











Os Paradoxos do Amador e aquele que ama

Relatório de Projeto de
Martim de Oliveira Soares Novais

Orientação
Aida Estela Castro

Coorientação
Cristina Mateus

Mestrado em Artes Plásticas Especialização em Escultura
Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto

Porto, 2026

Antes de tudo, um agradecimento a toda a equipa de orientação, muito em especial à Professora Aida Castro, pelos seus conselhos, pela sua capacidade de me fazer refletir sobre o meu projeto, pela sua disponibilidade e apoio nesta caminhada, desde o dia em que aceitou ser minha orientadora até ao final deste ano tão cheio de pedras. Também, um agradecimento à Professora Cristina Mateus e ao Professor Tudela que com as conversas de “café” ajudaram-me a desbloquear certas perguntas e medos.

Agradeço à FBAUP por proporcionar os recursos técnicos necessários e, naturalmente, aos prestimosos técnicos Alcides Rodrigues, Tiago Pinho, Carlos Lima, Tiago Cruz e Patricia Almeida.

À equipa da biblioteca Isabel Barroso, Daniel Quinta e Zélia Maia

E a todos os funcionários da faculdade que sempre “cuidaram de mim” Dona Tina, Sr. Carlos, Sr. João, Sr. Miguel, Rosinha, Sr. Joaquim e Hélia.

Não posso esquecer os meus colegas e amigos com quem partilhei ideias numa ação de paixão, admiração e apreço mútuos Lara, Inês, Cecília, Bya, Beatriz, Paula, Pedro, Nico, Raúl, Chris, Jéssica, Rita, Lira, Teresa, Anotio, Rosa, Chico, Bárbara, Isabel,
Mateus e Samuel.

E os amigos, que de alguma forma, me apoiaram ou tiveram paciência para as minha brincadeiras. Sofia, Zé, Rita, Manel, Antonio, Isa, Lipe, Pedro, Alex, Luis, Nuno, Oscar, Clau, Constança, Antônio, Samuel, Inês, Maria, Albinho, Inês, Diogo e Lena.

E, finalmente, um carinho muito grande à minha mãe. Por tudo.

E uma dedicatória muito especial para o meu pai

Até à vitória Papá

A tua cor sempre foi vermelha. A minha também.
Esse vermelho era contagiante, apaixonado e apaixonante.
Parece até que me foi passado à nascença. O ADN não falhou.

O meu pequenote. Sempre de mãos dadas com a mãe, ias à frente, em direção ao caminho que querias encontrar. Um só caminho a encontrar. Talvez por isso, ganhei o hábito de me pôr sempre atrás nos meus grupos de amigos enquanto andamos pela rua. Adoro ver as pessoas que amo à minha frente a brincar e conversar, enquanto eu seguro as pontas atrás e aproveito todos os momentos para captar estas lindas memórias como se de um pequeno filme se tratasse.



Lembro-me, que na escola todos os pais vinham ter comigo para me parabenizar pelo texto que tinhas escrito para mim por completar uma pequenina etapa da minha ainda curta vida. Eu já sabia que tinha ali alguma coisa de especial. Que tinha sido dedicada apenas a mim e conduzida pelo teu amor e pelo teu orgulho desmedido por mim. E sinceramente, acredito que ainda não sou capaz de escrever algo que seja merecedor de tal reconhecimento. Talvez ainda seja muito novo. Talvez esse momento venha com a idade. Talvez tenha de continuar, continuar e continuar a tentar.

Ao longo desta caminhada de ventura, ainda terei que enfrentar muitas batalhas, mas muito dificilmente irá superar esta, que perdi e nunca poderei clamar vitória. É um caminho longo e muito delicado, mas que vou ter que o fazer sempre com um sorriso cerrado, com o estandarte na mão direita e o coração na mão esquerda.

No fim pedir-te-ei que voltes a contar-me todas as tuas histórias, um sonho lindo, quase encantado, com os olhos brilhantes e o sorriso maroto.

Pelo vermelho que sempre carregaste em ti. Por todas as coisas lindas que fizeste. Por algo que nunca mais voltarei a ter. O teu fogo continuará sempre vivo comigo. Ao meu amor por ti, pai. Ao teu amor por mim, pai.

Indíce

7 Agradecimentos

14 Resumo/Abstract

22 Breves Notas Introdutorias

24 0. *re*

32 1. Amador
42 1.1. Profissional
48 1.2. *Amador Apropriado*
52 1.3. *Amador Descartado*

60 2. Referências
68 2.1. Contexto
74 2.2. *re* arquivo
78 2.3. *re* autor
86 2.4. Montagem

94 3. Reenactment
98 3.1. Definição e Paradoxos
108 3.2. Pano-cénico

116 4. Prático
118 4.1. meu amor, meu amor, que o vento te possua e o meu corpo te guarde
130 4.2. Até todos sermos um
138 4.2.1. Mais do que uma vez
146 4.3. Da última vez que te vi, éramos quatro
154 4.3.1. Quatro coisas que eu sei sobre ti
160 4.4. Não preciso de me preocupar. És exatamente igual a mim
166 4.4.1. Preciso de me preocupar. És exatamente igual a mim
172 4.5. Modelo para uma Batalha que nunca existiu
178 4.6. Poema-Genérico-Romance

181 5. Aquele que Ama

184 Bibliografia

190 Anexo I *re* arquivo
236 Anexo II Mapas de *Reenactment*









img.1 **Soldadinho** (1900~), Autor desconhecido

Resumo

A dissertação explora a complexidade conceptual do **amador**, evidenciando a ambivalência histórica e cultural associada ao termo. Será analisada a figura do amador enquanto agente que oscila entre o entusiasmo genuíno e a marginalização, sendo simultaneamente visto como alguém que exerce uma arte por gosto e que, por vezes, é caracterizado como inexperiente ou desqualificado.

Para compreender esta condição, a investigação contrapõe-lhe o **profissional**. Não como um ideal de competência, mas como um polo que o amador nunca poderá, verdadeiramente, alcançar, pois a diferença não é saber menos, mas de desejar de outro modo, de se relacionar com o conhecimento e com a instituição a partir de uma fidelidade que não cabe nas lógicas de certificação. Como lembra Stebbins, o profissional está em toda a parte, oferecendo um saber especializado que avalia, mede e resolve vidas.

Esta ambiguidade desdobra-se em duas figuras complementares: o ***amador apropriado***, que procura integrar as dinâmicas académicas ou institucionais, muitas vezes pressionado a justificar a sua legitimidade, e o ***amador descartado***, ligado à precariedade, à produção orientada para si e a uma liberdade que dispensa expectativas externas. Se o primeiro ambiciona tornar-se uma referência, no sentido curricular, de autoridade reconhecida, o segundo utiliza as suas referências como matéria-prima para a criação artística, sem submissão a hierarquias de valor.

É aqui que a noção de **referência** ganha maior relevo. Apoio-me na transição da referência para o campo da relação, tornando-se elementos vivos, acumulados afetivamente ao longo do percurso, imagens, gestos, memórias, objetos, que surgem sem método rígido, como um arquivo em movimento, constantemente revisitado, rearranjado e transformado.

Desta prática emergem três conceitos operativos. O ***re*** **arquivo**, que é o dispositivo pessoal e processual onde as referências se mantêm disponíveis para reativação, sem hierarquia prévia. O ***re*** **autor**, inspirado na lição de Barthes, que desloca o centro da criação para quem lê, para quem recebe e reage, fazendo do sentido uma construção partilhada. E a **montagem**, gesto que justapõe fragmentos heterogéneos e transforma-se quando vivida em comunidade. Montar deixa de ser apenas uma operação intelectual e torna-se um ato performativo de reencenação no presente.

A metodologia que sustenta esta investigação assenta na reencenação escultórico-performativa, o ***reenactment***, enquanto prática simultaneamente crítica, emancipatória e produtora de conhecimento. Este procedimento, como refere Jennifer Allen em *Observations on Reenactment*, implica sempre uma transformação e atualização, nunca uma mera reprodução, e é precisamente nesta capacidade de moldar o arquivo que reside o seu potencial.

A dissertação culmina com a apresentação das propostas práticas desenvolvidas, aplicando a ideia de *reenactment* em diversas formas. Um *reenactment* de um evento que nunca existiu, de uma história vivida e das referências que me inspiram e acompanham. Assim, o objetivo geral do estudo consiste em *re*encantar a figura do amador e renovar o seu papel, elaborando uma definição poética e onírica que devolva dignidade e plenitude ao ato de criar.



img.2 **Soldadinho** *(modelo 3D curubim)* (2025), Martim Novais



Palavras-Chave
re amador; amador apropriado; amador descartado; Referências; *Reenactment*;

Abstract

The dissertation explores the conceptual complexity of the amateur, highlighting the historical and cultural ambivalence associated with the term. It analyzes the figure of the amateur as an agent who oscillates between genuine enthusiasm and marginalization, seen simultaneously as someone who practices an art for pleasure and, at times, as inexperienced or unqualified.

To understand this condition, the research contrasts the amateur with the professional, not as an ideal of competence, but as a pole the amateur can never truly reach. The difference is not about knowing less, but about desiring differently, about relating to knowledge and to institutions through a fidelity that does not fit within logics of certification. As Stebbins reminds us, the professional is everywhere, offering specialized knowledge that evaluates, measures, and solves lives. The amateur, on the contrary, moves within an affective economy, where what matters is not external validation but a living relationship with what impassions them.

This ambiguity unfolds into two complementary figures: the *appropriated amateur*, who seeks to integrate academic or institutional dynamics and is often pressured to justify their legitimacy, and the *discarded amateur*, linked to precarity, self-oriented production, and a freedom that dispenses with external expectations. If the former aspires to become a reference, in the curricular sense of recognized authority, the latter uses their references as raw material for artistic creation, without submission to hierarchies of value.

It is here that the notion of reference gains greater prominence. I ground myself in the shift from reference toward the field of relation, and it is precisely in this movement that the work anchors itself. References become living elements, affectively accumulated along the path, images, gestures, memories, objects, that emerge without a rigid method, like an archive in motion, constantly revisited, rearranged, and transformed.

From this practice emerge three operative concepts. The *re* archive, a personal and processual device where references remain available for reactivation, without prior hierarchy. The *re* author, inspired by Barthes, which displaces the center of creation toward the reader, toward the one who receives and reacts, turning meaning into a shared construction. And montage, the gesture that juxtaposes heterogeneous fragments and, when lived in community, becomes *reenactment*. To montage is no longer merely an intellectual operation; it becomes a performative act of *reenactment* in the present.

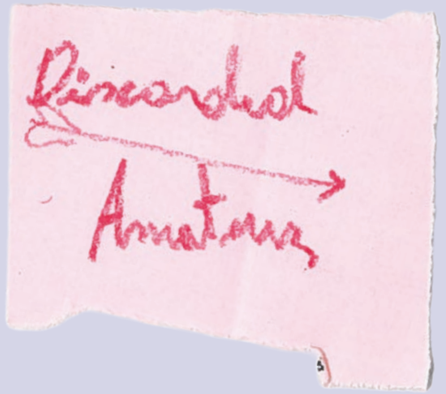
The methodology underpinning this research is based on sculptural-performative, *reenactment* as a practice that is simultaneously critical, emancipatory, and productive of knowledge. This procedure, as Jennifer Allen notes in Observations on *Reenactment*, always implies transformation and updating, never mere reproduction, and it is precisely in this capacity to shape the archive that its methodological potential resides.

The dissertation culminates with the presentation of the practical works developed, applying the idea of *reenactment* in various forms: a *reenactment* of an event that never existed, a *reenactment* of a lived story, and a *reenactment* of the references that inspire and accompany me. Thus, the overall aim of the study is to re-enchant the figure of the amateur and renew their role, elaborating a poetic and oneiric definition that restores dignity and fullness to the act of creating.

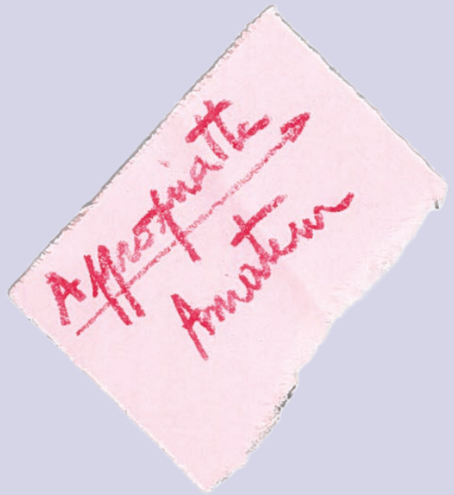


img.3 **Soldadinho** *(modelo em resina curubim)* (2025), Martim Novais

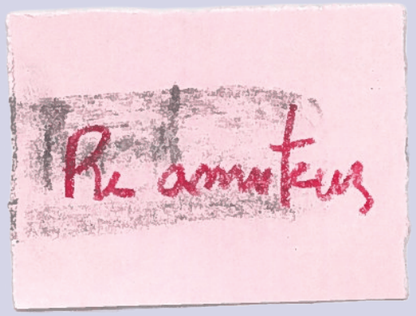












Key-Word
re amateur; appropriate amateur; discarded amateur; References; *Reenactment*

Breves Notas Introdutórias

1

Esta dissertação é, assumidamente, uma enunciação de problemas, ideias e referências que se tornaram companheiras e, talvez, amantes. Não procura resolver definitivamente as tensões que identifica, mas habitá-las, operá-las, deixar que produzam pensamento e prática. É, nesse sentido, um texto deliberadamente amador, movido por uma paixão genuína que não encontra na institucionalização o seu horizonte, mas antes na possibilidade de continuar a fazer, e a reencenar. A estratégia de abordagem foi guiada pela ambiguidade do conceito de amador, que oscila entre o gesto amoroso e a desqualificação profissional, entre a promessa de uma prática libertadora e a precariedade estrutural.

2

Este realatório nasce do meu amor por criar. No percurso do mestrado, a minha linha de raciocínio começou no termo abrangente Amor, apoiada em filósofas como bell hooks, para quem o amor é uma prática de justiça e de transformação. Depois, atraído pela ideia de narrativa e de género literário, passei para o Romance, compreendendo-o como um dispositivo de resistência simbólica. Nas primeiras conversas de orientação, senti a necessidade de encontrar uma figura que pudesse ter um papel revolucionário, alguém que operasse à margem das estruturas estabelecidas. Pelo raciocínio de que quem ama procura aquilo que ama, encontrei aquele que ama o que faz, o amador. Era o começo de uma longa e feliz relação.

3

Muitos autores que abordam o amadorismo, como Edward Said, Joanna Walsh ou Roland Barthes, apresentam as suas investigações com notas introdutórias que partem de experiências pessoais. Falam do seu próprio gosto pelo amador, da admiração que sentem por esta figura, do entusiasmo que os move. Partilho desse mesmo entusiasmo, dessa ligação visceral com as referências que nos habitam e nos fazem avançar. É, para mim, essa cumplicidade que torna a investigação viva.

4

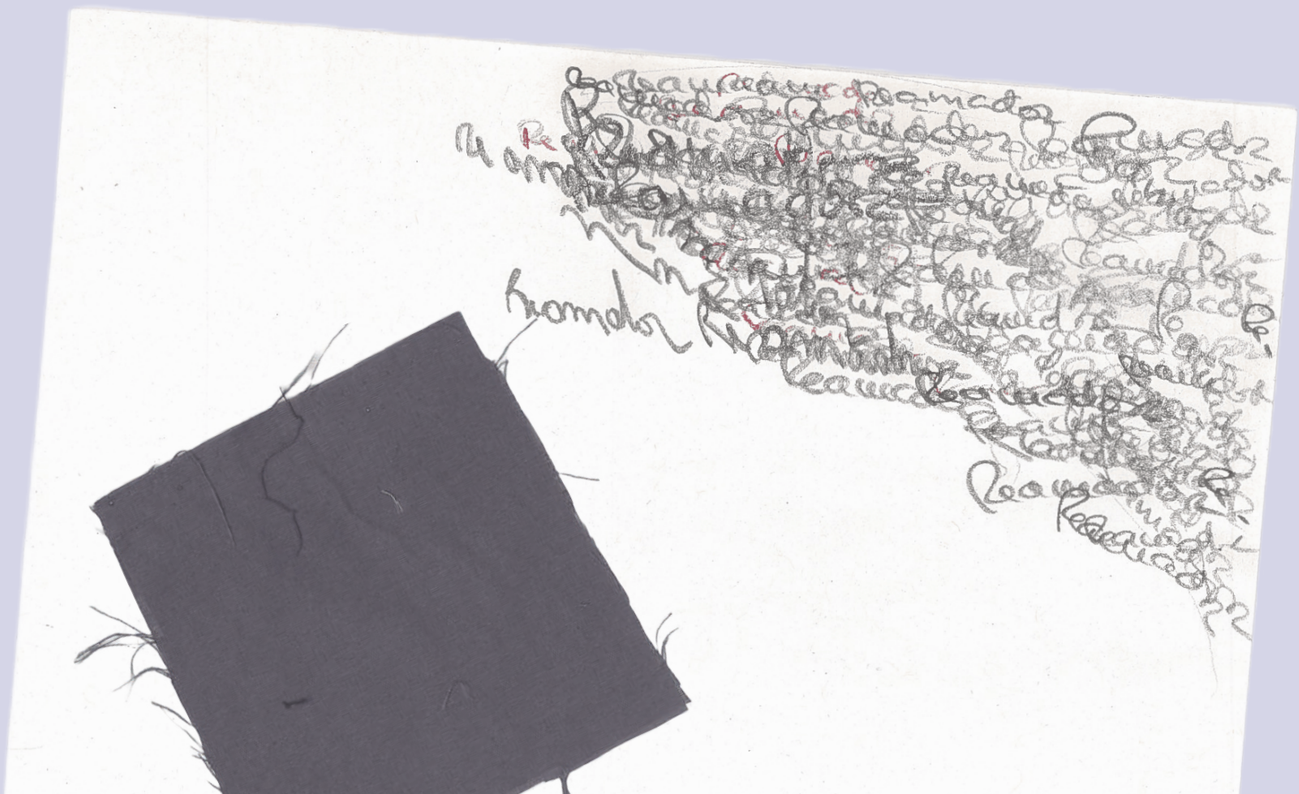
A estrutura da dissertação acompanha este percurso de descoberta, com esquiços da minha autoria que, por esse motivo não estão legendados. Começo com o Prólogo que intitulei de "*Re*", uma breve secção que pretende demonstrar a ideia de mudança e de transformação, que é o fio condutor de toda a investigação. De seguida, introduzo as diferentes formas do amador que fui identificando ao longo da pesquisa: o *amador apropriado*, aquele que opera dentro das instituições, mas delas se quer distinguir; o *amador descartado*, que permanece fora das estruturas de reconhecimento, competente; e o profissional, que integra as fileiras do sistema. Abordo as referências como fundamentais para a criação artística, explorando o seu papel no processo criativo e a sua relação com a memória e o arquivo. O capítulo seguinte dedica-se ao *reenactment* enquanto metodologia e prática.

5

Por fim, apresento as propostas que desenvolvi aplicando a ideia de *reenactment* em diversas formas: um *reenactment* de um evento que nunca existiu, uma história que vivi, e um *reenactment* das referências que me inspiram e me acompanham. A dissertação integra, ainda, três pequenas *zines* (*re* arquivos), apresentadas em anexo, cada uma dedicada a um trabalho prático desenvolvido ao longo dos dois anos.

6

Toda a minha pesquisa se desenvolve nesta tensão produtiva que parte de três encontros muito recentes. O primeiro, com a retórica do amador, que em conversa com a Professora Aida Castro se tornou para mim, pela primeira vez, uma forma de auto-representação e inserção num coletivo. Foi ela quem me desafiou a pensar o amador não como uma falta, mas como uma potência. O segundo, com a Professora Cristina Mateus, que me ajudou a encontrar uma forma de ultrapassar as barreiras académicas e a preparar a apresentação que planeio fazer na minha defesa. E o terceiro, a aceitaçãoda minha forma de produzir peças artísticas.



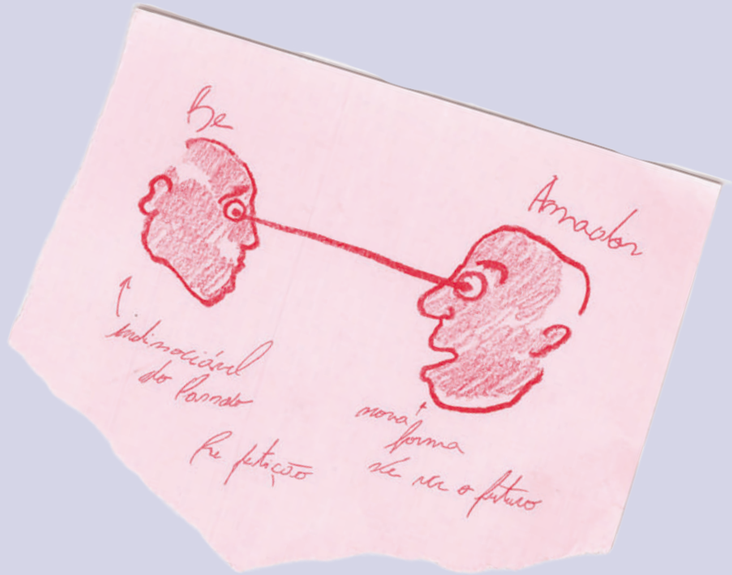


img.4 **Untitled** (1992) Felix Gonzalez-Torres





0. *re*
começar pelo mais pequeno

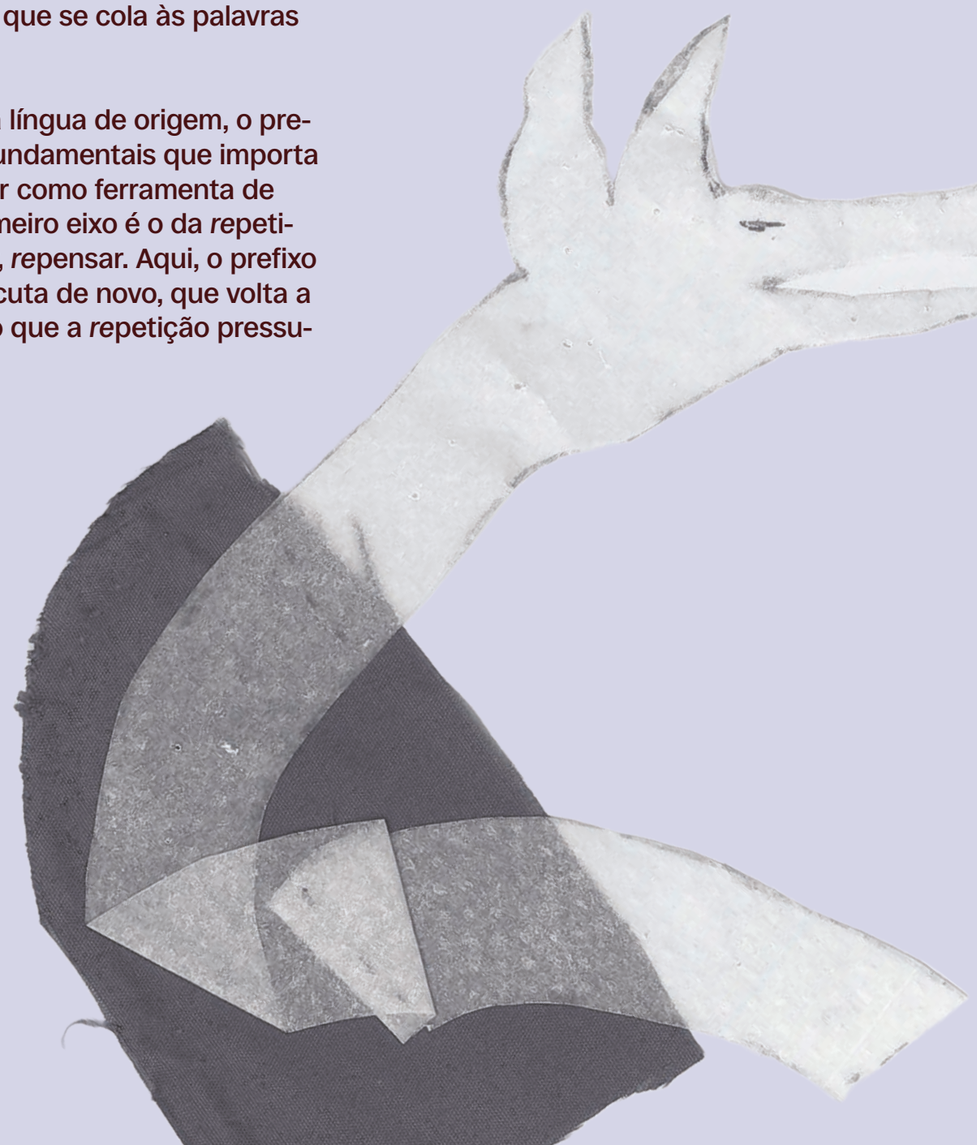


Começo pelo mais pequeno. Um fragmento, dois caracteres, uma sílaba que não existe sozinha. O prefixo *re*. A escolha não é arbitrária. Numa investigação sobre criação artística que aborda a complexidade conceptual do amador, evidenciando a ambivalência histórica e cultural associada ao termo, começar pelo prefixo *re* é já um gesto metodológico. É afirmar que o sentido não está nas grandes estruturas, mas nas partículas que as movem. Poucas partículas são tão produtivas, tão carregadas de tensão semântica, quanto este fragmento latino que se cola às palavras sem hífen e as transforma por dentro.

Do latim, *re*, com o mesmo significado na língua de origem, o prefixo organiza-se em torno de dois eixos fundamentais que importa distinguir com rigor antes de os convocar como ferramenta de pensamento e de ativação prática. O primeiro eixo é o da *re*petição - *re*carregar, *re*capitalizar, *re*ler, *re*ver, *re*pensar. Aqui, o prefixo introduz a ideia de uma ação que se executa de novo, que volta a acontecer. Esta nuance é decisiva, sendo que a *re*petição pressupõe sempre uma anterioridade.

Para *re*petir, é necessário que algo já tenha ocorrido. O *re* da *re*petição é, por isso, indissociável do passado. Não há *re*gresso sem ponto de partida, não há segunda vez sem primeira. Já o segundo eixo é o do *re*forço - *re*vigorar, *re*buscar, *re*virar. Aqui o prefixo não implica retorno a um estado anterior, mas intensificação de um estado presente. A ação não se repete. Aprofunda-se, multiplica-se, adensa-se.

É o *re* da persistência, do gesto que não desiste e que encontra, na sua própria força, uma qualidade nova ou mesmo um futuro.



Há algo notável na língua portuguesa que merece a nossa atenção:

as palavras mais frequentemente associadas ao ato de aprender começam, quase todas, com *re*. *Re*petir, *re*conhecer, *re*lacionar.

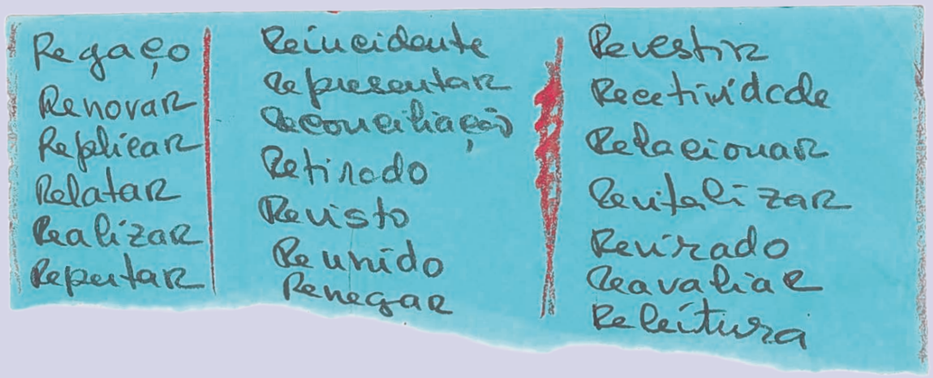
Isto não é uma coincidência. É uma estrutura. O aprender, enquanto processo, é fundamentalmente uma operação de *re*torno, na qual voltamos ao que já vimos para o ver melhor; na qual voltamos ao que já fizemos para o compreender de outro modo; na qual voltamos ao que já sentimos para tentar dar-lhe nome.

Importa, contudo, delimitar o território. O *re* que aqui se propõe como método não é o do *re*finamento. *Re*finar deriva do latim *re* mais *finis*, onde *finis* passou a designar a parte mais perfeita de qualquer coisa, assumindo as acepções de perfeito, *re*finado, astuto, delicado. *Re*finar implica uma exigência que vai além do *re*petir, do reconhecer e do *re*lacionar. Implica uma aspiração à excelência técnica, à mestria, ao acabamento. Podemos identificar este *re* como algo que serve o profissional, o especialista, aquele cuja prática é orientada pelo domínio progressivo da forma.

O *re* que aqui interessa é mais humilde e, por isso, mais próximo da experiência viva da criação. Pertence a quem *re*pete porque tem prazer em *re*petir, não por obrigação estruturada, nem por imposição de uma norma pedagógica ou de uma expectativa de excelência, mas por escolha e vocação própria, pelo gosto funcional de voltar ao gesto, ao material, à ideia. Como a criança que não brinca porque alguém lhe disse para brincar, mas porque o brincar é, em si mesmo, uma forma de conhecer o mundo e de se conhecer a si própria com e nas coisas do mundo, aprendendo não apenas pelas necessidades orgânicas ou sociais, mas também pelo exercício livre das suas ações, pelo prazer de as *re*petir tantas vezes quantas lhe der gosto.

Re, neste sentido, é uma oportunidade. Não para corrigir erros no sentido estrito de os eliminar, mas para descobrir ou *re*encenar acertos e para se alegrar com aquilo que, na primeira, na segunda ou na enésima vez, deu prazer sentir, fazer ou compreender. Sendo que *re*conhecer será sempre diferente de saber, podendo-se associar, fazer correspondências e identificar relações que antes não eram visíveis.

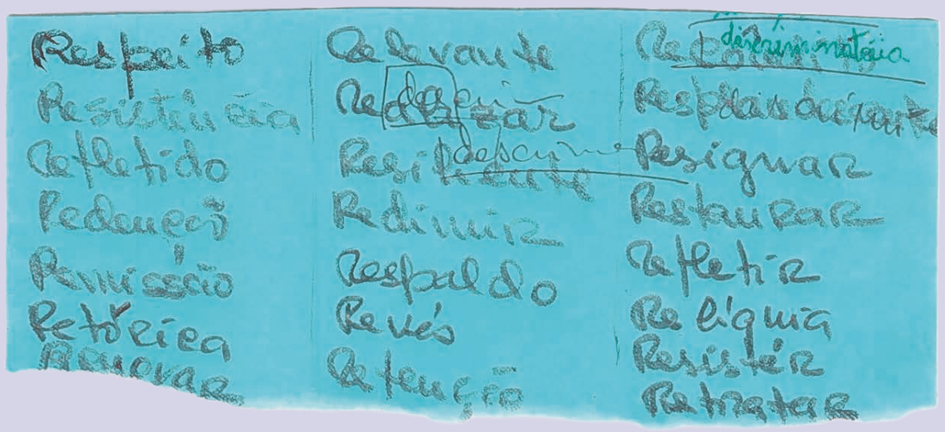
É a partir desta gramática do prefixo que proponho uma pequena mudança, uma *re*ssignificação do termo central desta investigação: amador. Não falarei apenas do amador e da sua posição atual no ensino artístico (1.). Falarei de um *re* amador.



O amador, na sua aceção corrente, carrega uma ambivalência fundadora. É simultaneamente aquele que ama aquilo que faz, movido por um entusiasmo genuíno, e aquele que é visto como inexperiente, desqualificado, menor face ao profissional. Esta dupla inscrição histórica e cultural constitui o ponto de partida da minha investigação. O *re* amador acrescenta a esta figura uma dimensão temporal e processual.

O *re* amador é alguém que *re*torna ao fazer, que o *re*pete por prazer, que o *re*conhece como seu, que se reencanta com os gestos, com os materiais e com as ideias.

A estrutura da pesquisa organiza-se, assim, em torno deste operador transversal (2.). O prefixo *re* funciona como fio condutor introdutório de pensamento aplicado, um modo de abordar a criação artística que valoriza o *re*torno, a *re*petição consciente, o *re*conhecimento e o *re*encantamento como formas legítimas e produtivas de produzir sentido. Uma estratégia de resistência e de afirmação.



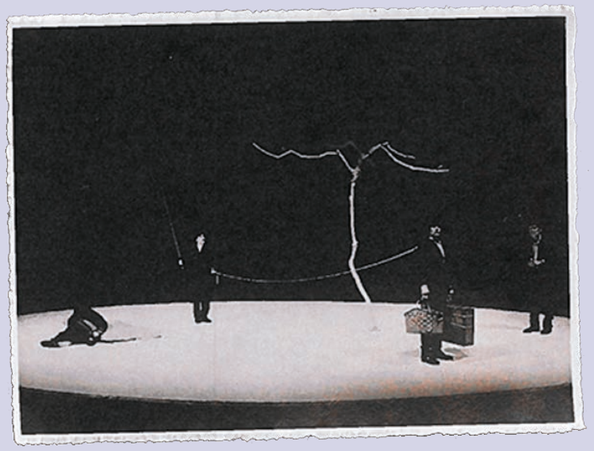
(1.) Entende-se aqui o ensino artístico como a formação e transmissão de conhecimentos, práticas e competências específicas no domínio das artes. Em Portugal, a educação artística compreende diferentes áreas, entre as quais as artes plásticas, a música, a dança, o teatro e o cinema e audiovisual..

(2.) A expressão designa, neste contexto, um conceito ou procedimento que atravessa diferentes momentos da investigação, funcionando como ferramenta de articulação entre pensamento, metodologia e prática artística.

Joseph Campbell (*The Inner Reaches of Outer Space* (1986)) escreveu que os mitos, tal como os sonhos, são produções da imaginação humana cujas imagens, embora derivadas do mundo material, são *re*velações dos desejos, medos, potencialidades e conflitos da vontade humana. E também acrescenta que devem ser lidos não literalmente, mas como metáforas. O mesmo pode dizer-se da prática artística do *re* amador, na qual os gestos, os materiais ou as formas que produz ao longo do tempo não são meras repetições técnicas. São operações simbólicas, revelações de uma vontade que se reconhece a si mesma no ato de fazer.

> "Like dreams, myths are productions of the human imagination. Their images, consequently, though derived from the material world and its supposed history, are, like dreams, revelations of the hopes, desires and fears, potentialities and conflicts, of the human will which in turn is moved by the energies of the organs of the body operating variously against each other and in concert. Every myth, that is to say, whether or not by intention, is psychologically symbolic. Its narratives and images are to be read, therefore, not literally, but as metaphors."
>
> Joseph Campbell, *The Inner Reaches of Outer Space* (1986, 13)

É com esta intenção que esta investigação começa. Pelo mais pequeno prefixo, o amor ao que se faz. E pela figura do *re* amador, que repete, reconhece e se reencanta num mundo que insiste em medir o valor pela originalidade, que, tal como *Godot* (3.), não vem. Persistindo numa procura pelo retorno das suas paixões, sem ter adquirido através do ensino a mestria e profissionalismo, simplesmente, ao continuar a fazer o que ama. Ao fazê-lo, transforma o amadorismo, o *re*, numa potência criativa, afinal, trata-se da primeira sílaba de *re*sistência.



img.5 **Waiting for Godot** (1978) peça adaptada por Otomar Krejča no Festival d'Avignon

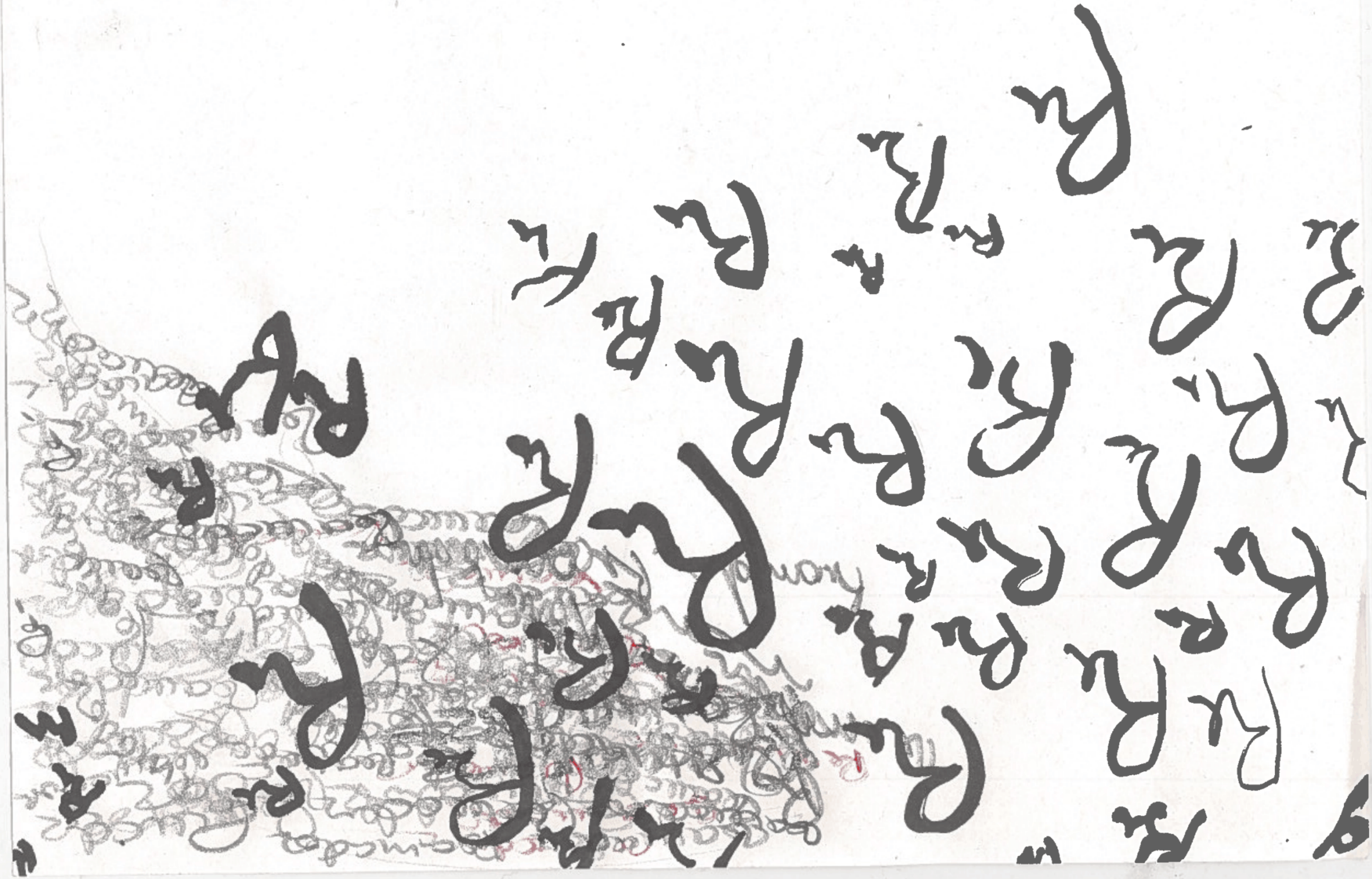
Em conjunto com o *re*, quero conseguir dar palco a um possível novo modelo de amador na perspetiva académico-artística. Uma nova cena, ato, que nos torna todos amadores, que amam, combatendo todo o tipo de estigmas. Os verdadeiros cavaleiros da ventura (4.), iniciam a sua jornada com o *re*.

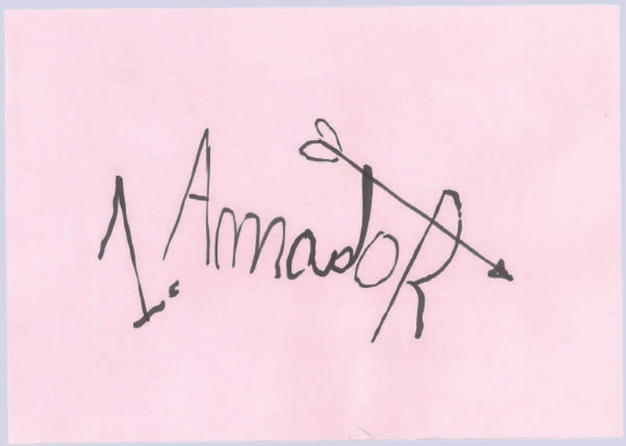


img.6 **The Dark Knight returns** (1998), Alexander McQueen

(3.) Referência à célebre peça absurda À Espera de Godot (1953), de Samuel Beckett.

(4.) Expressão que remete a aventureiros, idealistas ou indivíduos que agem por impulso e risco em busca de um destino incerto.




1. Amador

1. **Amador**

Este capítulo explora a complexidade conceptual do amador, evidenciando a ambivalência histórica e cultural associada ao termo. Será analisada a figura do amador enquanto agente que, entre o entusiasmo genuíno e a marginalização, é alguém que exerce uma arte por gosto e que, por vezes, é tido como inexperiente ou desqualificado. Nos autores que abordam o amador, como Roland Barthes, Robert A.Stebbins, Joanna Walsh e Edward Said, existe sempre um paradoxo fundamental. Esta ambiguidade cria dois pólos: o *amador apropriado*, integrado nas dinâmicas académicas ou institucionais, frequentemente obrigado a justificar a sua atividade e a provar a sua legitimidade e o *amador descartado*, associado à precariedade, à ausência de expectativas e à produção orientada para si.

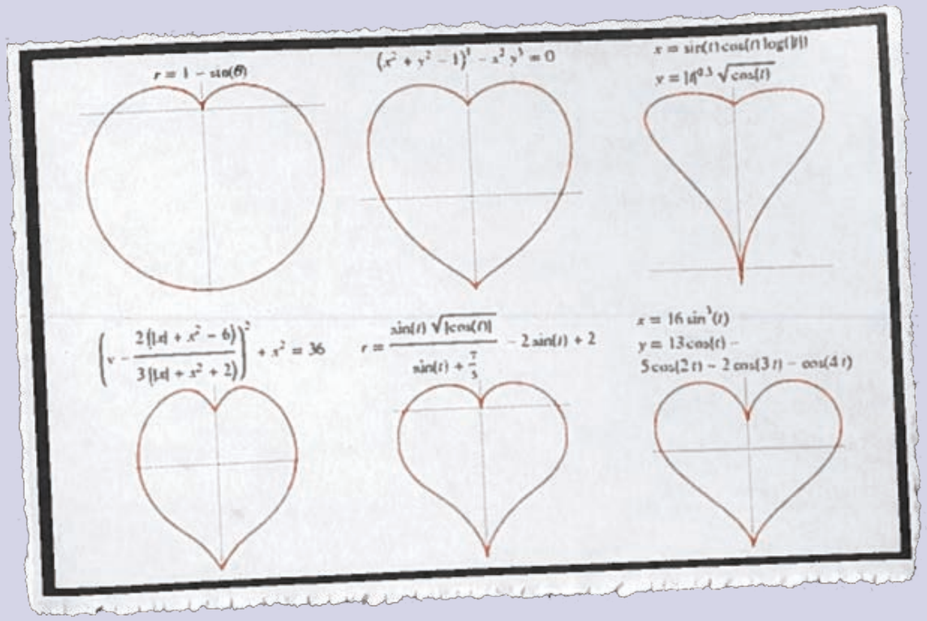
Este paradoxo aparece ao tentar definir o amador, pois esta figura é encontrada em todas as áreas, desde a ciência, a arte, o desporto e o entretenimento. É necessário adquirir muito mais conhecimento sobre o que parece ser uma das facetas mais complexas e atualmente mais negligenciadas do lazer moderno, o amador.

A palavra "amador" varia entre o gosto e a crítica. Do latim *amatōre*, que significa "que ama", o termo carrega múltiplos significados: aquele ou aquela que ama, namorado, amante; que exerce qualquer arte, desporto ou ofício por gosto e não por profissão; pejorativamente, que é inexperiente; que revela falta de profissionalismo, rigor ou zelo.



img.7 screenshot do widget de etimologia de uma pesquisa no Google Search, retirado por Martim Novais (12/12/2025)

"Amadorismo" é definido no Dicionário Universal da Língua Portuguesa como "não profissional", enquanto "amadorístico" é a falta de polimento profissional. Para uma compreensão plena da ideia, somos convidados a compará-la com a sua contraposição, "profissional". Existe ainda outro sentido de "amador" que considera uma pessoa amadora como inexperiente, que se dedica muito tempo, naturalmente, a uma atividade, alcançando um certo grau de competência.



img.8 **Heart Curve Equations,** retirado por Martim Novais do site Educational Designer (09/11/2025)

O termo "amadorismo" refere-se também ao processo de realizar atividades amadoras comunitárias e aos produtos resultantes dessas atividades. Contribui de inúmeras formas para o indivíduo, para a profissão e para a sociedade. Por outras palavras, os amadores servem públicos, tal como os profissionais, e são orientados por padrões de excelência estabelecidos.

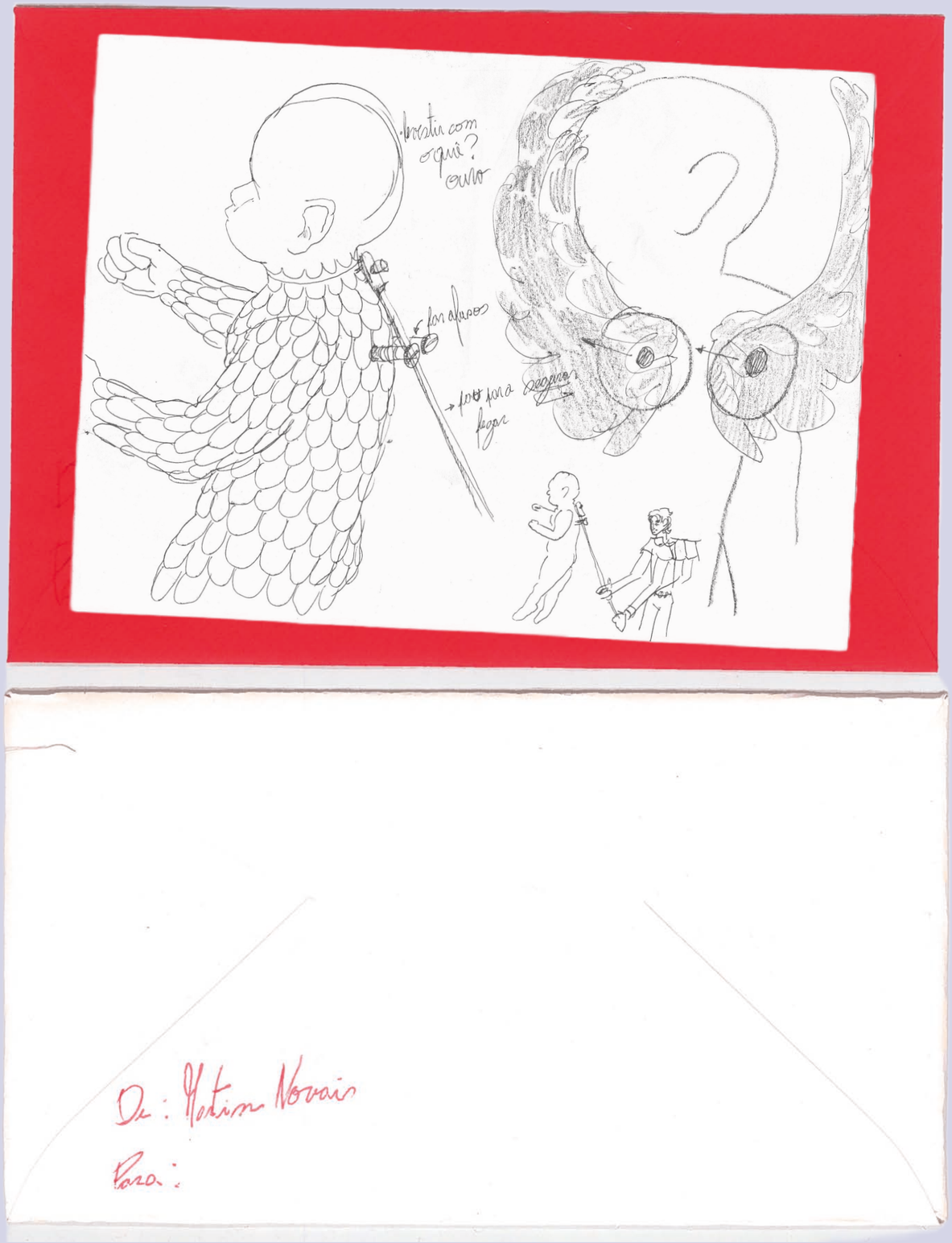
Podemos dizer, atendendo a estes breves significados, que esta palavra surge da necessidade dos rejeitados e dos românticos poderem ser identificados por aquilo que fazem, pelo seu compromisso, pela sua inserção numa certa comunidade, apesar da sua falta de profissionalismo.

Dentro de uma certa comunidade , existem outros tipos de personagens operativas para além do amador, como o entusiasta, o performer, o marginal, o estudante e o novato, mas que podem também exercer um papel idêntico. O que todos têm em comum é o facto de serem motores de produção cultural e de conhecimento. Por amor ao que faz, o amador constrói e pertence a uma comunidade informal e alternativa que, só por existir, resiste a qualquer fechamento das academias sobre as práticas de pesquisa e de produção de conhecimento cultural e artístico. É feito pela comunidade e só a comunidade o valoriza, sem qualquer tipo de intenção de aproveitamento económico ou situacionista.

Os artistas amadores, músicos, atores, cineastas não são definidos apenas em oposição aos seus homólogos profissionais; nem todos participam nas suas culturas de produção por amor. Eles distinguem-se, como aponta o sociólogo Robert Stebbins (1993), pela sua marginalidade em relação ao mundo dominante do lazer. Se o lazer é suposto ser a antítese do trabalho, com pouco sentido de obrigação, então os amadores escolheram uma forma marginal de lazer. Mantendo, claro, seriedade estas atividades, dedicando-lhes tempo, dinheiro e energia.

img.9 **Navajo** (1980~90), Mame Deschillie

Contudo, ao avançar na pesquisa, deparei-me com uma lacuna crucial. **No campo da arte contemporânea, é raríssimo encontrar exemplos que abordem o amador numa perspetiva de maior igualdade social e desejo de participar em práticas, mesmo que aparentemente da elite.** Outra implicação é que, mesmo para o amador, existe quase sempre um público que pode ser pequeno, composto por amigos, familiares, colegas, vizinhos ou outros amadores envolvidos na mesma atividade. De facto, muitas atividades amadoras são inevitavelmente sociais, na medida em que só podem ser realizadas coletivamente.



O meu romance com o amador é, em suma, a relação que tenho com a minha vida académica e com o meu trabalho. A minha própria imersão na vida académica esteve tão profundamente ligada à minha imersão nas atividades da comunidade artística que se move em torno, da faculdade. Estas setas são disparadas nas duas direções, informando-se e alimentando-se mutuamente, numa vontade de procurar livros e referências através da procura de exposições e eventos. Existe, mesmo, a possibilidade de amadores comuns terem a ambição de seguir o caminho das próprias academias.

Os amadores despertaram a iniciativa popular e transmitiram um sentido de propósito ativo que nenhuma burocracia profissional poderia esperar alcançar. De facto, o amadorismo demonstra como a investigação crítica revolucionária pode ser inserida nos modos de produção e circulação cultural não laborais, nos domínios da arte visual e da música, como em muitas outras formas culturais.

É neste contexto que a figura do amador em Roland Barthes (1986, 2009) ganha relevância. Nos seus escritos tardios, a presença do amador representa um projeto mais vasto e coeso: o de explorar modos de ser e de criar que escapam ao domínio do profissionalismo. O amador, para Barthes, não é o herói clássico, mas sim alguém que se entrega à atividade pelo prazer e pelo amor ao gesto, recusando a lógica da mestria, da competição e da produtividade.





img.10 e 11 **Muitos Mais** (2025), Martim Novais

Contudo, Barthes podia reivindicar este ideal a partir de uma posição de privilégio institucional, com tempo e recursos que lhe permitiam entregar-se a práticas amadoras sem constrangimentos materiais.

Hoje, essa realidade é muito menos acessível. O contexto contemporâneo, como observa Eyal Bassan (2013), tornou a prática amadora mais precária e vulnerável. Vivemos sob uma dupla pressão: por um lado, a necessidade de monetizar qualquer *hobby* (5.); por outro, a desvalorização daquilo que não gera produtividade ou rendimento. Assim, a utopia barthesiana de uma "civilização de amadores" parece simultaneamente mais próxima, pela proliferação de plataformas e ferramentas de criação, e mais distante, graças à mercantilização generalizada da criatividade.

(5.) Atividade realizada por lazer e interesse pessoal no tempo livre, sem fins profissionais

Esta ambiguidade mantém o amadorismo como um horizonte de desejo e potencialidade, mas exige uma abordagem histórico-crítica e cautelosa. O amadorismo, frequentemente entendido como o oposto do profissionalismo, ou seja, como dedicação a atividades de lazer e não de rendimento, adquire hoje uma importância que atravessa questões de desejo, afeto, capacidade, conhecimento, autoridade, relacionalidade e auto-percepção.

Ao ativar a figura do amador hoje, é fundamental distinguir entre o amadorismo como prática amorosa e criativa e o amadorismo como rejeição do conhecimento. Deve-se reconhecer também que a posição de Barthes era excecional e não pode ser transposta de forma ingénua para contextos económicos ou sociais distintos. O desafio reside, assim, em reinventar criticamente o amadorismo contemporâneo, que está sujeito, por um lado, à captura neoliberal, que o transforma em oportunidade de rendimento, e, por outro, à captura populista, que o instrumentaliza contra a experiência e o saber.

Andy Merrifield, em *The Amateur: The Pleasures of Doing What You Love* (2017), partilha que devemos seguir a alternativa, ser amadores. As profissões diferem das ocupações porque se baseiam num conhecimento adquirido apenas através da longa formação e produzem membros que aderem a códigos éticos autónomos. Os estudiosos têm enfatizado as conotações positivas e o estatuto elevado que podem ser alcançados através da aquisição de conhecimento especializado. Existe uma relação intelectual entre profissionais, amadores e públicos, que brota primordialmente dos amadores. Tendo mais tempo para tais coisas, estes conseguem manter um conhecimento mais amplo da sua atividade do que a maioria dos profissionais.



img. 12 **assalta as flores à mão armada** (2025) Martim Novais

Onde o metal evoca o espírito,
entre o esmagado e ascendido
recito, talvez, um conto com canto.

Havia flores sobre o jardim
Que desejavam ser colhidas pelo
perfeito, e tocaram o proibido.

Coberta de um tecido aveludado.
A figura vertiginosa, lava o rosto
com corpo lindo, fogo posto.

A criança fez um pedido,
e o soldadinho de cobre apareceu.
Transfiguravam-se, as flores,

em ramos, oferecidas por envio.
Ressoava a seguinte frase:
“Dar-te-ei uma folha viva total.”

nos dedos vermelhos das candeias
Tinhas roubado todas as flores
Marca pouco concreta,
de que estava condenado à paixão.

Mas o poder enfureceu-se,
e em conjunto com a cruel narrativa.
Mandou o soldadinho continuar:

“não te esqueças dos teus corações”

Os instantes que surgem da sua oferenda unem-se ao metal do espírito,
rarefaz-se o soldadinho.

Depois de entregar o que podia,
continuou a sua viagem
e murmurou ao mundo,
“oh amadas flores da giesta que
se põe sobre os meus olhos.

Para quem me quer seguir,
há um conto do que sempre
quis...”

Desde então, eles ainda não se encontraram.

1.1. **Profissional**
Para compreensão do amadorismo

Antes de avançarmos para as figuras paradoxais que esta investigação identificou, é necessário pararmos no contraponto que estrutura todo o discurso sobre o amador: o profissional. Analisando a figura romântica do amador, sinto que devo dar um contexto que justifique por que razão este outro polo, o profissional, deve ser pensado como algo que o amador nunca poderá, nem desejará, verdadeiramente alcançar. Não se trata de uma hierarquia de competência, mas de uma diferença de natureza, de desejo e de relação com o saber e com a instituição.

Os profissionais estão em toda a parte, como recorda Robert A. Stebbins (1992). Pouca coisa se faz hoje sem um profissional que ofereça o seu conhecimento, especialmente adquirido, para avaliar, medir, aconselhar, esquematizar, resolver a vida de milhões de pessoas em todo o mundo. Segundo Stebbins, o termo "profissional" reserva-se aqui para aqueles que, dentro dos limites estabelecidos na sociologia, preenchem determinados critérios de especialização, certificação e autonomia controlada. Cada vez mais é difundida a ideia de que é imperioso tornar-se profissional para vencer na carreira e na vida.

"As professionalization spreads from one occupation to another, what was once considered play activity in some of these spheres is evolving quietly, inevitably, and unnoticeably into a new form, which is best named modern amateurism. The evolution of modern amateurism has been occurring alongside those occupations where some of the participants in the central activity are able to make a substantial living off it and consequently devote themselves to it as a vocation rather than as an avocation. to describe modern amateurism. The result is that, from a research standpoint, the idea of amateur is now used with an annoying imprecision in both everyday life and sociological thought."

Stebbins, Robert A., *Amateurs, Professionals, and Serious Leisure* (1992, 9)

Os profissionais instruem-nos sobre tudo. Sobre como nos devemos apresentar em público, como devemos parametrizar o nosso trabalho, como falar, como escrever. Sabem o que é melhor para investir o nosso dinheiro, se o tivermos, e quanto tempo devemos dedicar à nossa atividade artística. Estes peritos fornecem orientação aos políticos sobre como devem governar, através de um sistema que nos faz acreditar que se não trabalharmos com o intuito de ganhar dividendos estaremos apenas a viver de subsídios. Moldam as nossas personalidades, validam os nossos sonhos e ambições, aconselham-nos sobre como devemos viver e apaixonar-nos.

Sendo que nem todos os académicos estão necessariamente errados, como é o caso de teóricos como Edward Said que eram completamente contra estas estruturas de poder e a forma como denegam ou exploram os amadores, dependendo dos seus objetivos.

Stebbins propõe desafiar esta ordem de coisas, apresentando uma categoria alternativa:, o amador como némesis (6.) do perito profissional. Aqui, o amador é, simultaneamente, real e imaginário. Tornando-se numa construção normativa, uma pessoa que se estende à margem da sociedade, à espera de florescer. Stebbins fala do amador como, "*Someone with an alternative sensibility, who does not give in to the expert's deceit, who feels no need to sell themselves to the highest bidder.*" (1992, 261). Alguém que se dedica a fazer as coisas bem e com paixão, mas sem grande recompensa.

(6.) Termo de origem grega que designa uma força antagonista, uma rivalidade insuperável ou o oposto inevitável de algo.



img. 13 **Paradise Lost** (1976), Peter Minshall
https://www.caribbean-beat.com/issue-79/masman-peter-minshall

Podemos começar a pensar nos amadores como pessoas que se entregam a passatempos, que fazem coisas como *hobby*, aos fins de semana e nos seus tempos livres e não como meio de vida. Robert Stebbins aponta para o facto de poderem ser muito bons em algo, peritos de algum modo, na pintura de pequenas figuras de coleção, no teatro amador, na construção de sistemas elétricos, mas estes contextos são ainda considerados do domínio da diversão. No entanto, Stebbins insiste que os amadores devem ser ouvidos e levados a sério, pois a sua existência desafia a hegemonia dos corpos profissionais e dos peritos que dominam a inscrição da nossa vida social, económica e política.

O amadorismo acaba sempre por ser, também, mão de obra mais barata, mas isso não impede que nós, enquanto comunidade, também permaneçamos céticos perante tentativas de resgatar e elevar o amador. Como os próprios contributos de Stebbins demonstram, o amadorismo continua a ser um campo desigual, ocupado tanto por amantes como por pessoas que lutam, de forma digna, e não veem mediocridade nas suas prestações e contribuições.

Stebbins desenvolve duas definições amplas de amador. Primeiro, define-o macrossociologicamente como membro de um sistema de relações funcionalmente interdependentes, o *sistema profissional-amador-público* ou **PAP** (7.). Depois, define-o social-psicologicamente através de cinco atitudes que diferenciam os amadores dos profissionais e de ambos os seus públicos: a identificação com a atividade, a perseverança, os benefícios recebidos, a partilha de standards e a ligação a uma comunidade de pares. O importante a reter neste estudo é que o amador não é considerado uma versão menor do profissional, mas antes um pólo distinto dentro de um ecossistema de relações.

Trata-se então de uma figura que não é unânime, mas sim profundamente paradoxal. Nos autores que abordo e me acompanham nesta escrita (Edward Said, Joanna Walsh, Robert A. Stebbins) descubro que esta ambivalência não é acidental, mas constitutiva. O amador existe sempre numa tensão produtiva entre polos aparentemente contraditórios: entre o amor e a luta; entre a competência e a precariedade; entre o desejo de reconhecimento e a recusa das suas condições. Operar estes paradoxos, em vez de os resolver, torna-se central na minha investigação. Não procuro definir o "verdadeiro" amador nem defender uma versão contra outra, mas antes habitar precisamente a tensão que os constitui.

(7.) Modelo sociológico (proposto por Robert Stebbins) que analisa a arte e o lazer através da relação entre três agentes: os profissionais (que vivem da prática), os amadores (que a praticam com dedicação, mas sem remuneração) e o público (que consome e valida a obra).

É desta análise que emergem duas categorias paradoxais:

o *amador apropriado*, figura que cria dentro das instituições académicas, que interioriza os seus standards mas delas se quer distinguir;

e o *amador descartado*, aquele que trabalha fora das estruturas de reconhecimento profissional, competente mas invisível, apaixonado mas precário.

Ambas as figuras são necessárias para compreender a complexidade do amadorismo contemporâneo, e é precisamente no seu confronto, na sua coexistência tensa, que se situa a possibilidade de reencenar a prática artística e a metodologia da investigação. O profissional, afinal, não é um modelo a alcançar, mas sim, um espelho contra o qual o amador se define.



img. 14 **Amador Profissional** (2020), Ana Jotta
https://www.artsy.net/artwork/ana-jotta-amador-profissional

1.2. **Amador Apropriado**
Edward Said e a Institucionalização da Paixão

A figura do *amador apropriado* (figura que cria dentro das instituições académicas, que interioriza os seus *standards* (8.) mas delas se quer distinguir) ocupa um lugar singular e paradoxal no mundo da criação artística e intelectual. Trata-se daquele que, movido por paixão e curiosidade, desenvolve uma prática que o leva, inevitavelmente, a integrar-se nas dinâmicas académicas ou institucionais, onde se vê na necessidade constante de se legitimar segundo critérios de rigor e credibilidade profissional. Este amador que habita um território de fronteira, não é nem o puro principiante que brinca sem pretensões, nem o profissional que faz da sua atividade o seu sustento.

O que tem acontecido, nas últimas décadas, é que aqueles que praticam uma atividade por prazer foram sendo ultrapassados em significado, se não em número, pelos profissionais e pelos amadores que aspiram a um reconhecimento institucional. Este processo parece desenrolar-se de forma quase progressiva, à medida que surge a oportunidade histórica para uma dedicação a tempo inteiro a uma determinada competência ou atividade, conseguem estes, através da maior dedicação, performances de um nível visivelmente superior. Com a disponibilidade massiva de performances e produtos profissionais (9.), em todas as áreas, novos padrões de excelência passam a confrontar todos os participantes, sejam eles profissionais ou não. Os amadores podem ser "promovidos" acima do seu *status*, mas não são remunerados como tal.

O *amador apropriado* é aquele que pretende desenvolver, deste modo, uma carreira (10.) em conjunto com os académicos, desejando participar nas suas atividades a tempo inteiro. Enquanto o *amador descartado* nunca teve seriamente tais aspirações ou, se as teve, não percorreu esse caminho por alguma razão.

Edward Said, em *Representações do Intelectual* (2000), defende a figura do amador como alguém que trabalha por paixão e curiosidade, em oposição ao especialista preso a uma disciplina ou instituição. Para Said, o intelectual (11.) deve buscar a verdade por amor, não por interesses profissionais.

(8.) Padrões ou critérios normativos de qualidade e desempenho estabelecidos por uma instituição.

(9.) Bens ou ferramentas desenvolvidos especificamente para responder às exigências técnicas, de duração e de desempenho do mercado de trabalho especializado.

(10.) Percurso estruturado de evolução e progressão de um indivíduo no mundo do trabalho ao longo do tempo.

É um indivíduo "dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público" (2000, 15), o que envolve ousadia, vulnerabilidade e risco. Com o objetivo de fazer frente a estas práticas, inseridas em décadas e contextos distintos, que ocorriam por motivos políticos radicalmente divergentes, a sua função seria causar embaraço, "ser do contra e até mesmo desagradável" (2000, 25), mantendo coerência entre vida pública e privada.

De forma a combater a potência do profissionalismo, Said acredita que o amadorismo intelectual será capaz de se tornar uma atitude que se opõe ao profissionalismo. Qualquer pessoa pode pertencer à comunidade, até mesmo profissionais, conexões além das fronteiras e barreiras, que surgem ao ficar-se preso a uma especialidade.

img.15 **Diabo de Busto com Tridente** (2015), Irmãos Mistério



img.16 **Untitled** (1987), Mary T.Smith

A condição ideal do amador (intelectual, segundo Said) seria a do exilado, do marginal, desligado de qualquer raiz, identificando o profissionalismo como problema central, pois exige antes a especialização, a afiliação a ideias e métodos, restringindo a liberdade intelectual. A exigência de citar as referências corretas para ser credenciado, por exemplo, conduz à tendência, ao poder e à submissão das grandes galerias e dos agentes formadores. Amadores defendem ideias que se opõem à autoridade profissional, pois expressam preocupações que os profissionais não consideram, não se importam e, muitas vezes, não reconhecem.

(11.) Ao contrário do que Edward Said afirma... Na aceção corrente, refere-se à pessoa que se dedica predominantemente a atividades do espírito, da ciência e da cultura, associada ao pensamento abstrato e erudito.

"...they are learning to become professionals, they are doing so in a pursuit they have freely chosen, at which they are still unable to make a living, and from which they derive a great deal of enjoyment. "

Robert A. Stebbins, *Amateurs, Professionals, and Serious Leisure* (1992, 42)

Mas ser apenas amador, apesar de ser uma figura mutável em diferentes contextos que pode optar por um extraordinário leque de atividades, torna-se instável. É natural optar por tentar pertencer à comunidade académica, numa noção de pertença, de modo a evitar uma situação precária de não remunerado e não oficial no meio artístico.

John Berger (2018) expõe esta tensão quando escreve sobre pintores que desejam ser profissionais, mas têm pouco tempo para pintar: "Quando conseguem uma tarde ou fim de semana livre, sentem que, aconteça o que acontecer, devem completar uma pintura. Os resultados são então casuais porque todos os processos constantes e intermediários foram omitidos" (2018, 167). Neste sentido, Said defende que o intelectual deveria optar pelo amadorismo, "literalmente uma atividade que é alimentada pela dedicação e pela afeição, e não pelo lucro e por uma especialização egoísta e estreita" (2000, 86). O desafio central seria agradar ou desafiar o público.

Imagino que tanto Berger como Said pensaram na sua obra como uma espécie de chamada à atenção dos intelectuais para uma mudança de paradigma dos seus papéis na comunidade, na arte e na política. E assim, foi possível estruturar o pensamento sobre as diversas facetas do amador e direcioná-las para a minha pesquisa. Ambos enfatizam que ser amador não tem nada a ver com a forma como te apresentas socialmente, indo muito além das simples questões de competência e de habilidade. É antes um ato revolucionário, independente, mas não neutro, que não está sujeito às afiliações com universidades que pagam salários e dão notas. E claro, que aqui o "culpado" não é a instituição em si mas o standard provocado pelo profissionalismo.

Porém, a posição de Said, ainda que genuinamente crítica e transformadora, não escapa a um paradoxo fundamental. Said foi um intelectual que operou dentro do sistema académico para o criticar, que habitou as instituições para as questionar de dentro. A sua defesa do amadorismo é sincera, mas o seu enquadramento permanece inevitavelmente dentro de uma lógica académica e



img.17 **No, No, New Museum** (still) (1987), Bruce Nauman

institucional, não por "má-fé", mas porque é a partir desse lugar que Said fala e pode ser ouvido. A vitalidade do *amador apropriado* reside precisamente na sua inserção, na sua capacidade de incorporar e refletir sobre os meios que pretende ocupar.

O intelectual enquanto profissional parte de uma situação de privilégio, por ter frequentado algum tipo de instituição. Distingue-se do *amador apropriado* que acredita que se encontra numa condição temporal, onde começa como principiante e, com o tempo, torna-se profissional. Para os *amadores descartados*, que abordarei no próximo ponto, incluindo sujeitos minoritários que não tiveram acesso às mesmas oportunidades, nenhuma quantidade de experiência é suficiente para os promover para fora da categoria de amador.

Estes não se tornam profissionais, mas antes uma mercadoria, uma fetichização da estética *kitsch (12.)* ou *camp (13.)*. É aqui que reside a institucionalização da paixão. Mesmo quando promove o amadorismo como prática movida por amor e curiosidade, Said não consegue, ou talvez não possa, pensar essa prática fora das estruturas de reconhecimento intelectual.

O amador de Said precisa de se provar no meio académico, de citar as autoridades corretas, de habitar os espaços do poder institucional para ser levado a sério. É, como o autor apelida, uma espécie de anti-herói que se recusa a servir à autoridade e aos seus modelos de eficácia. Trata-se de um amadorismo que, paradoxalmente, exige validação intelectual e opera dentro das mesmas estruturas de poder que pretende criticar: é o *amador apropriado*.

(12.) Categoria estética que designa objetos ou obras de arte considerados de mau gosto, pirosos, sentimentais ou que copiam estilos artísticos eruditos de forma simplista e pretensiosa.

(13.) Sensibilidade estética definida por Susan Sontag no ensaio Notes on "Camp". Caracteriza-se pelo amor ao exagero, ao artifício, à teatralidade e ao humor irónico.

1.3. **Amador Descartado**
Joanna Walsh e a Precariedade Criativa

"I am an amateur. Amateur means a lot of things. That I'm unpaid, or not paid at a professional rate; that I'm enthusiastic, that I want to do it anyway; that I spend time - habitual, spare time - doing it, time away from paid and unpaid work. Ungoverned by formal workplace standards, amateur also means I'm unqualified, unprofessional. That I fail."

Joanna Walsh, *Amateurs!* (2025, 12)

O *amador descartado* (aquele que trabalha fora das estruturas de reconhecimento profissional, competente mas invisível, apaixonado mas precário) é aquele que ama e cria, mas permanece fora das estruturas de reconhecimento profissional. Não por falta de competência ou rigor, mas pela impossibilidade, ou recusa, de habitar o mesmo espaço institucional que o profissional ocupa. Esta figura, frequentemente invisível, terá sempre a força de ser completamente apaixonada.

Ao ler abordagens mais contemporâneas como a de Joanna Walsh, em *Amateurs!* (2025), observa-se uma perspetiva radicalmente diferente sobre o amadorismo. Para Walsh, o amadorismo constitui uma forma de falhar, não necessariamente por menor competência relativamente ao profissional, mas pela incapacidade de habitar o mesmo espaço institucional. Pode-se ser igualmente competente, mas, muitas vezes, falta o enquadramento profissional. Esta condição é inerente ao *amador descartado*, competente, mas não reconhecido; criativo, mas não institucionalizado; apaixonado, mas precário.

No amadorismo não deve existir propriedade, especialização ou alienação do trabalho. Os atos amadores exigem criar uma "estética", uma forma de aparecer para que aquilo que fazemos, e fazemos de nós próprios, seja experienciado por pessoas a quem o permitirmos. Estas contradições levantam questões sobre o trabalho afetivo, muitas vezes com pouca ou nenhuma compensação, quando atores, dançarinos e músicos amadores executam os seus esforços sinceros perante públicos maioritariamente elitistas.

"Amateurism has always been aesthetic because it is imitation. If Plato wrote that artists make, in the widest sense of the word, representations, then amateurs go one further, cosplaying professional creators. And we're mimetic to an extra degree because our imitation is less often taken direct from life but from fictional depictions. Without training, contacts or context, where else can amateurs look for how to be professional but to movies, books, comics, TV, urban myths, to representations of artists in art itself? And to depictions, in art, of amateurs. There were two kinds of amateurs in most of the popular movies, radio, TV and books, those radically levelling distributable media of the pre-internet age."

Joanna Walsh, *Amateurs!* (2025, 16)





img.18 e 19 **Hello Chaos, a Love Story** (2024), Charlie Engman







Os artistas que publicam a sua investigação colaboram ativamente na definição do seu conteúdo. Esta estrutura não depende de entidades centralizadas nem de lógicas de lucro, mas do apoio direto de pessoas que se implicam no projeto.

Ideias já presentes em trabalhos comunitários que se desenvolvem nas margens antes de avançarem para o núcleo, podendo ser triviais ou significativas, com resultados imprevisíveis e surpreendentes, talvez até revolucionários, que de alguma forma perduram.

Esta é a condição do *amador descartado*, a de criar sem propriedade e expondo-se sem proteção. É precisamente esta precariedade criativa que Berger (Modos de Ver, 2018), também reconhece quando observa que "Devem ou aceitar o estatuto de amadores e assim trocar a sua frustração pela segurança despreocupada de um hobby; ou devem lutar com uma determinação implacável como profissionais." (2018, 108) Esta tensão já advém dos paradoxos contidos no amador, sendo que aqueles que poderiam democratizar a arte através da sua prática são os que permanecem excluídos das estruturas profissionais.

Contra esta lógica institucional, emergem iniciativas como o *Arts of the Working Class*, um jornal de rua que aborda a pobreza, a riqueza, a arte e a sociedade. Publicado bimestralmente, reúne contributos de artistas e pensadores de diversas áreas e origens linguísticas, partindo do princípio de que a classe trabalhadora abrange todos e que tudo o que pertence a todos deve ser relatado. Os vendedores deste jornal de rua ficam com a totalidade das vendas, um modelo que entrega o protagonismo a quem o distribui.



img.20 a 23 **Arts of the Working Class**, fotografias por Rita Torres
https://artsoftheworkingclass.org/

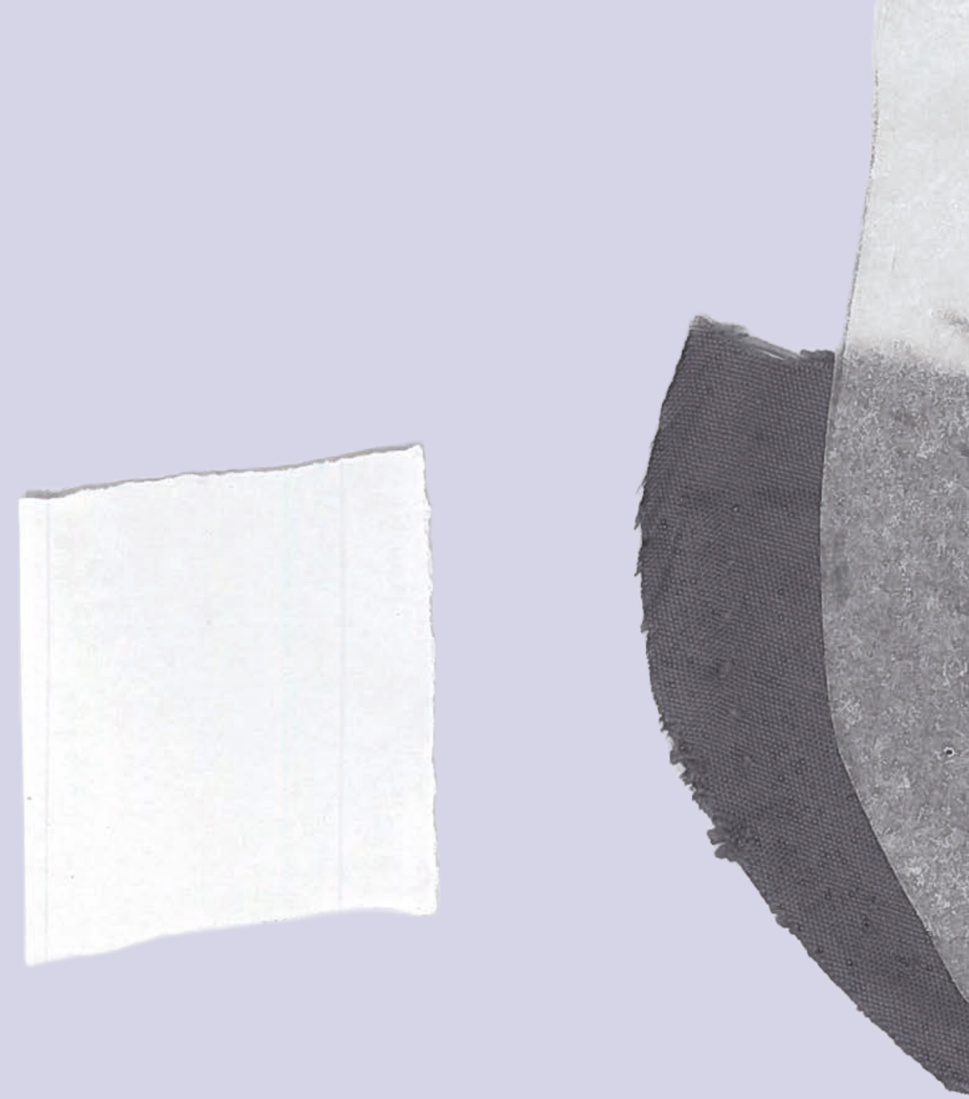
O que faz, então, o *amador descartado*?

Ele dedica-se a práticas que exigem um propósito definido e duradouro, afastando-se do consumo passivo ou da diversão ocasional. Os *amadores descartados* partilham a característica de serem praticantes que encontram na sua atividade um sentido que transcende o mero passatempo. Ao contrário de quem se limita a consumir uma performance ou um produto, eles implicam-se de forma ativa e continuada. A sua prática não é uma distração temporária, mas uma ocupação que perseguem porque lhes dá prazer.

Esta persistência distingue-os claramente das tarefas de bricolage contemporâneas, como pintar uma casa ou construir uma garagem, que são projetos pontuais, muitas vezes encarados como um fardo e realizados sobretudo para poupar dinheiro. O *amador descartado* não se confunde com o "faz-tudo ocasional", pois a sua atividade é escolhida por gosto e mantida com um empenho que a torna parte integrante da sua identidade.

As formas de *amadorismo descartado* alinham-se com tensões entre o indivíduo e o Estado nas megacidades da atualidade, tipicamente representadas através de fantasias de classe como o *gentleman amateur* Sherlock Holmes, da classe alta, versus o profissional Inspector Lestrade, da classe média-baixa, exemplos dados pela autora Joanna Walsh. Segundo a autora, as formas de amadorismo apropriado que abordei no ponto anterior, podiam ser anti-autoritárias se o seu individualismo não provocasse o oposto, mesmo sendo anti-governo, anti-academia, anti-polícia.

Nenhum amador, independentemente do seu interesse, estaria envolvido em qualquer tipo de força estatal como atividade principal, mas, ao querer encaixar-se, acaba por resgatar a cidade e preservar o Estado ao ignorar as suas leis, pois pode criticar, mas não o muda. O sistema continua a existir se o amador continuar a existir dentro dele.



"The amateur rescues the city (the crowd) and preserves the state by evading its laws, but he does not critique or change it. The system must continue to exist in order that the amateur continues to exist outside it. This fantasy assertion of individuality produces a kind of cognitive dissonance for the consumer of these fictions who, as a fan, is necessarily part of a crowd. "

Joanna Walsh, *Amateurs!* (20250, 31)

As formas de amadorismo descartado crescem antes de trabalhos impulsionados por outras razões que não a remuneração. Alguns demonstram uma ética *punk* (14.), entendendo-se como contribuintes para uma cultura oposicional, marginalizada ou minoritária, sem desejo de serem assimilados à categoria profissional.

(14.) refere-se aqui não apenas a um género musical, mas a uma atitude cultural e estética associada à recusa de normas estabelecidas, à crítica das estruturas, da produção independente e da cultura marginal.

Categorizado como arte de baixa classe, o trabalho amador pode por vezes assemelhar-se ao *kitsch*, talvez, uma forma de arte mais industrial, que, ironicamente, provoca uma resposta estética mais sofisticada por parte dos académicos. Associamos, quase sempre, por defeito, a natureza radical da prática estética amadora ao artifício que imita artifício, que produz trabalho aparentemente não transgressor e tradicionalmente arriscado. Sendo que a precariedade criativa, não é acidental, é uma ação. É o preço de uma prática que recusa propriedade, especialização e alienação do trabalho, mas que, ao recusá-las, também se exclui das proteções que essas mesmas estruturas oferecem.

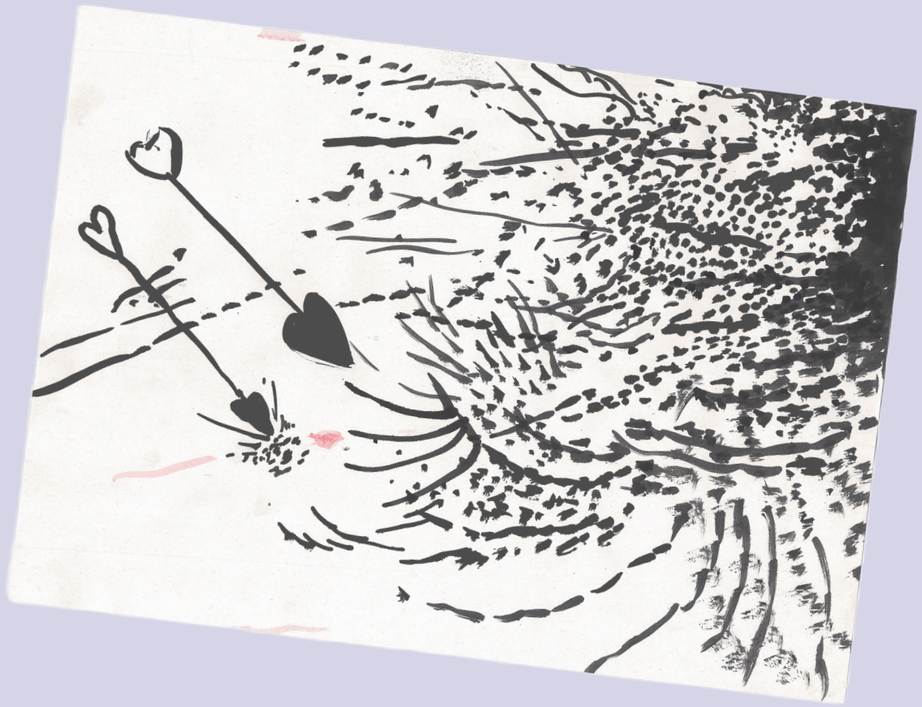
> "As such, our identification was always an investigation, an act of sleuthing as thrilling as any amateur detective story. We played, not at being these fully human individuals, but at being depictions of them. Identification can be a leap of generosity, but this was so often an aspirational leap of gender, race or class, the effort of which merely pointed to the gap between us and them."
>
> Joanna Walsh, *Amateurs!* (2025, 73)

Um exemplo perfeito desta precariedade está na icónica frase de Ed Halter, no ensaio "After the Amateur", "Pode-se falhar em ser profissional, mas não se pode falhar em ser amador." (2009, 15). Esta frase, aparentemente libertadora, contém toda a ambiguidade da condição amadora. Por um lado, afirma uma verdade democrática onde todos somos capazes de ser amadores e de criar, por mais não profissionalmente que seja. Mas, por outro lado, se não se pode falhar em ser amador, também não se pode verdadeiramente ter sucesso como amador. Não há progressão, não há reconhecimento institucional, não há segurança material.

Não se trata de lamentar a impossibilidade de sucesso profissional, nem de reivindicar uma pureza amadora que se bastaria a si mesma. O que a citação revela, no fundo, é que o amador não pode ser medido pelas mesmas coordenadas do profissional, porque a sua lógica é outra. É essa outra lógica que pretendo agora explorar a partir da minha própria prática e da importância das referências culturais no registo pessoal.

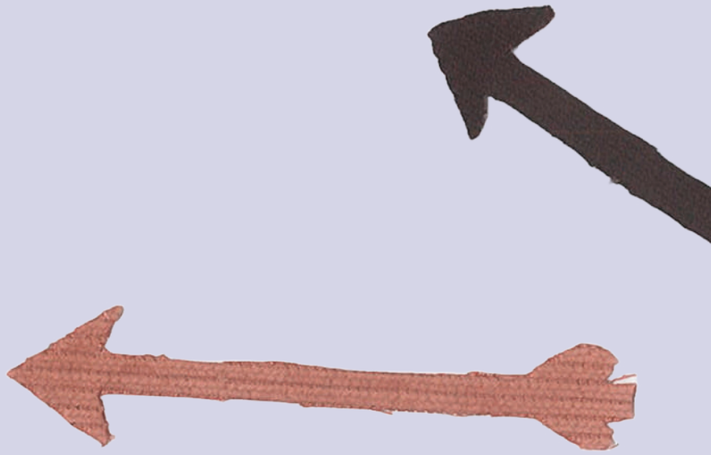


img.24 Conversa com Joanna Walsh a propósito do lançamento do livro (2025), Trama



2- REFERÊNCIAS

2. **Referências**
Sobre criar a partir do que se ama



O que são para mim as referências e qual é o papel delas no meu projeto?

O presente capítulo não propõe fazer uma teoria geral das referências no mundo da arte. O seu objetivo é mais modesto; vou tentar demonstrar, a partir da minha própria prática artística e de investigação, como as referências podem operar no processo criativo de um amador. Não se trata de descrever um método universal, mas de revelar um gesto. Ao longo das páginas que se seguem, procuro responder a uma pergunta que me acompanha desde o início deste percurso: de que modo as referências que acumulo, revisitando e transformando, se tornam matéria viva para a criação? E como é que esse processo se distingue do uso institucional ou profissional das referências?

Para isso, desenvolvo três conceitos operativos que emergem da minha prática e que me permitem articular a relação entre o amador e as referências: o *re* arquivo, o *re* autor e o próprio amador, enquanto figura que navega, sem ansiedade de originalidade, por uma constelação de influências afetivas e estéticas.

Mas então como é que os amadores podem adquirir ferramentas que os ajudem a exercer as suas paixões?

Através das referências!

E o que são essas referências?

A etimologia transporta-nos ao latim *referentia*, particípio presente de *referre*, «referir». No dicionário, os significados multiplicam-se entre o ato de referir, a alusão, o modelo, o ponto de apoio. No plural, as referências são também as informações que damos ou pedimos sobre alguém. Esta última aceção interessa-me particularmente, porque desloca a referência do domínio do objeto para o domínio da relação.

Nestas relações com o amador podemos voltar a relevar as diferenças entre o apropriado e o descartado. Enquanto o *amador apropriado* procura tornar-se numa referência, o *amador descartado* utiliza as suas referências para a criação artística.

As referências nunca são citações decorativas nem objetos de culto num arquivo inerte. São, antes, elementos vivos que me acompanham no processo criativo. Elas surgem naturalmente ao longo da minha vivência, não como resultado de uma pesquisa sistemática, mas como acumulação afetiva de interesses, gostos e encontros.

É um dispositivo pessoal e processual onde as referências, imagens, gestos, memórias, objetos, são constantemente revisitadas, rearranjadas e transformadas. É uma espécie de, brincando, re-arquivo em movimento, um acumular de referências sem hierarquia prévia, onde cada fragmento pode ser reativado a qualquer momento.

AMADOR

BOM

Relação viva, gesto, narrativas

O amador é aquilo que as suas referências fazem dele

Representar como matéria viva

Hito Steyerl

Hal Foster

Aby Warburg

Imagem pobre

Cópia em movimento baixa resolução

Fluxo digital, circulação intermitente

Hierarquia baseada na resolução

Viragem indexal

Crise de significação

Referência como índice

Abandono da influência linear

Nachleben - vida póstuma

Tempo dobrado estratificado

Origem defendida pelos futuros

ONDE ENCONTRAR AS REFERÊNCIAS ?

Relação entre corpos (amador) e imagens (Reenactment)

Para entender a forma implícita de como este *re* significado se pode adequar à minha forma de lazer, é preciso fazer uma espécie de compilação entre todas as minhas referências. O que me intriga é perceber como esta noção de "referências" opera no interior do campo artístico académico. Reparo que muitos profissionais da arte, curadores, críticos, historiadores e artistas consagrados vivem um paradoxo fascinante e, por vezes, incómodo.

Por um lado, todos aspiram a tornar-se uma referência. Isso significa um reconhecimento que acompanha um amplo repertório, um conhecimento aprofundado e, por vezes, habilidades excepcionais e experiência significativa numa área. Para tal, é preciso apresentar um histórico consistente de realizações e impacto positivo. Na prática, estes profissionais conquistam a confiança da comunidade devido a uma reputação sólida. Por outro lado, esses mesmos profissionais raramente admitem publicamente quais são as suas próprias referências. É como confessar que a influência sofrida pudesse diminuir a sua originalidade.

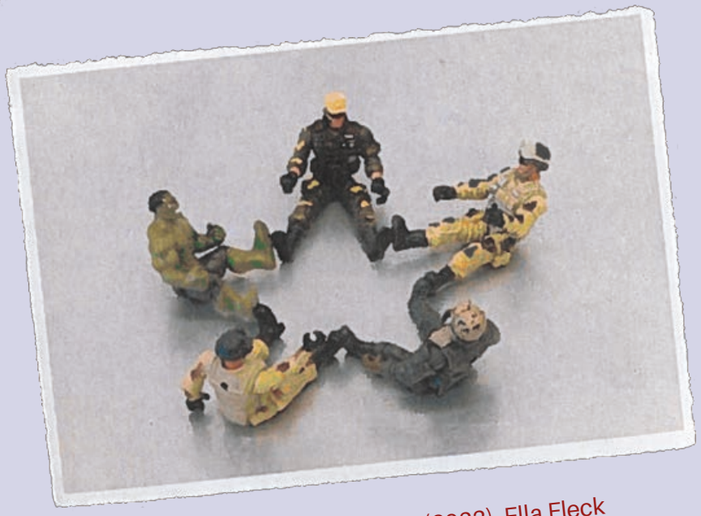
Como estudante, aprendo que há sempre críticos ou teóricos que dissecam o que observam à procura de ecos e imitações, como se ninguém fosse simplesmente ele mesmo, mas sim composto por muitas outras pessoas.



img.26 **straight lines** (still), Bengt Tibert



img.25 **The Dancing Plague** (2021), Gareth Brookes



img.27 **Peace treaty** (2023), Ella Fleck

2.1. **Contexto**
Aquilo Que Nos Compõe

O amador é aquilo que as suas referências fazem dele. Uma afirmação poética, que se apoia na relação viva que estabelece com as imagens, os gestos e as narrativas que a precedem e a atravessam.

No percurso desta investigação, tornou-se evidente que as referências não podem ser tratadas como meros objetos de arquivo ou citações decorativas. Pelo contrário, exigem um aprofundamento teórico que permita compreender de que modo operam na criação artística e, sobretudo, onde podem ser encontradas. Esta introdução prepara o terreno para essa reflexão, partindo de pensadores fundamentais: Aby Warburg, lido através de Hal Foster, e Hito Steyerl para, em seguida, situar a figura do amador como *re* autor de uma constelação de referências (15.) que habitam a relação entre corpos e imagens.

Portanto, a necessidade de aprofundar o conhecimento sobre as referências não é uma exigência meramente académica. Ela decorre da própria natureza movediça do seu habitat. As referências estão nas imagens pobres que circulam, seguindo Steyerl, nos gestos reciclados, e também nos vestígios anacrónicos (16.) que Warburg chamou de *Nachleben* (17.) (aqueles que sobrevivem do passado nas relações sensíveis), ou seja, na relação entre corpos que se movem e nas imagens que se degradam.

(15.) Conceito de matriz benjaminiana que define um agrupamento dinâmico de referências teóricas, visuais ou históricas.

(15.) Elementos, formas ou ideias pertencentes a uma determinada época que sobrevivem, reaparecem ou persistem fora do seu tempo histórico original.



img.28 **Forgotten by ♥** (2024), Alice dos Reis

Hal Foster (1996) oferece uma lente particularmente útil para repensar o papel das referências. A sua leitura da viragem dos anos setenta, em diálogo com Rosalind Krauss, ajuda a compreender como as referências deixam de ser meras citações históricas para se tornarem operadores de mudança. Assim, a crise do significado na arte não é um acidente, mas o próprio motor de uma transformação profunda na forma como nos relacionamos com o passado.

Foster explica que ela encontra esse princípio não nas categorias tradicionais da história da arte, estilo, iconografia, influência, mas na ordem semiótica do índice (18.): "uma marca como uma pegada que faz o seu significado através de uma relação direta com o seu referente" (Foster 1996, 80). A referência, nesta perspetiva, deixa de ser uma questão de semelhança visual ou de convenção simbólica para se tornar uma questão de conexão física, causal ou de continuidade. Uma referência histórica, quando tratada como índice, funciona como uma impressão digital ou uma sombra: prova que algo aconteceu sem precisar de o descrever. Este entendimento desloca a referência do domínio da interpretação para o domínio da presença.

(17.) Termo alemão fundamental na teoria da arte de Aby Warburg que significa "pós-vida" ou "sobrevivência" das imagens.

(18.) Conceito discutido pelo crítico Hal Foster para descrever a arte centrada no "índice", ou seja, no signo que funciona como o vestígio físico.



img.29 **It's a date: Alice dos Reis** (2021), Alberta Romano
https://contemporanea.pt/edicoes/01-02-03-2021/its-date-alice-dos-reis



img. 30 **Bideratlas Mnemosyne** (Painel 39), Aby Warburg

Foster contextualiza esta viragem indexical como uma resposta a uma profunda crise de significação. Com a produção em série do Minimalismo e a lógica do simulacro na *Pop Art* (19.), a relação entre significante e significado tornara-se perigosamente instável, quase arbitrária.

A arte dos anos setenta ter-se-ia deparado com um "*trauma of signification*" (20.), um momento em que a abstração do referente e a predominância do fotográfico ameaçavam dissolver a própria possibilidade de sentido (Foster.1996, 82). Perante esta crise, a resposta primária foi regressar a uma forma de significado mais primordial e segura, a presença física inegável. O que isto implica para o papel das referências é que Foster obriga a abandonar a ideia de que estas são simples influências ou fontes alinhadas numa linha cronológica linear. Pelo contrário, as referências operam um regime temporal mais complexo, que encontro desenvolvido nas práticas e nos gestos de Aby Warburg.

Foi Warburg quem, com o conceito de *Nachleben* (vida póstuma), mostrou que as referências artísticas não obedecem a uma sucessão linear de causas e efeitos. Esta relação com o passado é um processo dinâmico e eticamente carregado de *re* atualização e transformação, uma compilação, um tempo dobrado, estratificado e de multicamadas. A origem da referência não é, então, definida pelo seu passado, mas pelos seus futuros, pela diversidade das suas várias histórias. A verdadeira origem é o ponto para o qual se continua a regressar de modo a encontrar mais e novas variações. Este entendimento desestabiliza o objeto histórico, expondo os limites dos períodos baseados na simples sucessão temporal.

(19.) Movimento artístico surgido na década de 1950 que apropriou imagens, técnicas e símbolos da cultura de massas, da publicidade e do consumo.

(20.) Conceito da crítica de arte contemporânea que descreve a crise ou o "choque" que ocorre quando os sistemas tradicionais de linguagem e representação falham em traduzir uma experiência traumática.

Onde encontramos as referências?

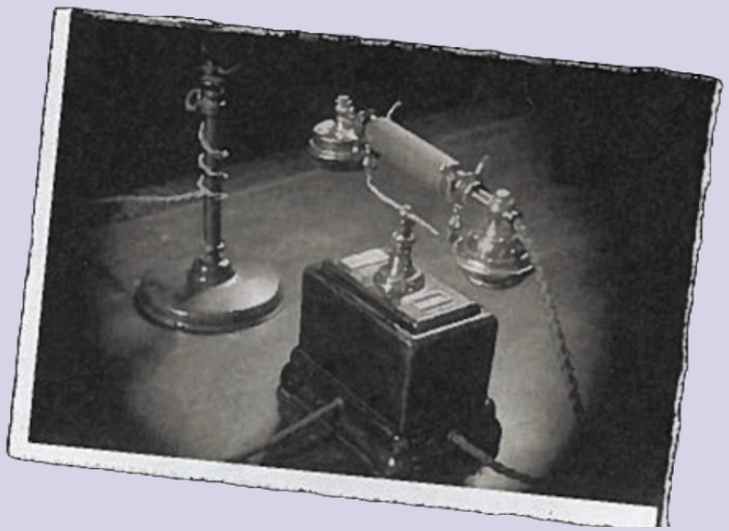
Encontramo-las na relação entre corpos (amador) e imagens (*reenactment*). Este encontro, que se tornou central, foi decisivamente justificado pela leitura de Hito Steyerl. No seu ensaio "In Defense of the Poor Image" (2009), Steyerl desenvolve o conceito de "imagem pobre", cópia em movimento, de resolução *substandard* (21.), que se deteriora à medida que acelera e viraliza. É um fantasma de imagem, uma miniatura, um JPEG, distribuída gratuitamente, carregada, descarregada, partilhada, reformatada e *re* editada.

As referências habitam, hoje, este fluxo digital, não estando apenas nos arquivos físicos, mas nos circuitos onde circulam de forma intermitente, desafiando o património cultural e os direitos de autor. A hierarquia contemporânea das imagens, recorda Steyerl, não se baseia apenas na nitidez, mas sobretudo na resolução.

Steyerl pergunta, evocando o realizador Dziga Vertov: "Camarada, qual é o teu vínculo visual hoje?" (Steyerl, 2009). A referência pode surgir através da memória dos sentidos, mas, se quisermos *re* interpretar, tem de ser com o aspeto material. O desejo de se tornar/criar algo, uma imagem, é o resultado da luta pela representação. Sentidos e coisas, abstração e matéria convergem dentro das imagens. Participar na imagem significa fazer parte de tudo isto.

(21.) Utilização intencional de imagens ou suportes com qualidade técnica inferior à exigida pelos padrões de mercado (baixa resolução).





img.31 a 33 **Man with a Movie Camera** (1929), Dziga Vertov

"Just look at a 1977 video of the song to see why: the clip shows Bowie singing to himself from three simultaneous angles, with layering techniques tripling his image; not only has Bowie's hero been cloned, he has above all become an image that can be reproduced, multiplied, and copied, a riff that travels effortlessly through commercials for almost anything, a fetish that packages Bowie's glamorous and unfazed postgender look as product.

Bowie's hero is no longer a larger-than-life human being carrying out exemplary and sensational exploits, and he is not even an icon, but a shiny product endowed with posthuman beauty: an image and nothing but an image."

Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen (* 2009, 32)



img.34 **Heroes** (1977), David Bowie

O que venho a perceber é que o amador é a figura que melhor navega neste território movediço das referências. Ao contrário do profissional institucionalizado, que define o que conta como referência legítima, o amador trata as referências como matéria viva. Ele não precisa da ficção da originalidade. Ele opera no domínio do *hobby horse* (22.), do gesto repetido por prazer, descomprometido da obrigação de produzir novidade.

Não procura um significado profundo nas referências do passado; repete-as para que o significado se dissipe e algo novo, talvez mais superficial, mas também mais aberto, possa emergir. Move-se no índice, na pegada, na imagem pobre que circula, no gesto reencenado. **A sua prática não é a de um arquivista solitário, mas a de um montador coletivo. A sua comunidade reúne-se não para estudar passivamente as referências, mas para as reencenar em ato.** A montagem torna-se *reenactment*: uma performance que revisita um gesto passado, um evento, uma atitude ou uma referência para a trazer ao presente transformado. O *reenactment* transforma o espectador passivo em participante ativo e dissolve a fronteira entre o original e a cópia, entre a referência e a sua atualização. Os corpos ocupam os lugares dos fragmentos. É a montagem em carne e osso.

(22.) Brinquedo infantil do "cavalo de pau". Foi o nome da primeira revista dedicada exclusivamente às artes visuais na Grã-Bretanha (The Century Guild Hobby Horse, 1884) e é o termo francês (dada) que, reza a lenda, foi escolhido ao acaso num dicionário para batizar o movimento de vanguarda Dadaísmo em 1916.



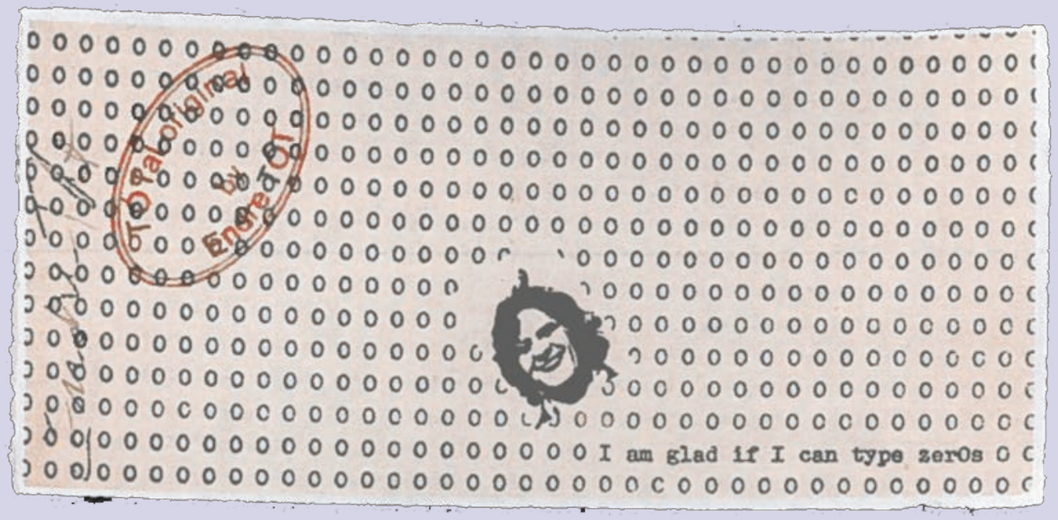
img.35 **Day is Done and The Offer** (2011), Mike Kelley

O amador, na minha perspetiva, é precisamente aquele que reconhece que a referência não é uma contaminação, mas a própria condição da criação. E ao reconhecê-lo, deste modo, transforma o amadorismo de uma condição débil numa potência capaz de repetir para recriar, de *re* encenar.

2.2. *re* **arquivo**
Documentos de Relações Intra-Artísticas

É lindo quando somos capazes de encontrar pormenores e estabelecer relação com os objetos. Os pequenos pormenores, aquilo a que se chama *easter eggs* (23.), aparecem frequentemente numa diversidade de meios culturais, seja no cinema, na música ou nas exposições. Considero que tais detalhes são o verdadeiro testemunho de um conhecimento aprofundado. As referências ocupam, assim, um lugar essencial na criação artística, pois são estes elementos que me levam a valorizar os trabalhos que observo, seja na sua disposição espacial ou na materialidade que os constitui.

(23.) Expressão oriunda da cultura dos videojogos e da informática que designa referências ou piadas ocultas inseridas intencionalmente numa obra.



img.36 **I am glad if I can type zeros** (1975),Endre Tot

Ao longo desta dissertação, como já assinalado, tornou-se evidente que as referências não ocupam um lugar secundário ou meramente decorativo na criação artística. Pelo contrário, desempenham um papel essencial, funcionando como o tecido invisível que liga obras, gestos e pensamentos através do tempo. Contudo, a forma como habitualmente arquivamos as referências em listas, bibliografias ou citações padronizadas, nem sempre capta a sua dimensão viva, afetiva e processual. Esta constatação conduziu-me à necessidade de criar um *re* arquivo, um dispositivo que não apenas registe as influências, mas que as torne operativas, que as mostre em ação no próprio ato criativo.

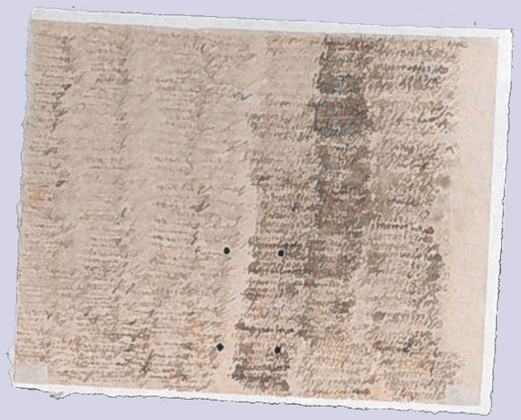
Foi assim que nasceu a ideia de integrar na dissertação, em anexo, três pequenas zines, cada uma dedicada a uma peça prática realizado ao longo destes dois anos.

A escolha do formato do *re* arquivo, surge da sua natureza artesanal, de tiragem limitada e de circulação marginal, alinha-se perfeitamente com a figura do amador que venho a pesquisar.

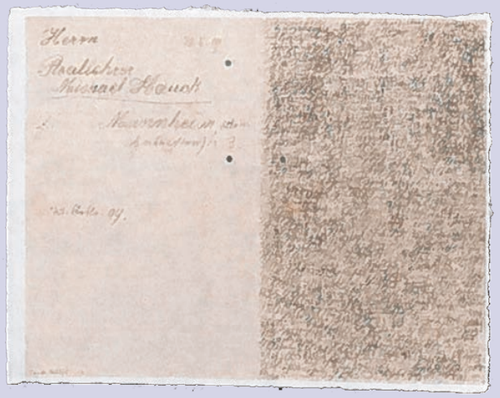
Cada *re* arquivo funciona como um marcador de capítulo, um objeto que interrompe a linearidade do texto académico para oferecer um testemunho direto do processo criativo. O primeiro *re* arquivo acompanha o capítulo sobre o amador e apresenta "*Não preciso de me preocupar. És exatamente igual a mim.*" (2026). A segunda, dedicada às referências enquanto montagem, documenta "*Da última vez que te vi, éramos quatro*" (2026). A terceira, finalmente, explora o *reenactment* através de "*meu amor, meu amor que o vento te possua e o meu corpo te guarde*" (2026).

A estrutura de cada *re* arquivo é deliberadamente simples: título da obra, data, um desenho solto da peça e, sobretudo, as referências que acompanharam o processo. O objetivo não é erudito nem exaustivo. É, antes, demonstrar como um objeto artístico nasce de um conceito e se formaliza através de referências que, muitas vezes, já habitam o nosso imaginário. É um gesto de transparência, que mostra o que nos move, o que nos inspira, o que repetimos e transformamos.

Ainda que envolvido no contexto da arte contemporânea, ele opera apenas com os seus meios, considerados alternativos face aos dos artistas formados. Como são os exemplos das cartas escritas por Emma Hauck, enquanto estava internada, para o seu marido. Surgem de uma condição que mantém em aberto as referências que a atravessam. As relações propostas pelos *re* arquivo são, afinal, intra-relações vivas dentro de uma composição.



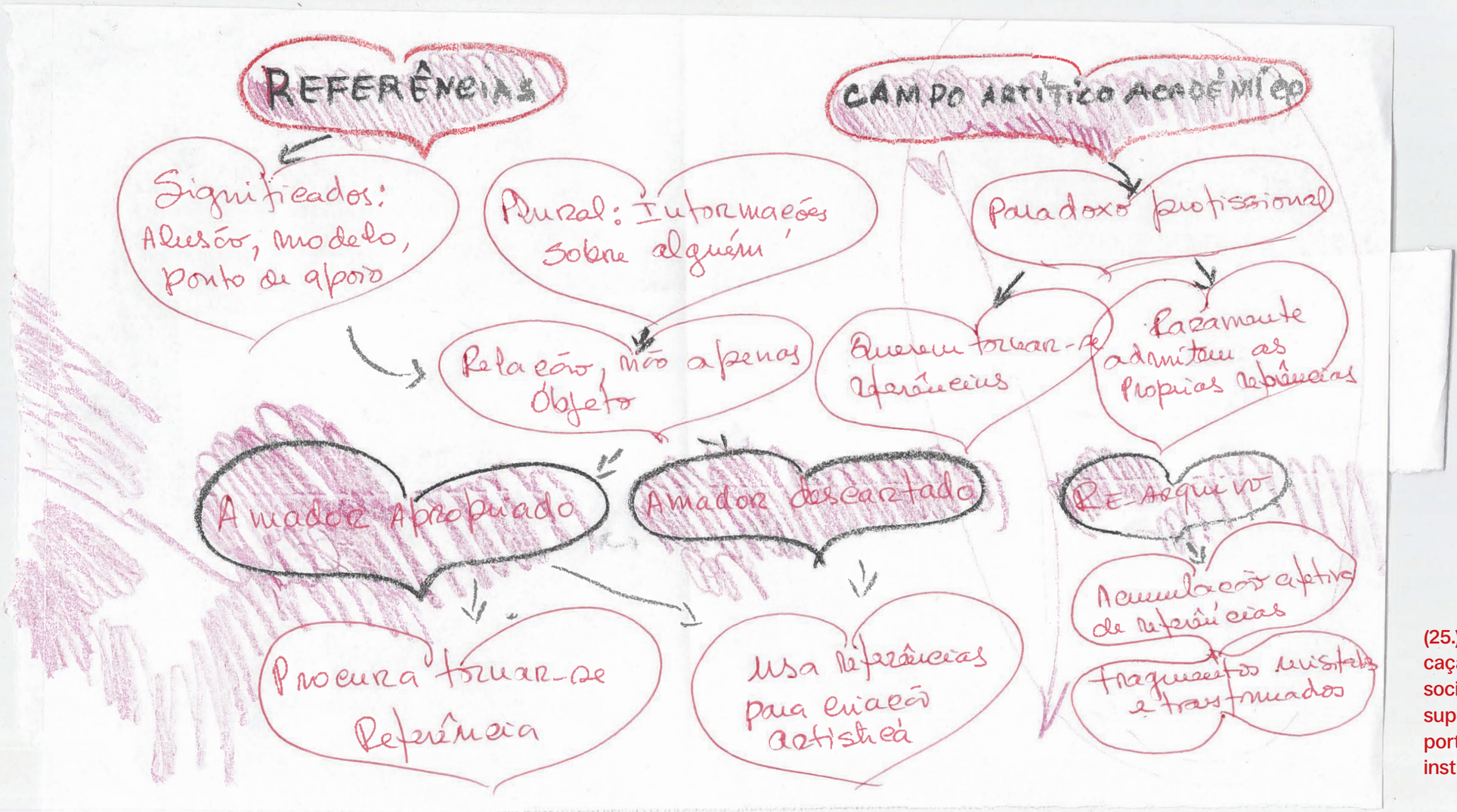
img.37 **Herzensschatz komm** (1909), Emma Hauck



img.38 **Herrn Reallehrer** (1909), Emma Hauck

Este processo encontra fundamento teórico no conceito de "intra-poetic relationship" (24.) desenvolvido por Harold Bloom na sua obra *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973). Bloom defende que a história da poesia é indistinguível da influência poética, pois os poetas a constroem ao "ler mal" os seus predecessores, expandindo assim um novo espaço imaginativo para si próprios.

(24.) Conceito central na teoria crítica de Harold Bloom, refere-se à relação de filiação, tensão e relação estética que um criador estabelece com os autores do passado que o precederam.



(25.) Corresponde à aplicação empírica de teorias sociológicas para validar suposições sobre o comportamento de grupos e instituições.

Adaptando esta noção ao meu contexto, proponho a ideia de relações intra-artísticas. Dinâmicas em que os trabalhos, as técnicas ou os movimentos de uma linguagem artística específica influenciam criações posteriores dessa mesma linguagem. Estas relações são fundamentais para repensar a criação amadora.

O potencial desta abordagem reside em reconhecer que a arte é simultaneamente externa e interna a todos nós. O amador, ao posicionar a sua referência anterior e desviar o seu contexto, permite que os objetos de inspiração se fundam com a sua obra. Neste processo, mesmo quando descartado ou desvalorizado pelo sistema institucional, mostra-se menos interessado em hipóteses sociológicas (25.) sobre experiências já realizadas.

2.3. *re* autor e Amador
Duas figuras barthesianas

> The theatre is the only place in the world where a gesture, once made, can never be made in the same way twice."
>
> Antonin Artaud, *The Theatre and its Double (1994*, 25)

Somos, inevitavelmente, um grande conjunto de referências. Cada gesto, cada pensamento, cada objeto que criamos carrega consigo vestígios de encontros anteriores, de imagens vistas, de sons ouvidos, de afetos acumulados. Esta constatação, longe de diminuir a originalidade de uma prática artística, revela que a criação não emerge do vazio, mas de uma rede imensa de influências, citações e reapropriações. É a partir deste entendimento que proponho a figura do *re* autor, um conceito que me acompanha ao longo desta investigação e que procura articular a relação entre o amador, as referências e o gesto criativo.

A ideia de *re* autor surge da leitura de Roland Barthes, um dos meus principais aliados teóricos. *Em A Morte do Autor* (1987), Barthes desloca o centro da criação do autor para o leitor, afirmando que o texto é um "espaço multidimensional onde se casam e se contestam várias escrituras, nenhuma das quais é original... O autor não é uma origem, mas sim um "espaço onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura" (1987, 64).



img.39 **F for Fake** (1973), Orson Welles

Esta ideia é fundamental para a minha prática. O *re* autor é aquele que, como o leitor de Barthes, não reivindica uma originalidade, mas se assume como alguém que se apropria, recombina e transforma as referências num gesto de autoria coletiva.

É aqui que *F for Fake* (1973), de Orson Welles, um organizador de fragmentos, se torna uma referência incontornável. O filme é uma declaração sobre a natureza falsa do cinema e, por extensão, sobre a natureza construída de qualquer autoria. Mistura entre documentário, ensaio e ilusionismo, e assume-se como uma mentira que nos ajuda a ver a verdade. Nesse sentido, é uma das obras mais honestas sobre a criação artística no plando dos *re* autores.

No mundo académico da arte o prestígio do indivíduo ainda é soberano. O autor domina nos manuais de história da arte, nas biografias, nas entrevistas e na consciência dos criadores, que juntam a pessoa e a obra. Artistas como Bas Jan Ader, cujas performances e filmes são frequentemente lidos através da sua biografia trágica, ou Suzanne Lacy, cujo ativismo feminista é indissociável da sua figura pública, e ainda William Burroughs, cuja personalidade pouco ortodoxa, bem como a sua vida complexa (26.) tornou-o tão mítico quanto a sua escrita, são exemplos paradigmáticos de como a narrativa institucional tende a fixar a obra na aura do seu criador.



img.40 **Fall 2 - Amsterdam** (1970), Bas Jan Arder



img.41 **Crazy Man** (1988), William S Burroughs

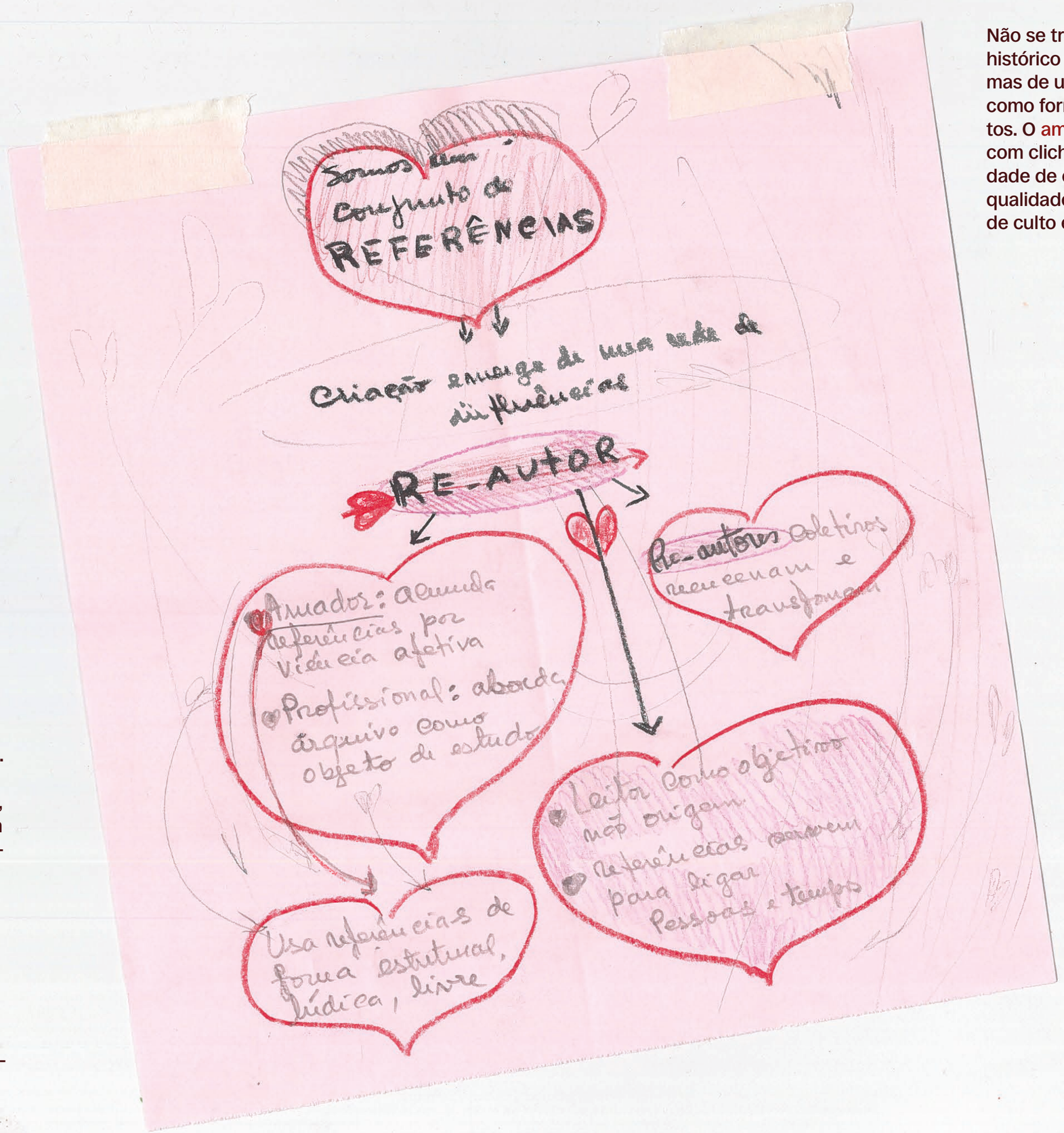
(26.) A vida do escritor norte-americano é marcada pela toxicodependência severa, pela marginalidade e pelo trágico homicídio acidental da sua esposa, Joan Vollmer

Barthes escreveu também sobre o amador de uma forma que muito me interessa. No texto *Roland Barthes by Roland Barthes* (1994), onde o escritor, tal como eu, tenta descrever-se através de fragmentos, opõe o amador ao profissional, definindo-o como alguém que renova o seu prazer: *"he establishes himself graciously (for nothing) in the signifier"* (1994, S2).

Não toca para vencer ou para provar competência; toca por gosto, por amor ao gesto. É precisamente esta atitude que procuro transportar para a minha relação com as referências.

A imagem da arte na cultura corrente está ainda centralizada no autor, na sua história, nos seus gostos e paixões. O escritor e o artista são, no fundo, amadores em potência ou, pelo menos, aqueles que têm de tentar romper com as linguagens institucionalizadas e tendencialmente estanques.

Ora, o que tenho vindo a descobrir é que são os amadores, aqueles que trabalham em contextos nem sempre institucionais, que verdadeiramente utilizam as referências no seu máximo potencial. Para estes, as referências deixam de ser simples citações decorativas para se tornarem elementos estruturais e políticos fundamentais.



Não se trata de utilizar um arquivo histórico para mera apropriação, mas de um processo de inspiração como forma de cultivar os seus gostos. O amador brinca ironicamente com clichês e estereótipos da sociedade de consumo, transformando qualidade em acessibilidade, valor de culto em valor lúdico.

Muitas práticas artísticas contemporâneas, sobretudo desde os finais dos anos noventa, também trabalham com arquivos e referências. A diferença no que proponho, creio, está na maneira como se chega e incorpora essas referências. O artista profissional, ou o investigador académico, tende a abordar o arquivo como um objeto de estudo, de criação e documentação, com o objetivo de produzir um conhecimento ou uma obra que se inscreve num determinado campo. O amador, pelo contrário, chega às referências ao longo da sua vivência, por acumulação natural de interesses e de afetos, processo muito semelhante ao que aplico na minha pesquisa.

Não se trata então de uma pesquisa orientada por um problema ou por uma lacuna bibliográfica; trata-se de um cultivo do gosto que se desenvolve organicamente, como acontece com a minha mãe, que começou por bordar as toalhas para que não fossem apenas tecido simples, ou a fazer peluches com formas de animais para os sobrinhos. Há fortes razões para pensar que a personagem do artista genial (27.) e o núcleo dos que assim o denominam são indissociáveis de uma certa mitologia da originalidade.

Não há discurso académico sem estudos de referências, e poucos são mais obstinados do que aqueles que designam o amador como um indivíduo de relação única com as suas paixões. Esta relação inscreve-se numa autoria coletiva, visível tanto no processo de aprendizagem como no próprio processo artístico, e é aqui que surgem os *re* autores.

Tomemos como exemplo a tradição de inverno da **"White Death"** em Oncești, uma aldeia na região de Maramureș, na Roménia. Este grotesco costume secular envolve mascarados que desfilam durante os festivais de inverno representando a "Morte Branca" e os seus diabos, simbolizando o triunfo do novo ano sobre o frio e o passado.

Aqui, a referência não é um objeto fixo, mas um ritual vivo, transmitido e transformado coletivamente. Estes re autores que se apropriam desta imagem não a cita como um original intocável. Reencena-a e integra-a nas suas referências, demonstrando que a criação emerge sempre de um diálogo com o que já existe. A utilização das referências pode ser considerada mais livre e lúdica, próxima da ideia de que todos os criadores de todas as épocas contribuem para uma grande obra em perpétuo progresso.

(27.) Construção mítica, com raízes no Romantismo do século XIX, que concebe o artista como um ser dotado de um dom divino ou inato, marcado pela excentricidade, pela loucura e pelo isolamento social.



Verifico, como já mencionado, que muitos amadores operam como se todos os artistas de todas as épocas contribuíssem para uma espécie de grande comunidade de amadores em perpétuo progresso. Nós somos todos um grande acumular de experiências e referências, e é nessa generalidade que encontro o caminho para a minha prática artística. Tal como o amador passa a ser um conceito reencenado, que muda a sua função para o coletivo, as referências aparecem aqui como um meio de partilha de conhecimento e conexão entre diferentes pessoas.

Roland Barthes escreveu que "a unidade do texto não está na sua origem, mas no seu destino" (1987, 64). Esta frase ecoa na minha prática de forma constante. Quando crio um objeto, sei que as referências que ele contém só ganham pleno sentido no momento em que alguém, um visitante, um leitor, um outro amador, as reconhece, as interpreta e as integra na sua própria constelação. O destino da obra é, assim, uma co-autoria.

O amador *re* autor, enquanto recetor ativo, é o espaço onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, **todas as citações de que é feita uma criação. É por isso que a minha atuação insiste na partilha. As performances, os trabalhos expostos, as conversas com colegas, tudo isto são dispositivos de encontro. As referências, afinal, não servem para nos tornarmos mais eruditos. Servem para nos ligar: ao passado que insiste em viver, ao outro que partilha os mesmos afetos, ao futuro que ainda não sabemos montar.**

CORAÇÃOZINHO

Destino de Martim Novais

18h

27/06

Até 04/07

Amparo 99

Rua do Amparo nº99, Porto

DE SATÃ

Decidi abandonar
a busca pela verdade.
Agora estou à procura
de viver um fantasioso
Romance

AMPARO99

99

QEOTPQE

PREVEL

2.4. **Montagem**
reenactment comunitário

O que me tem questionado deixou de ser apenas "onde encontro referências?" ou "como as adapto?", e passou a ser, sobretudo, como as aplicar na comunidade e como usufruir em conjunto do seu conhecimento. A resposta que venho a construir é que a montagem, esse dispositivo estilístico e hermenêutico (28.) que justapõe fragmentos heterogéneos (29.), se transforma, quando vivida em comunidade, em *reenactment*. A montagem torna-se *reenactment*, o ato de rearranjar referências passadas torna-se um ato performativo de reencenação no presente.

Esta política, tal como a compreendo, só pode ser alcançada através de identidades amadoras que afirmam o seu amadorismo coletivo, encenando a sua lealdade pessoal e cívica a algum projeto apaixonado. As políticas amadoras e as identidades amadoras alimentam-se e sustentam-se mutuamente. São identidades vulneráveis, instáveis, eternamente confrontadas com a máquina profissional. Serão sempre personagens menores que precisarão de outras personagens menores para obter apoio e solidariedade, a fim de crescerem fortes. Juntas, podem fazer algo amadoramente afirmativo, permitindo-lhes viver para além do negativo, para além da desmotivação e da desafeição. É este o núcleo de um manifesto possível: a recusa da solidão do arquivo e a aposta na força da montagem coletiva.

Esta mudança de perspetiva obriga-me a confrontar um dado estrutural da vida contemporânea, segundo o qual existe uma diferença entre o amador e o profissional. Os profissionais nos museus, nas universidades, nos centros de arte, estabelecem o que conta como referência legítima, como se deve citar, que linhagens são canónicas (30.). Ao fazê-lo, transformam o que poderia ser um labor de amor num fastio do trabalho. É a profissionalização que esconde o trabalho por amor, que apaga as chamas amadoras do puro prazer. O percurso profissional, esse caminho reto e estreito, começa cedo e nunca mais cessa. Estamos programados para atuar, ensaiamos as nossas falas, memorizamos-as.

Algumas pessoas, no entanto, encontram um *hobby* e dedicam o seu tempo livre na garagem, no jardim, na costura, na banda de música. O *hobby* é algo pessoal, frequentemente sem relação com o trabalho, e é por isso que gostam de o fazer. As referências, quando tratadas como matéria viva de criação, pertencem ao domínio do *hobby*, não ao trabalho profissional. Por isso, é na comunidade de amadores que elas encontram o seu terreno mais fértil e a sua inscrição mais material e ativa.



(28.) Relativo à hermenêutica, a vertente filosófica e metodológica que se dedica à teoria da interpretação e à compreensão profunda de textos, símbolos e manifestações culturais.

(29.) Elementos textuais, visuais ou conceituais de origens e tempos históricos completamente distintos que são reunidos num mesmo espaço.

(30.) Que pertencem ao "cânone", ou seja, ao conjunto de obras, autores e teorias que foram consagrados, validados e aceites pelas instituições como modelos de referência num determinado campo.

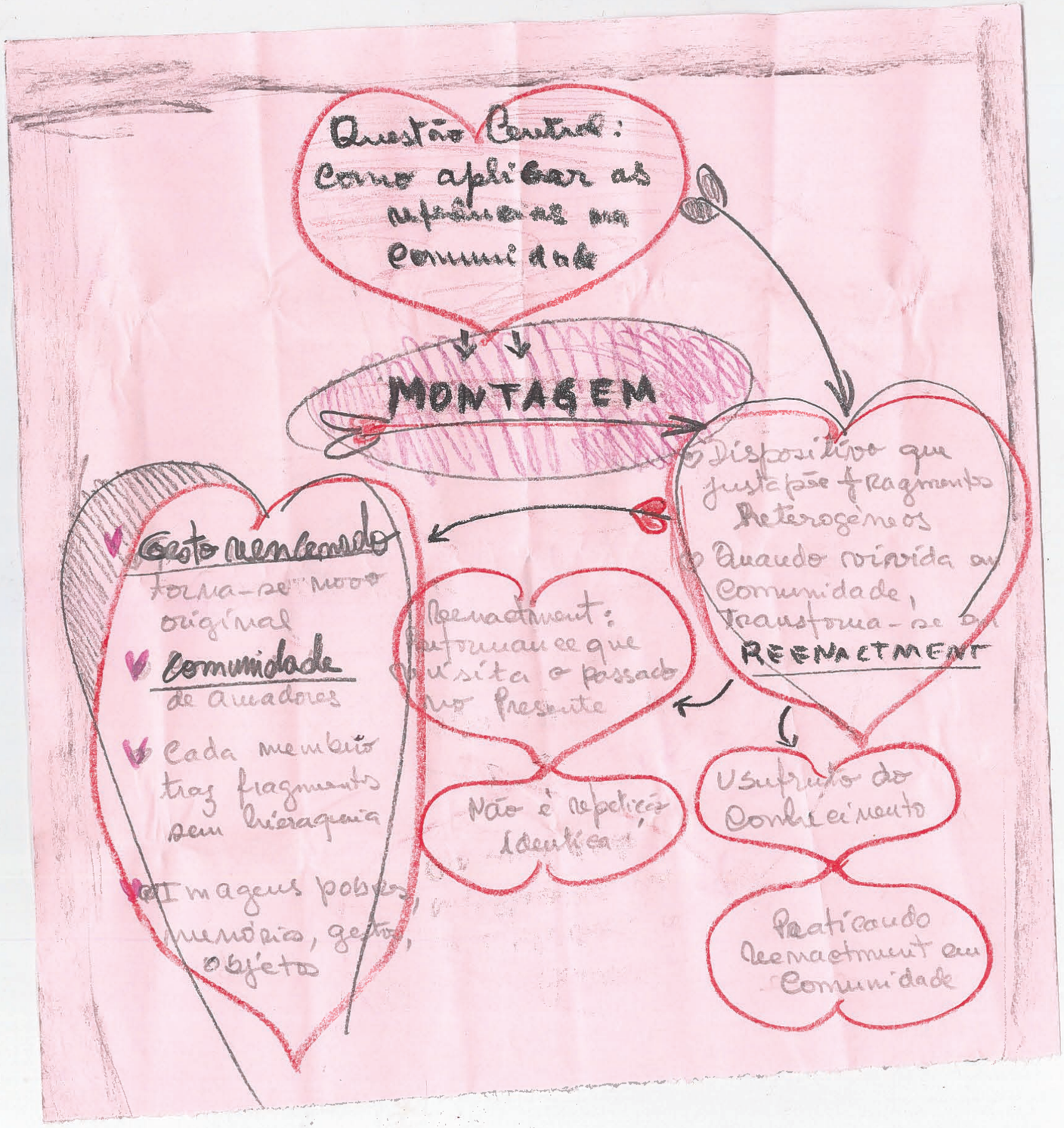
2015 Anne Boyer, *Garments Against Women*
2015 Laura Bennett, 'First-Person Industrial Complex'
2016 Zhang Yiming, TikTok
2016 Microsoft, *Tay* (Twitterbot)
2017 Nick Land, 'A Quick and Dirty Introduction to Accelerationism'
2017 Jia Tolentino, 'The Personal Essay Boom Is Over'
2018 Aesthetics Wiki
2018 Barbara Hammer, *The Art of Dying or (Palliative Art Making in the Age of Anxiety)*
2019 Achille Mbembe, *Necropolitics*
2020/02 Denis Shiryaev, *L'arrivée d'un train à La Ciotat*
2020 Timnit Gebru, co-leader of Google's Ethical Artificial Intelligence Team, sacked
2020 Shawn Presser, *Books3*
2020 Nadeem, Bethke, Reddy, *StereoSet*
2020 Venvonis, *Vowlenu*
2021 Harney, Moten, *All Incomplete*
2021 OpenAI, Dall-E
2021 NFT boom
2022 Kane Parsons, *The Backrooms*
2022 @pharmapsychotic, *Clip Interrogator*
2022 Elon Musk buys Twitter
2022 OpenAI, Outpainting
2022 Residents of Des Moines, Iowa, sue OpenAI over water use
2023 Reddit mod strike
2023 University of Chicago, *Nightshade* and *Glaze*
2023 Hito Steyerl, Mean Images
2023 Cory Doctorow, *The Internet Con*
2024 Cord Jefferson, *American Fiction*
2024 Claire Bishop, *Disordered Attention*
2024 Legacy Russell, *Black Meme*
2024 Reddit IPO

Notes

2004: Amateurs

1. Lev Grossman, 'You – Yes, You – Are TIME's Person of the Year', *Time*, 25 December 2006.
2. developerWorks Interviews: Tim Berners-Lee, 28 July 2006.
3. Ibid.
4. Henri Lefebvre, *Everyday Life in the Modern World* (Allen Lane/Penguin, 1971), p. 204.
5. William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads: 1798 and 1800* (Broadview Press, 2008), p. 175.
6. Jacques Lacan, *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge: Encore: The Seminar of Jacques Lacan, Book XX* (Norton, 1999), p. 3.
7. Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life* (Verso, 2014), p. 51.
8. Ibid., p. 61.
9. Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, trans. Gabriel Rockhill (A&C Black, 2013), p. 43.
10. Jacques Rancière, 'The Issue is to manage and maintain dissensus', VersoBooks.com, 10 August 2021.
11. Ed Halter, 'After the Amateur: Notes', Rhizome, 29 April 2009.
12. Tim Martin, *Essential Surrealists* (Dempsey Parr, 1999), p. 42.
13. Nicholas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Les Presses du réel, 2002), p. 13.
14. 'Risk as Aesthetic Virtue', *The Routledge Companion to Media and Risk* (Routledge, 2020), p. 455

img.42 e 43 páginas digitalizadas do livro *Amateurs!* (2025), Joanna Walsh



(31.) Manifestação pública, temporária e localizada onde o objeto de arte ou a performance é apresentado à comunidade.

É a montagem tornada ato: fragmentos que já não estão apenas lado a lado, são antes encenados, vividos, improvisados por corpos em tempo real.

O que muda quando eu próprio executo os gestos de uma obra que só conhecia por documentos fotográficos?

Que novos sentidos emergem da deslocação temporal, contextual e coletiva?

Juntam-se todas as referências num grande monte, imagens pobres, anotações, memórias, objetos encontrados, e depois reencenam-se. É a montagem "de alma e coração".

Numa comunidade de amadores, a montagem não é uma operação solitária de sobreposição de fragmentos num ecrã ou numa página. É um processo coletivo que exige presença, corpo e ação.

E é aqui que a montagem se torna *reenactment*. *Reenactment* não é repetição idêntica; é uma performance que revisita um gesto passado, um evento artístico (31.), uma atitude ou uma referência para o trazer ao presente transformado.

Cada vez que um gesto é reencenado por um corpo diferente, num contexto diferente, perde a sua aura original, mas ganha uma nova urgência. No *reenactment*, o gesto reencenado funciona como uma não representação do passado, sendo um vestígio físico, um novo original.



img.44 **Los cuentos de la crypto** (2025), Guido O. Contrafatti



img.45 **Work No. 200: half the air in a given space** (1964), Martin Credd



img.46 **white flight** (2012), dean blunt



img.47 **Manto Tupinambá** (2000), Lygia Pape

Como usufruir, então, do conhecimento das referências na comunidade?

Usufrui-se praticando o *reenactment*. A comunidade amadora reúne-se, num ato de lazer, não para estudar as referências, mas para as reencenar coletivamente, como já dito acima. Cada membro traz os seus fragmentos, uma imagem pobre descarregada da internet, uma fotografia de arquivo familiar, um gesto aprendido num vídeo, uma frase ouvida numa conversa, um objeto encontrado na rua.

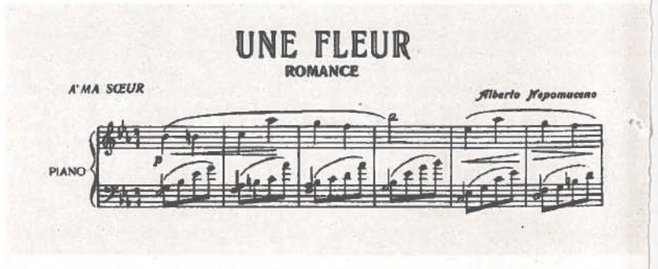
O mesmo raciocínio aplica-se a a representações mais eruditas como um excerto de um clássico da filosofia, como Aristóteles, ou a imagem de um quadro de Martin Credd. Juntam-se sem hierarquia prévia. Depois montam-se, justapõem-se, confrontam-se. Mas a montagem é sempre uma prática que pode levar ao *reenactment*. Os corpos ocupam os lugares dos fragmentos.

Lembro-me de quando apresentei a ideia de pesquisar sobre o amador e nele identificar as referências como o seu principal meio de inspiração e brincadeira. Quase toda a gente ficou intrigada, como se nunca tivesse refletido muito nisso.

O *reenactment* comunitário é um convite a recuperar essa brincadeira perdida, a tratar as referências não como objetos sagrados de culto, mas como brinquedos que se podem pegar, transformar, repetir, estragar e reconstruir. Seguindo Barthes, devemos tratar o passado como uma fase inacabada, que nunca teve tempo suficiente para ser vivida, e por isso a reencenamos agora, coletivamente, para a terminar de viver.

No fundo, a montagem torna-se *reenactment* sempre que um grupo de amadores decide que as referências não são para serem contempladas, mas sim performadas. Ao performá-las, descobrem que a criação artística é a desconstrução de toda autoria e de toda origem. No *reenactment*, quem age não é o "eu" autoral e profissional, é a linguagem coletiva dos gestos, das referências montadas, dos corpos que as reencenam.

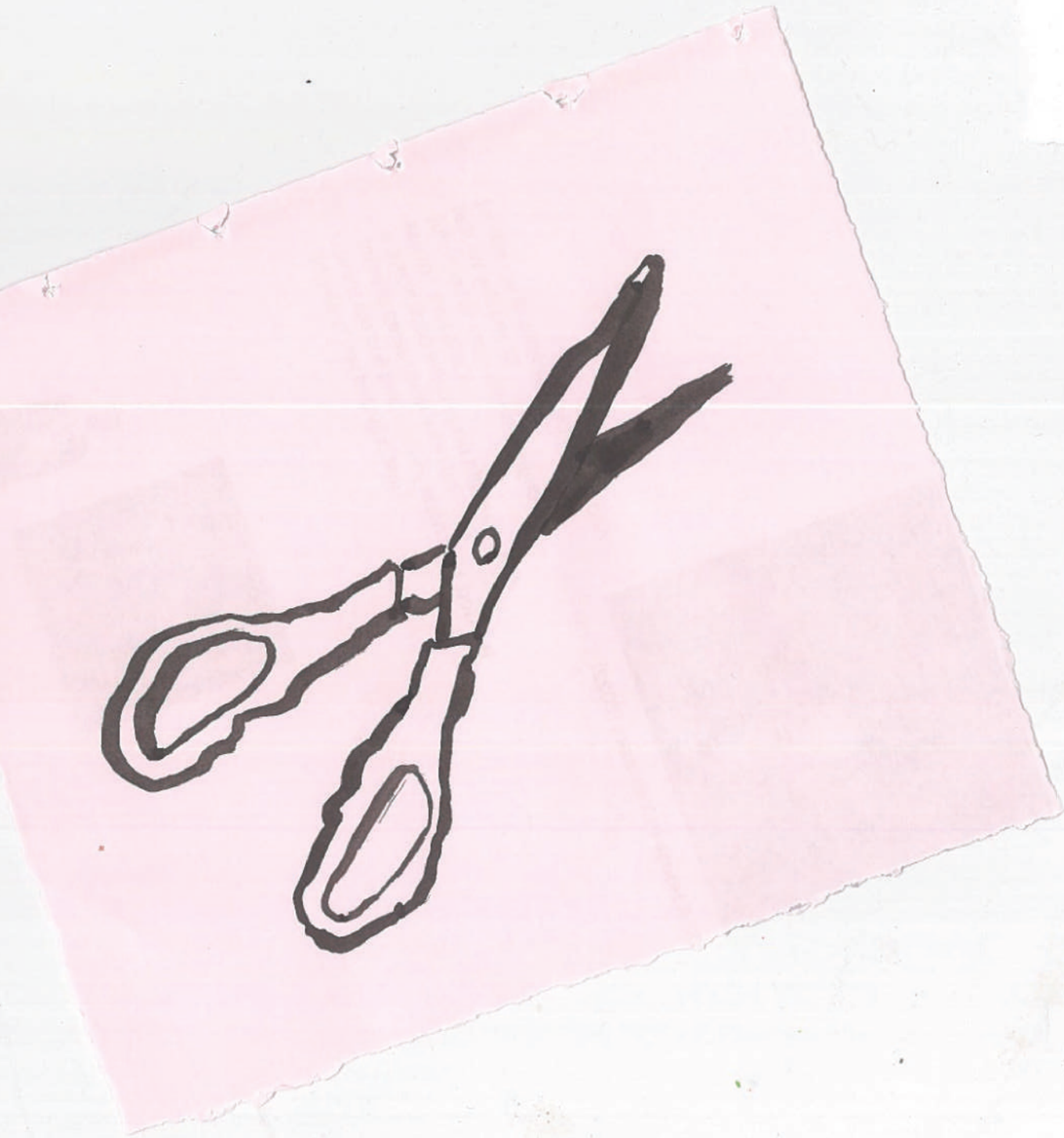
É isso que a comunidade amadora oferece: a possibilidade de não sermos apenas agentes passivos, mas co-criadores ativos das suas reencenações. A participação na criação da própria montagem, que é já um *reenactment*, é o verdadeiro usufruto do conhecimento das referências. E é nesse gesto, repetido e partilhado, que a política amadora ganha o seu manifesto mais simples: persistir, juntos, no prazer de fazer.



8 **Une fleur** (1978), Alberto Nepomuceno (Roberto Szidon, piano)

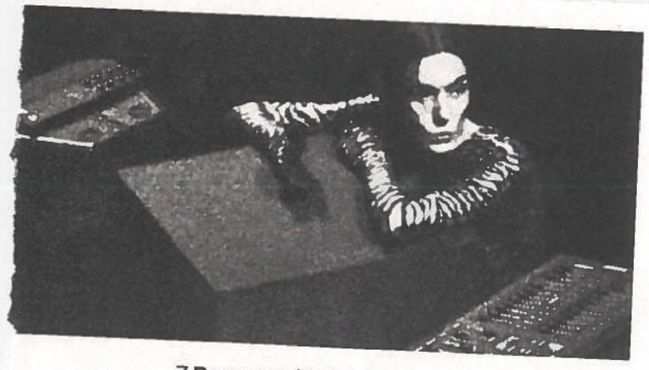


5.1 **Eyes Without a Face** (1960), Georges Franju





8 **Inferno** (1980), Dario Argento



7 **Romance** (2017), Entrevista com Lígia Soares

3. Rekvacimes

3. *Reenactment*

A proposta de Allen situa o *reenactment* como prática que não procura a fidelidade arqueológica ao evento original. Esta diferença produtiva faz com que cada reencenação carregue consigo as marcas do seu próprio tempo, dos corpos que a executam, dos contextos que a informam. O arquivo, nesta perspetiva, não é um repositório estático de factos consumados, mas sim uma matéria viva que se transforma todas as vezes em que é requisitada e adaptada.



img.48 **Technology/Transformation: Wonder Woman** (1978), Dara Birnbaum



img.49 **Wonder Woman** *(issue 39)* (1942), Harry G.Peter

A metodologia que sustenta esta investigação assenta então numa prática de montagem escultórico-performativa (32.), o *reenactment*. Com as mesmas noções que o campo expandido (33.), proposto por Rosalind Krauss, optei por designar o *reenacment*, que adapto, por se tratar de uma zona híbrida entre a escultura e a performance, apoiada num conjunto de referências, onde o objeto artístico deixa de ser uma forma fechada sobre si e passa a funcionar como dispositivo, partitura, prótese ou interface ativada coletivamente, enquanto prática simultaneamente crítica, emancipatória e produtora de conhecimento. Como já referi, as referências não são para serem contempladas, mas sim performadas.

A reencenação é aqui entendida como um movimento que se apropria do passado sem se limitar à sua imitação, reformulando histórias através da criação artística e da montagem, reescrevendo criticamente materiais e conceitos.

Este procedimento, como refere Jennifer Allen em "Observations on Reenactment", artigo presente no livro *Life Once More* (2005), implica sempre uma transformação e atualização, nunca uma mera reprodução, e é precisamente nesta capacidade de moldar o arquivo que reside o seu potencial metodológico.

(32.) Prática híbrida que funde a tridimensionalidade e a ocupação espacial da escultura com a ação, a temporalidade e o corpo próprios da performance.

(33.) Conceito seminal designa a rutura com as categorias tradicionais da arte, onde práticas como a escultura ou a pintura deixam de ser definidas pelo seu suporte físico, mas sim, através de relações lógicas com o espaço.

Esta metodologia recusa a profissionalização da criação, baseada no aperfeiçoamento pela repetição. Trabalha-se a partir de uma posição deliberadamente amadora, reconhecendo que é precisamente nessa marginalidade em relação às estruturas institucionais que reside a possibilidade de uma prática verdadeiramente crítica e transformadora.

3.1. *Reenactment*
Definição e Paradoxos

"If it happened only once, it's as if it never happened"
Artur Zmijewski, Solo show in the Kunsthalle Basel (2005)

O *reenactment* possui em si um caráter paradoxal, tal como as tipologias que se observaram sobre o amador. Se, por um lado, foi criado para a representação comunitária de eventos históricos (34.), frequentemente batalhas ou rituais, com o intuito de precisão documental, por outro, foi facilmente apropriado pelas elites culturais em todas as épocas, assumindo sempre a determinação de uma espécie de volta ao passado, por vezes com carácter nostálgico de um tempo que já não existe. Do amadorismo ao profissionalismo, o *reenactment* exerce precisamente o papel que quero debater.

Antes de aprofundar o paradoxo que, simultaneamente, apaga e cria distância, importa distinguir dois lados do termo. Por um lado, o *reenactment* histórico, que procura repetir o passado da forma mais exata possível, como se a precisão factual garantisse o acesso à verdade. Por outro lado, o *reenactment* artístico, que nas últimas décadas tem vindo a ganhar relevo na arte contemporânea, sobretudo na performance, reencenando eventos, como remediações que são considerados muito importantes para o presente, não por nostalgia, mas por necessidade crítica.

Uma das razões para este desejo, algo inquietante, de repetição performativa reside no facto de a experiência do mundo, seja histórica ou contemporânea, se basear cada vez menos na observação direta e cada vez mais em mediações, arquivos e imagens. Existe sempre uma música, um filme, uma obra que nos faz sentir emoções que não conseguimos controlar, mesmo que seja apenas por um determinado momento.

O *reenactment* artístico responde a esta perda de contacto imediato com o real, oferecendo uma experiência corporal e situada que advém de um interesse pelo falhanço (35.), pelo desvio, pelo "quase". Em geral, denominados precisamente *reenactment* são uma recriação de eventos socialmente populares, da forma mais historicamente correta possível de como o evento ocorreu, na localização original desse evento.

(34.) Acontecimentos do passado registados e validados pelo discurso historiográfico.

(35.) No âmbito da criação contemporânea e dos estudos de performance, o erro ou o fracasso não é visto como uma lacuna técnica, mas como uma estratégia estética deliberada.

O prefixo "*re*" em *reenactment* denota naturalmente um regresso a um tempo anterior, pressupondo a existência de um acontecimento terminado, mesmo quando esse evento nunca foi experienciado diretamente. Inserindo o "*re*" na articulação, o que este retorno significa para a encenação? Embora alguns autores, como a Rebecca Schneider no seu livro *Performing Remains* (2011), sublinhem que consideram impossível a replicação exata de performances e eventos históricos, a noção de "*enactment*" (36.) indica que as estruturas de relação são produzidas e reproduzidas em todo o tipo de atividade.



img.50 **Untitled #122** (1983), Cindy Sherman

Confundindo a história, moldando a sua linearidade e continuidade como um espaço escultórico, constituem *happenings* historicistas (37.) que, numa época em que a *Pop Art*, o *Fluxus* e o minimalismo celebravam o agora, procuravam criar uma experiência atualizada do passado. Esta talvez seja a diferença entre artistas que reencenam eventos *pop-culture* (38.) e as comunidades que recriam eventos históricos, o amor a uma determinada cultura.

Muitos afirmam que a conservação de qualquer história está enraizada numa narrativa que corporifica um jogo de poder e identidade. Então, como representar esta ficção? Uma possível resposta para esta pergunta, que a pesquisa quer averiguar é esta: da forma mais amadora e "plástica" possível.

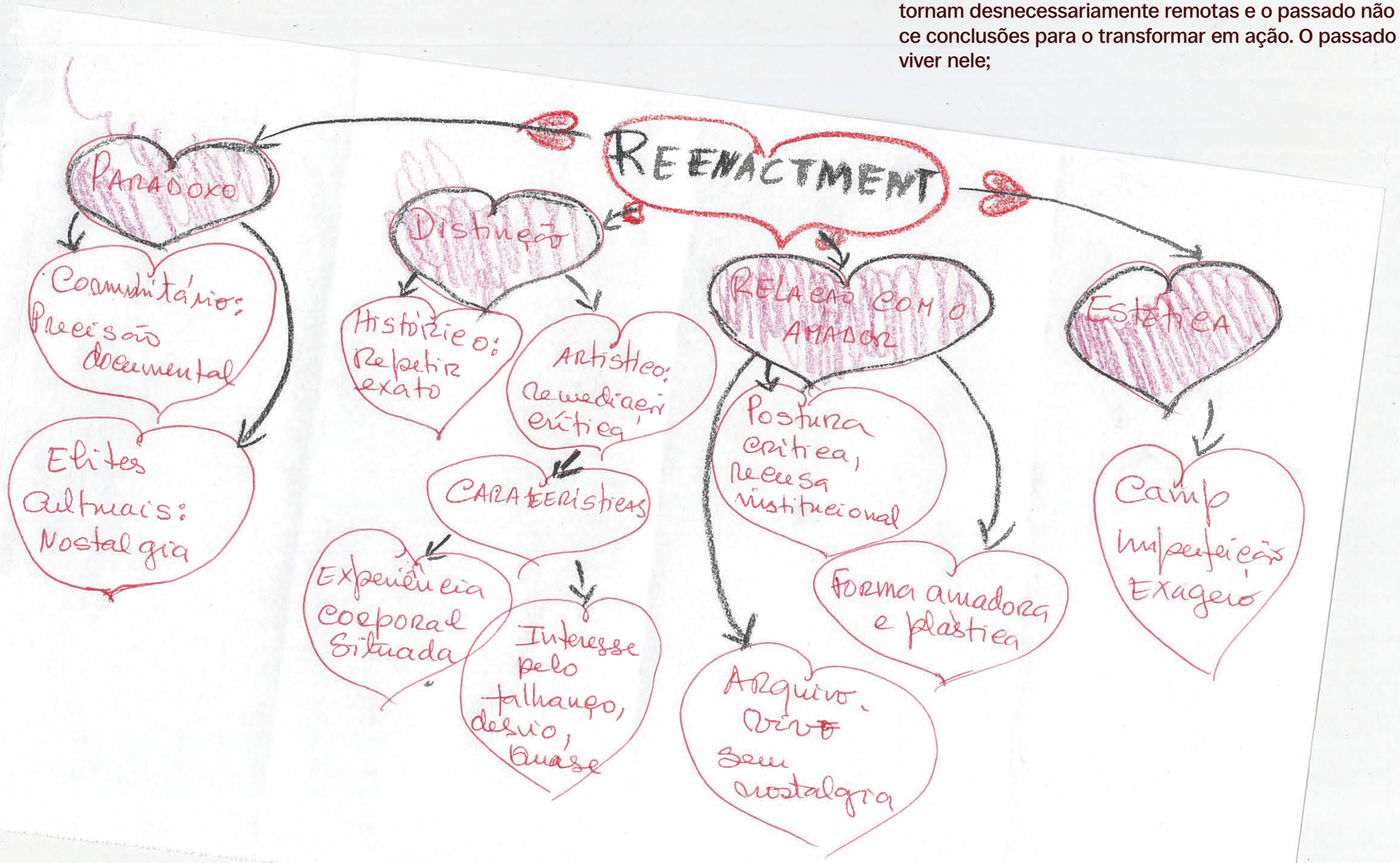
Já o *reenactment* que propomos como metodologia de reencenação escultórico-performativa não é um gesto nostálgico material nem simbólico, por considerar que o arquivo está sempre vivo e incide diretamente no contexto e nas sensibilidades contemporâneas.

(36.) Termo que designa o ato de encenar, reexecutar ou reativar corporalmente um evento, um texto ou uma performance do passado.

(37.) Manifestações artísticas vanguardistas, surgidas no final da década de 1950. que fundem a arte e a vida quotidiana.

(38.) Cultura popular de massas produzida industrialmente para o grande consumo através dos meios de comunicação, da música, do cinema e do design.

O *reenactment*, enquanto prática viva, é a forma de nos situarmos na história não como herdeiros passivos, mas como reencenadores ativos. Este método, meio trágico, meio cómico, meio circense, meio *camp* ajuda no esclarecimento da mistificação cultural do passado que implica perda, uma vez que as obras de arte se tornam desnecessariamente remotas e o passado não nos oferece conclusões para o transformar em ação. O passado não é para viver nele;



Esta metodologia parte de uma posição deliberadamente amadora, reconhecendo o amadorismo como uma postura crítica que recusa integrar-se completamente nas estruturas institucionais, estabelecidas e produtoras de rigidez. Como John Berger afirma: "Um indivíduo ou uma classe que estejam separados do seu próprio passado são muito menos livres para escolher ou para agir enquanto povo ou classe do que aqueles que sejam capazes de se situar na história." (2018, 47).

A reencenação de narrativas acaba sempre com o tabu de adaptar os clássicos de forma indigna. Temos vários exemplos. *Pinocchio Pipenose Household Dilemma* (1994) de Paul McCarthy reencena o conto de Collodi através de performance grotesca e transgressora.

Já *Qu'un sang impur* (2019) de Pauline Curnier Jardin transforma o filme *Un chant d'amour* (1950) de Jean Genet numa instalação performativa carnavalesca. Paradoxalmente, no âmbito da receção, qualquer ato performativo será, no limite, visto como pela primeira vez e entendido como experiência original.

A não ser que apaixonados pelo ato sejam recetores pela segunda vez, o que é inteiramente possível, pois amantes e amadores voltam sempre a encontrar-se e, por isso, provocam momentos de *reenactment*.









img. 51 a 54
Household Dilemma (1994), Paul McCarthy
Un chant d'amour (1950), Jean Genet
Qu'un sang impur (2019), Pauline Curnier Jardin
The Red Shoes (1986), Ann Slavit

Na verdade, qualquer ato performativo poderá ser considerado, no limite, um *reenactment* da sua peça original, pois o performativo e a encenação são espaços temporais instáveis, gestuais e quase irreprodutíveis para os seus corpos e linguagens. A beleza deste método é a de poder falhar completamente; parece oferecer uma espécie de sinceridade, mas é uma sinceridade que ressoa numa estética já muito discutida. Rebecca Schneider, em *Performing Remains* (2011), releva ainda mais a possibilidade do *reenactment* tornar-se numa prática *camp*.

Como é o exemplo de filmes como *The Phantom of Paradise* (Brian de Palma, 1974), que adapta de forma hipnotizante, uma narrativa que mistura Fausto, O Fantasma da Ópera, O Retrato de Dorian Gray e o Inferno de Dante, apoiada na estética *glam rock* (39.), com uma pitada de horror *giallo* (40), que culmina num musical fantasia/pesadelo.

Esta "imperfeição" e "exagero" intencionais, aproximam o *reenactment* da estética *camp*, onde o desajuste e o "*almost there*" se tornam ferramentas críticas de reinvenção. Ao invés de reproduzir fielmente os clássicos, o *reenactment* camp desobedece ao pacto tácito de "podes citar, mas não mudar a história" (Rebecca Schneider, 2011, 109).

Embora estilos e referências de artistas consagrados sejam frequentemente convocados, as obras originais, na sua totalidade, permaneciam até então intocáveis.







img.55 a 57
Divina Comédia The Map of Hell (1480~90), Sandro Botticelli
The Phantom of the Opera (2004), Joel Schumacher
The Phantom of Paradise (1974), Brian de Palma

(39.) Subgénero do rock surgido no início da década de 1970, caracterizado pelo foco no visual exuberante, na androginia e na teatralidade.

(40.) Género cinematográfico italiano de suspense e terror que teve o seu auge na década de 1970 (com realizadores como Dario Argento e Mario Bava). O termo deriva das capas amarelas (giallo) dos livros de bolso dos anos 1920.

I reenact things you've seen a million times before. Straight things, TV things, and medical things: These are the transactions that we all participate in and memorize accidentally. Then I wiggle my hand and wink and you know that everything I just said was in code, and the real truth is the sick or incredible way you feel.

Miranda July, *Friends & Strangers* (Art21, temporada 11)





img.58 e 59 **Friends & Strangers** (2023), Miranda July

O *reenactment*, contudo, propõe um olhar renovado sobre o que antes era mero objeto de contemplação. Enquanto metodologia de investigação e prática artística, torna-se então a forma mais pura de habitar esta condição de amador, sendo ela própria um ato de amor.

Reencenar não é reproduzir fielmente, não é apropriar-se, não é profissionalizar. Reencenar propõe a reinvenção do passado, uma história, um mito, uma performance, para o trazer ao presente através do próprio corpo, da própria voz, do próprio gesto, que se manifesta numa visão comunitária e romântica de fazer arte.

Não é apenas relativa a objetos e obras legitimadas e textos referenciais, mas também é relativa aos atos quotidianos contemporâneos, aos acasos encontrados, às coisas superficiais e mundanas, às imagens que circulam, aos sentimentos.

Relembro sobre este assunto, duas questões colocadas durante a orientação pela Professora Aida Castro.

"Não será aqui a particularidade da incidência do *reenactment* ativado pelas práticas amadoras?

Reencenar estes atos mundanos e pertencentes ao passado, mas também ao presente cultural?"

3.2. **Pano Cénico**
O palco e o vermelho

Tendo já identificado a figura do amador, compreendido o seu modo de reunir conhecimento através das referências e reconhecido a aplicação destas nos seus lazeres, relembro uma das primeiras vitórias do espírito romântico através do *reenactment*.
A história do pano cénico.

/história

But there are many other festivities in which red has the place of honor. One example is the truly epiphanic ritual of raising or opening a red curtain to reveal the stage for a musical or theatrical event. (...) Moreover, that curtain has not always been red. In the eighteenth century it was usually blue, but it gradually evolved toward red, not only because tastes changed but also and more important because new lighting showed actors to best advantage in an ambience of red. Actresses and singers especially complained of appearing pale and lifeless when they were surrounded by blue or green.

The curtain and the stage then switched to red, after which the entire hall did the same. Little by little, whether paired with gold or not, red became the emblematic color of the theater and the opera. It remains so to this day. (...) Dispersed throughout the hall, waving large red cardboard cards that served as their rallying sign, applauding and cheering at every occasion, the Romantics formed an unusual claque. They triumphed over the classicists and ensured the success of both the play and the new dramatic concept.

Michel Pastoureau, em *Red: The History of a Color* (2017)



img.60 **Performance of "Hernani" by Victor Hugo** (1903), Albert Besnard

Neste texto, Michel Pastoureau, em *Red: The History of a Color* (2017), aborda o reencantamento da cor no espaço cénico. Ele recorda o ritual de levantar uma cortina vermelha para revelar o palco, notando que esta nem sempre foi vermelha. No século XVIII era geralmente azul, mas evoluiu gradualmente para o vermelho. Esta mudança não ocorreu apenas por alterações de gosto, mas sobretudo porque a nova iluminação valorizava os atores num ambiente vermelho. Atrizes e cantoras queixavam-se de parecer pálidas e sem vida quando rodeadas de azul ou verde. Assim, a cortina e o palco mudaram para o vermelho, e depois toda a sala fez o mesmo.

O vermelho, cor da beleza intensa, do irradiar e, acima de tudo, cor do amor místico ou carnal, revela-se, tanto em textos como em imagens históricas, como indissociável do teatro e da ópera. Esta vitória romântica sobre o convencionalismo cénico antecipa a atitude do amador que, através da repetição criativa e do desvio afetivo, reencena o passado sem o aprisionar numa réplica exata. O pano vermelho não é apenas um fundo, é um dispositivo de *reenactment*, um palco onde as referências se tornam gesto e onde o amador, tal como o romântico, habita a tensão entre o que foi e o que ainda pode ser.

"Now he belongs to the stages"

(paródia das famosas palavras proferidas por Edwin M. Stanton, o Secretário da Guerra dos EUA, momentos após a morte do Presidente Abraham Lincoln, a 15 de abril de 1865.
A citação original e histórica é: "*Now he belongs to the ages*")

Ao introduzir a prática de *reenactment*, apoiado nas minhas próprias referências, apercebo-me de que este gesto performativo não só nos recorda que toda a evidência é teatral, se entendermos o "palco" como uma referência metafórica ao meu processo. Os palcos e as referências estão ligados por uma partilha da temporalidade, pois "referência" faz alusão a algo que já aconteceu num período distinto da história, adaptado de uma certa forma, enquanto "palco" significa um local, uma reencenação num processo, bem como, de forma mais literal, uma plataforma elevada, tipicamente num teatro, onde atores, artistas e oradores atuam.

No meu processo criativo, nem sempre foi evidente que poderia readaptar ideias e operar sobre noções pré-definidas. Os meus trabalhos pareciam um palco onde eu atuava, quando na verdade o que sempre desejei foi reencenar esse palco, alterando o seu valor e os seus significados. É na precisão aparente que se supõe num *reenactment* que encontro espaço para o desvio, para o erro controlado, para a homenagem crítica.

Adapto histórias com exagero e ironia, um sarcasmo implícito em algumas peças, um lado lúdico, quase de jogo, com o qual procuro inserir o público no meu ambiente. Existe uma ideia matriz propulsora de variações, contentora de configurações em potência que o movimento de transformação pode gerar a partir de si. Mudar o lugar da origem, motivado por processos que envolvem divisões, heranças e o que ficou por dizer, como os sapatos vermelhos (41.) de Ann Slavit e de Michael Powell.

Talvez criar um espaço heterotópico, um novo pano-cénico, onde coexistem clichês e elementos já feitos, mas que reivindicam novas possibilidades inseridas numa poética do excesso que recusa qualquer contenção modernista (42.), me ajude a abraçar o exagero reencenado. Por isso, é que penso que devo aplicar os meus objetos "quase vivos" em presenças que tentam transformar qualquer palco. Num local de convívio, popular, sentimental ou simbólico, utilizando métodos e materiais que recorram à manualidade, à pequena escala e a baixo custo para criar máscaras, esculturas e distorções figurativas que remetem para o espetáculo circense.

(41.) Os sapatos vermelhos constituem um motivo recorrente no imaginário artístico e teatral, associado ao desejo, à paixão e à transformação sedutora e destrutiva da performance.

(42.) Princípio estético derivado do Modernismo que privilegia a sobriedade, a economia de meios, a pureza formal. Esta postura de rigor geométrico contrapõe-se à "poética do excesso" (comum no Barroco ou no Pós-Modernismo

img.61 a 63 **The Red Shoes** (1948), Michael Powell







A ausência de romancear a arte é uma consequência direta da lógica neoliberal, onde tudo deve ser útil, produtivo e não performativo. Esta ausência despertou a necessidade de pensar o amador como ação deliberada e resistência simbólica, fundindo-o com a prática de *reenactment*.

O que me interessa é aquilo que sublinha a teatralidade da história e da memória, sugerindo uma pertença da história a uma temporalidade móvel de regressos e *remakes* (43.). Reencantar o estudo do Amador, contém ideias transformáveis, perfeitas para a minha área de interesse, que me move, com referências que me cativam, que funcionam como pretextos para criar, como catalisadores de sentido.

Os *reenactments* artísticos não procuram a autenticidade para além das imagens. Perguntam, antes, o que as imagens que vemos podem significar concretamente para nós, se as experienciássemos pessoalmente. Através de uma abordagem paradoxal, eliminam a distância segura entre o evento histórico representado e o presente, entre performers e audiência. A representação transforma-se em corporização, o envolvimento indireto em direto, por vezes desconfortável. O observador passivo torna-se testemunha ou participante ativo, substituindo o conhecimento coletivo do passado por uma experiência direta e física da História.

A urgência em criar é uma força que não encontra na finalização de um projeto o seu objetivo. Para o amador, este procedimento tem uma dimensão particular. Sem o peso de uma tradição técnica a reproduzir fielmente, perante um palco específico, o desvio em relação ao modelo original não é erro, é argumento.

(43.) Novas versões ou produções de obras pré-existentes (originalmente associadas ao cinema, mas operantes em todo o campo artístico).

"different then live action role-playing is role-playing games in which the actors also physically play their character. In contrast to re-enactments and living history, which both refer to historical events, is that they allow access to history, or histories, through immersion, personification, and empathy in a way that history books cannot."

Inke Arns, History Repeat Itself (2007, 2)

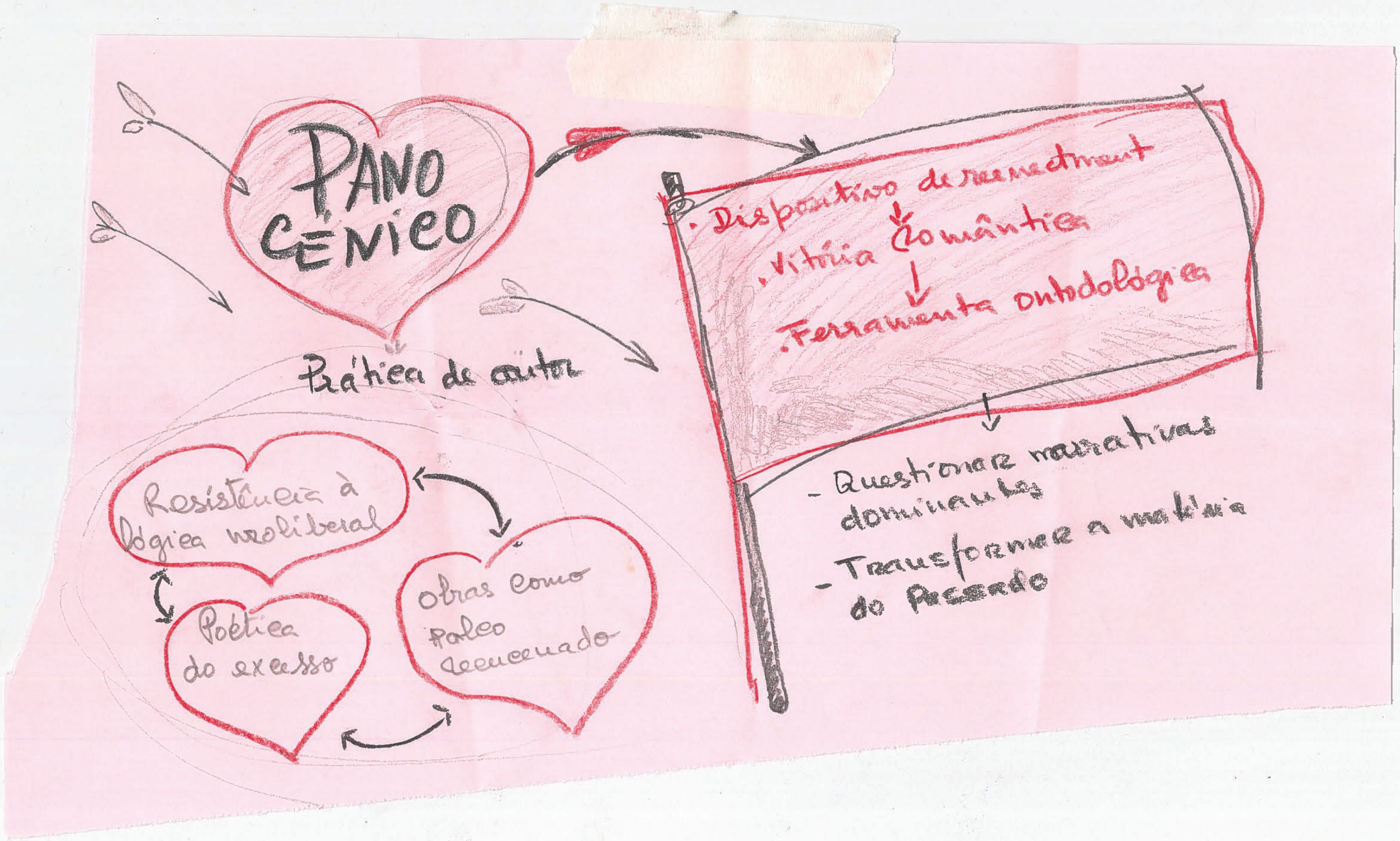
É nesta liberdade vermelha que encontro o espaço para cruzar diversos meios: instalação, performance, filme, desenho, compondo universos cinemáticos e imersivos repletos de histórias míticas e não ortodoxas.

Uma epistemologia que me permite questionar narrativas dominantes e abrir espaço para histórias que rompem com o entendimento hegemónico, convidando-nos a imaginar novas possibilidades.

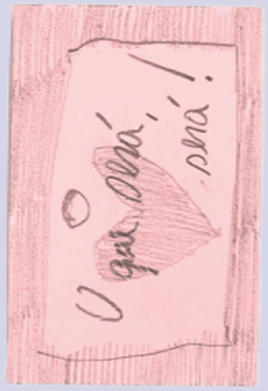


Com a fusão entre narrativa e performance-escultórica, o *reenactment* proposto por Jennifer Allen (2005), funciona como ferramenta, como motor de montagem de sentido metodológico e não como produto final. Um autêntico novo modo de compreender o mundo e o lugar que nele ocupo. Reencenar tanto pode partir de um mito clássico como de uma recordação de infância.

Tanto se pode construir pela montagem de referências heterogéneas como pela confrontação com figuras simbólicas, como nasce de um acontecimento histórico ou da invenção de um evento que nunca existiu. O que une estas modalidades é o gesto de transformar matéria do passado, sempre a partir de um corpo que faz, monta e reconfigura.



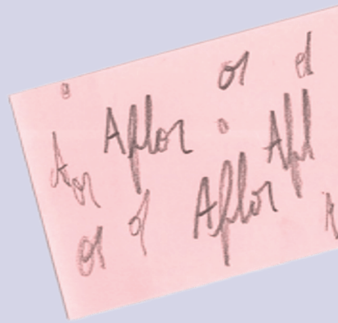
É a partir, deste pano cénico, desta multiplicidade de abordagens que apresento, de seguida, os elementos práticos desenvolvidos ao longo da investigação, cada um deles dialogando com uma modalidade distinta de *reenactment* e procurando, à sua maneira, reencantar a figura do amador.

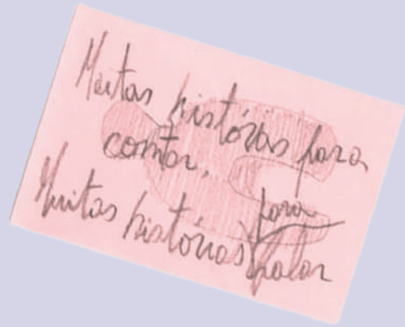

O que você está fazendo aí?


Aprendendo com Paulo Freire

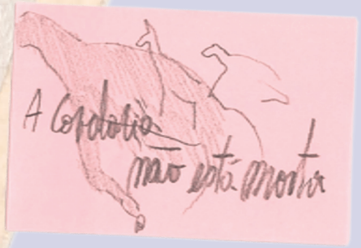

Título

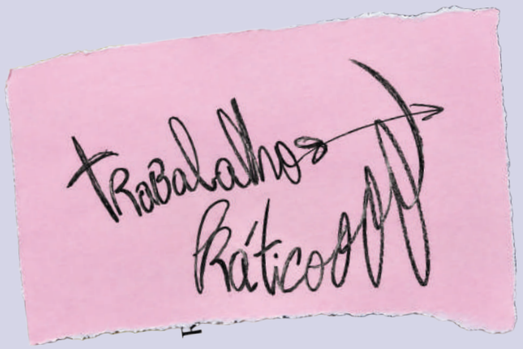

Este é um coração


Afeto
Afeto


Muitas histórias para contar.
Muitas histórias para contar

DE: Montiel
Para: _____


A Cordélia não está morta


Trabalhos Práticos

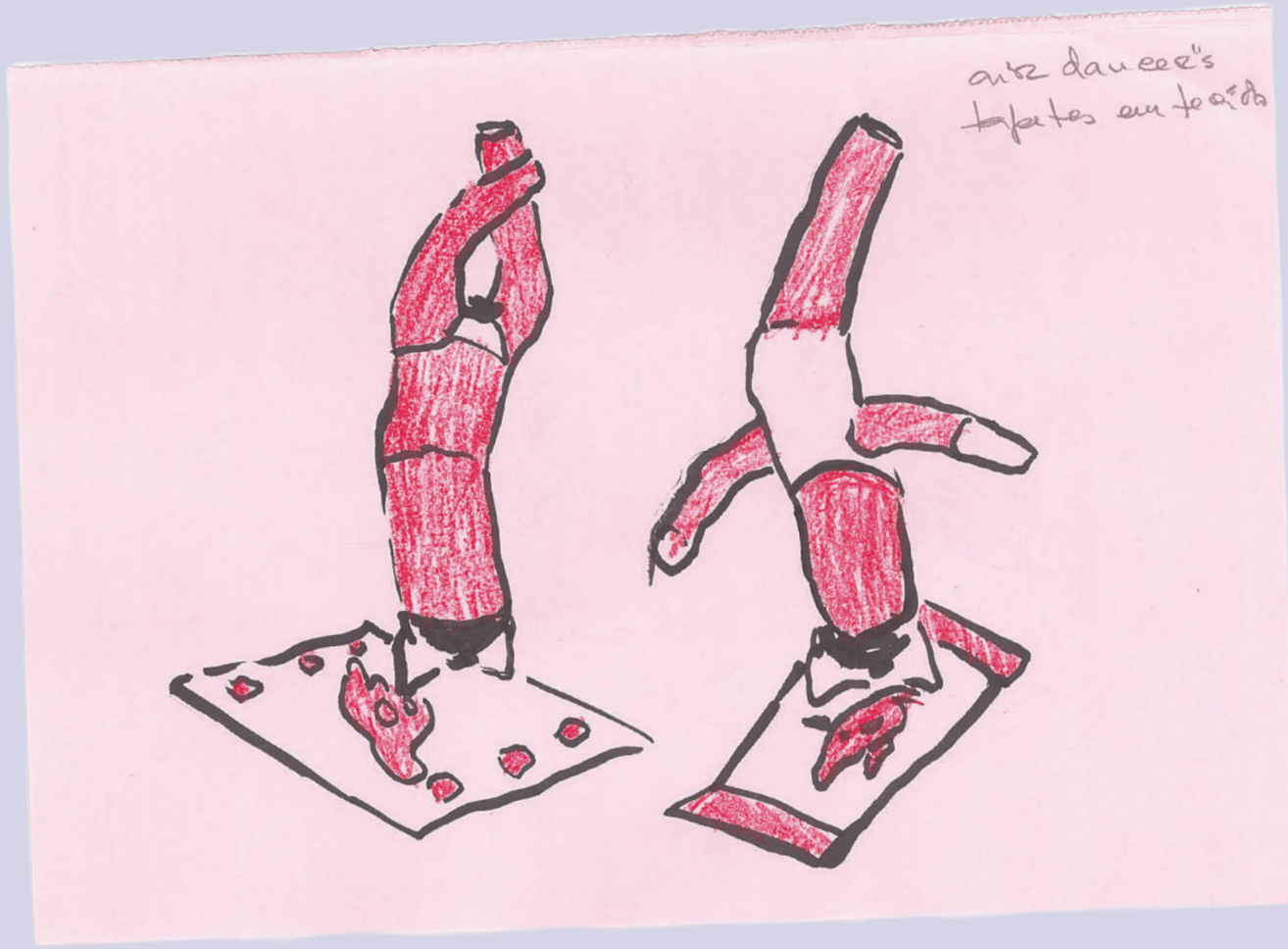

We must love one another and die

4.1.
meu amor, meu amor que o vento te possua e o meu corpo te guarde

2026

exemplo de como utilizar o *reenactment*

Plástico,
tapetes,
ventoinhas,
linha



Hedwig, o primeiro contacto com o Mito

O meu primeiro contacto verdadeiro com o mito de andrógino deu-se há mais ou menos seis meses, quando vi o filme *Hedwig and the Angry Inch* (John Mitchell, 2001) perante o qual fiquei completamente encantado pelo estilo trash representativo dos anos 2000. A proposta narrativa neste filme é demonstrar o sentimento libertador de romper com os limites rígidos impostos pelas expectativas sociais, mantendo uma autenticidade emocional que o transforma numa jornada esteticamente destrutiva derivada de uma violência gráfica e visual.

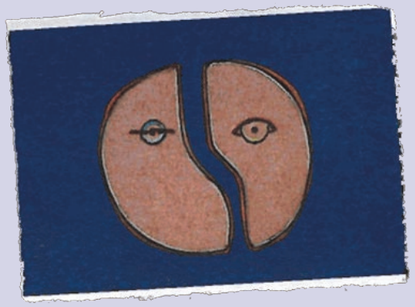
Reconhecida como obra pioneira do teatro queer, mais tarde adaptada para filme, apesar da sua representação exagerada e ligeiramente problemática em alguns aspetos culturais atuais (44.), a peça ainda é celebrada pela representação crua da identidade de género e de autoconstrução.

Por entre canções rock e monólogos, Hedwig narra a sua história enquanto procura a sua "outra metade", literal e metaforicamente.

O texto e as canções de Hedwig são surpreendentemente sofisticados. "*The Origin of Love*" inspira-se no Banquete de Platão, segundo o qual os seres humanos eram originalmente entidades completas. Temendo o poder destes seres, os deuses dividiram-nos ao meio, deixando cada pessoa à procura da sua "metade perdida".

A origem do amor. A canção recorre a uma imagética vivida e quase fabulística para narrar como o amor nasce dessa separação ancestral e do desejo de voltar a ser inteiro. Deste modo, a reencenação atua como reativação simbólica da totalidade perdida, de dissolução de fronteiras físicas, psíquicas e culturais.

(44.) As problemáticas incluem: referências nazis, anti-comunismo, representações de abuso e violência sexual, estereótipos, e narrativa transfóbica no episódio do "Angry Inch". Estas dimensões exigem receção crítica que contextualize a obra de tro das limitações das representações queer mainstream do final do século XX.



img.64 **Origin of Love** (2001), Benjamin Pearcy

img.65 **meu amor, meu amor que o vento te possua e o meu corpo te guarde** (2026), fotografia por Elisa Vieira

Reativação do Mito

Na versão grega da narração sobre a separação dos corpos e dos sexos, que Platão atribui a Aristófanes no *Banquete* (2019), os deuses dividem os seres humanos ao meio como punição pela sua arrogância. Os sexos eram originalmente três, homens, mulheres e a união de ambos, e eram seres de forma esférica, possuindo quatro mãos, quatro pés e duas faces sobre um pescoço circular. Zeus, receoso, mas relutante na perda dos sacrifícios humanos, encontra uma solução: "Cortemo-los ao meio. Assim terão apenas metade da força, e nós receberemos o dobro dos sacrifícios" (Platão 2019, 100). Após a divisão, ordenou a Apolo que lhes voltasse o rosto e reorganizasse os seus corpos, atando a pele num nó, o umbigo.

Segundo o mito, humanos masculino-masculino provinham do Sol, feminino-feminino da Terra e masculino-feminino da Lua. Divididos por ciúme divino, tornaram-se seres incompletos que, ao longo da vida, procuram incessantemente a sua outra metade.

O desejo de união torna-se o único gesto possível de tentativa de recomposição, ainda que a verdadeira reunificação seja impossível, pois é a alma, e não o corpo, que deseja regressar à unidade primordial.

É precisamente esta estrutura narrativa, separação primordial, que torna o mito dos andróginos um dos primeiros e mais poderosos romances da humanidade. Trata-se de uma história de amor primordial, anterior a todas as outras histórias de amor, que estabelece o próprio desejo amoroso como condição existencial da humanidade dividida. Como afirma Platão no Banquete, a natureza humana era originalmente uma e éramos um todo, e o desejo e a busca desse todo é o que chamamos de amor.

A sobrevivência do mito do andrógino na modernidade não se dá apenas através da teoria ou da reflexão filosófica, mas sobretudo nas práticas performativas, como as peças, o teatro e o filme, que citei acima. Estas práticas oferecem um espaço privilegiado para experimentar, literalmente, narrativas que fundem os géneros e a ambiguidade do sujeito. A performance revela-se entãonão apenas como imitação ou representação, mas como reencenação dos mitos.

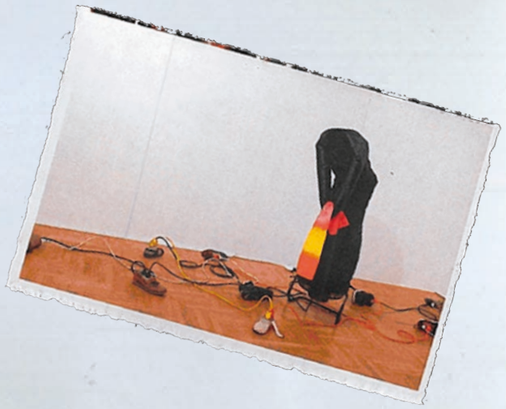


img.66 **Hedwig and the Angry Inch** (2001), John Mitchell

img.67 **meu amor, meu amor que o vento te possua e o meu corpo te guarde** (2026)







img.68 **Breathers** (2023), Paul Chan

“meu amor, meu amor que o vento te possua e o meu corpo te guarde” reencena o Mito do Andrógino através de dois *Air Dancers*. A escolha do Mito, apresentado por Aristófanes no *Banquete*, vem da sua ligação com o amador pois ambos partilham a mesma estrutura fundamental: a busca perpétua daquilo que se ama. Com o seu movimento incessante produzido por ventoinhas, ofereceram a solução de serem corpos que se movem sem cessar, que procuram sem nunca encontrar.

A escolha do Mito do Andrógino, apresentado por Aristófanes no *Banquete*, como objeto de *reenactment* para o resultado deste estudo, vem da ligação com o amador pois ambos partilham a mesma estrutura fundamental: a busca perpétua daquilo que se ama, a procura incessante da completude e a aceitação da incompletude como condição para o movimento e para a criação. O amador, tal como o ser dividido do mito platónico, não cessa de procurar, não necessariamente para encontrar, mas porque a própria busca constitui a sua identidade e a sua razão de ser.

Por já ser um grande admirador de obras insufláveis como, por exemplo as figuras humanoides de Cristina Umaña Durán, no aspeto visual, apoiei-me nos *Air Dancers*, bonecos publicitários que apelam à mercadoria e ao poder de compra, de forma a enfatizar o potencial performativo e escultórico do amadorismo, com orientação ética e operativa, como uma prática não profissional que valoriza o compromisso e a partilha comunitária.

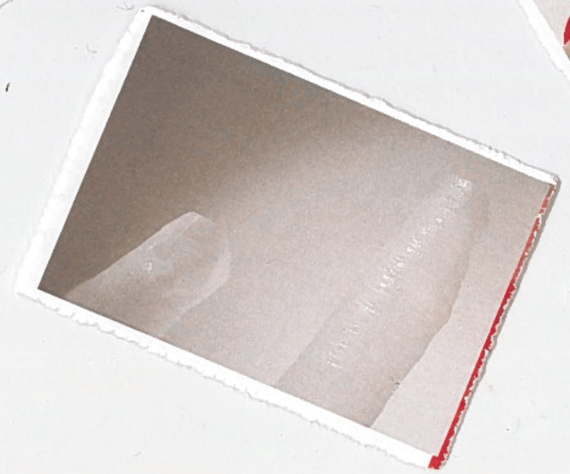


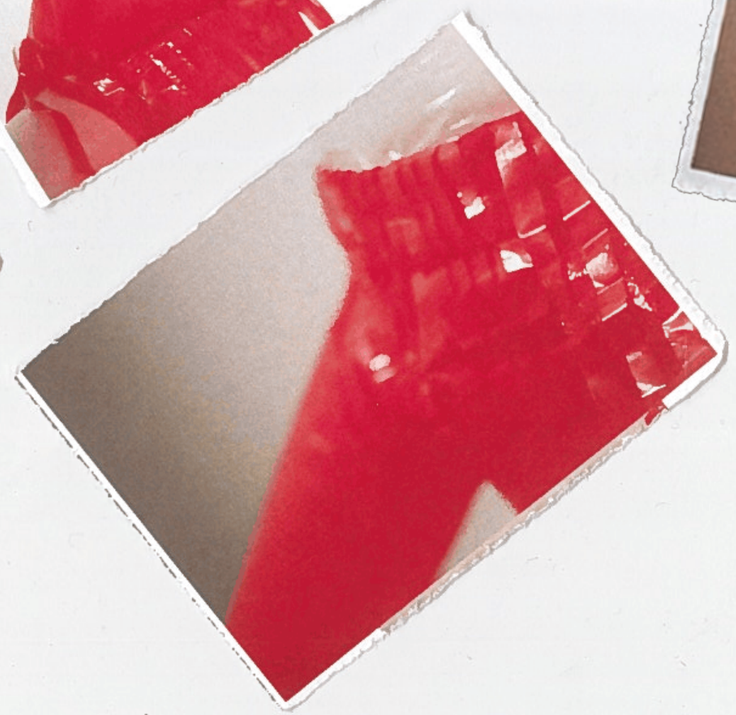
img.69 e 70 **Tragar sapos** (2024), Cristina Umaña Durán

img.71 **meu amor, meu amor que o vento te possua e o meu corpo te guarde** (2026)











A mesma ideia base de uma peça que se move e que existe sem o autor, encontra-se na série *Breathers*, de Paul Chan. Contudo, enquanto Chan trabalha com múltiplas figuras em configurações relacionais marcando um novo compasso de tempo, o objetivo concentra-se em dois corpos desencontrados, enfatizando precisamente o desencontro e a impossibilidade de união.

A escolha dos *Air Dancers* constitui ela própria um gesto de *reenactment*, retirar estes objetos do seu contexto publicitário original e reencená-los num espaço artístico, transformando o seu significado. Movem-se incessantemente, procuram sem nunca encontrar, habitam a fragilidade estrutural do amador descartado.

O movimento constante proporcionado pelas ventoinhas torna a peça performativa sem performers humanos.







4.2.
Até todos sermos um
(2025)



Relação das minhas referências históricas com *reenactment*

Plástico,
cartão impresso,
cola-quente,
cera,
verniz

Esta peça marca o início da minha investigação. Se calhar foi mesmo o início do meu desejo de ter alguma relação com o mundo das artes.

/História do Soldadinho

Em setembro passado, voltei a lembrar-me desta história há muito perdida na minha infância. Encontrei um pequeno soldadinho dentro dos meus brinquedos antigos. Como não parecia meu, devido ao seu aspeto e cheiro (puro metal), perguntei à minha mãe de onde tinha vindo e se era dela. Ela disse-me que, há alguns anos (era muito pequenino), tínhamos ido a um museu de soldadinhos.

Como eu era fascinado por brinquedos, fiquei maravilhado com aquelas pequenas figuras ornamentadas. Queria tanto uma delas que, ao saber que não podia levar nenhuma, fiz uma pequena birra e sentei-me num canto.

Era o meu maior desejo. O curioso é que, de repente, apareceu um senhor mais velho, estendeu-me a mão e deu-me algo. Um pequeno soldadinho.

E o que fiz? Esqueci-me dele com o tempo.

Senti então que, por o ter abandonado, devia dar-lhe a importância que era justa. Como podia eu ter-me esquecido de um gesto, de algo que já foi tão importante para mim um dia?

/fim.

Estive a reler notas de quando comecei realmente a executar os trabalhos que resultaram desta pesquisa, há notas sobre todo o tipo de coisas que aconteceram na minha vida durante este período, bem como, o repertório de materiais que tinha ou que tinha de reunir. Há setas a encaminhar-me para a pesquisa e leitura de alguns contos, planificações adicionais, grupos para os quais esta atividade poderia ter interesse. Parecia, que este ano surgia mesmo das minhas notas e do próprio dia a dia e que tudo o que eu fazia tinha sempre uma orientação para a prática de reenactment, mesmo que inconscientemente.

Surge exatamente de uma das minhas notas e da minha experiência vivida. Decidi aproveitar esta oportunidade para partilhar uma das minhas muitas histórias, que, para mim, representa perfeitamente como podemos utilizar o re no nosso percurso. Sempre acompanhados pelo soldadinho místico que encarna a jornada do herói, esta abordagem exige uma metodologia rigorosa: a de escolher um assunto relevante e dominar não só todos os factos sobre ele, mas também os princípios dos temas vizinhos.

img.72 **Até todos sermos um** (2025), Martim Novais





Estas figuras foram impressas em resina, moldadas em negativo com uma mistura de cola quente e cera de vela (50/50), preparadas com uma demão de primer, pintadas a acrílico e protegidas com uma leve camada de verniz brilhante. Como o objetivo era apelar ao colecionismo, desenhei uma embalagem personalizada, à imagem dos brinquedos comerciais: fundo impresso em cartão fino e *blister* termoformado numa folha de plástico. A embalagem não é um pormenor decorativo: cita diretamente a economia do brinquedo colecionável, o mesmo dispositivo através do qual, em criança, todos já reencenámos histórias com bonecos de ação.

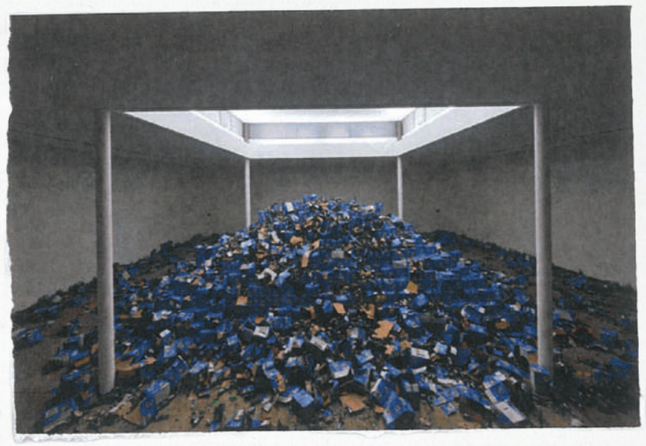
A solução mais natural revelou-se, então, no *reenactment*, que permite transformar memórias apagadas em narrativas corporais. Defendo que as pessoas e os objetos que amamos se tornam parte de nós, não apenas metaforicamente, mas fisicamente, e que a nossa narrativa engloba tudo o que observamos. Procuro hoje construir uma espécie de "cosmetologia interna" que me ajude a superar o desgaste provocado por fatores externos.

Inspiro-me em Cyprien Gaillard, cuja instalação The Recovery of Discovery (Berlim, 2011) reencenou, à escala profana da cerveja, a remoção histórica do *Altar de Pérgamo da Anatólia* para Berlim: 72 000 garrafas da marca turca *Efes*, transportadas da Turquia para a Alemanha, compuseram uma pirâmide que o público foi convidado a escalar e a beber até à destruição total da peça.

Ao referenciar este objeto do meu passado, o cavaleiro da ventura que, tal como Perceval, no *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, resplandece com uma luz branca e vermelha de rubi e ouro, relíquia de paixão e talismã litúrgico, procuro recuperar a descoberta original, desafiar-me a pensar no seu valor sentimental e redefini-lo constantemente, mantendo-o vivo nos meus s.

É na potência transformadora dos nossos talismãs pessoais que reside a capacidade de moldar o imaginário, de construir universos partilhados e de perpetuar, em cada gesto e objeto repetido, a eterna procura do amor como forma de arte.

Para expandir este pequeno universo, percebi que a adição de personagens secundários era essencial: ajudam o protagonista, geram subtramas e fornecem informação crucial. A tentação seria recorrer aos estereótipos da trama novelesca, o vilão, o par romântico, o melhor amigo. Optei antes por convocar figuras associadas aos contos tradicionais, como uma ramificação conceptual autónoma: o soldadinho, o cavaleiro, os cupidos, o anjo, o curumim, o vilão e o coração.



img.73 **The Recovery of Discovery** (2011), Cyprien Gaillard



img.74 **Até todos sermos um** (2025), Martim Novais









É esse gesto que me interessa replicar à minha escala: criar um objeto portátil, carregado de deslocação e de história pessoal, disponível para ser levado, usado e gasto por quem o recebe. Assumo, como ele, o recurso a clichés e fórmulas como o talismã medieval, o soldadinho-armadura, como material legítimo do imaginário romântico. Reconheço também que *reenactment* pode degenerar numa estratégia de mercado, uma fetichização que serve apenas o desejo de posse do colecionador.

Para devolver o brincar à sua dimensão infantil e permitir que cada pessoa participe no jogo amoroso, a embalagem foi pensada para que cada um fique com a personagem de que mais gosta e troque esses fragmentos de cultura pop ou folclórica com o resto do público. Esta é, no fundo, a extensão lógica do *reenactment*, pois não basta observá-lo, é preciso praticá-lo e é o próprio espectador quem passa a *re* autor da narrativa.

Com o tempo, “reencenar” foi assumindo conotações distintas consoante o contexto da sua utilização. Creio, no entanto, que usar o *reenactment* na prática artística exige, antes de mais, ser um verdadeiro romântico, alguém que cuida do impacto que exerce sobre o seu ambiente e escolhe, ativamente, criar e melhorar o mundo que habita.

4.2.1.

Mais do que uma vez
(2025)

Relação das minhas referências históricas com *reenactment*

(versão 2)

Veludo,
cartão,
resina,
gesso



Outra abordagem à reencenação da História do Soldadinho

Trata-se do mesmo processo que apliquei Mais do que uma vez. mas agora em ralção à história do soldadinho.

Esta base cénica propõe uma segunda abordagem à reencenação dessa memória.

Mas, desta vez, em vez de me concentrar na figura do brinquedo enquanto objeto colecionável, interessou-me criar um outro tipo de palco, onde as personagens pudessem existir e relacionar-se entre si.

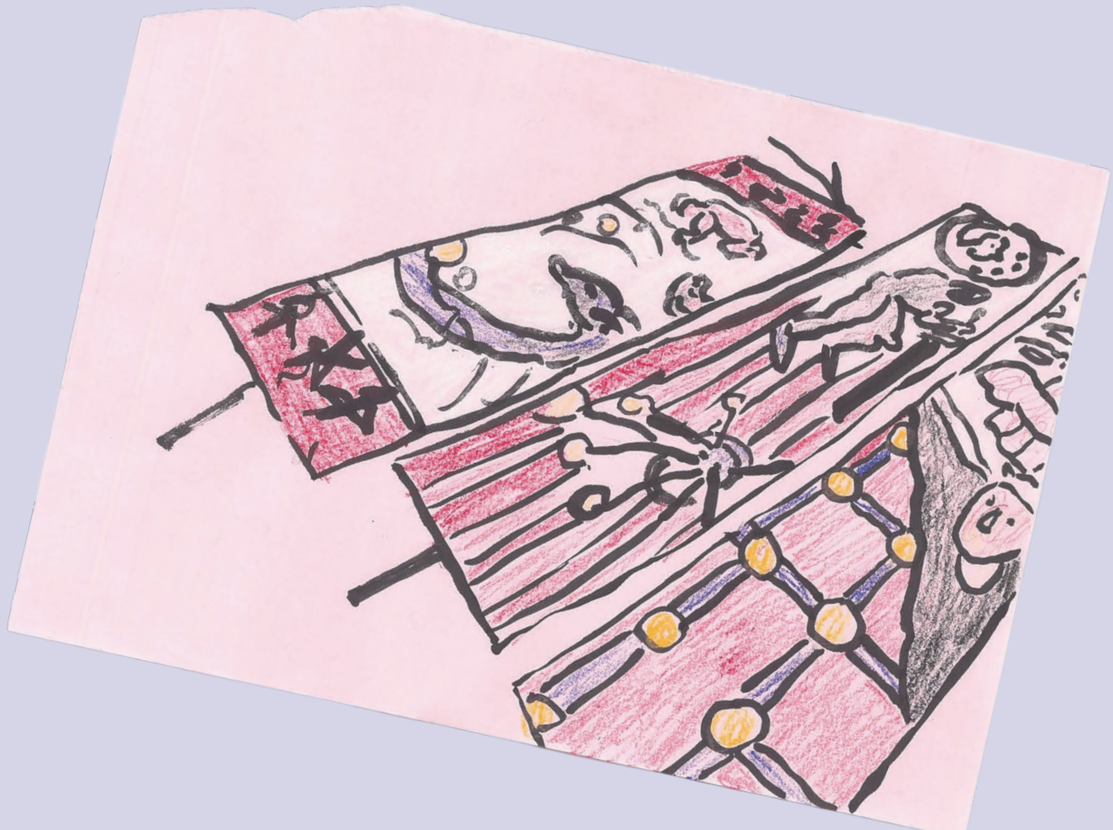
img.75 **mais do que uma vez** (2025), Martim Novais



img.76 **mais do que uma vez** (2025), Martim Novais

4.3.

Da última vez que te vi, éramos quatro
(2026)



***Reenactment* através do processo de Montagem**

Tecidos,
paus de madeira,
suportes 3D,
tubos Pvc

O estandarte nasce no braço do cavaleiro e renasce na mão do cortejo. Antes de ser a insígnia de uma nação, foi sinal de identificação no campo de batalha, guião processional que anunciava uma presença sagrada, mapa de cores e de linhas que narrava a pertença a uma casa, a uma fé, a uma linhagem. Suspenso na vertical, o estandarte desafia a parede porque foi concebido para o movimento, para ser empunhado, transportado, seguido.

A sua função é tanto distinguir, como congregar. Separa os exércitos, mas une os que caminham sob o mesmo pano. No contexto da arte contemporânea, o estandarte regressa como objeto liminar que pode pertencer a diversos campos: pintura, escultura têxtil e objeto performativo.

É nesse território híbrido que foi surgindo, quase por acaso, o projeto Da última vez que te vi, estávamos divididos em quatro, quatro estandartes de tecido suspensos que procuram reencenar, em sequência, qualquer coisa que se pareça com a história de *Fausto*.

Um painel de tecido nunca é um ecrã neutro. Carrega uma memória háptica e histórica que a pintura sobre tela ou o cinema não possuem da mesma maneira. A tapeçaria de *Bayeux* já demonstrava que o têxtil pode ser suporte para uma narrativa contínua, lida da esquerda para a direita, com figuras a deslocarem-se num friso de lã e linho. Inserido o processo de montagem, quase como se tratasse de painéis de uma banda desenhada, dá acesso a uma possibilidade narrativa.

A montagem é, para mim, o primeiro passo de um processo maior: depois dela vem o *reenactment*, que quase sempre exige manipulação material e migração de um meio para outro, do livro para o tecido, do ecrã para a linha bordada, conferindo às imagens novos valores e configurações.

Os artistas sempre lidaram com uma tradição visual coletiva que é, ao mesmo tempo, intemporal e anacrónica. Com vários métodos de adaptação, os estandartes ao reencenar esta lenda convocam, também, outras batalhas, outras figuras e outros tempos.

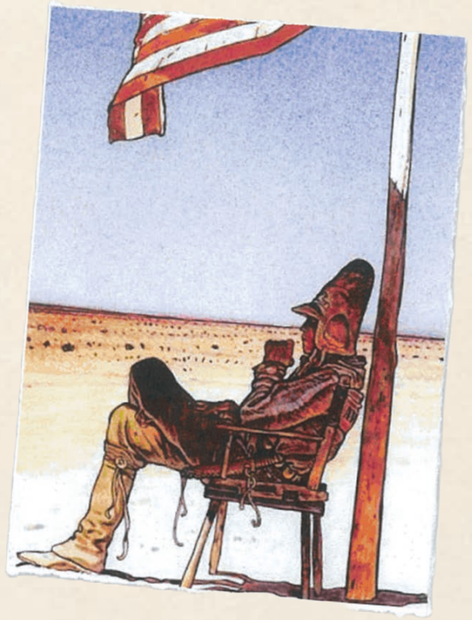
Uma dessas batalhas é a de Perseu contra a serpente marinha Ceto (em grego, *Kētō*). No mito, o herói salva Andrómeda, acorrentada a um rochedo, e enfrenta o monstro marinho com a cabeça da Medusa, petrificando-o.

Nos estandartes, estes personagens fundem-se com a narrativa do alquimista surgindo, a certa altura, não apenas diante de Mefistófeles, mas também diante de Fausto, uma criatura de escamas que se enrola nas margens do tecido.

img.77 **Da última vez que te vi, éramos quatro** (2026), Martim Novais

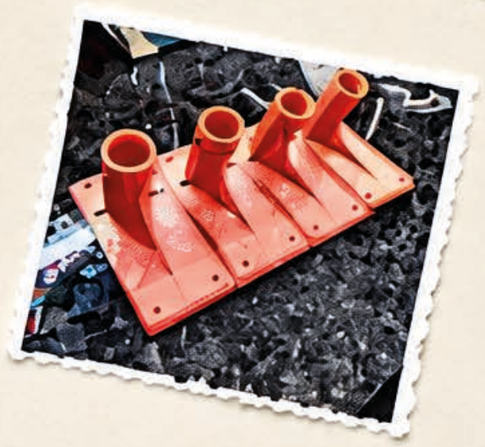






img.73 **Arzach** (2012), Moebius





Nos meus painéis, o espaço que devia ser renascentista do gabinete de alquimia pode, de repente, abrir-se para uma paisagem de linhas vermelhas e horizontes infinitos, como se o pacto fáustico rasgasse a própria estrutura do tecido. A montagem é, por isso, o gesto central. Foi a partir da sobreposição de camadas temporais que a narrativa se foi inventando.

As histórias ficcionais de Moebius, com os seus desertos psicadélicos, cidades flutuantes e personagens em trânsito perpétuo entre dimensões, ofereceram uma terceira camada de montagem. Rebecca Scheneider escreveu que a performance deve ser entendida como um largo espectro de ações humanas, oscilando entre o ritual, o jogo, as artes performativas e os papéis sociais. Neste sentido lato, os estandartes são também próteses performativas que pedem uma leitura que é simultaneamente visual e coreográfica, porque foram feitos para representar várias referências e para serem percorridos por uma narrativa não linear.

Tentei assim perceber como é que a escultura têxtil e a performance se podem encontrar num objeto que, pendurado, não abdica do movimento. E como é que esse movimento convoca práticas de *reenactment* histórico de forma indireta? Não para reconstituir um episódio com rigor museológico, mas para gerar um diálogo transgeracional.

Assim, o projeto foi-se revelando como uma construção feita de diferentes camadas temporais, uma montagem em que as imagens históricas são aqueles momentos que ficam gravados e que o futuro pode revelar de forma imprevisível. À ancestralidade dos mitos aliam-se a história recente da cultura *pop*, figuras de estilo e clichés. As histórias que aqui aparecem são a representação do amador apropriado e da utilização do processo de montagem que, com esta sobreposição de tempos, de texturas, ganha consistência e, talvez, uma estranha familiaridade.

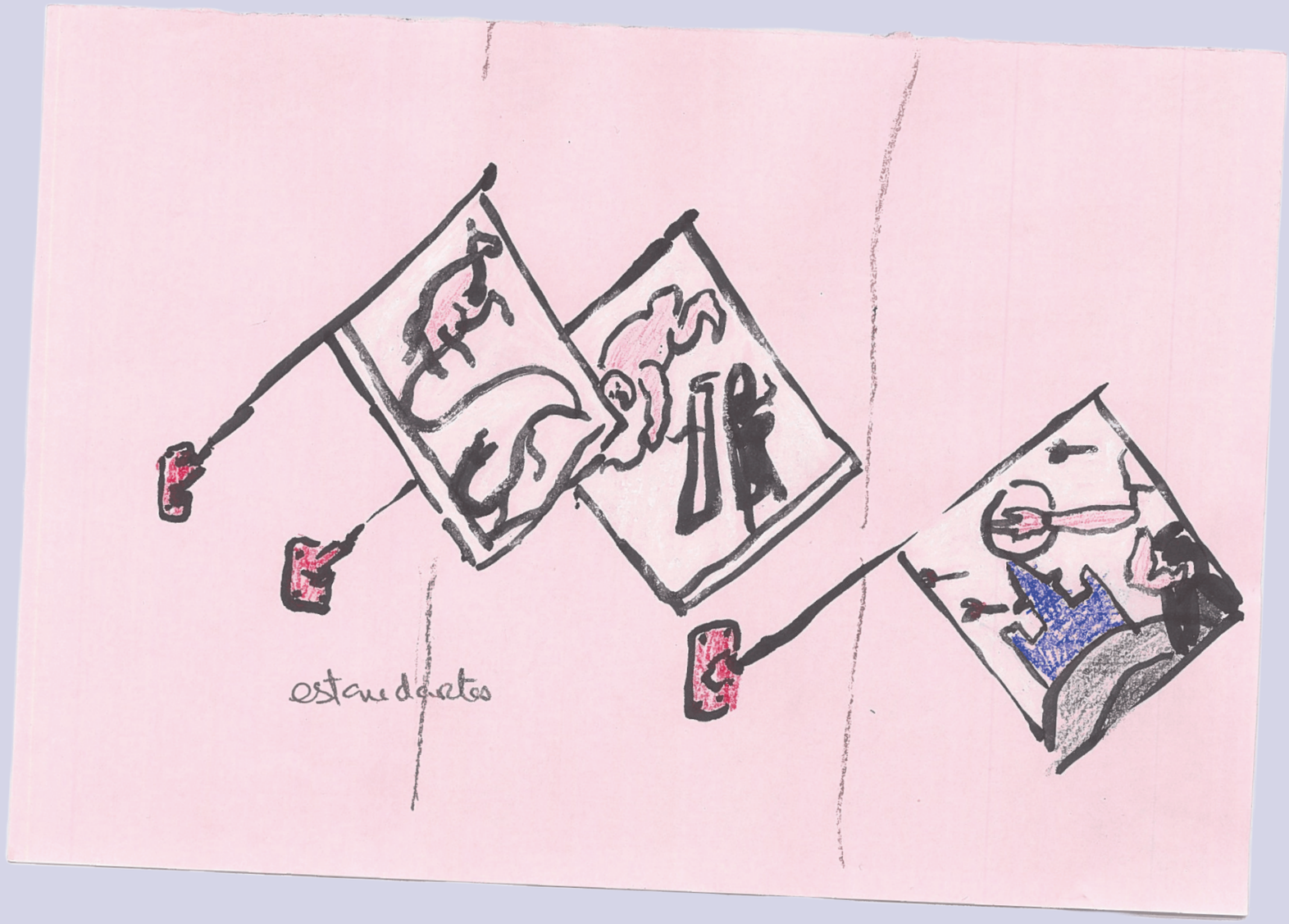


img.78 **Da última vez que te vi, éramos quatro** (2026), Martim Novais

4.3.1.
Quatro coisas que eu sei sobre ti
(2026)

***Reenactment* através do processo de Montagem**

Tecidos,
paus de madeira,
suportes 3D,
tubos Pvc



Outra abordagem à reencenação de diversas referências

img.79 **Quatro coisas que eu sei sobre ti** (2026), Martim Novais



⋆ Fotografia por Inês Aleixo











img.80 **Quatro coisas que eu sei sobre ti** (2026), Martim Novais

⋆ Fotografia por Inês Aleixo

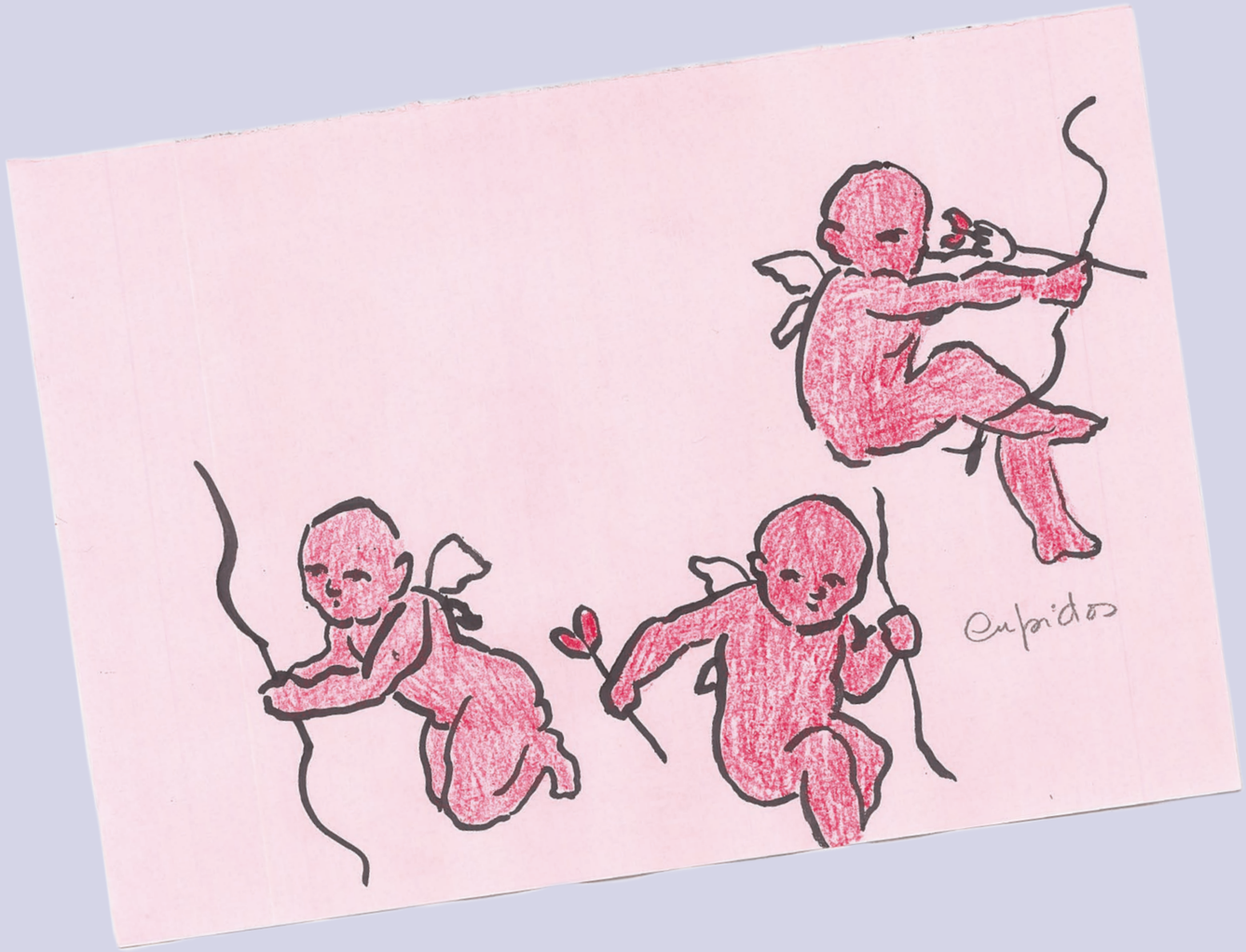
4.4.

Não preciso de me preocupar. És exatamente igual a mim.

(2026)

Como representar a prática amadora?

Silicone,
Cera,
Espuma Expansica,
Madeira,
MDF,
Arame de Alumínio



A instalação compõe-se de três cupidos que dispararam 120 flechas de madeira, produzidas manualmente, e acertam em todo o espaço expositivo. Cravadas no chão, pousadas em paredes ou suspensas no ar, contaminam o espaço e criam uma paisagem afetiva mutável, que se transforma com a presença do outro.

Parti da figura do Cupido, entidade mitológica cuja gramática visual é imediatamente reconhecível: as flechas que disparam amor ou repulsa são o seu principal instrumento, símbolo da intensidade e da irracionalidade do sentimento amoroso.

Apesar da quantidade de poder e influência que a cultura dominante tem sobre a noção de história, bem como sobre quem é capaz de a contar, aqueles que são marginalizados por esta cultura transformam as margens num local de resistência.

O gesto do disparo é o que molda o espaço expositivo. A proposta é povoar qualquer espaço com centenas de flechas, como se tivessem sido disparadas aleatoriamente, caído do céu ou nascido do chão.

Interessa-me o carácter *non-specific* desta ação: ao contrário de uma instalação *site-specific*, ancorada num lugar particular, este gesto é universal e repetível em qualquer parte. É uma tentativa de reencantar todos os locais possíveis através de um símbolo simultaneamente absurdo e profundamente evocativo.

As flechas não são decorativas nem meramente narrativas; são vestígios de uma ação invisível, restos de um acontecimento amoroso que já passou ou está prestes a acontecer. A sua simples presença instaura uma suspensão do tempo, um antes e um depois, envolvendo o espectador numa paisagem de emoções latentes.

A materialidade robusta das peças, madeira cortada, afinada, pintada e colada à mão, não esconde a sua fragilidade simbólica. São objetos de amor que carregam a aparência de uma arma e uma promessa emocional ambígua.

O processo de fabrico foi lento, cortei tábuas em blocos regulares, desbastei, lixei e modelei cada haste cilíndrica com uma estrutura mecânica rudimentar que eu próprio criei. As pontas, aguçadas com precisão, foram desenhadas para penetrar qualquer superfície.

As penas em forma de coração, recortadas a laser em MDF e pintadas à mão com tinta de vidro vermelha, foram coladas uma a uma.



img.81 **Não preciso de me preocupar. És exatamente igual a mim.** (2026), Martim Novais



* Fotografia por Inês Aleixo

img.82 **Não preciso de me preocupar. És exatamente igual a mim.** (2026), Martim Novais



img.83 **Não preciso de me preocupar. És exatamente igual a mim.** (2026), Martim Novais











A repetição da forma é, aqui, uma forma de intensidade. Multiplicar o gesto de atirar é semear a possibilidade de uma experiência emotiva. Como defende Erika Fischer-Lichte, a audiência fica suspensa entre as normas da arte e as da vida quotidiana, entre imperativos estéticos e éticos, e é esse choque que fornece as fundações do poder transformativo da arte. A viragem performativa, consolidada nos anos 1990, transformou a obra de arte em acontecimento, e é exatamente nesse registo que esta escultura performativa opera: os objetos deixam de ser estáticos para se tornarem ativos, plenamente existentes apenas quando ativados, habitados, confrontados.

O reencantamento do mundo, tema central no pensamento de Fischer-Lichte, encontra eco na minha prática. Já nas vanguardas históricas as artes não teatrais privilegiavam a modalidade do espetáculo, e uma estética do performativo surge como necessidade para todas as formas de arte.

A escultura-instalação funciona, portanto, como uma coreografia sem corpos humanos. Cada flecha é um índice de uma ação passada ou futura que não procura adaptar-se ao lugar, mas contaminá-lo. Pode acontecer em qualquer lado, como o amor.

Esta autonomia de movimento/repouso inspira-se profundamente na condição da performance, na ação que teve um fim. Produzem efeitos reais, transformam situações, criam acontecimentos. Este léxico, corpo, movimento, presença, ação, interação, instalação, ressoa com a prática do amador, entendida não como deficiência técnica, mas como uma técnica que explora ao máximo as suas próprias condições de produção.

Sublinhado a criação de condições performativas e de pensarmos nos outros agentes dentro daquilo que se tornaram estes estudos. Não só você, que está a pôr em movimento as relações entre estes materiais, pessoas e espaços. Mas também o cupido, os movimentos musculares, o esforço e a sustentação e o material, a sua incapacidade de agir exatamente como esperado, a sua propensão para se desdobrar.

Eros, como lembra Platão, é um deus belo que transforma em poetas aqueles em quem toca. Roland Barthes, por sua vez, pergunta: por que razão “durar” seria melhor do que “arder”? Arder é intensidade alta, puro dispêndio; durar é mera sobrevivência. “Faço discretamente coisas loucas”, escreve Barthes, “é a energia que o amor descobre em mim.” O apaixonado afasta-se do mundo, que se torna um aquário do qual está fora. Quem ama não pertence à humanidade, mas a outro mundo, desumano na sua indiferença pelo real.



img.84 **Não preciso de me preocupar. És exatamente igual a mim.** (2026), Martim Novais

4.4.1

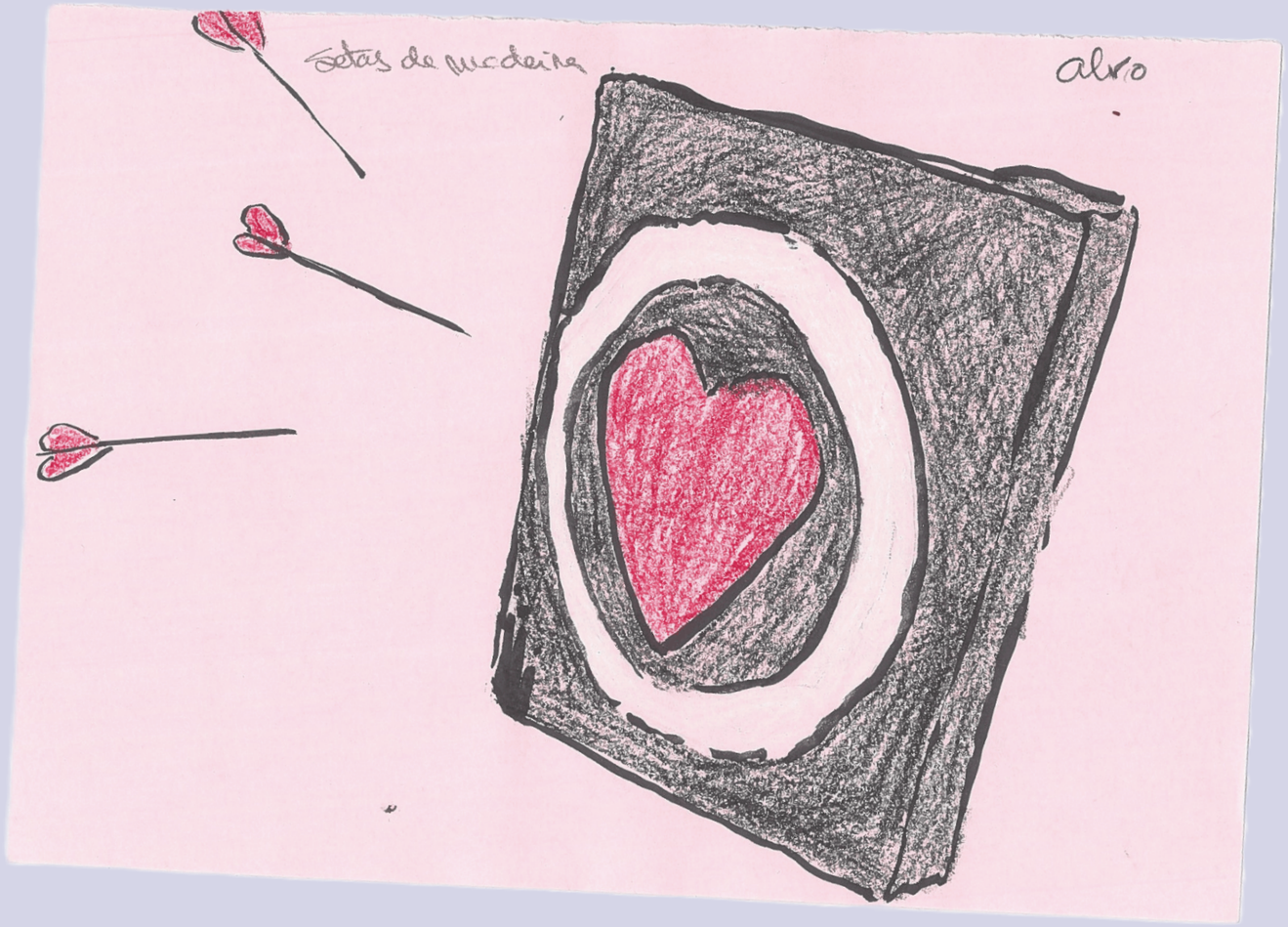
Preciso de me preocupar. És exatamente igual a mim.

(2026)

Como representar a prática amadora?

(versão 2)

Veludo,
napa,
espuma



É uma alteração mínima, mas que transforma completamente a afirmação. É também uma forma de regressar a um trabalho anterior e exercer um novo desdobramento.

Nesta segunda versão, decidi afastar-me da figura do Cupido e trabalhar a partir de outro símbolo: o **alvo**.

O alvo é um objeto associado à prática de tiro com arco e às modalidades de tiro desportivo. A sua forma mais reconhecível organiza-se através de círculos concêntricos, que permitem identificar diferentes zonas de pontuação.

É simultaneamente aquilo que procuramos atingir e aquilo que fica exposto à possibilidade de ser atingido.

Em vez de construir o alvo com materiais rígidos, associados aos objetos de treino ou aos equipamentos de tiro, escolhi trabalhar com veludo, napa e espuma. Com uma dimensão aconchegante, macia e confortável.



img.85 **Preciso de me preocupar. És exatamente igual a mim.** (2026), Martim Novais



4.5.

Modelo para uma Batalha que nunca existiu

(2026)

Reenactment* do *Reenacment

Figuras 3D,
relva artífical,
gesso,
tecido,
cartão



Tenho esta frase apontada no meu caderno:
agora está mais viva do que nunca.

Numa sala ampla, três pequenas maquetas ocupam o chão, marcando uma ação suspensa. Colinas de gesso esculpido, árvores de arame e musgo, algumas dezenas de soldadinhos pintados à mão, dispostos em formações que parecem prestes a mover-se. Cúpidos, cavaleiros, estandartes.

Sem data, nem lugar, a cena é vagamente medieval, vagamente saída de um romance de capa e espada. É, afinal, uma batalha que nunca existiu, e, no entanto, ali está ela, minuciosa, à espera de ser ativada.

As figuras, cerca de uma centena de guerreiros medievais, foram impressas em 3D e dispostas por vários quadrados, como peças de tabuleiro. Tentei manter-me fiel à cultura de construção deste tipo de cenário: as figuras, nas quais apliquei um *primer* e depois pintei os pequenos pormenores, distribuídas por regimentos, identificados por pequenas bandeiras feitas de papel, estão colocados numa superfície coberta com relva.

O projeto parte da ideia de *reenactment* histórico, retirando-lhe precisamente aquilo que o define: as pessoas, a comunidade, os corpos vivos que repetem gestos de um passado documentado.

O que resta quando se suprime o elemento humano?

Pode restar a maquete, o *hobby*, a solidão do amador.

Esta maqueta não é uma instalação hermética. Não se trata de uma reconstituição fiel de um acontecimento, nem de uma estratégia militar plausível, é antes um ato de amor à cultura das massas, às tardes de infância passadas a montar exércitos no tapete da sala e a ver desenhos animados. Tal como a promessa de um final feliz, estes pequenos heróis, de espada erguida, parecem estar sempre prestes a lutar.

Como escreve Jennifer Allen em Observations on *Reenactment* (2005), este tipo deprocedimento implica sempre uma transformação e uma atualização, nunca uma mera reprodução pois a reencenação não restaura o passado, reconfigura-o no presente.

img.86 **Modelo para uma Batalha que nunca existiu** (2026), Martim Novais

* Fotografia por Inês Aleixo



img.87 **I Made a LOTR Battle Diorama** *(still)* (2026), Boylei Hobby Time





É essa mesma ação que na batalha suspensa e a do amador que a constrói, pinta e posiciona, miniatura a miniatura, este tabuleiro procura tornar visível.

Olhar para trás, neste caso, não é nostalgia. É reconhecer que a construção amadora de umpassado imaginado continua a ser uma forma legítima de atenção, de tempo e de cuidado, numa altura em que se desvaloriza tudo aquilo que não gera retorno económico imediato.



img.76 **Modelo para uma Batalha que nunca existiu** (2026), Martim Novais

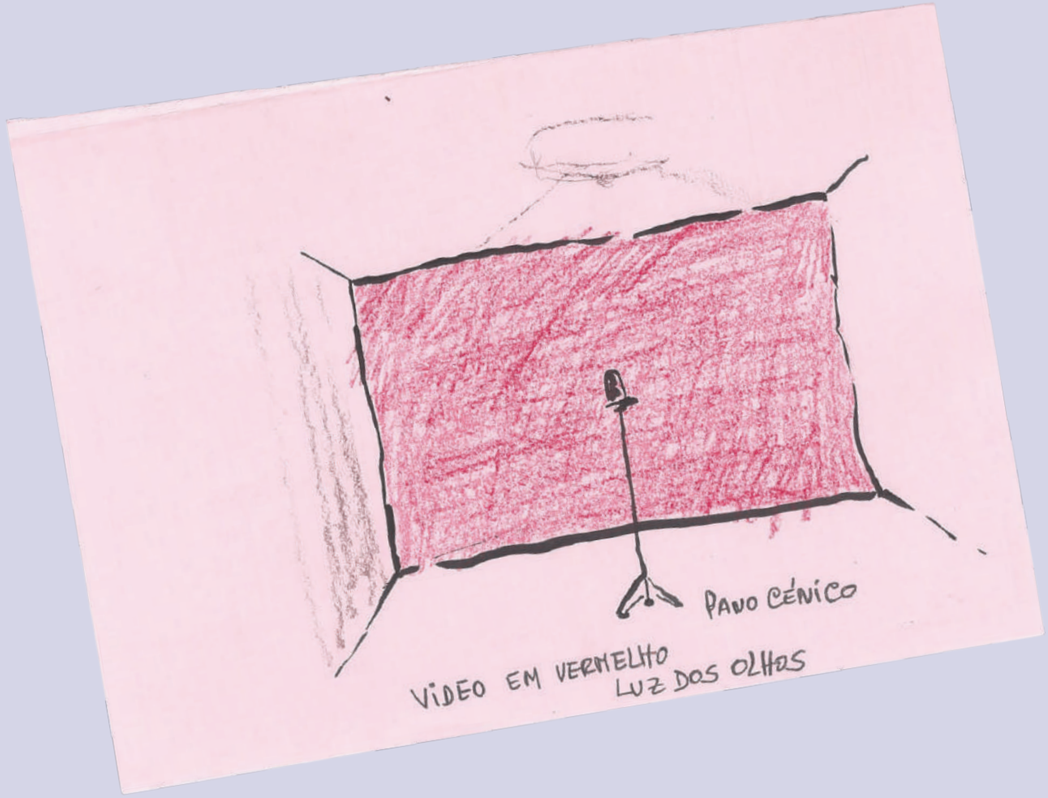
* Fotografia por Inês Aleixo

4.6.
Poema-Genérico-Romance
(2026)

Link do video https://youtu.be/x_kjoCoVoj0

Texto de agradecimentos reencenado

Vídeo Projetor,
microfone



O ponto de partida foi a noção que o meu relatório de projeto só existe graças às pessoas que estiveram sempre comigo.

Nesta investigação falei-vos do amador, das referências e do reenactment. Mas existe uma dimensão que atravessa tudo isto, a amizade.

Porque, se uma referência pode ser recolhida individualmente, quando é vivida em comunidade transforma-se noutra coisa.

Torna-se num gesto que quero partilhar convosco.

A peça é composta por um vídeo projetado e pelo soldadinho. No vídeo, vemos uma imagem vermelha atravessada por diferentes espectros de luz.

Ao longo da projeção vão surgindo os nomes das pessoas que estiveram presentes em diferentes momentos da minha vida até agora.





img.88 **Poema-Genérico-Romance** (2026), Martim Novais



img.89 **Poema-Genérico-Romance** (2026), Martim Novais













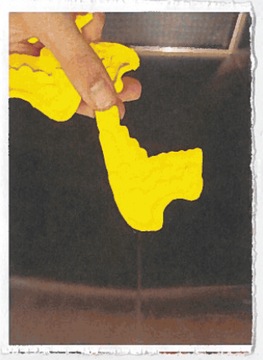





Bonecada





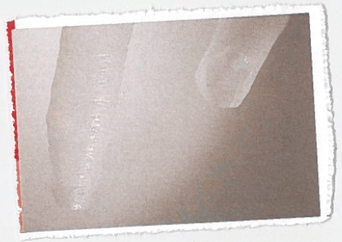







Thx
@livrariatrama



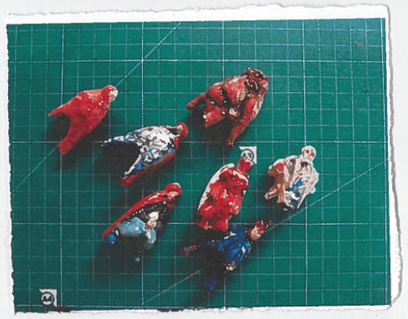







ARTS OF THE WORKING CLASS

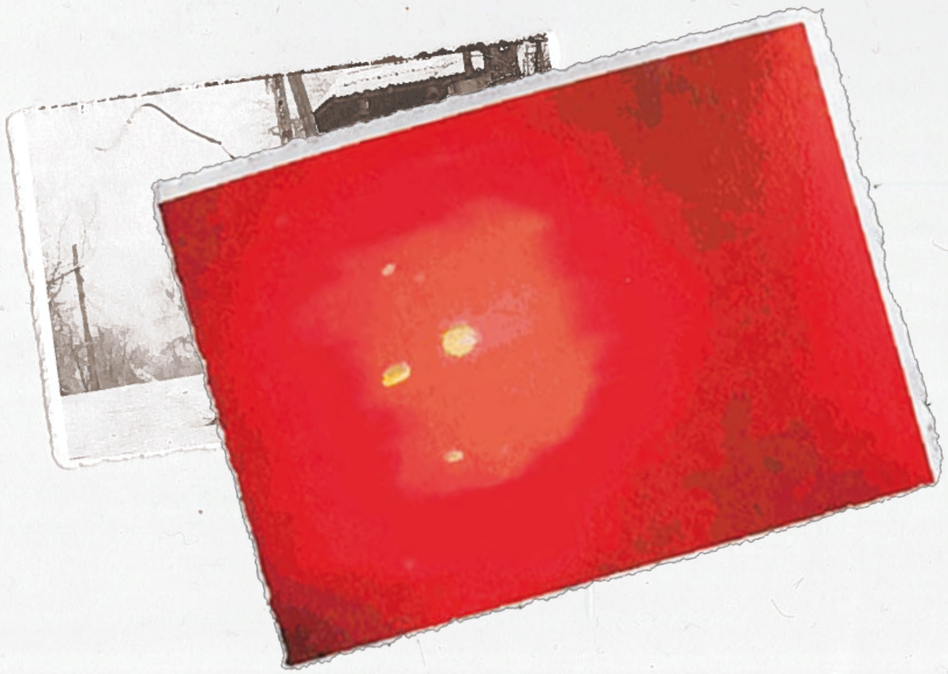








5. **Aquele que Ama**



For Reenchantment to be possible,
the scientific worldview, too, must find redemption.

Suzi Gablick (1991)

Assim, quando te cansares de contar histórias, quando estiveres farto de ouvir histórias, já não terás mais nada contigo nem com ninguém. Mas terás sempre um bocadinho de mim, sendo através do talismã, das flores roubadas ou do vermelho que ruge.

Estou a olhar para trás, a folhear notas em vários diários, com o portátil aberto à minha frente e com o resultado dos estudos que apresento. Começo a ter uma ideia do que é esta investigação para mim e de como torná-la cada vez mais viva em mim. Esta investigação nasceu no cruzamento de três caminhos: o estudo do amadorismo como posição crítica e criativa; a análise das referências como criação de narrativas através da montagem; e a exploração do *reenactment* como metodologia artística produtora de conhecimento. A ambivalência do amador, simultaneamente descartado e apropriado, levou-me a repensá-lo não como figura que falha, mas como alguém que escolhe deliberadamente uma prática movida por paixão genuína.

O *reenactment* aparece aqui como um desejo. Como chave metodológica, implica sempre transformação através da diferença produtiva, gerando algo que antes não existia. O Mito dos Andróginos revelou-se o objeto perfeito para reencenar por partilhar o movimento perpétuo de procurar incessantemente aquilo que se ama.

O principal desafio, sempre, foi ser verdadeiramente abrangente e conseguir acrescentar novas ideias a um tema muito bem trabalhado por vários autores. Tive de incluir o mundo em que vivemos atualmente, como um subconjunto, através das referências que me atravessam. E por se tratar de uma investigação artística, o mundo que devo incluir não é apenas o mundo "real", mas também os elementos básicos do nosso imaginário. É nestes elementos comuns que se manifestam os diferentes potenciais da nossa cultura que devem ser mantidos num espaço comum do qual todos se possam socorrer.

Sendo assim, esta proposta situa-se entre o político e o poético. Seguindo o facto de que durante os períodos de agitação revolucionária, os amadores não se limitaram a organizar o espaço urbano; foram eles próprios os grandes impulsionadores das revoltas. Foram os amadores, ao rebelarem-se, que verdadeiramente fizeram a revolução e, quem sabe, ainda poderão voltar a fazê-la no futuro. Ao examinar com cuidado a história das revoluções, percebe-se que os amadores estiveram na génese daquilo que Hannah Arendt, em *On Revolution* (2016), designa como os "'lost treasures of the revolutionary tradition", integrando os conselhos populares, estruturas de coesão espontânea formadas e geridas por cidadãos comuns, sem qualquer ligação a partidos revolucionários. Arendt afirma que nenhuma revolução do passado pode ser atribuída a revolucionários profissionais. Nenhum profissional, nem mesmo um revolucionário de ofício, fez ou alguma vez fará uma revolução.

Quis reabilitar a figura do amador, devolver-lhe dignidade num tempo dominado pela profissionalização crescente, pela especialização que, como argumenta Edward Said, mata "os prazeres do arrebatamento e da descoberta" (2000, 80). Contra o desencanto produzido pelo capitalismo tardio, proponho um reencantamento do mundo. A performance reside no próprio objeto, na sua capacidade de se transformar continuamente, de nunca se fixar.

Como dar corpo a corpos ausentes?

Como tornar presente uma ausência?

Como podemos recuperar os "*re's*" perdidos durante a academia?

A capacidade de encantar e ser encantado, de ver magia no quotidiano?



Entre momentos de reflexão, sozinho no atelier com materiais improváveis, comecei a criar objectos que tentam recuperar essa capacidade perdida de nos maravilharmos.

Como os sonhos, os mitos são produções da imaginação humana; as suas imagens, embo ra derivadas do mundo material, são revelações das mais profundas esperanças, desejos e medos, potencialidades e conflitos da vontade humana. Cada referência é, intencionalmente ou não, psicologicamente simbólica e as suas narrativas devem ser lidas não literalmente, mas como metáforas que nos ajudam a compreender dimensões da experiência humana difíceis de articular de outras formas.

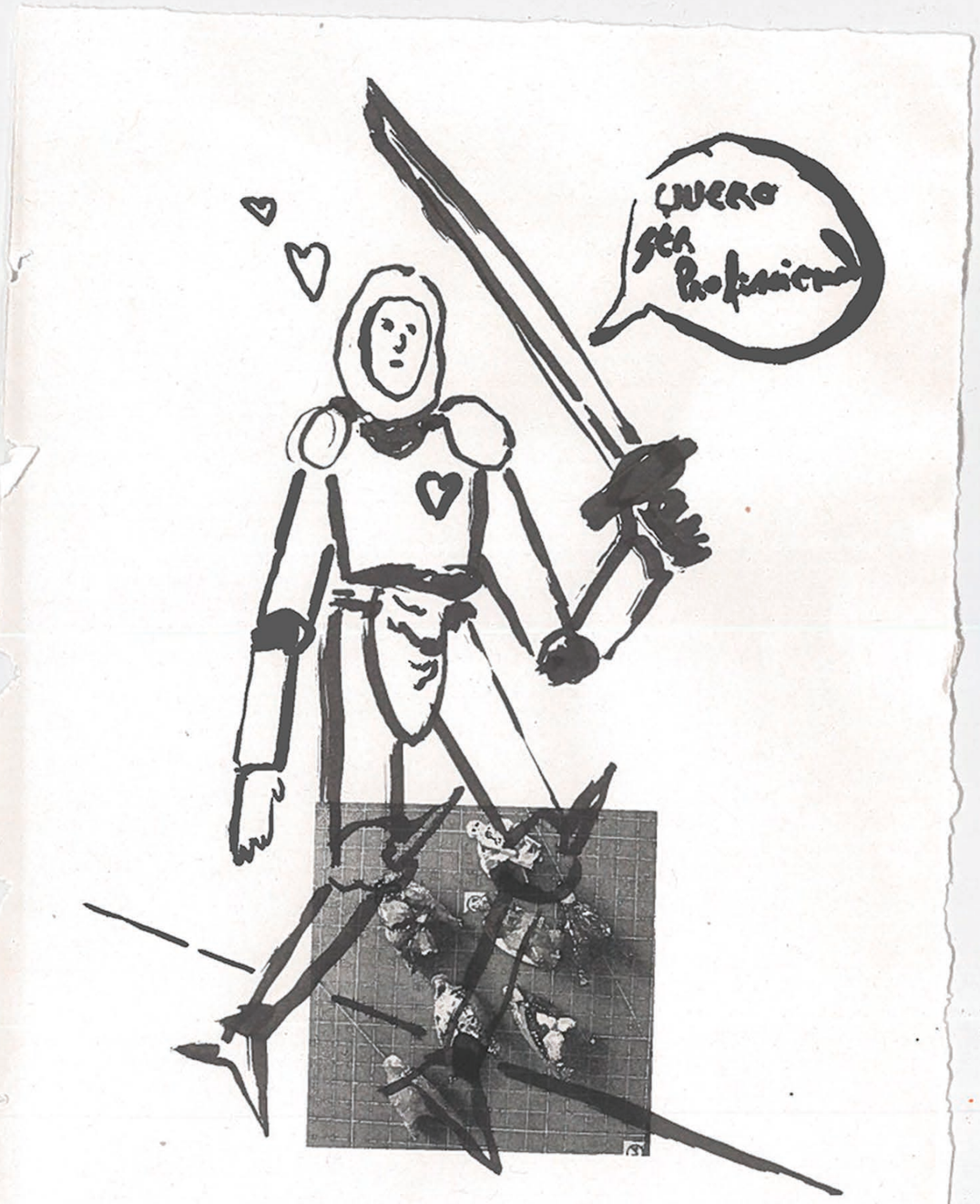
Imagino que o objetivo principal de todos os que trabalham numa investigação académica seja induzir uma mudança de perspectiva, uma forma de encarar a realidade que centraliza a incerteza e permanece aberta à possibilidade. É, no mínimo, uma ivestigação que tenta ser subversiva e imaginativa, e que usa essa imaginação subversiva para criar coisas. Para falar em público, enquanto público que procura um consenso, talvez possamos reencenar uma convenção e aplicá-la a um meio amador, aberto e publicamente acessível. A fisicalidade transforma-se em socialidade. Aquilo que é concebido de forma abstrata só pode funcionar na medida em que se infiltra no vivido, na medida em que se torna uma realidade partilhada (como no caso de uma prova pública).

Aqui, a consciência mútua de que somos simultaneamente participantes e espectadores do nosso destino coletivo tem óbvias ramificações políticas. Podemos ver uma pessoa a florescer ou em chamas: uma pessoa que se desenvolve através deste processo de autodescoberta.

Reencantar o mundo é simples no conceito. Mas a exigência de corresponder às expectativas de um objetivo como este é enorme e de difícil execução, pois precisamos de contar uma nova história, cada vez melhor. Os amadores têm o potencial para se tornarem uma grande força revolucionária no paradigma artístico, pois activam os desejos românticos de um coletivo popular que acredita nos sentimentos esperançosos e calorosos. É uma figura da qual gosto bastante, com o qual me identifico e mesmo que soe ingénuo, de facto, sou apaixonado.

O que me move é continuar este reencantamento do amador através do *reenactment*, explorar como esta metodologia pode renovar práticas criativas movidas por paixão genuína, criar espaços de resistência à profissionalização, manter viva a possibilidade de sermos um pouco menos fragmentados. A vulnerabilidade partilhada torna-se, assim, não fraqueza, mas o próprio fundamento de uma comunidade de amadores que procuram, que dançam, sempre em direção a algo que permanece ligeiramente fora do alcance, mas que, precisamente por isso, vale a pena procurar.

Por pensar muito com a cabeça, quase esqueci de sentir com o coração.


QUIERO
SER
PROFESIONAL

Bibliografia

Arendt, Hannah. 2016. On Revolution. Faber & Faber.

Allen, Jennifer. 2005. “Einmal ist keinmal: Observations on Reenactment.” In Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art, editado por Sven Lütticken. Roterdão: Witte de With.

Barthes, Roland. 1987. O Rumor da Língua. Lisboa: Edições 70.

Barthes, Roland. 1989. The Rustle of Language. Tradução de Richard Howard. Berkeley: University of California Press.

Barthes, Roland. 1994. Roland Barthes by Roland Barthes. Berkeley: University of California Press.

Barthes, Roland. 2009. Roland Barthes por Roland Barthes. Lisboa: Edições 70.

Bassan, Eyal. 2013. “A Civilization of Amateurs.” e-flux Journal, no. 44. https://www.e-flux.com/journal/44/.

Bassan, Eyal. 2023. “Amateurism, Now: Roland Barthes and the Contemporary Stakes of the Amateur.” Dibur Literary Journal, no. 15 (outono).

Berger, John. 2018. Modos de Ver. Lisboa: Antígona. Tradução de Jorge Leandro Rosa.

Bloom, Harold. 1973. The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. New York: Oxford University Press.

Bookchin, Murray. 1996. Re-enchanting Humanity: A Defense of the Human Spirit Against Antihumanism, Misanthropy, Mysticism, and Primitivism. London: Cassell.

Bourriaud, Nicolas. 2002. Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World. New York: Lukas & Sternberg.

Campbell, Joseph. 2012. The Inner Reaches of Outer Space: Metaphor as Myth and as Religion. Collected Works of Joseph Campbell. Novato, CA: New World Library.

Chesterton, G. K. 2016. Ficar na Cama e Outros Ensaios. Lisboa: Relógio d’Água.

Damas, Naiara. 2022. “Das muitas vidas do passado: Nachleben, história e temporalidade em Aby Warburg.”Revista de História da Arte (vol. 1, pp. 117-143).

Eagleton, Terry. 2008. The Meaning of Life: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press.

Fischer-Lichte, Erika. 2008. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. London: Routledge.

Foster, Hal. 1996. The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge, MA: MIT Press.

Gablik, Suzi. 1995. The Reenchantment of Art. London: Thames & Hudson.

Gell, Alfred. 1992. “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology.” In Anthropology, Art and Aesthetics, editado por Jeremy Coote e Anthony Shelton, 40–66. Oxford: Clarendon Press.

Halter, Ed. 2009. “After the Amateur.” Artforum, abril de 2009.

Holert, Tom. 2014. 2013. History in Motion: Time in the Age of the Moving Image. Sternberg Press.

hooks, bell. 2023. Tudo do Amor. Lisboa: Orfeu Negro.

Krauss, Rosalind. 1979. “Sculpture in the Expanded Field.” October 8 (Spring): 30–44. https://doi.org/10.2307/778224.

Krauss, Rosalind. 1986. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge, MA: MIT Press.

Lütticken, Sven, ed. 2005. Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art. Roterdão: Witte de With.

Merrifield, Andy. 2017. The Amateur: The Pleasures of Doing What You Love. London: Verso.

Pastoureau, Michel. 2017. Red: The History of a Color. Princeton: Princeton University Press.

Platão. 2019. Banquete. Tinta da China.

Said, Edward W. 1996. Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures. New York: Vintage.

Said, Edward W. 2000. Representações do Intelectual: As Palestras de Reith. Lisboa: Edições Colibri.

Schneider, Rebecca. 2011. Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment. Abingdon, Oxon; New York: Routledge.

Sontag, Susan. 2022. Contra a Interpretação e Outros Ensaios. Lisboa: Quetzal Editores.

Stebbins, Robert A. 1979. Amateurs: On the Margin between Work and Leisure. London: SAGE Publications.

Stebbins, Robert A. 1992. Amateurs, Professionals, and Serious Leisure. Montreal: McGill-Queen’s University Press.

Steyerl, Hito. 2009. “In Defense of the Poor Image.” e-flux Journal, no. 10 (November). https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/.

Steyerl, Hito. 2012. The Wretched of the Screen. Berlin: Sternberg Press.

Walsh, Joanna. 2025. Amateurs!: How We Built Internet Culture and Why It Matters. London: Verso Books.

Capítulos em obras coletivas

Allen, Jennifer. 2005. “Einmal ist keinmal: Observations on Reenactment.” In Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art, editado por Sven Lütticken. Roterdão: Witte de With.

Lütticken, Sven. 2005. “Life, Once More: An Arena in Which to Reenact.” In Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art, editado por Sven Lütticken. Roterdão: Witte de With.

Phelan, Peggy. 2005. “Hinckley and Ronald Reagan: Reenactment and the Ethics of the Real.” In Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art, editado por Sven Lütticken. Roterdão: Witte de With.

Rod Dickinson. 2005. “The Milgram Re-enactment.” In Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art, editado por Sven Lütticken. Roterdão: Witte de With.

Schaerf, Eran. 2005. “Scenario Data #39.” In Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art, editado por Sven Lütticken. Roterdão: Witte de With.

Arns, Inke. 2007. “History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance.” In History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance, 37–63. Frankfurt am Main: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst.

Publicações periódicas

Arts of the Working Class. s.d. Jornal de rua.

i-D. 2012. “The Lights, Camera, Action.” No. 319 (Summer).

Filmografia e audiovisual

Arder, Bas Jan. 1970. Fall II – Amsterdam. Filme/performance.

Birnbaum, Dara. 1978. Technology/Transformation: Wonder Woman. Vídeo.

Bowie, David. 1977. Heroes. Vídeo musical.

de Palma, Brian. 1974. The Phantom of Paradise. Filme.

Genet, Jean. 1950. Un chant d’amour. Filme.

July, Miranda. 2023. Friends & Strangers. Art21, temporada 11.

Mitchell, John Cameron. 2001. Hedwig and the Angry Inch. Filme.

Schumacher, Joel. 2004. The Phantom of the Opera. Filme.

Vertov, Dziga. 1929. Man with a Movie Camera. Filme.

Welles, Orson. 1973. F for Fake. Filme.

Referências artísticas e obras visuais

Aristófanes / Platão. s.d. Mito do Andrógino, referido a partir de Banquete.

Botticelli, Sandro. ca. 1480–1490. The Map of Hell, ilustrações para a Divina Comédia.

Burroughs, William S. 1988. Crazy Man.

Chan, Paul. 2023. Breathers.

Creed, Martin. 1998. Work No. 200: Half the Air in a Given Space.

Curnier Jardin, Pauline. 2019. Qu’un sang impur.

Deschillie, Mame. ca. 1980–1990. Navajo.

Engman, Charlie. 2024. Hello Chaos, a Love Story.

Fleck, Ella. 2023. Peace Treaty.

Gaillard, Cyprien. 2011. The Recovery of Discovery. Berlim.

Hauck, Emma. 1909. Herzensschatz komm.

Hauck, Emma. 1909. Herrn Reallehrer.

Jotta, Ana. 2020. Amador Profissional.
Fonte da imagem: Artsy. https://www.artsy.net/artwork/ana-jotta-amador-profissional

Kelley, Mike. 2011. Day Is Done and The Offer.

McCarthy, Paul. 1994. Pinocchio Pipenose Household Dilemma.

Minshall, Peter. 1976. Paradise Lost.

Moebius. 2012. Arzach.

Nauman, Bruce. 1987. No, No, New Museum.

Pape, Lygia. 2000. Manto Tupinambá.

Peter, Harry G. 1942. Wonder Woman, issue 39.

Reis, Alice dos. 2024. Forgotten by ♥.

Schneider, Cindy. 1983. Untitled #122.

Slavit, Ann. 1986. The Red Shoes.

Smith, Mary T. 1987. Untitled.

Tibert, Bengt. s.d. straight lines.

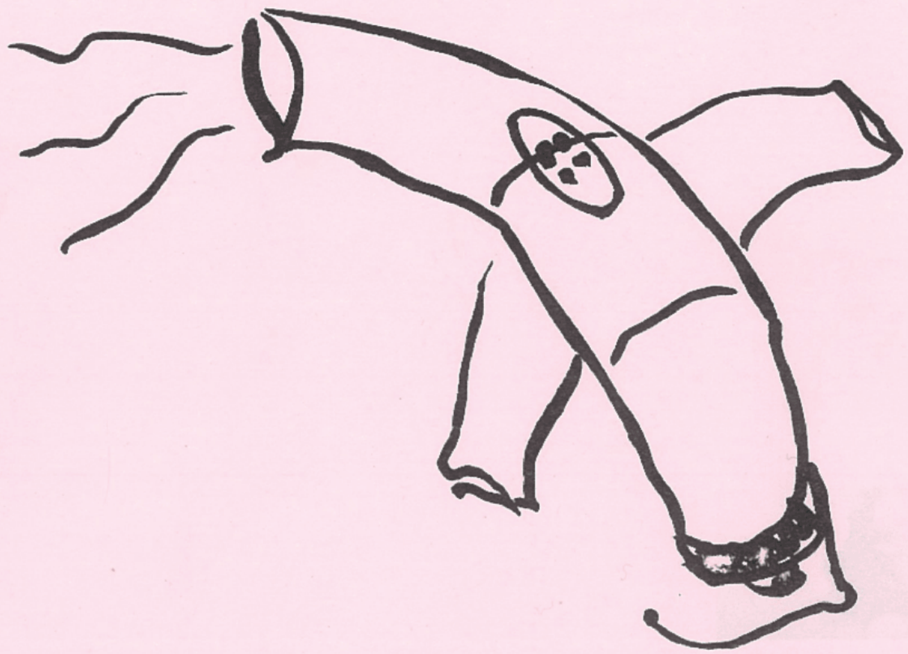
Tót, Endre. 1975. I am glad if I can type zeros.

Umaña Durán, Cristina. 2024. Tragar sapos.

Warburg, Aby. s.d. Bilderatlas Mnemosyne, painel 39.

Anexo I (*re* arquivo)

MEU amor,
MEU amor,
Que o VENTO (20'26-)



e o meu CORAÇÃO DE







5 **Lover's Eye** (sem data), Elizabeth Wakou



5.1 **Eyes Without a Face** (1960), Georges Franju



5.2 **Eyes Without a Face** (1983), Billy Idol



6 **I Can't Stand (To See You Cry)** (1973), The Whatnauts

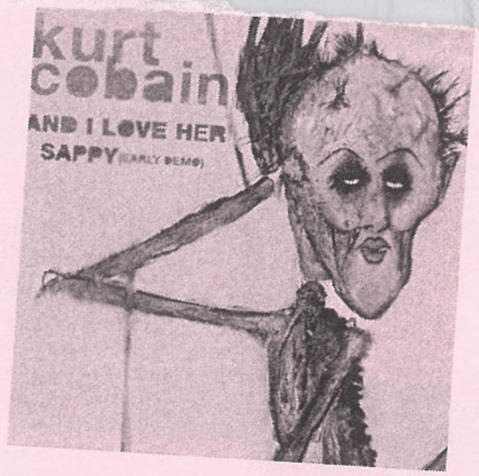


7 **The aristocats** (1970), Wolfgang Reitherman

~os teus olhos são mesmo como safiras.



8 **Inferno** (1980), Dario Argento



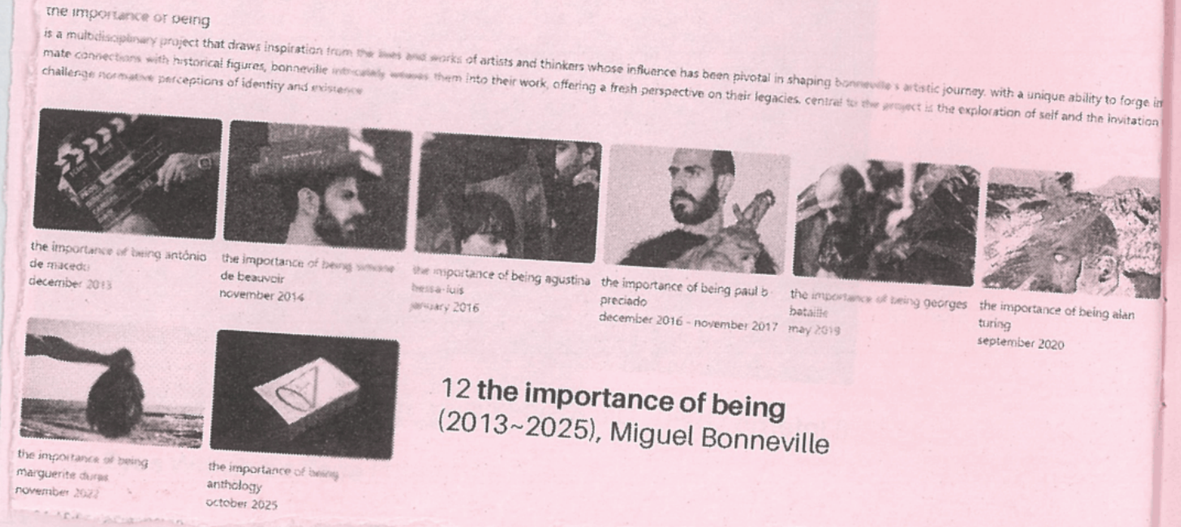
9 **And I Love Her**
(1964), The Beatles



10 **And I Love Her**
(2015), Kurt Cobain



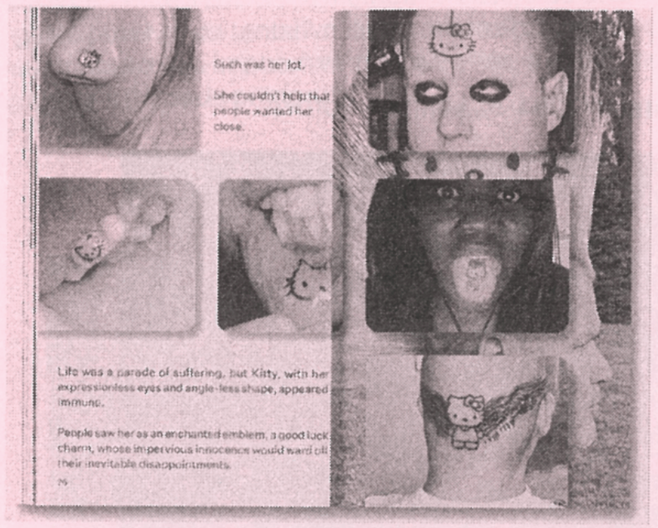
11 **Missing (Todd Terry Remix)**
(1994), Everything But The Girl



12 **the importance of being**
(2013~2025), Miguel Bonneville



13 **Throw Away Your Books, Rally in the Streets**
(1971), Shūji Terayama



14 **Hello Chaos, a Love Story** (2024), Charlie Engman



15 **Mercutio, Romeo + Juliet** (1996), Baz Luhrmann

16 Na versão grega da narração sobre a separação dos corpos e dos sexos, que Platão atribui a Aristófanes no **Banquete** (2019), os deuses dividem os seres humanos ao meio como punição pela sua arrogância. Os sexos eram originalmente três, homens, mulheres e a união de ambos, e eram seres de forma esférica, possuindo quatro mãos, quatro pés e duas faces sobre um pescoço circular. Zeus, receoso, mas relutante na perda dos sacrifícios humanos, encontra uma solução:

17 **Cremaster 4** (1994-5), Matthew Barney





18 **Relation in Time** (1977), Marina Abramović e ULAY

"Cortemo-los ao meio. Assim terão apenas metade da força, e nós receberemos o dobro dos sacrifícios" (Platão, 2019, página 100). Após a divisão, ordenou a Apolo que lhes voltasse o rosto e reorganizasse os seus corpos, atando a pele num nó, o umbigo.

Segundo o mito, humanos masculino-masculino provinham do Sol, feminino-feminino da Terra e masculino-feminino da Lua. Divididos por ciúme divino, tornaram-se seres incompletos que, ao longo da vida, procuram incessantemente a sua outra metade. O desejo de união torna-se o único gesto possível de tentativa de recomposição, ainda que a verdadeira reunificação seja impossível, pois é a alma, e não o corpo, que deseja regressar à unidade primordial.

19 **Genesis P-Orridge e Lady Jaye** (2007)





20 **Smoke e Mirrors** (2022), Sasha Velour



21 **The Fall** (2025) NiCKY featuring Hermine



22 **The Couple**
(2003), Louise Bourgeois

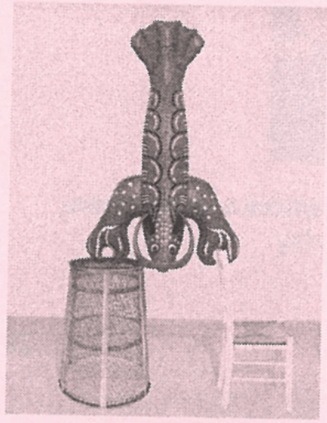


"Deny me and be doomed"

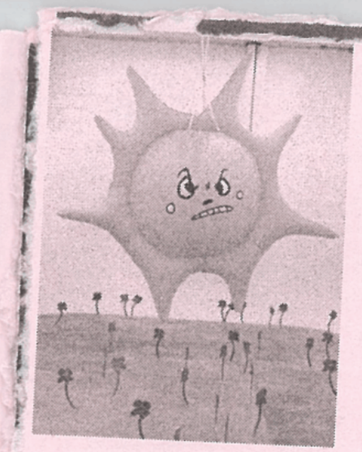
23 **Hedwig and the Angry Inch**
(2001), John Cameron Mitchell



24 **Tragar sapos** (2023), Cristina Umaña Durán



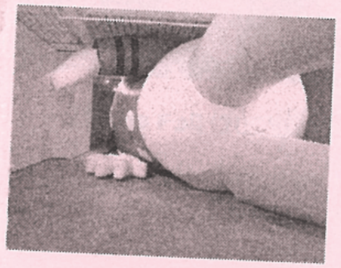
25 **Langosta (Lobster)**
(2003), Jeff Koons



26 **Hoy fue mañana pero ya es pasado** (2025), Guadalupe Salgado

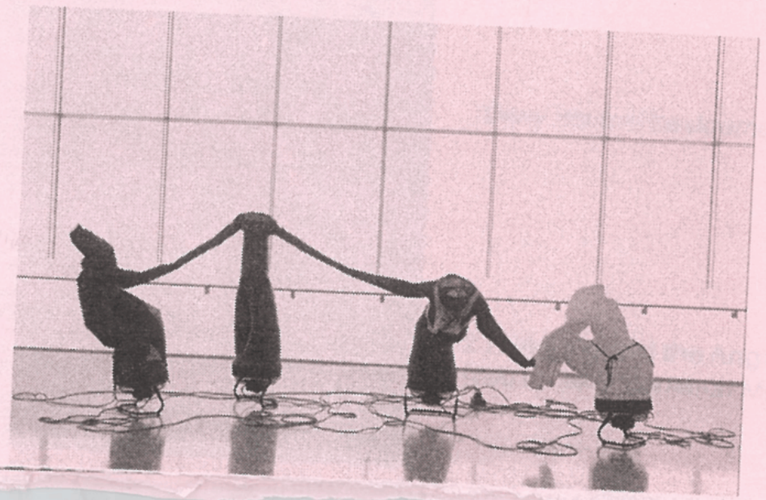


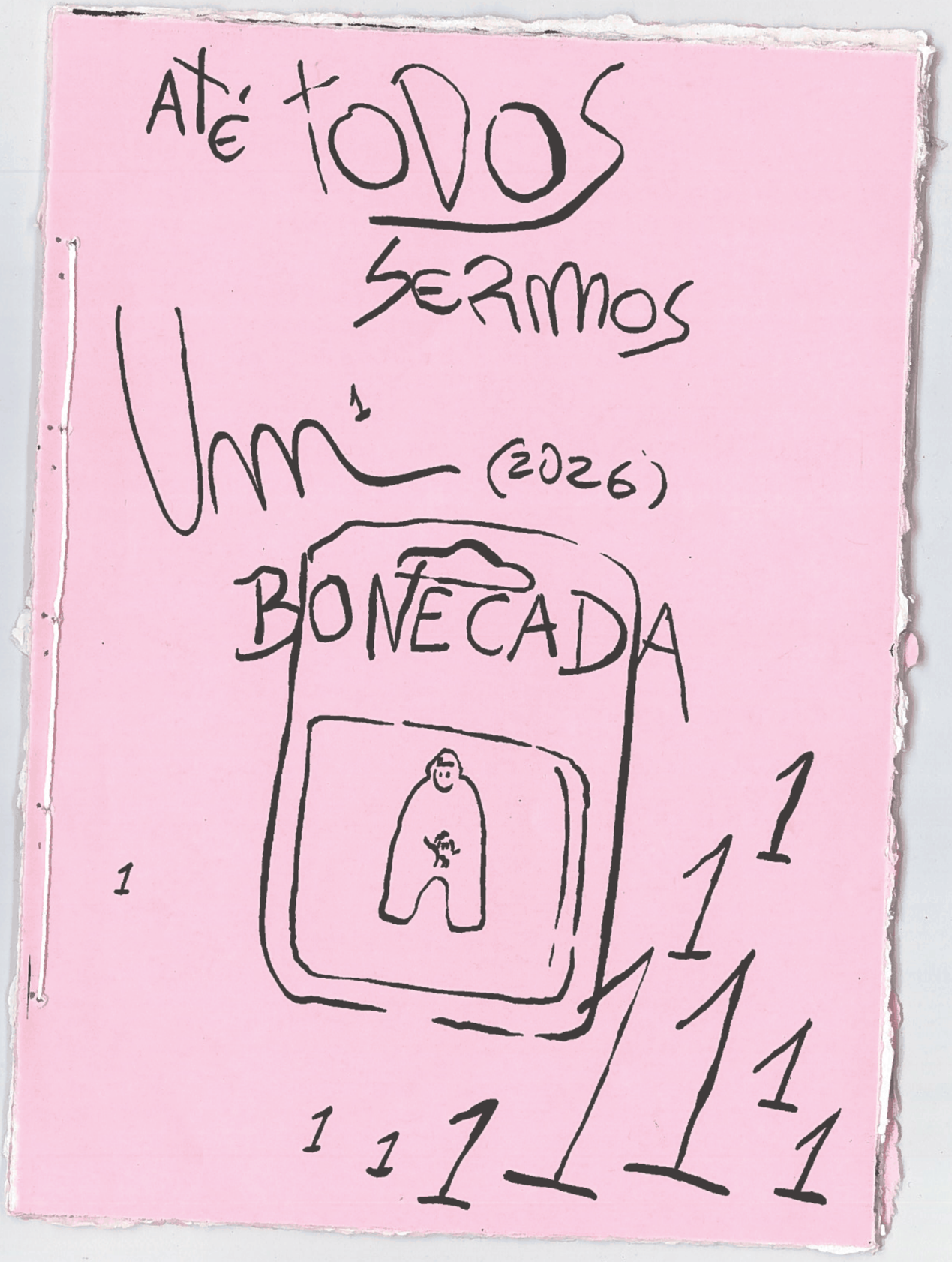
27 **white flight** (2012), dean blunt

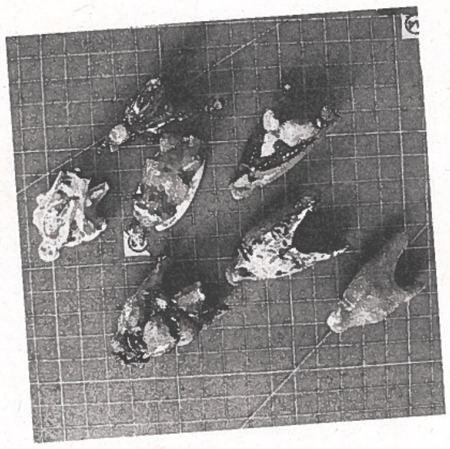


28 **At Home, Everywhere and Nowhere** (2023), Simeon Barclay

29 **Breathers** (2024), Paul Chan

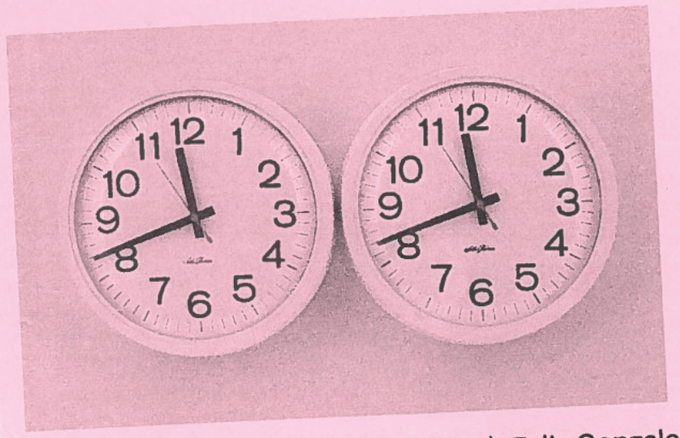



ATÉ TODOS
SERMOS
UM
(2026)
BONECADA
1
1
1
1
1
1
1
1
1





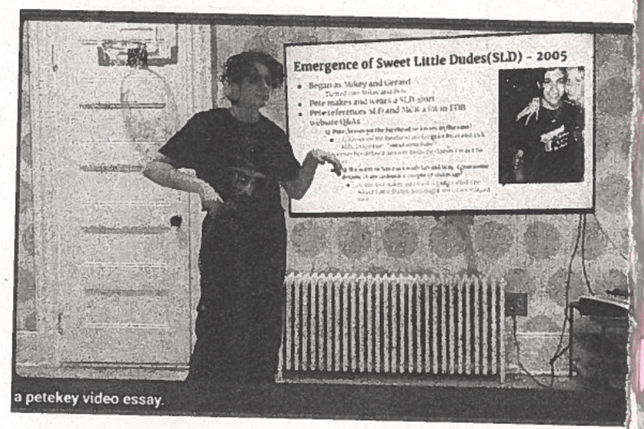
1 **"Untitled" (billboard of an empty bed)** (1992), Felix Gonzalez-Torres



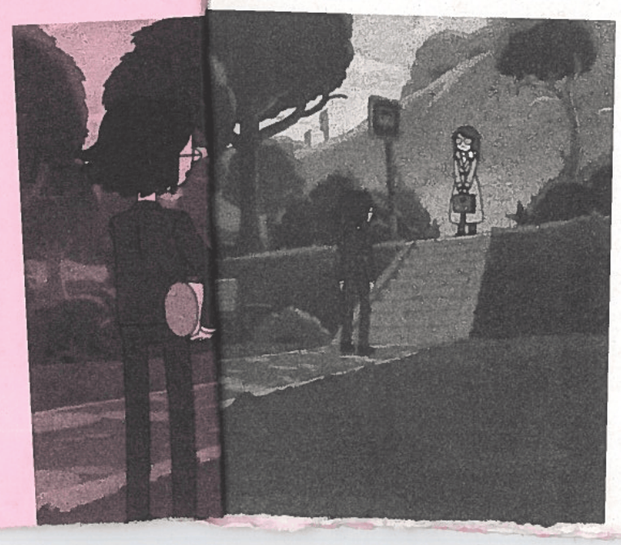
2 **"Untitled" (Perfect Lovers)** (1991), Felix Gonzalez-Torres



3 **"Im sorry, every single song is about you"** (2022), Pete Wentz



4 **a petekey video essay** (2023), blakeisew



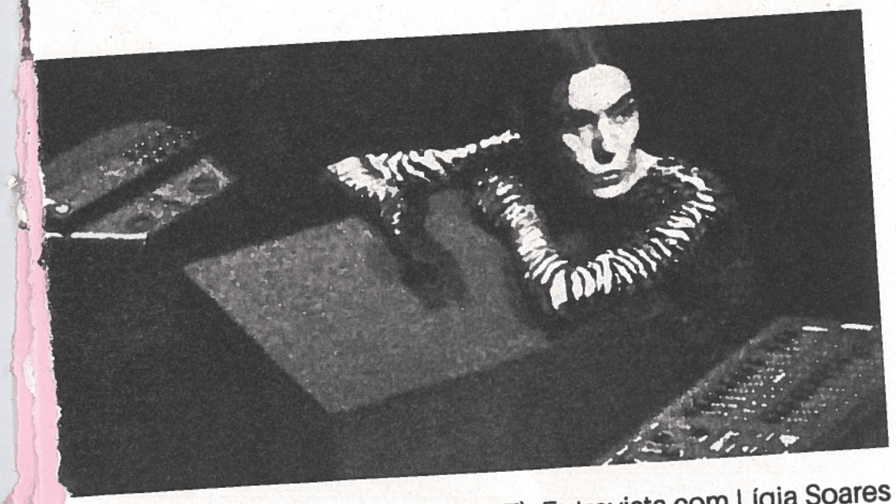
5 **Adventure Time:** Fionna and Cake (2023)

Betty- *you were a wonderful experience*

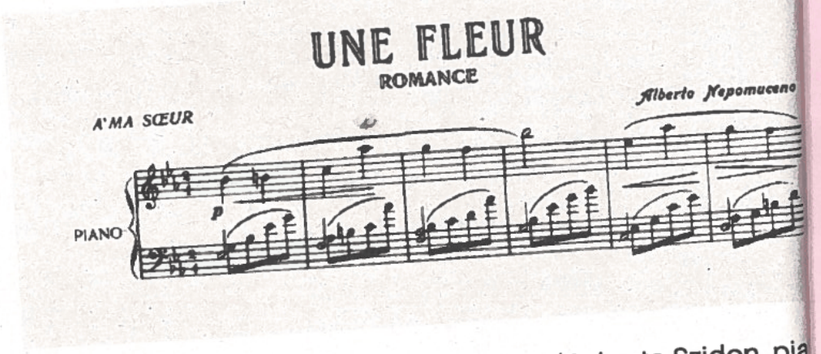
Simon- *you were everything*



6 **King Crimson,**
JoJo's Bizarre adventure: Golden Wind
(2012), Hirohiko Araki



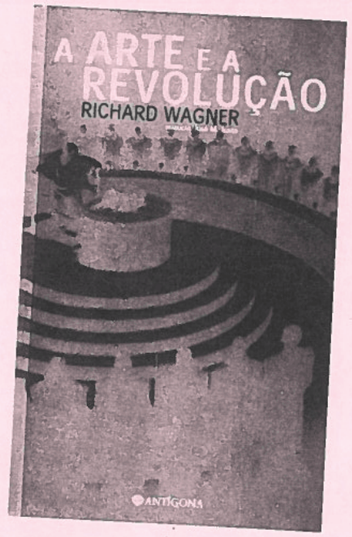
7 **Romance** (2017), Entrevista com Lígia Soares



8 **Une fleur** (1978), Alberto Nepomuceno (Roberto Szidon, pia



9 **Guerreiros terracota**, autor desconhecido



10 **A Arte e a Revolução**
(1849), Richard Wagner



11 **Cuide de Você** (2009), Sophie Calle

12 **cavalheirismo** (ca·va·lhei·ris·mo)

nome masculino

1. Acção ou qualidade própria de cavalheiro.

2. Acto nobre, bizarro.

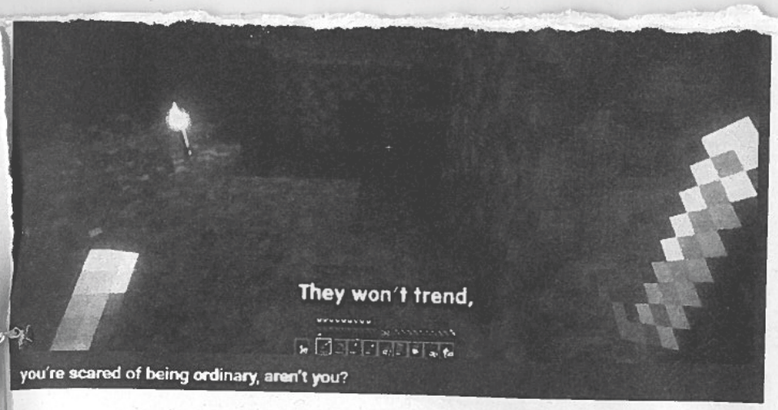
"cavalheirismo",
in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, (2008-2026)



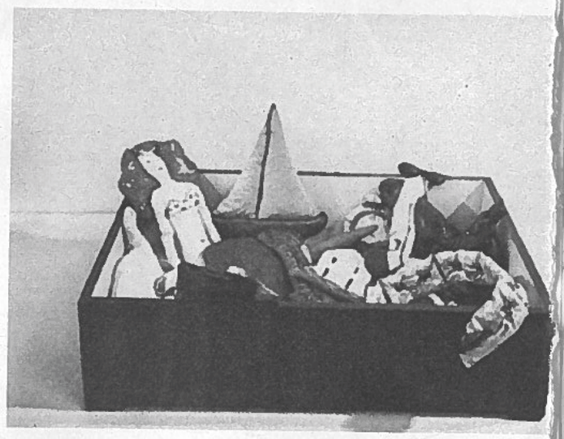
13 **L'Entrevue de Napoléon Ier et du tsar Alexandre Ier sur le Niémen** (1807), Adolphe Roehn

14 **What Is to Be Done?** (1902), Lenin

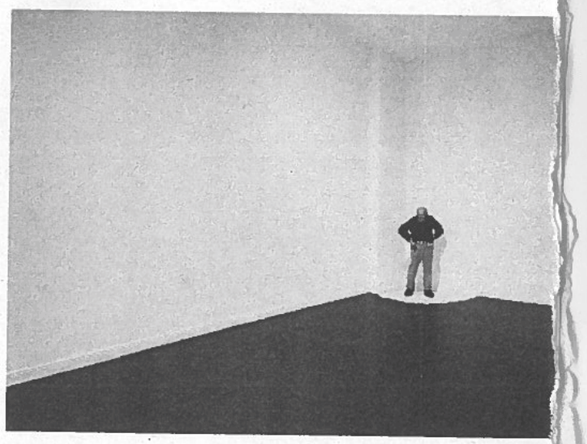
"I mean professional revolutionaries."



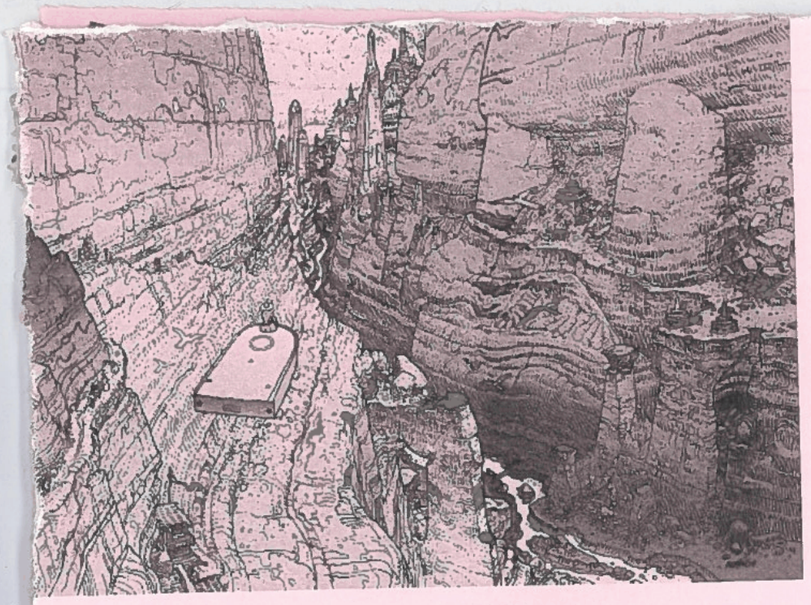
15 **you're scared of being ordinary, aren't you?** (2025), Video do canal Lowkey Wisdom



16 **Toy Box** (1963), Oldenburg Claes



17 **Zeitgeist** (2024), Max Siedentopf



18 **Voyage d'Hermès** (2010), Moebius



19 **Watchmen** (1986), Alan Moore

20 **La Belle Dame sans Merci: A Ballad** (1988), John Keats

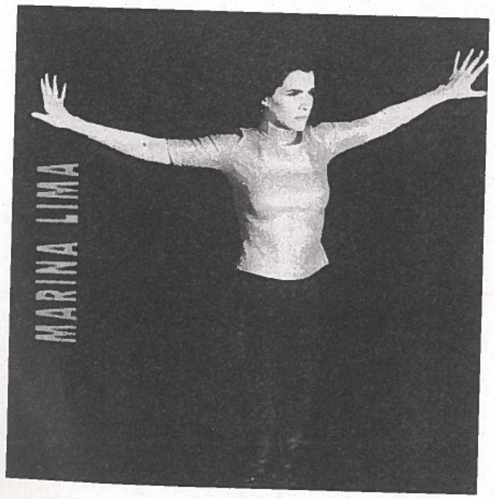
O what can ail thee, knight-at-arms,
Alone and palely loitering?
The sedge has withered from the lake,
And no birds sing.

I met a lady in the meads,
Full beautiful—a faery's child,
Her hair was long, her foot was light,
And her eyes were wild.

She took me to her Elfin grot,
And there she wept and sighed full sore,
And there I shut her wild wild eyes
With kisses four.

And there she lullèd me asleep,
And there I dreamed Ah! woe betide!
The latest dream I ever dreamt
On the cold hill side.

I saw pale kings and princes too,
Pale warriors, death-pale were they all;
They cried—'La Belle Dame sans Merci
Thee hath in thrall!'



21 **Não sei dançar** (1991), Marina Lima

Eu não sei dançar
Tão devagar pra te acompanhar
Eu não sei dançar
Tão devagar pra te acompanhar
Eu não sei dançar
Tão devagar pra te acompanhar
Eu não sei dançar
Tão devagar pra te acompanhar
Pra te acompanhar



22 **Instant Crush** (2014), Daft Punk ft. Julian Casablancas

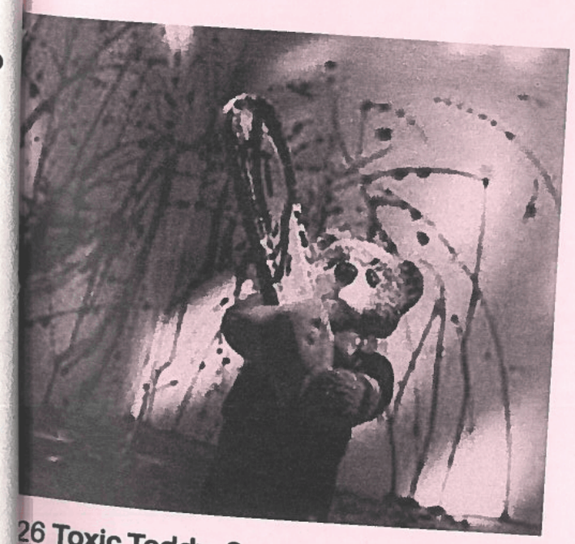
23 O **amor**, neste quadro, não é um tema. É uma epistemologia. Charles Fourier propôs, no século XIX, um **Universal Cosmic Love** que tentava socializar o amor desde a esfera familiar até uma ética universal de responsabilidade humana. O amor como arte, aprendido pelo mesmo método de qualquer outra arte, música, pintura, carpintaria, medicina ou engenharia: assente em vontade, atenção e acção.



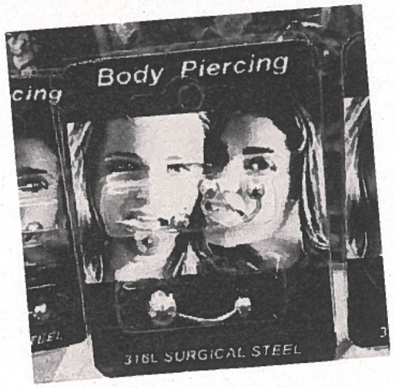
24 **Untitled** (2010), David Levinthal



25 **Under the Sea** (1979), Laurie Simmons



26 **Toxic Teddy, So cute, yet so deadly...** (2010), Brian McCarty



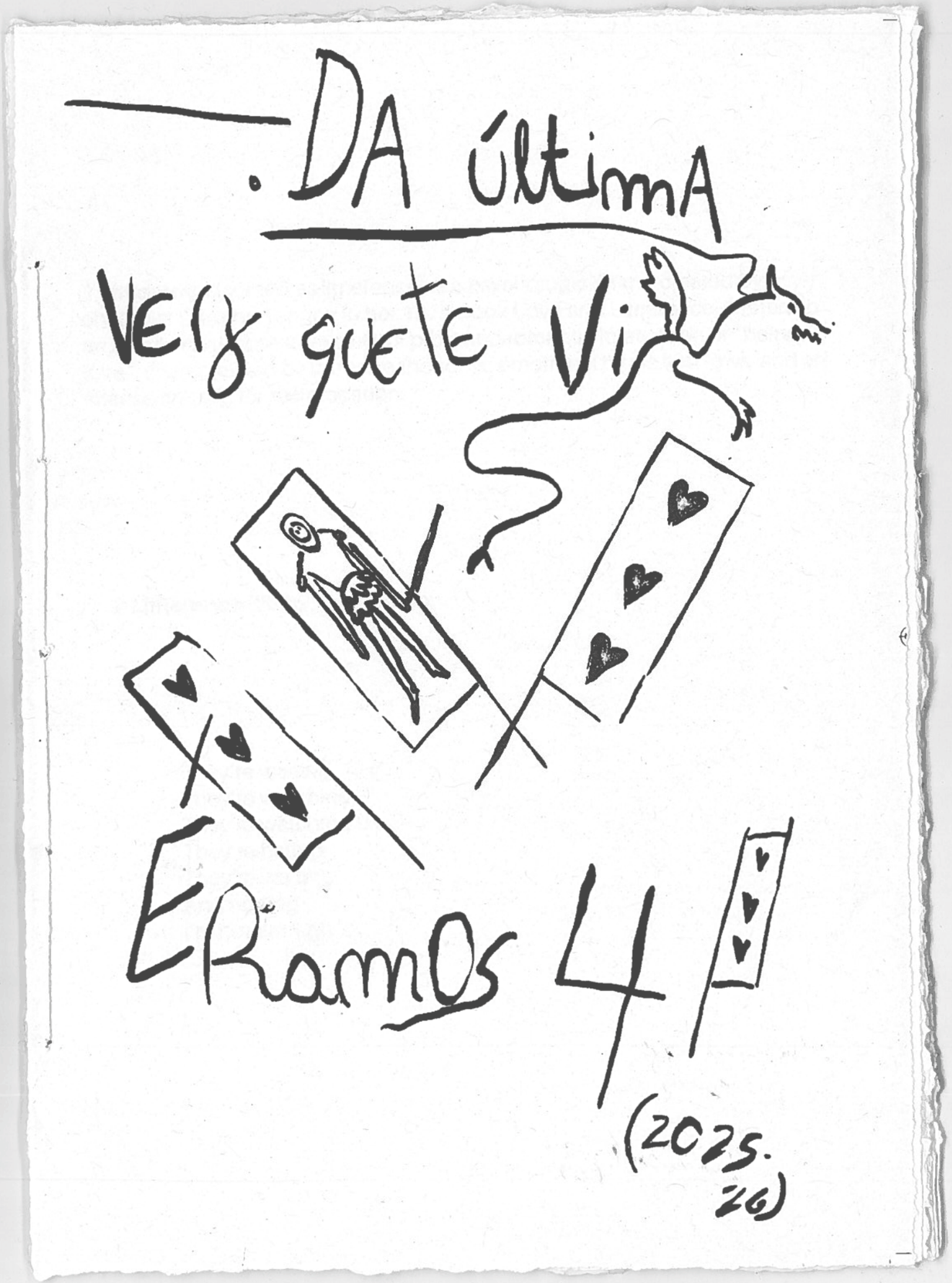
27 **Thirteen**
(2003), Catherine Hardwicke



28 **Fistful of Power**
(2004), Moose Toys

29 **Peace treaty** (2023) , Ella Fleck



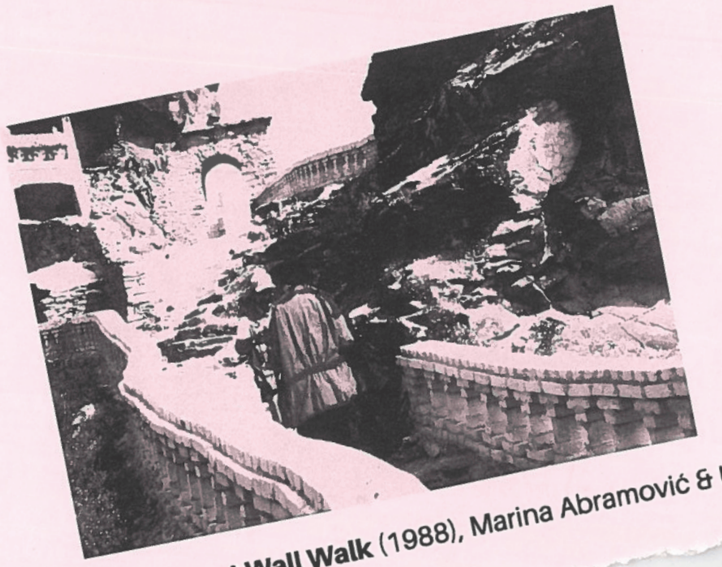


***re* arquivo 3** *(Da última vez que te vi, éramos quatro)*

1 **Limerence** (coined as limerence) is a psychological term created by psychologist Dorothy Tennov in her 1979 book Love and Limerence. It refers to an involuntary, obsessive state of profound romantic infatuation or "being in love," characterized by intrusive thoughts, emotional highs and lows, and an intense craving for reciprocation.



2 **Limerence** (2015), Yves Tumor

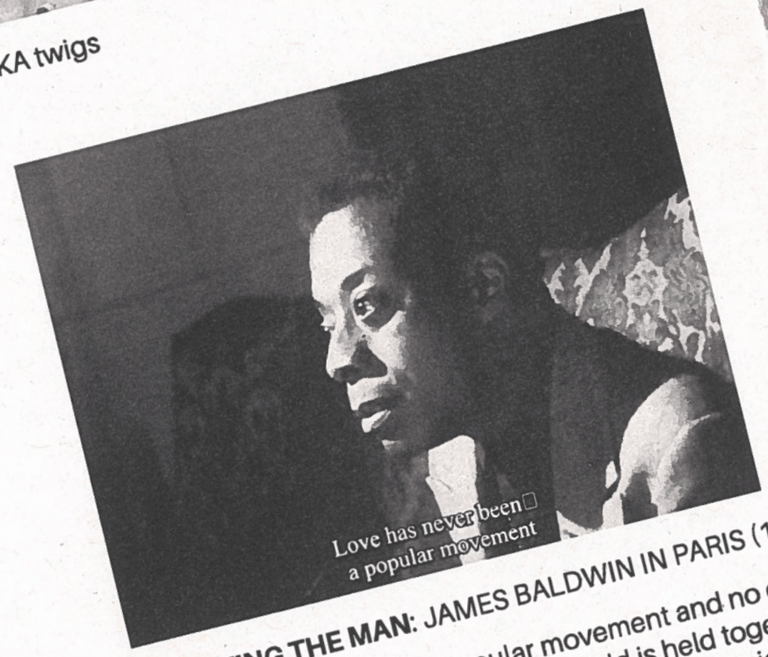


3 **The Great Wall Walk** (1988), Marina Abramović & Ulay



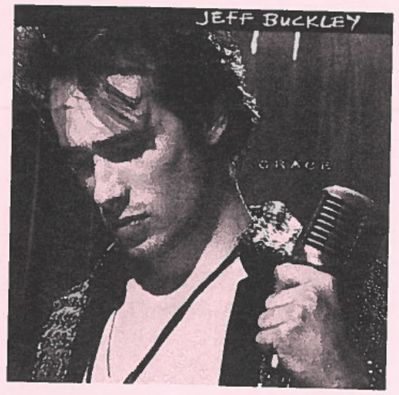
They're waiting
They're watching
They're watching us
They're hating
They're waiting
And hoping
I'm not enough

4 **cellophane** (2019), FKA twigs



5 **MEETING THE MAN**: JAMES BALDWIN IN PARIS (1970)

"Love has never been a popular movement and no one's ever really wanted to be free. The world is held together. Really, it is held together by the love and the passion of very few people. Otherwise, of course, you can despair walk down the street of any city any afternoon and look around you."



Sweet lover, you, you should've come over
How long will I wait for you?
Lover, lover, lover
Lover, lover, lover, lover, lover, lover
Lover, lover, lover, you should've come over
'Cause it's not too late

6 **Lover, You Should've Come Over** (1994), Jeff Buckley



And I-I had a feeling that I belonged
I-I had a feeling I could be someone,
be someone, be someone

7 **Fast Car** (1988), Tracy Chapman



Nobody, nobody, nobody, nobody, nobody
Nobody knows how deep my love
for you really goes.

But boy, I want you to know
I wouldn't ask you to hold back the light of
dawn, baby.

8 **That's All I Ask** (1996), Nina Simone

career. Choose a family. Choose a fucking big television, choose washing machines, cars, compact disc players and electrical tin openers. Choose good health, low cholesterol, and dental insurance. Choose fixed interest mortgage repayments. Choose a starter home. Choose your friends. Choose leisurewear and matching luggage. Choose a three-piece suite on hire purchase in a range of fucking fabrics. Choose DIY and wondering who the fuck you are on a Sunday morning. Choose sitting on that couch watching mind-numbing, spirit-crushing game shows, stuffing fucking junk food into your mouth. Choose rotting away at the end of it all, pishing your last in a miserable home, nothing more than an embarrassment to the selfish, fucked up brats you spawned to replace yourself.

Choose your future.

Choose life.

Trainspotting

9 **Trainspotting** (1992), Irvine Welsh

You do not have to be good.
You do not have to walk on your knees
For a hundred miles through the desert, repenting.
You only have to let the soft animal of your body
love what it loves.

Tell me about despair, yours, and I will tell you mine.
Meanwhile the world goes on.
Meanwhile the sun and the clear pebbles of the rain
are moving across the landscapes,
over the prairies and the deep trees,
the mountains and the rivers.

Meanwhile the wild geese, high in the clean blue air,
are heading home again.
Whoever you are, no matter how lonely,
the world offers itself to your imagination,
calls to you like the wild geese, harsh and exciting
over and over announcing your place
in the family of things.

10 **Wild Geese** (2004), by Mary Oliver

11 **Uma história que o Monteiro contou**

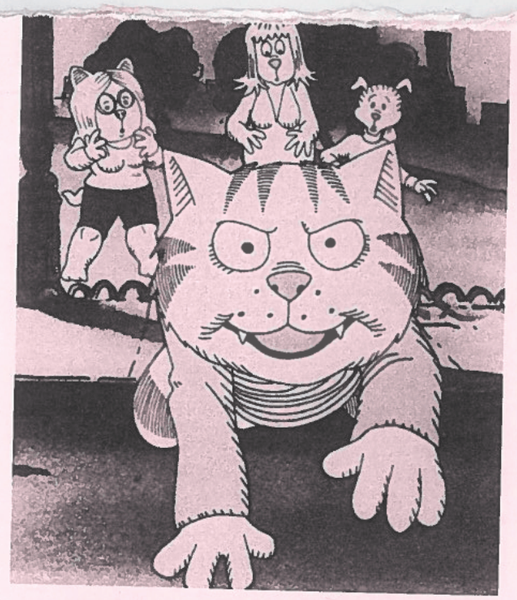
"Estava no Palácio de Cristal, quando dois pombos que estavam a olhar para o rio tal como eu, encostaram-se um ao outro, depois ficaram agitados, parecia que estavam a discutir. Separam-se, acalmaram-se e passado pouquinho tempo, voltaram a encostar-se.



12 **A House in Nebraska** (2022), Ethel Cain

And I found photographs of our school,
on the day we met
I thought that you were so beautiful,
it was love, I guess
And you might never come back home, a
nd I may never sleep at night
But God, I just hope you're doing fine out there,
I just pray that you're alright

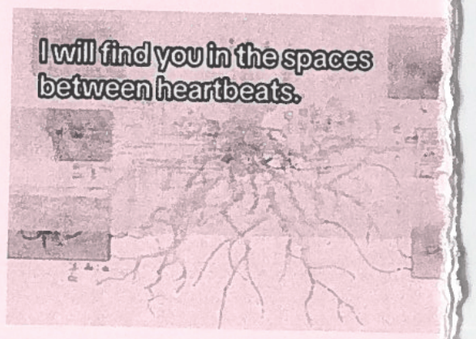




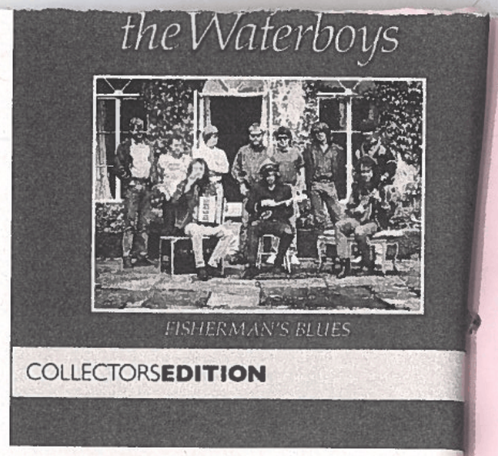
14 **Fritz the Cat** (1972), Ralph Bakshi

"The love you give is equal to the love you get"





15 **coremusic** (2025) notdavid



16 **We Will Not Be Lovers** (2006 Remaster), The Waterboys

17 **Sir Gowther** (século XIV), Thomas Chester

When he had weddyd that meydyn schene
And sche Duches withowt wene,
A mangere con thei make;

Knyghtus of honowr tho furst dey
Justyd gently hom to pley
Here shaftes gan thei shake.
On the morow the lordes gente
Made a riall tournement
For that lady sake;

Tho Duke hym selfe wan stedys ten.
And bare don full doghty men,
And mony a cron con crake.



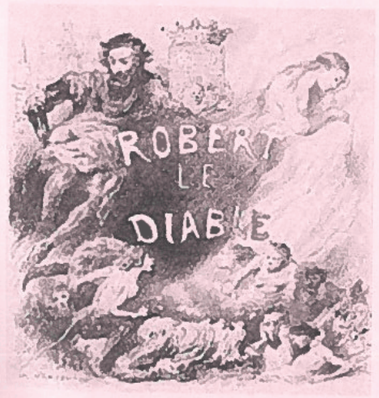
18 **Mefistófeles no ar** (1828), Autor desconhecido



19 **Fausto** (1790), Johann Wolfgang von Goethe



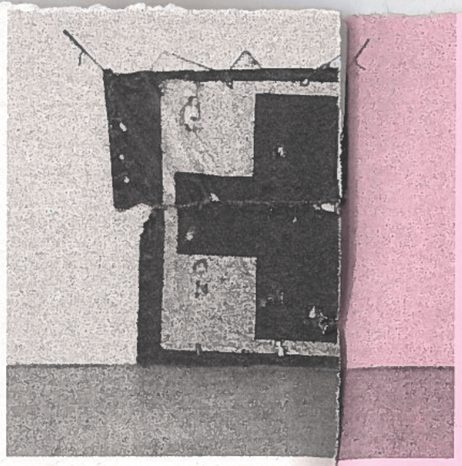
20 **The Ballet from "Robert le Diable"** (1871), Edgar Degas



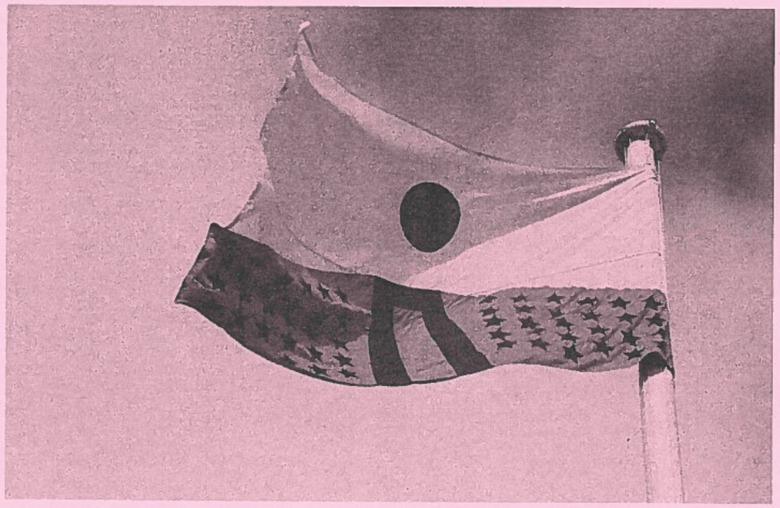
21 **Ouverture de Robert le diable** (1831), Giacomo Meyerbeer



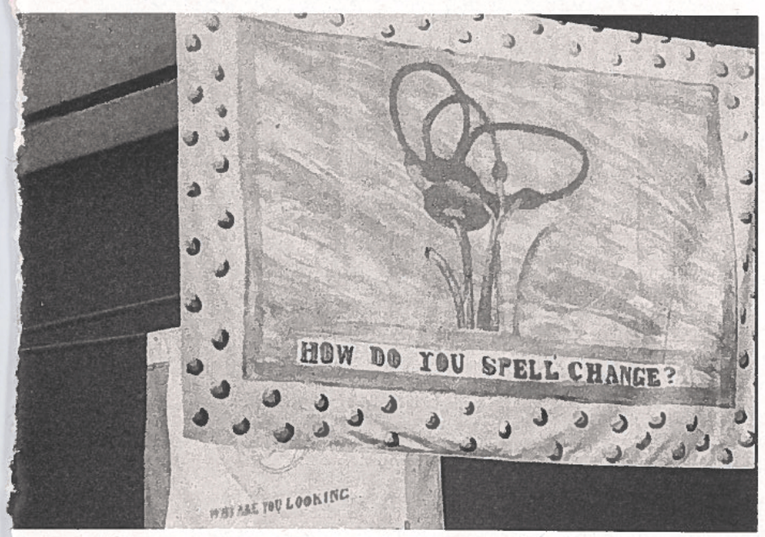
23 **Phantom of the Paradise** (1974), Brian De Palma



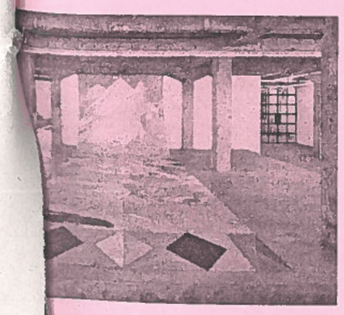
22 **New York A Late Modernist Discourse I** (1988), Holt Quentel



25 **Pan African Flag for the Relic Travellers' Alliance** (2017), Larry Achiampong



24 **How Do You Spell Change?** (2018), Lubaina Himid



26 **Conversa Inventada** (2020), André Sousa



26 **Doubts**
(2020), Freig Ahmed



27 **Red Block** (2010), El Anatsui



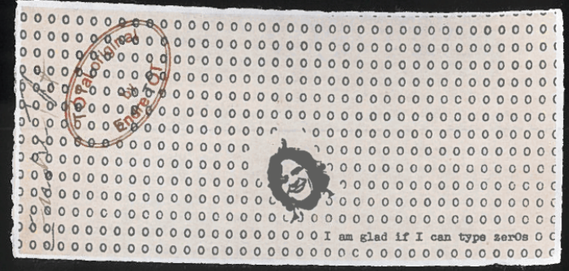
29 **Pilgrimage** (
2011), Annie Leibovitz

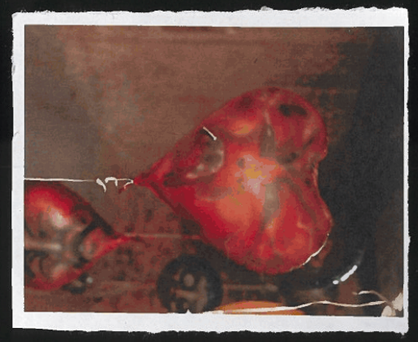
30 **Abuse of Power Comes As No Surprise**
(1980), Jenny Holzer



Anexo II (Mapas de Reenactment)

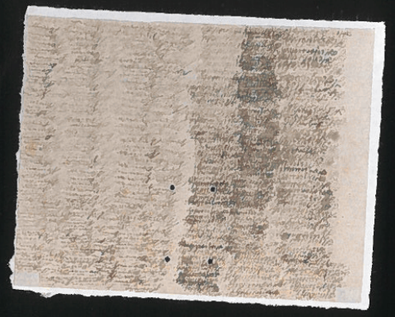



I am glad if I can type zerOs









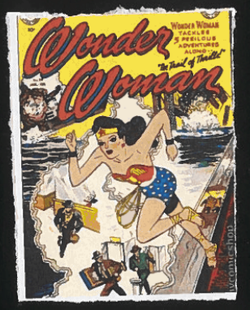








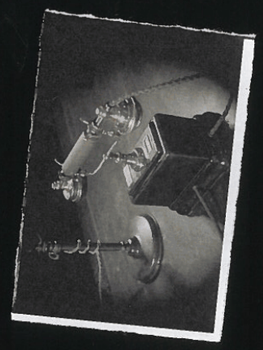


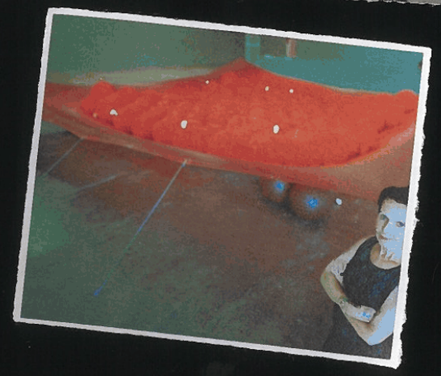

Wonder Woman
The Thrill of Thrills!











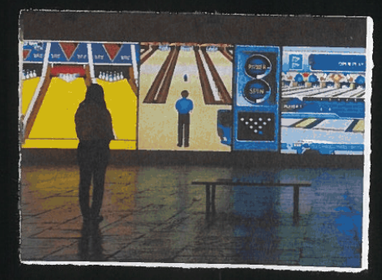


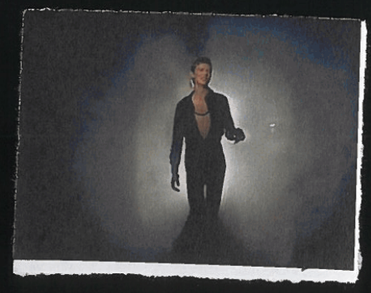


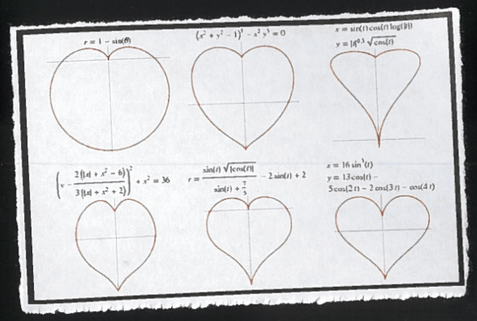





31















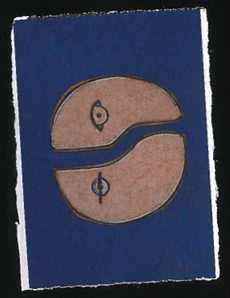


























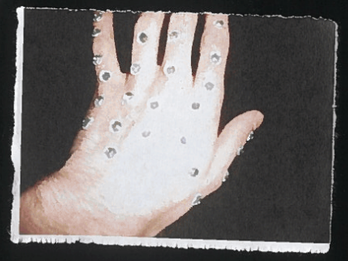




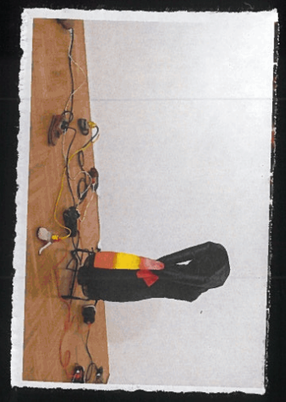


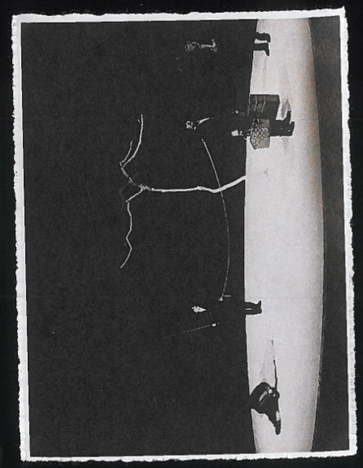






Mapas de Reenactment II

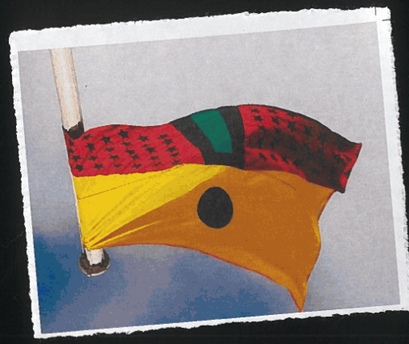



FOR
SALE




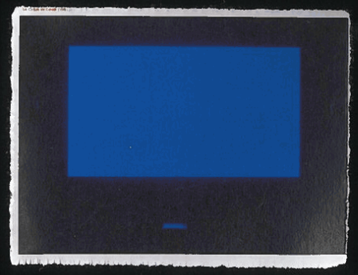






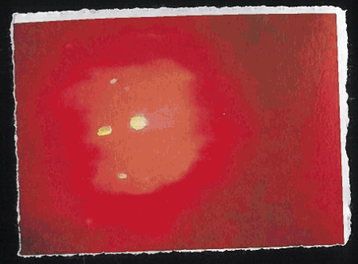












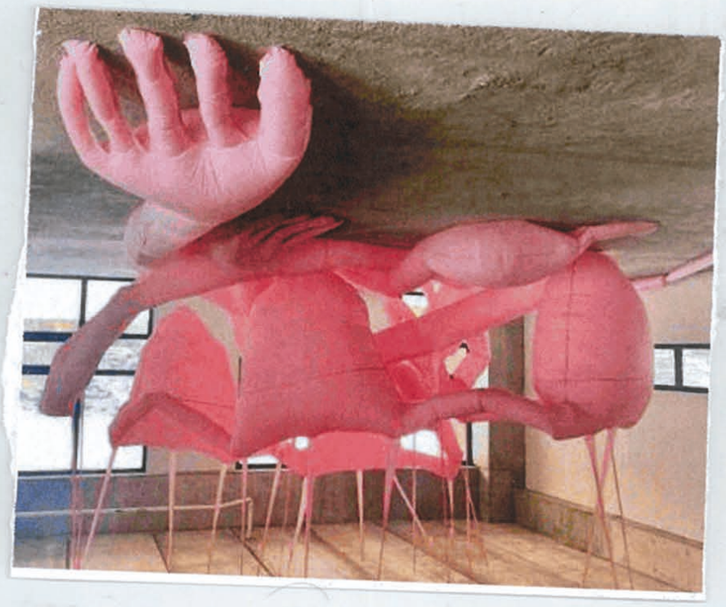




IT TAKES
STRENGTH
TO BE
GENTLE
AND KIND





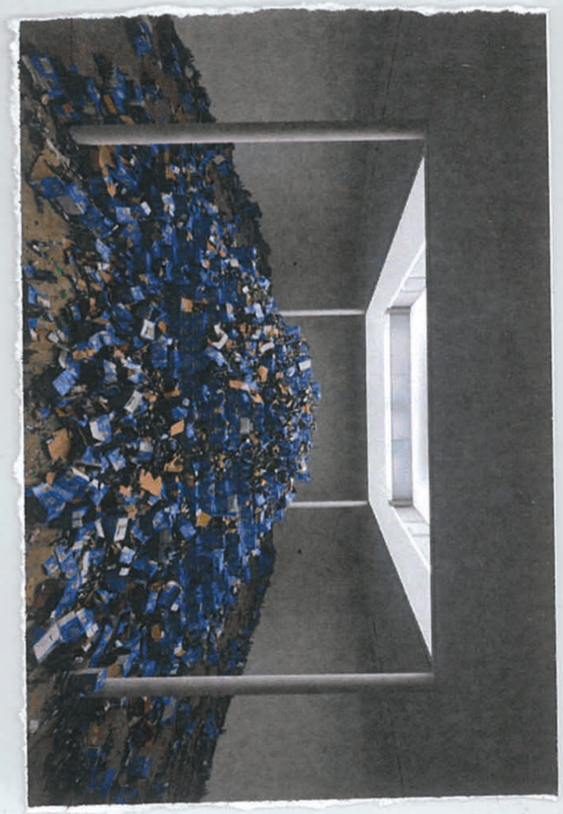


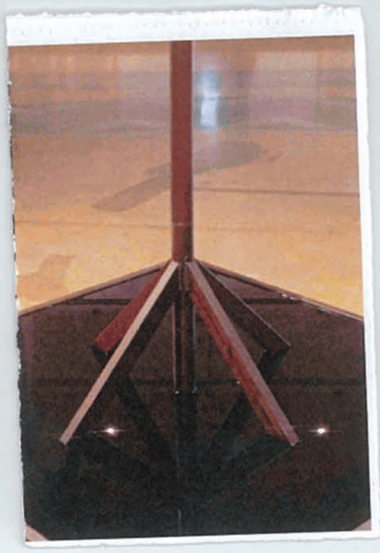

WHAT
DO YOU LOVE?





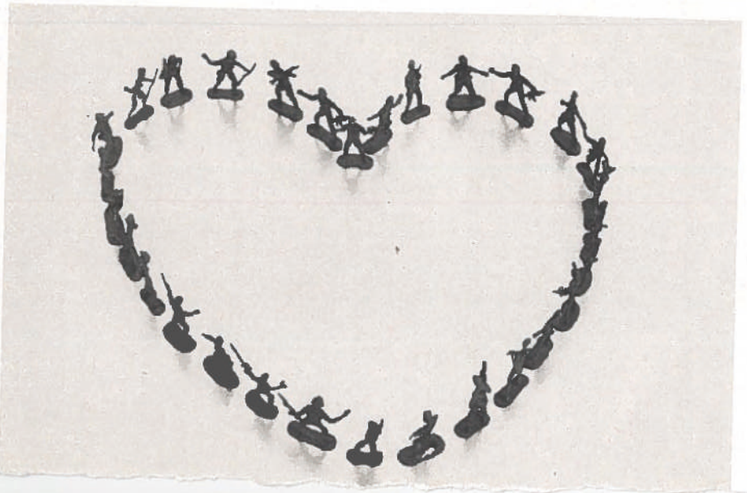







Everything
is romantic

29 **Peace treaty** (2023), Ella Fleck

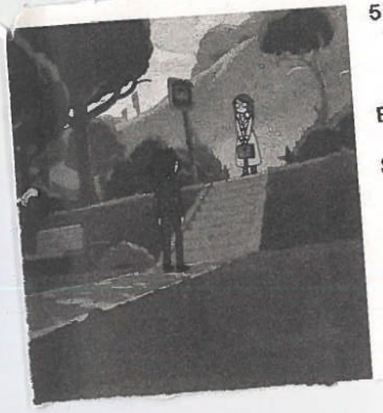










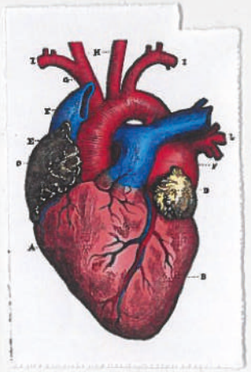


5 **Adventure Time:** Fionna and Cake (2023)

Betty- *you were a wonderful experience*

Simon- *you were everything*





















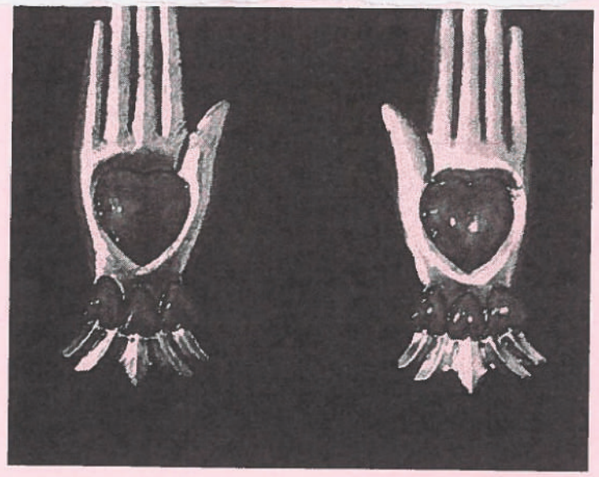












1 **Sacred Heart**, (autor desconhecido)

in Roman Catholicism, *the mystical-physical heart of Jesus as an object of devotion.*

11 **Uma história que o Monteiro contou**

"Estava no Palácio de Cristal, quando dois pombos que estavam a olhar para o rio tal como eu, encostaram-se um ao outro, depois ficaram agitados, pareceu que estavam a discutir. Separam-se, acalmaram-se e passado pouquinho tempo, voltaram a encostar-se.



14 **Fritz the Cat** (1972), Ralph Bakshi

"The love you give is equal to the love you get"



4 **cellophane** (2019), FKA twigs







3 **The Great Wall Walk** (1988), Marina Abramović & Ulay

1 **Limerence** (coined as limerence) is a psychological term created by psychologist Dorothy Tennov in her 1979 book Love and Limerence. It refers to an involuntary, obsessive state of profound romantic infatuation or "being in love," characterized by intrusive thoughts, emotional highs and lows, and an intense craving for reciprocation.



7 **Fast Car** (1988), Tracy Chapman



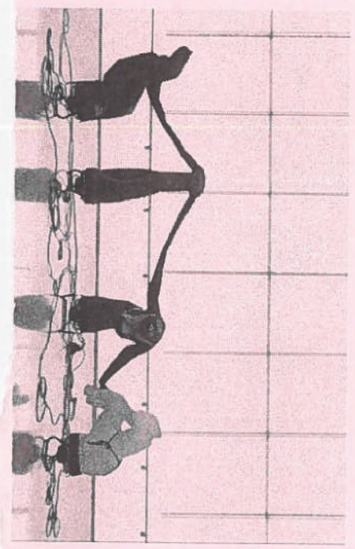


5 **MEETING THE MAN:** JAMES BALDWIN IN PARIS (1970)

"Love has never been a popular movement and no one's ever really wanted to be free. The world is held together. Really, it is held together by the love and the passion of very few people. Otherwise, of course, you can despair walk down the street of any city any afternoon and look around you."



18 **Mefistófeles no ar** (1828), Autor desconhecido



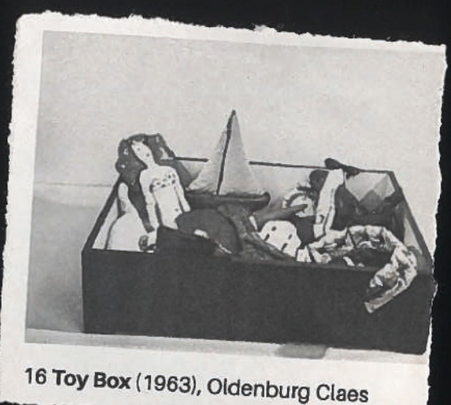
29 **Breathers** (2024), Paul Chan

Nobody, nobody, nobody, nobody, nobody
Nobody knows how deep my love
for you really goes.

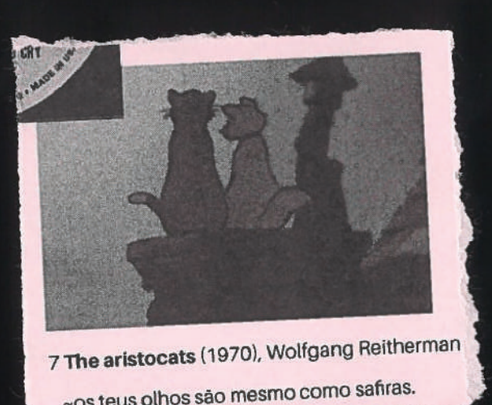
But boy, I want you to know
I wouldn't ask you to hold back the light of
dawn, baby.



5 **Lover's Eye** (sem data), Elizabe



16 **Toy Box** (1963), Oldenburg Claes



7 **The aristocats** (1970), Wolfgang Reitherman

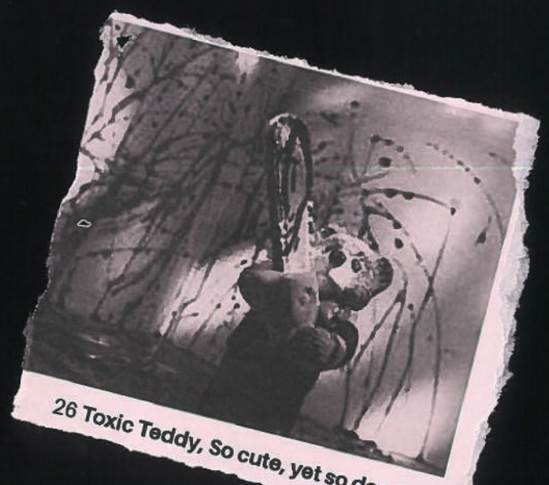
~os teus olhos são mesmo como safiras.



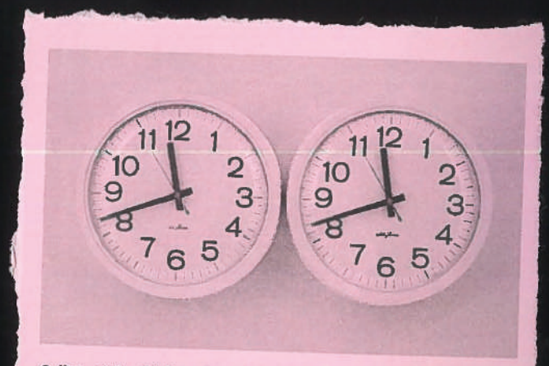
17 **Cremaster 4** (1994-5), Matthew Barney



21 **Não sei dançar** (1991), Marina Lima



26 **Toxic Teddy, So cute, yet so deadly...** (20



2 **"Untitled" (Perfect Lovers)** (1991), Felix Gonzalez

12 **cavalheirismo** (ca·va·lhei·ris·mo)

nome masculino

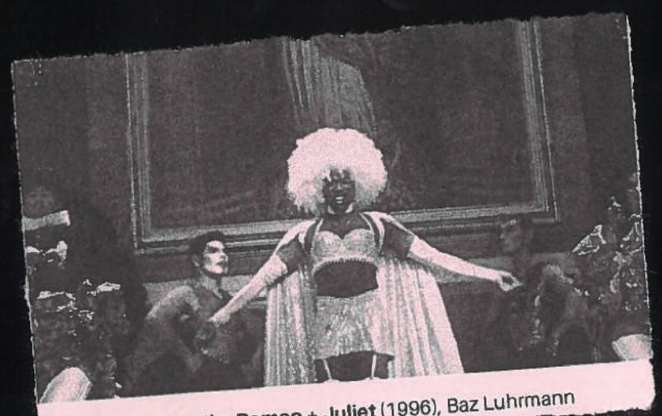
1. Acção ou qualidade própria de cavalheiro.

2. Acto nobre, bizarro.

"cavalheirismo",
in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, (2008-2026)



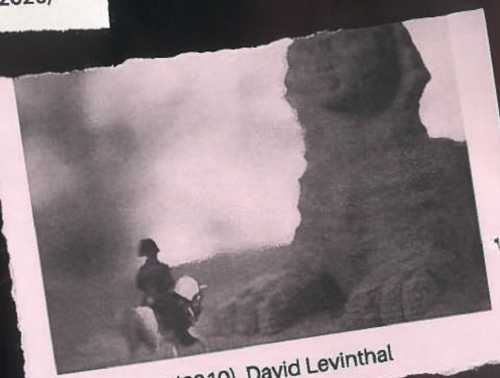
27 **white flight** (2012), dean blunt



15 **Mercutio, Romeo + Juliet** (1996), Baz Luhrmann



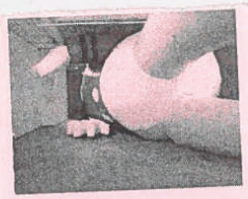
17 **Zeitgeist** (2024), Max Siedentopf



24 **Untitled** (2010), David Levinthal



21 **The Fall** (2025) NiCKY featuring Hermine



28 **At Home, Everywhere**
(2023), Simeon Barclay



6 **King Crimson,**
JoJo's Bizarre adventure: Golden Wind
(2012), Hirohiko Araki



3 **"Im sorry, every single song is about you"**
(2022), Pete Wentz



"Deny me and be doomed"

23 **Hedwig and the Angry Inch**
(2001), John Cameron Mitchell



4 **a petekey video essay** (2023), blakeisew



27 **Thirteen**
(2003), Catherine Hardwicke



5.2 **Eyes Without a Face** (1983), Billy Idol



28 **Fistful of Power**
(2004), Moose Toys



20 **Smoke e Mirrors** (2022), Sasha Velour

14 **What Is to Be Done?** (1902), Lenin

"I mean professional revolutionaries."



11 **Cuide de Você** (2009), Sophie Calle

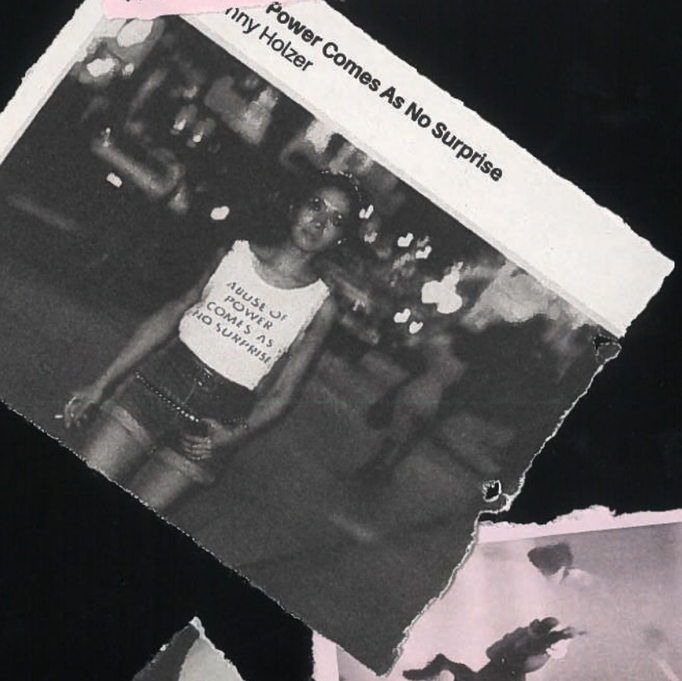


13 **L'Entrevue de Napoléon Ier et du tsar Alexandre Ier sur le Niém**
(1807), Adolphe Roehn

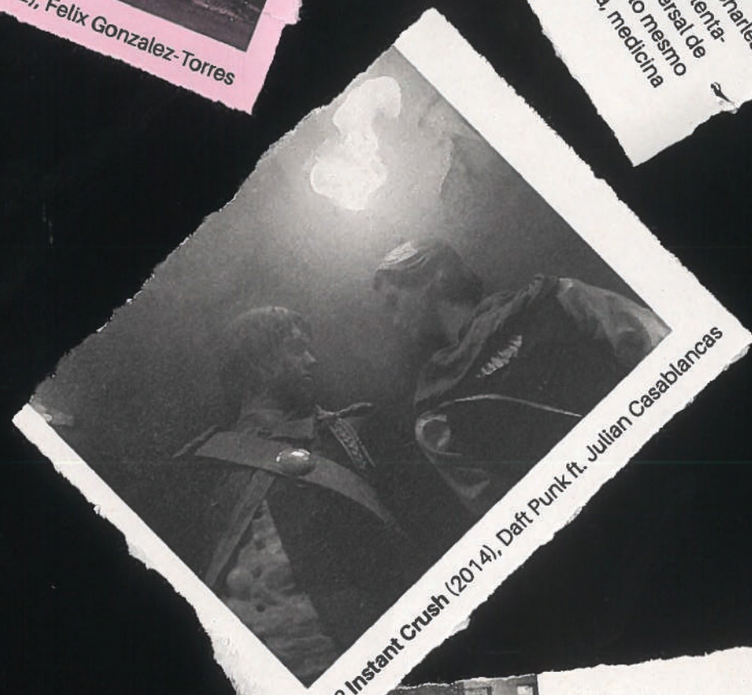


1 **"Untitled" (billboard of an empty bed)** (1992), Felix Gonzalez-Torres

23 O **amor**, neste quadro, não é um tema. É uma epistemologia. Charles Fourier propôs, no século XIX, um **Universal Cosmic Love** que tenta-va socializar o a[illegible]or desde a esfera familiar até uma ética universal de responsabi[illegible] humana. O amor como arte, aprendido pelo mesmo método [illegible] outra arte, música, pintura, carpintaria, medicina ou [illegible] em vontade, atenção e acção.



Power Comes As No Surprise
nny Holzer



22 **Instant Crush** (2014), Daft Punk ft. Julian Casablancas



25 **Under the Sea** (1979), Laurie Simmons

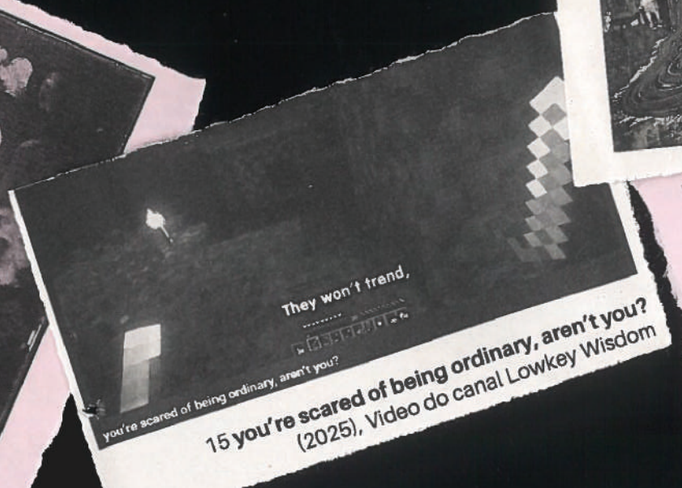


om of the Paradise (1974)





20 **The Ballet from "Robert le D**
(1871), Edgar Degas



15 **you're scared of being ordinary, aren't you?**
(2025), Video do canal Lowkey Wisdom



26 **Doubts**
(2020), Freig Ahmed



Anexo III (Reencenado)

Reenactment

Link https://youtu.be/QjmQ-u50B1c

Anexo IV (Registos da Exposição “Aquele que Ama”)


SUPER-GENÉRICO
FABULOSO-MA
AQUELA COISA
EXPOSIÇÃO DE
MAR(t)IM
13
20.11.2026
CASA DA IMAGEM
BELAS ARTES

