

ESCRITAS : MANIFESTOS

UM CINEMA SEM NOME

INÊS SAPETA DIAS

CADERNO N.º 6

UM CINEMA SEM NOME

INÊS SAPETA DIAS

Venho falar-vos de um cinema que tem um nome escorregadio, volátil, variável, que não corresponde a uma filmografia estudada ou fixa. Não é uma categoria bem definida pela história do cinema, até poderíamos perguntar se faz parte da história do cinema. Por isso começo por vos mostrar imagens. Até porque foi assim que entrei em contacto com estes filmes – filmes de família? cinema vernacular? cinema caseiro, doméstico? Comecei directamente pelas imagens, não pelos conceitos, não pela teoria. E vou ler-vos um texto ao mesmo tempo, que não fala de cinema, e muito menos de cinema amador ou de filmes de família, mas que, para mim, expressa o interesse que encontrei neste cinema e o espanto que senti quando o vi pela primeira vez.



Atlas de um Cinema Amador: Cartografia do Descartado, 2023

Documentário, dur. 33'

Inês Sapeta Dias e Luísa Homem

Cortesia das autoras

-
- 1 Nota dos editores (NE): O texto “Um Cinema sem Nome” resulta da transcrição da gravação sonora da aula aberta de Inês Sapeta Dias concretizada na ESAD.CR-IPL a 21/03/2025, pelo que se optou por conservar, tanto quanto possível, os vestígios da oralidade. Os códigos QR que acompanham as imagens são ligações para alguns dos vídeos originais exibidos nessa ocasião. A autora escreve segundo o antigo acordo ortográfico.

O que nos fala, ao que me parece, é sempre o acontecimento, o insólito, o extraordinário. Cinco colunas na primeira página, largas manchetes. Os comboios só começam a existir quando descarrilam. E quanto maior é o número de viajantes mortos, mais eles existem. Os aviões só ganham existência quando se perdem. Os carros têm o único destino de chocar contra os plátanos, cinquenta e dois fins de semana por ano, cinquenta e duas estatísticas, muitos mortos e tanto melhor para a informação se os números não param de crescer. É preciso que haja, por detrás do acontecimento, um escândalo, uma fissura, um perigo, como se a vida só devesse revelar-se através do espectacular. Como se o eloquente, o significativo, fosse sempre anormal: cataclismos naturais ou reviravoltas históricas, conflitos sociais, escândalos políticos...

Quando nos precipitamos para medir o histórico, o significativo, o revelador, não deixemos de lado o essencial: o verdadeiramente intolerável, o verdadeiramente inadmissível. O escândalo não é a explosão, é o trabalho nas minas. As perturbações sociais não são preocupantes em períodos de greve, são intoleráveis vinte e quatro horas por dia, trezentos e sessenta e cinco dias por ano.

Os maremotos, as erupções vulcânicas, as torres que desabam, os incêndios nas florestas, os túneis que desmoronam, o Publicis [um prédio da Agência de Comunicação em Paris], que arde e [Gabriel] Aranda que fala! Horrível! Terrível! Monstruoso! Escandaloso! Mas onde está o escândalo? O verdadeiro escândalo? Os jornais não nos dizem outra coisa a não ser: fiquem tranquilos, vocês sabem bem que a vida existe, com os seus altos e baixos, vocês bem sabem que as coisas acontecem.

Os jornais falam de tudo, excepto do corriqueiro (...). O que acontece realmente, o que vivemos, o resto, tudo o resto, onde é que ele está? O que é que acontece em cada dia e que sempre retorna, o banal, o quotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o infra-ordinário, o ruído de fundo, o habitual, como dar conta disso, como interrogá-lo, como descrevê-lo?

Interrogar o habitual. Mas claro, estamos habituados a ele. Não o interrogamos, ele não nos interroga a nós, parece não causar problemas, vivemos sem pensar nisso, como se ele não vinculasse nem perguntas nem respostas, como se não fosse portador de qualquer informação. Já não se trata de ser condicionante, é anestesia. Dormimos a nossa vida num sonho sem sonhos. Mas onde está a nossa vida? Onde está o nosso corpo? Onde está o nosso espaço?

Como falar dessas “coisas comuns”, ou melhor, como cercá-las, trazê-las para fora, arrancá-las da casca onde estão presas, como dar-lhes um sentido, uma língua: que elas falem em fio e em fim do que é, do que somos.

Talvez se trate de fundar finalmente a nossa própria antropologia: aquela que falará de nós, que irá procurar em nós aquilo que durante tanto tempo pilhámos dos outros. Não mais o exótico, mas o endótico. Interrogar o que parece tão natural que esquecemos a sua origem. Reencontrar alguma coisa do espanto que podia sentir Jules Verne, ou os seus leitores, diante de um aparelho capaz de reproduzir e transportar os sons. Pois esse espanto existiu, assim como tantos outros, e foram eles que nos modelaram.

O que é preciso interrogar é o tijolo, o botão, o copo, o nosso comportamento à mesa, as nossas ferramentas, a organização das nossas ocupações, os nossos ritmos. Interrogar o que parece ter cessado para sempre de nos espantar. É claro que vivemos, respiramos, andamos, abrimos portas, descemos escadas, sentamos à mesa para comer, deitamo-nos na cama para dormir. Como? Quando? Porquê?

Descreve a tua rua. Descreve uma outra. Compara. Faz o inventário do teu bolso, da tua carteira. Interroga-te sobre a procedência, o uso e o devir de cada um dos objectos que daí retiraste. Questiona as tuas colheres. O que há debaixo do teu papel de parede? Quantos gestos são necessários para marcar um número de telefone? Porquê? Porque é que que não encontramos cigarros nas mercearias? Porquê é que não encontramos?

O que me importa é que estas perguntas sejam fragmentadas, apenas indicativas de um método, quando muito de um projecto. O que me importa é que elas pareçam triviais e fúteis: é precisamente o que as torna do mesmo modo essenciais, senão mais, que tantas outras perguntas através das quais tentamos inutilmente captar a nossa verdade.

GEORGES PEREC, *L'Infra-Ordinaire*, Paris : Éditions du Seuil, 1989 [trad. nossa]

Em parte, o meu interesse, ou aquilo que me espantou neste cinema, foi ver nos filmes, não o acontecimento — os acontecimentos que a história ou o discurso histórico define como acontecimentos — mas o *não-acontecimento*: o banal, o ordinário, o quotidiano, as coisas para as quais já não olhamos nem questionamos por integrarem completamente a nossa vida.

Por outro lado, houve também um espanto com o próprio cinema, com a natureza das imagens. Lembro-me da sessão, inaugural para mim, onde tive pela primeira vez o embate com esse espanto. Foi uma sessão organizada pela Fondazione Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia

de Bolonha, (www.homemovies.it), nos États Généraux du Film Documentaire, em Lussas (França). O Home Movies é um dos únicos arquivos no mundo que lida, exclusivamente, com filmes de família e faz um trabalho de preservação, mas também de exposição e curadoria. Ou seja, faz questão não só de preservar materialmente os filmes, mas também de os expor, e de encontrar diversas maneiras para o fazer. Nessa sessão, em Lussas, projectou os filmes de família completamente em silêncio, sem comentário, e eu senti que estava a ver cinema pela primeira vez. Senti-me como imagino que se tenha sentido um espectador que, pela primeira vez, tenha visto imagens em movimento projectadas numa tela à sua frente. Os planos não tinham nada de especial: pessoas a conversarem (sem que conseguíssemos ouvir o que estavam a dizer), ou a circularem por uma cidade que eu não consegui reconhecer, e vistas dessa cidade, tiradas em movimento. O espanto veio de estar em frente a uma imagem que mexe, sem mais nada de extraordinário a acontecer a não ser isso mesmo, foi isso que me causou essa sensação. Fez-me lembrar as descobertas no famoso e revolucionário congresso da FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) de 1978, em Brighton, onde também se começou por ver o que restava desse primeiro cinema (até esse congresso chamado “cinema primitivo”). Nesse inaugural e enorme visionamento, percebeu-se que o cinema, no seu princípio, estava mais interessado em colocar o espectador em frente a imagens que mexem, e em espantá-lo com isso, do que em contar uma história. Ver imagens que mexem: esse era o espetáculo do cinema.

Numa conversa que tive com o João Mário Grilo para o catálogo do Panorama – 2.^a Mostra do Documentário Português (em 2006), ele descreve o cinema como uma massa volumosa enorme, contínua, que chega toda ao mesmo tempo e que se aprendeu a cortar essa massa em pedaços e a organizá-la para o espectador (os filmes são uma instalação de tubagens para fazer passar o cinema). No cinema dos primeiros tempos essa massa ainda chegava toda ao mesmo tempo e o João Mário Grilo aproxima isso do que o Picasso disse quando chegou a Lascaux: “a pintura está toda aqui”. Acho que essa conversa é um belíssimo texto sobre cinema, sobretudo do ponto de vista da criação (parte de perguntas a um criador, que nas suas respostas se dirige a criadores):

As primeiras imagens do cinema são marcadas por uma coisa que chega. O comboio dos Lumière é o quê? É um comboio que chega à estação, mas que traz consigo uma série de outras coisas. É uma imagem mágica. Não era possível encontrar uma outra. Aliás, talvez só pudéssemos encontrar outra que os próprios Lumière também filmaram: a saída dos operários (...). São umas portas que se abrem e pessoas que saem. Mas a saída daquelas pessoas não é só saída. Nesse movimento há outra coisa que sai. E essa coisa é a brutalidade do cinema. É a dimensão brutal do cinema que chega todo ao mesmo tempo.

Por isso é que há pouco eu estava a falar da metáfora das canalizações. Os filmes chamados primitivos têm essa enorme generosidade de fazer chegar tudo ao mesmo tempo sem nenhum canal, porque não tinham maneira de montar. O que se faz na montagem dos melhores filmes é, para mim, tentar restaurar a força desse primitivismo, refazer essa força através de um sistema de planos onde se tem a possibilidade de construir, de expandir esse movimento. Agora, o que acontece habitualmente na montagem contemporânea não é uma expansão, é uma retração. E da saída dos operários da fábrica vai-se fazer um filme sobre cada uma daquelas pessoas (...).

Fazer um filme é estabelecer um encontro com a força cinematográfica da vida. Não estou a falar nem da realidade, nem do real, estou a falar da vida. E isto é uma coisa que me parece estar nos primeiros filmes do cinema, e particularmente nos Lumière, por causa desse seu gesto, o gesto das chegadas: a chegada dos fotógrafos a partida do barco do congresso, a partida do porto, a chegada do comboio, a saída dos operários da fábrica, são coisas brutais que chegam todas ao mesmo tempo. E isso é o cinema.

JOÃO MÁRIO GRILO, "Uma massa volumosa que passa, enorme e contínua",
Panorama: Mostra do Documentário Português: Os Debates, catálogo, pp.34-38,
Lisboa : Videoteca Municipal, 2009

Encontrei esta força das coisas que chegam todas ao mesmo tempo naquilo a que podemos chamar os filmes de família. São filmes feitos em situações íntimas, onde a atenção está mais no objecto do que na curadoria do gesto cinematográfico, onde esse gesto se limita a acompanhar a emoção que se sente perante uma coisa que está ali, à nossa frente. Vi esta força, de que o João Mário Grilo fala, na sessão a que assisti, em Lussas.

Em causa, nesta força, está também a diferença entre cinema e filme, distinção em que a montagem tem um papel importante – em português chamam-se “filmes de família”, mas na sua maioria não são montados, o que me faz questionar se deviam mesmo chamar-se assim, “filmes”.

Em “Observações sobre o plano-sequência” (1967), Pier Paolo Pasolini parte do famoso filme (amador e de família) de Abraham Zapruder, um homem que assistia ao cortejo do Presidente dos Estados Unidos da América, John F. Kennedy, em Dallas, no Texas, em 22 de Novembro de 1963, e filma o momento do seu assassinato. Sem montagem, o filme capta o momento dos disparos, e a morte de Kennedy, mas também as poses dos filhos e de outros membros da família em frente ao cortejo que passava:

Somente os factos acontecidos e acabados são coordenáveis entre si e, portanto, adquirem um sentido (...).

Daqui resulta que: o cinema (ou melhor, a técnica audiovisual) é substancialmente um plano-sequência infinito, como exatamente o é a realidade perante os nossos olhos e ouvidos, durante todo o tempo em que nos encontramos em condições de ver e de ouvir (um plano-sequência subjetivo infinito que acaba com o fim da nossa vida): e este plano-sequência, em seguida, não é mais do que a reprodução (como já repeti várias vezes) da linguagem da realidade: por outras palavras, é a reprodução do presente. Mas a partir do momento em que intervém a montagem, ou seja: quando se passa do cinema ao filme (cinema e filme que são, por conseguinte, duas coisas muito diferentes, como a *langue* é diferente da *parole*), sucede que o presente se torna passado (houve, quer dizer, entretanto, coordenações entre as várias linguagens vivas): um passado que, por razões imanentes ao meio cinematográfico, e não por escolha estética, tem sempre o modo presente (e é por isso um presente histórico) (...).

É assim absolutamente necessário morrer, porque, enquanto estamos vivos, falta-nos sentido, e a linguagem da nossa vida (com que nos expressamos e a que, por conseguinte, atribuímos a máxima importância) é intraduzível: um caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade. A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida: ou seja escolhe os seus momentos verdadeiramente significativos (e doravante já não modificáveis por outros possíveis momentos contrários ou incoerentes), e coloca-os em sucessão fazendo do nosso presente, infinito, instável e incerto, e por isso não descritível

linguisticamente, um passado claro, estável e certo, e por isso bem descritível linguisticamente (no âmbito precisamente de uma Semiologia Geral). Só graças à morte, a nossa vida nos serve para nos expressarmos. A montagem trabalha deste modo sobre os materiais do filme (que é constituído de fragmentos, longuíssimos ou infinitesimais, de um grande número, como vimos, de planos-sequência e de planos subjetivos infinitos) tal como a morte opera sobre a vida.

PIER PAOLO PASOLINI, “Observações sobre o plano-sequência”, *Empirismo Herege*, pp.195-196, Lisboa : Assírio & Alvim, 1967

Parece haver, no cinema, mas também na arte contemporânea, um crescente interesse pelas imagens primitivas ou dos primeiros tempos do cinema, como também pelo cinema familiar. Penso que isso em parte se relaciona com uma resistência à organização totalitária do filme, à ordem sequencial que a montagem impõe, uma vontade de estar em frente ao caos das imagens sem o sentido que o filme fixa – o modo como as imagens se têm dispersado pelo espaço, na arte contemporânea ou na performance, parece-me um exemplo deste interesse.

O mesmo interesse é partilhado pelos cineastas identificados com o cinema experimental, mas de outra maneira: Stanley Brakhage ou Jonas Mekas por exemplo, dizem não ser mais do que cineastas amadores. Em “In defense of amateur”, um texto de 1971, Brakhage aponta algumas características do cinema “amador”, conceito cuja carga (histórica e política) é importante para o cinema de que falamos aqui:

O Amador fotografa as pessoas, os sítios, e os objectos do seu amor e os acontecimentos da sua felicidade, de importância pessoal, num gesto que pode agir directamente e seguindo apenas as necessidades da sua memória. Não tem de inventar um Deus da memória, como tem o profissional: nem o amador tem de agradar a nenhuma personificação do Deus na sua realização. É livre, se se limitar a aceitar a responsabilidade da sua liberdade, e trabalhar seguindo o espírito do seu deus ou da sua memória, se forem as suas necessidades particulares a moverem a sua acção. É por isto que acho que qualquer arte do cinema deve inevitavelmente emanar do *medium* do filme amador e caseiro. E acredito que o chamado cinema “co-

mercial” ou ritual tem de inevitavelmente aprender com os filmes dos amadores em vez de, como acontece muitas vezes hoje em dia, ao contrário (...).

É porque um Amador é aquele que realmente vive a sua vida – não aquele que apenas “cumpre o seu dever” – e, como tal, experiencia o seu trabalho enquanto está a trabalhar – em vez de ir para a escola aprender o seu ofício para poder obedientemente passar o resto da vida a fazê-lo –; e o amador, portanto, está sempre a aprender e a crescer através do seu trabalho, na maneira “tosca” como vive a sua vida de contínua descoberta que é tão bonita de se ver quanto, se já o viveram e conseguiram ver, é bonito de se ver dois amantes no seu “tosco” desconhecimento e na alegria da sua contínua descoberta um do outro – se é que alguma vez olharam com prazer e sem inveja dois jovens amantes.

É o Crítico em cada um de nós que dá credibilidade ao estatuto do Crítico Profissional contra o Amador, porquanto um homem sente vergonha pela falta de drama nos seus “filmes caseiros”, põe parte da sua vergonha nas suas filmagens (ou naquilo que diz quando fala dos filmes que fez) e, na verdade, atinge aí o drama do embaraço. E quando um cineasta amador se sente vulnerável pela exposição da sua expressão amorosa quando filmou a sua mulher e filhos, tende a envergonhar-se pela simplicidade da sua visão de beleza e tende a começar a esconder esse olhar simples por baixo de uma complexidade de truques fotográficos e encenação de coisas queridas, para dar ao seu “filme caseiro” um ar pomposo, um ar lustrado, um esconderijo impenetrável e/ou a conceber piadas fílmicas à custa de si próprio e aqueles que ama – tornando-as obviamente ridículas, como que para se proteger, a si e às suas imagens, da crítica... como se dissesse: “Vejam, bem sei que sou tonto – que quero fazer-vos rir de mim e das minhas imagens!”

STANLEY BRAKHAGE (1971), “In defense of amateur”, *Essential Brakhage: selected writings on filmmaking*, pp. 145-146 Nova Iorque : Documentext, 2001 [trad. nossa]

Brakhage faz aqui uma distinção importante entre cinema amador e cinema profissional – sendo o cinema amador movido por uma preponderância do objecto, por um interesse pelas coisas, e não tanto pela obrigação ou pela vontade de dar a ver um gesto artístico. O foco está à frente da câmara, no ver e no acompanhar o que se apresenta à nossa frente. Por outro lado, Brakhage fala da pressão ideológica que é operada sobre este cinema e penso que seria importante estudar o modo como as imagens oficiais influenciam as imagens que as pessoas fazem nos seus espaços mais íntimos (um campo que cada

vez mais me tem interessado estudar). Numa das aulas que deu em Montreal, em 1978, Jean-Luc Godard já fala disso: diz ele que o cineasta amador e os *home movies* não fazem mais do que imitar as publicidades que a Kodak fazia para vender a película cinematográfica e as suas câmaras. Apesar de isso não ser totalmente verdade há, de facto, uma pressão da imagética oficial sobre o modo como as pessoas filmam a sua intimidade. A Hito Steyerl usa a camuflagem para falar sobre isso, e sobretudo sobre as imagens que as pessoas produzem de si próprias para as redes sociais (em “Photography and Political Agency?”, uma conferência em que participou em 2013). Temos tendência para pensar nas redes sociais como um espaço de exposição, íntima, mas Steyerl vê nessa exposição uma forma de nos escondermos, como se estivéssemos camuflados: vestimos um fato, estamos completamente visíveis e, ainda assim, permanecemos escondidos, porque nos diluímos no contexto, no cenário. Para Steyerl, a repetição do enquadramento, da luz, do posicionamento do corpo em frente à câmara nessas imagens, mais do que nos expor, dissimula-nos nesse cenário gigantesco. E isso marca não só o modo como produzimos imagens, mas também o próprio modo como agimos uns com os outros: agimos para ser imagem, mesmo sem estar a produzir imagens.

A pressão ideológica de que fala Brakhage tem afinidades com a definição que Patricia R. Zimmermann dá de “amador”. Zimmermann publicou, em 1995, um dos primeiros estudos sobre cinema amador e filmes de família: “Reel Families: A Social History of Amateur Film”. Aí, a autora identifica os filmes de família como uma subcategoria do cinema amador: ao contrário deste, que tem os seus próprios circuitos de exibição, os filmes de família são produzidos para ser vistos exclusivamente em privado. Roger Odin, estudou a performatividade dessas projecções em família e conclui que existiam para organizar um discurso sobre a história familiar. Nunca eram silenciosas, essas sessões, toda a gente tentava tomar o poder sobre a fixação desse discurso, e as imagens, maioritariamente produzidas por homens (o pai de família), eram uma maneira de fixar a história familiar e a memória que no futuro se terá sobre o presente. Apesar de privadas, essas sessões tinham também uma função ideológica.

Mas voltando a Zimmermann: ela coloca os filmes de família dentro do cinema amador, estuda-os dentro de um complexo cultural e social, e aponta as pressões que o cinema oficial e profissional operou sobre o cinema amador e sobre a própria representação da intimidade.

O termo “amador” tem raízes no capitalismo do século XIX. À medida que o capitalismo empresarial se foi desenvolvendo e desembocando num capitalismo corporativo, o termo “profissional” descrevia os atributos desejados para os trabalhadores intelectuais e gestores corporativos. Enquanto as burocracias corporativas foram engolindo engenheiros, desenhadores, artistas e outros empresários, o profissional standard enquanto parte, apenas, de uma cadeia organizacional, substituiu o modelo artesanal, de autonomia e controlo. O profissional era controlado, comprometido com uma instituição em vez de consigo próprio, tinha saberes reprodutíveis, e funcionava como uma peça substituível. O conceito de “amador”, por outro lado, desenvolveu-se como um antídoto contra a prostração do profissional, contra a roda da dentada burocratizada. (...) No século XIX, o amadorismo em todas as suas formas – andar de bicicleta, pintar, representar – tornou-se aquilo que todo o capitalismo corporativo expelia do local de trabalho: paixão, autonomia, criatividade, imaginação, a esfera privada, a vida familiar. O profissionalismo estava ligado ao trabalho racional, à esfera pública, e às relações de troca. O amadorismo estava localizado no lazer, na esfera privada, nos passatempos. O capital corporativo exilou o remanescente do individualismo burguês para a zona do amadorismo (...).

Enquanto cinema da recuperação, os filmes de família perturbam a história oficial, homogênea e unificada, ao definir os registos como articulações da diferença incompletas e fragmentárias – na sua localização, etnicidade, identidade sexual, género, região, nação – provocando, portanto, uma reavaliação daquilo que se define como prova.

Enquanto cinema de memória, os filmes de família não só funcionam como prova empírica daquilo que de outro modo seriam acontecimentos perdidos; são ao mesmo tempo intervenções políticas, sonhos e fantasmas que sugerem colisões entre diferentes esferas contiguidades através das diferenças. Para muitas comunidades étnicas/culturais/regionais, as filmagens amadoras podem muito bem ser a única fonte de documentação em imagens em movimento existente. Para comunidades sub-representadas, os álbuns de família e os filmes caseiros dão acesso a visões de história e cultura que de outro modo estaria invisível para o público em geral.

PATRICIA R. ZIMMERMANN, *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2008
[trad. nossa]

É comum usar-se a palavra “amador” depreciativamente. Zimmermann começa por identificar a origem do termo – de onde vem, como se estabilizou – e percebe que tende a ser usado negativamente. Mesmo estes filmes de que falamos, começaram por ser definidos a partir da sua negatividade: “não são isto, não são aquilo”. À semelhança do que o Georges Perec propõe com o “infra-ordinário”, Zimmermann diz que “amador” é o que não é “profissional”, é tudo o que insere perturbação, *contracampo*, fissura, dúvida, no campo da ordem e organização racional do trabalho, e é eliminado por uma roda dentada burocratizada que deve, indubitavelmente, continuar a operar para que produzamos ordeiramente e às horas certas.

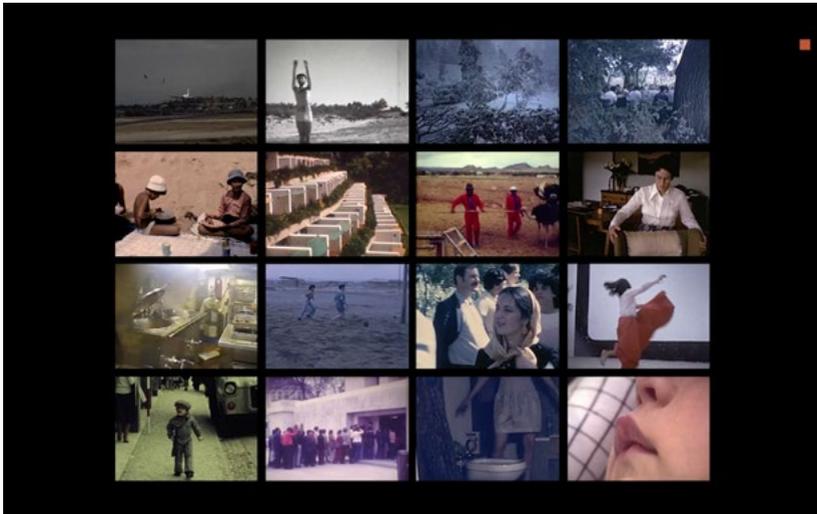
Péter Forgács, realizador que concretizou, através da série de filmes documentais intitulados “Private Hungary” (1988), uma História da Hungria baseada exclusivamente em imagens privadas, aborda a singularidade deste cinema “amador” a partir da ideia de excedente:

Sempre que falta beleza a uma imagem ou ela compromete os chamados mínimos aceitáveis, é considerada um erro ou uma falha. Apesar do facto de as sequências de um filme amador almejarem a perfeição – porque procuram representar uma vida feliz e equilibrada – não deixam de cair no terreno da imperfeição por causa da inevitável presença de “enganos”. Os enganos/erros nunca fazem parte das intenções de um filme, contudo estão sempre presentes. Na verdade, os enganos tornam o género do filme de família poderoso e real. Nem mesmo os melhores, mais espectaculares filmes de ficção, conseguem competir com a autoridade latente do filme de família. Chamo a isso “a perfeição da imperfeição (...)”. Das muitas coisas que acontecem na vida, a maioria não é “apropriada”, não é “adequada” para ser filmada. Não são necessariamente os custos da filmagem que justificam as “imagens ausentes”, mas mais provavelmente aquilo que é considerado tabu. Enquanto há muitos casamentos filmados, um filme de família nunca mostrará um divórcio – ou o abuso, a aberração ou a agressão.

PÉTER FORGÁCS, “*Wittgenstein Tractatus: Personal Reflections on Home Movie*”, *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, pp. 47-56, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2008

Os filmes de família constituem um campo cego (são o *aberrante* na história do cinema), mas também produzem os seus próprios campos cegos: têm sido pouco investigados e programados, e só recentemente têm sido preservados, integram acontecimentos que não são reconhecidos como tal pelo discurso histórico oficial, e há coisas que não filmam (o *aberrante*, mas também o abusivo, o agressivo de que fala Forgács).

Vou mostrar-vos o primeiro episódio de “Atlas de um Cinema Amador”, uma série de 13 episódios que comecei a realizar com a Luisa Homem. Esse primeiro episódio chama-se “Cartografia do Descartado” e aborda precisamente os campos cegos que os filmes de família são e propagam.



Atlas de um Cinema Amador: Cartografia do Descartado, 2023
Documentário, dur. 33'
Inês Sapeta Dias e Luisa Homem
Cortesia das autoras



Cada episódio é uma cartografia e recorre sempre ao mesmo método: as mesmas imagens são comentadas por diferentes convidadas e são montadas e remontadas no corpo do episódio, de diferentes maneiras. A montagem tem então um papel preponderante, é usada como ferramenta de descoberta, permite ver coisas que, de outro modo, não seria possível ver – desde logo persistências nos modos de filmar ou nos gestos à frente da câmara. A imagem privada, a pose, o imaginário, o lazer e o turismo, as pequenas perspectivas sobre os grandes acontecimentos, mas também os pequenos acontecimentos (aqueles que relembram o “infra-ordinário” do Perek) são algumas das cartografias que cada um dos episódios desta série fará, e o último é uma ficção, precisamente para sublinhar que de cada vez que se olha para os mesmos filmes se veem coisas diferentes, e que a montagem, acompanhando isso, possibilita que se escrevam histórias infinitas a partir das mesmas imagens.

Há muitas formas de apagamento. Na definição de “arquivo” explorada neste primeiro episódio, aponta-se para isso: não é só importante o que entra ou o que fica de fora de um arquivo (sabendo que isso determinará o que, daqui a milhões de anos, será conhecido de nós), há outros tipos de invisibilidade produzidos pela arrumação, indexação, descrição daquilo que entra. A este propósito, o Paulo Catrica, fotógrafo e também historiador, fala de um “arquivo anómico” para se referir à ordem do arquivo, e às personagens que essa ordem deixa invisíveis, inexistentes ou sem nome para a história – e dá o exemplo das fotografias onde Joshua Beloniel acompanha algumas visitas oficiais a obras na cidade de Lisboa, hoje indexadas no Arquivo Municipal com o nome do político que as visitou: como chegar a essa fotografia a partir do trabalhador?

O meu interesse pelos filmes de família resulta também da minha investigação de doutoramento sobre a programação do cinema². Nessa investigação percebi

2 NE: A Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação da autora, com o título “A Programação Cinematográfica: Ordem e afecção nas cartas brancas programadas na Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema” (2016), pode ser consultada em https://run.unl.pt/bitstream/10362/43205/1/A%20PROGRAMAÇÃO%20CINEMATOGRÁFICA_inês%20sapeta%20dias.pdf.

que o princípio da programação – que estudei pondo lado a lado e articulando diversos programas apresentados ao longo de diferentes momentos da história da exibição cinematográfica – estabelece que os filmes são, quase invariavelmente, mantidos nos mesmos lugares e que isso faz parte de uma estratégia continuada de prever o espectador, e de o manter, também a ele, no mesmo lugar (talvez a mais recorrente pergunta de programador seja: “para quem se programa?”). O YouTube, a este nível, não é uma plataforma desorganizada, pelo contrário, é uma plataforma organizada para nos prever e colocar em caixas que, agora, somos nós próprios a fechar à nossa volta. O algoritmo é só muito mais eficaz do que o programador de cinema, mas não faz nada de novo.

Essa investigação de doutoramento sobre a história da programação fez-me interessar por aquilo que aí percebi ser considerado *improgramável*, que é outra forma de invisibilidade, relacionada com a que é produzida pelo modo de organização do arquivo. Quando acabei a minha tese voltei ao meu trabalho de programação na Videoteca do Arquivo Municipal de Lisboa com a vontade de organizar uma mostra de filmes de família, precisamente por reacção a esses campos cegos que tinha encontrado na história da programação. Quando cheguei e falei desta ideia à minha colega Fátima Tomé, ela mostrou-me um estranho conjunto de imagens do qual, disse, não sabia nada, nem sobre a sua origem, nem sobre os autores. Foi a partir deste conjunto que organizámos a *Traça - Mostra de Filmes de Arquivos Familiares*, uma iniciativa de recolha e exibição de filmes de família, organizada em contacto muito próximo com o território. Para além das imagens que já estavam na Videoteca (e que, entretanto, por causa da Mostra, já estão identificadas, os seus autores já são, na sua maioria, conhecidos), foi aberta uma angariação de filmes em toda a cidade. Rapidamente percebemos que havia territórios que eram campos cegos na cidade, dos quais não chegavam imagens. Nas três primeiras edições, as que organizei, a *Traça* aconteceu nesses territórios dos quais a Videoteca não estava a receber imagens. É preciso reforçar a ideia de que os filmes são, na sua grande maioria, realizados por pessoas com recursos financeiros para comprar os equipamentos, a película, e assegurar a sua revelação, fazendo desta uma prática reservada a uma classe muito precisa. Ao organizarmos a *Traça* nestes territórios tentámos sublinhar, não apenas o campo cego que estes filmes

são para a história e arquivo do cinema, mas também os próprios campos cegos que estes filmes (re)produzem.

Nesses territórios pensámos em modos de desmultiplicar as maneiras de recolher imagens. No bairro do Castelo (um dos bairros mais filmados por turistas, sem imagens próprias), na primeira edição, por exemplo, fizemos uma experiência de mapeamento emocional do lugar. Não só as pessoas partilharam as poucas fotografias que tinham em casa como, juntos, com a colaboração do António Brito Guterres e um grupo de antropólogas do ISCTE, organizámos um mapa comum a partir de perguntas individuais muito simples: uma dirigida ao passado (“que lugar foi importante para ti no bairro?”); uma dirigida ao presente (“qual é o percurso que fazes todos os dias?”); e outra ao futuro (“onde nunca foste no bairro ou gostavas de ir, e como imaginas que é?”). A partir de cada resposta individual, construímos um mapa geral, comum, onde percebemos as recorrências narrativas, os traumas, e as emoções partilhadas em relação aos lugares.

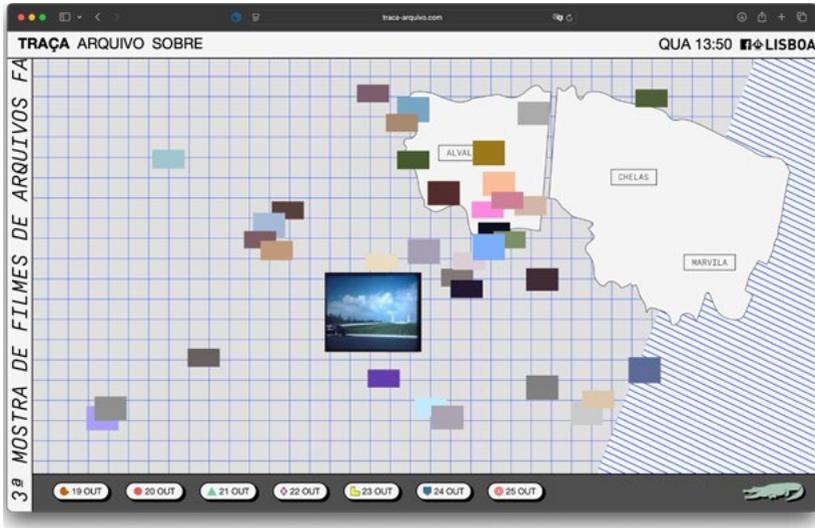
A *Traça* mostrava as imagens que estava a recolher por toda a cidade de diferentes maneiras: projecção de brutos, visionamentos comentados por pessoas das famílias de origem dos filmes, visionamentos comentados por convidados, leituras, instalações temáticas e adaptadas ao espaço do bairro onde aconteciam. Organizou-se uma mostra no Castelo, outra na Madragoa e, no ano do confinamento, organizámos uma edição *online*, transformando o programa num mapa onde as colecções recolhidas ou projectadas em espaços entre os bairros de Alvalade e Marvila estivessem geolocalizadas e acessíveis através de dispositivos móveis (para que os percursos do programa pudessem ser percorridos individualmente).

Para além da organização das mostras, a *Traça* envolve o trabalho quotidiano de receber os filmes e de realizar visionamentos comentados com as famílias que os trazem. Uma ressalva: a noção de “família”, aqui, corresponde mais a uma unidade emocional do que ao formato de família nuclear; ou seja, mesmo se for um grupo de amigos a filmar, isso, no modo como as colecções estão indexadas, corresponde a uma “família”.

É recorrente que esses visionamentos comentados sejam feitos com pessoas que não estão directamente relacionadas com os filmes. Seja porque são trazidos por descendentes, e as pessoas que filmaram já morreram; seja porque os depositantes descobriram os filmes que trazem algures, numa feira, num sótão, e desconhecem a sua origem. Isto é importante porque, não tendo relação ou memória directa dos acontecimentos filmados, grande parte das pessoas que nos trazem e comentam os filmes não estão num lugar muito diferente do nosso, que os recebemos ou visionamos. E mesmo para aquelas que aparecem nas imagens, em frente a elas, de cada vez que as veem (porque tentamos sempre fazer mais do que um visionamento com as mesmas pessoas), não só as datas e os nomes mudam, como mudam também os acontecimentos ou o ambiente das imagens que descrevem. Fomos descobrindo, nesse trabalho, que a memória não está muito longe da imaginação. E percebemos também que os artistas que convidámos em cada edição a entrar em contacto com este arquivo e a produzir peças novas a partir dele, também não estão muito longe desse lugar.

Marianne Hirsch propõe a noção de “pró-memória” para descrever a memória indirecta de um acontecimento. Parte da sua própria relação com o Holocausto, que não é directa, é formada a partir de fotografias e relatos dos seus pais. Essa noção parece-me útil para pensar este lugar – dos descendentes, mas também dos arquivistas, e dos artistas que trabalham com imagens de outros.

Proponho o termo “pós-memória” com alguma hesitação, consciente de que o prefixo “pós” poderia implicar que estamos para além da memória e, por conseguinte, talvez, como Nora receia, apenas na história. Na minha leitura, a pós-memória distingue-se da memória pela distância geracional e da história pela profunda ligação pessoal. A pós-memória é uma forma poderosa e muito particular de memória, precisamente porque a sua ligação ao objecto ou à fonte é mediada não pela recordação, mas por um investimento imaginativo e pela criação. Isto não quer dizer que a memória em si não seja mediada, mas que está mais directamente ligada ao passado. A pós-memória caracteriza a experiência daqueles que crescem dominados por narrativas que precederam o seu nascimento, cujas próprias histórias tardias são evacuadas pelas histórias da geração anterior, moldadas por acontecimentos traumáticos que não podem ser compreendidos nem recriados. Desenvolvi esta noção em relação aos filhos de sobreviventes do Holocausto, mas creio



Traça - Mostra de Filmes de Arquivos Familiares, 2020
Website da 3.ª edição

que pode ser útil para descrever outras memórias de segunda geração de acontecimentos e experiências traumáticas culturais ou colectivas.

Prefiro o termo “pós-memória” a “memória ausente”, ou “buraco de memória”, também por causa do trabalho esclarecedor de Nadine Fresco com filhos de sobreviventes. A pós-memória – muitas vezes obsessiva e implacável – não precisa de estar ausente ou evacuada: é tão cheia e tão vazia como construída, como a própria memória. A minha noção de pós-memória está certamente ligada à “*mémoire trouée*” de Henri Raczymow, a sua “memória cheia de buracos”, definindo também a natureza indireta e fragmentária da memória de segunda geração. As fotografias, na sua ligação “umbilical” permanente à vida, são precisamente o meio que liga a recordação da primeira e da segunda geração, a memória e a pós-memória. São os restos, as fontes fragmentárias e os blocos de construção, cheios de buracos, do trabalho da pós-memória. Afirmam a existência do passado e, na sua bidimensionalidade plana, assinalam a sua distância intransponível.

MARIANNE HIRSCH, *Family frames: photography, narrative and post memory*, pp. 22-23, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1997

Vou tentar fazer uma espécie de mapa, e elencar linhas de trabalho, recorrências, nos objectos que têm resultado das residências artísticas no arquivo da *Traça*. Abro cada linha deste mapa com um caso que permite perceber que estes artistas, no lugar que ocupam, não estão longe dos arquivistas, nem estão longe das pessoas que nos trazem os seus filmes – esses lugares confundem-se no que diz respeito à memória, ou seja, no que diz respeito à relação que estabelecemos com um acontecimento passado (vivido por nós ou outros).

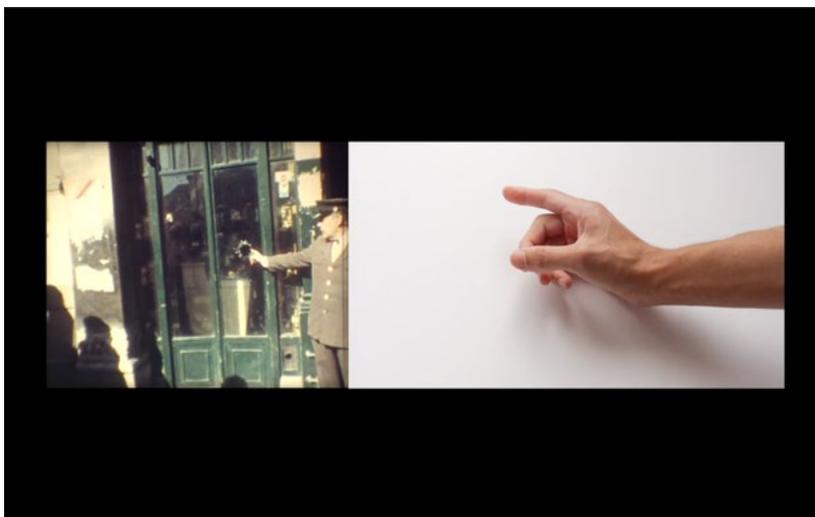
Uma das primeiras colecções que recebemos vem de uma família com três irmãos. Ao longo dos filmes vemos-os crescer: desde o nascimento do mais novo (o senhor que nos trouxe os filmes) até ao fim da sua adolescência. A colecção inclui os passeios por Lisboa, as férias e a vida na casa de família perto de Vila Velha de Rodão. Em geral, e tirando peripécias pontuais, as imagens fixam uma infância feliz e uma família unida e coesa – os miúdos aparecem quase sempre vestidos de igual, os gestos são bem coreografados, há brincadeiras e as expressões são felizes. Quando recebemos os filmes fazemos pelo menos um (tentamos fazer sempre mais do que um) visionamento comentado com as pessoas que nos trazem os seus filmes. No visionamento comentado destes, o irmão que os trouxe tende a concentrar-se nos aspectos factuais e contextuais das imagens: faz um esforço por tentar localizar as imagens no tempo, diz-nos os nomes das pessoas que aparecem, localiza as casas que se veem, chama a atenção para os modelos dos carros ou comenta as modas. O que faz é tentar complementar histórica e friamente as imagens. Mas quando paramos a projecção, aquilo que a mesma pessoa descreve é o negativo do que se vê: a infância difícil e triste, a relação difícil com os pais e os irmãos, as zangas; é da empregada, que tem umas aparições fugazes (como é habitual nestes filmes), que esta pessoa fala com mais carinho. Ouvi-lo dá forma ou confirma uma sensação que já atravessava o visionamento dos filmes: o excesso de coreografia nos gestos, a coesão fabricada (pelas roupas sempre iguais). Ou seja, já seria possível pressentir buracos na superfície das imagens, mas ouvi-lo projecta directamente nelas o seu campo cego.

O trabalho sobre o campo cego das imagens, a procura pelos buracos da memória, foi, de diferentes maneiras, o que orientou o trabalho da Catarina Alves Costa, em 2015, e o trabalho da Sofia Dias e do Vítor Roriz, em 2017.

No filme da Catarina Alves Costa ela aproxima e articula os momentos que escapam à pose: as rajadas de vento que despenteiam os cabelos e descompõem as roupas, as quedas, os olhares furtivos, os momentos mortos, onde não se passa nada, a câmara que aparentemente filma sem querer, pessoas de costas. Sabemos que os filmes tendem a fixar momentos felizes, veículo para um controlo sobre a autorrepresentação e um controlo sobre a memória, sobre a percepção futura de um passado. Ora, a Catarina vai precisamente à procura e põe no centro da imagem do seu filme aquilo que é posto nas margens dos filmes de família com que trabalhou.

A Sofia Dias e o Vítor Roriz, pelo seu lado, trabalham pela análise e descrição. Na performance que criaram em 2017, concentram-se em cerca de 5 minutos de uma mesma colecção, a única até agora que recebemos em vídeo, e descrevem, repetidamente, essas imagens, de várias maneiras: escrevem num placard o que se diz, depois escrevem os sons que quase não se ouvem, e finalmente descrevem com o próprio corpo os gestos que se veem. O que fazem é destacar ou apontar para detalhes de outro modo – no curso das imagens – imperceptíveis. Através da repetição e do recorte, trabalham sobre o próprio corpo de cada imagem e é assim que trabalham sobre o seu campo cego – que estava lá, mas que o movimento não permitia ver. No fim, quando os seus corpos repetem os movimentos dos corpos da imagem que finalmente vemos, projectada na folha onde tinham anotado a descrição e que no fim rasgam, há uma espécie de eco ou ressonância que se instala, quase como se fosse uma falha, como se tivessem caído *frames* do vídeo e fossem esses a única coisa que restava daquelas imagens. Os *frames* que caíram. No vídeo que fizeram em 2020 para a edição on-line da *Traça* retomam o mesmo princípio.

Quando as pessoas nos trazem os seus filmes damos a assinar uma declaração simples que oficializa a integração das imagens no arquivo. As pessoas têm



Contorno, 2020
Sofia Dias & Vítor Roriz
Vídeo, dur. 20'47"
Cortesia S&V e Arquivo Municipal de Lisboa - Videoteca



de escolher uma de três opções, quando assinam: a mais permissiva, em que as pessoas permitem que os filmes sejam vistos, projectados, inteiros ou em partes, e remontados; a intermédia, que apenas permite que os filmes possam ser projectados na sua integralidade e não possam ser remontados; a menos permissiva que só autoriza que os filmes sejam consultados nas instalações da Videoteca. Uma das pessoas que nos trouxe os seus filmes hesitou perante estas opções, e propôs-nos acrescentar uma quarta modalidade: os filmes só poderiam ser remontados, nunca poderiam ser mostrados em bruto, inteiros. Ora, isto surpreendeu-nos, porque achávamos que a remontagem seria o mais assustador: não controlar os novos sentidos que poderiam ser dados às imagens quando elas fossem postas a integrar novos filmes, ou criações. Mas esta pessoa achava que, pelo contrário, a sua personalidade e intimidade estariam mais protegidas se as imagens fossem diluídas num novo contexto e aí lhes fossem dados outros sentidos, já não os originais – a montagem como camuflagem.

A pessoa acabou por assinar a hipótese mais permissiva, e já fizemos várias sessões com estes filmes, mas a hesitação é interessante. E a mesma hesitação foi sentida por vários artistas no trabalho com o arquivo, uma hesitação que aí se torna uma espécie de pudor em mexer nas memórias dos outros. A solução que alguns artistas encontraram foi integrar a sua posição em frente àquelas imagens no objecto final, misturando as imagens dos outros com as suas próprias, ou seja, alguns artistas puseram a sua própria intimidade em cena como forma de lidar com intimidade dos outros. Foi o caso da Susana Nobre, que cruzou as imagens dos outros com planos que filmou num momento de encontro entre a sua própria família, do Edgar Pêra, que articulou o bloco de imagens que recebeu com fragmentos do seu próprio arquivo, o da Isabel Abreu, que distribuiu uma fotografia do seu pai no fim da sua peça, ou da Sofia Dinger que ao longo da sua peça vai indelevelmente passando da terceira pessoa do singular - *ela* - para a primeira pessoa do singular - *eu* - projectando-se nas imagens que trabalhou.

Uma estratégia relacionável (diluição do “eu” no colectivo ou no comum) pode ser encontrada nos filmes que a Margarida Cardoso e a Margarida Leitão fizeram para a primeira edição da *Traça*: o que ambas fazem é traçar uma linha transversal à cronologia dos filmes, e cruzar uma história individual com uma história colectiva, pensando precisamente sobre o próprio processo ou a acção pela qual uma memória se torna colectiva. Os seus filmes sublinham precisamente um dos aspectos mais poderosos destes filmes: como, a partir do pequeno, do baixo, do quotidiano, do acontecimento que tende a não ser considerado acontecimento - mais uma vez, o “infra-ordinário” do Perec - se acede aos aspectos escondidos, censurados, obliterados da história, e de como, assim, estes filmes permitem questionar e destabilizar os próprios processos pelos quais a história se escreve. A Margarida Cardoso associa datas importantes para a história portuguesa a momentos da vida de uma personagem invisível, fazendo perguntas sobre o lugar da testemunha silenciosa; e a Margarida Leitão trata e problematiza o lugar da mulher durante o Estado Novo, a partir dos filmes de uma só colecção, onde uma mulher é personagem principal. O que ambas fazem é tratar uma espécie de inconsciente da história.

Conto-vos outro caso.

Noutra das sessões de visionamento comentado, uma mulher, hoje com cerca de 70 anos, reviu connosco os filmes feitos pelo seu pai. Numa das sequências via-se uma festa, com algumas pessoas na casa dos 20 anos, e no meio das raparigas e rapazes que dançavam, a mulher que estava connosco reconheceu-se. A meio dessa sequência a mulher grita “parem”. Levantou-se muito rápido, dirigiu-se à tela onde estávamos a fazer a projecção, e tocou-lhe. Não fomos rápidos o suficiente, a imagem continuava a correr, e ela, de cada vez, fazia um gesto em direcção à imagem como se tentasse agarrar a cara dos amigos. Lá conseguimos parar a imagem, e ela nomeou e apontou-os a todos, alguns já mortos.

Meses mais tarde fizemos uma sessão onde mostrámos algumas bobines dos filmes desta mulher, e o filme que o José Filipe Costa fez a partir deles. Na altura em que o José Filipe fez o seu filme, não sabíamos nada sobre estas imagens, não sabíamos de quem eram, só mais tarde encontrámos esta mulher (ou ela encontrou-nos a nós, porque se tinha reconhecido numa das apresentações da *Traça*) e foi por isso que organizámos esta sessão: o José Filipe conheceu-a pela primeira vez, e ela viu o filme do José Filipe pela primeira vez também aí.

O filme do José Filipe – *Save Project...* – é um ensaio sobre a montagem como ferramenta criadora de sentidos ausentes ou imaginados no arquivo de outro. Dois actores estão em frente a um ecrã de computador, com um software de montagem aberto, onde vão vendo as imagens desta mulher de quem não sabem nada, a correr. Vão encontrando recorrências, reconhecem-na mais nova e depois mais velha, em imagens filmadas em diferentes épocas, e vão expondo as relações que encontram na linha de montagem. Experimentam com o som, também, e na sequência da festa, tentam adivinhar que música aquelas pessoas estariam a ouvir, pela época em que julgam estar – que adivinham pelas roupas que eles vestem – e pelo ritmo dos corpos.

Quando acabou a sessão fizemos uma pequena conversa, e a mulher estava visivelmente desiludida: perguntou porque é que o José Filipe não tinha

posto os actores a tentarem fazer as vozes das pessoas que falavam nos seus filmes mudos, e disse que aquela música que aparecia no filme não era a que estavam a ouvir naquele momento em que dançavam – trouxe até o disco e ouvimo-lo. A mulher tinha assim o desejo de que o cinema reconstituísse aquele momento, no presente. Tal como quando se dirigiu à tela no nosso visionamento comentado tinha o desejo de agarrar, de parar as caras.

O José Filipe tem, na verdade, o mesmo desejo, mas integra no seu filme a impossibilidade de o cinema reconstituir o passado no presente. Assinala os buracos da história, e preenche-os cinematograficamente, fazendo assim um ensaio sobre a montagem como ferramenta de criação e um filme sobre o aparecimento da ficção.

Em todas estas iniciativas, quando mostramos publicamente estes filmes, estamos a contribuir para a sua visibilidade, mas também para a sua preservação – e também por isso é que a série *Atlas* está a ser pensada para a televisão. Quando iniciámos a angariação de filmes em Lisboa, a reacção mais recorrente que recebíamos era “sim, tenho filmes, mas não têm interesse; são os bebés a crescer, os meus pais, não têm interesse para outras pessoas”. Mas quando mostrávamos as imagens de outros, ao reconhecer o interesse dessas imagens, essas pessoas percebiam o interesse que as suas próprias imagens também tinham. Percebemos que a exibição é um acto de preservação.

A relação que temos com os nossos arquivos é semelhante à que temos com os arquivos institucionais, e cai sobre nós a mesma exigência. Não é por acaso que o grande momento do arquivo, o momento em que se começou a pensar sobre o arquivo, foi um momento do qual não houve arquivo, e no qual o acto de aniquilação se dirigiu também aos arquivos pessoais. Os nossos arquivos hoje tornaram-se quase do tamanho do presente – e, como apontava o Pasolini, o presente é intratável. Há uma obsolescência do arquivo pelo excesso. Jacques Derrida fala disto em *Mal d'archive*, e vale a pena relembrar, voltando ao momento inaugural da reflexão sobre o arquivo, como o seu desaparecimento é perigoso. Somos arquivistas de nós próprios e também a nós é exigido, como



Save Project..., 2015
José Filipe Costa
Vídeo, dur. 9'30"
Cortesia José Filipe Costa e Arquivo Municipal de Lisboa – Videoteca



para um arquivista institucional, selecionar, indexar, descrever, arrumar, tornar consultável. O vídeo, por exemplo, tem estado ausente dos arquivos de filmes de família com que tenho lidado. A urgência dos depositantes tem sido digitalizar as imagens em película que não conseguem ver de outro modo, mas para além disso, as imagens produzidas em vídeo (como no princípio do projecto, todas as imagens privadas) são consideradas desinteressantes. Nas poucas colecções em vídeo que entraram no arquivo da Videoteca o que vejo é a entrada do tédio. Câmaras que filmam horas seguidas e parece que não se passa nada e o que se passa são micro-acontecimentos tão subtis quanto brutais para a nossa história, para a história da nossa gestualidade, por exemplo, e pequenos dramas também. Há menos coreografia, menos pose, com o vídeo, e é espantoso o que aparece

nas imagens por causa disso, tudo o que escapa, o que está no intervalo das poses. Apenas 1% dos filmes de família feitos ao longo da história do cinema estão preservados, e hoje o vídeo está a desaparecer. A urgência de preservar esse 1% é acompanhada pela inevitabilidade dos outros 99% estarem, ao mesmo tempo, a desaparecer. Na ausência pelo excesso é mais difícil resistir a esse desaparecimento, acho eu.

Escritas : Manifestos principiou, em 2022, por uma colecção de cadernos compilando a tradução de entrevistas e escritos de artista, documentos actualmente em depósito no acervo da biblioteca da ESAD.CR. Nesse mesmo ano lançamos o primeiro caderno com texto original *Poesia para uma Revolução (im)possível (fragmentos sobre os tempos múltiplos do Manifesto)*, de Rodrigo Silva. Em 2025, retomamos estes cadernos que se organizam em duas linhas editoriais: a transcrição e edição de aulas abertas ministradas por convidadas.os e a publicação de textos-manifestos originais redigidos por colegas de variadas áreas de estudo e cursos leccionados pela ESAD.CR.

Documentamos o dinâmico programa de aulas abertas onde se abordam aspetos conceptuais, formais, sociais e históricos das práticas artísticas contemporâneas. O testemunho directo, um discurso complexo e informado, revela-se um instrumento na atualização dos programas formativos e no fortalecimento das relações entre a escola, o meio cultural e profissional.

Coordenação editorial

Isabel Baraona e Miguel Ferrão

Design e paginação

Rosa Quitério

ISSN

2795-5907

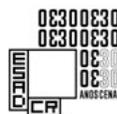
Caderno n.º 6

Publicado em setembro de 2025

<https://lida.pt/>

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Financiamento Base com a referência UIDB/05468/2020 e o identificador doi.org/10.54499/UIDB/05468/2020

APOIOS



ESCRITAS : MANIFESTOS

CADERNO N.º 6

APOIOS

