

iscte

INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Fragmentos Involuntários do Mundo:
Para uma defesa da preservação de filmes domésticos na
Cinemateca Portuguesa

Ana Catarina Bastos Tiago

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora:
Doutora Vera Borges, Investigadora Auxiliar,
CIES-ISCTE — Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2025



SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de História

Fragmentos Involuntários do Mundo:
Para uma defesa da preservação de filmes domésticos na
Cinemateca Portuguesa

Ana Catarina Bastos Tiago

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora:
Doutora Vera Borges, Investigadora Auxiliar,
CIES-ISCTE — Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2025

AGRADECIMENTOS

Uma dissertação de mestrado é um trabalho feito a muitas mãos. É feita por quem a escreve, mas também por quem apoia quem a escreve. Por quem nutre, por quem cuida, por quem motiva, por quem escuta, por quem espera, por quem pergunta, por quem abraça, por quem explica, por quem lê, por quem ajuda. Por isso, não posso deixar de agradecer a todas as pessoas que construíram este trabalho comigo, ou ao meu lado.

À Professora Vera Borges, pela orientação dedicada e entusiasmada desde o primeiro dia. Pelo imenso carinho em cada palavra, pela motivação constante, pela confiança depositada no meu trabalho, pela disponibilidade total, pela sensibilidade às minhas ideias e pela atenção a cada pormenor.

Ao Arquivo Nacional das Imagens em Movimento por me ter aberto as portas e por me ter respondido a todas as minhas perguntas e curiosidades com um sorriso. A natureza envolvente e o ambiente acolhedor foram uma importante fonte de inspiração. Ao seu director, Tiago Baptista, por ter confiado na minha proposta e por me ter ajudado a architectá-la. À Inês Viana, pelo acompanhamento próximo e pela disponibilidade ao longo do estágio e para além dele.

À Inês Sapeta Dias, ao Luís Gameiro e ao Mirco Santi, pelas entrevistas, que mais foram conversas estimulantes e esclarecedoras. O vosso contributo e entusiasmo enriqueceram esta dissertação e motivaram-me na continuação de uma pesquisa sensível às potencialidades destes objectos.

A todos os professores com quem tive o prazer e o privilégio de me cruzar ao longo do meu percurso académico e que me ensinaram a ver o mundo de outra forma. Aos professores do Mestrado, que se esforçam por oferecer um currículo plural e actualizado, mas também aos professores da Licenciatura, que em muito moldaram o meu pensamento. Um particular agradecimento ao professor Pedro Florêncio e à professora Carolina Ferreira Baptista, cujas aulas e conversas me levaram a encontrar alguns dos meus textos preferidos.

A todos os meus amigos, que me acompanham e cuja amizade é tão importante para mim. Por me ouvirem e por me abraçarem. Ao Diogo, pela leitura atenta e pelas conversas sempre tão bonitas, mas sobretudo pelo cuidado, pelo carinho e pela companhia de sempre.

À minha família, pelo apoio incondicional e por sempre me incentivarem a ir à descoberta do mundo. Um agradecimento especial à minha Mãe, pelo enorme prazer que foi percorrer a sua biblioteca consigo, e à minha irmã, que paciente e cuidadosamente me ajudou no tratamento dos dados.

RESUMO

O ser humano guarda aquilo que é mais importante para si. Regista o que pode ser esquecido, protege o que se pode degradar, cuida daquilo que não quer perder. No contexto de artefactos da vida privada, o filme doméstico surge como um objecto em vias de desaparecimento pelas leis naturais da degradação da película fílmica. Ante aquilo que se entende como uma corrida contra o tempo, num esforço para que estas imagens não se desvançam, levanta-se a questão sobre se é ou não pertinente que um arquivo de dimensão nacional se ocupe da preservação destes materiais. Se estes assumem um papel particular na cristalização da estrutura familiar num tempo e num lugar específicos, significa que são também estruturantes do sujeito e da sua inserção no mundo. Assim, na presente dissertação, o filme doméstico é analisado no contexto português e enquadrado como objecto de arquivo, segundo uma perspectiva hermenêutica. É, depois, traçado o seu percurso no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento, aquando do seu processo de preservação, e a colecção de filmes domésticos da Cinemateca Portuguesa é caracterizada e analisada quantitativa e qualitativamente. Finalmente, o filme doméstico é discutido de um ponto de vista histórico-documental e estético e é defendida a sua preservação em instituições como o ANIM, tanto em termos de continuidade como de reforço. Considera-se a preservação um gesto de salvaguarda e valorização do contributo que estes objectos constituem, na construção de narrativas regionais, nacionais e culturais.

Palavras-chave: Filme doméstico; Arquivo; Cinemateca Portuguesa; Preservação; Narrativa; *Pathos*.

ABSTRACT

Human beings keep what is most important to them. They record what might be forgotten, protect what might deteriorate, and take care of what they do not want to lose. In the context of artefacts from private life, home movies come about as objects on the verge of disappearing due to the natural laws of film degradation. Faced with what is understood as a race against time, in an effort to prevent these images from fading away, the question arises as to whether or not it is appropriate for a national archive to be responsible for preserving these materials. If they play a particular role in crystallising the family structure at a specific time and place, it means that they also structure the subject and their place in the world. Thus, in this dissertation, home movies are analysed in the Portuguese context and framed as archival objects from a hermeneutic perspective. Their journey through Arquivo Nacional das Imagens em Movimento in their preservation process is then traced and the Cinemateca Portuguesa's collection of home movies is characterised and analysed quantitatively and qualitatively. Finally, home movies are discussed from a historical-documentary and aesthetic point of view, and their preservation in institutions such as ANIM is advocated, both in terms of continuity and reinforcement. Preservation is considered a gesture of safeguarding and valuing the contribution that these objects make to the construction of regional, national, and cultural narratives.

Keywords: Home movies; Archive; Cinemateca Portuguesa; Preservation; Narrative; *Pathos*.

ÍNDICE

Introdução.....	1
O filme doméstico como objecto de estudo.....	2
Principal contributo da pesquisa.....	6
Capítulo 1: O reconhecimento do mundo através do cinema.....	11
1.1. A experiência organizada.....	11
1.2. O filme doméstico enquanto texto.....	12
1.3. O arquivo como potenciador do <i>mythos</i>	17
Capítulo 2: Contexto institucional da pesquisa — A Cinemateca Portuguesa e o ANIM.....	27
2.1. O arquivo da Cinemateca Portuguesa.....	27
2.2. O processo de preservação dos filmes: do número de inventário ao acesso.....	28
2.3. O percurso dos filmes domésticos no ANIM.....	31
2.4. Os depositantes, os filmes e a prática em Portugal.....	35
Capítulo 3: Metodologia da investigação.....	41
3.1. Conhecer o espólio: linhas do “trabalho arqueológico”.....	41
3.2. Categorização dos filmes e limites desse processo.....	43
3.3. As questões éticas levantadas pela pesquisa.....	46
Capítulo 4: “O cinema como espírito dos seres e das coisas!”.....	49
4.1. Apresentação e discussão dos resultados.....	49
4.2. O que nos dizem os gestos: visionamento dos filmes.....	54
4.3. O filme doméstico enquanto documento histórico.....	58
4.4. O filme doméstico enquanto objecto estético.....	61
Conclusão.....	69
Bibliografia e Fontes.....	77

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Tabela de categorização do espólio de filmes domésticos da Cinemateca Portuguesa.....	45
Figura 2: Distribuição por bitola em gráfico.....	49
Figura 3: Distribuição por bitola em tabela.....	49
Figura 4: Distribuição por década em gráfico.....	50
Figura 5: Distribuição por década em tabela.....	50
Figura 6: Distribuição por distrito em gráfico.....	52
Figura 7: Distribuição por país estrangeiro em gráfico.....	52
Fotograma 1: <i>Castelo S. Filipe – 10 Anos de Curso</i> , 1974, espólio de Afonso Oliveira	
Mota.....	xii
Fotograma 2: <i>Recordações da Diamang</i> , 1954, Pedro Baptista.....	10
Fotograma 3: <i>Baptizado Zezinha : Nazaré - Anos</i> , 1951, José Espinho.....	26
Fotograma 4: <i>Recordações da Diamang</i> , 1954, Pedro Baptista.....	39
Fotograma 5: <i>Recordações da Diamang</i> , 1954, Pedro Baptista.....	47
Fotograma 6: <i>Recordações da Diamang</i> , 1954, Pedro Baptista.....	68
Fotograma 7: <i>Recordações da Diamang</i> , 1954, Pedro Baptista.....	75

*Para mim, o mundo é o conjunto das referências desvendadas por todo o tipo de texto,
descritivo ou poético, que li, compreendi e amei.*

Paul Ricoeur, *Teoria da Interpretação*

*Disse que admirava a liberdade que tinham para a expressão da sensibilidade, achava que
era como uma permissão para ter a alma à solta, autorizada a manifestar-se pela beleza ou
pelo espanto de cada coisa. Estava autorizada à sensibilidade que fazia da vida uma
travessia mais intensa.*

Valter Hugo Mãe, *O filho de mil homens*



Fotograma 1: *Castelo S. Filipe – 10 Anos de Curso*, 1974, espólio de Afonso Oliveira Mota

INTRODUÇÃO

A propósito do centésimo aniversário do nascimento do cinema, Susan Sontag (1996) escreveu que, em 1895, nasceram duas formas de cinema: a transcrição para película da vida real, sem encenações, dos irmãos Lumière e a construção do artifício, da fantasia e da ilusão de Méliès. Parecendo, à primeira vista, formas antagónicas, ambos os ofícios maravilharam a audiência; um comboio a chegar à estação (*L'arrivée d'un Train en Gare à la Ciotat*, 1896, irmãos Lumière) e as tropelias de um diabo (*Le Diable noir*, 1905, Georges Méliès) deixavam de igual forma as pessoas boquiabertas com espanto. Então, o cinema partiu do encanto e constituiu-se ainda hoje, mais de cem anos depois, como reinvenção e perpetuação desse sentido de maravilhamento.

É com o cinema, com o seu poder de nos tocar e de nos chamar com os detalhes mais ínfimos, que aprendemos “a fumar, a beijar, a lutar, a fazer o luto” (Sontag, 1996, tradução livre), que incorporamos hábitos e estruturas sociais que moldam o nosso estar no mundo. E, portanto, desde a sua invenção que o cinema faz parte da nossa vida, sem que nos demos conta de que fazemos como vimos no grande ecrã e sem percebermos, pelo menos inicialmente, que também nós fazemos cinema nos nossos gestos mais corriqueiros.

Quando Marshall McLuhan (1994) introduz a noção de que “o meio é a mensagem”, vem precisamente elucidar o fenómeno que ocorre entre Homem e tecnologia, onde esta última altera o comportamento do primeiro por ordem de um fascínio humano em relação àquilo que o teórico denomina por uma “extensão de si mesmo”. Por outras palavras, o Homem abraça o aparato tecnológico como um outro membro do seu corpo, permitindo-se a uma extensão, a uma nova forma de fazer. À luz desta perspectiva, a câmara cinematográfica é, então, uma “extensão da percepção”, ou um “olho que grava” (Forgács, 2008: 52, tradução livre), um auxiliar da memória visual que liberta o Homem da fugacidade dos acontecimentos ou que lhe permite a criação de novas realidades imagéticas.

Num texto publicado em 1932, a cineasta pioneira Germaine Dulac (2023) já sublinhava as possibilidades que o cinema anunciava:

No início, o cinema foi para [o público] um meio fotográfico de reproduzir o movimento mecânico da vida. A visão de um comboio a chegar à estação bastava para satisfazê-lo, ignorando porém que nela residia, escondido, um contributo novo para a expressão da sensibilidade e da inteligência. (p. 124)

Filmar era, antes de mais, fotografar em movimento, retratar as coisas do mundo ao ritmo a que se moviam — mas era também a escolha do que retratar, que, num envolvimento com o acompanhamento musical, com as reacções do público que se motivavam mutuamente e com

as sensações que só abandonavam o corpo muitas horas depois do fim da projecção, criava uma obra emocionante.

A comoção que o cinema provoca nas pessoas desde as suas primeiras produções apela à sensibilidade e ao que de mais humano se encontra, ou se constrói, entre nós. Por isso, a “expressão da sensibilidade e da inteligência” de que fala Dulac encontrou um novo veículo e rapidamente deixou de ser exclusivo dos profissionais, porque as suas potencialidades ocupavam demasiado espaço para ficarem confinadas a um único tipo de produção. Sontag (1996) prossegue dizendo:

For cinephilia cannot help, by the very range and eclecticism of its passions, from sponsoring the idea of the film as, first of all, a poetic object; and cannot help from inciting those outside the movie industry, like painters and writers, to want to make films, too.

A introdução de câmaras, películas e projectores de pequeno formato, pensados para o uso amador, significou a abertura do potencial cinematográfico aos curiosos do gesto artístico e aos antropólogos da vida privada, interessados em tomar parte na técnica emergente e usufruir dela para fins pessoais.

Entre diários filmados, filmes experimentais e registos do quotidiano familiar, o cinema amador é um campo de limites incertos e de um sem-fim de possibilidades (Simoni, 2014), precisamente porque as oportunidades oferecidas pelo acto de filmar respondem a diferentes anseios individuais e oferecem meios de expressão artística, historiográfica e documental que apelam ao mais variado tipo de pessoas e propósitos. Assim, talvez pela natural devoção do ser humano pela imagem, que resultou na fácil e rápida generalização da fotografia, ou pelo facto de esta “[proporcionar] a posse imaginária de um passado irreal” (Sontag, 2012: 17), o filme doméstico surgiu quase ao mesmo tempo do próprio cinema — há, aliás, quem argumente que “Repas de bébé”, dos irmãos Lumière, filmado em 1895, seja “il paradigma cinematográfico della rappresentazione della vita quotidiana” (Simoni, 2014: 136).

O filme doméstico como objecto de estudo

Motivada pela mobilização de emoções e pela concretização dos mais finos gestos que o fazer e ver cinema provocam nas almas sensíveis ao seu encanto, surge em mim a necessidade de me debruçar sobre este cinema amador que tinha como único objecto e objectivo a cristalização da vida privada e familiar e pensá-lo a partir da necessidade humana de guardar e registar, discutindo o poder da imagem enquanto objecto próprio e a importância da memória na construção de identidades culturais.

O filme doméstico é descrito pela Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF, s.d.) como um “registo filmado de eventos pessoais ou de família feito por um amador ou um profissional da indústria cinematográfica”, sendo uma subcategoria do filme amador, descrito como “filme feito para uso não comercial por uma pessoa ou grupo de pessoas normalmente sem conexão com o universo do cinema profissional”. Enquanto o cinema amador engloba qualquer trabalho feito fora do propósito comercial, como filmes educativos, industriais, etnográficos, científicos, laborais ou até mesmo artísticos, a fim de serem exibidos em cineclubes e escolas, por exemplo (Zimmermann, 2008a), o filme doméstico é, dentro do cinema amador, aquele feito em contexto doméstico e familiar, em pequeno formato (16mm, 9,5mm, 8mm e Super8), com os mais variados conteúdos, desde festas de família, celebrações populares e religiosas, eventos desportivos, férias, viagens, entre outros.

Na década de 80 do séc. XX, começa a crescer nos Estados Unidos da América e na Europa um interesse académico e arquivístico por evidência histórica em circuitos alternativos, com o objectivo de expandir as fontes de informação e recolher dados mais diversos e representativos das experiências vividas numa realidade a partir daí reconhecida como, afinal, mais complexa do que até então se julgara — ou do que aquela que interessava ser dada a conhecer. Consequentemente, campos científicos tão amplos como a Sociologia, as Ciências da Comunicação, a História e os Estudos Políticos e Culturais passaram a ir também beber à vida privada e aos registos quotidianos, num esforço de tornar as narrativas das suas disciplinas mais multiculturais, racializadas, feministas e regionais, e, portanto, mais próximas das realidades minoritárias até então obscurecidas (Zimmermann, 2008a).

No contexto dos *media* privados, os filmes de família, como também são comumente referidos, começam, a partir dos anos 90 do séc. XX, a ter atenção académica enquanto fonte documental alternativa e a ser pensados como objectos de arquivo. É nesse momento que passam a ser reconhecidos como uma fonte única e valiosa de informação visual, sendo, então, publicados os primeiros trabalhos de investigação sobre filmes domésticos (Lins & Blank, 2012).

Para nomear apenas alguns eventos fundacionais do estudo do filme doméstico, assinala-se que, em 1991, é fundada a Association Européenne Inédits por um grupo de realizadores, académicos e arquivistas a fim de promover a realização de projectos de pesquisa e preservação de património fílmico amador no território europeu (Aasman, 2014) e, dez anos depois, é formalizado o Small Gauge and Amateur Film Committee na Association of Moving Image Archivists (Venturini, 2022), cuja missão é a promoção e protecção dos interesses do cinema amador e dos filmes de pequeno formato (AMIA, s.d.).

Estes movimentos são acompanhados pela academia europeia e americana: em 1995, ano em que, na conferência anual da Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) tiveram lugar discussões importantes sobre os obstáculos encontrados na preservação de filmes de pequeno formato (Czach, 2014), depois de esta se ter aberto, na década anterior, ao cinema privado (Venturini, 2022), o teórico Roger Odin edita a colectânea *Le film de famille, usage privé, usage public*, um dos primeiros livros a debruçar-se sobre o filme doméstico enquanto parte esquecida dos estudos sobre Cinema.

Também publicado em 1995 por Patricia R. Zimmermann, o livro *Reel Families: A Social History of Amateur Film* foi o primeiro estudo de dimensão histórica sobre o cinema amador, investigando a sua existência ao longo de 100 anos, desde 1897. Debruçando-se sobre a evolução tecnológica, política e social desse período, explica as origens das práticas amadoras, analisa os efeitos da então recente possibilidade de transferência da produção mediática para a população comum e aprofunda sobre os paradigmas estéticos e socioculturais dominantes que moldaram a produção de cinema amador. Para isso, desenha a trajectória histórica do cinema amador, que considera ser o produto da “profissionalização do lazer”. O livro propõe, então, que o filme doméstico seja pensado sob a influência de “práticas discursivas”, o conceito foucaultiano que designa a linguagem resultante de contextos políticos, culturais, económicos e sociais específicos, seguindo as suas próprias regras. Ou seja, a autora discute o filme doméstico como um produto do discurso público que o foi moldando para suprir diferentes fins ao longo do tempo.

Zimmermann edita ainda, em 2008, em conjunto com Karen L. Ishizuka, a antologia internacional *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, com contributos de vários autores relevantes da área, como o supramencionado Roger Odin e Péter Forgács, que explora o cinema amador, e especificamente o filme doméstico, como um artefacto histórico, cuja análise, num contexto de ecologia dos media, é essencial para compreender a História da humanidade e o seu património.

Desde então, o filme doméstico tem ganhado legitimidade e interesse noutras áreas que vão além do campo científico, atraindo também artistas, curadores e colecionadores (Venturini, 2022). O artigo *Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo*, de 2012, da autoria de Consuelo Lins e Thais Blank, aborda o processo de recontextualização por que passam os filmes domésticos — e o cinema amador em geral — quando usados na produção de documentários e instalações, baseando-se na teoria de Roger Odin e focando-se no trabalho de Péter Forgács.

Finalmente, começaram a surgir arquivos especializados e exposições públicas de filmes domésticos. Em Bolonha, nasce, no ano de 2002, a Fondazione Home Movies — Archivio Nazionale del Film di Famiglia di Bologna, o primeiro arquivo em Itália dedicado inteiramente à conservação, restauro e valorização do património filmico privado e amador, pelo seu valor histórico, social e cultural (Fondazione Home Movies, s.d.), o qual organiza, desde 2008, o festival Archivio Aperto, dedicado à recuperação de património cinematográfico de pequeno formato e à sua reutilização contemporânea (Archivio Aperto, s.d.). Já em Portugal, a Videoteca Municipal de Lisboa promove, desde 2015, a TRAÇA – Mostra de Filmes de Arquivos Familiares, que recolhe, estuda e expõe filmes de família com base nos pilares do território e do arquivo, num trabalho de proximidade com as comunidades lisboetas (Arquivo Municipal de Lisboa, s.d.).

Contudo, esta revisão de literatura apresenta-se autoreferenciada, no sentido em que as referências bibliográficas e os autores nomeados são quase sempre os mesmos, entre Patricia R. Zimmermann, Roger Odin, Susan Sontag e Michel Foucault, por exemplo. Ora, um campo de estudos só se autonomiza se se construir pensamento sobre ele, o que exige um espectro teórico alargado e dinâmico, capaz de abranger as suas diversas vertentes, problematizá-lo através de ângulos diferentes e abarcar uma multiplicidade de sentidos e questões. Para isso, o mero acto de interligar as várias teses existentes, por vezes isoladas nas temáticas que abordam, enriquece o tecido teórico e traz novidade à reflexão, tal como acontece com a tentativa de responder a novas perguntas e a contribuição para o preenchimento de lacunas.

A título de exemplo, por muito completo no que toca ao surgimento do aparato tecnológico amador, o livro *Reel Families: A Social History of Amateur Film* descreve directamente o caso americano, acabando por ser mais uma História do pequeno formato, associando a generalização de câmaras de uso doméstico ao “leisure market” do pós-guerra nos EUA, contexto difícil de alargar a outros países, nomeadamente Portugal, sendo o seu contexto sociopolítico completamente distinto. Também a dissertação de mestrado *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*, apresentada por Lila Silva Foster em 2010, na Universidade Federal de São Carlos, descreve o trabalho de preservação do acervo de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira e propõe métodos de trabalho para a colecção, contextualizando os aspectos históricos e sociais que a envolvem, assim como à indústria do cinema amador. Ainda que alguns pontos abordados coincidam com a presente investigação, nomeadamente a análise histórica, sociológica, económica e cultural de três espólios familiares, o trabalho final distancia-se em muito desta dissertação, que envolve o trabalho de preservação

da colecção de filmes domésticos da Cinemateca Portuguesa, incorrendo, para isso, numa dimensão mais semiótica e estética do que técnica, como faz Foster (2010).

Principal contributo da pesquisa

Estudando-se o filme doméstico e o cinema amador há quase quatro décadas, o tecido de investigação é denso, mas, entre artigos, livros e ensaios com proveniências geográficas distintas, encontra-se ainda muito fragmentado e focado em pequenos aspectos importantes (os detalhes técnicos, o contexto histórico, as considerações sobre a sua *utilidade*) que, ainda assim, pedem um trabalho de interligação, por forma a tornar a pesquisa mais sólida e o campo de estudos mais autónomo. Por isso, esta dissertação propõe-se a relacionar algumas das mais relevantes teses feitas sobre os filmes domésticos, procurando fazer algum sentido do seu arquivo, defendê-lo e contribuir para o aprofundamento da temática em Portugal, no campo dos estudos da arte e da cultura. Considera-se, assim, que este tema merece maior atenção pela proximidade histórica dos eventos que estes filmes registam, pelo privilégio que é ainda irmos a tempo de preservar estes documentos tão relevantes para a nossa compreensão enquanto nacionalidade e sociedade e por se tratar da herança de um tempo que, na sua distância cronológica, se mantém presente e se recupera na construção de um futuro.

Nesse sentido, o presente trabalho explora o papel do filme doméstico na vida de quem o fazia e de quem nele aparecia, assim como a sua importância enquanto objecto de arquivo para as sociedades ou comunidades que assim o entendem e preservam, abordando-o a partir de uma perspectiva técnica, formal, histórico-documental, estética e cultural. Com a pergunta central — “Qual a pertinência da preservação de filmes domésticos por parte de um arquivo nacional, como a Cinemateca Portuguesa?” —, esta tese tem como objectivo principal enquadrar esta subcategoria do cinema amador no contexto português e no processo específico de arquivo da Cinemateca Portuguesa, defendendo a sua continuidade e, até, o seu reforço. Assim, o principal contributo desta pesquisa é (i) o aprofundamento dos estudos dos filmes domésticos, aplicado à realidade da preservação audiovisual portuguesa, (ii) a actualização da literatura que já existe com material empírico novo, e (iii) a defesa do filme doméstico enquanto objecto estético — a grande lacuna encontrada na revisão da literatura —, convocando o espectador como agente desta valorização da beleza e da expressão artística. O objecto deste trabalho de estudo concentra-se nos materiais filmicos de pequeno formato, excluindo, assim, o material videográfico, e apresentando as barreiras temporais naturais da utilização generalizada da tecnologia, entre as décadas de 1920 e 1980.

Desta forma, a presente dissertação organiza-se em quatro capítulos. Partindo da mimética aristotélica e do conceito semiótico de texto como organizador da experiência humana caótica, o primeiro capítulo pretende enquadrar o arquivo como uma das principais máquinas de narrativização da experiência colectiva de que dispomos enquanto sociedade e membros de comunidades, e o filme doméstico como um texto pessoal e familiar de extrema relevância para a construção desse mesmo arquivo, como mote para a discussão sobre o fascínio que sentimos em relação a arquivos familiares e a necessidade humana de guardar.

O segundo capítulo aborda o contexto institucional da pesquisa, discorrendo sobre o trabalho da Cinemateca Portuguesa e do seu arquivo, o Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM), detalhando os aspectos técnicos da preservação de filmes e o percurso de catalogação e preservação que estes fazem após a sua entrada no arquivo. Este capítulo conta ainda com os contributos essenciais de dois “informantes privilegiados”, funcionários do arquivo que trabalharam de perto com o espólio em estudo, Inês Viana e Luís Gameiro, que oferecem também pistas sobre o perfil dos depositantes e a prática do cinema caseiro em Portugal.

Nesse seguimento, o terceiro capítulo trata a parte da pesquisa feita *in loco* e apresenta a metodologia e os dados recolhidos na ocasião de um estágio realizado no ANIM entre Novembro de 2024 e Fevereiro de 2025, onde trabalhei as bases de dados do arquivo em busca de informação estatística, ou, no mínimo, quantificável, acerca do espólio de filmes domésticos do arquivo nacional, para (i) melhor compreender o universo de estudo e (ii) poder fazer um retrato da colecção, identificando o número de filmes domésticos dentro da lista de cinema amador num todo já feita pelo Arquivo e analisando a sua distribuição temporal, geográfica e por tipo de material utilizado. É ainda neste capítulo que cabe uma reflexão sobre as questões éticas que envolveram a presente pesquisa e as limitações encontradas ao longo deste processo.

A discussão dos resultados da pesquisa em arquivo cabe no quarto e último capítulo, numa análise quantitativa e qualitativa do espólio de filmes domésticos da Cinemateca, incluindo a descrição de alguns filmes que o integram. Por fim, este capítulo defende estes objectos, por um lado pelos seus discursos socioculturais, económicos e políticos e, por outro, pelo seu carácter estético. Com a contribuição de pareceres de dois “informantes privilegiados”, experientes na área do arquivo de filmes domésticos — Inês Sapeta Dias, do projecto TRAÇA, e Mirco Santi, da Fondazione Home Movies —, e uma vez que em nenhuma outra área artística é questionada a legitimidade da preservação de obras, como é este campo do cinema, este capítulo dialoga com o contexto teórico do primeiro e abre caminho para a defesa, que surge na

conclusão, da acção de preservação dos filmes como potenciadora de uma narrativa nacional, fundamental à construção da identidade colectiva.

Adicionalmente, cabe na conclusão uma revisão das dificuldades sentidas ao longo de toda a pesquisa, uma reflexão sobre as limitações práticas com que arquivos públicos ainda se deparam e uma delimitação de caminhos possíveis para novas pesquisas e para reutilizações contemporâneas dentro deste campo ainda pouco abordado em Portugal

Além do supramencionado, excertos e informações/reflexões das quatro entrevistas compreensivas realizadas (a Inês Viana, Luís Gameiro, Inês Sapeta Dias e Mirco Santi) e da entrevista exploratória feita ao director do ANIM, Tiago Baptista — na qual se estabeleceram as primeiras linhas desta investigação, de acordo com a realidade do arquivo — estão presentes ao longo de toda a dissertação.

Numa última nota, importa sublinhar que, para a realização desta investigação, foi imprescindível o visionamento de alguns filmes de família que integram o espólio da Cinemateca, o que suscita desde logo o cuidado com questões éticas, a fim de acautelar que as pessoas que filmaram, assim como as que surgem nos planos, por vezes em circunstâncias mais íntimas, são respeitadas.

Ainda que os filmes tenham sido voluntariamente partilhados com a Cinemateca — sob a assinatura de um acordo de depósito ou doação que prevê o acesso às imagens por parte de investigadores — e que todas as informações recolhidas durante o processo de pesquisa respeitem o protocolo em vigor no ISCTE-IUL e instituições internacionais, o princípio da participação livre e informada nesta investigação, por parte daqueles que fizeram os filmes e neles participaram, não está assegurado através de um processo de consentimento informado. Não só os filmes mais antigos analisados remontam à década de 1920 — distância temporal que impossibilita qualquer contacto com os intervenientes das imagens —, como as famílias a quem pertenciam os espólios não foram informadas acerca da presente investigação, dos seus objectivos e procedimentos do estudo, da forma que os resultados da pesquisa tomaram e de como lhes aceder. Assim, considero fundamental avançar, desde já, com esta ressalva ética e de limites da pesquisa, garantindo as condições de anonimato, com a omissão de dados pessoais que possam ser eventualmente comprometedores. A única ocasião em que os autores dos filmes são nomeados justifica-se por se reportar a espólios de artistas conhecidos, cuja identificação contribuía para a análise dos filmes, na medida em que a sua obra artística tem uma dimensão pública e estética relevante para a discussão em causa.

Ademais, foram tomadas providências no sentido de assegurar o rigor sociológico ao longo do processo, de forma a permitir um exame aprofundado e crítico da informação, nomeadamente através da adopção de um registo reflexivo durante a recolha e análise de dados (com enfoque particular no visionamento dos filmes), incluindo a manutenção de um diário de investigação, construído a partir de conversas informais aquando do estágio realizado na Cinemateca Portuguesa. Excertos desse diário são também apresentados ao longo desta tese.



Fotograma 2: *Recordações da Diamang*, 1954,
Pedro Baptista

CAPÍTULO 1: O reconhecimento do mundo através do cinema

1.1. A experiência organizada

A experiência humana é caótica e confusa, composta por fragmentos do mundo dos quais nos apropriamos enquanto vivemos. Apropriamo-nos dos sítios por onde passamos, das pessoas com quem nos cruzamos, da arte que absorvemos. Na nossa consciência, tudo isto são peças soltas que é necessário unir para delas extrair a experiência como um todo. Porque se exige a organização do vivido não conceptualizado, a experiência passa por um processo de significação. Então, narrativizamos. Transformamos as vivências corriqueiras em texto¹, atribuindo-lhes coesão, coerência e clausura, o qual comporta em si sentido.

O conceito aristotélico da *mimesis*, a re-elaboração de uma acção por meio da representação, é fundamental para compreender esta questão. A imitação, um processo inato ao Homem, diz-nos Aristóteles (2018), mais do que a mera duplicação dos acontecimentos, singulares e irrepetíveis, é uma interpretação do real por meio da produção de sentido. Isto é, através da acção mimética, o ser humano constrói o *mythos*, o enredo que estrutura sucessivamente os acontecimentos e que os torna compreensíveis como um todo. O texto que daí resulta organiza o pensamento, racionaliza a experiência e, por isso, mais do que uma representação da realidade, é criador de mundo. É-o porque é uma forma de expressão das impressões que absorvemos do mundo, dando origem a um novo objecto, legível e interpretável subjectivamente.

A subjectividade da imitação torna-a necessariamente original, mesmo que partindo de um acontecimento singular, criando um novo sentido para cada um dos seus leitores. Diz-nos Paul Ricoeur (1987: 32) que, “porque estamos no mundo, porque somos afectados por situações e porque nos orientamos mediante a compreensão em tais situações, temos algo a dizer, temos a experiência para trazer à linguagem”. Com qualquer texto, o objecto produzido aquando da narrativização terá leitores, que o interpretarão de acordo com a sua própria vivência e que, por isso, criarão “novos modos de estar-no-mundo” e nele projectarão “as suas possibilidades mais íntimas” (*ibidem*: 72), criando a partir daí novos textos a si referentes.

Assim, somos feitos do sentido que produzimos a partir do sentido produzido pelos outros, aquando da sua própria narrativização da experiência. Enquanto indivíduos, somos

¹ Na semiótica cultural e na hermenêutica, o termo “texto” refere-se a tudo aquilo que “pertence” a um qualquer sistema de interpretação, respeitando os três elementos constitutivos da experiência textual: clausura, coesão e coerência. O texto é produtor de sentido (Sonesson, 1998).

colectividade. Se a imitação “representa não só uma acção completa mas também factos que inspiram temor e compaixão [...]” (Aristóteles, 2018: 56) é porque, nela, o Homem se confronta consigo mesmo, posicionando-se e reconhecendo-se na experiência, e extrai dessa emoção novos conhecimentos que lhe permitem transformar-se e, conseqüentemente, transformar o seu envolvente.

A propósito da produção de sentido por meio do texto, estamos perante um processo cíclico e sem fim, em que “a experiência privada se faz pública” (Ricoeur, 1987: 30), passando a fazer parte de um diálogo com todo aquele que a consiga ler. A interpretação de um texto implica, então, uma apropriação — que, mais do que uma forma de possessão, é “um momento de despojamento do ego egoísta e narcisista” que alarga o leitor “na sua capacidade de autoprojecção, ao receber do próprio texto um novo modo de ser” (*ibidem*: 106). Ao seleccionar determinados textos, o leitor molda a sua visão do mundo e altera a sua posição nele.

Por narrativizar ser um acto natural humano, o texto pode assumir várias formas, conforme as linhas espaço-temporais em que a vida decorre. No mundo contemporâneo, transformamos a experiência individual em objecto mimético mediante, por exemplo, a escrita, a fotografia e a gravação de imagem e som. Encerramos nesses objectos a experiência racionalizada e organizada e partimos daí e da leitura de outros, próprios e alheios, para a continuidade.

Desta forma, pretende-se afirmar que coisas como diários, álbuns de família, entrevistas e filmes caseiros constituem textos importantes no que concerne à inscrição de modos de vida, dinâmicas interpessoais e estruturas histórico-sociais. Igualmente, a sua leitura trará necessariamente um tempo futuro moldado em sua resposta. É, como supramencionado, um processo cíclico e sem fim.

1.2. O filme doméstico enquanto texto

Conforme sublinha Maria Augusta Babo (2019: 23-24), “a procura ricoeuriana de constituição de um si-mesmo assenta na importância dada aos processos de mediação e à temporalidade”, isto é, a formulação da identidade advém da elaboração contínua do *mythos* aristotélico por parte de cada indivíduo. A unidade de constituição dessa identidade narrativa é o texto, que “[nos] devolve um mundo interpretado”, sendo “dele que a subjectividade emerge não como origem mas como resultado” (*ibidem*: 26-27).

Contudo, na era moderna em que vivemos, assistimos a uma crise de narrativas, a uma “temporalidade fragmentária e descontínua”, em que os acontecimentos surgem como “descontínuo[s] sem compromissos de organização causal” e em que reina o “puro acaso”

(*ibidem*: 25). Deixando de haver uma grande narrativa, englobante de todas as coisas e orientadora de todas as pessoas, surge a necessidade de se construírem micronarrativas, as quais permitam a nossa configuração no caos e orientação na continuidade. Daí que se multipliquem os textos, os objectos que “[dão] forma e também espessura à subjectividade, pela capacidade que [têm] de conferir existência e exterioridade à interioridade do sujeito; mas ainda pela capacidade que [possuem] de o fazer atravessar o tempo” (Babo, 2019: 26), uma vez que um maior número de textos configura um maior número de possibilidades. Representações da realidade, os textos medeiam a experiência humana e projectam uma linearidade condutora que traz sentido à vida na sua contínua mutabilidade e transformação.

Diz-nos Sontag (2012: 69) que “registar, [...] espécime após espécime, à procura de um inventário idealmente completo, pressupõe que a realidade pode ser encarada como uma totalidade compreensível”. Ora, o propósito da formulação de um *mythos* é precisamente o de transformar a experiência vivida numa “totalidade compreensível”, numa representação do real produtora de sentido na qual o sujeito se consiga identificar e, a partir daí, estruturar a sua identidade — a “[unificação] do eu” de que fala Babo (2019: 146) — e o contexto em que se insere. Assim, o registo do mundo, a sua apreensão, configura-se como texto.

A fotografia é um texto. O filme doméstico também o é.

De acordo com Sontag (2012: 12), “fotografar é apropriarmo-nos da coisa fotografada. Significa envolvermo-nos numa certa relação com o mundo que se assemelha ao conhecimento e, por isso, ao poder”. A captura de uma imagem por meio de uma câmara garante ao seu actor a cristalização de um momento irrepetível e, com isso, a sua posse. É esta apropriação que confere sentido à passagem do tempo, de outra forma aleatoriamente agonizante — porque a mera existência, a simples passagem de uma pessoa pelo mundo, *tem* de ter propósito, deve *significar* alguma coisa. E, portanto, a colecção de imagens acontece como a colecção de qualquer outro objecto que, no decurso da vida, prove que vivemos, que vimos, que estivemos e que testemunhámos (“A fotografia será a prova indiscutível de que a viagem foi feita, de que o programa se cumpriu e que as pessoas se divertiram” — *ibidem*: 17). A relação entre o fotógrafo e o mundo traz ao primeiro maior conhecimento sobre o segundo e, por isso, sobre si mesmo também.

Além disso, a fotografia sobrevive-nos. É depoimento da nossa vida depois de nós. Entre o “testemunho de vida” e a “ficção, no sentido de elaboração imaginária, da verdade do sujeito” (Babo, 2019: 199), as imagens fotográficas servem a perpetuação da aparência que em tempos tivemos, numa quase anulação da passagem do tempo, e, simultaneamente, constituem-se como

fragmentos de uma história que se reconta a partir deles, com as suas naturais falhas, sobreposições e invenções para colmatar os espaços em branco. Ou seja, se por um lado fotografar a vida que levamos preserva a sua estrutura no tempo, por outro também conserva a sua cronologia, para se saber como todas as coisas do passado desaguaram no futuro. Sontag (2012) afirma que, “quando o acontecimento tiver acabado, a fotografia ainda existirá, o que confere ao acontecimento uma espécie de imortalidade (e importância) que de outro modo nunca teria. (...) o mundo de imagens que se propõe sobreviver a todos nós” (p. 20). De certa maneira, podemos, através deste *medium*, ser eternamente jovens, viver eternamente na mesma casa, brincar eternamente com os mesmos brinquedos, viver eternamente as mais fascinantes aventuras.

Por esta razão, a câmara fotográfica faz parte da vida familiar e generalizou-se como praticamente obrigatória sobretudo nas famílias com crianças. Fotografar a família passou a ser, a partir do momento em que as câmaras fotográficas invadiram a maioria dos lares, um ritual normal e até expectável, porque fotografar, apreender o mundo, revelou-se uma outra forma de se assegurar a devida valorização dos momentos e das pessoas e de estabelecer a integração dos membros no grupo familiar — e a família era, acima de tudo, no século XX, a estrutura mais valiosa (Sontag, 2012 e Bourdieu, 1998).²

É nesta preservação das coisas como foram que se encontra a principal razão pela qual as fotografias da família nos atraem. “Cada família constrói, através da fotografia, uma crónica de si mesma, uma série portátil de imagens que testemunha a sua coesão. Sejam quais forem as atividades fotografadas, o que importa é que as fotografias sejam tiradas e conservadas com

² Um dos assuntos centrais que Zimmermann (1995) trata em *Reel Families: A Social History of Amateur Film* é a importância do contexto amador dos filmes de família face à produção cinematográfica profissional. No livro, a autora recupera os conceitos de esfera pública e privada do filósofo e sociólogo Jürgen Habermas para diferenciar as dimensões profissional e amadora, apontando que a profissionalização — isto é, a adopção de regras técnicas estandardizadas nas mais diversas actividades, acessíveis apenas a alguns — circunscreve e limita a adesão à esfera pública, o que promove a estratificação social. Por outro lado, é na esfera privada, doméstica e familiar, que cresce espaço para o desenvolvimento de actividades criativas e que satisfaçam a necessidade humana do lazer, necessidade essa intensificada pelo capitalismo, que, paradoxalmente, se lhe opõe. De forma resumida, a profissionalização de uma actividade depende retorno financeiro e, por isso, um interesse material na sua génese; já ser-se amador significará a prática pelo prazer e pelo amor à causa — recorde-se a etimologia latina *amare* do termo. Por isso, ante um sistema societal baseado na racionalidade e na eficiência e, a fim de as concretizar, na estipulação de regras rígidas, a família torna-se um lugar de liberdade, criatividade e sentimento puro, como o amor e a felicidade, onde a subjectividade da vida pessoal sobressai à objectividade da produção laboral. Nesse sentido, não só traz o filme doméstico sentido à organização da esfera familiar, registando a sua realidade, como estabelece, com esses registos, uma narrativa para ela, diga-se uma História da família, e serve a consolidação da ideologia da família nuclear e do papel a desempenhar por cada um dos seus membros (Zimmermann, 1995 e Aasman, 2009).

carinho” (Sontag, 2012: 17). A possibilidade de vermos a nossa vida refletida nas páginas de um álbum de fotografias conforta-nos porque sabemos que o que escapa à memória e o que já não existe continuam, de alguma forma, materializados em imagens. Afinal, ainda existem. E existirão para além de nós próprios. Um álbum de fotografias narra uma história familiar e essa narrativização é essencial ao ser humano.

Da mesma forma funcionam os filmes domésticos, fotografias de família em movimento. O gesto de filmar a família partirá de diversas motivações, mas, aquando da filmagem, a família junta-se para caber no enquadramento e tira proveito de se saber diante de uma câmara. Como argumenta o teórico Roger Odin (2008: 257), “to film is to take part in a *collective game* in the family domain”. Isto é, o filme doméstico é um objecto familiar, feito, projectado e guardado em contexto doméstico e, por isso, participar dele é também participar numa parte da vida familiar. Acompanhando a vida familiar nos seus momentos mais felizes, nas celebrações, nas tradições, nos seus encantos, o filme doméstico encerra em si fragmentos de uma narrativa mais ou menos construída e orienta a história das pessoas que nele figuram e que descendem dos momentos que representa.

Isto porque o filme doméstico *representa*; compõe-se numa imitação das coisas vividas, da qual se interpreta a sequência dos acontecimentos, extrapolando-se conclusões só em parte certas. Com a decisão de começar a filmar e parar, dá-se necessariamente uma selecção daquilo que fica registado para a posteridade e aquilo que deve ficar de fora. O sofrimento, o embaraço, o muito íntimo, não se mostram e sem eles se constrói uma “visão eufórica” da vida familiar — que se quer idealizada ao nível da perfeição (Odin, 2008: 262).

O sociólogo Pierre Bourdieu (1998), que escreve sobre o uso da câmara fotográfica, mas cuja lógica pode também ser aplicada à câmara de filmar, denomina essa selecção como o “uso festivo da fotografia” (p. 26, tradução livre), no sentido em que a máquina é usada para registar um evento importante e esse acto reforça em si essa mesma importância:

Exceptional in itself, it captures exceptional objects, the ‘good moments’ which it transforms into ‘good memories’. Ritually associated with festivities, family ceremonies or social gatherings, it accentuates the sense of the festivity as an exceptional moment by making this exceptional sacrifice to it. (*ibidem*: 27)

A presença da câmara e a sua utilização têm o poder de transformar o significado de um acontecimento, conferindo-lhe excepcionalidade, o que, por si, transforma esse evento numa memória inesquecível. O registo, esse texto, molda, assim, a memória e, por isso, a importância das coisas na construção do *mythos*.

Sobre esse *excesso* de momentos felizes, ou sobre a *falta* de momentos “desadequados” nos filmes, Péter Forgács (2008) aponta o tabu como decisor do que cabe ou não num filme doméstico: “While marriages on film are many, a home movie will never feature divorce—or abuse, aberration, or aggression. The number of missing pictures is endless. Happy moments abound, more frequently than happens in life. Taboo is the paradigm of lack.” (p. 51). Da mesma forma que se escolhem os momentos a filmar, também se escolhe o que não consta, eliminando-o da narrativa familiar que nos filmes se expõe — e o tabu, o conjunto de assuntos que não se pode mostrar ou de que não se pode falar, determina o que é aceitável estar associado à vida de uma família e o que deve ser omitido.

Um outro aspecto a ter em conta quando se discute o filme doméstico, além do seu lado em parte ficcional (porque, embora registe a realidade, não deixa de ser um fragmento de uma realidade muito mais complexa, que apenas transparece o que interessa a quem filma e a quem se deixa filmar), é o seu igualmente relevante lado performativo. O filme doméstico é feito para ser visto apenas no contexto da casa de família, com projecções organizadas que implicam, além da imagem em movimento, uma descrição improvisada e em tempo real daquilo que se vê projectado na parede branca:

Each family member reconstitutes a common past. A viewer might intervene to stop the screening (behavior prohibited while watching a fictional film) to develop the memory of an important scene. The story is certainly triggered by the screen, but it does not necessarily relate to the images. (Odin, 2008: 259)

Deste modo, a imagem em movimento não vale por si, precisando de uma narração que acompanhe a sucessão de acontecimentos a que se assiste — e, só assim, fica completa a encenação do filme doméstico. Por outro lado, o facto de o contexto do qual depende a imagem ser mutável faz com que cada projecção espolete memórias diferentes nos seus espectadores e, consequentemente, altere o seu entendimento sobre o que vêem de cada vez, enriquecendo o seu *mythos* pessoal no seio do *mythos* familiar.

Então, o filme doméstico tem dois momentos: a filmagem e a projecção. Um não está completo sem o outro e ambos são essenciais para a construção familiar das dinâmicas internas e dos papéis que cada membro desempenha, através das interacções que desencadeiam e da reflexão à qual a projecção abre espaço (Sapio, 2013). A propósito da projecção de filmes domésticos e da sua dimensão reflexiva, Inês Sapeta Dias³ relata que

³ Investigadora da área do cinema, realizadora e programadora, responsável pelo lançamento do projecto “TRAÇA — Mostra de Filmes de Arquivos Familiares, Topografias Imaginárias” na Videoteca Municipal de Lisboa.

Na Videoteca [Municipal de Lisboa], tentávamos sempre fazer mais do que uma projecção com as pessoas que nos traziam os filmes e era “brutal”, porque, cada vez que [o] fazíamos, coisas diferentes e até contraditórias eram ditas sobre as mesmas imagens. Portanto, uma das coisas que acontece, acho eu, é [que], quando tu projectas estes filmes, há qualquer coisa de uma projecção pessoal, mesmo das pessoas a quem eles pertencem, que acontece nesse acto de projecção cinematográfica. (*ibidem*, extrato de entrevista, 15 de Abril de 2025)

Com esta noção, regressamos à mimética aristotélica e ao comprazimento no imitado de que nos fala Maria Filomena Molder (1999): por meio da imitação, identificamo-nos, relacionamo-nos com o meio e as pessoas que nos envolvem, aprendemos e desenvolvemo-nos intelectualmente. Construimos narrativas, tanto individuais quanto comuns.

Assim, à semelhança de um diário, o filme doméstico responde à eterna procura humana de uma identidade, de saber quem se é e o que se faz, rodeado de quê e de quem, cristalizando a visão desejada e a sua concretude por meio de pedaços da vida, feitos de momentos, paisagens e tradições (Forgács, 2008). Para isso, o autor dos filmes decide sobre o que filmar segundo a lógica do que valerá a pena preservar para o futuro, que, geralmente, se enquadra na categoria de importante, bonito, interessante ou engraçado. Por estar relativamente padronizada, esta selecção, que é pessoal, reflete noções culturais, temporais e regionais que podem ser muito específicas (*ibidem*), ampliando o significado de uma “micronarrativa familiar” para uma narrativa mais geral, que orienta a compreensão de um grupo maior de pessoas.

1.3. O arquivo como potenciador do *mythos*

No imaginário humanista, considerando a sua valorização do vestígio, do achado arqueológico e da relíquia, o arquivo é uma ferramenta social que trabalha em prol da memória colectiva pelo esforço deliberado em conservar o passado em forma de documento, cuja sobrevivência perfeitamente casual passa a ser reforçada pelas técnicas da preservação conhecidas e disponíveis (Appadurai, 2003). Mais tarde, o conseqüente “fascínio oitocentista pela ruína” (Medeiros, 2016: 12) motiva a procura da identidade através da Arqueologia e da contemplação da contradição que a destruição das edificações passadas materializa, funcionando como um espelho do espírito humano (*ibidem*). Assim, o “interesse pela ideia de ruína enquanto propulsor estético ou estetizante e enquanto mediador privilegiado no acesso à contemplação do mundo” (*ibidem*: 13) é a base do gesto do arquivo.

Diz-nos Molder (2018: 57) que “arquivar é um procedimento para guardar aquilo que já não está vivo, de modo que outros tenham acesso a isso que foi vivo e está morto”. Esta perspectiva do arquivo, como algo desprovido de vida, enterrado sob tudo aquilo que veio a

seguir, implica uma exumação que, no entanto, faz regressar à vida, ou ao presente, não propriamente um morto, mas uma espécie de um ex-vivo, no sentido em que, desse gesto exumatório, algo é revitalizado. Simultaneamente catastrófica e bela, a noção de que o tempo age sobre nós com irreversibilidade e irrepitibilidade acorda a vontade humana de arquivar, isto é, de conservar um momento desse tempo contra as leis da natureza perecível, num movimento nostálgico, num verdadeiro “acto de resistência” (*ibidem*: 61).

Também Hal Foster (2004: 12) classifica o trabalho de arquivo como “melancólico”, “vertiginoso” e “sempre incompleto”. De facto, os objectos arquivados, sejam eles livros, fotografias, documentos — ou filmes —, pertencem a um passado mais ou menos distante que contextualiza o presente e serve de base de acção para o futuro. O autor (*ibidem*: 15) fala mesmo do arquivo como um “portal entre um passado inacabado e um futuro reaberto”. A vertigem está precisamente aí, na sua natureza incompleta e de expansão contínua, na sua capacidade de transformação constante do tempo e das narrativas, na recuperação de algo que passou e que se ressignifica aos olhos do tempo que, entretanto, o confinou.

Arjun Appadurai (2003), por outro lado, defendendo uma noção que proclama vida aos resquícios do que em tempos foi, teoriza o arquivo não só como um projecto colectivo que materializa uma vontade comum de construção da memória, mas sobretudo como um lugar de onde se extrai o significado dessa memória quando posta em relação com as exigências da reprodução cultural. No fundo, segundo o antropólogo, o arquivo é também um trabalho da imaginação e de construção de identidades culturais, na ordem de um projecto social.

Há uma dinâmica de poder subjacente ao arquivo, enquanto guardião das memórias colectivas, muitas vezes contraditórias ou ambíguas, pois é feito de um conjunto de decisões sobre o que deve ou não ser guardado e preservado, possibilitando assim a inclusão ou omissão de assuntos. Essa decisão afecta a disponibilidade de informação para teorizar, analisar, questionar, desconstruir e afirmar (Zimmermann, 2008a). Nesse sentido, Michel Foucault (2014) problematiza o arquivo a partir de uma abordagem discursiva, definindo-o como “a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (pp. 178-179). Por outras palavras, o arquivo “sofre a articulação das censuras e visibilidades que por sobre o acontecimento se exercem” (Babo, 2019: 196), sendo influenciado pelo poder que rege as sociedades.

Propiciando às coisas acumuladas uma estrutura coesa que lhes confira um sentido e as proteja da efemeridade a que o tempo naturalmente as condena, evita-se, por um lado, uma “multiplicidade amorfa” (Foucault, 2014: 178-179) de acontecimentos sucessivos e, por outro, o seu desaparecimento de outra forma inevitável. Sublinhe-se, contudo, essa conferência de

sentido: o arquivo permite que as coisas acumuladas “se componham entre si segundo relações múltiplas, se mantenham ou se dissipem segundo regularidades específicas” (*ibidem*). Mais do que manter um passado acessível ao futuro, o arquivo define os enunciados em si, determina o que é e o que não é (“O arquivo não é tão-pouco o que recolhe a poeira dos enunciados de novo tornados inerentes e permite o milagre eventual da sua ressurreição; é o que define o modo de actualidade do enunciado-coisa; é o sistema do seu funcionamento” – *ibidem*).

Por causa dessa sua operação de enunciação, o arquivo “faz surgir uma multiplicidade de enunciados como outros tantos acontecimentos regulares, como outras tantas coisas que se propiciam a ser tratadas e manipuladas” (Foucault, 2014: 179), numa prática criadora de narrativas, num espaço circunscrito, que permanecem no tempo ao mesmo tempo que se deixam moldar pelas novidades que vão chegando e modificam a narrativa exterior. A construção de arquivos e o seu consequente estudo permite, pois, uma incursão por uma narrativa feita a partir de presentes que se tornam passados, distanciando-se na proximidade ao sujeito que sobre eles se debruça e uma contextualização da razão de ser das coisas:

A análise do arquivo comporta, portanto, uma região privilegiada: ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente da nossa actualidade, é o contorno do tempo que rodeia o nosso presente, que se lhe sobrepõe e o indica na sua alteridade; é o que, fora de nós, nos delimita. (Foucault, 2014: 180)

Por isso, Molder (2018: 69) é clara quando diz que “a atitude e a operação mais adequadas àquele que pretende aproximar-se de si próprio é a do homem que escava e a do acto de desenterrar”. Os acontecimentos do presente sucedem em acumulação, deixando as coisas do passado para trás, enterradas, apenas acessíveis por via de um trabalho arqueológico de escavação. Este exercício é inerentemente humano, pois permite a autodescoberta por meio do próprio. “Recordar é desenterrar a nossa vida durante a nossa vida” (*ibidem*) e escavar é um acto de recuperação daquilo que em tempos foi, com todos os seus constrangimentos e todas as suas consequências. Para que o ser humano possa conhecer-se, entender-se e continuar de acordo com as suas ambições, deve recuperar o passado, fazer esse exercício de escavação.

Da mesma forma, o arquivo é um “local potenciador de descobertas, de encontros, um lugar indubitavelmente repleto de afectos latentes e invisíveis na forma de memórias e histórias por contar” (Leal, 2018: 123). Como diz Foucault (2018: 180), “[o arquivo] desprende-nos das nossas continuidades”, pois contempla textos de absoluta ruptura com a linearidade a que nos acostumamos e recorda outras formas de estar e fazer que de outra forma se perderiam. É um lugar de potencialidades à espera de serem integradas numa narrativa que oriente o porvir. É, por isso, um local de trabalho arqueológico, que o autor descreve como a interrogação das

coisas que aconteceram, sem que daí advenha uma sondagem, mas sim a “formação discursiva a que pertence[m]” (*ibidem*: 181) as coisas que existiram, então tornadas textos.

Arquivo privado e arquivo público: a salvaguarda de filmes domésticos

Os arquivos têm várias escalas possíveis, servindo também propósitos diferentes de acordo com o seu conteúdo e local. Um arquivo público de escala nacional é tanto arquivo como o é uma colecção de memórias e objectos familiares guardados em caixas no fundo de armários, protegidos da humidade e da luz do sol. Ambos pretendem preservar a memória do vivido num presente por si metamorfoseado, funcionando como uma “prótese exterior de memória e que constitui o depósito efectivo, concreto, gigantesco, de cada cultura e civilização” (Babo, 2019: 196). Contudo, quando falamos de arquivos privados, falamos necessariamente de um confronto com o arquivo público.

Se, por um lado, o arquivo materializa um tempo que já não existe, por outro, guarda em si fragmentos de uma História que nem sempre é aquela vigente, ou tida em consideração, conferindo ao seu estudo uma possibilidade de acrescentar perspectivas diferentes aos paradigmas (Foster, 2004). Isto é, aquilo que se encontra num arquivo doméstico pode não ser condizente com a narrativa vigente de determinada época, sector, cultura, ou outros aspectos, pondo-os em causa. É também por isso que interessa estudar arquivos domésticos, para conhecer os acontecimentos do mundo de uma outra forma, personalizada, vivida de facto, longe das romantizações a que a distância temporal dá espaço.

Assim, encontram-se, no conjunto coeso de informações múltiplas que constitui o arquivo público, pistas para a compreensão do espaço colectivo e para a construção de uma identidade comum, a qual determina certas escolhas e atitudes tomadas enquanto povo, enquanto cultura, enquanto entidade colectiva. Ora, esse arquivo pode — e deve — ser composto de artefactos de várias origens, para uma produção de sentido tão rica quanto possível. Molder (1999) escreve que

[...] o colecionador [...] aceita a afirmação de que a parte pode ser tomada pelo todo e de que, não podendo possuir todas as coisas, todos os seres, se pode contrair, realizando uma espécie de eclipse material, esses inumeráveis nalguns, e reproduzir, assim, a ordenação do todo de todos numa ordenação do todo de alguns. (p. 46)

e a mesma lógica é aplicável ao acto de arquivar. A procura de traços identitários passa necessariamente por se pensar o passado — por se escavar até às ruínas — e o arquivo, na sua aglomeração de fragmentos casualmente sobreviventes à passagem do tempo, é um todo feito

de partes que, unidas no mesmo contexto significante, ganham um outro sentido, mais amplo, e passam a comunicar pedaços de uma História que a partir deles se constrói, como se de uma manta de retalhos se tratasse.

Um tipo de arquivo privado frequentemente ignorado por quem *desenterra* e trabalha as *coisas do passado* é o arquivo de filmes. “As fotografias, que armazenam o mundo, parecem incitar ao armazenamento”, escreve Sontag (2012: 13) a propósito da sacralização a que se submetem esses objectos, a tal ponto que os confina em páginas plastificadas de álbuns meticulosamente etiquetados ou os expõe dispersos pela casa, dentro de molduras. Tal como as fotografias, os filmes guardam fragmentos do mundo, ou de vidas, e a sua preservação em caixas de cartão e armários escuros é, conscientemente ou não, mais importante do que a sua projecção. Fotografa-se e filma-se e, depois, guarda-se, evitando que se estraguem os registos e que se perca a única materialidade do evento irrepetível. Os filmes privados arquivam-se para uma posteridade que pode nunca chegar, a bem da sua manutenção ou da procura de uma ocasião especial. Guardamos os objectos mais preciosos para ocasiões especiais.

Essa sacralização do objecto fotográfico e filmico é ampliada pelo contexto tecnológico presente. Margarida Medeiros (2016) argumenta que o mesmo fascínio oitocentista por ruínas clássicas justifica a *nostalgia* que sentimos, no século XXI, inaugurador da era digital, em relação às “imagens analógicas da fotografia e do cinema” (p. 14), num movimento orientado pela memória tanto institucional quanto pessoal:

[...] a procura da partilha de álbuns de família, de imagens que remetem para a árvore genealógica de cada um, parecem hoje ter um valor semelhante ao que, no século XIX, era investido nas ruínas de pedra, nos fragmentos assírios e egípcios, em tudo o que representasse a possibilidade de reconstruir uma continuidade retrospectiva. (Medeiros, 2016: 14)

Parece que, mais do que uma nostalgia por um formato quase desaparecido, sentimos uma *vertigem* em relação ao formato digital, isto é, à actual velocidade de produção e descarte de imagens e à fragilidade da sua conservação — ou acumulação — em dispositivos de armazenamento digital com capacidades superiores à compreensão humana.

A mente lida, então, com a “nostalgia de processos em extinção, esteticizando-os” (Medeiros, 2016: 15), porque o passado, solidificado e imutável, conforta-nos relativamente ao caos narrativo cujo futuro não conseguimos antecipar e que, por isso, nos incomoda. O regresso às imagens do passado e à sua *materialidade* orienta-nos na construção do futuro porque os acontecimentos estanques constituem a narrativa que nos trouxe ao presente e providenciam um sentido ao acaso que forma a nossa vida, sentido esse que é imprescindível à psicologia humana.

Em suma, fotografamos e filmamos as coisas que são mais importantes para nós e guardamos as fotografias e os filmes para garantir a sua conservação, construindo, assim, um arquivo doméstico, de interesse familiar. O passar do tempo encarrega-se, depois, de os promover a um estatuto mais elevado e dá-lhes uma importância alargada, com um sem fim de abordagens de estudo possíveis. A partir daí, o seu interesse passa a ser colectivo.

Testemunhos individuais da memória colectiva: a transladação de filmes das casas de família para os arquivos

O cinema amador existe desde que existe cinema comercial e os filmes domésticos constituem uma prática generalizada desde há cem anos. Ainda assim, esta parte da História do Cinema tem sido tida como pouco relevante pelos seus estudiosos. Na verdade, considerar filmes amadores como parte igual dos estudos do cinema é ter em conta um universo mais plural, o que permite uma análise mais complexa a partir de discursos, práticas e objectivos diversificados produzidos por pessoas de diferentes posições socio-económico-culturais (Zimmermann, 2008a).

As bobines de pequeno formato eram usadas, geralmente, em contexto amador, para práticas cinematográficas tão variadas como filmes domésticos ou filmes experimentais, tanto de artistas como de curiosos, pelo que comportam uma utilização muito própria, única e valiosa dentro do contexto do património cinematográfico total (Elías Querejeta Zine Eskola, 2020). Facto é que os filmes domésticos são uma camada tão pouco explorada nos estudos cinematográficos que a sua própria definição é flexível, sendo frequentemente categorizados com outros subgéneros (como filmes industriais ou de viagens, por exemplo) ou sendo-lhes atribuídos outros nomes (filmes experimentais, órfãos, efémeros, privados, inéditos, utilitários, etc), sendo que as diferentes nomenclaturas acabam por variar consoante o contexto histórico e cultural (Zimmermann, 2008a e Venturini, 2022). Patricia R. Zimmermann (*ibidem*) fala mesmo em “textos abertos sem resolução” (p. 9) quando se refere a filmes domésticos, sujeitos à subjectividade de quem os trata, entre a História e a memória.

A consideração de filmes domésticos como parte importante da História do Cinema — sendo que, depois, o seu estudo pode ser até usado noutros campos científicos — é, no fundo, um gesto de democratização do discurso cinematográfico, abrangendo os actores, lugares e práticas que não estão nos circuitos comerciais. É um trabalho de complexificar o universo de estudo, de o enriquecer e de o questionar e explorar de outra forma — uma forma que englobe mais discursos (Zimmermann, 2008a). Os filmes domésticos são, assim, “recuperações activas

de histórias e memórias que procuram relacionar-se com os outros num discurso colaborativo” (*ibidem*: 16), uma vez que, para muitas comunidades, estas são as únicas imagens em movimento que documentam as suas vivências.

A passagem de filmes domésticos para um arquivo pode, por um lado, ser vista como a transformação de textos polissémicos em objectos de significado rígido e unívoco pela formalidade a que as imagens passam a estar sujeitas (Gandum, 2018), mas também pode significar, por outro, “[a transposição] para o espaço público [de] uma pluralidade de memórias pessoais e colectivas esquecidas, desconhecidas, reprimidas, de pessoas que estiveram por vezes em lados opostos da história” (Leal, 2018: 121) e, portanto, um gesto de questionamento e curiosidade, uma justaposição de várias histórias contraditórias, a construção de um entendimento amplo, profundo e complexo da realidade das pessoas comuns, que viveram as suas vidas num tempo simultaneamente apenas seu e de toda uma comunidade. Porque as pessoas são filhas do seu tempo, mas mesmo nesse espaço cabem vários tempos e a junção de diversos excertos de diferentes vidas familiares constrói um importante ponto de partida para uma compreensão maior.

Por isso, e continuamente, (res)surge a relevância da luta pela sua preservação em arquivo. Os suportes filmicos estão sujeitos a uma inevitável degradação com o avançar do tempo, motivada quer por factores endógenos, em que “elementos do próprio filme ou de processos intrínsecos causam a sua degradação” (Castro, 2023: 79), quer por factores exógenos, advindos das condições ambientais a que os filmes estão expostos (isto é, luz, humidade e temperatura) e/ou do próprio manuseamento e utilização (*ibidem*). A probabilidade de degradação é tão elevada, que não há certezas, hoje, sobre se será alguma vez possível a preservação de todas as matrizes de todas as longas-metragens do Cinema português, sendo que as curtas-metragens nem chegam a fazer parte dessa equação. A preservação de filmes é uma corrida contra o tempo e um processo muito sensível a obstáculos prováveis e difíceis de ultrapassar, como a avaria de equipamentos obsoletos, mas para os quais não existem alternativas. Ainda assim, o conjunto particular de todos os aspectos supramencionados configura-se mais ou menos favorável ao bom estado dos filmes, sendo que o respeito pelas boas práticas de conservação pode atrasar o estado de degradação por bastante tempo (Castro, 2023 e Tiago Baptista, 24 de Maio de 2024⁴).

⁴ Decorreram, entre os dias 23 e 25 de Maio de 2024, os “Encontros no ANIM”, evento que teve lugar no centro de conservação da Cinemateca Portuguesa (o ANIM), na NOVA FCSH e na Culturgest para a “partilha de conhecimentos e de reflexão crítica sobre a história do cinema em Portugal realizados conjuntamente por investigadores universitários, conservadores de cinema e, também, pelos protagonistas daquela história, com o objetivo de promover o diálogo entre o trabalho de arquivo e o trabalho sobre o arquivo”. O segundo dia do evento começou com uma visita guiada ao

Nesse sentido, a transladação de filmes domésticos das casas de família para cofres climatizados desacelera só por si o processo de degradação, num esforço de preservação passiva, ao evitar alterações mecânicas, biológicas e químicas, além de permitir que se façam cópias dos originais, desta vez uma abordagem de preservação activa (Tiago Baptista, 24 de Maio de 2024).

Não obstante, do ponto de vista teórico, esta acção transforma estes objectos privados em artefactos históricos, testemunhos individuais da memória colectiva. Filmes familiares, nunca pensados para a integração futura num arquivo público e que “serviam um certo discurso que se queria fixar sobre a história da família” (Inês Sapeta Dias, extrato de entrevista, 15 de Abril de 2025), são ressignificados e ampliados na informação que providenciam. O arquivo, então, confere um novo sentido a um objecto privado, até então desinteressante para além das fronteiras familiares e transforma-o numa peça comunitária que conta uma outra história, que surge do mero acaso da sobrevivência do material. Isto acontece, antes de mais, porque, ao entrarem num arquivo, estes objectos “tornam-se descritíveis, indexáveis, consultáveis” (*ibidem*), segundo um sistema de indexação regularizado para o património audiovisual em geral que transforma as micro-histórias das imagens em movimento em fragmentos de macro-histórias (“[...] questi frammenti uniti tra loro raccontano poi appunto il contesto in generale, e questa è effettivamente la vera forza, diciamo così, dello sguardo privato” — Mirco Santi, extrato de entrevista, 29 de Abril de 2025).

Quando movidos do fundo dos armários das casas de família para os arquivos públicos, os filmes domésticos passam a responder por fragmentos da memória pública, com a sua particularidade, a sua natureza local e específica, contextualizada então na História. Enquanto artefactos históricos, os filmes domésticos dizem-nos muito sobre as sociologias, as estéticas, as economias e as culturas dos seus espaços-tempos e das pessoas que deles constam, o que torna o filme doméstico num objecto importante para diversas disciplinas do conhecimento (Zimmermann, 2008a). Por outro lado, “quando entram num arquivo, ficam aptos a serem misturados com outras coisas e a entrar num novo contexto onde estão ao lado de muitas outras imagens”, num “mecanismo de montagem, de fragmentação e de remontagem que permite ver o que há de regular e de excepcional” (Inês Sapeta Dias, extrato de entrevista, 15 de Abril de 2025). Ao saírem do âmbito seguro da intimidade familiar, os filmes domésticos ficam sujeitos à comparação com outras obras, ao olhar alheio que os avaliará de forma mais objectiva do que

ANIM, na qual foram explicados alguns aspectos técnicos relativos à preservação de material filmico. <https://www.cinemateca.pt/Cinemateca/Noticias/Encontros-no-ANIM.aspx>

os seus primeiros detentores e à montagem com outras imagens, movimentos que lhes alteram o significado doméstico, atribuindo-lhes um outro, em forma de acrescento, sem que este último anule de alguma maneira o primeiro.

Uma vez mais, por serem documentação privada, feita e contada na primeira pessoa, os filmes de família podem originar reconsiderações na construção da história cultural de determinado lugar, uma vez que retratam uma memória vivida, que pode não estar de acordo com a História “oficial” (“In other words, home movies constitute memory from the inside rather than history from the outsider” — Zimmermann, 2008a: 20). Questões de identidade, cultura, História, política e mesmo memória podem ser postas em causa por estas imagens caseiras, feitas longe dos canais de representação dominantes, e podem gerar-se debates ricos e inovadores acerca delas (*ibidem*).

Desta forma, “a colecção aparece, por consequência, como uma estrutura capaz de reordenar e renovar a existência [...]” (Molder, 1999: 47). Daí que o arquivo seja potenciador de um *mythos* comunitário:

A revisitação dos arquivos parece estar na base da construção da identidade contemporânea, para a qual a possibilidade de ligação a um passado, a um entrelaçar de memórias, parece ser cada vez mais importante. Dentro dessa pesquisa arquivística, apesar de as imagens não constituírem os únicos objectos procurados, sendo de um modo geral, a própria noção de arquivo, enquanto objecto do passado, que se tornou central, elas constituem o mais importante em termos de reflexão identitária e cultural. (Medeiros, 2016: 12)



Fotograma 3: *Baptizado Zezinha : Nazaré*
- *Anos*, 1951, José Espinho

2º CAPÍTULO: Contexto institucional da pesquisa — A Cinemateca Portuguesa e o ANIM

2.1. O arquivo da Cinemateca Portuguesa

Na Europa, as entidades que geralmente recolhem e preservam cinema amador são arquivos regionais (tanto públicos como privados), que trabalham a memória e o património de territórios específicos (Simoni, 2005). Nos países que têm cinematecas regionais, como Espanha, é nelas que se trabalham os espólios privados. Em Portugal, a Cinemateca Portuguesa é o organismo nacional público responsável pelo arquivo e conservação de filmes amadores e domésticos.

Fundada na década de 50 do século XX, a Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema é o organismo nacional tutelado pelo Ministério da Cultura de preservação e divulgação do património cinematográfico. Com autonomia administrativa e financeira e património próprio, a Cinemateca é, actualmente, dirigida por Rui Machado e sub-dirigida por Nuno Sena. Além da Direcção, a estrutura é composta por unidades orgânicas nucleares e intermédias: o Departamento de Arquivo Nacional das Imagens em Movimento, o Departamento de Divulgação e Exposição Permanente e a Divisão de Gestão (Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, s.d.).

Esse primeiro departamento, o ANIM, é o arquivo da Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, prestando os serviços de salvaguarda e conservação de todo o património cinematográfico português, que incluem a prospecção, recolha, conservação, preservação, restauro e catalogação de imagens em movimento de qualquer suporte e de qualquer época, formato, género, regime de produção e proveniência, bem como torná-las acessíveis (Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, 1995). Aliás, é “prioridade absoluta da acção da Cinemateca Portuguesa” a “sobrevivência do património cinematográfico português”, pelo que, por lei (Decreto-Lei nº 350/93), é lá que devem ser depositados para conservação todas as obras cinematográficas e audiovisuais nacionais ou equiparadas (*ibidem*: 28).

As competências estatutárias do ANIM incluem: “receber em regime de depósito, incluindo o depósito legal obrigatório, imagens em movimento em qualquer suporte e de qualquer época, formato, género, regime de produção ou proveniência”; “conservar as imagens em movimento nele arquivadas de acordo com as regras e processos técnicos mais adequados, nomeadamente os que são preconizados pela Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF)”; “prestar, a título oneroso, serviços de conservação, preservação e restauro a detentores de

imagens em movimento”; e “colaborar com centros de conservação de imagens em movimento, nacionais e internacionais” (Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, 1995: 28).

As instalações do arquivo, inaugurado em 1996, foram edificadas propositadamente para o efeito na localidade de Freixial, nos arredores de Lisboa. O complexo inclui um depósito para filmes em suporte de nitrato de celulose, depósitos para filmes de acetato, uma área de preservação e restauro de filmes, uma área de catalogação, uma área de acesso para investigadores, uma área de pesquisa filmográfica e de prospecção patrimonial, um arquivo de fotografias, cartazes e maquetas, um arquivo de novos suportes, áreas de coordenação, formação e projectos especiais e armazéns para equipamentos museográficos e oficinas (Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, 1995).

É pelo Departamento de Arquivo Fílmico e Aquisições que passam os processos de doação e depósito de espólios fílmicos (de pequeno e grande formato, de qualquer género cinematográfico) e de equipamentos (desde câmaras e projectores a outro tipo de acessórios) e através do qual é iniciado ou terminado o seu arquivo. Os depositantes podem ser tanto pessoas singulares como pessoas colectivas — nomeadamente autarquias, associações, fundações, centros religiosos, escolas, etc. — e podem ser os autores dos filmes, seus familiares ou detentores dos filmes por qualquer outra razão. Sumariamente, o departamento trata do processo legal do depósito dos filmes na Cinemateca Portuguesa e é a ponte de contacto entre o Arquivo e as pessoas.

2.2. O processo de preservação dos filmes: do número de inventário ao acesso

Começando por conceitos base, o termo “preservação” engloba “[...] o amplo conjunto de procedimentos que visam à salvaguarda dos mais variados documentos [...]” (Castro, 2023: 21). Por filmes entendem-se os “materiais que têm como suporte algum tipo de película cinematográfica” (*ibidem*), havendo diversos tipos de película, distinguindo-se por formato e material. Consoante o seu propósito e época de fabrico, as bobines podem ser de 8mm, Super8, 9,5mm ou 16mm, no caso dos pequenos formatos, e de 35mm ou 70mm, no caso dos grandes formatos. Podem ainda variar no material de suporte, podendo ser feitos em suporte de nitrato de celulose (produzido desde a década de 1880 e descontinuado em 1951 pela sua perigosa inflamabilidade, elevada propensão à autocombustão e irreversível decomposição química, com uma bitola quase exclusivamente de 35mm), de acetato de celulose (o material mais comum nos pequenos formatos, produzido a partir da década de 1910) ou de poliéster (produzido a partir da década de 1940, tornando-se o padrão comercial para cópias de projecção nos anos

90). Estes últimos dois materiais são também conhecidos por *safety film*, por virem substituir o nitrato (Castro, 2023 e Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, 1995).

Mais detalhadamente, Ray Edmondson (2017 *apud* Castro, 2023: 21) define a preservação como

a totalidade de operações necessárias para assegurar o acesso permanente a documentos audiovisuais no maior grau da sua integridade”, englobando “a conservação e a restauração de suportes; a reconstituição de versões originais; [...] a digitalização para criação de cópias com finalidade de acesso ou preservação; [...] a manutenção dos suportes em condições adequadas de armazenamento; [...] a pesquisa e a coleta de informações [...].

De forma simplificada, os termos preservação e conservação, comumente confundidos, distinguem-se pela conservação ser um dos muitos passos da preservação. Da mesma maneira, faz parte de um processo de preservação completo a possibilidade de acesso ao arquivo: “É justamente para que o público possa ter acesso aos filmes que eles são preservados. Sem a difusão, a preservação [...] perderia o sentido.” (Castro, 2023: 47).

A fragilidade das películas de nitrato de celulose causou o desaparecimento de uma parte significativa da produção cinematográfica feita até à década de 1950, a nível mundial. Os materiais que ainda resistem exigem uma prática de conservação muito rigorosa e cuidadosa, nomeadamente o seu armazenamento em depósitos climatizados, construídos segundo normas de prevenção de incêndio, e a reprodução em películas não inflamáveis (Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, 1995). Estima-se que cerca de metade das produções de Hollywood feitas antes de 1951 em película de nitrato estejam perdidas (Zimmermann, 2008a) e sabe-se que, até 1995, a Cinemateca tinha em depósito “todas as obras de ficção produzidas no período do mudo e cuja existência [era] conhecida” e “parte significativa do património mudo de filmes de não-ficção”. A taxa de sobrevivência do cinema mudo de ficção era, em Portugal, de 55%, e de 70% no caso das longas-metragens, números muito superiores à taxa de 20% da produção mundial. (Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, 1995: 29).

Quando chegam aos arquivos, os filmes iniciam o processo de preservação com a revisão, o trabalho de inspeção dos materiais a fim de determinar o seu estado de conservação, identificar as características das obras e preencher a documentação necessária à entrada oficial dos materiais nas instituições (Castro, 2023). Os rótulos das latas em que vêm normalmente as bobinas são uma fonte importante de informação fidedigna em relação ao seu conteúdo, detalhando o título do filme, o formato e o suporte, se é a cores ou a preto e branco, o nome do autor, o ano e o local de produção. Claro que, dado o contexto de produção doméstico, há margem para erros e trocas acidentais das latas, pelo que toda essa informação deve ser

verificada, sendo o material filmico a principal fonte de dados (Castro, 2023 e diário de investigação).

No ANIM, as películas são identificadas com um número de inventário com quatro elementos: o número de ordem, que indica se se trata de uma curta ou uma longa-metragem, o nível de degradação do material, a cor e o material; o formato da película; a natureza do material, indicando se é negativo, internegativo ou interpositivo, se é uma cópia muda ou síncrona, e se é material bruto ou de montagem; e, por fim, o número de bobines do material. Os filmes são então encaminhados para os diferentes cofres climatizados, consoante esta identificação prévia, dado que cada cofre confere condições específicas a cada tipo de material (diário de investigação).

As matrizes são “os negativos originais de câmara montados e os materiais intermediários, como interpositivos e internegativos, além do negativo de som” (Castro, 2023: 46). Por outras palavras, trata-se dos materiais a partir dos quais se podem fazer cópias, uma das formas de preservação activa de filmes. Na eventualidade de o arquivo não dispor de matrizes, outros materiais, como cópias completas e sem sinais de degradação, são transformados em matrizes e, portanto, deixam de ser cópias de difusão, passando a ser cópias de preservação. A diferença está na sua utilização: uma cópia de preservação não é projectada, passando a estar resguardada no arquivo e sendo a sua susceptibilidade a danos minimizada ao máximo. As cópias de difusão, por seu turno, já têm as matrizes salvaguardadas e podem servir a etapa de preservação das obras do acesso por parte do público, por via da projecção (*ibidem*).

A grande maioria dos filmes domésticos são matrizes de conservação, ou seja, os únicos suportes físicos existentes para as imagens que contêm, e a implementação de um sistema de cadeias de conservação fotoquímica, embora fosse ideal, não é viável nestes espólios pela enorme quantidade de material existente e pela grande dificuldade actual de fazer cópias analógicas. Por conseguinte, a sua digitalização, ainda que não substitua o processo anterior, é o método adoptado na preservação de filmes domésticos, permitindo o acesso às imagens sem que seja posta em causa a integridade das matrizes (Elías Querejeta Zine Eskola, 2020). Por isso, um aparelho fulcral no processo de preservação de filmes domésticos é uma máquina digitalizadora capaz de digitalizar fotograma a fotograma, tonando, assim, possível o visionamento de materiais em estado avançado de degradação e, por isso, não passíveis de serem projectados, sob o risco de se partirem. Apesar de a digitalização não ser um método de preservação material, digitalizar imagens é torná-las mais facilmente consultáveis e acessíveis, o que, em si, é um acto de preservação (a partir das palavras de Inês Sapeta Dias na entrevista, 15 de Abril de 2025).

Outra grande dificuldade encontrada no processo de preservação e catalogação de filmes domésticos e, com o passar do tempo, cada vez maior, é a de se conseguirem testemunhos pessoais sobre os materiais entregues nos arquivos, capazes de providenciar informações que de outra forma se perdem sobre as imagens (a partir das palavras de Mirco Santi na entrevista, 29 de Abril de 2025). Além disso, Mirco Santi⁵ (*ibidem*) aponta como desafios à preservação a já mencionada luta contra o tempo no que toca à conservação das boas condições materiais das matrizes, uma vez que a exibição por digitalização, embora seja uma opção importante de preservação pela acessibilidade que permite, não mimetiza a experiência da parte performativa que tem a projecção em película; e a questão da (in)disponibilidade de um espaço que abarque todos os objectos recolhidos pelos arquivos.

2.3. O percurso dos filmes domésticos no ANIM

Por norma, o processo de admissão de filmes domésticos na Cinemateca Portuguesa, que pode ser feito por via de depósito ou de doação, começa por mão das pessoas que os detêm, que contactam a instituição directamente, seja em pessoa, seja à distância, por telefone ou e-mail, e procuram saber, na maioria dos casos, como podem ver os filmes que têm em casa. O pessoal que recebe esse primeiro contacto encaminha-o para o Departamento de Arquivo Fílmico e Aquisições, onde são centralizadas todas as propostas de depósito ou questões relacionadas com materiais fílmicos (a partir das palavras de Inês Viana na entrevista, 28 de Abril de 2025).

Na Cinemateca Portuguesa, os depósitos de filmes domésticos incluem a digitalização dos materiais e a sua disponibilização gratuita aos depositantes, serviço que acaba por atrair depósitos que de outra forma não chegariam ao arquivo. Segundo Inês Viana, responsável do departamento, os contactos mais comuns a propósito do depósito de filmes domésticos partem de um interesse particular das famílias para com a digitalização e visionamento dos filmes, pelo que são frequentes as abordagens próximas à época do Natal, altura em que as pessoas mostram interesse em fazer surpresas aos familiares ou exibir os filmes em casa com a família reunida. Tendo em conta os prazos curtos apresentados pelos depositantes, nem sempre o arquivo consegue dar resposta aos pedidos, encaminhando as pessoas para serviços privados, mas salvaguardando que, independentemente, está interessado em preservar as matrizes (a partir das palavras de Inês Viana na entrevista, 28 de Abril de 2025).

⁵ Co-fundador da Fondazione Home Movies, arquivo de Bolonha empenhado na recolha, catalogação e valorização do património fílmico familiar.

Decidida a modalidade de depósito ou doação, o arquivo recebe os materiais, por recolha ou entrega, e averigua se a digitalização é possível, uma vez que esse passo está condicionado por uma série de factores, nomeadamente se o depositante/doador é o titular dos direitos de autor das obras, se o filme é português e se está em bom estado de conservação. No caso de algum destes aspectos não ser cumprido, o arquivo não pode proceder à digitalização dos materiais (a partir das palavras de Inês Viana na entrevista, 28 de Abril de 2025).

Já no arquivo, é aberto o processo de integração dos materiais na colecção, é preenchida a ficha de autoridade com os dados do depositante/doador e inicia-se a recolha de informações acerca do espólio entregue, sendo o depositante convidado a preencher uma ficha de depósito com todas as informações sobre os filmes que detiver, procurando-se o máximo de detalhe possível. As informações pedidas incluem o número e o formato dos materiais; os títulos das obras, se os houver; as datas, os eventos e as pessoas filmadas; o autor dos filmes e a câmara utilizada; e, por fim, o contexto das exhibições dos filmes, isto é, uma descrição das ocasiões em que os filmes eram vistos em casa, se tinham ou não som, se tinham acompanhamento musical, entre quaisquer outros dados considerados relevantes para uma boa compreensão dos espólios (a partir das palavras de Inês Viana na entrevista, 28 de Abril de 2025).

Todos estes dados são inseridos no processo de aquisição e, a partir daí, os materiais são encaminhados para a identificação. No ANIM, os pequenos formatos estão alocados a um funcionário de catalogação específico, tendo também um espaço próprio nos cofres climatizados, sendo mantidos a baixa temperatura e baixos níveis de humidade e garantindo, assim, a interrupção e atenuação do processo de degradação das películas. Motivado pelos poucos recursos com que o arquivo trabalha, mas também pela feliz quantidade de espólios entregues continuamente, há necessariamente um lapso de tempo entre o momento em que os materiais entram fisicamente no arquivo e o momento em que são de facto catalogados (a partir das palavras de Inês Viana na entrevista, 28 de Abril de 2025).

Na catalogação, feita por ordem cronológica, os espólios são analisados na sua totalidade, dado que a identificação de um filme fica tanto mais facilitada como mais completa quando este é considerado no conjunto. No entanto, devido aos riscos de degradação do material aquando da projecção, os filmes não são visionados na íntegra, nem em movimento, mas sim desenrolados numa enroladeira manual e vistos à lupa numa mesa de luz, sendo analisados alguns fotogramas e identificado o contexto das imagens, análise a partir da qual é redigida uma breve descrição do conteúdo dos materiais (a partir das palavras de Inês Viana na entrevista, 28 de Abril de 2025). O estado de degradação dos filmes quando entram no arquivo é, por isso, determinante para o bom exercício da catalogação, uma vez que, no caso de estarem partidos

ou descolados, por exemplo, o seu visionamento, mesmo com recurso a técnicas mais rudimentares, e a consequente descrição das imagens, são difíceis, se não impossíveis (a partir das palavras de Luís Gameiro na entrevista, 22 de Abril de 2025).

Cada processo de depósito ou doação é composto por um ou mais elementos, que também podem ser denominados materiais fílmicos. Estes não são necessariamente filmes diferentes, uma vez que, em rigor, um filme remete para uma obra, e uma obra é composta por diversos elementos, que podem ser negativos, positivos, cópias de visionamento, ou magnéticos de som, por exemplo. Dado que, no ANIM, os objectos físicos são catalogados por tipo de material — isto é, uma cópia de visionamento pode ter três bobines, as quais têm um único número de identificação, correspondente ao material em si —, um processo pode ter vários elementos referentes a uma só obra, ou vários elementos com várias obras. Os filmes domésticos são um território particular nestas distinções, uma vez que, por causa do seu cariz amador, a maior parte das vezes não são obras montadas e finalizadas, acabando por ser mais um conjunto de vários fragmentos unidos numa mesma película (a partir das palavras de Inês Viana na entrevista, 28 de Abril de 2025).

No fim, todos os elementos identificativos dos materiais são tidos em conta no processo da catalogação, nomeadamente as informações disponíveis no rótulo, no invólucro, ou na película — embora as características dos filmes domésticos tornem esta última opção rara —, mas também informações constantes em listas avulsas, cadernos com anotações pessoais que por vezes são entregues em conjunto com os espólios e até informação que seja captada nas próprias imagens, como placas com localizações ou datas, ou cartões com informação adicional. No fundo, importa, sempre que possível, registar no processo o título, o ano, o autor (que, não estando creditado a maior parte das vezes, é um dado fornecido pelos depositantes) e todos os dados adicionais que sirvam para acrescentar notas sobre a obra na sua descrição arquivística (a partir das palavras de Inês Viana na entrevista, 28 de Abril de 2025).

Dando-se o caso frequente de os materiais fílmicos não terem nenhum título, a Cinemateca atribui-lhes um título de arquivo com o nome do depositante ou da família: FILME DE [NOME] [APELIDO] N°1, 2, 3, 4 e assim sucessivamente. Estes títulos meramente identificativos do espólio a que os materiais pertencem têm as suas questões práticas, dado que a sua vagueza os torna muito pouco úteis a quem os queira ver ou estudar a propósito do seu conteúdo, e a identificação dos depositantes pode trazer problemas relacionados com a protecção de dados. O ANIM tem, nesse sentido, ponderado mudar a norma de actuação e passar a atribuir aos materiais títulos mais descritivos, como [25 DE ABRIL DE 1975] ou [FESTAS DA NOSSA

SENHORA DA AGONIA DE VIANA DO CASTELO], mesmo que correndo o risco de surgirem repetições (a partir das palavras de Inês Viana na entrevista, 28 de Abril de 2025).

A formalização do depósito é concluída quando a lista dos materiais resultante da catalogação é adicionada ao acordo do depósito e este é assinado, quer pelo depositante, quer pela Cinemateca. Os ficheiros dos filmes, que só entram no processo de digitalização se reunirem as condições físico-químicas e legais necessárias, são, então, no prazo possível, enviados aos depositantes. É nesta última fase que o arquivo procura saber se há alguma informação adicional interessante que os depositantes possam fornecer sobre o conteúdo dos filmes, revendo-os em formato digital (a partir das palavras de Inês Viana na entrevista, 28 de Abril de 2025).

A Cinemateca esforça-se por manter uma relação próxima com os seus depositantes e doadores, desde o início do processo. Após o envio dos ficheiros digitais, Inês Viana (extrato de entrevista, 28 de Abril de 2025) relata que

depende muito da boa vontade e da disponibilidade das pessoas quando recebem os filmes, mas acontece não só enviarem-nos um e-mail agradecendo, [como] confirmando que foi emocionante para a família, que foram momentos bonitos de partilha dessas imagens com familiares. E também já aconteceu terem disponibilidade para vir ao ANIM para verem connosco as imagens e isso também é particularmente interessante. As pessoas dizem-nos que ficam, de facto, emocionadas e que lhes causa uma grande impressão rever as imagens destas pessoas que foram filmadas há muitas décadas.

A Cinemateca não faz depender do depósito dos filmes a possibilidade de os exhibir, isto é, essa não é uma condição, sendo a única condição que decorre da lei dos direitos de autor que os filmes que estejam na colecção de um arquivo público ou de uma biblioteca, como é o caso da Cinemateca e do ANIM, podem ser livremente acedidos ou visionados por investigadores nas instalações da biblioteca ou do arquivo. Qualquer exibição pública, mesmo nas instalações da Cinemateca, tem, então, de ser autorizada pelo autor. Considerando que os filmes domésticos não são pensados para uma exibição pública, exigir essa condição aos depositantes seria, na perspectiva da Cinemateca, violento, ou, no mínimo, excessivo e desproporcional (a partir das palavras de Inês Viana na entrevista, 28 de Abril de 2025).

Desta forma, após o envio dos filmes digitalizados aos depositantes, é-lhes pedida a autorização (ou não) que entenderem para a eventual exibição dos filmes em sala ou na Cinemateca Digital, a plataforma de *streaming* da instituição, ou para a cedência de excertos para produções cinematográficas ou de outra área artística. Sendo estes filmes, na generalidade das situações, propriedade de particulares, é difícil a manutenção de um contacto contínuo e,

portanto, a garantia de uma autorização de tornar públicas as imagens, pelo que a sua programação acaba por não ser um processo facilitado (a partir das palavras de Inês Viana na entrevista, 28 de Abril de 2025).

2.4. Os depositantes, os filmes e a prática em Portugal

De produção e visionamento privado, não sendo nunca pensados para o circuito comercial, estes filmes revelam-se importantes documentos das dinâmicas informais das respetivas épocas, uma vez que beneficiavam de uma liberdade inédita para filmar e montar sem os constrangimentos da censura do Estado Novo, podendo ter as suas próprias convenções (a partir das palavras de Tiago Baptista na entrevista, 6 de Maio de 2024).

Luís Gameiro (a partir das suas palavras na entrevista, 22 de Abril de 2025), que trabalhou na identificação dos processos de filmes domésticos no ANIM entre 2010 e 2020, tendo, portanto, trabalhado sobre todos os processos que compõem o universo deste estudo, não sabe precisar o momento em que a Cinemateca assume a recepção de filmes domésticos como algo desejável, apontando apenas a grande influência de uma técnica do arquivo que, por ter vivido em Angola, incentivou muitos conhecimentos seus a depositarem os seus filmes dos tempos coloniais para preservação. Então, a entrada deste tipo de filmes na Cinemateca Portuguesa aparenta ser puramente casual, sendo que a primeira prospecção oficial de filmes domésticos acontece em 2023, a propósito da recolha de imagens da Revolução de Abril no seu quinquagésimo aniversário⁶.

As pessoas que procuram a Cinemateca para depositar estes filmes domésticos são geralmente herdeiros e/ou familiares (filhos e netos, sobretudo) dos autores dos filmes, havendo, ainda assim, uma porção residual, no caso de os autores serem pessoas com um papel relevante na sociedade (desde artistas a profissionais de sectores não artístico-culturais com notoriedade na sua especialidade) de entregas feitas por entidades como Câmaras Municipais, fundações ou museus.

⁶ “Filmou o 25 de Abril?” foi uma campanha lançada no final de 2023 pela Cinemateca Portuguesa e pela Comissão Comemorativa 50 anos 25 de Abril, apelando à entrega popular de filmes amadores em película de pequeno formato inéditos sobre a Revolução, com os objectivos de salvaguarda e difusão do património (Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, 2023).

O perfil dos depositantes

Não havendo dados estatísticos sobre os depositantes, o Arquivo baseia-se em extrapolações feitas a partir da experiência quando categoriza este universo: são, na sua maioria, pessoas da região de Lisboa e Vale do Tejo, portanto geograficamente próximas da Cinemateca e do ANIM, que conhecem o seu trabalho e a possibilidade de digitalização dos filmes pelo passapalavra de amigos ou familiares que já o tenham feito. Na maior parte das vezes, são também pessoas com um nível económico relativamente elevado, sobretudo quando entregam filmes das décadas de 40 e 50 do século passado, altura em que possuir uma câmara em Portugal era reservado a pessoas com algum desafogo económico (a partir das palavras de Inês Viana na entrevista, 28 de Abril de 2025 e de Luís Gameiro, 22 de Abril de 2025).

Outro aspecto relevante é o elevado capital cultural de alguns dos depositantes, que, não sendo necessariamente frequentadores da Cinemateca ou pertencentes ao meio cultural e artístico, serão pessoas que têm consciência da importância de arquivar este tipo de espólios. Há, ainda assim, um peso muito grande na percentagem de depositantes que o faz pelo mero interesse na digitalização gratuita dos filmes e que não se importa de os depositar, deixando-os acessíveis para investigadores. Inês Viana (extrato de entrevista, 28 de Abril de 2025) recorda:

A grande, grande motivação é o facto de [as pessoas] terem equipamentos em casa que já não conseguem usar ou que nunca conseguiram usar porque era o pai ou o avô quem operava o projector. Às vezes lembram-se de ver os filmes quando crianças e querem revê-los [...]. Outras vezes, [...] nunca viram os espólios. [...] Eu creio que há espólios que deixamos de receber porque não temos capacidade de fazer as coisas imediatamente.

Há pessoas que fazem questão de doar os filmes ao Arquivo, mas a maior parte das entregas são depósitos, dado que, dessa forma, não se dá a transferência da propriedade dos materiais e os acordos podem ser cessados pelos depositantes a qualquer momento. Este nível de controlo sobre as colecções é importante para os depositantes porque, naturalmente, este tipo de entregas, o momento em que os filmes deixam de estar nas casas das pessoas, comporta uma grande carga emocional. É mais fácil para um neto ou para um primo fazer um depósito do que para um filho, pela proximidade à realidade das imagens, havendo pessoas que têm de ser convencidas pelo ANIM a fazerem os depósitos, a bem da preservação dos materiais, e outras para quem a decisão é final e mais fácil de tomar. Uma minoria de pessoas quer voluntariamente e conscientemente entregar os filmes a um arquivo público, por ter noção do interesse colectivo e do valor patrimonial dessas imagens de família (a partir das palavras de Luís Gameiro na entrevista, 22 de Abril de 2025 e de Inês Viana, 28 de Abril de 2025).

Nesse sentido, Inês Viana (a partir das suas palavras na entrevista, 28 de Abril de 2025) admite que há ainda um longo caminho a percorrer, no âmbito da consciencialização da população da existência do Arquivo Nacional e da sensibilização para a importância dos filmes domésticos e da sua preservação devida. Este processo passa, lentamente, por campanhas como a da recolha dos filmes do 25 de Abril, mas também por exposições públicas de filmes já entregues, parcerias com outras entidades públicas — bibliotecas municipais, ou outros lugares integrantes de redes mais regionais ou locais com os quais seja possível criar estruturas permanentes ou parcerias continuadas no tempo, frequentados por públicos diferenciados, um cenário que mais facilmente sensibiliza a população para a causa — e divulgação na internet, pensando também no alcance de pessoas de todo o país. De outra forma, os filmes domésticos continuarão a chegar ao Arquivo mais ou menos por acaso, como tem sido até agora, e muitos serão os filmes que se vão perder ou ser destruídos por desconhecimento dos seus detentores em relação ao que fazer com eles (*ibidem*).

Tendo em conta a dimensão nacional do arquivo da Cinemateca, surge muitas vezes o preconceito de que este não está interessado ou não tem capacidade de admissão de filmes domésticos, considerados pelas próprias pessoas como irrelevantes ou, no mínimo, de fraca importância, quando comparados com o fluxo de trabalho do ANIM. É, contudo, importante para a Cinemateca que se desmontem estas ideias, dado que o Arquivo está organizado de tal forma que estão alocados recursos só para trabalhar os filmes domésticos, nomeadamente a sua própria equipa de catalogadores, digitalizadores e equipamentos (a partir das palavras de Inês Viana na entrevista, 28 de Abril de 2025). Sobre este tema, Inês Viana (*ibidem*) afirma que “hoje, na prática do arquivo, não [há] nenhuma diminuição da importância do filme doméstico e de pequeno formato em relação ao filme dito comercial ou de formato *standard*”.

Os filmes e a prática em Portugal

A colecção de filmes domésticos da Cinemateca é caracterizada por Inês Viana (a partir das suas palavras na entrevista, 28 de Abril de 2025) e por Luís Gameiro (a partir das suas palavras na entrevista, 22 de Abril de 2025) como composta de registos de momentos familiares e de lazer, sendo as imagens de brincadeiras de crianças, de viagens e de férias as mais frequentes e com maior peso de entre o conjunto, sem menosprezar os momentos solenes da vida familiar, como baptizados, casamentos e outras celebrações. A responsável pelo Departamento de Arquivo Fílmico e Aquisições não encontra um pendor artístico, ou uma preocupação criativa na maior parte dos filmes que estão no arquivo e questiona a ausência de mais filmes

experimentais, tendo em conta o contexto de novidade que envolveu o aparecimento no mercado de câmaras para fins amadores e a oportunidade que abriu para a recriação de cenas dos filmes que passavam nos cinemas.

É curioso que não haja mais filmes experimentais, mais filmes amadores de ficção... Eu acho que a vontade criativa é, apesar de tudo, bastante pouco frequente e excepcional, [sendo], sobretudo, registos muito simples, sem grande intenção criativa ou até de montagem. São registos brutos, com montagem na câmara (Inês Viana, extrato de entrevista, 28 de Abril de 2025).

Os filmes que compõem esta colecção abrangem um período de cerca de 60 anos, entre a década de 20 e a década de 80 do século XX e, entre si, fazem um retrato mais ou menos homogéneo de um estilo de vida circunscrito. Com as devidas variações sociais de cada época, pode dizer-se que pertenciam a famílias de classe média e alta, devotas da Igreja Católica, com recursos financeiros para viajar para o estrangeiro e passear pelo país e com hábitos de lazer como convívios, idas à praia, caçadas e touradas e a prática de desportos. Mesmo com filmes feitos em todo o país e em muitos países estrangeiros, verifica-se uma tendência para depósitos feitos por famílias lisboetas ou, sendo originárias de outras zonas, que viviam na região de Lisboa.

Luís Gameiro (extrato de entrevista, 22 de Abril de 2025) desenha ainda o retrato dos depositantes dos filmes feitos nas ex-colónias como “pessoas da sociedade branca, com profissões nobres e uma situação económica muito confortável” que viam o cinema amador como um passatempo, numa evolução natural para quem já tirava fotografias, acabando por permitir-se, pela sua situação profissional, investir em equipamento que, à época, era um luxo.

É, por isso, importante sublinhar que, se por um lado estes filmes democratizam as micronarrativas da História e da vida social, por outro lado eram muito pouco democráticos no que ao seu acesso diz respeito. Isto é, as micronarrativas que integram, por agora, o espólio da Cinemateca, são importantes para uma compreensão holística dos factos históricos, mas não deixam de ser referentes a uma mesma situação socioeconómica e a uma posição social muito específica, não podendo, então, ser tomadas como representativas de todo um povo.

Penso que estes filmes também façam parte desta outra História, que é uma História de como a própria classe média se vê e se imagina, e cria imagens de si e partilha imagens de si. [...] estes filmes, para além de serem registos íntimos, para além de serem filmes que vão repetir codificações visuais mais antigas [...], têm também, talvez, um papel, seja ele consciente ou inconsciente, de consolidação de um estatuto social [...]. (Teresa Castro *apud* Homem, L. & Sapeta Dias, I., 2023)



Fotograma 4: *Recordações da Diamang*, 1954,
Pedro Baptista

3º Capítulo: Metodologia da investigação

3.1. Conhecer o espólio: linhas do “trabalho arqueológico”

Procurei, desde o início, que esta pesquisa seguisse as orientações metodológicas utilizadas pelas abordagens qualitativas — ver, por exemplo, Campenhoudt & Quivy (1998), ou Bryman (2001). Uma vez que o tema da dissertação ficou consolidado mais ou menos ao mesmo tempo que se confirmou a possibilidade de estagiar no ANIM — aquando da entrevista exploratória com o director do ANIM, Tiago Baptista — e, por isso, desenvolver parte da investigação *in loco*, assumi, desde logo, a condução da pesquisa através de (i) observação directa (recolha de informações feita pelo investigador sem recorrer a outras pessoas), que incluiria (ii) a consulta de documentação e outros dados pré-existentes para um melhor enquadramento do modelo de análise, e de (iii) observação indirecta, feita com recurso a entrevistas semi-directivas (entrevistas estruturadas por um número reduzido de perguntas, uma vez que algumas seriam relativamente abertas).

As entrevistas com testemunhas privilegiadas foram um plano desde o início, uma vez que a temática dos filmes domésticos é ainda pouco explorada em Portugal, sendo, por isso, importante recolher informações na primeira pessoa, contada por quem trabalha com estes materiais. Nesse sentido, foram entrevistados dois funcionários do ANIM que trabalham, ou trabalharam, de perto com o espólio em estudo: Inês Viana, responsável pelo Departamento de Arquivo Fílmico e Aquisições, que acompanhou também o meu estágio, e Luís Gameiro, que trabalhou na identificação dos processos de filmes domésticos entre 2010 e 2020. Além disso, enriquecia a presente investigação a inclusão de testemunhos de pessoas que trabalham com este universo fora da Cinemateca, pelo que as entrevistas a Inês Sapeta Dias, programadora do projecto TRAÇA da Videoteca Municipal de Lisboa, e a Mirco Santi, co-fundador da Fondazione Home Movies — Archivio Nazionale del Film di Famiglia, em Bolonha, foram essenciais para uma compreensão abrangente das possibilidades de um arquivo de objectos privados.

Depois, recorri à produção de informação quantitativa e à elaboração de um diário de investigação a partir de conversas informais e documentos a que tive acesso no Arquivo. No fundo, a investigação acaba por ser feita com uma metodologia mista, em que convergem tanto a produção de dados quantitativos como qualitativos, a partir dos quais se faz uma análise e interpretação geral (Creswell, 2009).

Debruçando-me agora sobre o estágio no Arquivo, o plano inicial consistia numa pesquisa arqueológica na base de dados do ANIM, de modo a conhecer de perto o espólio de filmes domésticos de pequeno formato depositado na Cinemateca. Para isso, essas informações seriam exportadas da base de dados e posteriormente tratadas. Acontece que, em 2020, a Cinemateca passou a usar uma base de dados diferente daquela que havia usado nos últimos anos, mas manteve os dois sistemas em funcionamento, numa fase de transição, o que resulta num cruzamento apenas parcial de ambos. Assim, a decisão sobre a utilização de uma base de dados em detrimento da outra significaria sempre a perda de informação.

Uma outra limitação percebida logo ao início desta recolha de dados foi a compreensão de que a distinção entre as classificações “filme amador” e “filme doméstico” é relativamente recente — e corresponde, muitas vezes, a uma decisão subjectiva —, o que tornaria a seriação automática do universo pouco certa. Por exemplo, no caso de um filme que registre as manifestações do 1º de maio de 1975 em Lisboa, saber se o seu autor era repórter de profissão pode influenciar esta classificação; no caso de registos informais em contexto laboral, como uma festa de aniversário de uma empresa, ou no caso de filmes experimentais ou de ficção cujos autores são artistas, a classificação pode ser ambígua. Além disso, os filmes amadores não se restringem a pequenos formatos, facto que faria com que uma possível exportação de dados do sistema, por género, implicasse sempre uma seriação manual.

Assim, para que este trabalho arqueológico ficasse bem feito, teria de ser “feito à mão” e acabou por se basear numa lista compilada pelo ANIM de todos os processos de aquisição que incluíam filmes amadores. O objectivo do meu trabalho passou, então, a ser seleccionar, dentro dessa lista, os processos que tivessem filmes domésticos, subcategoria dos filmes amadores, através da pesquisa manual de cada processo nas ditas bases de dados. Esta identificação, feita a partir dos títulos dos filmes, que, na sua maioria, denunciam facilmente o conteúdo, e também das descrições de visionamento, suscitou questões relevantes como “curtas-metragens de ficção ou filmes informais feitos em contexto profissional são filmes domésticos?”.

No total, foram analisados quase 300 processos de aquisição, entre as duas bases de dados e as fichas de processo em formato físico que o ANIM também tem acessível e, desses, aproximadamente 200 incluíam filmes domésticos.

Por fim, a existência de duas bases de dados em funcionamento simultâneo, com alguns dados por migrar da mais antiga para a mais recente e com todos os dados pós-2020 contida apenas na mais recente promoveu uma dispersão de informação que dificultava o trabalho de seriação desnecessariamente. Isso levou à decisão da presente pesquisa incidir apenas sobre o

universo integrado até ao ano de 2019 (inclusive), o último ano de funcionamento da base de dados antiga.

3.2. Categorização dos filmes e limites desse processo

Seguiu-se a segunda e maior fase do trabalho, a categorização deste universo de filmes por data, local de rodagem e conteúdo das imagens, tendo por base as descrições de visionamento da base de dados antiga e as informações disponíveis nos processos em formato físico, arquivados no departamento. Para tornar a pesquisa exequível, foram deixadas de fora informações relativas à imagem (se se trata de uma película a cores ou a preto e branco) e ao som (se o filme é mudo ou sonoro), assim como em relação aos depositantes (género, relação com o proprietário ou realizador dos filmes, informações adicionais). Optou-se, então, pela identificação dos filmes por data e local de rodagem, formato do material usado e conteúdo das imagens.

A grande dificuldade encontrada, logo no início do levantamento de dados, foi a enorme diversidade e inconstância da informação disponível sobre os filmes, quer aquela providenciada pelos próprios depositantes aquando da abertura do processo, quer aquela registada pelo ANIM aquando da catalogação dos filmes. Se alguns espólios estão identificados com títulos e descrições completas do seu conteúdo, outros não chegam a ter sequer um título; se alguns filmes identificam o bairro onde foram gravados, outros identificam apenas o país; se alguns espólios identificam quem filmou e quem aparece nas imagens, outros não têm qualquer tipo de informação que nos dê a conhecer o contexto da sua rodagem; alguns filmes têm a indicação da data, muitos não estão de todo datados, outros são datados pelo ANIM com base no ano do stock da película.

Estas circunstâncias são explicadas pela subjectividade e acaso que determinam o exercício da catalogação, sujeito muitas vezes à ingrata tarefa de recolher o máximo de informação periférica possível sobre os filmes, isto é, todas as pistas que possam orientar a identificação, nomeadamente inscrições nas bobines e nas respectivas caixas e, com isso, determinar com a maior proximidade à verdade possível o contexto dos filmes. Há filmes cujos títulos não correspondem (total ou parcialmente) ao conteúdo e há filmes com intertítulos que descrevem datas e locais diferentes dos rótulos.

Por outro lado, os conhecimentos pessoais do catalogador, completamente particulares e distintos, podem contribuir para uma maior precisão na descrição das imagens. A título de exemplo, a técnica do ANIM que tinha vivido em Angola supramencionada era um elemento fulcral no visionamento de filmes feitos nesse país, por ser capaz de identificar os territórios

das imagens e até datar aproximadamente, consoante a aparição de determinados objectos, peças de roupa, penteados, entre outros. Disto resulta uma inconstância difícil de evitar em relação à catalogação dos diferentes espólios, amenizada em parte apenas há dois ou três anos, com a introdução do formulário do depositante, em que se pede aos donos dos filmes que auxiliem com esta parte do processo, dentro das suas capacidades (a partir das palavras de Luís Gameiro na entrevista, 22 de Abril de 2025).

Consequentemente, a categorização iniciada para este estudo acabaria naturalmente por ser também ela muito inconstante e baseada em descrições subjectivas. Por isso, a categorização dos filmes feita para a presente pesquisa e os dados dela decorrentes comportam uma margem de erro humano, inescapável pela natureza dos procedimentos.

Por vezes, os rótulos das bobinas têm erros ortográficos e estes nem sempre são fáceis de decifrar, havendo mesmo os casos em que o catalogador não sabe se se trata de um erro ou simplesmente de uma descrição que precisa do contexto familiar para ser entendida. Nessas situações, por uma questão de congruência, a informação foi tratada de acordo com as assunções da própria catalogação da Cinemateca, que não raras vezes as assinala com um ponto de interrogação. Também não foram incluídos no tratamento de dados os materiais filmicos classificados nas bases de dados como “filme amador de ficção” ou “experimental” e sem informação adicional que permitisse saber exactamente qual era o seu conteúdo, para salvaguardar que não seriam considerados filmes da esfera doméstica e familiar. Da mesma forma, foram tidas como prioritárias as informações (datas, locais, relações familiares, etc.) disponíveis nos próprios filmes e respectivos intertítulos quando estas não correspondiam aos títulos ou às estimativas da catalogação.

Em suma, é importante sublinhar que, ainda que cruzada com os resultados do meu próprio visionamento das imagens em movimento, uma parte significativa de dados e inferências mobilizados para a formulação de conclusões pode ter lacunas, incertezas ou erros.

A categorização seguiu a mesma organização dos materiais filmicos que o ANIM. Por regra, cada material corresponde a uma obra individual, mas, no caso dos filmes domésticos, por se tratarem de bobines pequenas e de registos curtos e esporádicos, um material pode ter mais do que uma obra. Além disso, alguns autores fazem exercícios de montagem intencionais e outros deixam que a sucessão dos eventos filmados se vá “montando” naturalmente. Assim, alguns materiais correspondem àquilo que se poderia considerar como obras (uma bobine inteira dedicada a umas férias no Algarve, por exemplo), enquanto outros podem ter filmes de várias ocasiões em nada interligadas.

A categorização tomou, então, a seguinte forma:

	A	B	C	D	E	F
1	PROCESSO	TITULAR	FORMATO	DATA	LOCAL	CONTEÚDO
2			8mm	sd	Portugal	imagens de convívio, cenas familiares, jogo amigável de futebol
3			16mm	1931	Portugal	imagens de um piquenique; barcos a remos; danças
4			16mm	sd	Portugal	Festa desportiva universitária
5			16mm	1932	Cascais	jardins do forte; duas jovens passeando
6			16mm	1939	Aldeia de Baratas, freguesia de São Paio, concelho de Melgaço, Boca do Inferno	parelha de bois; casas de pedra; vindimas; piquenique; crianças em representação teatral; crianças a brincar na praia
7			16mm	1933	Afife	varanda envolvida por trepadeiras; plano da envolvente
8			16mm	1933	Paderne	padre montando um burro; feira de gado; crianças a tocar os sinos; procissão
9			16mm	1946	Aldeia de Baratas, freguesia de São Paio, Concelho de Melgaço	homens a entrar em viatura; paisagem marinha; visitando uma fortaleza; aspectos de uma povoação
10			16mm	sd	Aldeia de Baratas, freguesia de São Paio, Concelho de Melgaço	agricultores empunhando maçarocas; as mulheres dos trabalhadores das minas; feira de gado
11			16mm	1931	Paderne	feita junto a igreja; bebé a gatinhar; crianças
12			16mm	1931	Parque Eduardo VII, Procissão em São Paio, Melgaço	Mocidade Portuguesa; jogo de ténis; remo; passeio num bosque; crianças num parque; procissão na aldeia
13			16mm	1933	Aldeia de Baratas, freguesia de São Paio, Concelho de Melgaço	crianças a brincar; vindimas
14			16mm	1946	Lisboa	Manobras militares, estátua do Marquês de Pombal em construção
15			16mm	1946	Lisboa	reunião de trabalho
16			16mm	sd	Portugal	piquenique familiar
17			16mm	sd	Torre de Lanhelas, Caminha	homem com criança ao colo; aspectos da aldeia; estação de comboio, paisagem filmada de comboio em andamento; aldeia submersa na albufeira de barragem exposta pelo estio; pescadores, o mar
18			16mm	1946	Portugal	crianças a tomar banho e a brincar; senhora idosa a costurar à máquina
19			16mm	1931	São Paio, concelho de Melgaço - festas de 15 de Agosto	ajuntamento de pessoas junto a igreja; feira na aldeia; saída de procissão
20			16mm	1939	Nazaré (?), Praia das Maçãs	procissão na Nazaré (?); brincadeiras na praia
21			super 8	1976	África do Sul	criança maquilha-se, passeio de carro, piquenique, corrida de cavalos, piscina, passeio a cavalo
22			super 8	1975	África do Sul	jogo de bowling, cidade, surf, aquário, cidade
23			8mm	1957	beira + salisbury, rodésia	casamento, viagem de férias, passeios no zimbabwe, casal a posar/actuar
24			super 8	1980	Brasília, s. paulo e rio de janeiro	marcha militar, feira, vistas das cidades, pessoas
25			super 8	1978	brasil	cidade, carnaval, casa
26			Super 8	1968	Portugal	detalhes de uma viagem de barco

Figura 1: Tabela de categorização do espólio de filmes domésticos da Cinemateca Portuguesa

A partir desta listagem, foram contabilizados os materiais filmicos segundo:

- (i) o formato da bitola (entre 16mm, 9,5mm, 8mm e Super8);
- (ii) o local de filmagem (no caso de ser em Portugal, por distrito; no caso de ser no estrangeiro, por país);
- (iii) a data, certa ou estimada (por década).

Por fim, foi feita uma análise qualitativa dos conteúdos dos filmes, a partir das descrições da catalogação da Cinemateca.

Os resultados desta análise são apresentados no último capítulo, sendo ilustrados por gráficos e tabelas cujos elementos estão organizados segundo uma lógica específica para cada variável, por forma a tornar a sua leitura mais dinâmica. Na análise por formato, os resultados são apresentados por ordem decrescente do tamanho da bitola; na análise por local de filmagem em território nacional, os distritos são listados de norte a sul, seguindo-se os arquipélagos, com o objectivo de se perceber visualmente a distribuição dos filmes consoante a distância da capital (distrito onde são depositados os espólios); na análise por local de filmagem em território estrangeiro, os países são listados por ordem decrescente do número de filmes neles filmados; e na análise por data, as décadas são apresentadas por ordem cronológica.

3.3. Questões éticas levantadas pela pesquisa

Tendo em conta o lado íntimo, pessoal e familiar de alguns dos filmes visionados, foi dada particular atenção à reflexividade metodológica durante o processo de investigação. Se, por um lado, a pesquisa foi conduzida sob vantagens únicas pela possibilidade de visionamento dos filmes e pelo período de trabalho no ANIM, por outro, a sensibilidade intelectual aos desafios impôs que não fosse descurada a reflexividade, de forma a evitar um potencial olhar deslumbrado sobre os filmes — que, antes de poderem ser discutidos enquanto objectos artísticos, são imagens familiares —, o que seria um risco na análise de dados.

Um filme de 1976, feito por uma família de férias na praia da Vagueira, distrito de Aveiro. Vê-se, no fundo, aquilo que parece ser Arte-Xávega, um tipo de pesca tradicional artesanal de arrasto, e a família a aproveitar o seu dia de praia. As crianças brincam e a mãe faz crochet. Assume-se que quem filma é o pai. Começa por ser um curiosíssimo exemplo de como tantas coisas parecem ter mudado em 49 anos, mas, depois, um corte específico revela-se a amostra perfeita da questão já falada do tabu nos filmes domésticos. Duas crianças de idades diferentes, possivelmente irmãos, brincam juntas, mas a mais nova chateia a mais velha, que, em resposta, lhe levanta a mão. O plano corta no primeiro movimento do braço.

Depois, com o avançar do filme, sinto-me constrangida. O meu deslumbramento com as imagens que refletem um mundo que já não existe e que demonstram as teorizações feitas sobre os filmes domésticos são, afinal, ou também, imagens da intimidade daquela família, às quais não é suposto um estranho aceder. Ganho consciência de que o estudo destas imagens implica um certo incómodo, por me saber na condição de estranha perante tais artefactos da vida privada.

Por outro lado, estas imagens foram disponibilizadas ao Arquivo Nacional sob o acordo para com esta possibilidade. A distância temporal e emocional que separa os filmes e os seus depositantes cria um certo desprendimento que para uma audiência estranha pode ser incompreensível. Muitos depositantes já não têm qualquer ligação pessoal às imagens que cedem ao Arquivo, pelo que o constrangimento poderá ser, em muitos casos, unilateral.

O estudo de espólios privados comporta este desconforto inescapável, uma hesitação entre a vontade de se teorizar sobre as imagens e respeitar que dizem respeito à intimidade alheia, quiçá pela proximidade temporal de alguns registos permitir ainda a identificação por parte de quem os estuda.



Fotograma 5: *Recordações da Diamang*, 1954,
Pedro Baptista

CAPÍTULO 4: “O cinema como espírito dos seres e das coisas!”⁷

4.1. Apresentação e discussão dos resultados

Uma análise dos dados recolhidos aquando do estágio no ANIM é, de seguida, apresentada. O emprego do determinante “uma” advém da consciência de que muitas outras conclusões podiam ser tiradas desta recolha de dados intensiva, nomeadamente através de um cruzamento das variáveis com um ângulo mais sociológico/demográfico/antropológico, o que permitiria fazer um retrato mais complexo dos depositantes, das famílias representadas nos filmes e das realidades que estes transparecem. Sem prejuízo pelos demais ângulos interpretativos possíveis, optou-se, na presente dissertação, e como supramencionado, por uma análise quantitativa e qualitativa das quatro principais categorias da catalogação dos filmes, por forma a elaborar um retrato abrangente do espólio da Cinemateca e é essa a discussão que se segue.

Foram considerados 2335 materiais filmicos, sendo 1588 advindos de depósitos e 744 de doações.

Bitola

Desses 2335, 23,9% (557 elementos) foram filmados em bitola de formato 16mm, 20,7% (484 elementos) em formato 9,5mm, 31% (724 elementos) em formato 8mm, 24,4% (570 elementos) em formato Super8.

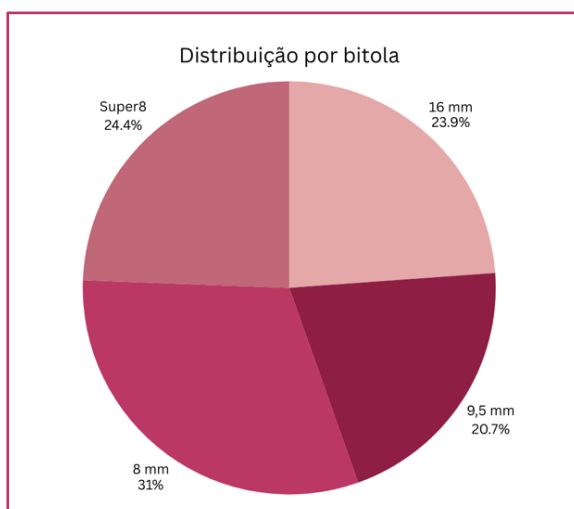


Figura 2: Distribuição por bitola em gráfico

Formato	Número de filmes	Porcentagem
16 mm	557	24%
9,5 mm	484	21%
8 mm	724	31%
Super 8	570	24%
Total Geral	2335	100%

Figura 3: Distribuição por bitola em tabela

⁷ Dulac, G. (2023). *O que é o cinema? E outros textos sobre a sétima arte*. Porto: Edições Afrontamento.

Data de filmagem

Quanto à data em que foram filmados, os filmes espalham-se ao longo de 71 anos, sendo que a maior incidência se encontra entre as décadas de 50 e 70. O elemento mais antigo do espólio data 1924 e o mais recente é de 1995. De 2335 materiais filmicos, 4,5% (104 elementos) são da década de 20; 2,9% (68 elementos) da década de 30; 3,9% (91 elementos) da década de 40; 11,6% (272 elementos) da década de 50; 18,3% (427 elementos) da década de 60; 16,5% (386 elementos) da década de 70; 3,2% (74 elementos) da década de 80; e, finalmente, 1 filme da década de 90. Contudo, a percentagem mais significativa, 34,3% (801 elementos), recai sobre os filmes que não estão datados e 4,8% (111 elementos) incluem registos de mais do que um ano, atravessando décadas.

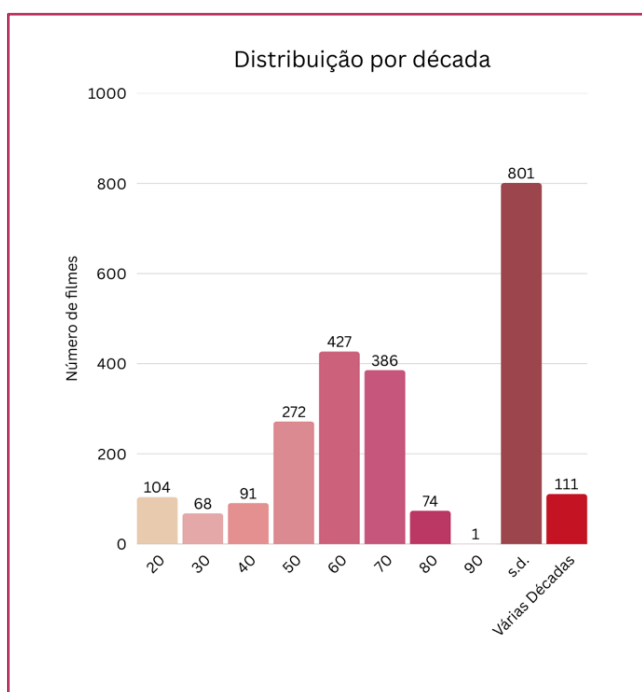


Figura 4: Distribuição por década em gráfico

Década	Número de filmes	Percentagem
20	104	4,5%
30	68	2,9%
40	91	3,9%
50	272	11,6%
60	427	18,3%
70	386	16,5%
80	74	3,2%
90	1	0,0%
s.d.	801	34,3%
Várias Décadas	111	4,8%
Total Geral	2335	100,0%

Figura 5: Distribuição por década em tabela

Todos os elementos filmados em formato 9,5mm, bitola lançada em 1922, à excepção de um, que data 1976, situam-se entre as décadas de 20 e 50. Os materiais de 16mm, formato introduzido no mercado em 1923, variam entre 1928 e 1981, mas a sua maior incidência é nas décadas de 50 e 60. Já os elementos de 8mm, bitola lançada em 1932, encontram-se, sobretudo, entre as décadas de 50 e 70, ainda que o mais antigo seja de 1943 e o mais recente de 1988. O formato Super8, introduzido em 1965, concentra-se sobretudo na década de 70, estendendo-se entre os anos 60 e 80. Esta distribuição temporal das bitolas respeita, naturalmente, a sua introdução no mercado e popularidade ao longo das diferentes décadas.

Local de filmagem

No que aos locais de rodagem das imagens diz respeito, a análise quantitativa revelou-se um desafio. Primeiro, é muito comum que um mesmo material fílmico contenha imagens de vários momentos diferentes e, se essa questão não é particularmente problemática numa categorização por data, torna-se difícil no momento de descrever os locais que surgem nas imagens. Por isso, por um lado, uma bobine tanto pode conter filmes de um só lugar, como de cinco ou mais sítios. Depois, a grande diversidade de lugares abrangidos pelos espólios da colecção da Cinemateca fazem de uma análise qualitativa completa um trabalho muito extenso e susceptível a mais falhas. Há lugares que surgem apenas uma vez no universo em estudo inteiro, como é o caso da Polónia, por exemplo. Assim, optei por fazer esta análise em duas vertentes: os territórios nacionais, subdivididos entre distritos; e os territórios estrangeiros, subdivididos entre países, dos quais foram destacados os cinco mais ocorrentes. Tendo em conta que os elementos fílmicos podem conter imagens filmadas em mais do que um lugar, a categorização foi feita contabilizando o número de vezes que cada local aparece associado a um elemento.

Antes de mais, foram contabilizadas 764 imagens com localização desconhecida ou sem dados acerca desta variável. Dentro dos materiais fílmicos com imagens filmadas em território nacional identificado, a grande maioria (450) reporta aos municípios do distrito de Lisboa, seguindo-se os distritos de Setúbal (116), Faro (92), Santarém (87) e Leiria (68). Em geral, à medida que os territórios são mais longínquos da capital, menos são as imagens que deles surgem na colecção. A forte representação de Faro explica-se, sobretudo, pelas férias que as famílias faziam, no verão, no Algarve. Em Lisboa, as imagens ao longo da linha de Cascais e em Sintra são muito comuns, assim como os materiais em Peniche e na Nazaré, no distrito de Leiria, e em Fátima, no distrito de Santarém.

Os cinco países estrangeiros com mais imagens filmadas nos seus territórios são Espanha, França e Itália, países geograficamente próximos de Portugal, e Angola e Moçambique, países colonizados por Portugal até meio da década de 70. A grande maioria dos filmes feitos no estrangeiro corresponde a viagens turísticas e religiosas (Lourdes, por exemplo, é um destino que surge mais do que uma vez) e frequentemente as bobinas de viagens agrupam vários destinos, o que pode demonstrar que as famílias faziam roteiros com muitas paragens quando saíam do país (ainda que não se deva descurar a possibilidade de serem apenas filmes de diferentes viagens montados num único material). No que diz respeito aos territórios colonizados, a maioria dos filmes pertenciam a famílias portuguesas que neles residiam, sendo

que, dos 167 materiais que incluem imagens de Angola e Moçambique, apenas dois reportam a datas posteriores a 1975, ano da independência de ambos os países.

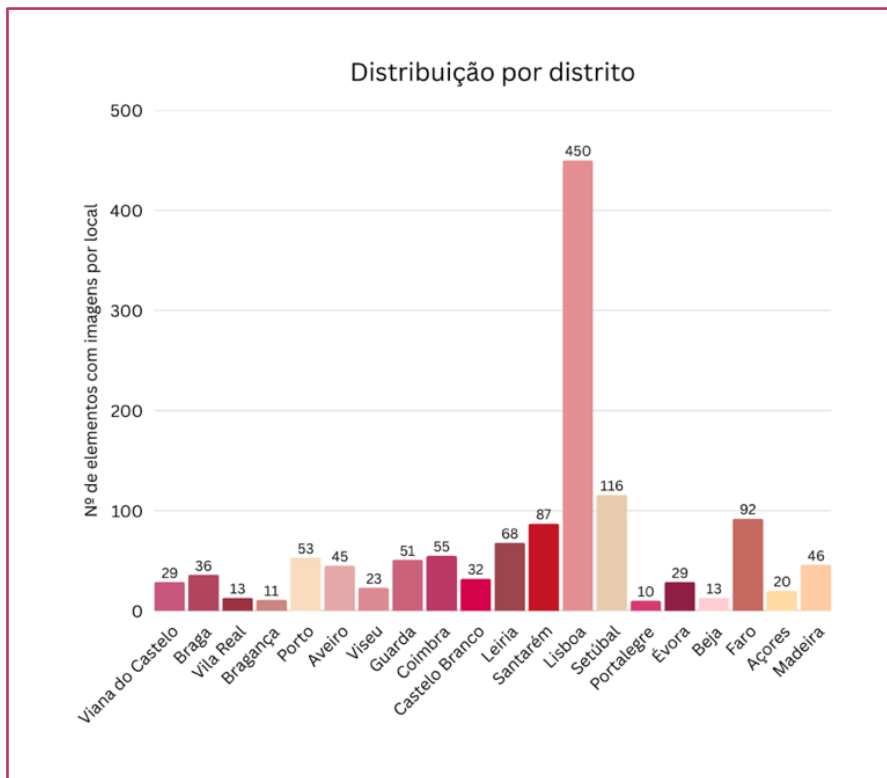


Figura 6: Distribuição por distrito em gráfico

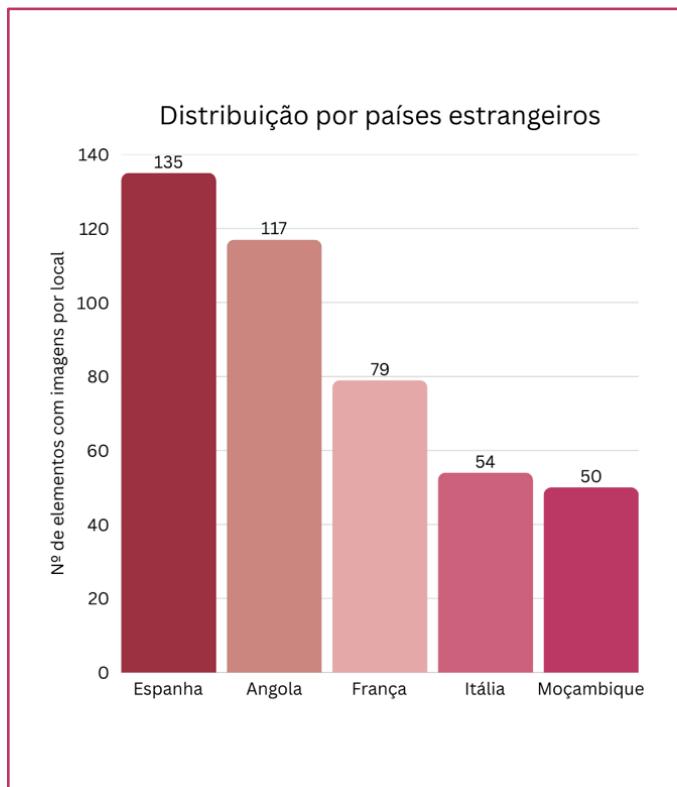


Figura 7: Distribuição por país estrangeiro em gráfico

Conteúdo dos filmes

Limitações temporais impuseram a opção de não realizar uma análise quantitativa dos dados relativos ao conteúdo dos filmes, optando-se por uma análise qualitativa, tornada mais exequível pelos padrões encontrados que, por norma, caracterizam os espólios de filmes domésticos e que também este, da Cinemateca Portuguesa, respeita. Essa padronização das temáticas pode ser explicada pelas limitações que o próprio material impunha. Escolhas tinham de ser feitas quando chegava a hora de pôr a máquina a filmar, porque a película e a sua revelação eram dispendiosas, porque as condições de iluminação tinham de ser muito precisas, o que desincentivava planos interiores, porque quem filmava era normalmente a figura paterna da família, o que, de alguma forma, poderá contribuir para uma uniformização do olhar.

Os temas mais comuns dos filmes domésticos são, sem dúvida, retratos familiares. Dos bebés e do seu crescimento ao longo dos anos, da família nuclear, de amigos e familiares mais distantes em convívios e festas. Logo a seguir, são as viagens, os passeios e as férias em família. Em Portugal, tanto nas grandes cidades como nas aldeias, e no estrangeiro, sendo mais comuns as viagens no continente africano e nos países europeus mais próximos da fronteira. O último tema que surge como proeminente no espólio da Cinemateca é o de celebrações populares, familiares e religiosas. Aniversários, casamentos, baptizados, comunhões; a celebração do Natal, da Páscoa e do Carnaval, Queimas das Fitas, exposições; procissões, romarias, festas locais, peregrinações, cortejos e feiras populares.

Os momentos de lazer e o desporto são outro tema recorrente. Se, por um lado, é possível, através destes filmes, entender quais os passatempos mais comuns (piqueniques, passeios de barco, idas à praia, campismo, caça, pesca, touradas e corridas de touros), por outro, é também possível saber quais eram os desportos mais populares (futebol, hóquei, patinagem, ginástica, ski, motocross). A filmagem de lugares é também muito comum. Entre cidades e paisagens, os movimentos de câmara procuram captar o que o sujeito vê como se de uma fotografia se tratasse. Filmagens da construção e inauguração de edifícios, monumentos, estádios e pontes também ocupa uma percentagem relevante no espólio.

Uma porção grande dos filmes que compõem a colecção da Cinemateca pertenciam a famílias que viviam nas ex-colónias portuguesas, pelo que há muitos filmes que retratam cenas da vida colonial, entre paisagens e passeios, convívios e festas, dinâmicas familiares e domésticas. Já em Portugal, havia quem filmasse modos de fazer e artefactos culturais, como a agricultura e a criação de gado, mas também o artesanato e grupos folclóricos.

Do ponto de vista político, é expressiva a quantidade de filmes que registam acontecimentos da ditadura e da Revolução. Se há filmagens de desfiles e paradas militares, visitas de figuras de Estado, da Mocidade e Legião Portuguesa e de manobras militares, há de igual modo registos do 25 de Abril de 1974, das celebrações subsequentes do 1º de Maio, de associativismo e manifestações e de eventos relacionados com a independência dos países colonizados.

Contrariamente à minha expectativa inicial, não se encontram diferenças significativas no conteúdo e nos enquadramentos dos filmes ao longo das décadas. Tanto na década de 20 como na década de 70, são filmadas as mesmas situações, apenas com variações no modo como são filmadas. Assim, é a tecnologia, e não a data, aquilo que mais determina as diferenças entre espólios no que concerne ao conteúdo dos filmes. Sapeta Dias (a partir das suas palavras na entrevista, 15 de Abril de 2025) refere que uma das grandes diferenças ocorre na passagem da bitola de 16mm para a de 8mm e, depois, para o formato Super8, pelo maior número de pessoas e pela maior diversidade de classe e idade (aparecem pessoas mais jovens a filmar) que estes últimos abrangem. Esta evolução tecnológica permitiu também uma maior abertura à experimentação, sendo os filmes de 16mm mais estruturados, com planos mais estáveis, e os filmes Super8 com planos muito mexidos, com brincadeiras técnicas (*ibidem*).

4.2. O que nos dizem os gestos: visionamento dos filmes

O visionamento de espólios seleccionados fez a última parte desta pesquisa *in loco*. Se, por um lado, esta era uma etapa essencial do processo de pesquisa, por propiciar o confronto entre a teoria e o objecto de estudo, por outro lado, permitia conhecer melhor o que estava por detrás do trabalho de categorização do espólio da Cinemateca desenvolvido no seu arquivo. Foram visionados 29 materiais filmicos, pertencentes a 8 espólios, selecção que resultou da junção de uma tentativa minha de escolher espólios que fossem representativos da totalidade da colecção da Cinemateca, partindo das suas descrições, com a disponibilidade incerta das suas digitalizações. Isto é, dos espólios por mim escolhidos, apenas alguns estavam de facto disponíveis para visionamento e é essa selecção casual que me chega às mãos.

Num elemento pertencente ao espólio de Manuel Alves de San Payo, fotógrafo retratista de renome, um grupo de jovens de várias idades, provavelmente irmãos e primos, faz um piquenique. O elemento não tem data, mas, tendo em conta o restante espólio, deverá situar-se algures entre os anos 30 e 40. Todos os retratados têm a noção de que a imagem em movimento não pede poses, o que nem sempre acontece — é característico dos filmes domésticos haver planos muito parados, pela postura fotográfica dos intervenientes. Estão todos muito divertidos,

dançam juntos e riem-se, acenam e fazem caretas para a câmara: diferente da severidade dos retratos dessa época que geralmente nos chegam. Vemo-los a serem eles próprios, leves e animados, a forma como se vestem e como interagem entre si. Dão-se encontrões mútuos numa luta por quem aparece no enquadramento.

Um outro espólio pertenceu a José Espinho, conceituado designer responsável pelos interiores do cinema Monumental e pioneiro no design de mobiliário em Portugal. Entre filmes feitos a propósito do seu trabalho, como da construção e inauguração de edifícios, está uma extensa colecção de imagens familiares. Com a sensibilidade estética expectável para a sua autoria, este conjunto de materiais foca-se na vida daquela família, mostrando celebrações várias, o crescimento das crianças ao longo dos anos, férias e passeios, a relação entre as pessoas.

Ao mesmo tempo, desenrolam-se no cenário outros acontecimentos cujo registo é valioso: a forma como crianças e adultos se entretêm de férias; o facto de toda a gente estar na praia vestida até aos pés; os fatos de Carnaval das crianças (aparecem sobretudo trajes regionais tradicionais e personagens de contos de fadas); as “pessoas que não têm acesso aos meios que lhes permitam fabricar as suas próprias imagens” (Inês Sapeta Dias, extrato de entrevista, 15 de Abril de 2025), isto é, a população mais pobre, que não costuma constar neste tipo de filmes mas que, ainda assim, aparece nas imagens de festas e celebrações populares, nas ruas, a trabalhar.

A inauguração do Cinema Monumental, em Lisboa, tem um filme de 20 minutos dedicado no espólio, no qual o interior e o exterior de um edifício entretanto demolido são cuidadosamente descritos, assim como as caras e os discursos que marcaram presença. Não só documenta o edifício com um detalhe raro, este filme é também um olhar sobre a alta sociedade portuguesa durante a década de 50, no tipo de eventos que frequentava e de que maneira, com que roupa e com que postura. No filme, as mulheres de cabelo arranjado, grandes vestidos e estolas aos ombros sorriem discretamente; os homens, que envergam os seus melhores fatos, fumam e conversam entre si. Não sendo um filme de família, este elemento integra o espólio do autor da mesma forma que aqueles que documentam a sua vida familiar, situação que expõe a fragilidade do termo “filme doméstico” e o tipo de filmes que esta definição deve ou não abranger.

Alguns dos espólios visionados eram de famílias que viviam nas ex-colónias portuguesas em África, contendo materiais que exigem uma leitura mais atenta e complexa do que esta dissertação consegue abarcar. Ainda assim, importa falar sobre o olhar colonial e sobre a violência de alguns planos. Primeiramente, muitos filmes domésticos são documentos que

corroboram as concepções históricas vigentes e os filmes feitos em territórios colonizados oferecem uma visão na primeira pessoa sobre as dinâmicas coloniais que tinham lugar. Os filmes mostram as ruas das cidades e as zonas rurais, as pessoas e as suas práticas, a forma como os colonos se moviam no espaço em comparação com os povos colonizados. Há, em algumas sequências, um interesse assumido por alguns aspectos vistos pelos portugueses como “exóticos”, que resulta numa violência subliminar, num olhar que fere. Por outro lado, os retratos familiares em países como Angola ou Moçambique ostentam a liberdade e a riqueza em que viviam os colonos portugueses, denunciam os contrastes com as populações nacionais e mostram como as famílias gozavam de um estilo de vida diferente daquele que era permitido na “metrópole”. Vêem-se, por exemplo, os grandes convívios nas suas casas, contrariamente às restrições rigorosas que havia a esse respeito em Portugal durante o Estado Novo, ou as brincadeiras das crianças no meio da vasta e densa natureza que rodeava as casas.

No que concerne a outros espólios visionados, é interessante reparar nos gestos, que nos dizem tanto, dão-nos tantas informações sub-reptícias, porque, como afirma Giuseppina Sapio (2013), “(...) possiamo riscontrare come nel momento in cui la [camera] comincia a registrare, la situazione comunicativa iniziale (una festa di compleanno, ad esempio) si sdoppia: i partecipanti agiscono allora su due piani, quello reale della festa e quello della rappresentazione” (p. 202). Inconscientemente, os indivíduos que se apercebem de que estão a ser filmados posam de acordo com a atitude que pensam ser a expectável ou aquela que gostariam de transparecer. Assim, ao longo de vários espólios, estabelecem-se alguns padrões de comportamento em relação à presença de uma câmara que regista, em movimento, a família na sua intimidade.

Encontra-se um pouco de tudo, sem grandes variações entre as décadas e a idade e papel dos intervenientes: as crianças que olham a câmara em desafio, a esposa impaciente que só quer comer em paz no piquenique que preparou com tanto esmero, esperando que o marido se deixe de invenções, as pessoas que tentam chamar a atenção para si mostrando coisas à câmara. Vemos quando esta passa para as mãos que tremem de um dos filhos, numa tentativa de o pai também poder fazer uma aparição. Há quem fique quase nervoso, ou sem saber estar perante a câmara, com sorrisos atrapalhados, poses mecânicas, concentrando-se para não fazer movimentos bruscos. Parece que, mesmo sabendo que não é uma máquina fotográfica que se aponta a si, é desconcertante a possibilidade de movimento. Nesse sentido, algumas pessoas fitam a câmara como se de uma fotografia se tratasse, porque, em muitos casos, não havia a cultura do que eram as câmaras de filmar, e, do lado de quem filma, parece que muitos só as

tinham e usavam pela curiosidade da novidade, dado que muitos destes filmes podiam ser “meros” álbuns de fotografias.

Há ainda o gesto do carinho. Primeiramente, no impulso — visceral — de filmar as coisas que emocionam, que se quer guardar na memória (a partir das palavras de Inês Sapeta Dias na entrevista, 15 de Abril de 2025). Depois, no que transparece nas imagens e nas bobines: na escolha dos enquadramentos, no diálogo que se estabelece discretamente entre autor do filme e objecto filmado, nos olhares trocados para saber se o plano estará a “sair bem”, nos nomes que se dão depois às bobines; há uma enorme carga de afecto muito particular que caracteriza este universo de filmes. O carinho está no uso de diminutivos (num determinado espólio, um material fílmico chama-se MANELINHO NO ALVOR, 1968); na decisão de usar referências familiares ou humor na etiquetagem ou nos intertítulos dos filmes (num outro espólio, encontra-se num filme o cartão DOMINGO BEM PASSADO — FAMÍLIA seguido de um outro, NÃO HÁ CAMINHOS MAUS!, referente a uma estrada de passagem difícil na Serra da Estrela); nos rostos dos adultos enternecidos com as crianças que carregam ao colo e que mostram orgulhosamente, fazendo-as olhar, acenar, andar (no caso dos bebés de colo); nos sorrisos que expressam por se sentirem acarinhados ao serem filmados; nas crianças que brincam para a câmara e nos adultos que querem aparecer divertidos, brincando entre si. O carinho está no empenho em guardar estes filmes com títulos e, por vezes, com notas adicionais, papéis rabiscados e corrigidos, quase que como prevendo um futuro em que os filmes sobrevivam as pessoas que os viveram, fizeram e conhecem. O carinho está naquilo que se mostra e naquilo que permanecerá para sempre um segredo de família, ou simplesmente um mistério para quem é de fora. Como diz Foster (2010), “a dimensão emocional insere o filme de família na história da cultura e na necessidade de preservar o presente como relíquia de afeto e rememoração” (p. 11).

Se é verdade que há alguns registos toscos, é também verdade que se encontra um gesto cinematográfico na maioria dos filmes visionados, um cuidado com o manuseamento da câmara e com a selecção do objecto. Há até filmes onde se identificam tentativas de brincar com a câmara, com a montagem e com a execução dos planos. A grande maioria retrata a família em passeios, férias e no refúgio da sua casa, como fotografias em movimento prestes a incorporar o álbum, e foca-se principalmente nas crianças e na sua interacção com o mundo, mas também no mundo que rodeia toda a família, nomeadamente paisagens e terras que se visitam em passeio. Tendo em conta que se trata de filmes pensados apenas para o contexto familiar, feitos de referências privadas, alguns registos são aborrecidos a olhos alheios, destacando-se apenas o seu interesse documental.

Com estes filmes, acedemos àquilo que Marc Ferro (1988: 82) denomina “filmic museum of objects and gestures, of attitudes and social behavior”⁸, ou seja, a como as pessoas viviam, como ocupavam os espaços, como interagiam entre si, como usavam o seu tempo e o que escolhiam guardar ao longo das décadas. Sabemos que papel desempenhavam as mulheres e os homens, vemos como brincavam as crianças, percebemos para onde viajavam as famílias que o podiam fazer e onde passeavam no país. Sabemos que são filmes de famílias de posses não só pelo acesso que tinham às câmaras e à película, mas também pela forma como se vestiam e arranjavam o cabelo, pelas casas, pela presença comum de empregados, pelo tempo que dedicavam ao ócio, pelas deslocações territoriais que faziam. Eram muitas vezes filmados sítios e edifícios, pelo que os filmes documentam também a organização urbanística, entre as ruas e os prédios que se calhar já não existem ou cujas fachadas foram mudadas. Percebemos os hábitos das famílias, que eram comuns os piqueniques, que os destinos de férias eram muito padronizados e que eram populares as viagens em cruzeiros e as viagens de inverno para fazer ski, que os desportos amadores preferidos eram a ginástica e o hóquei em patins, que as crianças eram levadas ao Jardim Zoológico e ao Portugal dos Pequenitos ao fim de semana.

4.3. O filme doméstico enquanto documento histórico

Os filmes domésticos são, em primeiro lugar, valiosos pelo seu carácter documental. Por um lado, mostram lugares, edifícios, vestuário, modos de fazer e objectos que já não existem, já não se usam, ou estão simplesmente diferentes à data presente. Por outro lado, constituem provas das memórias pessoais que se vão dissipando ao longo de gerações até eventualmente desaparecerem. As pessoas morrem, as memórias vão ficando cada vez menos detalhadas à medida que são contadas, mas estes registos sobrevivem a esse desaparecimento.

Enquanto representações visuais, os filmes de família acrescentam uma outra camada à memória colectiva, profunda, complexa e que reflete dinâmicas sociais, políticas e psíquicas (tanto deliberadas como inconscientes), corroborando os relatos históricos oficiais ou denunciando possíveis contradições entre a cultura quotidiana e a cultura popular (Zimmermann, 2008a). Através destes filmes, percebemos como as micronarrativas que contêm podem ser, e são-no frequentemente, discordantes entre si (Zimmermann, 2008b), o que oferece uma perspectiva plural e rica sobre as práticas culturais e eventos históricos de determinado

⁸ Noção aplicada pelo autor ao cinema de ficção, em que as sequências filmadas na rua revelam, involuntariamente, informação documental de época, mas cuja lógica pode ser aplicada ao filme doméstico.

território e tempo (“Amateur film disrupts historiographic explanatory models of linearity, causality, and deductive evidentiary claims. Amateur film is more than a democratic technology reclaiming marginalized identities.” — *ibidem*: 275).

Ademais, por causa da sua natureza privada, os filmes domésticos constituem uma fonte única para estudar o século XX, uma vez que eram produzidos com o único objectivo de registar a história familiar, não estando, por isso, sujeitos a normas ou ao respeito por interesses e expectativas institucionais, como é o caso de tantas outras fontes documentais (a partir das palavras de Mirco Santi na entrevista, 29 de Abril de 2025). Quando estudamos filmes, seja de que género for, pensamos-los em relação com o mundo que os produziu, nas palavras do historiador Marc Ferro (1988) — que vê o cinema como História —, extraíndo dessa análise as condições que testemunham, pelo que o olhar privado dos filmes domésticos providencia uma noção própria sobre como se organizava o mundo para aquelas famílias. “Discovering [significant signs in film], seeing how they agree or disagree with ideology, helps to discover what is latent behind what is apparent, helps to see the nonvisible by means of the visible” (*ibidem*: 30), e, nesse sentido, o valor documental do cinema amador e do filme doméstico em particular é inédito nas continuidades e nas rupturas que pode revelar.

Outro aspecto importante do cinema amador e dos filmes domésticos é a representação rara que detêm de povos colonizados, de grupos marginalizados e de pessoas desfavorecidas pelo seu contexto. Foucault (1975) aborda a “memória popular” como as experiências históricas de grupos marginalizados, formalmente subtraídas da História dominante, que, através dos meios possíveis de registo e transmissão (oralmente, pela escrita, em música, etc.) actuam como base de resistência política e social para esses grupos. Segundo o filósofo (*ibidem*), o poder dominante pode ter interesse em controlar essa memória, a fim de manter essa dominação, alterando-a, pelo que *media* como o cinema são essenciais à sua preservação. Neste contexto, o filme doméstico pode oferecer um retrato fidedigno de realidades e factos obscurecidos, desconhecidos ou meramente ignorados pela História, o que permite a quem os estuda complexificá-la, problematizá-la e desenvolvê-la.

As visual sources, amateur footage plays the specific role of being an eyewitness of history. Its claim to authenticity is without doubt strong: what could be more authentic than a home movie, which makes use of very basic techniques and is not part of a complex production industry? (...) They are the result of a mise-en-scène that is staged in the routine of ordinary life and domestic rituals. (Simoni, 2015a: 48)

O que revela o cinema doméstico é, então, um *outro olhar* sobre a História, com toda a sua crítica, as suas feridas, ou o seu apreço sobre os factos, sendo estes filmes, portanto, documentos

com uma carga traumática potencial grande. Assim, o tópico do trauma é recorrente na investigação sobre o cinema amador e doméstico. Diz-nos Zimmermann (2008a) que, “as a cinema of memory, home movies not only function as empirical evidence of otherwise lost events; they are at the same time political interventions, dreamscapes, and phantasms suggesting collisions among different spheres and contiguities across differences” (p. 22). Os filmes domésticos comportam o peso do *outro tempo*, nem sempre resolvido e eternamente uma marca do que não muda e do que moldou o que veio depois. Zimmermann (*ibidem*) aborda o “trauma histórico” como os traumas que vão além do indivíduo e que, por serem tão grandes e contraditórios, acabam por ser silenciados e invisibilizados sob eventos maiores, mesmo sendo elementos base da História. Consequentemente, a memória pública, efémera e em constante mudança, como descreve a autora, é construída a partir da esfera privada e dos seus traumas reprimidos, que são mobilizados para uma narrativa que fundamente o futuro.

Intimamente ligado ao trauma histórico e à sua relação com arquivos está o conceito de “pós-memória”, cunhado por Marianne Hirsch (1997), que se refere à experiência daqueles que crescem dominados, ou condicionados, por narrativas que antecederam o seu nascimento, cujas histórias próprias são absorvidas pelas histórias das gerações anteriores, já de si moldadas por acontecimentos traumáticos, e que não podem ser — pela geração mais jovem — compreendidos ou, muito menos, recriados. Distingue-se, assim, da memória pela distância temporal (por não ser referente a uma experiência vivida) e da História pela profunda ligação emocional que comporta. Por se tratar de uma herança cultural familiar, a pós-memória afecta a vida das gerações que vêm depois dos acontecimentos traumáticos, que ouvem contar histórias e vêem fotografias e filmes de um tempo que não viveram, mas cujo peso orienta o seu intelecto, assim como a sua emoção. Quando Hirsch (*ibidem*) afirma que

Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. This is not to say that memory itself is unmediated, but that it is more directly connected to the past. (p. 22),

descreve precisamente a mediação, isto é, o espaço — temporal, geracional, emocional — entre as pessoas e a História que as viu nascer, colmatado apenas pelo registo possível, aquele que sobrevive ao tempo e às suas narrativas.

Por isto, “photographs can be primary documents of postmemory, structuring its shape and its content (...)” (Hirsch, 1997: 127). Se a pós-memória é herdada, a materialização dos relatos dá-lhes forma e desenvolve-a ao longo das gerações, enquadrando-a nas diferentes épocas que atravessa. Quando somos confrontados com imagens registadas em Angola na década de 1960

por uma família portuguesa, por exemplo, sabemos que estamos perante uma visão colonial sobre um território e sobre uma população, sabemos que assistimos a uma parte da História de ambos os países cujos discursos são combativos um do outro, sabemos-nos ante um discurso específico que contradiz, por mais factual que seja, muitos outros discursos dos mesmos espaços (físicos, mentais, históricos, etc.). Assim como a fotografia, o filme doméstico expõe de igual forma — ou, talvez, ainda mais, porque o movimento e o ritmo dos planos acrescentam informação que a fotografia é incapaz de revelar quanto à intenção por detrás do disparo — a presença e a ausência, o privilégio e a perda (*ibidem*), o tecido complexo sobre o qual aconteciam as coisas que aparecem nas imagens. Quando nessas mesmas imagens vemos pessoas cortadas do enquadramento porque a sua presença não é convocada àquele registo, ou quando reparamos que há uma distinção rígida e clara entre quem aparece em primeiro plano e quem aparece por detrás, a pós-memória de um povo colonizador ganha outra abrangência, exigindo que se pense mais complexamente sobre uma realidade que existiu e que, por necessariamente determinar o tempo presente, evolui na sua narrativa e na forma como molda as gerações que vieram depois.

Enquanto documentos de micronarrativas, os filmes domésticos permitem uma recontextualização e uma reproblemática contínua de narrativas históricas e culturais, quando preservados e estudados. Excertos e representações da vida privada, adicionam uma camada polifónica à memória colectiva, podendo mesmo criar zonas ambíguas na produção de conhecimento, o que enriquece a forma como se pensa a História e a memória (Zimmermann, 2008a). Além disso, também o campo da História do Cinema é expandido com o mergulho teórico na estética e nos aspectos sociais dos filmes de família, naquilo que aparece e de que forma: “This new historiography suggests a more activist model of culture as a continual process of contention and debate over who speaks, from what position, and within what relationships of power.” (Zimmermann, 2008b: 276).

4.4. O filme doméstico enquanto objecto estético

Uma das perguntas centrais que motivaram esta investigação é: porque nos espantam tanto, ou, melhor, porque nos fascinam as imagens de famílias, da vida privada, dos eventos banais experienciados pelos outros, das coisas que todos vivemos? Por que razão as imagens em movimento, estes filmes domésticos, nos capturam (mais do que captam) a atenção, da mesma forma que os álbuns fotográficos que todos empilhamos em casa? Quando fala sobre a primeira projecção pública de um filme doméstico a que assistiu, Inês Sapeta Dias diz ter-se sentido “a

primeira espectadora do cinema”, que “estava a ver o cinema pela primeira vez” (extrato de entrevista, 15 de Abril de 2025). É esse fenómeno que Hans Belting (2014) descreve quando diz que “[...] a aura de um tempo irrepitível, que deixou o seu vestígio na fotografia irrepitível, leva a uma animação de tipo muito pessoal, que pressupõe no espectador uma empatia afectiva.” (p. 273). Porque é que isso acontece e, ao que parece, a toda a gente?

A programadora equaciona que os filmes de família exercem sobre nós uma força diferente daquela exercida pela fotografia porque, nas imagens em movimento, a “documentação do vivido é mais forte [...] por tudo aquilo que escapa à pose”, sendo que mais do que o nosso reconhecimento nas imagens, o que nos afecta é a informação em bruto, a ausência de montagem e de som e tudo o que transparece nas imagens além do planeado por quem filma e por quem se deixa filmar (a partir das palavras de Inês Sapeta Dias na entrevista, 15 de Abril de 2025). Por seu turno, Mirco Santi (extrato de entrevista, 29 de Abril de 2025) refere a experiência da materialidade da película como a génese da sua apreciação sentimental e, por isso, estética destes objectos: “[...] quello che risultava impressionante era come i colori si fossero conservati, come l'impasto dell'emulsione fosse così tangibile nelle sue imperfezioni, ma anche nella sua saturazione cromatica, [...]”. Será, então, apenas uma questão de sensibilidade e gosto pessoal?

José Bártolo (2011) discorre sobre este *espanto*, explanando que as imagens resultam de uma dualidade de presença e ausência, sendo compostas pelo que é visível e o que não se vê, ou tanto pelo que apresentam como pelo que ocultam.

O espanto é, essencialmente, a consciência de que o objecto identificado não é inteiramente identificado, há no que se vê algo que se esconde, que se deve conservar escondido, que se deve saber escondido permitindo admirar no que se manifesta o que se oculta. (*ibidem*: 50)

Acontece entre o espectador e a imagem uma consciência da impossibilidade de desvendar toda a informação que a última comporta em si, ao mesmo tempo que o primeiro não se satisfaz com essa mesma falha de detenção de todos os dados. Dá-se, então, uma relação de desejo e de (aparente) conquista entre quem olha e o que é olhado, mas em pleno esclarecimento de “que o que se sabe, que o que se vê, sabe-se em escorço, remetência para algo que é evocado mas nunca fixado” (*ibidem*).

Em *Homo spectator: ver, fazer ver*, obra em que se debruça sobre o espectador e a relação que estabelece com o seu objecto, Marie-José Mondzain (2015) classifica o espectador como “aquele que olha ou contempla o que o mundo ou outro homem lhe dá a sentir para que possa compreendê-lo” (p. 20), ficando “preso no espectáculo de uma acção que o afecta e da qual faz, por sua vez, alguma coisa” (*ibidem*). Recuperando a lógica do “comprazimento no imitado”

(Molder, 1999), estabelece-se entre o espectador e a imagem uma relação de identificação, a partir da qual o espectador produz sentido sobre a sua própria vida e o seu posicionamento no mundo envolvente. Contudo, isso só acontece por causa do “espanto” de que fala Bártolo (2011). Perante a ausência de um esclarecimento pleno, o espectador colmata a informação em falta com uma projecção dos seus próprios desejos, dúvidas, faltas e expectativas, o que, em si, cria novas realidades — novos textos — tanto do lado do espectador como do lado da imagem.

Bártolo (2011) conclui a sua reflexão dizendo que “o espanto é a nossa vida, naquilo que não nos pertence” (p. 50), o que se deve à dimensão fantasmagórica da imagem, o “procedimento de exterioridade” (Babo, 2019: 31) que autonomiza a representação e a transforma num mero registo, numa “presença-ausência” (*ibidem*). No fundo, o espanto advém da contradição entre a “presença viva do sujeito e a sua ausência como vivo” (*ibidem*) que caracteriza a representação. Além disso, as “imagens perturbam-nos porque [...] [dizem] coisas sobre nós” (Mondzain, 2015: 32), no sentido em que nos confrontam com os nossos próprios gestos e pensamentos por meio da representação do real (“A operação identitária joga-se na contemplação da imagem cumprindo a função de uma identificação idealizante” — Babo, 2019: 125-126).

Ainda a propósito do conceito platónico de *fantasma*, José Gil (2023: 25) escreve que “a imagem abstrai uma infinidade de elementos do objecto percebido, mas, ao mesmo tempo, restitui, sob o modo de signo ou da carga afectiva, ou dos dois combinados, o efeito incorporado das relações virtuais sobre o [...] corpo”. Isto é, no processo de olharmos as representações de momentos que reconhecemos nas nossas próprias vidas — seja por via da memória, ou por alocação dessas representações alheias a vivências próprias —, as imagens desencadeiam em nós, seus espectadores, “as forças do afecto” (*ibidem*).

Em suma, perante uma ausência desconfortável, o espectador preenche os espaços vazios com uma autoprojecção que desencadeia reflexões sucessivas que conferem sentido à *falta* incómoda. É, então, neste processo de identificação que o espectador é atraído para a representação e é profundamente afectado pelo que nela encontra de seu, o que se traduz num sentimento de afecto pelas imagens.

Roland Barthes (1989) escreveu *A Câmara Clara* quando se apercebeu de que os livros sobre fotografia com que se cruzava não falavam do “prazer ou emoção” (p. 20) que as imagens fotográficas lhe provocavam:

É certo que eu adivinhava na Fotografia, de uma forma muito ortodoxa, toda uma rede de essências: essências materiais (obrigando ao estudo físico, químico, óptico da Foto) e essências regionais (referentes, por exemplo, à estética, à história, à sociologia); mas na altura de chegar

à essência da Fotografia em geral, eu desviava-me: em vez de seguir a linha de uma ontologia formal (de uma lógica), parava, guardando para mim, como um tesouro, o meu desejo ou o meu desgosto; a essência prevista da Foto não podia, no meu espírito, separar-se do ‘patético’ de que ela é feita, desde o primeiro olhar. (...) Como Spectator, eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto reparo, olho e penso. (*ibidem*: 40)

Na sua tese, as fotografias afectam-nos por dois vértices complementares: o *punctum* e o *studium*. Tal como o termo latino sugere, o “*punctum*” (*ibidem*: 47) de uma fotografia refere-se àquilo que fere o seu espectador por via do espanto e da descoberta, ou do desvendar de algo, que tanto se pode manifestar em desprezo como em enternecimento, por exemplo. Já na ordem do gosto e no patamar do conhecido, o “*studium*” (*ibidem*: 46) refere-se à apreciação da fotografia pela informação que comporta (política, documental, etc.), “a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, empolgado” (*ibidem*) e é a camada que permite ao espectador um envolvimento cultural com o representado, ou seja, que este seja capaz de identificar “[as] figuras, [as] expressões, [os] gestos, [os] cenários, [as] acções” (*ibidem*) presentes na imagem.

Nas palavras de Mondzain (2015), “o *studium* seria tudo o que sabemos ou aprendemos no acto de ver imagens” (p. 260) e “o *punctum* seria aquilo que, em cada imagem, releva do impacto emocional provocado pelo escavamento vertiginoso do visível, o lugar do abalo do corpo perante a aparição sensível de um sentido inatribuível, o lugar do gozo e do luto” (p. 261). A fotografia é, então, para Barthes, “a arte por excelência da filiação e da morte” (Mondzain, 2015: 260), em que “o espectador acede à temporalidade do seu olhar sobre aquilo que o excede” (*ibidem*: 262), pelo que, ao propor que “a fotografia produz um espectador num corpo-a-corpo com uma temporalidade íntima, a temporalidade de um afecto enlutado” (*ibidem*: 262), a tese introduzida por Barthes (1989) delineia um caminho para a compreensão do aparentemente indecifrável *espanto* que testemunhamos na presença de imagens familiares, mesmo daquelas pessoas que não conhecemos pessoalmente. Segundo o semiólogo, é nesse impacto que damos conta de que olhamos a morte de frente, no sentido em que vemos a efemeridade a que o tempo condena todas as coisas no mesmo plano da passagem do tempo estagnada e do passageiro eternizado (“No *punctum*, Barthes acaba por identificar a relação profunda entre a sua percepção e a morte.” — Mondzain, 2015: 261).

Numa linha de pensamento semelhante, mas fazendo uso de outros conceitos, Sontag (2012) atribui o *espanto* à experiência patética da nostalgia, afirmando que “todas as fotografias são *memento mori*. Fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de

uma outra pessoa ou objeto. Ao selecionar e fixar um determinado momento, cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo.” (*ibidem*: 24). Todavia, é essa mesma intrusão por meio da passagem do tempo que promove o sentimento nostálgico no espectador, um impulso motivado pelo *pathos*. É, aliás, na passagem do tempo que Sontag (*ibidem*) encontra a origem da aura da fotografia: “parte do interesse intrínseco das fotografias, e uma grande fonte do seu valor estético, provém precisamente das transformações que o tempo lhes impõe, da forma como escapam às intenções dos seus autores.” (*ibidem*: 139). Assim, graças à valorização que o tempo lhe confere — tomando a forma da nostalgia —, a fotografia é naturalmente elevada à condição de obra de arte (*ibidem*).

Contudo, é a contribuição de Sontag (2012) no que concerne ao que motiva o gesto fotográfico que mais importa relevar aqui. A autora discute que “o que leva as pessoas a fotografar [...] é a procura da beleza” (p. 87), a qual as emociona (“[...] o real tem um *pathos*. Esse *pathos* é a beleza.” — *ibidem*: 104). Ora, a estética kantiana define o “belo” como “o que apraz universalmente sem conceito” (Kant, 2017: 122), não respeitando a lógica (a racionalidade), mas sim o gosto (o sentimento), o qual corresponde à “faculdade de julgamento de um objecto ou de um modo de representação mediante um comprazimento ou descomprazimento (independente de todo o interesse)” (*ibidem*: 112). Para Kant (*ibidem*), o gosto traduz-se num “*sensus communis*” (p. 212, § 40), no sentido em que é uma faculdade absolutamente humana e, por isso, comum a todas as pessoas. No caso de um objecto provocar comprazimento no sujeito, isto é, causar prazer pela sua mera existência, esse objecto é, então, belo (*ibidem*). Assim, sendo o comprazimento na contemplação próprio da natureza humana, mesmo que absolutamente subjectivo, a beleza pode ser encontrada em toda a parte e motivar gestos como o de fotografar, ou, no caso desta discussão, filmar, como impulsos de apropriação. Os objectos decorrentes desses gestos comportam a carga afectiva que os motivou e são, por isso, também belos, detendo, então, valor estético.

Se os filmes domésticos são objectos estéticos, poderá argumentar-se, pois, que constituem obras de valor artístico. No seu livro *Mundos da Arte*, Howard Becker (2010) defende que a tentativa de definir a arte é sempre falível, ou, pelo menos, susceptível a muitas excepções, uma vez que os critérios comumente enunciados para tal atributo seguem linhas estéticas enunciadas por quem tem autoridade para tal ou orientam-se pelo contexto das obras, esquecendo, ou desvalorizando, todas aquelas que escapam à generalização, mas que têm, ainda assim, valor estético. É graças a essa abertura conceptual que os sistemas estéticos evoluem e “modificam os seus critérios para homologar a quantidade de obras que os mecanismos de

distribuição de um mundo da arte podem acolher” (*ibidem*: 136), o que possibilita uma discussão contínua sobre o que pode ou não ser considerado arte.

Nesse sentido, o autor debruça-se sobre a arte popular — “os trabalhos efectuados completamente à margem dos mundos da arte profissional por pessoas comuns, no decurso das suas vidas comuns” (Becker, 2010: 211) —, cujo valor artístico é geralmente atribuído não por quem a faz ou usa, mas por quem a vê de fora da comunidade que a produz. Acontece que, nascendo para satisfazer necessidades práticas e/ou culturais, estes objectos não deixam de cumprir, talvez inconscientemente, princípios estéticos dignos de importantes correntes artísticas, pelo que lhes é reconhecido o estatuto de arte, dentro da categoria “popular” por não ser esse o seu fim. Não sendo o filme doméstico englobado pelo conceito de arte popular⁹, que diz mais respeito a manifestações que constituem “a expressão tangível de uma tradição familiar ou comunitária” (*ibidem*: 218) — como o são a cestaria, a olaria, ou a tapeçaria, por exemplo —, as condições em que esta adquire valor artístico, tendo em conta a sua natureza, podem ser aplicadas a estes materiais filmicos, também eles produzidos no seio familiar e num contexto comunitário específico.

A equiparação entre filmes de família e arte popular serve aqui para se pensar o “mérito” da sua preservação enquanto objectos estéticos. Becker (2010) afirma que — à semelhança dos filmes domésticos — os objectos hoje reconhecidos como arte popular

Eram transmitid[o]s pelos pais aos filhos e aos netos. O seu valor residia em certa medida na sua beleza, mas, acima de tudo, na sua utilidade prolongada e na sua carga afectiva, como símbolos de perenidade dos laços familiares. Não tinham qualquer valor artístico. Não eram obras atribuídas a um criador cuja reputação teria crescido graças a um juízo crítico favorável. (*ibidem*: 218).

Por não serem considerados obras de arte, estes objectos não eram estudados e conservados, o que, ciclicamente, os afastava da possível apreciação enquanto arte, “na medida em que apenas a conservação das obras de arte lhes pode permitir alcançar um lugar na produção artística reconhecida e apreciada por uma sociedade” (*ibidem*: 219). Desta forma, o contexto dos filmes pode modificar o propósito que servem. O arquivo, enquanto espaço dinâmico, tem o poder de transformar objectos “comuns” em documentos e artefactos (Simoni, 2015b), assim como a exposição num museu confere sentido a objectos que podem não ser nada mais do que fruto do mero acaso, convertendo-os em objectos de valor artístico (Sontag, 2012). Contudo, esta

⁹ Ainda que, em *Movie Journal*, Jonas Mekas considere o filme doméstico mesmo como arte popular: “The day is close when the 8mm home-movie footage will be collected and appreciated as beautiful folk art, like songs and lyric poetry, that was created by the people.” (*apud* Zimmermann, 1995).

recontextualização não implica que o seu valor estético não seja já reconhecido por quem os aprecia desinteressadamente.

Servem estas considerações para defender que o filme doméstico, enquanto objecto que nasce de um impulso apaixonado de apreender algo que se vê e pelo qual se sente comprazimento, algo que se pensa ser belo, é, em si, um objecto estético. As imagens que resultam desse primeiro impulso carregam em si a beleza que o motivou e, por isso, *espantam* o espectador:

O cineasta está incluído no campo daquilo que mostra, e aquilo que ele mostra carrega necessariamente a marca da sua presença e da relação que ele constrói com os corpos que filma e aos quais se dirige. A intersubjectividade não é mais do que o reconhecimento do lugar do respectivo desejo no campo do outro. (Mondzain, 2015: 126)

A partir do seu reconhecimento como potenciadores de uma experiência estética, estes filmes podem ser recontextualizados num âmbito artístico, pela mesma lógica com que tantos outros artefactos são considerados “arte popular”, ou pela “revisitação dos arquivos analógicos por parte da arte contemporânea, onde os mesmos são matéria para a construção de objectos, instalações, reedições e por vezes mesmo apenas apresentações reencenadas” (Medeiros, 2016: 15). Contudo, o facto de os filmes serem objectos belos devia bastar para que os quiséssemos preservar, independentemente das aplicações teóricas ou práticas a que possam ser sujeitos depois.



Fotograma 6: *Recordações da Diamang*, 1954, Pedro Baptista

CONCLUSÃO

Foi um fascínio pessoal que motivou este trabalho. O fascínio pelas imagens, pelos seus segredos indesvendáveis, pelas vidas outrora vividas, pela herança que, por vezes, nem nos apercebemos que temos e que molda a forma como estamos no mundo. Depois, foi a compreensão da importância que tinham essas imagens e da sua utilidade pública que o continuou. Foi o interesse em participar na discussão, quando percebi que estes filmes privados tinham lugar em arquivos públicos e podiam ser pensados consoante os diferentes contextos que os acolhem. Porque, não sendo propriamente uma novidade, a incursão académica pelo filme doméstico enquanto área de estudos é ainda limitada a alguns autores e países, tendo pouco aprofundamento em Portugal.

O tempo que passa, irrecuperável, convoca o impulso do registo, numa tentativa de vencer a morte. A vontade de guardar para a posteridade é simultânea da tomada de consciência de que não somos eternos. Os materiais degradam-se — a humidade entranha-se — porque não é suposto existirem para sempre. O acto de conservar é, de certa maneira, uma forma de violência para com a efemeridade das coisas. Por isso, quando Molder (2018: 69) emprega a palavra “desenterrar”, fá-lo porque revisitar o passado no arquivo é um acto violento para com o tempo que já passou e já não é. Desenterrar é a recuperação trabalhosa de algo que não está imediatamente acessível e por cima do qual se ergueram outras coisas que nos ocupam. Contudo, é através desse gesto que fazemos sentido de nós próprios, tanto a nível individual, como a nível comunitário. Os textos que produzimos informam os seus leitores sobre o nosso contexto e sobre a nossa forma, pelo que voltar a eles e juntá-los a outros textos, sermos confrontados com realidades passadas, permite-nos uma expansão do autoconhecimento. Este movimento, quando multiplicado por várias pessoas, permite uma expansão do conhecimento colectivo.

Os registos fotográficos e cinematográficos no âmbito doméstico preservam a estrutura da família no tempo, cristalizando a sua história, a sua micronarrativa, a qual integra muitas outras narrativas maiores, de nível regional e nacional, mas também de classe, de género, de posição social, ou de religião, contribuindo para a sua construção. Sendo a degradação dos filmes domésticos quase certa nas casas das famílias, a preservação desses “objetos encontrados, fragmentos involuntários do mundo” (Sontag, 2012: 73) em arquivos especializados prolonga a sua sobrevivência. Por outro lado, a sua integração num espaço comum, a par de outros espólios familiares, potencia um diálogo — ou um confronto — entre todos, o que permite a produção de uma grande narrativa inédita.

Importa ainda ressaltar que estes espólios privados denunciam que, no fundo, de uma maneira ou de outra, revelamo-nos todos iguais. Achemos bonitas as mesmas coisas, queremos filmar — guardar — os mesmos eventos e as mesmas paisagens, sorrimos com os mesmos vislumbres, reagimos da mesma maneira a uma objectiva apontada na nossa direcção. A experiência humana é transversal. Os eventos mais extraordinários da nossa vida são iguais aos eventos extraordinários da vida dos outros e chegar a essa conclusão é poderoso. Neste campo de análise, os arquivos dos outros países têm os mesmos conteúdos.

Assim, a preservação de filmes domésticos por parte de um arquivo nacional e, portanto, por parte da Cinemateca Portuguesa, revela-se pertinente — e deve ser assegurada — na medida em que esses objectos constituem artefactos históricos e culturais de inestimável valor patrimonial cujo estudo abre caminho a um autoconhecimento mais profundo enquanto nação, cultura e, no limite, humanidade.

Não obstante, de um ponto de vista mais pragmático, a preservação de filmes de família é importante também porque cada país, cada região, tem as suas convenções e os seus temas e os registos cinematográficos familiares, por pouco diversificadas que sejam as temáticas que representam, reportam a essas convenções específicas e geograficamente variáveis. Isto é, além de serem documentos relevantes das dinâmicas informais das respectivas épocas, estes filmes não se podem separar do local que os produziu. Da mesma forma, o tempo e o local onde são conservados e estudados também medeia a leitura que se pode fazer deles. Os espólios familiares portugueses têm comumente imagens de uma concepção de família conservadora, de celebrações católicas, da praia, do período revolucionário, da colonização em África. Não só estes assuntos que não caberiam noutros países — ou caberiam de outra forma, com outros textos —, como esta é uma interpretação actual, que considera o espaço democrático de agora e a distância temporal que se mede agora.

Quer isto dizer que aquilo que se encontra hoje nos filmes domésticos da década de 1960 vai ser diferente daquilo que se encontrará num tempo futuro. Por isso, a fugacidade do tempo importa. Por isso, a pressa da acção tem cabimento. Porque, tal como as imagens impressas nas películas fílmicas, as condições de leitura actuais desaparecerão eventualmente.

No fim, estes filmes são, também, simplesmente, bonitos. São gestos de amor, de vontade de preservar aquilo que a memória pode falhar em guardar. Sente-se o carinho com que são feitos alguns enquadramentos. E é por isso que, derradeiramente, são objectos estéticos. Porque a sua mera existência mantém vivas pessoas e vivências que já desapareceram e isso é um acto de admiração, devoção e apreciação, não só de indivíduos e dinâmicas familiares, mas igualmente de lugares, práticas e tradições. Por serem objectos estéticos, podem ser

equiparáveis ao estatuto de obra de arte e, nesse caso, a procura de justificações práticas para a sua preservação é simultaneamente vasta e vã.

Dificuldades sentidas ao longo da investigação

A primeira parte da presente investigação foi conduzida no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento, num estágio no Departamento de Arquivo Fílmico e Aquisições, que consistiu em dois grandes momentos: a pesquisa arqueológica das bases de dados (em que foram seleccionados os espólios de pequeno formato que pudessem conter filmes de família, dentro de um documento que o ANIM já tinha que listava todos os filmes amadores da sua colecção) e a categorização do universo por data, local, formato e conteúdo. O universo de estudo acabou por ser o conjunto de filmes domésticos de pequeno formato com entrada no ANIM até 2019 inclusive, excluindo, assim, aquisições pós-2020, material videográfico, a bitola 35 mm e filmes amadores (de ficção, de contexto profissional, etc).

As principais limitações encontradas ao longo desse processo foram: (i) cruzar toda a informação disponível no arquivo em relação ao universo de estudo, que estava dispersa por documentos digitais, processos de aquisição impressos e duas bases de dados (a mais antiga, que vigorou até 2020, e aquela que lhe sucedeu nesse mesmo ano, apesar de a antiga continuar consultável, por conter informação relevante que à data do estágio não tinha sido ainda migrada); (ii) compreender que o trabalho de categorização deste universo tem a sua camada de subjectividade, o que se soma ao facto de a informação disponível sobre os filmes partir também ela de descrições feitas por várias pessoas e depender do estado de deterioração das películas, tornando-a inconstante; (iii) decidir que filmes encaixam na categoria de “domésticos” e quais se excluem; e (iv) trabalhar com uma grande ausência de informação sobre os filmes e as famílias que os fizeram, em geral.

Numa nota adicional, uma pesquisa que incida sobre memórias familiares e imagens privadas comporta necessariamente um peso que não pode ser ignorado, uma tensão desconfortável que advém de nos sabermos perante objectos cujo visionamento nunca foi pensado para extravasar as fronteiras do campo doméstico. O incómodo suscitado pelos segredos que escondem as imagens e pelas confissões que elas declaram é inescapável. Contudo, cumpre também falar da luz das coisas, das diferentes realidades a que acedemos através dos filmes feitos aquando dos momentos mais felizes da vida de estranhos, onde também encontramos reflexões das nossas vidas, das pessoas com quem já nos cruzámos, dos lugares que viemos a conhecer noutro tempo.

Obstáculos enfrentados por arquivos como o ANIM

A falta de recursos financeiros, materiais e humanos é uma fragilidade real dos arquivos em geral, mas em particular daqueles que salvaguardam património privado, o que põe em risco a preservação e o estudo deste.

Em 1954, a Cinemateca Portuguesa tinha já um dos primeiros depósitos de filmes climatizados do mundo, mas trabalhou sempre com dificuldades devido à escassez dos meios de que dispunha e, em 2013, a sua continuidade foi mesmo posta em causa pela falta de recursos financeiros, ao ponto de ter havido uma campanha pública de protesto (Sampaio et al., 2016). Este cenário denuncia a fragilidade dos arquivos públicos, que dependem do interesse dos sucessivos governos no seu financiamento para funcionarem em pleno.

Becker (2010) fala da importância da intervenção do Estado na produção e preservação, ou na censura e repressão, da prática artística, as quais são decididas conforme a defesa dos seus interesses o exigir. Nesse sentido, o Estado toma as medidas que “servem as suas causas” e que “favorecem as actividades que os seus representantes julgam primordiais ou importantes para a sua manutenção e para o bem público” (p. 163). Ora, a iniciativa de apoiar a preservação do património nacional é tão intencional como a inacção e o subfinanciamento das instituições que trabalham e estudam os objectos que fazem a História e que permitem que esta seja melhor compreendida.

A este propósito, diz-nos Benjamin (2004: 215) que “o carácter destrutivo só conhece um lema: criar espaço; apenas uma actividade: esvaziar.”. Sendo que a não preservação não equivale necessariamente à destruição, a ausência de movimentos que impeçam o desaparecimento significa, no mínimo, um desinteresse pela construção da continuidade baseada no passado e um desprezo pela importância do vestígio enquanto prova do que aconteceu. Segundo Benjamin (*ibidem*), a destruição simplifica o mundo. Por isso, a escassez de recursos que os arquivos públicos enfrentam empobrece as culturas.

Desta forma, e reportando agora à realidade do Arquivo Nacional, os filmes domésticos continuam a não ter o mesmo tratamento que outras obras, como longas e curtas-metragens, ainda que a intenção seja a de tratar todo o património por igual. Quando a gestão dos recursos limitados assim o obriga, estes espólios não são a prioridade de trabalho, sendo tratados apenas quando sobra tempo e mão-de-obra para tal. Assim, seria importante que estes espólios fossem tidos com maior seriedade por parte das instituições responsáveis e, no caso da Cinemateca, por parte do Estado Português, o que se traduziria num maior investimento financeiro para a boa preservação destes objectos, de outra forma fragilizados. São necessários espaços maiores,

laboratórios capazes e pessoal especializado, além de uma maior capacidade de estudar esta área.

Além disso, o acervo de filmes domésticos da Cinemateca Portuguesa é ainda pequeno para a capacidade de um arquivo de dimensão nacional e circunscreve-se a uma realidade social, económica e territorial muito específica e homogénea. A valorização destes objectos e a divulgação da acção da Cinemateca são importantes para que esta colecção cresça, aumente a sua representatividade regional e social e possa tornar-se mais relevante, fazendo também crescer a investigação e, portanto, o conhecimento sobre a História do nosso povo e do nosso país.

Linhas para investigações futuras e reutilizações contemporâneas do filme doméstico

O contexto nacional, do qual as estruturas não escapam, é frágil e está sujeito a oscilações frequentes. Os recursos institucionais não chegam para o trabalho que se pretende desenvolver e prioridades têm de ser definidas. Este cenário faz com que áreas como a dos filmes domésticos sejam áreas menores, respeitando lógicas mais utilitaristas, que encontram noutros campos a prioridade da acção e do investimento de recursos. Esta constatação do funcionamento das coisas não impede, porém, que se proponham novas linhas de investigação e de reutilização destes artefactos e que se procure sensibilizar para as oportunidades e potencialidades que eles escondem.

Primeiramente, a recolha de dados a partir dos processos de catalogação do ANIM feita a propósito desta pesquisa traduziu-se na concentração das variáveis atrás descritas num só lugar, o que tornou os dados mais facilmente pesquisáveis. Mas acabou, também, por construir uma base sólida para se poderem inferir conclusões inéditas sobre o espólio da Cinemateca no seu todo, no caso de se fazerem novos cruzamentos de dados. São muitas as possibilidades e podem abrir caminho a que se conheça o espólio noutros contextos e que se identifiquem potenciais lacunas ou campos de conhecimento que possam beneficiar de novas incursões teóricas. Na mesma linha, seria também importante aprofundar o estudo dos depositantes, procurando caracterizar as aquisições da Cinemateca de forma mais complexa.

Depois, a autonomização desta área de estudos torná-la-ia mais robusta dentro das próprias instituições e permitiria que estes filmes, que são testemunhos vivos e que, por isso, constituem património relevante, se tornassem uma fonte de informação para campos científicos e artísticos além do Cinema e da História. Nesse sentido, a realização de colóquios e mesas redondas com

parceiros internacionais e com o contributo de profissionais e investigadores de várias áreas pode sustentar o reforço da área e potenciar novas linhas de actuação.

Finalmente, a matriz de um filme e as suas cópias fechadas num cofre climatizado podem estar a ser fisicamente preservadas, mas se as suas imagens nunca forem vistas, é quase como se o filme não existisse. É por isso, também (além da noção de que está em constante mutação e questionamento) que o arquivo não é um lugar morto: o acesso ao arquivo é parte integrante da sua função (a partir das palavras de Inês Sapeta Dias na entrevista, 15 de Abril de 2025). Então, os arquivos, enquanto espaços vivos e dinâmicos, são também uma plataforma que permite que os filmes saiam e sejam vistos e recontextualizados. Uma forma é através da programação de filmes domésticos, outra é a sua reutilização em novas obras de arte, tanto cinematográficas como audiovisuais. A ampliação dos filmes no seu significado e nas suas possibilidades abre também a possibilidade de reconfiguração por parte dos artistas, curadores e espectadores que contactarem com eles: “[...] il cinema amatoriale, trasformato in un dispositivo di memoria condivisa e partecipata, possa collocarsi in una dimensione in bilico tra il privato e il pubblico, tra il visibile e l’invisibile, tra la storia personale e la storia collettiva [...].” (Simoni, 2005: 23).



Fotograma 6: *Recordações da Diamang*, 1954,
Pedro Baptista

BIBLIOGRAFIA E FONTES

- Aasman, S. (2009). Home movies: A new technology, a new duty, a new cultural practice. In V. Thill, & S. Kmec (Eds.), *Private Eyes and the Public Gaze: The Manipulation and Valorisation of Amateur Images* (pp. 47–54). Trier: Kliomedia.
- Aasman, S. (2014). Saving Private Reels: Archival Practices and Digital Memories (Formerly Known as Home Movies) in the Digital Age. In L. Rascaroli, G. Young & B. Monahan (Eds.), *Amateur filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web* (pp. 245–256). New York: Bloomsbury.
- Appadurai, A. (2003). Archive and Aspiration. In A. Mulder & J. Brouwer (Eds.), *Information Is Alive* (pp. 14–25). Rotterdam: V_2 Publications.
- Archivio Aperto. (s.d.). *About*. <https://www.archivioaperto.it/about/>
- Aristóteles. (2018). *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Arquivo Municipal de Lisboa. (s.d.). *Traça*. <https://arquivomunicipal.lisboa.pt/sobre-nos/projetos/traca>
- Association of Moving Image Archivists. (s.d.). *Small Gauge and Amateur Film Committee*. <https://amianet.org/committees/small-gauge-amateur-film-committee/>
- Babo, M. A. (2019). *Culturas do Eu: Configurações da subjectividade*. Lisboa: ICNOVA – Instituto de Comunicação da Nova.
- Barthes, R. (1989). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Bártolo, J. M. (2011). A imagem luminosa e a imagem sombria: claridade, mediação e revelação na cultura visual moderna. In M. L. Martins, J. B. Miranda, M. Oliveira & J. Godinho (Eds.), *Imagem e Pensamento* (pp. 47–54). Coimbra: Grácio Editor.
- Becker, H. S. (2010). *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Belting, H. (2014). *Antropologia da Imagem: Para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM.
- Benjamin, W. (2004). *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Bourdieu, P. (1998). *Photography: A Middle-brow Art*. Great Britain: Polity Press.
- Bryman, A. (2001). *Social Research Methods*. New York: Oxford University Press.
- Campenhoutd, L. V. & Quivy, R. (1998). *Manual de investigação em ciências sociais*. Lisboa: Gradiva.
- Castro, N. (2023). *Revisão de filmes: manual básico*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

- Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema. (s.d.). *Apresentação*.
<https://www.cinemateca.pt/Cinemateca/Apresentacao.aspx>
- Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema. (1995). *ANIM — Arquivo Nacional das Imagens em Movimento* [brochura].
- Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema. (2023, Novembro, 24). “*Filmou o 25 de Abril?*” *Cinemateca e Comissão Lançam Campanha de Recolha de Filmes Amadores Inéditos Sobre a Revolução*. <https://www.cinemateca.pt/Cinemateca/Destaques/«Filmou-o-25-de-Abril-»-Cinemateca-e-Comissao-lanc.aspx>
- Creswell, J. W. (2009) *Research design: qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Thousand Oaks: Sage.
- Czach, L. (2014). Home Movies and Amateur Film as National Cinema. In L. Rascaroli, G. Young & B. Monahan (Eds.), *Amateur filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web* (pp. 27–38). New York: Bloomsbury.
- Dulac, G. (2023). *O que é o cinema? E outros textos sobre a sétima arte*. Porto: Edições Afrontamento.
- Elías Querejeta Zine Eskola. (2020). *Protocolo de Digitalização de Materiais Filmicos de Pequeno Formato (8mm, S8, 9,5mm, 16mm)* [Protocolo]. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Fédération Internationale des Archives du Film. (s.d.). *Glossary of Filmographic Terms*.
<https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Glossary.html>
- Ferro, M. (1988). *Cinema and History*. Detroit: Wayne State University Press.
- Fondazione Home Movies (s.d.). *40.000 Pellicole, Un’ Unica Storia*.
<https://www.homemovies.it>
- Forgács, P. (2008). Wittgenstein Tractatus: Personal Reflections on Home Movies. In K. L. Ishizuka & P. R. Zimmermann (Eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories* (pp. 47–56). University of California Press.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *OCTOBER*, 110, 3–22.
<https://doi.org/10.1162/0162287042379847>
- Foster, L. S. (2010). *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de São Carlos]. Repositório Institucional da UFSCar. <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/5586>
- Foucault, M. (1975). Film and Popular Memory: an interview with Michel Foucault. *Radical Philosophy*, 11, 24–29.
- Foucault, M. (2014). *A Arqueologia do Saber*. Lisboa: Edições 70.

- Gandum, A. (2018). [Vou partir do exemplo da minha presente pesquisa...]. In I. S. Dias, M. D. M. Fazenda, & S. N. Duarte (Eds.), *O que é o arquivo: laboratório arte/arquivo* (pp. 107–118). Documenta.
- Gil, J. (2023). *Morte e Democracia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Hirsch, M. (1997). *Family frames: photography, narrative, and postmemory*. USA: Harvard University Press.
- Homem, L. & Sapeta Dias, I. (Realizadoras). (2023). *Atlas de um Cinema Amador: Cartografia do Descartado* [Filme]. Terratrete.
- Leal, P. (2018). O que (não) pode o arquivo?. In I. S. Dias, M. D. M. Fazenda, & S. N. Duarte (Eds.), *O que é o arquivo: laboratório arte/arquivo* (pp. 119–124). Documenta.
- Lins, C. & Blank, T. (2012). Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 39 (37), 52–74. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71254>
- Kant, I. (2017). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- McLuhan, M. (1994). *Understanding media: the extensions of man*. Massachusetts: The MIT Press.
- Medeiros, M. (2016). A memória de família e a sua fantasmagorização: snapshot, identidade e telepatia na série Re-take of Amrita de Vivan Sundaram. In M. Medeiros (Ed.), *Fotogramas: ensaios sobre fotografia* (pp. 11–24). Lisboa: Documenta.
- Molder, M. F. (1999). *Semear na Neve*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Molder, M. F. (2018). Imagens para o arquivo. In I. S. Dias, M. D. M. Fazenda, & S. N. Duarte (Eds.), *O que é o arquivo: laboratório arte/arquivo* (pp. 121–132). Documenta.
- Mondzain, M. (2015). *Homo spectator: ver, fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Odin, R. (2008). Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach. In K. L. Ishizuka & P. R. Zimmermann (Eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories* (pp. 255–271). University of California Press.
- Ricoeur, P. (1987). *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Edições 70.
- Sampaio, S., Schefer, R., Blank, T. (2016). Filmes utilitários, amadores, órfãos e efémeros: repensando o cinema a partir dos “outros filmes”. *Aniki*, 3 (2), 200–213. <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/12357>
- Sapio, G. (2013). Meta-famiglia: come gli home movies costruiscono la soggettività familiare. *Ricerche Semiotiche*, Il senso delle soggettività, 15/16, 200–204. <https://hal.science/hal-01398271v1>

- Simoni, P. (2005). La nascita di un archivio per il cinema amatoriale: il caso dell'Associazione Home Movies. *Comunicazioni sociali*, 27 (3), 479–485.
- Simoni, P. (2014). Archivi filmici privati: la rappresentazione del quotidiano e gli home movies. *Mediascapes Journal*, 2, 135–145.
- Simoni, P. (2015a). Eyewitnesses of History: Italian Amateur Cinema as Cultural Heritage and Source for Audiovisual and Media Production. *VIEW Journal of European Television History and Culture*, 4 (8), 48–60. <https://doi.org/10.25969/mediarep/14130>
- Simoni, P. (2015b). Pellicole in transizione: il cinema privato come testo aperto e dispositivo della memoria. *Cinergie – Il Cinema E Le Altre Arti*, 4 (8), 23–31. <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/6902>
- Sonesson, G. (1998). The concept of text in cultural semiotics. *Sign Systems Studies*, 26, 83–114. <https://doi.org/10.12697/SSS.1998.26.04>
- Sontag, S. (1996, Fevereiro, 25). The Decay of Cinema. *The New York Times*.
- Sontag, S. (2012). *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Venturini, S. (2022). L'archivista empatico e il mormorio del cinema amatoriale e familiare. In P. Caneppele, *Sguardi privati. Teorie e prassi del cinema amatoriale* (pp. 11–22). Milano: Meltemi.
- Zimmermann, P. R. (1995). *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Zimmermann, P. R. (2008a). The Home Movie Movement: Excavations, Artifacts, Minings. In K. L. Ishizuka & P. R. Zimmermann (Eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories* (pp. 1–28). University of California Press.
- Zimmermann, P. R. (2008b). Morphing History into Histories: From Amateur Film to the Archive of the Future. In K. L. Ishizuka & P. R. Zimmermann (Eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories* (pp. 275–288). University of California Press.

