes (1984: 142) quanto Laura Mulvey (2006: 57) discutem acerca de confusões linguísticas análogas à verificada na frase narrada por Pestana. De acordo com os autores, a incerteza deriva da dificuldade do espectador em definir, por via da linguagem, a relação temporal e espacial

pessoa do singular ao conjugar o verbo “ver”, assim como emprega a contração “daqui”. Quando o diarista diz “gostava que visses o que vejo daqui”, o lugar a que se reporta é o sítio onde se sentou nas rochas e onde o segundo plano do filme-diário foi filmado. Contudo, é improvável que esse seja o espaço em que o diarista se encontra ao dizer estas palavras. Pestana está, muito provavelmente, num estúdio ou numa outra divisão a gravar a voz-sobreposta do seu filme-diário. Ou seja, se o espectador visse o que o diarista vê naquele momento, com certeza que a imagem vislumbrada não seria a costa junto ao Guincho. No plano gramatical, a frase correcta seria “gostava que visses o que vi dali”.

O desfazamento espaço-temporal constatado na narração é mais do que uma nuance linguística. Na realidade, o equívoco gramatical deixa entrever várias problemáticas centrais para a discussão e entendimento do filme-diário enquanto formato.

O diário filmado tem uma imediatez que a vertente escrita da prática não tem. Ao passo que quem escreve acerca do seu dia fá-lo em diferido, uma vez que existe sempre uma discrepância temporal entre viver e escrever, ainda que mínima, quem filma o quotidiano faz da representação a vivência. Nessa medida, filmar é o gesto que regista e cria as experiências vividas. No entanto, a montagem de um filme-diário implica, necessariamente, um intervalo entre o instante em que as filmagens foram realizadas e o confronto do diarista com as mesmas. No caso de Pestana, um fosso de oito anos separava-o de certos registos. O Dídio Pestana que narra sobre as imagens não é exactamente o que as filmou. Como tal, todos os filmes-diário têm pluralidade temporal.

Além disso, o texto narrado através da voz-sobreposta não foi escrito durante o mesmo período, conforme Pestana esclarece: “Grande parte do texto foi escrito especificamente para o filme durante o processo de montagem, mas há algumas coisas que foram escritas na rodagem e outras anteriores às próprias filmagens” (Ramos 2025: 176). O diarista acrescenta, ainda, que certos fragmentos foram retirados de “uma espécie de diário” (idem, 177). Portanto, o diário escrito é integrado num filme-diário que faz conviver diferentes formas de escrita autobiográfica. De um lado, existem os textos redigidos de raiz com o propósito de serem veiculados pela voz-sobreposta, do outro encontram-se os excertos de entradas diarísticas. Tendo isto em consideração, *Sobre Tudo Sobre Nada* é uma obra palimpséstica onde vozes e imagens de múltiplas temporalidades coexistem numa única fita.

Cabe ao diarista tensionar este aspecto, frisando a pluralidade de temporalidades, nomeadamente através da acentuação da distância entre o passado filmado e o presente da montagem, ou encobri-lo, ignorando o desfazamento temporal.

Ambas as estratégias podem confluir num mesmo filme-diário, tudo depende do processo de resignificação que o diarista pretende empreender. Existem momentos

que a sua realidade estabelece com a realidade representada na fotografia ou filme a que assiste.

em que Pestana enfatiza a urgência do agora através da voz-sobreposta, utilizando o tempo verbal no presente do indicativo, assim como existem outros em que o diarista denuncia o carácter pretérito dos registos para criar um abismo entre si e estes.

Constata-se o último caso na forma como Pestana narra, mais tarde, sobre as imagens das suas ex-namoradas, Cecile e Jule. O diarista salienta a cisão entre o tempo em que partilhava a vida com elas e a actualidade através dos tempos verbais. Por exemplo, poucos segundos depois de aparecerem as primeiras imagens de Cecile, o diarista narra: “Gostavas de correr, de ler, de ouvir Neil Young, de ir ao cinema, nadar e fazer pão. Adormecias em todo o lado sempre que o sol te tocava.” A utilização do pretérito imperfeito do indicativo cria uma fissura temporal de tal modo ampla com os registos que Pestana aparenta estar a falar de alguém já falecido.

Neste sentido, a materialidade do suporte fotográfico também desempenha um papel importante na intensificação da *décalage* temporal. Como referido, as propriedades químicas da película tornam-na susceptível a uma rápida deterioração e este desgaste é visível em certos registos, dando azo a uma sensação de envelhecimento. Além disso, a qualidade plástica das filmagens em Super 8 está actualmente associada a um registo imagético nostálgico, o que enfatiza, novamente, a distância temporal. De igual modo, as filmagens em Super 8 têm sido representadas, recentemente, sob o signo do terror e do fantasma na cultura popular, um dado relevante porque a película, conforme será argumentado, é um dos veículos do fantasma do pai (Balanzategui 2016: 240).

O tempo verbal determina, ainda, a posição do diarista enquanto espectador. A remissão das imagens para o passado vinca o intervalo entre o instante da filmagem e o momento em que o diarista monta os registos. A ênfase na distância reitera que o diarista se tornou num espectador das suas imagens. Implícita está a ideia de que o diarista e o espectador do filme-diário têm um estatuto aproximado. Assim, a utilização do pretérito dá origem à impressão de que se está a assistir a uma projecção de filmes caseiros na presença do próprio diarista, que comenta, como se estivesse ao lado do espectador, as memórias que as imagens lhe despertam.

Em contrapartida, o diarista pode valer-se da voz-sobreposta com o fim de fazer com que as imagens se presentifiquem. Na frase alvo de análise, a utilização da contracção “daqui”, empregue amiúde durante o filme-diário, anula a sensação de distância espaço-temporal para com os registos. De igual modo, a enunciação no presente do indicativo oculta o papel do diarista enquanto espectador do seu arquivo. Nestes casos, a escolha linguística de Pestana faz parte de uma estratégia narrativa que reforça a agência do diarista na qualidade de sujeito que persegue o agora. É isso que se verifica na frase “gostava que visses o que vejo daqui, como tudo se mistura no tempo e no espaço” – a enunciação reporta-se às imagens como se fossem a realidade actual do diarista, é como se a projecção das imagens do passado o reanimasse e o tornasse presente.

A tensão entre o passado e o presente, entre o ali da filmagem e o aqui da montagem, entre o eu representado nas imagens e o eu que as confronta anos depois fazem parte dos problemas medulares do formato diarístico no cinema. Pestana su-

blinha a multiplicidade de temporalidades, de espaços e de olhares logo na primeira frase de *Sobre Tudo Sobre Nada* ao narrar no presente do indicativo sobre imagens antigas e ao indicar “como tudo se mistura no tempo e no espaço.”

Processos de Fantasmagorização

Ainda no que à primeira frase do filme-diário diz respeito, o termo “visses” coloca a questão de a quem é que a enunciação se está a dirigir. O verbo “ver” no pretérito imperfeito do subjuntivo na segunda pessoa do singular convoca um “tu”. Contudo, a identidade desse “tu” não é imediatamente discernível. Num primeiro momento, a pessoa a quem as imagens aparentam ser dedicadas é o espectador. Entretanto, com o desenrolar da enunciação, torna-se nítido que o “tu” a quem Pestana se reporta não é o espectador, mas o pai. Assim, o diarista é incapaz de fazer as suas palavras chegarem ao seu derradeiro destinatário, que morreu há mais de uma década. Na ausência do pai de Pestana, é o espectador que ocupa a posição do morto, dando corpo ao fantasma do pai, permitindo-lhe, por interposta pessoa, ver e ouvir os relatos do filho. Pestana faz do espectador o veículo através do qual comunica com o pai. O espectador empreende ainda um segundo processo de possessão, na medida em que, ao ver pelos olhos de Pestana, dado os planos na primeira pessoa, é como se este habitasse, figurativamente, o seu corpo.

Pestana gostava que o pai pudesse ver a paisagem do Guincho porque ambos partilharam lá momentos que o diarista recorda com carinho. Espaço de memórias afectuosas, o Guincho transformou-se num local de luto, porquanto foi lá que as cinzas do pai foram lançadas ao mar. Mais tarde, o diarista confessa que volta lá sempre que pode e sente necessidade de o fazer. O regresso às imagens do Guincho ocorre apenas na conclusão do filme-diário – contudo, existe um reencontro constante com paisagens reminiscentes à do Guincho. Os registos do mar, seja na Ilha do Corvo, no arquipélago das Canárias, na Alemanha ou na Dinamarca, são muitas vezes acompanhados pela voz-sobreposta, que reflecte sobre a vida e a morte do pai. Quer isto dizer que o diarista estabelece uma associação entre o mar e o pai ao convocar o espectro deste último sempre e apenas que as anotações fílmicas representam o mar.

O diarista estabelece um vínculo entre o mar e o pai devido à afinidade deste ao oceano, e porque foi lá que o falecido foi reincorporado na natureza. O lançar das cinzas ao fragor das ondas faz com que o mar preserve vestígios do pai. Aliás, o retorno cíclico de Pestana para junto do mar deve-se a ser lá que o pai está sepultado.

A película é um outro elemento que conserva impressões, ainda que de carácter distinto, do pai do diarista. *Sobre Tudo Sobre Nada* integra apenas um registo que não pertence ao arquivo filmado por Pestana: são as filmagens de um jogo de basquetebol feminino em que uma das equipas é orientada pelo pai do diarista. Os registos de 16mm pertenciam ao arquivo do pai, que surge, inclusive, nas imagens. Esta é a única vez que a figura do pai surge – de resto, o morto é sempre figurado metonimicamente, por via das imagens do mar. Convoca-se o conceito de metonímia ao invés de analogia, por exemplo, porque o que se verifica não é a transferência de sentido de um objecto para um outro devido a uma semelhança, mas sim uma

mudança de sentido fundamentada na contiguidade ontológica entre objectos. Portanto, ao ter as suas cinzas integradas no mar o pai torna-se, em sentido figurado, numa extensão do oceano e o oceano numa remanescência do pai.

Portanto, compreende-se a associação entre o mar e a película na sequência de abertura do filme-diário: são esses os elementos que comportam rastros do falecido e são esses os recursos que Pestana lapida de maneira a conjurar o fantasma do pai.

A ligação forjada entre a paisagem e o pai é uma das estratégias de ressignificação de Pestana. Assim, os registos, que à primeira vista representam a orla marítima, passam a figurar o morto e o pesar sentido pelo diarista. Sob a influência da montagem e da voz-sobreposta, o espectador é convidado a interpretar o marulhar sempiterno das ondas como um luto constantemente renovado, a ver no horizonte sem-fim do oceano a imensidão da dor do diarista, a distinguir no azul profundo do mar a urna onde as cinzas do falecido foram sepultadas e a divisar na paisagem marítima os contornos do fantasma do pai.

Conclusão

Um olhar precipitado pode interpretar a sequência de abertura e os primeiros dois planos de *Sobre Tudo Sobre Nada* como um preâmbulo protocolar seguido de imagens de cartão-postal que retratam a paisagem do Guincho ao pôr-do-sol. Porém, subjacente à sequência de título e à mudança de regime visual verificada do primeiro para o segundo plano do filme-diário estão algumas das principais problemáticas da auto-representação no cinema. Entre elas, constam questões relacionadas com a materialidade da imagem e com a possibilidade de a auto-representação ser realizada através da representação do sujeito ou da aproximação das anotações fílmicas à sua perspectiva.

Em primeiro lugar, analisou-se o preâmbulo de *Sobre Tudo Sobre Nada*, os seus possíveis significados, e a relevância do suporte fotográfico e dos dispositivos para a prática diarística. Num segundo momento, observaram-se os dois métodos de filmagem dos planos iniciais, as suas vantagens e desvantagens para a auto-representação, assim como a sua preponderância na tradição diarística e neste filme-diário.

Uma vez consideradas as técnicas de filmagem, estendeu-se o objecto de estudo à primeira frase de *Sobre Tudo Sobre Nada*. A frase adensa a discussão em torno da união da perspectiva do diarista à da câmara de filmar, assim como tensiona outras matérias paradigmáticas do cinema diarístico. Neste sentido, a *décalage* espaço-temporal entre a filmagem e a montagem, e a capacidade da voz-sobreposta em ressignificar os registos foram os assuntos discutidos tendo por base a frase de abertura do filme-diário. De igual modo, analisou-se como, através da montagem e da voz-sobreposta, Pestana cria uma rede de significados que fantasmagorizam o espectador, as imagens de arquivo e o pai.

Com este ensaio, pretendeu-se demonstrar como os gestos iniciais da estreia de Pestana problematizam alguns dos fundamentos que determinam o cinema diarístico.

Referências bibliográficas

- Balanzategui, J. (2016). Haunted nostalgia and the aesthetics of technological decay: Hauntology and Super 8 in Sinister. *Horror Studies*, 7 (2) 235-251.
- Barthes, R. (1984). *A Câmara Clara: Notas Sobre Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- James, D. E. (1992). Film Diary/Diary Film: Practice and Product in Walden. In D. E. James (ed.) *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground* (pp.145-176), Nova Jérсия: Princeton University Press.
- Mulvey, L. (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books Ltd.
- Sitney, P. A. (2008). *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage from Emerson*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Ramos, T. (2025). Um Trabalho Sobre a Memória: Entrevista a Dídio Pestana. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 12 (2) 169-180.
- Turim, M. (1992). Reminiscences, Subjectivities, and Truths. In D. E. James *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, de David E. James, 193-212. Nova Jérсия: Princeton University Press, 1992.

Filmografia

- Balaou* (2007) de Gonçalo Tocha.
- Bye, Bye, My Blackbird* (2006) de Gonçalo Tocha.
- Conakry* (2013) de Filipa César.
- Cuba* (2013) de Filipa César.
- É na Terra Não é na Lua* (2011) de Gonçalo Tocha.
- E Agora? Lembra-me* (2013) de Joaquim Pinto.
- Fogo no Lodo* (2023) Catarina Laranjeiro e Daniel Barroca.
- Sobre Tudo Sobre Nada* (2018) de Dídio Pestana.
- Spell Reel* (2017) de Filipa César.
- Terras & Cometas* (2012) de Gonçalo Tocha.
- Transmission from the Liberated Zones* (2015) de Filipa César.