

A TRAÇA é uma Mostra de filmes de família cujo trabalho assenta sobre dois pilares fundamentais: o território, e a história da sua habitação; e o arquivo, cujos limites procura expandir.

Começamos pelo segundo. A expansão do arquivo faz-se, na TRAÇA, por duas vias. Uma dessas vias diz respeito aos materiais, específicos, com que esta Mostra lida cuja integração num arquivo – neste caso o Arquivo Municipal de Lisboa-Videoteca, que organiza esta iniciativa – desde logo depende de uma abertura a materiais, imagens, normalmente arredadas dos olhares públicos e deixadas de fora da cultura e da história. São imagens produzidas em casa, normalmente feitas para serem vistas aí. Ao trabalhar com filmes de família, a TRAÇA, faz então entrar no Arquivo aquilo que normalmente está fora dele – o privado mas também o obliterado, o censurado, o que não constitui acontecimento (o banal). A TRAÇA procura assim construir uma outra história da cidade, lançando luz sobre o lado mais esquecido e escuro daquela que já está escrita: tem mostrado a importância das imagens privadas para a nossa memória colectiva, desmultiplicando os olhares e as vozes que têm acesso à escrita da história trabalhando ao mesmo tempo, para a sua preservação.

Estamos ainda no início deste trabalho (a TRAÇA existe desde 2015), e se são muitos os filmes que nos têm chegado (temos uma recolha aberta em permanência) continuam também a ser muitas as imagens perdidas (estima-se que apenas 1% dos filmes de família produzidos em todo o mundo estão a salvo). Continuamos a ouvir pessoas dizerem-nos que os seus filmes não têm interesse, e continuam a chegar-nos latas de película compradas em feiras, encontradas na rua, descartadas por aqueles a quem pertenceram. São misteriosas as razões que levam a esse descarte. Se em parte a obsolescência das tecnologias analógicas o explica – as pessoas já não têm os equipamentos que lhes permitem ver os seus filmes – noutra

parte esse descarte reflecte uma certa (problemática) relação com a memória.

Nesta edição vamos precisamente chamar a atenção sobre esta questão e explorar as colecções de origem desconhecida que temos no nosso arquivo – para assim também continuar à procura das pessoas a quem pertencem. Isto será feito de duas maneiras. Através de uma exposição destas imagens, que estarão distribuídas pelo Bairro que nos vai receber, a Madragoa – vamos nesse percurso refazer o lado mais labiríntico da memória. E depois através de dois visionamentos comentados, um orientado por Maria Filomena Molder (sábado, dia 14, às 19:45, no Lavadouro das Francesinhas) e outro por Daniel Jonas (sábado, dia 14, 22:30, na Cossoul) – estas propostas estão apresentadas com mais detalhe na página 7 deste caderno.

O segundo pilar que sustenta a TRAÇA é o território, inseparável desta abertura do arquivo.

Foi voltada a oriente que a TRAÇA viu nascer a sua 1ª edição há já dois anos, acolhida pelo bairro do Castelo onde, ao longo de um fim-de-semana de outubro, foram projetadas nas paredes, em janelas, nos espaços comunitários e nas casas dos moradores do bairro, as histórias da restante cidade. Retomando o universo cinematográfico da intimidade, o espaço familiar, a reconstrução da memória e um desejo de expandir e devolver este arquivo de filmes de família à população, a TRAÇA volta-se agora para ocidente e, durante três dias, o bairro da Madragoa é anfitrião desta Mostra de filmes de família.

O bairro da Madragoa conheceu nos últimos séculos uma profunda evolução, pois de zona essencialmente rural no século XVI, passou no século XIX a ser um dos bairros mais frequentados da cidade. Com a forma de uma concha, somente a partir de meados do século XVI é que se pode falar num

verdadeiro desenvolvimento urbano, com o estabelecimento do Paço Real de Santos de D. Manuel, que atraiu as ordens religiosas e a construção dos conventos, atraindo também famílias nobres e burguesas, o que resultou no aparecimento de palácios e casas senhoriais. Mas o vertiginoso aumento demográfico deu-se na viragem do século XIX/XX com os movimentos migratórios do centro e norte do país. A proximidade do rio atraiu populações ligadas ao mar, vindas especificamente de Murtoza e de Ovar que logo se reflectiu na organização espacial do território: os indivíduos com mais recursos económicos instalaram-se a Norte e nas partes altas da encosta (em direcção à Lapa), enquanto aqueles com menos recursos se instalaram no sentido do rio, dando origem ao que mais tarde se designou como um dos bairros típicos e populares de Lisboa, com as varinas e os pescadores. Ainda no século XIX, em 1834 com a revolução liberal, as ordens religiosas foram extintas e os conventos apropriados e vendidos pelo Estado, passando então a ter diferentes usos. O Convento das Trinas actual Instituto Hidrográfico, o Convento das Bernardas actual Museu da Marioneta e o extinto Convento da Esperança onde se encontra hoje o Regimento de Sapadores de Bombeiros, são três dos conventos que pontuam este bairro com a heterogeneidade das suas vivências que a TRAÇA irá agora reencontrar e devolver.

A permanência destes edifícios no traçado atual da Madragoa, cruzada com a visibilidade das suas sucessivas reutilizações e reapropriações, é uma característica particular a este bairro que vamos integrar na TRAÇA: não só a programação estará distribuída por estes espaços (e não por locais convencionais de exibição ou apresentação de espectáculos), como logo no primeiro dia (sexta-feira, entre as 17h e as 19h) vamos promover um encontro entre visitantes e moradores onde estes últimos, através de uma projecção das suas memórias, nos farão ver em cada espaço a sua habitação passada – um

percurso descrito com mais detalhe entre as páginas 30 e 35 deste caderno.

É então aqui na Madragoa que a TRAÇA abre, desta vez, o seu arquivo de filmes de família. E a segunda via pela qual o faz é pela proposta que lança a artistas para que, a partir dos filmes, em contacto com o território, produzam novos objectos. Convidado a explorar, a dissecar e a usar o arquivo para criar peças novas, o artista é aqui visto como produtor, mas também como arquivista, historiador da produção contemporânea.

Em certa medida o trabalho dos artistas que convidamos a entrar neste arquivo não está muito distante daquele que nós, suas gestoras, fazemos no quotidiano - todo o trabalho de observação, indagação e depois identificação (quando possível) dos contextos onde cada plano foi filmado, das relações entre as pessoas que aparecem nas imagens, etc. - e isto porque nem sempre as pessoas que nos entregam os seus filmes conseguem refazer as informações a eles associados, ou porque ainda não existiam quando os filmes foram feitos, ou porque já não se lembram do tempo em que foram feitos. Percebemos nessa gestão quotidiana que a memória não está muito longe da imaginação. Tanto em nós, que procuramos refazer os traços da história dos filmes, como nas pessoas que, ainda que de diferentes maneiras e a diferentes níveis, estão ligadas intimamente a eles: de cada vez que a memória falha - ou porque já não há lembrança, ou porque ela vai variando - outras coisas (quase sempre projecções) entram na relação de cada pessoa com cada um destes filmes.

Não só por estar enraizado no território da Madragoa, mas também pelos princípios que regem a sua programação (documentais, poderíamos dizer), convidámos o Alkantara a programar a TRAÇA connosco. Com o Alkantara, desafiámos então seis artistas (ou duplas) a ocupar este lugar - de

pesquisa e exploração - que normalmente é nosso. Alex Cassal, Isabel Abreu, Jorge Silva Melo & Miguel Aguiar, Raquel André, Sofia Dias & Vítor Roriz, Sofia Dinger foram os criadores, vindos das artes performativas, que aceitaram o desafio que lançámos. E com eles descobriremos até que ponto a criação, e o mecanismo de apropriação que lhe está sempre inerente quando o que está em causa são as memórias (fílmicas) dos outros, dá continuidade ao processo de escrita da (também sua) história.

Se num primeiro ano convidámos cineastas a entrarem em contacto com este arquivo e a produzirem novos objectos a partir dele, neste segundo ano achámos importante explorar outras zonas de trabalho, também abertas pelo corpus que sustenta esta Mostra. Mais à frente neste caderno, o Alkantara apresentará o trabalho destes artistas e os meandros desta colaboração (página 11); para já deixamos apenas uma nota breve sobre a aproximação dos arquivos fílmicos privados à performance que propomos nesta edição. É que, se a aproximação ao cinema, aos cineastas (da 1ª edição), parece óbvia, talvez a aproximação às artes do palco o seja menos. O que se passa é que estes filmes com que lidamos não são só filmes - até nos temos perguntado se lhes podemos chamar filmes, dada a sua relação ambígua e nada unívoca com o sentido. São também peças, produzidas para uma audiência muito particular, e para serem apresentadas num contexto também ele particular. Esta dependência ou estes fluxos que circulam entre as imagens e o contexto onde são apresentadas é uma das coisas que nos faz dizer que não são só filmes. No Glossário com que fechámos o Caderno da edição anterior incluímos uma citação de Roger Odin, onde este remarcava a importância do momento da projecção destes filmes em família, tanto para a fixação de um sentido para o filme projetado (que não está assim completo sem ele), como para a definição da função desses filmes para a fixação de um discurso sobre a

própria família – pela importância da citação também para os temas que nos ocupam este ano, voltamos a repeti-la no Glossário com que fecha este caderno, glossário que, contudo, e sublinhamos, só funciona em plenitude se visto como continuação do da edição anterior.

No centro da 2ª edição da TRAÇA estará então o encontro entre performance e cinema, e o cinema amador e familiar em especial. O que quer dizer que vamos explorar a dimensão ou carga performática deste cinema – e tem interesse sublinhar a importância que estes filmes podem ter para o debate em curso sobre a saída do cinema da [sua] sala.

Essa exploração será feita através da apresentação das peças originais que seis artistas produziram para a TRAÇA, mas também através de projeções, comentadas ou não, que dão continuidade às experiências de exibição que temos feito em momentos anteriores.

Vamos ainda explorar o denominador comum desses dois campos no centro desta edição – performance e cinema: o gesto. Vamos fazer perguntas sobre o cinema como gesto e sobre o gesto no cinema, base de uma pesquisa em curso que vamos expor no seu estado inacabado (inacabável?) durante esta Mostra – e que está apresentada aqui neste caderno, na página 39: uma Anatomia do Gesto. Vamos estar atentos às recorrências – certos olhares para a câmara, certas maneiras de sorrir ou de apontar para fora ou para nós (espectadores) – mas também aos movimentos mais microscópicos, sinais de autovigilância que de outro modo, sem este trabalho, estariam invisíveis. Essa invisibilidade, o fora de campo (para usar um termo cinematográfico), o obliterado é afinal e sempre o tema último desta Mostra – não podia ser de outro modo quando o que está em causa é o cinema amador e as imagens de uma memória individual e privada.

Fátima Tomé e Inês Sapeta Dias

FILMES DE ORIGEM DESCONHECIDA

PROJEÇÃO COMENTADA POR **MARIA FILOMENA MOLDER**

PROJEÇÃO COM LEITURAS POR **DANIEL JONAS**

*A memória da infância procede menos de um apelo do que de um eco, como [Walter] Benjamin defende a propósito de uma carta de Annette von Droste-Hülshof. Ao correr da vida, sentimos muitas vezes a impressão do já visto, do já vivido, como se de longe, um dia, na obscuridade, os acontecimentos passados ressoassem em nós, procurando o nosso assentimento, a nossa voz, impressão comparável ao momento da concentração que sustenta o que é animado pela paixão de coligir.*

*Nessa medida, a colecção como actividade pode ser colocada em paralelo e entrar em correspondência com as acções propiciatórias da memória. Com efeito, nos seus bífidos corredores, habitáculos profundos, realiza-se uma espécie de coalescência entre a diversidade dos tempos e a sequência dos acasos e das suas impressões, configurada por uma cadência de reestruturação permanente do mundo interior. Nenhum outro pensador terá compreendido melhor esta correspondência que Santo Agostinho ao estabelecer expressivamente, por via etimológica, no livro X das Confissões, a origem do acto de pensar, como intro-impressão, a partir do acto de coligir, de recolher (de colligere a cogitare), que manifesta a autêntica energia da memória. A dispersão ordenada que constitui qualquer colecção seria assim comparável a uma memória material, armazém e labirinto (vasto palácio, como lhe chama Agostinho) em que a lembrança e o esquecimento, a luz e a escuridão, se atraem.*

María Filomena Molder,

no capítulo "A paixão de coleccionar em Walter Benjamin"  
em *Semear na Neve*, ed. Relógio D'Água, 1999.


**FILMES DE ORIGEM DESCONHECIDA** em permanência **1 2 3 4 5**  
**6 7 9 10 11**

**PROJEÇÃO COMENTADA** por Maria Filomena Molder sáb.19:45 **10**

**PROJEÇÃO COM LEITURAS** por Daniel Jonas sáb.22:00 **2**

A TRAÇA apareceu, em parte, para descobrir as pessoas a quem pertenciam as 30 horas de digitalizações de filmes de família que foram sendo acumuladas na Videoteca antes de esta ser integrada no Arquivo Municipal de Lisboa (em 2011). Muitas das pessoas a quem estes filmes pertencem foram encontradas. Mesmo assim, restam neste arquivo colecções das quais desconhecemos a origem. Algumas delas são as colecções trazidas pelos seus proprietários que, contudo, já não sabemos quem são. Mas outras são trazidas até nós logo com esse estatuto. Em parte provavelmente pela mesma razão que levava a que as pessoas procurassem a Videoteca – a obsolescência das tecnologias analógicas – mas em parte provavelmente por outras razões, tão desconhecidas quanto as suas origens. São os filmes chamados órfãos. Distinguem-se dos anteriores, dos quais não sabemos nada a não ser que as pessoas a quem pertenciam procuraram revê-los através de uma transcrição para outro formato. Dos segundos, pelo contrário, sabemos que foram descartados.

Durante a 2ª edição vamos expor estes filmes de família de origem desconhecida – os descartados e aqueles dos quais não sabemos nada. E vamos construir dois tipos de percurso. Um é uma espécie de visita guiada, experiência de projecção comentada e orientada por Maria Filomena Molder e Daniel Jonas que vão tanto comentar as imagens como reflectir sobre este seu estatuto, de coisa perdida. O outro é físico e os seus traços sobrepõem-se ao do mapa da Madragoa por onde espalhámos fragmentos destas colecções de origem desconhecida, desarrumados, misturados, tal como foram recebidos por nós ou encontrados – num percurso que tanto refaz os processos de rememoração, como coloca o visitante no lugar do arquivista no momento em que este é explorador de um terreno desconhecido e começa a identificar relações entre aquilo que parece afastado.



*Perder uma fotografia  
é perder  
um momento  
duas vezes.*

*Daniel Jonas, "Nostalgia"  
em Passageiro Frequente, ed. Língua Morta, 2013*

A GLORIOUS ACCIDENT - O ALKANTARA NA TRAÇA

ALEX CASSAL FANTASMAS [capítulos 1, 2 e 3]

ISABEL ABREU ATÉ DESCOBRIR O VOO NO MAR

JORGE SILVA MELO & MIGUEL AGUIAR EU FUI MEXER NAS COISAS TODAS

RAQUEL ANDRÉ RUA DE SÃO FÉLIX

SOFIA DIAS & VÍTOR RORIZ DE UM LADO E DE OUTRO

SOFIA DINGER HISTÓRIAS DE UM AMOR

## A GLORIOUS ACCIDENT - O ALKANTARA NA TRAÇA 2017

Numa admirável entrevista para o programa da televisão holandesa *A Glorious Accident*, em 1993, um jornalista questionou Oliver Sacks sobre o nosso sistema de arquivo de memória. Onde é armazenada a nossa memória? “Não estou certo de que a noção de ‘armazém’ é a mais correta”, respondeu. “O cérebro não é uma biblioteca, não é um celeiro; não é um computador. Penso que os acontecimentos são recordados sempre num contexto diferente, numa construção diferente. A memória está muito próxima da imaginação. As memórias são construções, não são fotocópias, não são reproduções. [...] Não existe uma fotografia de como as coisas são. Tudo o que recordamos surge sempre num contexto diferente, em certo sentido, colorido pelo presente.”

Nos últimos anos, o Alkantara colaborou diversas vezes com artistas que mergulham no passado como forma de definir a sua contemporaneidade, explorando de forma criativa as relações entre o passado e o presente. Talvez por isso nos tenhamos identificado com a cuidada abordagem que a Traça faz à coleção de filmes caseiros que todos os anos aumenta na Videoteca - Arquivo Municipal de Lisboa, na qual ecoa o espírito contido nas palavras de Sacks. Preservar gravações caseiras criadas em VHS ou Super 8, salvando-as da obsolescência tecnológica (e da acumulação de pó) é apenas uma parte do que é preciso fazer para alimentar a memória de uma cidade.

O significado subjacente a imagens íntimas e por vezes provocadoras de amores e perdas, de quotidianos vividos em

cozinhas ou salas de estar, de viagens exóticas ou dias de verão passados no jardim de casa - histórias que se escondem por detrás da fachada da vida pública - é construído quando lhes é dado um segundo olhar, um novo contexto.

Esta ideia sustenta as seis curtas performances criadas por Raquel André, Jorge Silva Melo & Miguel Aguiar, Alex Cassal, Sofia Dias & Vítor Roriz, Isabel Abreu e Sofia Dinger, apresentadas nos três dias de mostra. Estes artistas formam um grupo heterogéneo de actores, bailarinos, coreógrafos, performers, artistas visuais e escritores com experiências que refletem diferentes disciplinas e práticas artísticas, gerações e geografias. Do seu presente, e tendo como ponto de partida as coleções de filmes de família da Videoteca de Lisboa, arriscam re-imaginar o passado. Apesar das suas diferenças têm em comum um olhar crítico e uma abordagem sincera ao trabalho que desenvolvem, sempre temperado por humor e inteligência.

As performances podem ser vistas separadamente e em qualquer ordem, mas imaginámo-las como um percurso por associações, palácios, conventos e outros pontos de encontro do Bairro de Santos-o-Velho/Madragoa. O programa permite assistir a três performances na sexta, ao fim do dia, e as restantes no sábado, ou optar por ver as seis ao longo de um passeio de domingo, pelo bairro onde o Alkantara tem a sua casa há quase uma década.

Thomas Walgrave

Alkantara - A.C. é uma estrutura financiada pela República Portuguesa - Cultura - Direção-Geral das Artes e Câmara Municipal de Lisboa



### ALEX CASSAL

Encenador, dramaturgo e ator, licenciado em História. Vive entre o Rio de Janeiro e Lisboa. No Brasil, dirige o grupo Foguetes Maravilha, responsável por espectáculos como *Ele precisa começar* e *Ninguém falou que seria fácil*, já apresentados em vários teatros e festivais no Brasil e em Portugal. Tem colaborado com artistas das artes cénicas como Enrique Diaz, Dani Lima, Michelle Moura e Gustavo Ciríaco. O seu vídeo *Jornada ao umbigo do mundo*, vencedor do Prémio Rumos Dança 2007, já foi exibido em países como Argentina, México, Cuba, EUA, Itália, Espanha, Portugal, Alemanha, Grécia, Croácia, China e Japão. Com Tiago Rodrigues, do grupo Mundo Perfeito, participou nos projetos *Estúdios*, *Hotel Lutécia* e *Mundo Maravilha*. Em 2012, escreveu o texto *Septeto Fatal* para o Festival PANOS, da Culturgest. Entre 2015 e 2016, encenou no Teatro Maria Matos os espectáculos *Tornados* (com alunos finalistas da Escola Superior de Teatro e Cinema) e *As cidades invisíveis: um certo número de objetos desloca-se num certo espaço*. [www.alexcassal.blogspot.com](http://www.alexcassal.blogspot.com)

### FICHA ARTÍSTICA

criação e performance Alex Cassal COLABORAÇÃO Joana Frazão, Sofia Dias e Vítor Roriz AGRADECIMENTOS Annibal Guimarães de Barros Cassal, Maria Helena Gomes de Sousa, Maria Manuela Gomes de Sousa, Maria Manuela de Sousa, funcionários do Instituto Hidrográfico DURAÇÃO 15 minutos

Peço desculpas, mas vou começar esta sinopse com uma longa citação de André Bazin: “Só a objectiva nos dá do objecto uma imagem capaz de ‘libertar’, do fundo do nosso inconsciente, essa necessidade de substituir um objecto por uma coisa melhor do que um decalque aproximado: o próprio objecto, mas liberto das contingências temporais. A imagem pode ser esfumada, deformada, descorada, sem valor documental; procede pela sua génese da ontologia do modelo — ela é o modelo. Daí o encanto das fotografias de álbuns, que deixam de ser os tradicionais retratos de família para serem a presença perturbadora das vidas fixadas no seu tempo, libertas do seu destino, não pelos prestígios da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível, pois a fotografia não cria, como a arte, a eternidade, ela embalsama o tempo e apenas o subtrai à sua própria corrupção.”

É algo para se ter em mente ao assistir a esta pequena novela assombrada por exílios, naufrágios, mortes, pistas falsas, identidades trocadas, cartas perdidas, despedidas dolorosas e uma paixão avassaladora que começa nas ruas de Veneza em 1964 e vem aos tropeços até os dias atuais. Ou apenas aprecie o filme.





### ISABEL ABREU

É licenciada em teatro pela Escola Superior de Teatro e Cinema. Foi dirigida por encenadores como Marco Martins, Tiago Guedes, Tiago Rodrigues, Nuno Cardoso, Ana Luísa Guimarães, Rui Mendes, João Mota, entre muitos outros. Além do seu percurso premiado como atriz de teatro, Isabel Abreu também ganhou notoriedade e reconhecimento pelo seu trabalho em televisão e cinema.

Em 2011, foi premiada na categoria de Melhor Atriz pela peça *Blackbird* de David Harower, pela Sociedade Portuguesa de Autores. Em 2015, foi premiada na categoria de Melhor Atriz de Cinema Português pelos Caminhos do Cinema Português. Entre as várias distinções, foi também nomeada para o prémio de Melhor Atriz no Festival de Televisão de Monte Carlo, pela sua interpretação na minissérie *Noite Sangrenta* e para o Globo de Ouro de Melhor Atriz, pelo espetáculo *Três dedos abaixo do joelho*.

Em cinema, trabalhou com realizadores como Sandro Aguilar, em *Zona* (2008), *Voodoo* (2010), *Sinais de serenidades por coisas sem sentido* (2012) e *Bunker* (2015); Tiago Guedes e Frederico Serra em *Entre os dedos* (2008); Tiago Guedes em *Coro dos Amantes* (2014); Mariana Gaivão em *Solo* (2012), entre outros. Participou recentemente na fotonovela escrita por Tiago Rodrigues, editada pela Revista Granta. Foi convidada para participar na mostra de escritores portugueses em Nova York, no Metropolitan Museum (2014), com a leitura de textos de Afonso Cruz.

### FICHA ARTÍSTICA

CRIAÇÃO E INTERPRETAÇÃO Isabel Abreu TEXTO A PARTIR DE depoimentos recolhidos na Madragoa e de uma história de Dulce Maria Cardoso SOM Pedro Costa AGRADECIMENTOS Dulce Maria Cardoso, Tiago Guedes e todas as pessoas que me emprestaram as suas histórias DURAÇÃO 15 minutos.

Repetir. Repetir as histórias. Repetir. Repetir os gestos. Repetir. Repetir até que as memórias se confundam. Repetir até perder a memória. Repetir até acreditar na memória. Repetir até ser a minha memória. Repetir até voar na praia com o meu pai.



Uma casa na Lapa. E as memórias de Maria Manuela de Sousa: “quando eu era miúda, via a máquina de filmar e etc...., mas não me interessava minimamente ver. A minha mãe morreu...”. Que mundo era este em que uma senhora filma incessantemente. Vemos Veneza, a Suíça, Angola, Sesimbra, o casamento tardio do pai, a chegada de uma tia de África... Na penumbra, a sala enche-se de vozes, e sempre esta pergunta: “Quem era? Quem era a sua mãe?” E a filha lembra-se. Lembra-se de “ter cá vindo a casa um artista brasileiro, o Ivon Curi. E que houve um jantar, lembro-me dessas fotografias, mas é assim o único acontecimento em que me lembro de estar.” Ivon Curi. Quem não se lembra? “Ela só quer/ só pensa em namorar”, cantava ele.

### JORGE SILVA MELO & MIGUEL AGUIAR

**Jorge Silva Melo** Estudou na London Film School. Fundou e dirigiu, com Luís Miguel Cintra, o Teatro da Cornucópia (1973/79). Bolseiro da Fundação Gulbenkian, estagiou em Berlim junto de Peter Stein e em Milão junto de Giorgio Strehler. É autor do libreto de *Le Château des Carpathes* (baseado em Júlio Verne) de Philippe Hersant, das peças *Seis Rapazes Três Raparigas*, *António*, *Um Rapaz de Lisboa*, *O Fim ou Tende Misericórdia de Nós*, *Prometeu*, *Num País Onde Não Querem Defender os Meus Direitos*, *Eu Não Quero Viver baseado em Kleist*, *de Não Sei* (em colaboração com Miguel Borges), *O Navio dos Negros*, *Sala Vip*, entre outros. Fundou em 1995 a sociedade Artistas Unidos de que é diretor artístico. Realizou longas-metragens *Passagem ou A Meio Caminho*, *Ninguém Duas Vezes*, *Agosto*, *Coitado do Jorge*, *António*, *Um Rapaz de Lisboa*, a curta-metragem *A Felicidade* e os documentários *António Palolo e Joaquim Bravo*, *Évora, 1985, etc, etc*, *Felicidades*, *Conversa com Glicínia*, *Conversas em Leça em Casa de Álvaro Lapa*, *Nikias Skapinakis – O Teatro dos Outros*, *Álvaro lapa: A Literatura*, *António Sena*, *A Incessante Mão*, *Ángelo de Sousa: Tudo o que sou capaz*, *A Gravura: Esta Mútua Aprendizagem*, *Ainda Não Acabámos e Sofia Areal: um gabinete anti-dor*. Traduziu obras de Carlo Goldoni, Luigi Pirandello, Oscar Wilde, Bertolt Brecht, Georg Büchner, Lovecraft, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Heiner Müller e Harold Pinter.

**Miguel Aguiar** nasceu em 1982. Licenciado em Cinema pela Universidade da Beira Interior. Trabalhou como montador em vários filmes dos Artistas Unidos, a partir de 2012. Co-realizou com Jorge Silva Melo *A África de José de Guimarães* e *Jogadores*, a partir da peça de Pau Miró. Co-realizou com Vitor Alves a curta-metragem *O Antropomorfo*.

### FICHA TÉCNICA

EU FUI MEXER NAS COISAS TODAS de Jorge Silva Melo e Miguel Aguiar  
 TEXTO de Jorge Silva Melo a partir do depoimento de Maria Manuela de Sousa COM Rita Brutt e a VOZ DE Isabel Muñoz Cardoso MONTAGEM de Miguel Aguiar a partir dos filmes de Maria Manuela de Sousa PRODUÇÃO Pedro Jordão/Artistas Unidos AGRADECIMENTOS Maria Manuela de Sousa, Direcção Municipal de Cultura - Lisboa DURAÇÃO 15 minutos.



*Rua de São Félix* é a projeção de um filme.

Uma possibilidade de um olhar sobre uma rua. Uma rua filmada pela mãe da Dona Manuela, uma rua filmada pela Raquel, uma rua filmada pela Dona Manuela.

Afinal quantos filmes, quantas histórias acontecem na *Rua de São Félix*? Que filme uma Rua conta?

Partindo do arquivo familiar da Dona Manuela, são criados novos filmes que contam a história de uma Rua, ou de quem já passou nela, ou de quem nunca viu a Rua de São Félix mas que poderá sempre imaginar um novo filme..

## RAQUEL ANDRÉ

Desenvolve o seu trabalho artístico desde que se conhece como gente. Um dia pegou numa caixa de papelão cheia de cartas escritas à mão, correspondência de uma família nos anos 70, 80 e 90 e daí criou o seu primeiro trabalho autoral em 2009. Desde então que se tem interessado pelo colecionismo, especialmente pelo Colecionismo nas Artes Performativas, tendo sido essa a sua dissertação de Mestrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com Bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian. É licenciada pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, estudou e aproximou-se de vários artistas portugueses de diversas linguagens artísticas, passou pela televisão portuguesa e apresentou as suas criações em Portugal, Espanha, Polónia, Cuba, Argentina e Brasil.

Foi em 2011 que pisou pela primeira vez o Rio de Janeiro, ganhou a Bolsa Inov-Art e de uma residência de cinco meses na Cia dos Atores, passou cinco anos a trabalhar perto de Bel Garcia, acompanhando todas as suas criações durante esses anos (*Inbox, Matamoros, Peças em Galeria, Oréstia, Conselho de Classe e Beije Minha Lápide*). Durante esse período acompanhou também de perto Cesar Augusto, ator, diretor e programador do Galpão Gamboa. Atualmente vive numa ponte aérea, sabe que quer continuar a viajar com a certeza que será o seu coração que a fará movimentar-se com as suas criações, como performer, atriz, diretora/encenadora, programadora, produtora e como colecionadora obstinada pelo efêmero.

É artista convidada da rede europeia APAP (Advancing Performing Arts Project – Performing Europe 2020), sob o apoio do Teatro Nacional D. Maria II. <http://cargocollective.com/raquelandre>

## FICHA TÉCNICA

CRIAÇÃO Raquel André COLABORAÇÃO ARTÍSTICA António Pedro Lopes EDIÇÃO E CAPTAÇÃO DE SOM Afonso Sousa PRODUÇÃO Mónica Talina AGRADECIMENTOS Maria Manuela de Sousa, Teatro Nacional D. Maria II, Escola Básica Nuno Gonçalves DURAÇÃO 25 minutos



De um lado e de outro.

Capturando e sendo capturados. Há algo de nós que se revê nestas imagens, tanto a registar banalidades com ternura e missão de arquivista, como nos

gestos atrapalhados ou exageradamente medidos que denunciam a presença estranha deste objecto com que tentamos fixar a vida.

E estas pessoas oferecem-nos assim sem preconceitos nem medos os fragmentos de um período das suas vidas para que façamos deles o que entendermos. Mas como prevalece a sensação de que estamos a invadir a intimidade de uma família, pareceu-nos que o mais adequado seria colocarmo-nos no mesmo plano de exposição, de fragilidade e de intimidade que aquelas imagens nos oferecem.

Assim, começamos por pensar o projecto como um modo de esquecimento, a tentativa de uma escrita hesitante, "caseira" no limiar da premeditação e da aleatoriedade. Como se nos quiséssemos aproximar do simples prazer da captura, numa quase ausência de técnica que tem o defeito, ou talvez a virtude, de revelar sempre mais do que aquilo que pensamos estar a revelar.

E colocando-nos num lugar de mediação, vamos partilhando o percurso do nosso olhar sobre as imagens, através de um inevitável recuo que procura devolver ao quotidiano a sua estranheza.

Trazendo para primeiro plano gestos, sons e vozes periféricas, objectos apaziguados na sua condição utilitária ou decorativa, e também as formas, as cores, as linhas que atravessam e habitam as imagens. Tudo isto, confundindo os olhares de quem captura com os de quem é capturado, numa tensão que aproxima a vida deles da nossa, da de outros, de todos e de ninguém.

\*Os autores não escrevem ao abrigo do Acordo Ortográfico

## SOFIA DIAS & VÍTOR RORIZ

Bailarinos e coreógrafos independentes a colaborar desde 2006 na pesquisa e concepção de vários trabalhos apresentados em Portugal, Espanha, França, Alemanha, Suíça, Roménia, Bélgica, Inglaterra, Holanda, Eslovénia, Chipre, Polónia, Finlândia, Brasil, Áustria, Itália e República Checa. Leccionam regularmente aulas no Fórum Dança/PEPCC e na ESAD – Caldas da Rainha, e deram workshops no Centro em Movimento (PT), Companhia Instável (PT), Módulos Nómadas/Alcantara (PT), CDC Toulouse (FR), ZurichTanz (CH), Festival de Dança Contemporânea de São Paulo (BR), Art Stations Foundation/Poznan (PL) e Tanec Praha (CZ). Têm organizado residências e encontros de reflexão entre artistas, tais como Aware no contexto do Festival Alcantara 2014. Desde o início da sua colaboração, têm sido apoiados por várias estruturas culturais: Bomba Suicida, Cia Clara Andermatt, Eira, Capa/Devir, Alcantara, Negócio/ZDB, Fórum Dança, O Rumo do Fumo; e por redes europeias: Départs, Latitudes Contemporaines, ModulDance. Enquanto dupla foram convidados a participar em trabalhos de Catarina Dias (com quem colaboram regularmente), Lara Torres, Marco Martins, Clara Andermatt, Mark Tompkins e Tiago Rodrigues. <http://sofiadiasvittorrroz.blogspot.pt>

## FICHA TÉCNICA

CONCEPÇÃO E PERFORMANCE Sofia Dias & Vítor Roriz PRODUÇÃO S&V AGRADECIMENTOS Acácio de Carvalho, Christiane Jatahy, Alex Cassal, Isabel Abreu, Raquel André, Miguel Aguiar DURAÇÃO 25 minutos.



“Acabas agora de fazer oitenta e dois anos. És ainda bela, graciosa e desejável. Faz cinquenta e oito anos que vivemos juntos e amo-te mais do que nunca. Recentemente reenamorei-me de ti uma vez mais e trago de novo em mim um vazio devorador

que só o teu corpo apertado contra o meu apazigua. À noite vejo por vezes a silhueta de um homem que segue um carro funerário, numa estrada vazia e numa paisagem deserta. Esse homem sou eu. O enterro é o teu. Não quero assistir à tua cremação; não quero receber um frasco com as tuas cinzas. Ouço a voz de Kathleen Ferrier que canta: “Die Welt ist leer; Ich will nicht leben mehr.” E acordo. Vigio a tua respiração, a minha mão aflora-te. Cada um de nós gostaria de não sobreviver à morte do outro. Muitas vezes dissemos um ao outro que, no caso impossível de termos uma segunda vida, quereríamos passá-la juntos.”

Assim terminou André Gorz a sua carta a D.

Leio-a junto a um rio de corrente verde, peixes que se multiplicam e aragem quente a passar entre os dedos dos pés.

Entro no rio, os peixes picam.

Vêm-me aos olhos imagens emprestadas, narrativas estrangeiras, um pequeno pássaro que quase parte um ramo de árvore. E alguns aviões sincronizados. Vêm-me aos olhos a tua morte e a minha, vêm-me aos olhos como será ver-nos de fora, hoje a água está mais clara e o fundo próximo talvez ajude qualquer coisa a brilhar.

Vigio a minha respiração. Não há outra mão nem qualquer flor.

Projecto-me no “daqui a muitos anos”: como saberei, então, falar desta tarde, deste rio? O que sobreviverá desta carta no meu pensamento? Como não perder nunca esta aragem quente, o gancho do cabelo solta-se, esta vida apenas? Como acabar de fazer oitenta e dois anos? E as silhuetas dos homens? A tua morte? A tua morte?

Lembro-me de outra frase da carta que acabo de ler: “Para ti, que dando-me Tu, deste-me Eu.” Não sei se entendo. Mas acho tão bonito. Quero sabê-la de cor, não esquecer nunca. Repeti-la-ei até ao sol se pôr.

E, então, vem-me aos olhos o rosto comprido de uma grande amiga, tão terno, dizendo: “Partiu-se tudo, mas revelou-se um coração.”

E eu nunca hei-de receber um frasco com as tuas cinzas.

\*A autora não escreve ao abrigo do Acordo Ortográfico

## SOFIA DINGER

É atriz formada pela Academia Contemporânea do Espectáculo, Escola Superior de Teatro e Cinema e pela Universidade de São Paulo. Tem investido continuamente em formação adicional tendo frequentado workshops com Rogério de Carvalho, João Fiadeiro, Carlota Lagido, Ângela Schanelec, Olga Mesa, Beatriz Batarda, Vera Mantero, Miguel Loureiro, Thomas Richard, Jonathan Burrows, Kassys, entre outros. Atualmente, frequenta o mestrado em teatro na escola Das Arts, em Amsterdão. Sofia criou e interpretou *Grande Ilusão* (Temps d’Images, 2014) e *Nothing’s ever yours to keep* (Festival 1o Andar, 2010). Enquanto intérprete, trabalhou com Mónica Calle (*Rifar o meu coração*, 2016 e *Os sete pecados mortais — uma cartografia*, 2014), Blitz Theatre Group (*Institute of Global Solitude*, 2016), Sara Carinhas (*The Waves*, 2013), Gonçalo Amorim (*White Nights*, 2013), Rui Catalão (*Melodrama for two actors and a ghost*, 2012), Teatro do Vestido (*Esta é a minha cidade e eu quero viver nela* – Porto, 2012), entre outros. Trabalhou também em cinema com realizadores como Leonardo Mouramateus, André Lage e Pedro Filipe Marques. Recebeu uma menção honrosa pela sua performance na curta-metragem *Lullaby* (André Lage), pelo júri da 16ª edição do Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira.

## FICHA TÉCNICA

CONCEPÇÃO E INTERPRETAÇÃO Sofia Dinger PARTICIPAÇÃO Luisa Crick DURAÇÃO 25 minutos.

COLEÇÃO MARIA MANUELA DE SOUSA  
 COLEÇÃO ACÁCIO DE CARVALHO  
 COLEÇÃO LUISA CRICK

**COLEÇÃO MARIA MANUELA DE SOUSA** sáb.21:15 **10**

*Isto é Genève. É o casamento de uma miúda portuguesa em Genève. Ali a minha mãe, e devem ser amigos deles. Ele é alemão e a minha mãe foi madrinha de casamento desta miúda, que tinha uma história um bocadinho complicada, segundo parece, e a minha mãe deve-lhe ter deitado a mão – fazia isso*



*muitas vezes, a muita gente. Ali estou eu, olha! Nem me lembrava que tinha estado neste casamento. Ela chamava-se Sami, e o resto do nome não sei; era portuguesa. Este também já morreu, foi ajudante da minha mãe durante muitos anos no centro de turismo. Eu estou ali às riscas! De cabelo preto. Não me lembro absolutamente nada deste casamento. Se eu não visse isto diria que não tinha estado lá.*

**COLEÇÃO ACÁCIO DE CARVALHO** sáb.18:45 **7**

*Depois quem continuou a organizar [as excursões] foi a Odete que também já cá não está.*

*A Odete é que fazia as excursões a Fátima, a Ourém... Aquilo ainda dá um bocado de trabalho; trabalho e responsabilidade. Dois dias. Era a reserva dos quartos, era a reserva dos restaurantes para ainda cem pessoas,*



*não é... E depois os dinheiros e tudo e tal.... Olhe, também já cá não está: o Luís Fadista. Há muita malta que já cá não está. Olha, também já cá não está. Este era da Madragoa mesmo. O Chora é que foi mais tarde.... O Osvaldo ainda cá está. Dali dos três, está cá um que é o Osvaldo, no lado esquerdo. O Luisinho também já cá não está. É quase 30%. Mas por acaso não houve problema nenhum; foi cinco estrelas... Olha o Hugo que também já cá não está. De vez em quando aparece um que já foi também. Esta morreu o mês passado, a tia Noémia, de idade.*

#### COLEÇÃO LUISA CRICK sex.21:30 11

*Senti imensa alegria, foi muito divertido. Ver-me tão jovem, a minha filha bebé. Obrigou-me a fazer um esforço de memória, relembrar amigos e episódios esquecidos. E mesmo em relação às pessoas que já partiram, família e amigos, fiquei contente por ter ficado com estas lembranças tão vívidas.*



*Sempre achei a imagem em movimento um meio expandido relativamente à fotografia. Se uma imagem vale 1000 palavras, façam-se as contas a 24 imagens por segundo!*

*Esta é uma iniciativa fantástica da Videoteca de Lisboa e uma parte valiosa do esforço que se tem vindo a fazer de salvaguarda e recuperação da memória, ou memórias, de um povo e de uma cidade.*

#### CONVERSA PERFORMANCE / ARQUIVOS FAMILIARES (com artistas e famílias) dom.21:30 11

#### CONVERSA TERRITÓRIO / PERFORMANCE sex.19:00 7

Há uma intensa e curiosa confluência de estruturas que trabalham na zona das artes performativas no eixo que liga a Madragoa aos bairros vizinhos. Na recentemente recuperada e aberta Escola (agora Pólo) das Gaivotas tem residência o Teatro Praga, muito perto, na Rua do Poço dos Negros, estão a Re.AL e o Cão Solteiro, mudou-se recentemente para as imediações, estando instalado num armazém junto ao rio, e no Bairro que nos acolhe este ano estão, claro, o Alcantara – co-programadores desta edição da TRAÇA –, a Sociedade Guilherme Cossoul – nossos parceiros –, a Materiais Diversos e a Vo'Arte. São estruturas com características muito distintas e raios de acção também diversificados – algumas são estruturas criadoras, outras estruturas programadoras e de produção, algumas são ambas – mas todas trabalham na zona onde se move esta edição da TRAÇA: as artes performativas. Não podíamos passar ao lado desta confluência e organizamos uma conversa com dois sentidos: por um lado, procuraremos analisar esta concentração territorial de tantas e tão fortes e algumas tão antigas estruturas dedicadas à performance; por outro, vamos tentar perceber como é que o território influencia o trabalho que elas desenvolvem.

E, para percorrer esta última direção, convidámos o projeto Topias Urbanas a juntar-se à conversa - projeto que tem trabalhado noutra latitude lisboeta, mas cuja ação e reflexão se situa precisamente nesta intersecção entre território e performance.

**PERCURSO COM MORADORES** sex.17:30 até às 19:00 ponto de encontro 3**1 REGIMENTO DE SAPADORES DE BOMBEIROS**

*O facto de ser uma profissão de acção e de terem diariamente de lidar com o risco, faz com que eles tenham de ser um conjunto de homens muito jovens – a juventude está sempre presente. Ali há sempre vida!*

*O regimento é uma instituição muito antiga – os bombeiros existem na CML desde 1395, mas na verdade a função que têm é tão importante que têm conseguido sobreviver, porque precisa constantemente de injeção de sangue novo. Relativamente à relação dos bombeiros com o bairro, ela é absolutamente visceral; não somente pela questão das marchas (que antigamente ensaiavam nos bombeiros), mas porque apesar de ser um espaço velado é um espaço ao serviço da cidade. Por outro lado, a população sabe que tem ali um porto de abrigo e isso é muito importante. Antigamente os bombeiros eram obrigados a comer no seu refeitório mas hoje não, e gostam de ir almoçar fora e conhecer as redondezas e com isso criam-se outras relações. É um espaço fechado mas é um espaço aberto também à comunidade.*

Mónica Almeida, DPC/CML (foi dirigente do RSB durante 25 anos)

**2 COSSOUL**

*Fundada a 7 de Setembro de 1887 por 47 músicos amadores, em homenagem a Guilherme Cossoul (1828-1880), a Cossoul promoveu desde cedo a actividade musical e teatral, bem como o “recreio” e a “instrução” dos seus associados. Sediada no n.º 61 da Avenida D. Carlos I desde, pelo menos, a década de 1940, a Cossoul desenvolveu nos seguintes 30 anos uma notável actividade artística, da qual se destacam a formação e a actividade teatral de diversos*

*actores e encenadores nacionais, reconhecida na designação popular coeva “Conservatório da Esperança”. Nos últimos 40 anos, a Cossoul tem vindo a consolidar e a alargar o seu raio de acção a vários domínios artísticos, fomentando a publicação literária, a realização de eventos de artes visuais e cinema, a formação e a actividade nas áreas do teatro e da música. Actualmente, a Cossoul conta com uma livraria e um bar, servindo como espaço de exibição e encontro de diversos projectos artísticos.*

Rui Magno Pinto, membro da direcção e maestro da Banda Juvenil Guilherme Cossoul

**3 CENTRO COMUNITÁRIO DA MADRAGOA**

*O CCM sempre foi da Junta, na altura Junta de Freguesia de Santos-O-Velho. Os bailes eram organizados pela Junta e vinha muita gente. Todas as minhas primas e tias-avós levavam-nos dizendo que íamos para os bailes mas iam para o jardim da Estrela ou para o Jardim do Salazar [hoje Jardim das Francesinhas] namorar, e nós, as crianças ficávamos aqui à porta. Na hora de saída pegavam em nós e subíamos a Rua das Trinas e nós tínhamos de dizer que tínhamos estado com elas.*

Florinda, moradora e funcionária da Junta de Freguesia da Estrela

**4 ESPERANÇA ATLÉTICO CLUBE**

*Não, isto já não acontecia há mais de 20 anos [a Festa das Colectividades, Cultura e Recreio em 1996]. Então houve uma ideia apresentada pelo Vereador, pelo Vítor Costa, e ficou depois aprovado que se iria fazer a Festa das Colectividades, Cultura e Recreio. A Junta de Freguesia [de Santos-O-Velho] com a Fernanda Costa, achou que o Esperança era quem tinha mais vida e pronto, foi a partir do Esperança que abordámos todas as colectividades da zona.*

Acácio de Carvalho, antigo presidente do clube



## 5 MUSEU DA MARIONETA

*O uso geral deste grande conjunto era já nesta data [1893] essencialmente habitacional, com a ocupação de inúmeras famílias em condições degradadas e alojamentos precários de reduzidas dimensões, que chegaram a ser perto de uma centena. (...) O impacto da anterior secularização das casas religiosas como o Convento das Bernardas, deu também origem a novas dinâmicas e a novos usos um pouco por toda a cidade, tendo sido sensível na área da Madragoa a animação criada pela abertura do Cine-Esperança [1924], originalmente um espaço de clausura, naturalmente fechado à vida urbana da envolvente.*

José Silva Carvalho, *Do Teatro das Trinas ao Cine-Esperança*, p.55-57

## 6 INSTITUTO HIDROGRÁFICO

*(...) antes de ser Arquivo de Identificação viviam lá pessoas. Havia uma senhora inglesa, pequenina, e como havia muitas ratazanas na altura – como agora há baratas, enormes (...) – quando ela passava toda jeitosa com um chapéu, e tal, nós dizíamos-lhe: ‘Olha um rato!’ e ela coitadinha, começava a correr, e lá íamos nós a correr também. E o Convento era o convento mas depois para baixo era uma horta, uma quinta onde a gente, quando descascava batatas e arranjava hortaliça, guardava aquilo tudo e dava ao senhor José que tinha criação, galinhas. (...) E tudo o que nos sobejava – nada se deitava fora, nem cascas de batata – ele levava para a sua criação da quinta, que ia até à rua São João da Mata. E a minha mãe ia lá e comprava ovos, galinhas, coelhos, tudo. (...) [I] amos muitas vezes ao convento (...).*

Dona Lucília, 94 anos de idade nasceu e sempre viveu no bairro

## 7 VENDEDORES DE JORNAIS FUTEBOL CLUBE

*...ali eram os balneários que agora já não existem e onde as pessoas do bairro que não tinham casa de banho vinham tomar banho; para os que não tinham dinheiro era de borla e os outros pagavam um preço muito barato. As pessoas aprendiam boxe e*



*outras modalidades. Houve um indivíduo do bairro que chegou a ser pré-olímpico; foi seleccionado para os jogos olímpicos como amador – havia 4 profissionais e 4 amadores. Outros praticavam andebol.... Depois passou a ser complicado porque é preciso ser federado e isso implica custos. Já manter uma casa destas é muito duro. Ainda funciona como associação e alugamos este espaço. Existimos desde 1921, mas aqui neste espaço só desde os anos 60. Os vendedores de jornais dormiam aqui.*

Eduardo Fidalgo, responsável pela associação

*...e lá em cima, na Rua das Trinas, os Vendedores de Jornais também tinham danças de salão, convívios, e nós, os miúdos fazíamos lá apresentações de espectáculos. Festas de Natal, festas de Carnaval, festas na Páscoa. É uma pena que hoje em dia já não haja... Havia pessoas de todas as idades.*

Florinda, moradora e funcionária da Junta de Freguesia da Estrela

## 9 TORREFACÇÃO FLOR DA SELVA

*(...) o meu pai com um colega de escola resolveu criar uma empresa que ficou com a concessão de todos os bares das salas de espectáculos de Lisboa – cinemas, teatros, tudo. E depois de fazerem a instalação de máquinas de café em todos esses*

bares, começou-se a oferecer café puro - nessa altura era café puro - nos intervalos dos espectáculos. Era um ritual, as pessoas tinham aquele intervalo curtinho e iam ao bar tomar um cafezinho. Nessa altura era um café de saco; ainda não havia um consumo que justificasse o investimento nas máquinas expresso, que eram bastante caras. Somente dois ou três cafés da Baixa é que tinham inicialmente esses equipamentos.



(...) Na altura da independência, geraram-se lá aqueles conflitos dentro das diversas facções que tentavam assumir o poder e, nessa altura os portugueses deixaram lá muito café, os armazéns cheios de café. Eu penso que deve ter havido algumas sessões de tiroteio nesses armazéns e os sacos serviram talvez de trincheiras, e então apareceu-nos aqui uma remessa que veio lá de Angola cheia de balas misturadas com o café.

Jorge Monteiro, gerente e filho do fundador

### 10 PALÁCIO DO MACHADINHO

Comecei a aperceber-me que muitas pessoas do bairro tinham feito aqui a escola e que ainda estavam vivas. Quando falavam do palácio referiam que tinham feito o exame da quarta-classe. Lembram-se inclusive da sopa de abóbora que aqui serviam às crianças com mais dificuldades. (...) Quando fizemos a reconstituição da sala de aula, essas pessoas é que foram conduzindo a visita até à sala, por momentos com alguma confusão quanto ao piso. A escola era no segundo que é onde hoje está a GAU [Galeria de Arte Urbana], enquanto no primeiro

morava gente, inclusivé a professora, no lado esquerdo do palácio. Dá-me a sensação que a maior parte das vezes terá havido uma única turma para os anos todos. Falam da sala onde apanhavam as vacinas, onde comiam a sopa e onde chegaram a ter ginástica, a sala que é hoje o salão nobre. A memória das pessoas mais velhas do bairro remete sempre este espaço para a escola, sendo que por vezes também falam de como aqui funcionou o Serviço de Abastecimentos e Mercados.

Sofia Tempero, Departamento do Património Cultural/CML

### 11 LAVADOURO DAS FRANCESINHAS

...à segunda-feira é roupa branca, depois lá para terça e quarta de manhã é roupa escura e a partir do meio-dia de quarta-feira até sexta-feira é carpetes. À sexta-feira esvazia-se o tanque e ao sábado vem um senhor lavar o tanque e enchê-lo.



Fernanda Fernandes, responsável pelo funcionamento do Lavadouro

...quando era pequena, acompanhava a minha avó que era varina, e ia descalça vender peixe com ela porque a minha mãe estava a trabalhar. Depois de vender o peixe íamos para o lavadouro e enquanto a minha avó lavava a roupa eu e as outras crianças brincávamos nos tanques com água.

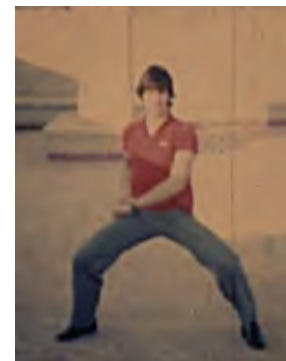
Florinda, moradora e funcionária da Junta de Freguesia da Estrela

### EXPOSIÇÃO DE IMAGENS E MEMÓRIAS DA MADRAGOA sáb.17:30 ③

Na primeira edição da TRAÇA, em 2015, não mostrámos filmes das pessoas que moram no Bairro que então nos recebeu, o Castelo. Percebemos logo aí que, se é nosso objectivo recuperar e dar a ver as histórias daqueles que não têm voz na escrita da história, mesmo esse espaço não está aberto a todos, porque nem todos têm as condições [sobretudo financeiras] para produzir os filmes que constituem o nosso material de trabalho. Não termos encontrado filmes dos moradores do Castelo, foi uma das razões que nos fez organizar a TRAÇA nesse bairro – para desde logo assinalar este que é também o campo cego desta Mostra – mas foi também isso que nos fez organizar um regresso ao Castelo em 2016. Organizámos então uma recolha de memórias, de desejos, visões sobre o Bairro, contadas na primeira pessoa, e apresentámos depois essa recolha numa sessão pública, complementada com projecções e uma discussão intensa, sobre o Bairro, as transformações por que está a passar, a sua relação com a(s) memórias(s).

Na edição de 2017 vamos, não apenas devolver à população do Castelo o resultado desta recolha, mas vamos também partilhá-la com os moradores da Madragoa, onde vamos repetir o processo, mais uma vez orientado por António Brito Guterres. Pouco a pouco a TRAÇA está a desenhar um enorme mapa imaginário e comum que vai projectando no mapa real da cidade. Vamos agora acrescentar o mapa da Madragoa àquele que começámos a traçar no Castelo.

Dois mil e quinhentos metros é a distância que separa estes dois bairros. É uma distância pequena numa grande cidade que se quer próxima e acessível, mas suficientemente grande para que no dia-a-dia os moradores de ambos os bairros não se cruzem. São esses moradores que a TRAÇA aproxima agora numa sessão onde todos são convidados a participar.



### TRACINHA EXPOSIÇÃO DO LABORATÓRIO DE IMAGEM E SOM sáb.16:00 ⑩ Palácio do Machadoino

No âmbito da 2ª edição da TRAÇA – Mostra de Filmes de Arquivos Familiares, que acontece em 2017 no Bairro da Madragoa, os alunos do 1º ciclo da Escola Básica nº72 de Lisboa participaram numa oficina de imagem e som, que teve como objectivo fazer cruzar o cinema, a memória e o território. Três turmas do 4º ano desenvolveram em conjunto dois filmes, que são o resultado do contacto que os alunos tiveram com os vídeos de família do Arquivo Municipal de Lisboa e da descoberta e observação do bairro da Madragoa.

Acompanhados pela formadora Inês Alves, os alunos participaram no visionamento de uma selecção de imagens do Arquivo e foram incentivados a reflectir sobre elas: identificar elementos e imaginar outros. Num segundo momento, acompanhados também pelo Serviço Educativo do Arquivo Municipal de Lisboa, foram explorar as ruas da Madragoa, onde aprenderam a filmar um plano, procurando criar uma relação com as imagens que visionaram anteriormente.



**INSTALAÇÃO- VÍDEO** em permanência sex. e sáb17:00 às 21:30 e dom.16:00 às 20:30 ② Cossoul

Começou por ser um Atlas. Uma espécie de livro de mapas do gesto. Mas à medida que avançávamos íamos tomando consciência de que a nossa acção se aproximava mais do “fazer a anatomia”, de dissecar a imagem, ou, de cirurgicamente recolher o gesto: o olhar para a câmara já não era suficiente e o riso começou a confundir-se com o choro. Foi o gesto dissecado que nos levou à construção da ANATOMIA DO GESTO. Uma instalação vídeo onde propomos a desconstrução da gramática dos filmes de família e a sua reconstrução analítica a partir do gesto dominante. Do gesto do corpo inteiro - saltar, correr, cair (ou quase), dançar, rir - à concentração nos olhos - os olhos que se desviam, os olhos que dão conta - ficará progressivamente mais claro que aquele que olha pela câmara pressiona a organização do que está à sua frente, sobretudo em gestos como o ajeitar, o acenar, ou o apontar; ou que, como diz Susan Sontag num texto de que citamos partes no glossário que se segue, aquele que olha pela câmara “encoraja que aquilo que está a acontecer continue a acontecer”. Ficará então claro que o gesto no cinema não é separável do gesto do cinema.



**GESTO** (e cinema)

**MELO/drama** (nos intervalos da narrativa)

**MOVIMENTO**

**QUOTIDIANO**

**PERFORMANCE** (ritual, censura)

**REMEMORAÇÃO** (lembrar, escavar, encontrar, religar)

passagens sobre os temas desta edição da TRAÇA organizadas em torno do seu eixo: o cinema amador e familiar

**GESTO (e cinema)**

1. No final do século XIX, a burguesia ocidental tinha definitivamente perdido os seus gestos. (...)
2. No cinema, uma sociedade que perdeu os seus gestos tenta ao mesmo tempo recuperar aquilo que perdeu e registar a sua perda. (...)
3. O elemento do cinema é o gesto e não a imagem. (...)
4. Como o cinema tem o seu centro no gesto e não na imagem, ele pertence, essencialmente, ao campo da ética e da política (e não apenas ao campo da estética) (...)
5. A política é a esfera dos meios puros, isto é, da absoluta e integral gestualidade dos seres humanos.

Giorgio Agamben (1996), "Notes on Gesture"  
in *Means without end: notes on politics* (2000)

Jean Rouch perdeu o tripé durante as filmagens do primeiro dos seus documentários etnográficos. Ele próprio recordou esse acontecimento muitas vezes, como sendo um constituinte poderoso e decisivo da sua posição em relação à tecnologia do cinema, em geral, e, em particular, à câmara de filmar: «Durante o primeiro filme que fiz, em 1947, tive a sorte de perder o meu tripé, depois de duas semanas de filmagens. Era um filme sobre a descida do rio Níger. Depois de ter terminado o filme, fiquei a pensar que, realmente, não havia nada que não pudesse ser filmado sem um tripé.» Dessa perda, e da necessidade de reinventar uma estratégia para continuar a filmar sem a sustentabilidade de um tripé e do solo em que ele assenta, o cinema de Rouch ficou sempre marcado por esta intimidade entre cinema e gesto, ou seja, pela experiência física e mental da condição de medialidade do cinema e do modo como este é suposto dar uma forma cinematográfica a um movimento (real) que, na realidade, o cinema não possui. Rouch designou mesmo este outro movimento – cinematográfico, então – como "cine-transe", uma experiência em completa oposição às práticas observacionais, que se manifestam, por exemplo, no uso das objectivas de focal variável, vulgo zoom: «Para

mim, então, a única forma de filmar é andar com a câmara, levando-a onde ela é mais necessária e eficaz e improvisar um outro tipo de dança com ela, tentando fazê-lo tão viva quanto as pessoas que ela filma. (...) Assim, em vez de usar o zoom, o cameraman-realizador pode realmente entrar no assunto. Conduzindo ou seguindo um dançarino, um sacerdote ou um artesão, ele não possui mais uma identidade própria, sendo apenas um olho mecânico acompanhado por um ouvido electrónico. É esse estranho estado de transformação que ocorre no cineasta que eu tenho chamado, de forma análoga ao que se passa nos fenómenos de possessão, de 'cine-transe'. (...)

Uma (nova) palavra chega então ao vocabulário do cinema: gesto, com todas as suas possíveis correlações e consequências. Enquanto cineasta, estou interessado, então, nas seguintes questões: Pode-se gestualizar um filme em vez de o visualizar? Se assim for, o que significa isso: gestualizar um filme? Para ambas as perguntas, a resposta, penso eu, deve ser eminentemente política e, nesse aspecto, tanto Agamben como Rouch entenderam muito bem as implicações deste estado de coisas. Por isso, penso, ambos fazem uso de um termo comum: posse, possessão. Para um, o cinema foi posto ao serviço do projecto burguês de voltar a possuir os seus gestos perdidos e recompor um sentido prostético e "ecranizável" da experiência e da história; para o outro, profeticamente despojado do seu tripé, o cinema surge, exactamente, como um meio para interromper a narrativa burguesa do gesto e da história, fazendo o gesto móvel do cinema possível por outros. É como se um fizesse, em retrospectiva, a teoria para a prática do outro. Para já, pode dizer-se que as perspectivas são clarificadoras, já que abrem o caminho para um cinema mais radicalmente consciente da sua própria política e mais capaz de procurar a liberdade do seu transe e da sua perda e despossessão. Mesmo que provavelmente decepcionada, Mme Guillemet [personagem do quadro *Dans la Serre* de Édouard Manet] ficaria, certamente, espantada!

João Mário Grilo, "CORPO/GESTO: Proposições para um cinema do gesto. O corpo do cinema a partir de uma leitura de Giorgio Agamben"  
in *Cinema e Filosofia: Compêndio* (2013)

**MELO/drama** (nos intervalos da narrativa)

Sirk tem um olhar particularmente atento às qualidades emocionais contrastantes de texturas e materiais, e combina-os ou fá-los entrar em choque provocando um efeito muito impressionante, especialmente quando ocorrem numa sequência não-dramática: mais uma vez, em *Written on the Wind*, depois do funeral de Hadley, vê-se um criado negro a tirar uma coroa de flores [*oleander wreath*] do portão principal. Uma fita de seda negra solta-se e voa com o vento pelo caminho de cimento. A câmara segue o movimento, faz um fundido e debruça-se sobre uma janela, onde Lauren Bacall, num vestido verde seco [*oleander green*], está prestes a desaparecer atrás das cortinas. A cena não era de todo significativa em termos narrativos. Mas os paralelismos nas cores negro/verde, verde/verde, cimento branco/cortinas de renda brancas produzem uma ressonância emocional muito forte na qual o contraste da seda suave soprada pelo cimento duro ganha força enquanto associação visual inquietante. A desolação da cena transfere-se para a personagem de Bacall, e a tradicional associação fatalista do vento lembra-nos a futilidade implícita no título do filme. [...]

[O] cenário do melodrama familiar é, quase por definição, o lar de classe-média, cheio de objectos que, num filme como *Hilda Cane* de Philip Dunne, que a este nível é típico do género, rodeiam a heroína numa hierarquia aparentemente ordenada que se vai tornando gradualmente mais sufocante [...]. Com a cadeira de braços do pai na sala e a mãe a tricotar no quarto do andar de cima, onde, após cinco anos de ausência as bonecas e os ursos de peluche estão ainda perfeitamente arrumados sobre a colcha da cama, o lar não esmaga apenas Hilda com imagens de opressão parental e de um passado reprimido (que indirectamente provocam nela os acessos excessivos que sustentam a acção), também traz ao de cima a tentativa, típica da casa burguesa, de manter o tempo parado, imobilizar a vida e fixar para sempre as relações da propriedade doméstica enquanto modelo da vida social e baluarte contra os lados mais perturbadores da natureza humana. O tema tem uma mordacidade particular nos muitos filmes sobre a vitimização e passividade forçada das mulheres – mulheres que

esperam em casa, junto à janela, apanhadas num mundo de objectos no qual é esperado que invistam nos seus sentimentos.

O Melodrama está iconograficamente fixado pela atmosfera claustrofóbica do lar burguês e/ou da pequena cidade, o seu padrão emocional é o do pânico ou da histeria latente, reforçado estilisticamente por um complexo manuseamento do espaço dos interiores (Sirk, Ray e Losey destacam-se particularmente a este nível) até ao ponto em que o mundo parece estar totalmente predeterminado e atravessado pelo “significado” e signos aptos a serem interpretados.

Thomas Elsaesser, “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama” in *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama* (editado por Marcia Landy, 1991)

Em 1933 [...] Walter Benjamin fornece ao século XX um novo mote de reflexão: o do empobrecimento da experiência, ou mesmo o da expropriação da experiência e, em consonância, o da ausência da narração da experiência, do seu compartilhamento e da sua autoridade. [...] Como diz [Agamben], sabemos hoje que esta destruição da experiência não resulta necessariamente de uma catástrofe, bastando para tanto a «existência quotidiana de uma grande cidade» - «uma vez que a jornada do homem contemporâneo não contém já quase nada que seja ainda traduzível em experiência: nem a leitura do jornal, tão rica de notícias que lhe chegam de uma incolmatável distância, nem os minutos decorridos ao volante do automóvel num engarrafamento, nem a viagem aos infernos nas viaturas do metropolitano, nem a manifestação que bloqueia imprevisivelmente a rua, nem a névoa dos lacrimogéneos que se desfaz lentamente por entre os palácios do centro, nem tão-pouco os rápidos disparos de pistola de um polícia ou a visita ao país da fanquaria dos supermercados, nem os eternos momentos de mútua promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no autocarro. O homem moderno regressa a casa ao fim da tarde, exaurido por uma miscelânea de acontecimentos – divertidos ou aborrecidos, insólitos ou comuns, atozes ou agradáveis -, nenhum dos quais, no entanto, se transformou em experiência.

Contemporâneo das primeiras metrópoles e das suas novas condições de existência, Baudelaire pressentiu que tudo estava a mudar, atento, tal como o será Benjamin, aos fragmentários indícios materiais de uma experiência futura. «Com a invenção dos fósforos, por volta dos finais do século, dirá Benjamin, começa um conjunto de inovações técnicas que têm em comum o facto de substituírem uma série complexa de operações por um gesto brusco.»

Teresa Cruz, posfácio a *O Pintor da Vida Moderna*  
(de Charles Baudelaire, que também traduziu, 1993)

## MOVIMENTO

Eis por exemplo minha mão colocada no ponto A. Transporto-a para o ponto B, percorrendo num único gesto o intervalo. Há nesse movimento, ao mesmo tempo, uma imagem que impressiona a minha visão e um ato que a minha consciência muscular percebe. A minha consciência dá-me a sensação interior de um fato simples, pois em A estava o repouso, em B está ainda o repouso, e entre A e B tem lugar um ato indivisível ou pelo menos indiviso, passagem do repouso ao repouso, que é o próprio movimento. Mas a minha visão percebe o movimento na forma de uma linha AB que é percorrida, e essa linha, como todo o espaço, é indefinidamente decomponível. À partida parece portanto possível, como pretendia, tomar esse movimento por múltiplo ou por indivisível, conforme eu o considere no espaço ou no tempo, como uma imagem que se desenha fora de mim ou como um ato que eu mesmo realizo.

Todavia, se afastar todas as ideias preconcebidas, percebo rapidamente que não tenho escolha, que a minha própria visão capta o movimento de A a B como um todo indivisível, e que, se ela divide alguma coisa, é a linha supostamente percorrida e não o movimento que a percorre. É bem verdade que a minha mão vai de A a B sem atravessar as posições intermediárias, e que esses pontos intermediários se assemelham a etapas, tão numerosas quanto se quiser, dispostas ao longo do trajeto; mas há entre as divisões assim marcadas e etapas propriamente ditas a diferença capital de que numa etapa nos detemos, enquanto aqui o móvel passa. Ora, a passagem é um movimento, e a detenção

uma imobilidade. A detenção interrompe o movimento; a passagem identifica-se com o próprio movimento.

Henri Bergson, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896)

O cinema opera por fotogramas, isto é, cortes imóveis, vinte e quatro imagens/segundo (ou dezoito no início). Mas o que ele nos dá, como foi muitas vezes constatado, não é o fotograma, mas uma imagem-do-meio à qual o movimento não se acrescenta, não se adiciona: pelo contrário, o movimento pertence a essa imagem-do-meio enquanto dado imediato (...). Em suma, o cinema não dá uma imagem à qual se acrescenta o movimento, ele dá-nos imediatamente uma imagem-movimento.

Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement* (1983)

Uma atenção à vida suficientemente forte, e suficientemente desprendida de todo o interesse prático, abarcaria assim num presente indivisível toda a história passada da pessoa consciente, não como instantâneo, não como conjunto de partes simultâneas, mas como um presente contínuo que seria também um contínuo movente (...).

Henri Bergson, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896)

## PERFORMANCE [ritual, censura]

Dentro desta estrutura [da família burguesa, de fundação patriarcal, prevalente entre 1945-1975], o pai ocupa uma posição particular; é ele quem dirige a formação da memória familiar; é ele quem supervisiona a construção do jazigo; é ele quem encomenda os retratos pintados da família; é ele quem tira as fotografias; e, obviamente, é ele quem faz os filmes. Preocupado com a continuidade através das gerações, organiza importantes rituais de memorização da família, nos quais são projetados estes filmes: nos aniversários, nos ritos de passagem (como comunhões, casamentos, reformas), etc. É ele quem supervisiona a (re)construção, por parte dos membros da família, da história familiar, uma história mais ou menos mitológica que funciona, do ponto de vista daquele que está de fora, como a história oficial e, para aquele que está



de dentro, como mecanismo de fixação de um consenso; ou pelo menos como mecanismo para o estabelecer de um consenso aparente. A este nível, é a Família (a família como estrutura) que é o Enunciador do trabalho de memória: preocupado com a sua preservação, a instituição familiar assegura que a sua harmonia não será perturbada por nada. A censura paterna também funciona como autocensura: no filme de família, há coisas que não podem ser mostradas.

Com “modo privado”, refiro-me ao modo pelo qual um grupo (neste caso, a família) revisita o passado. Com o modo privado, entramos num estado que Edward S. Casey chama “rememorativo”: reviver o passado invocando-o em coletivo (fala-se muito entre aqueles que assistem à projeção de um filme da sua família). Neste caso, a comunicação é exteriorizada e fica diretamente subjugada aos constrangimentos (as censuras) da estrutura familiar. Daqui resulta que as projeções feitas neste contexto são fortemente normalizadas (cada filme de família parece igual a qualquer outro alguma vez feito) e, na maioria dos casos, aquilo que é dito tem um tom eufórico. Outro efeito é que aquilo que é dito (o filme como produção textual) é muitas vezes menos importante do que o facto de ser dito: a importância está na troca entre aqueles que participam na comunicação.

Roger Odin, “The home movie and the space of communication” em *Amateur filmmaking: the home movie, the archive, the web* (2014)

A plasticidade ritual não desmente o carácter normalizador e formal, que constitui uma das suas características principais. Porém, as relações sociais não são meros efeitos de estrutura: *dizer é fazer*, como sucede com o juiz que condena. A palavra *drama*, do grego *dran*, «fazer», deriva da base indo-europeia *dra*, «trabalhar». Segundo Victor Turner, embora tenha sido aplicada ao que se faz num palco, em muitas sociedades tribais é descrito também como «trabalho». Nunca está completo, como a sua etimologia sugere, enquanto está a ser realizado. Uma performance é uma atuação num determinado tipo de palco e perante uma audiência, e é mais do que representar os princípios ordenadores considerados aceitáveis na vida real. Tem uma

dimensão espetacular – ou seja, tem atores e espectadores, que se interlegitimam, tendendo a constituir uma forma de escrutinar o mundo quotidiano, visto como tragédia, comédia, melodrama, etc.. Dar a ver é o significado de “theatron”, e assim se revela o escondido. O hipócrita é o que se esconde com a máscara e que engana pela sua aparência social, representando ser o que não é.

Paula Godinho, na introdução a *Antropologia e Performance. Agir, Atuar, Exibir* (2014)

A escassez de estudos históricos sobre cinema amador sublinha fortemente o poder do cinema “profissional” e a atracção que os estudos fílmicos têm por ele para marginalizar o aberrante, o primitivo, e o fenómeno subdesenvolvido do cinema amador e seus corolários. (...)

A história do cinema amador tem paralelo, imita, envolve e, por vezes, perturba a história do cinema tradicional. Investigar uma história do cinema subjugada – termo usado pelo historiador Michel Foucault para designar conteúdo histórico submerso pelo conhecimento mais dominante e coerente – retrata um discurso disseminado, incompleto e amorfo. Desde 1897 até 1962 o discurso do cinema amador gradualmente realocalizou a realização amadora numa visão romântica da família nuclear burguesa, amputando os seus processos económicos e políticos mais resistentes. Atolado nos padrões de consumo no tempo-livre do século XX, o cinema amador é sempre definido como um *hobby* e nunca como um trabalho. (...)

O cinema amador não é simplesmente uma designação inerte para uma prática fílmica e ideologia inferior, mas sim para um processo histórico de controlo social sobre a representação.

Patricia R. Zimmermann, *Reel Families. A Social History of Amateur Film* (1995)

Recentemente, a fotografia tornou-se um passatempo quase tão difundido quanto o sexo e a dança — o que significa que, como toda as formas de arte de massa, a fotografia não é praticada pela maioria das pessoas como uma arte. É sobretudo um rito social, uma protecção contra a ansiedade e um instrumento de poder. (...)

Comemorar [*memorializing*] as conquistas de indivíduos tidos como membros da família (e também de outros grupos) é o uso popular mais antigo da fotografia. Durante pelo menos um século a fotografia de casamento foi uma parte da cerimônia tanto quanto as fórmulas verbais prescritas. As máquinas fotográficas acompanham a vida familiar. Segundo um estudo sociológico feito em França, a maioria das casas tem uma máquina, mas as casas em que há crianças têm uma probabilidade duas vezes maior de ter pelo menos uma máquina, em comparação com as casas sem crianças. Não tirar fotografias dos filhos, sobretudo quando pequenos, é sinal de indiferença paterna, assim como não comparecer para a fotografia de formatura é um gesto de rebeldia juvenil.

A fotografia torna-se um rito da vida em família exatamente quando, nos países industrializados da Europa e da América, a própria instituição da família começa a sofrer uma reformulação radical. Ao mesmo tempo que essa unidade claustrofóbica, a família nuclear, era esculpida de um bloco familiar muito maior, a fotografia desenvolvia-se para celebrar [*memorialize*], e reafirmar simbolicamente, a continuidade ameaçada e a decrescente amplitude da vida familiar. Esses vestígios espectrais, as fotografias, fornecem a presença simbólica dos parentes dispersos. Um álbum de fotografias de família é, em geral, um álbum sobre a família alargada — e, muitas vezes, tudo o que resta dela.

Assim como as fotografias dão às pessoas a posse imaginária de um passado irreal, também as ajudam a tomar posse de um espaço onde estão inseguras. Assim, a fotografia desenvolve-se na esteira de uma das atividades modernas mais típicas: o turismo. Pela primeira vez na história, as pessoas viajam regularmente, em grande número, para fora do seu ambiente habitual, durante breves períodos. Parece decididamente anormal viajar por prazer sem levar uma câmara. As fotografias darão provas incontestáveis de que a viagem se realizou, de que a programação foi cumprida, de que houve diversão. (...) Para os sofisticados que acumulam foto-troféus da sua viagem de barco rio acima pelo Nilo, até ao lago Alberto, ou dos seus catorze dias na China, tirar fotografias preenche a mesma necessidade dos veranistas de classe média baixa que fotografam a torre Eiffel ou as cataratas do Niágara. (...)

Uma fotografia não é apenas o resultado de um encontro entre um acontecimento e um fotógrafo; tirar fotografias é um acontecimento em si mesmo, e um dotado dos direitos mais categóricos — interferir, invadir ou ignorar, não importa o que estiver a acontecer. A nossa própria sensação da situação articula-se agora pelas intervenções da câmara. A onnipresença das câmaras sugere, de forma persuasiva, que o tempo consiste em acontecimentos interessantes, acontecimentos dignos de ser fotografados. Isso, por sua vez, torna fácil sentir que qualquer acontecimento, uma vez em curso, e qualquer que seja o seu caráter moral, deve poder prosseguir até se completar — de modo a que outra coisa possa vir ao mundo: a fotografia. Após o fim do acontecimento, a fotografia ainda existirá, conferindo ao acontecimento uma espécie de imortalidade (e de importância) de que, de outro modo, ele jamais desfrutaria. Enquanto pessoas reais estão no mundo real a matar-se a si próprias ou a matar outras pessoas reais, o fotógrafo põe-se atrás de sua máquina, criando um pequeno elemento de outro mundo: o mundo-imagem, que promete sobreviver a todos nós.

Susan Sontag (1977). *On Photography* (2008)

## QUOTIDIANO

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 por único destino 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 espetacular, 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 das florestas, os túneis que desmoronam, Publicis [prédio de 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 bem sabem que a vida existe, com os seus altos e baixos, vocês bem sabem que as coisas acontecem.

Os jornais falam de tudo, exceto do corriqueiro. [...]

O que acontece realmente, o que vivemos, o resto, todo 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 infraordinário, 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, vivemo-lo sem pensar nisso, como se ele não veiculasse 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 sono 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 enfim 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 pilhamos 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 betão, 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, que respiramos; nós andamos, abrimos portas, descemos escadas, sentamo-nos à mesa para comer, deitamo-nos na cama para dormir. Como? Quando? Porquê?

Descreva a sua rua. Descreva uma outra. Compare.

Faça o inventário do seu bolso, da sua carteira. Interrogue-se sobre a procedência, o uso e o dever de cada um dos objetos que daí retirar.

Questione as suas colheres.

O que há debaixo do seu papel de parede?

Quantos gestos são necessários para marcar um número de telefone? Porquê?

Por que não encontramos cigarros nas mercearias? Por que não?

Pouco me importa que estas perguntas sejam fragmentadas, apenas indicativas de um método, quanto muito de um projeto. 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* (1989)

Por quotidiano entende-se aquilo que engloba a rotina, o ordinário, o dia-a-dia. É, no entanto, uma palavra que representa algo muito mais amplo e indeterminável do que se possa conseguir compor numa simples definição, uma vez que é quase impossível a tarefa de conseguir descrever nele tudo o que dele faz parte, de tão ambíguo que pode também ser. Essas suas qualidades de ser ambíguo e indeterminável são valorizadas por alguns artistas desde o início do séc. XX. [...]

[O quotidiano na arte] demonstra um reconhecimento da dignidade do banal ou do acidentalmente milagroso; um engajamento com um novo tipo de antropologia; uma imersão nos prazeres da cultura popular; ou uma meditação sobre o que acontece, quando nada acontece. A celebração do quotidiano tem entendimentos oposicionistas e dissidentes, oferecendo voz ao silenciado e propondo possibilidades de mudança.

Stephen Johnstone, *The Everyday. Documents of Contemporary Art* (2008)

Nenhum de nós existe se não fizer parte de um contexto social, e é por aí que esta arte do quotidiano se torna pertinente numa sociedade que já nada tem de privada e que quer a todo o custo noticiar as suas experiências. A emersão das redes sociais, assim como das tecnologias de bolso que permitem contar a todos a nossa localização, assim como o que estamos a fazer ou a ver naquele exato momento, podem quase atingir o grau de obsceno, numa imediatez tal que nos aproxima e nos torna cada vez mais iguais uns aos outros. Como Baudrillard (1989) refere, deixou de existir comunicação para passar a haver uma contaminação de tipo viral, porque tudo se move e toda a informação corre de forma imediata de um lado para o outro. Ou ainda como Lipovetsky (1989) analisa a sociedade pós-moderna e a afirma marcada por um desinvestimento público, numa perda de sentido das grandes instituições morais, sociais e mergulhada numa cultura aberta, onde predomina a tolerância, o hedonismo, a personalização dos processos de socialização, numa coexistência pacífica de antagonismos como violência e convívio, ambientalismo e consumo desbragado. A barreira entre o privado e o público de que quero tratar quando falo na utilização do nosso quotidiano passa por isso mesmo, por essa afirmação e publicação constantes do que se passa, do que queremos, onde estamos, quem somos, dessa obscenidade de Baudrillard e desse vazio de Lipovetsky.

Patrícia Isabel Bastos Silva, em *O Quotidiano na Arte Contemporânea* (2013)

A tentativa de fixar o trivial, de dar visibilidade ao aparentemente banal, e de assim recusar que o quotidiano se dilua no esquecimento é um dos traços que podemos identificar em muitas das propostas artísticas que

têm vindo a desenvolver-se sobretudo desde o segundo pós-guerra. Com efeito, recuperando o legado das primeiras vanguardas, foi a partir da década de 1950 que as designadas neo-vanguardas exploraram uma rearticulação entre arte e vida - um “retorno ao real”, tal como nos propôs Hal Foster (1996). Esta exploração privilegiou um renovado contacto com a realidade e traduziu-se através da apropriação, utilização e problematização das suas matérias, dos seus objectos, dos seus gestos - como se tornou particularmente evidente na *Pop Art* ou no *Nouveau Réalisme*, mas também nas diferentes dinâmicas performativas, nos *happenings* e *environments* que se consubstanciaram ao longo das décadas seguintes.

Margarida Brito Alves e Bruno Marques, no *Quotidiano e Arte Contemporânea. Almoços Partilhados, Amores Não Correspondidos e Conversas Inacabadas* [Colóquio “O Sentido do Gesto e a Sua Memória - A Vida Quotidiana ao Longo da História”, 2016]

## REMEMORAÇÃO (lembrar, escavar, encontrar, religar)

Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria — espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvé-la, tal como se revolve o solo. Porque essas “matérias” mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação. Falo daquelas imagens que, arrancadas a todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior — como torsos na galeria do colecionador.

Walter Benjamin, Escavar e recordar, 1932 [publicada no dossier que acompanhou a apresentação da peça *Tiranossaurus Rex* de Alex Cassal no Teatro D. Maria II]

Para [Péter] Forgács, tudo começa com a pergunta: “O que é um ‘objeto encontrado’”? O gesto dadaísta de deslocar um “objeto encontrado” do ambiente e função originais para a fabricação e montagem de um novo trabalho é, para o cineasta, fundamental. Os filmes de família e as imagens amadoras são os seus “objetos encontrados” ideais.

Considerar esses acervos familiares como “objetos encontrados” significa, para Forgács, não vê-los como arquivamento do real nem como documento do que existiu, mas como imagens captadas em certas circunstâncias sociais, técnicas e políticas, atravessadas, portanto, por contextos específicos. Imagens que devem ser trabalhadas, desmontadas, remontadas, relacionadas a outros tempos, a outras imagens, a outras histórias e memórias e, ao mesmo tempo, que não devem ser vistas como ilustração de um real preexistente. (...) Podemos pensar então que os cineastas que escavam imagens tal qual um arqueólogo estão determinados a aguçar os sentidos do espectador, a abrir seus olhos, a fazê-lo ver documentos do passado de formas novas e a torná-lo mais apto a decifrar por conta própria a ligação entre as imagens e a violência do mundo.

*Consuelo Lins e Thais Blank, “Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo” em significação (nº37), (2012)*

Recordo-me daquele mês de janeiro em Tokyo – ou melhor, lembro-me das imagens que filmei naquele mês em Tokyo. Substituíram a minha memória – elas são a minha memória. Pergunto-me como é que as pessoas se lembram das coisas que não filmaram, não fotografaram, não gravaram? Como é que a humanidade conseguiu lembrar-se? Já sei – a Bíblia. A nova bíblia será a eterna cassete de banda magnética de um tempo que terá de se voltar a ler constantemente só para saber que existiu.

*Chris Marker, (diz-se no filme) Sans Soleil (1983)*