



Revista de Comunicação e Linguagens

Vol. (2025)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

DOI (volume): <https://doi.org/10.34619/nzc0-f1bq>

Homepage: <https://revistas.fcsh.unl.pt/index.php/rcl>

Tempo, natureza e memórias intergeracionais em A Metamorfose dos Pássaros

Laura Caballero Rabanal 

Como Citar | How to cite:

Laura Caballero Rabanal. (2025). *Tempo, natureza e memórias intergeracionais em A Metamorfose dos Pássaros*. *Revista De Comunicação E Linguagens*, (62), 98-118. <https://doi.org/10.34619/brhx-vgb7>

DOI: <https://doi.org/10.34619/brhx-vgb7>

Editor | Publisher:

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

Direitos de Autor | Copyright:

Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.

Tempo, natureza e memórias intergeracionais em *A Metamorfose dos Pássaros*

Time, nature, and intergenerational memories in The Metamorphosis of Birds

LAURA CABALLERO-RABANAL

University of Massachusetts Amherst, USA
lcaballerora@umass.edu

Resumo

As obras artísticas que reconstróem as memórias familiares durante o período ditatorial português (1933-1974) têm permitido uma abordagem mais abrangente e profunda da história coletiva para lá da narrativa oficial. As recordações e experiências familiares mapeiam a diversidade doméstica da época e colocam em questão um dos pilares ideológicos fundamentais do governo ditatorial salazarista: a família patriarcal como símbolo de ordem e união tanto na metrópole como nos territórios colonizados. No documentário experimental *A Metamorfose dos Pássaros* (2020), a realizadora portuguesa Catarina Vasconcelos articula a poesia visual e narrativa de modo a tecer um testemunho baseado em vivências familiares desde o período colonial português do Estado Novo até à atualidade, explorando múltiplas dimensões temporais: tempos lineares constituídos por eventos históricos, políticos e saltos geracionais; tempos cíclicos e naturais de crescimento e cuidados; tempos fragmentados pela ausência e a morte. Dando especial ênfase à figura da avó Beatriz, Catarina Vasconcelos desenha uma rede simbiótica de relacionamento entre elementos humanos e não-humanos que tem por base a essencialidade da produção e reprodução da vida. Partindo da análise desta obra, este artigo pretende contribuir para o diálogo sobre as diversas perspetivas sobre a temporalidade e o valor do trabalho de cuidados através do foco nos elementos visuais e narrativos que compõem este documentário e que recuperam os ecos duma memória que reverbera de geração em geração.

antropocentrismo | memórias familiares | papéis de género | luto | Estado Novo

Palavras-chave

Abstract

Artistic works that reconstruct family memories during Portugal's dictatorial period (1933-1974) have allowed a broader and deeper approach to collective history beyond the official narrative. Family remembrances and experiences map the domestic diversity at the time and call into question one of the main ideological

pillars of Salazar's government: the patriarchal family as a symbol of order and unity both in the metropolis and in the colonized territories. In the experimental documentary *The Metamorphosis of Birds* (*A Metamorfose dos Pássaros*, 2020), the Portuguese filmmaker Catarina Vasconcelos articulates visual and narrative poetry to weave a testimony based on family experiences from the Portuguese colonial period to the present day, exploring multiple temporal dimensions: linear times made up of historical and political events, as well as generation gaps; cyclical and natural times of growth and care; times fragmented by absence and death. With special emphasis on the figure of her grandmother Beatriz, Catarina Vasconcelos draws a symbiotic network of relationships between human and non-human elements based on the essentiality of the production and reproduction of life. This article seeks to contribute to the dialogue on the different perspectives on temporality and the value of care work by analyzing the visual and narrative elements comprised in this documentary that retrieve memories reverberating across generations.

Keywords

anthropocentrism | family memories | gender roles | grief | New State

Introdução

A Metamorfose dos Pássaros, estreado em 2020, é um documentário artístico-experimental baseado na história familiar da cineasta portuguesa Catarina Vasconcelos. A primeira metade da obra narra a história dos seus avós paternos (Henrique e Beatriz), e os seis filhos que tiveram; entre eles, o pai da realizadora (Jacinto). No ponto médio do filme, a morte de Beatriz irá coincidir diegeticamente com a morte de Ana, mãe de Catarina Vasconcelos, e marcará o encontro entre pai e filha na sua experiência compartilhada de orfandade.

Com especial preeminência na primeira metade da longa-metragem, a câmara estática captura a intimidade do relato em forma de primeiros planos e planos de detalhe. Ao mesmo tempo, uma polifonia de vozes narradoras (Chinita 2023) vai desvendando detalhes da história familiar e do contexto político em que esta acontece, utilizando numerosas imagens poéticas relacionadas com o mundo natural, as plantas, as aves e os animais marinhos. As vozes em *off* de Henrique, Beatriz e Jacinto (este último, em terceira pessoa como narrador onisciente) narram a história na primeira parte do filme. A partir da segunda parte, quando as mortes de Beatriz e Ana são anunciadas, a realizadora introduz-se no filme em corpo e voz, como também o faz o seu pai¹, somando-se

1 Durante a primeira parte do filme, ouvimos a voz de Henrique Vasconcelos (pai de Catarina Vasconcelos, “Jacinto” no filme) como narrador onisciente na terceira pessoa, o que não permite identificar a quem pertence a voz. Após a morte de Beatriz ser incorporada na história, Henrique

cronologicamente à história, depois de ter mudado o seu *status* de “filhos” para “órfãos”. Ao longo do filme, introduzem-se reflexões sobre a noção de *tempo* em diversas dimensões. Partindo desta base, o objetivo do presente artigo será analisar a obra de Vasconcelos de acordo com os seguintes eixos temporais:

1. O tempo histórico e político, em particular, a lacuna geracional e as mudanças de paradigma sociocultural, especialmente em relação ao passado recente ditatorial e colonial português, a noção ideológica de “família” e os papéis de género nesse atravessar de tempo.
2. Os tempos naturais, de cuidados e crescimento.
3. Os tempos de ausência, diferidos e dilatados pela espera, ou interrompidos pela morte, que dão lugar a experiências de orfandade (literal ou simbólica), mas que também vêm significar uma oportunidade de encontro e reconhecimento.

Antes de passarmos ao estudo da obra, revisitaremos os conceitos e noções mais relevantes para contextualizar as dimensões temporais que orientarão a análise, nomeadamente: (1) a ideologia de género durante o Estado Novo português (particularmente, no que diz respeito à família e à economia dos cuidados); (2) as perspetivas que problematizam as visões antropocêntricas da vida e do tempo; e (3) a reconstrução de memórias familiares através das artes como terapia para processar o luto e expandir a multiplicidade de histórias.

1. Família, papéis de género e economia dos cuidados no Estado Novo

A ideologia promovida pelo regime ditatorial fascista do Estado Novo (1933-1974), cujo líder (e “pai” do Estado) foi António de Oliveira Salazar, tinha um dos seus pilares no conceito de família nuclear e patriarcal como metonímia duma nação forte, homogénea e coesa, sumariada no lema *Deus, Pátria e Família*. Esta estrutura hierárquica familiar, defendida pelo regime, sustentar-se-ia no trabalho não pago de mulheres como reprodutoras e cuidadoras, e ainda como protetoras de uma economia doméstica austera (Belo, Alão e Cabral 1987; Ferreira 1996).

O trabalho doméstico não retribuído tem sido considerado pela historiadora Silvia Federici (1975) como uma das facetas mais perversas e sofisticadas do capitalismo, estratégia essa assente no proveito gratuito das tarefas essenciais de produção e reprodução da vida. Tal como promovido pela ditadura salazarista, esta atividade (carente de horários, segurança e retribuição) é convertida em destino único e desejável ao sexo

Vasconcelos/Jacinto, começará a narrar desde um ponto de vista subjetivo, identificando-se a si próprio ao usar a primeira pessoa.

feminino quando apresentada em termos de “amor” ou “missão salvadora da raça nacional” (Cova e Pinto 2002; Ferreira 1996).

As teorias económicas e políticas feministas têm assinalado que o trabalho reprodutivo ou de cuidados é essencial para a economia, o bem-estar e a existência mesma da vida (humana e não humana) no planeta (Harcourt 2023). Da mesma forma, estas teorias têm evidenciado o enviesamento de género (bem como de classe e raça) destas tarefas (Harcourt 2023; Folbre 2001). A divisão sexual do trabalho de cuidados sempre procurou a sua justificação na naturalização de certos atributos em razão de género como realidade imutável e incontestável.

A separação de papéis de género com base em predisposições naturais para certas tarefas (com a particularidade de as tarefas tradicionalmente femininas não terem retribuição económica) tem origem numa visão mitificada e idealizada da sociedade, aplicada às áreas rurais, aos territórios e povos colonizados, às mulheres e a outras subjetividades não normativas, operação que exclui estas entidades do mundo da política (Ferreira 1996). O enaltecimento por parte de Salazar das virtudes das mulheres portuguesas durante o Estado Novo como governantes do lar (trabalho que equiparou à administração do país) passava pela domesticação desses corpos e do seu trabalho, da mesma forma que a exploração ilimitada de recursos naturais implica o controlo e dominação dos territórios. O cinema foi um dos meios de propaganda utilizados pela ditadura salazarista para promover este ideal feminino: nas produções da época aparecem representadas camponesas de moral imaculada, raparigas cujo principal objetivo vital envolve o matrimónio, ou fadistas e artistas urbanas que são punidas (com a morte real ou simbólica) pelo seu comportamento subversivo e que apenas encontrariam redenção através do casamento e da maternidade (Vieira 2013).

2. Outras perspetivas sobre as relações interespécies e o conceito de “tempo”

Assumir que os cuidados são a base da existência mesma da vida implica reconhecer o mundo como uma rede interdependente de elementos humanos e não humanos. Em contraposição à hegemonia do pensamento ocidental (enraizado numa perspetiva fundamentalmente antropocêntrica), existem outras formas de perceber o mundo que oferecem pontos de vista alternativos e desafiam as hierarquias entre espécies e a oposição por pares binários (*mundo real/mundo simbólico, homem/mulher, natureza/cultura, corpo/mente*, etc.). Em relação com estas visões antropocêntricas, o *tempo* como conceito ontológico é geralmente percebido na cultura ocidental com base na progressão linear do ser humano. Seguidamente, são expostos alguns exemplos de perspetivas indígenas e teorias sobre, por um lado, as redes de relacionamento entre elementos humanos e não humanos; e, por outro, sobre distintas perceções do tempo, que complexificam uma visão do mundo em termos estritamente antropocêntricos e lineares.

2.1 Redes de relacionamento entre entidades humanas e não humanas

A centralidade privilegiada do ser humano nas perspetivas antropocêntricas encontra fortes contestatários nas filosofias e cosmovisões que reconhecem a agência dos elementos não-humanos, expandem a categoria de “pessoa” para incluir estes, e fazem atenção às relações entre entidades humanas e não-humanas como forma de perceber o mundo de forma holística. Um exemplo disto encontra-se em diversas culturas dos povos indígenas ou originários. No início do livro *Animism: respecting the living world*, as primeiras palavras escritas por Graham Harvey dizem: “Animists are people who recognise that the world is full of persons, only some of whom are human, and that life is always lived in relationship with others”² (2005, xi). Segundo a definição de Philippe Descola, o animismo consiste na “*imputation par les humains à des non-humains d’une intériorité identique à la leur*”³ (2015, 229). Esta “interioridade” refere-se ao facto de as plantas e os animais terem alma, serem capazes de adaptar o seu comportamento a normas e preceitos sociais e estabelecerem relações comunicativas entre si.

A atribuição de “pessoalidade” (*personhood*) tanto a seres humanos como não-humanos tem também sido identificada pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (2007) no seu estudo sobre perspetivismo ameríndio. Esta cosmovisão considera que o estado original e partilhado por todos os seres existentes no mundo é a *humanidade*, o qual implica também a atribuição de alma, consciência e cultura. O perspetivismo ameríndio também propõe uma visão relativista e contingente da percepção do que é *humano*: cada espécie vê os seus pares e costumes culturais como “humanos”, mas considera as outras espécies como “animais” ou como “espíritos” (Viveiros de Castro 2007, 75-76). Desta forma, uma pessoa considera-se “humana” da mesma forma que um jaguar se vê como “humano” a si próprio, mas ambos se reconhecem como “animais” reciprocamente.

Dotar de agência cultural seres considerados não-humanos é inconcebível de acordo com o ponto de vista antropológico ocidental, que reserva aos “humanos” tudo aquilo que possa ser considerado “cultural” por estar situado para além do instinto natural (Harvey 2018, 35). Gilles Deleuze e Felix Guattari (1987) desenvolveram a teoria dos “*agencements*” ou “agenciamentos” para descrever sistemas sociais descentrados, abertos, compostos por elementos heterogéneos (humanos e não-humanos) e em contínua mudança. De forma semelhante, Bruno Latour (2005), em colaboração com outros pesquisadores como Madeleine Akrich, Michel Callon e John Law, conceptualizou a *Actor-Network Theory* (ANT) como rede de atores humanos e não-humanos definidos em função da sua posição mutável no sistema. Ambas estas teorias desafiam uma percepção do mundo em

2 “Animistas são pessoas que reconhecem que o mundo está cheio de pessoas, das quais apenas algumas são humanas, e que a vida é sempre vivida em relação com os outros.” (esta e as seguintes são traduções livres da autora)

3 “atribuição por humanos a não humanos de uma interioridade idêntica à deles.”

termos lineares (como um sistema fechado que parte de uma origem única), ou binários, propondo uma conceptualização “multicamada”, como explicado por Latour num artigo em que procurava esclarecer interpretações erradas da ANT:

“Instead of thinking in terms of surfaces (two dimensions) or spheres (three dimensions), one is asked to think in terms of nodes that have as many dimensions as they have connections”⁴ (1996, 370).

2.2 A diversidade cultural relativamente à perceção do “tempo”

O conceito de “tempo” dista muito de poder ser considerado universal ou constante, já que varia entre contextos situacionais e culturais. Se, de forma geral no pensamento ocidental, o *tempo* é concebido como sucessão linear de eventos conectados entre o passado, o presente e o futuro (Bates 2007, 88), a perceção do tempo apresenta múltiplas formas em contextos indígenas ou em comunidades com uma relação mais próxima à natureza. Chisholm Hatfield et al. (2018, 3) oferecem alguns exemplos: para os Aimara, o presente-passado é visível e compreensível, enquanto o futuro é invisível e desconhecido e fica atrás da pessoa; o povo nativo americano Anishinaabe divide o ano com base nos ciclos lunares (o sistema das 13 luas) e percebe o tempo de forma intergeracional e cíclica, considerando que as pessoas caminham ao longo da vida junto dos seus ancestrais passados e futuros.

No seu artigo intitulado *Multiple Temporalities and the Nonhuman Other*, Erin Fitz-Henry (2017) argumenta que uma perspetiva mais ampla das diferentes aproximações filosóficas ao “tempo” é necessária para desmistificar as fronteiras estritas entre dicotomias do tipo *natureza/cultura*, e cita a obra *Timescapes of Modernity*, de Barbara Adam, quem defendeu que *“Instead of emphasis on dualities—such as external and internal, spatial and temporal, natural and cultural—focus on time(s) facilitates additional understanding of the interactive and constitutive aspects of socio-environmental praxis.”⁵ (2005, 13).*

Como atividade criativa, o cinema oferece a possibilidade de “manipular” o tempo mediante a montagem e as alterações aplicadas ao ritmo, à velocidade ou à ordem sequencial das imagens em movimento, desafiando desta forma a visão hegemónica do tempo unicamente linear. Isto amplia o horizonte para incluir não só experiências que escapam dos marcos lógicos da nossa inteligibilidade (como os sonhos ou as recordações), mas também outros modos de ver, compreender e habitar o mundo.

4 “Em vez de pensarmos em termos de superfícies (duas dimensões) ou esferas (três dimensões), somos convidados a pensar em termos dos nós [que articulam as redes] e que possuem tantas dimensões quanto possuem conexões.”

5 “Em vez de colocar a ênfase nas dualidades —por exemplo, externo e interno, espacial e temporal, natural e cultural—, fazer atenção ao(s) tempo(s) favorece uma compreensão maior dos aspetos interativos e constitutivos da prática socioambiental.”

3. Memórias intergeracionais, luto e função terapêutica das artes

Em relação à concepção da multidirecionalidade do tempo e da coexistência com os nossos ancestrais, merece aqui a pena explorar a noção de relações intergeracionais segundo as quais as experiências são transmitidas de geração em geração mediante memórias compartilhadas, mesmo entre pessoas que nunca coincidiram contemporaneamente.

Marianne Hirsch (2008), no seu estudo sobre a transmissão de memórias de eventos traumáticos como o Holocausto, cunha o termo “pós-memória” para denominar o conjunto de recordações não vividas em primeira mão, mas que passam a fazer parte da identidade de filhos e netos mediante os testemunhos dos seus antepassados, criando um tipo de memória indireta, diferida no tempo. É relevante destacar que o prefixo ‘pós-’ não faz referência simplesmente a uma localização posterior na história, mas também à prática de olhar o passado de modo a fazer a sua revisão face à construção de novos paradigmas culturais.

O processo de luto como consequência de um evento traumático (por exemplo, a morte de um ente amado) apresenta uma série de características identificadas por Michael Cholbi na obra *Grief: a philosophical guide* (2021) de modo a explicar as suas causas. Ter um vínculo de proximidade e intimidade com o ente perdido, sentir amor e afeto por ele/ela, ou o facto de a pessoa em luto ver ameaçado o seu bem-estar devido à morte do ente amado são explicações que funcionam em muitos casos, mas não em todos. Cholbi propõe o conceito de *practical identity investment*⁶ para estabelecer um razoamento comum aos processos de luto. Esta ideia relaciona-se com os valores, inquietações e compromissos que guiam o nosso comportamento e as nossas ações. De acordo com Cholbi, a perda de uma pessoa provoca em nós o luto quando a sua existência faz parte da nossa *practical identity*: “*The deaths of others merit grief to the extent that those deaths disrupt our autobiographies. [...] For many, grief feels like a loss of self, a loss of us*”⁸ (2021, 32).

A criação artística tem sido, entre outras coisas, considerada uma estratégia terapêutica para processar o luto. Contrariamente à percepção freudiana que estabelecia que um processo bem-sucedido de luto devia passar por um método linear de esquecimento e desprendimento total (Freud 1966), a produção criativa como forma de lidar com

6 “Investimento da identidade prática.”

7 Michael Cholbi toma a definição de *practical identity* (identidade prática) da teoria de Christine Korsgaard, quem cunhou o termo: “[*your practical identity*] is a description under which you value yourself; [...] you find your life to be worth living and your actions to be worth undertaking” (Korsgaard 1996, 101, citado em Cholbi 2021, 31); tradução própria: “[a identidade prática] é uma descrição sob a qual você se valoriza a si próprio/a [...] sente que vale a pena viver a sua vida e levar a cabo as ações que empreende.”

8 “As mortes de outros são merecedoras de luto na medida em que essas mortes perturbam as nossas autobiografias. [...] Para muitos, o luto é como uma perda de si próprio, uma perda de nós.”

a morte ou a ausência tem por objetivo a reconstrução de vínculos para restaurar de forma saudável e regenerativa aquilo que se perdeu (Harris 2021). Encontramos novamente neste contraste diferentes pontos de vista sobre conceitos existenciais básicos como a *vida* e a *morte*, conceitos que nos conduzem a escolher entre itinerários aparentemente irreconciliáveis: a materialidade que rege o pensamento científico e económico ocidental (profundamente ancorado no *ego* como centro da existência vital) parece excluir a possibilidade de “convívio” com outras entidades espirituais ou não materiais situadas fora do marco lógico configurado por eixos espaço-temporais de matriz linear.

De novo em relação ao meio da obra analisada neste texto, o cinema tem sido estudado como método de conservação de histórias que inclui um “véu de spectralidade”: podemos visitar memórias e voltar a ver e ouvir pessoas falecidas, “embalsamadas” (tomando o termo utilizado por Barthes (1981, 14)) através das fotografias em movimento. Mas embora não existam registos audiovisuais que permitam “recuperar” os entes queridos ausentes, a reconstrução de memórias (próprias e/ou de outrem) através da criação fílmica oferece a oportunidade de fugir ao esquecimento, reparar o trauma e acrescentar histórias particulares que completem e diversifiquem as narrativas hegemónicas.

4. Análise de *A Metamorfose dos Pássaros* (Catarina Vasconcelos, 2020)

4.1 O tempo linear: mudanças histórico-políticas e lacuna geracional

Não terá sido no ano 1974, com a Revolução dos Cravos, que Portugal fechou o capítulo histórico da Ditadura do Estado Novo (1933-1974). O mesmo se pode dizer do Império Colonial português e do processo que se seguiu à independência das colónias africanas após o período da Guerra Colonial (1961-1974). É neste período histórico, em que foram estabelecidos múltiplos intercâmbios marítimos com os territórios africanos colonizados, que se tece a história familiar do filme. O avô Henrique, sendo oficial da Marinha Portuguesa, passava longas estadias no mar, longe da família, com quem se comunicava por carta. Estes períodos podiam durar meses e até anos (no filme tomamos conhecimento que Henrique não conheceu a filha mais nova, Teresa, antes dos seus 4 anos).

As referências ao colonialismo português entrelaçam-se então com a história familiar e com a comunicação epistolar entre Beatriz e Henrique mediante imagens de selos de Angola, Moçambique, Cabo Verde ou Guiné-Bissau, nos quais ainda se pode ler “República Portuguesa”. Em alguns deles, vemos ainda aparecer o nome de Salazar: “Barragem Salazar”, “Ponte Dr. Oliveira Salazar”, “Liceu Salazar”. A voz-*off* que acompanha estas imagens vai explicando que o jovem Jacinto (pai de Catarina), já estudante na universidade, sofria de asma. Este facto é problematizado e conectado com o período colonial e ditatorial português da seguinte forma:

o problema de Jacinto era o facto de não haver oxigénio suficiente naquela casa, naquele país e naquelas pátrias imaginárias onde tudo o que nascia tinha o nome daquele homem que sufocava tudo aquilo em que tocava [00:35:43 — 00:35:57].

Estas imagens de selos de colónias africanas, nomeadas “regiões” ou “províncias” da República Portuguesa sob o mandato de Salazar, acabam por ser suplantadas por outras imagens de selos de países africanos que comemoram a sua independência face a outras potências coloniais (Gabão, Swazilândia, Zâmbia, Senegal). Tudo isso justo no momento em que uma música africana de tom celebrativo acrescenta o seu volume. A voz-off omnisciente explica como Jacinto sentia raiva pela poeira acumulada nas molduras das fotografias da casa, que tinham dado uma pátina envelhecida a estas e que toda a gente parecia assumir como cor real. Desta reflexão, infere-se uma alusão à normalização e aceitação do controlo português sobre os territórios africanos e dum processo civilizador de sucesso sob os efeitos do lusotropicalismo.

A teoria do lusotropicalismo, desenvolvida pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre ([1933] 2003) nos seus estudos sobre a história da sociedade brasileira e suas heranças coloniais, apresenta uma visão mitigada dos estragos e da violência colonizadora com base numa suposta maior capacidade de miscigenação dos portugueses nas latitudes tropicais, a qual teria dado como resultado uma mistura social e cultural diversa e um processo de colonização mais “suave” em comparação com outras forças imperialistas por excelência (especialmente, Reino Unido e França). A menção à poeira e ao facto de que esta, em breve, iria desaparecer, revela um desejo de mudança numa altura próxima ao 25 de abril de 1974, data que marcaria o fim do Império Colonial Português e duma ditadura com mais de 40 anos.

A repressão da PIDE (Policia Internacional e de Defesa do Estado) também aparece num instante do filme, no qual Beatriz resume desta forma a detenção de um dos seus filhos: “*O Pedro foi preso pela PIDE. Durante 10 dias não consegui dormir e passei as noites todas no quarto dele*” [00:41:57 — 00:42:06]. Este aparato de controlo de qualquer movimento subversivo contrário ao governo funcionava com uma ampla rede de espões (por volta de 20.000 indivíduos, numa razão de 1 em cada 400 portugueses, de acordo com Gallagher (1979, 387)), que durante os anos 30 do século passado (época durante a qual a PIDE era denominada PVDE — “Policia de Vigilância e Defesa do Estado”) tinham recebido treino por parte de instrutores vindos da Alemanha Nazi e da Itália Fascista.

Num outro momento do filme, numa passagem mais humorística e até sarcástica, é-nos mostrada Beatriz, lendo um jornal com o seguinte cabeçalho na capa: “*Salazar morreu*”. A voz-off, então, diz: “*Eis que aconteceu o que tanto ansiávamos, Henrique*”. E após uns segundos: “*Eles [os filhos] cresceram*” [00:40:40 — 00:40:45]. O momento histórico da morte de Salazar (1970) teve lugar após uma farsa sustentada durante cerca de dois anos por adeptos e familiares do ditador, que nunca lhe revelariam ter sido substituído por Marcelo Caetano (depois de o ditador ter tido lesões cerebrais derivadas da queda de uma cadeira). Catarina Vasconcelos introduz visualmente no documentário,

e de forma magistral, este decisivo evento, localizando as preocupações íntimas duma família num contexto histórico e político muito preciso, ponto de inflexão substancial da história portuguesa. A fotografia da capa do jornal, com o rosto de Salazar em primeiro plano e grande tamanho, sumariza a condição do ditador como ícone do Império português, isto é, como imagem associada à mitologia dum Império cujas camadas de significação foram sendo simplificadas, deformadas e naturalizadas (Barthes 2012), de forma a se associar a empresa colonial com uma missão de irmandade de povos longínquos sob uma autoridade única, ideia que se expressaria na síntese do popular lema “Portugal, do Minho a Timor”.

Um estudo de Patrícia Martinho Ferreira (2021) analisa o tropo da orfandade em diferentes obras literárias de língua portuguesa após o fim do Império Colonial. Nele, Ferreira explora o tema da orfandade, tanto na sua dimensão literal, por causa da morte (geralmente do pai, morto em combate durante a Guerra Colonial), como na sua dimensão mais simbólica, associada à perda de proteção e referentes de autoridade, em particular à destruição do mito do Império e perda da imagem do Estado Português (tal como conhecida durante o regime ditatorial). Embora geralmente a ideia de “orfandade” se relacione com a perda de uma figura parental durante os anos da infância ou adolescência — momento no qual o ser em formação ainda precisa de um guia antes de atingir a independência e a maturidade da idade adulta — a sensação de abandono e desorientação da população portuguesa (tanto na metrópole quanto nas colónias) faz todo o sentido se considerarmos que um estado autoritário não deixa de exercer controlo, vigilância e superproteção sobre o seu povo, cumprindo um papel patriarcal que impede a sua emancipação e liberdade.

A relevância deste momento de mudança política representa-se no filme em termos de lacuna geracional. Através da voz-*off* narrada, apercebemo-nos que os objetivos de vida de Beatriz e de Henrique não coincidem com os dos filhos:

Um dia, a Teresa entrou furiosa pela casa adentro a dizer que nunca iria viver como nós vivíamos. Disse que era uma efabulação nossa acharmos que tudo funciona à primeira: o primeiro emprego, o primeiro casamento, a primeira casa. No dia seguinte, entre o choro e a ira, o Jacinto disse-me que jamais aceitará que o dever é mais importante que o prazer. [00:41:15 — 00:41:39]

O zelo em manter um estado imutável durante toda a vida adulta dos pais contrasta fortemente com uma nova geração que rejeita as diversas ataduras impostas pela moral ditatorial a que a geração anterior teve de obedecer. A desorientação perante esta mudança encontra-se nas palavras de Beatriz, que confessa a Henrique que, ainda que tivessem educado os filhos para serem melhores do que os pais, agora acabaria por não saber como lidar com aquilo que eles são e sentem: “*Sofro, porque também eu acredito que o mundo tem de mudar, mas não sei como*” [00:42:24 — 00:42:30].

A voz narrativa onisciente dá-nos as reflexões de Teresa (única filha), sobre os papéis de género da altura: “As tomadas [elétricas], as fêmeas, estavam presas às paredes das casas sem se poderem mexer. [...] Já as fichas [machos] podiam passear-se pela casa toda, podiam entrar nas tomadas que bem lhes apetecesse” [00:37:27 — 00:37:51]. Este pensamento é completado, porém, com uma defesa da importância do trabalho de cuidados: “Mas sem as tomadas não existia a luz, o aquecimento da casa, as máquinas de secar ou as de barbear” [00:37:34 — 00:37:41]. A este reconhecimento de valor seguirá uma outra denúncia da segregação de habilidades por razão de género. A voz-off onisciente diz-nos: “Ao contrário dos irmãos, Teresa sabia que existiam as tarefas para os homens e as tarefas para as mulheres” [00:37:53 — 00:37:59], e passa a enumerar uma série de tarefas tradicionalmente relacionadas com o feminino: fazer tricô, cozinhar, engravidar, praticar abortos e tratar das casas que eram dos homens. Quando a lista de tarefas masculinas começa, Teresa liga o secador de cabelo à parede e o barulho “afoga” a voz do narrador: “os homens faziam as enciclopédias, as descobertas, as guerras [...]” [00:38:10 — 00:38:15]. De novo, de modo indireto, inteligente e com um toque cómico, Vasconcelos ironiza sobre as conceções tradicionais e a normalização das construções culturais vigentes, “interrompendo” de forma paródica aquilo que socialmente se tem associado aos valores viris, valores com um reconhecimento social muito mais elevado do que as tarefas essenciais para a vida (tradicionalmente feitas por mãos de mulher).

4.2 O tempo cíclico: natureza, cuidados e crescimento

Durante todo o filme, a linguagem da voz narrativa faz uso de múltiplas metáforas que acompanham imagens de florestas, plantas ou naturezas-mortas com alimentos. Os filhos de Beatriz irão encontrar na mãe, representada como um tronco, o referente que os guiará até o seu enraizamento se solidificar. As imagens botânicas que metaforicamente apresentam Beatriz como sustento da vida, são intercaladas com a sua função literal como cuidadora de plantas. Diz-se ainda que, uma vez os filhos já “enraizados”, ela decidiria mudar-se para uma casa maior, com espaço para filhos e netos, e com um jardim no qual plantaria e cuidaria de numerosas árvores de fruto: “Nunca foi tão feliz a Beatriz como naquela época” [00:47:56 — 00:48:00].

O filme mostra a passagem do tempo através do crescimento dos filhos, que passam de crianças a jovens, e centra-se especialmente no pai da realizadora. O crescimento de Jacinto é contraposto de forma paralela com o das plantas através de imagens nas quais o rosto de Jacinto (um menino) deitado sob as folhas de uma árvore muda para a imagem de Jacinto em jovem, vestido com a mesma camisa vermelha, como se uma metamorfose do corpo tivesse acontecido subitamente naquele mesmo espaço.

Diversas sequências estão dedicadas a reflexões existenciais sobre o tempo, a natureza, os seus ciclos e as origens da vida. Numa destas ocasiões, o menino Jacinto compara as diferenças entre a esperança de vida de várias espécies (moscas, ratos, baleias).

Mais à frente, Beatriz falará da sabedoria e da paciência das árvores, cuja longevidade receberá a sua atenção, fazendo-nos regressar, de novo, às “descobertas” coloniais (“*muitas das sequoias que existem na Califórnia já eram velhas quando Colombo chegou às Américas*” [00:17:22 — 00:17:27]). Estes pensamentos relativizam e desafiam a percepção antropocêntrica e ocidental do tempo medido de forma linear e com base na esperança média de vida do ser humano. Numa outra ocasião, Beatriz discorre sobre a origem dos tempos e as relações entre as espécies e os elementos num mundo habitado primeiramente por entes não humanos desde a sua origem:

Quando ousava acreditar ter tempo para si própria, os pensamentos da Beatriz procuravam o início dos tempos. E aí acreditava tanto em Deus como no alfabeto. Primeiro, viam as águas, seguidamente as árvores, e depois, as aves. [00:07:51 — 00:08:09]

Da mesma forma que para Beatriz a origem dos tempos começava com a água, para depois deslocar-se à terra (*as árvores*) e finalmente ao ar (*as aves*), Henrique mostra a sua forte ligação com o mar ao situar a origem do mundo neste meio, concretamente, nos cavalos-marinhos, que, para ele, contêm a memória da humanidade: “*sem eles, como é que nós nos lembrávamos de quem somos?*” [00:44:00 — 00:44:04]. A escolha desta espécie marinha, em cujo processo de reprodução é o macho quem engravida, poderia ser interpretada como mais uma contestação ao suposto carácter natural da família nuclear, com os seus marcados papéis e representações de género: desde um ponto de vista mais holístico, a natureza oferece múltiplas alternativas aos modelos genéricos de parentesco e das tarefas produtivas.

Vasconcelos, através da voz de Beatriz, encontra uma nova oportunidade para colocar em valor os labores de cuidados como sustento essencial da vida:

Mas logo [Beatriz] se lembrava de Zulmira [trabalhadora doméstica], e pensava que estas suas teorias não passavam de um desperdício de tempo porque era Zulmira que, juntamente com ela, segurava nas paredes da casa, nas raízes das crianças, nos pequenos-almoços, e nas mudas das camas. No início dos tempos estava, certamente, Zulmira. [00:08:12 — 00:08:35]

Esta reflexão irá continuar com outra sobre o tempo ritual e cíclico: “*Todas as manhãs do mundo começavam com o cigarro de Zulmira, que depois de terminar, abria a porta e deixava que as estações do ano invadissem a casa*” [00:08:48 — 00:08:58]. A menção das estações do ano em referência à sua influência nos estados emocionais das personagens, surgirá aquando da morte de Beatriz: ainda que esta tivesse acontecido na primavera, explica-se que esta morte deixou todos os filhos submergidos num profundo outono⁹.

9 Numa entrevista com o Film at Lincoln Center (2020) de Nova Iorque, Vasconcelos relaciona as

Se a primeira metade do filme transcorre principalmente em espaços domésticos interiores, a segunda (depois da morte das mães) inclui planos gerais em torno de ambientes e espaços naturais, como bosques e montanhas. A paisagem montanhosa é descrita numa entrevista por Catarina Vasconcelos como um vasto espaço que supera largamente a escala humana (Film at Lincoln Center 2020), reflexão que conecta com a visão perspectivista explicada por Viveiros de Castro: “*Há sempre a ideia de que se está diante de algo que é maior que o olhar*” (2007, 92).

Da mesma forma que Graham Harvey (2018) tem assinalado as limitações da linguagem para perceber e denominar formas alternativas de ver o mundo, Jacinto lamenta que a linguagem dos homens já não faça sentido para ele. Nesse momento, e depois de se lembrar de uma afirmação de Zulmira (“*a linguagem dos pássaros só se revela àqueles que deixam de ter corpo*” [01:14:15 — 01:14:20]), consegue finalmente começar a compreender a linguagem das aves quando o seu corpo se torna leve. As aves, cujo canto aparece legendado no ecrã (atribuindo-lhes desta forma agência cultural e linguística), convidam-no a metamorfosear-se para explorar novas linguagens, numa espécie de “agenciamento” mutável, simbiótico e comunicativo interespecies (Deleuze e Guattari 1987):

Jacinto, as cicatrizes no coração não se vêem, assim como o nosso voo, que não deixa vestígio no ar. Quando te perguntarem diz: “fui com os pássaros. Eles têm asas e eu preciso de um novo coração”. Ambos começaremos de novo: nós mudaremos as penas, e tu encontrarás novas palavras. As palavras, levar-te-ão a novos sentidos... E sempre que não te lembrares, inventa. [01:14:41 — 01:15:14]

4.3 O tempo fragmentado: ausência, morte e orfandade

A percepção da passagem do tempo varia largamente ao longo do filme dependendo das circunstâncias. Os extensos períodos que Henrique passa no mar imprimem um desacelerar significativo desta noção. Neste caso particular, tanto a distância física como os tempos de espera que o transporte dos correios implica, dilatam e eternizam o tempo no mar: “*Triz, faz hoje um mês que parti, mas juro que me parece estar no mar há pelo menos meio ano*” [00:09:30 — 00:09:38], diz a voz de Henrique numa das suas cartas a Beatriz. Mais à frente, Henrique irá explicar que a tripulação do navio esteve ao ponto do desespero após duas semanas sem receber correio, o único meio de contacto com os seus entes queridos. São estas cartas, narradas pelas vozes de Henrique e Beatriz, as que dão conta da relação epistolar e até espiritual entre eles: “*a relação que [Beatriz] tinha*

estações do ano com ciclos repetidos de vida e morte: no inverno, tudo morre, para renascer na primavera. [<https://www.youtube.com/watch?v=y1331OTJh7Y>. Data de acesso: 7 de julho de 2024.]

com Henrique era semelhante àquela que tinha com Deus” [00:17:57 — 00:18:01]. A outra pessoa surge como uma figura omnipresente, mas invisível; trata-se de uma relação na qual a fé, a resiliência e a fortaleza do espírito funcionam como motores, fazendo com que o vínculo continue.

Como forma de compensar o tempo perdido pela ausência, os objetos fazem as vezes de depositários de lembranças que Beatriz deseja partilhar com Henrique de forma diferente, tratando de “enganar” o tempo: “Quando eles forem grandes, havemos de descer os dois à cave, Henrique, e sem dizer a ninguém, visitamos os nossos filhos quando eles eram pequenos” [00:33:04 — 00:33:16]. De acordo com a voz narradora, Henrique apenas esteve presente no nascimento do Jacinto, o primeiro dos seus seis filhos, sendo depois testemunha do crescimento deles por mediação das fotografias e da palavra escrita de Beatriz. Egoistamente, admite o desejo de que os filhos não cresçam, que fiquem congelados no tempo, como os momentos capturados em papel fotográfico que recebe, e lamenta ter perdido tudo aquilo que aconteceu pela primeira vez “por ter escolhido o mar”.

Desta forma, os filhos vão crescendo com um pai que representa uma figura praticamente desconhecida, quase mítica, produzindo neles uma sensação de orfandade simbólica por causa do pai ausente. Será a figura da mãe que fará as vezes de “tronco”, isto é, de base firme e estável para os filhos, bem como denexo entre estes e Henrique. Mais adiante no filme, durante o enterrar de um passarinho, os filhos perguntam a Beatriz se Henrique não terá ele também realmente morrido e ser por isso que não volta. Tudo isto responde a um sentimento de estranheza a respeito da figura do pai que quase não conhecem e que constitui uma figura espectral com a qual se comunicam através das cartas da mãe. Anos depois, quando Beatriz morre de forma súbita, a sua função como nexo torna-se ainda mais evidente: após a desapareção de Beatriz, o contacto entre o pai e os filhos reduzir-se-á ao mínimo: evitarão falar entre si e até olhar-se diretamente nos olhos. O pai passará a ter estadias cada vez mais compridas no mar, como explicado pela voz de Jacinto [00:51:01 — 00:51:05].

Dois eventos apresentados de forma muito próxima marcarão um “antes” e um “depois” na vida da realizadora e de seu pai: a morte de Beatriz, mãe de Jacinto, e a morte de Ana, mãe de Catarina. Precisamente no ponto médio do filme, anuncia-se a morte de Beatriz, que deixará os seus filhos órfãos, desprovidos do elo principal do seu enraizamento e referente no mundo. Tal como explicado pela voz-off de Jacinto, Beatriz era o tronco do qual cresceram os filhos. Quando ela morreu, os filhos, como “ramos”, caíram por terra [00:55:53 — 00:55:56]. Jacinto ainda refere a amnésia protetora que surge dos momentos traumáticos: “Ainda hoje não me lembro bem do dia. Porque os dias em que algo tão grande acontece, como o dia em que uma mãe morre, nunca se tornam memórias. Ficam para sempre presos em nós, como se fossem sinais que nascem na nossa pele para nunca mais sair” [00:55:10 — 00:55:27].

A morte de Beatriz gerará o primeiro exemplo de orfandade literal que vamos encontrar neste filme, fazendo a ligação com o segundo: a morte da mãe da realizadora quando esta tinha 17 anos. No ecrã, uma fotografia do dia do nascimento de Catarina

no hospital revela-se devagar: Ana segura Catarina nos seus braços nos instantes a seguir ao parto. A voz de Catarina explica que 17 anos mais tarde entrariam nesse mesmo hospital, quando a mãe dela morreu. O lapso de tempo de 17 anos entre o momento do nascimento de Catarina e o momento da morte da sua mãe parece ainda mais breve quando ambos os eventos são contrapostos em menos de dois minutos de filme, como um ciclo acelerado de vida e morte.

Tanto Jacinto como Catarina sofrem uma espécie de metamorfose aquando da perda das suas mães, momento no qual também o seu *status* acaba por mudar para aquele de “órfão/órfã”. A experiência partilhada de orfandade será então o espaço de encontro e de reconhecimento mútuo entre Catarina Vasconcelos e o seu pai: “*eu e o meu pai encontramos-nos na ausência da palavra ‘mãe’*” [00:59:54 — 00:59:58]. Encontramos neste ponto um exemplo do conceito de *practical identity investment* como causa do luto desenvolvido por Cholbi (2021). O facto de as vozes de Catarina e do seu pai se incorporarem aqui para narrar em primeira pessoa a experiência de orfandade evidencia a alteração na identidade própria que a morte das respetivas mães causou neles. Ainda mais reveladora é a mudança de perspetiva na voz de Jacinto neste momento: se durante a primeira parte do filme narra desde um ponto de vista onisciente, é a rutura que supõe a morte de Beatriz na biografia de Jacinto o fator desencadeante desta “metamorfose” narradora para uma posição subjetiva em primeira pessoa.

O reconhecimento mútuo de pai e filha na orfandade será ainda colocado no ecrã com um jogo de espelhos: o reflexo dos olhos de Catarina e, mais à frente, de Jacinto, devolvem o olhar para a audiência, rompendo a quarta parede. Os espelhos também aparecerão noutra sequência, na qual se mostram planos gerais do bosque com espelhos ocultos que, ao mover-se, fraturam a lógica da paisagem. Este *motif* também nos faz lembrar da qualidade fragmentária e multicamada da memória, como um jogo de espelhos que desfia as fronteiras entre realidade e ficção (Caballero-Rabanal 2024, 54). A introdução da realizadora é marcada formalmente: as imagens capturadas em filme que ilustravam a vida de Beatriz, de Henrique e dos filhos pequenos, são substituídas pelo digital, tecnologia do tempo que Catarina Vasconcelos habita e desde o qual se expressa (Film at Lincoln Center 2020).

Posteriormente, Catarina Vasconcelos reproduzirá uma conversa que teve com a sua mãe num sonho, no qual, de repente, Ana voltava e explicava-lhe que apenas tinha estado um tempo fora, demorando-se um pouco mais do que aquilo que estava à espera: “*Mãe, passaram-se quinze anos*” [01:18:26 — 01:18:28], responde Catarina. Inicialmente, a voz da realizadora reconhece sentir uma grande confusão, já que não sabe como resumir quinze anos da sua vida, e até se esqueceu de como interagir com a mãe passado tanto tempo. Ana começa então a fazer perguntas sobre as últimas mudanças tecnológicas e culturais (os *smartphones*, a Wikipédia, o sushi), e entristece-se quando toma consciência do tempo que realmente passou. Catarina, então, intervém para dizer: “*e como vi que estavas a começar a chorar, disse muito depressa: ‘não, mãe, as coisas não mudaram assim tanto, mas explico-te tudo, tudo o que quiseres saber.*”

Temos tempo, não temos?” [01:19:47– 01:19:59]. Esta última interrogação sem resposta sublinha emotivamente a urgência da falta do tempo, especialmente quando a morte dilui as expectativas de futuros compartilhados. A narração do sonho é acompanhada por imagens que mostram as mãos de Catarina “restaurando” folhas e pequenos ramos de árvores e plantas mediante vídeos reproduzidos em reverso. Esta estratégia pode ser relacionada com um desejo de retroceder no tempo como expressão da saudade (Chinita 2023, 38) e ainda como metáfora da reconstrução de memórias em termos de reparação e cura do trauma (Caballero-Rabanal 2024, 54).

Para finalizar esta secção, é relevante fazer menção ao “véu de espectralidade” cinematográfico mais evidente na obra, que desta vez não é visual, mas auditivo: no final do filme, ouvimos a voz real da avó Beatriz através dum vinil que ela gravou com os filhos para enviar a Henrique durante uma das suas estadias no mar. A realizadora reserva esta “surpresa” para a conclusão do filme, como uma forma de recompensa após ter tecido e (re)construído as lembranças de quem conheceu Beatriz, e Vasconcelos se ter projetado sobre elas como artifice desta “engenharia das memórias” que agora também fazem parte da sua própria biografia.

5. Notas finais

O título do filme tem a sua origem na explicação que os antigos davam às migrações das aves, que eram um mistério para eles: achavam que as diferentes espécies eram uma só, e que os pássaros eram sempre os mesmos, mas que tinham sofrido uma metamorfose. A realizadora, após explicar esta lenda, afirma: *“Aquilo que o ser humano não consegue explicar, inventa”* [01:01:01 — 01:01:05]. Esta será a premissa que ela própria irá seguir para defender o seu direito a reconstruir a história familiar, com base naqueles elementos acessíveis, ou mesmo deixando voar livremente a imaginação: no final, revela-se que o avô Henrique teria pedido aos filhos para queimar as cartas que durante anos tinha trocado com Beatriz. Os filhos respeitaram este desejo e assim o fizeram, mas a realizadora exprime o seguinte: *“Se não as podiam ter [as cartas], tinham direito a inventá-las, e assim imaginar novamente a mãe”* [01:29:45 — 01:29:52].

Uma nova nota de humor final vem esclarecer a dança fluida entre ficção e realidade que percorre o filme, justificando decisões artísticas e narrativas. Explica-se que quando o pai leu o guião disse: *“Há aqui coisas que não aconteceram bem assim...”*, ao qual Catarina responde: *“E então? Poderiam ter acontecido”*. O pai replica: *“Eu nem sequer me chamo Jacinto!”* [01:25:54 — 01:26:06]. O pai da realizadora chama-se Henrique, mas Catarina Vasconcelos explica-lhe que teria sido uma enorme confusão ter dois Henriques na história. Interação assim três dimensões diferentes relativamente à memória e à produção criativa: as recordações daquilo que aconteceu por parte de quem experienciou essas vivências, a reconstrução da história através das memórias de outrem, e, por último, as decisões artísticas em prol da claridade da narração. Sobre esta diversidade

de perspectivas, é importante sublinhar mais uma vez que Catarina Vasconcelos incorpora múltiplas temporalidades que desvelam a relatividade do *tempo*: tempos lineares que situam a narração mediante a alusão a eventos históricos e políticos de Portugal; tempos cíclicos que se correspondem com a repetição dos períodos naturais e das tarefas de cuidados; e tempos fragmentados, que encontram a sua materialização na variabilidade das memórias e nos eventos que interrompem a própria biografia e identidade, como a experiência de orfandade.

Catarina Vasconcelos explica que o processo de criação deste documentário teve como objetivo preencher os espaços vazios da sua memória (Film at Lincoln Center 2020): informações que ela não tinha por não ter conhecido a avó Beatriz; segredos que a família não queria revelar; lembranças sobre a sua mãe, Ana, que sentia que estava a esquecer. A realizadora menciona o poder curativo das artes, e concretamente, da ficção biográfica. *A Metamorfose dos Pássaros* é um exemplo de como a criação artística pode ser uma forma terapêutica de lidar com o luto e a perda, e como a reivindicação do direito à reconstrução da história familiar é também um contributo para a reconstrução da história de diversas gerações a um nível mais “macro”, para além dos limites de uma família, de uma casa e também das fronteiras dum país. Voltando ao conceito de *pós-memória* de Marianne Hirsch como instrumento para repensar novos paradigmas culturais, Vasconcelos, na nota de intenção sobre o filme, afirma: “[Este filme é] *também acerca de um determinado período histórico que eu não tinha vivido: um período tão distinto daquele que vivemos hoje e que temos o dever de não esquecer. É um grande privilégio viver em Liberdade*”¹⁰.

A decisão consciente de reconstruir a memória é uma forma de reconciliação com aquilo que dói: as perdas, as ausências e as lembranças sempre presentes. E este (re) encontro pode também ser uma forma de justiça revitalizadora que transforma e “metamorfoseia” essas dores numa reflexão transgressora a diferentes níveis. Face ao modelo familiar tradicional fomentado pelo Estado Novo, *A Metamorfose dos Pássaros* coloca Beatriz num papel de protagonismo atípico: é uma personagem principal “ausente” (um morto), mulher e dona de casa, que não cumpre com as características típicas dos modelos das narrativas hegemónicas (cf. Sniader Lanser 1992). Ao mesmo tempo, Beatriz relaciona-se de igual forma com tudo o que a circunda, sem hierarquizações, circunstância que a liberta duma identidade colada exclusivamente ao seu papel de “mãe, esposa ou avó de”.

Contrariamente à desvalorização do trabalho doméstico tradicionalmente feminino, a realizadora coloca no centro do filme a essencialidade das tarefas que sempre se têm dado por garantidas. Vasconcelos reconhece o valor dos cuidados e o género de quem tradicionalmente os tem realizado sem atribuir às mulheres a predisposição “natural” para desempenhá-los. Subverte ainda a instrumentalização do conceito de

¹⁰ Nota de intenção no *website* do filme: <https://metamorfosedospassaros.pt/sobre/>.

“família” (eminentemente nuclear, humana, consanguínea e hierárquica) que, sob uma lógica extrativista, tem guiado as expedições coloniais (sob a ideia de “família portuguesa” do Minho a Timor) e a exploração do trabalho de cuidados (ao colocar em mãos femininas a responsabilidade não valorizada da produção e reprodução da vida), destacando a correspondência direta, interdependente e ineludível, entre sobrevivência e respeito pela natureza. Vasconcelos cria uma rede não hierárquica entre entes humanos, não humanos e o entorno: Beatriz guarda uma relação especial com a terra e as plantas; Henrique, com as águas e seres do mar; Jacinto, com o ar e as aves.

A *Metamorfose dos Pássaros*, segundo a nota de intenção da própria realizadora, é um filme “sobre as mães das mães, as mães das mães das mães, as mães das mães das mães das mães...”¹¹. Este sintagma, gramatical e linguisticamente tão simples, que poderia ser reproduzido e estendido *ad infinitum*, contém precisamente a essencialidade mesma da vida enquanto sinergia relacional de elementos interespécies. A reconstrução de memórias é, então, ainda uma expressão da essencialidade dos cuidados, que nos coloca num *continuum* (multidirecional, multitemporal e multicamada) de que faz parte a nossa identidade como devedora da nossa herança ancestral.

Recuperando a citação que dá título à chamada de trabalhos do número monográfico em que se inscreve este texto, *Somos sempre a vida póstuma dos outros* (tomada do filósofo italiano Emanuele Coccia), *A Metamorfose dos Pássaros* mostra de que maneira a própria existência, bem como a própria memória (com a sua mistura entre realidade e imaginação), estão sempre em contínua interação com as dos outros (humanos, não humanos e matéria). Reconhecer esta influência recíproca amplia as perspectivas individualistas da vida e da memória, destacando a “autoria coletiva” das recordações e a direcionalidade múltipla que a reconstrução de memórias através da produção fílmica consegue atingir: trabalhar sobre memórias de momentos que não vivemos, ou sobre pessoas e lugares que não conhecemos, não é uma mera reprodução das vidas alheias. Esta tarefa incorpora-nos como parte ativa (mesmo “anacronicamente”) dum processo de *pró-memória*¹² que nos projeta sobre as biografias dos outros da mesma forma que os outros fazem parte da nossa existência, memória e identidade.

11 Nota de intenção no *website* do filme: <https://metamorfosedospassaros.pt/sobre/>.

12 Termo proposto pelas editoras (Catarina Laranjeiro e Inês Sapeta Dias) na chamada de trabalhos para este número da Revista de Comunicação e Linguagens (nº 62). Agradeço as sugestões e comentários das editoras e das revisões cegas, que contribuíram largamente para a melhoria deste artigo.

Referências

- Adam, Barbara. 2005. *Timescapes of Modernity: The Environment and Invisible Hazards*. Hoboken: Taylor & Francis.
- Barthes, Roland. 1981. *Camera lucida: reflections on photography*. New York: Hill and Wang.
- . 2012. *Mythologies*. New York: Hill and Wang
- Bates, Peter. 2007. “Inuit and Scientific Philosophies about Planning, Prediction, and Uncertainty.” *Arctic Anthropology* 44 (2): 87–100. <https://doi.org/10.1353/arc.2011.0065>.
- Belo, Maria, Ana Paula Alão, e Iolanda Neves Cabral. 1987. “O Estado Novo e as mulheres.” Em *O Estado Novo: das origens ao fim da autarcia (1926-1959)*, 263-79. Vol. 2. Lisboa: Fragmentos.
- Caballero-Rabanal, Laura. 2024. “Reconstruction of memories and recognition of care work in *Nedar* and *A Metamorfose dos Pássaros*.” *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade* 6 (10): 45-57. <https://doi.org/10.21814/2i.5825>.
- Chinita, Fátima. 2023. “Self-Representation and Intermediality in The Metamorphosis of Birds (Catarina Vasconcelos, 2020).” *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media* 30 (2): 31–54. <https://doi.org/10.24193/ekphrasis.30.3>.
- Chisholm Hatfield, Samantha, Elizabeth Marino, Kyle Powys Whyte, Kathie D. Dello, and Philip W. Mote. 2018. “Indian Time: Time, Seasonality, and Culture in Traditional Ecological Knowledge of Climate Change.” *Ecological Processes* 7 (25): 1-11. <https://doi.org/10.1186/s13717-018-0136-6>.
- Cholbi, Michael. 2021. *Grief: A Philosophical Guide*. Princeton: Princeton University Press.
- Cova, Anne, and António Costa Pinto. 2002. “Women under Salazar’s Dictatorship.” *Portuguese Journal of Social Science* 1 (2): 129–46. <https://doi.org/10.1386/pjss.1.2.129>.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Descola, Philippe. 2015. *Par-delà nature et culture*. Collection Folio 607. Paris: Gallimard.
- Federici, Silvia. 1975. *Wages against Housework*. London, Bristol: Power of Women Collective; Falling Wall Press.
- Ferreira, Ana Paula. 1996. “Home Bound: The Construct of Femininity in the Estado Novo.” *Portuguese Studies* 12: 133–44. <https://www.jstor.org/stable/41105752>.
- Ferreira, Patrícia Martinho. 2021. *Órfãos do império: heranças coloniais na literatura portuguesa contemporânea*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Fitz-Henry, Erin. 2017. “Multiple Temporalities and the Nonhuman Other.” *Environmental Humanities* 9 (1): 1–17. <https://doi.org/10.1215/22011919-3829109>.
- Folbre, Nancy. 2001. *The Invisible Heart: Economics and Family Values*. New York: New Press.
- Freud, Sigmund. 1966. “Mourning and Melancholia.” In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, edited by J. Strachey, A. Freud and Angela Richards, 243–58. London: Hogarth Press.
- Freyre, Gilberto. [1933] 2003. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48ª edição. São Paulo: Global Editora.
- Gallagher, Tom. 1979. “Controlled Repression in Salazar’s Portugal.” *Journal of Contemporary History* 14 (3): 385–402. <https://doi.org/10.1177/002200947901400302>.
- Harcourt, Wendy. 2023. “The Ethics and Politics of Care: Reshaping Economic Thinking and Practice.” *Review of Political Economy* August, 1–17. <https://doi.org/10.1080/09538259.2023.2241395>.
- Harris, Judith. 2021. “The Literature of Loss: Elegy Writing as a Therapeutic Strategy for Coping with Grief.” *British Journal of Guidance & Counselling* 49 (6): 853–65. <https://doi.org/10.1080/03069885.2021.1983771>.
- Harvey, Graham. 2005. *Animism: Respecting the Living World*. London: Hurst & Co.
- . 2018. «Adjusted styles of communication (ASCs) in the post-Cartesian world». In *Rethinking Relations and Animism*, 35–52. Abingdon: Routledge.
- Hirsch, Marianne. 2008. “The Generation of Postmemory.” *Poetics Today* 29 (1): 103–28. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>.
- Latour, Bruno. 1996. “On Actor-Network Theory: A few clarifications”. *Soziale Welt* 47 (4): 369–81. <https://www.jstor.org/stable/40878163>.
- . 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Clarendon Lectures in Management Studies. New York: Oxford University Press.

- Sniader Lanser, Susan. 1992. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University Press.
- Vieira, Patrícia. 2013. *Portuguese Film, 1930-1960: the Staging of the New State Regime*. London: Bloomsbury Academic.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2007. *Eduardo Viveiros de Castro*. Editado por Renato Sztutman. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial.

—

Filmografia

- Film at Lincoln Center. 2020. “The Metamorphosis of Birds Q&A with Catarina Vasconcelos.” YouTube vídeo, December 22. 29:46. <https://www.youtube.com/watch?v=y1331OTJh7Y>.
- Vasconcelos, Catarina, dir. 2020. *A Metamorfose dos Pássaros*. Portugal: Primeira Idade.

Nota biográfica

Laura Caballero-Rabanal é doutoranda e instrutora no programa de Espanhol e Português da University of Massachusetts Amherst. É licenciada em Tradução e Interpretação e mestre em Antropologia e em Ensino de Inglês. Os seus interesses de pesquisa incluem os cinemas ibéricos, os estudos comparatistas, urbanos e de gênero, e a crítica videográfica.

ORCID

[0009-0000-1227-5878](https://orcid.org/0009-0000-1227-5878)

CIÊNCIA ID

[2D16-7D82-D9A4](https://ciencia.id/2D16-7D82-D9A4)

Morada institucional

Spanish and Portuguese Studies
Department of Languages, Literatures,
and Cultures
University of Massachusetts Amherst
161 Presidents Drive
416 Herter Hall
Código postal: 01003 Amherst MA, USA

Declaração de conflito de interesses

A autora declara não haver potenciais conflitos de interesse em relação à investigação, autoria e/ou publicação deste artigo.

Para citar este artigo

Caballero-Rabanal, Laura. 2025. “Tempo, natureza e memórias intergeracionais em A Metamorfose dos Pássaros.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (62): 98-118. <https://doi.org/10.34619/brhx-vgb7>

Recebido Received: 2024-07-15**Aceito** Accepted: 2024-11-21

© Laura Caballero-Rabanal. Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos da licença Creative Commons Attribution 4.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>), que permite distribuir, remisturar, adaptar e desenvolver o material em qualquer meio ou formato, apenas para fins não comerciais e desde que seja atribuída a autoria.