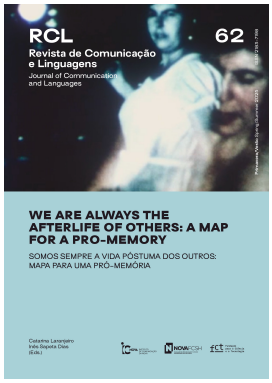

Revista de Comunicação e Linguagens

Vol. (2025)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

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

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

Somos sempre a vida póstuma dos outros: mapa para uma pró-memória

Catarina Laranjeiro Inês Sapeta Dias

Como Citar | How to cite:

Laranjeiro, C., & Sapeta Dias, I. (2025). Somos sempre a vida póstuma dos outros: mapa para uma pró-memória. Revista De Comunicação E Linguagens, (62), 7-23. https://doi.org/10.34619/blta-jx41

DOI: https://doi.org/10.34619/blta-jx41

Editor | Publisher:

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

Direitos de Autor | Copyright:

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

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.62 (2025) ISSN 2183-7198

Somos sempre a vida póstuma dos outros: mapa para uma pró-memória

CATARINA LARANJEIRO

Instituto de História Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, Portugal
claranjeiro@fcsh.unl.pt

INÊS SAPETA DIAS

Instituto de História Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, Portugal
isapeta@hotmail.com

Entre 2021 e 2023, o Museu de Arte Moderna (MoMA) apresentou a exposição temporária Critical Fabulations ["Fabulações Críticas"], uma mostra coletiva que reuniu trabalhos de artistas contemporâneos cujas práticas exploram e respondem aos legados coloniais inscritos nos seus corpos. As suas obras eram articuladas com enigmáticas fotografias do início do século XX, de autoria desconhecida e caráter amador, compostas, na sua grande maioria, por retratos de pessoas negras — tanto em poses formais quanto em cenas do quotidiano.

O título da exposição, tomado de empréstimo ao ensaio "Venus in Two Acts" (2008), de Saidiya Hartman, publicado na revista Small Axe, refere-se a um método de escrita especulativo e tacteante, experimentado para chegar onde o arquivo e a história não chegam. Na introdução desse ensaio, mais conciso, mas metodologicamente tão inovador quanto o primeiro volume de História da Sexualidade [1976 (1994)], de Michel Foucault, Hartman traça os pilares de uma escrita que procura devolver e dar corpo às palavras ausentes dos documentos oficiais, abrindo espaço e existência aos corpos e às histórias que não encontram lugar nos parâmetros tradicionais da historiografia.

Essa escrita experimental encontra na ficção uma forma de lidar com a ausência e com o que foi obliterado, tendo como objeto as histórias não contadas de pessoas traficadas enquanto escravizadas. Não se trata de um método movido pelo desejo de recuperar, mas de uma prática que evita perpetuar a violência—agora discursiva—imposta sobre quem foi (é) escravizado. Inspirando-se nessa abordagem, Hartman alicerça o seu método na

pergunta "o que poderia ter sido?" ["what could have been?"], dando início a uma escrita em que passado, presente e futuro se entrelaçam. "Fabulações Críticas" emerge então como uma prática que desafia as fronteiras entre história e ficção, abrindo caminhos para a representação das experiências silenciadas e para a reconfiguração das possibilidades da escrita historiográfica. Como afirma a autora:

> A intenção desta prática não é dar voz à pessoa escravizada, mas sim imaginar o que não pode ser verificado, um domínio da experiência que se situa entre duas zonas de morte - a morte social e a morte corporal — e confrontar-se com as vidas precárias que só são visíveis quando desaparecem. Trata-se de uma escrita impossível que tenta dizer aquilo que resiste a ser dito (uma vez que as raparigas mortas não podem falar). É uma história de um passado irrecuperável; é uma narrativa do que poderia ter sido ou do que talvez tenha sido; é uma história escrita com e contra o arquivo (2008, 33).[1]

O método apresenta claras afinidades com a arqueologia foucaultiana, e Hartman fundamenta precisamente o seu argumento no projeto inacabado de Michel Foucault, *La vie des hommes infâmes* [A Vida dos Homens Infames] (1999). Trata-se de uma escrita ancorada na prática de articular o que foi dito e escrito, buscando, nessa articulação, o que persiste, o que se torna hegemónico—o "registo do encontro das vidas com o poder" (Foucault, *apud* Hartman 2008, 14). O objetivo é trazer visibilidade e legibilidade ao que estava oculto (inconsciente) na massa informe do que foi escrito ou dito (do arquivo, portanto). Hartman denomina essa abordagem de "narrativa recombinativa", citando Stan Douglas (2008, 35). Porém, apesar de partir da mesma raiz metodológica, o horizonte da investigação é outro: é uma outra forma específica da persistência — a persistência da ausência, — de que a ausência do nome das mulheres escravizadas nas narrativas dos homens brancos, é exemplo.

Nesse movimento e por essa via, e numa crítica à posição ética mais estável dos chamados estudos pós-coloniais, Hartman propõe-se expor e pensar, já não o horror operado sobre aqueles que foram comercializados nos territórios colonizados pelas potências europeias, mas aquilo que de nós, hoje, é herdeiro desse horror e dessa barbárie. O horizonte da investigação já não é então o passado, nem o desejo de recuperação, reconstituição ou reparação histórica, nem sequer o apaziguamento do horror. O horizonte é o presente e o futuro: o que será ver com esses olhos cegos pelo arquivo, e o que será escrever a história com essas vozes violentamente silenciadas? Não respondendo, assinala-se a impossibilidade da resposta e escolhe-se instalar o caos na ordem do arquivo oficial — é essa a sua estratégia para dar conta das insuperáveis ausências da História. Através da ficção, Hartman mostra a ficcionalização que o arquivo é. Nas suas palavras:

1 Tradução das autoras.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.62 (2025) ISSN 2183-7198

> Ansiava por escrever uma nova história, uma história que não estivesse sujeita aos constrangimentos dos documentos oficiais e que ultrapassasse as reformulações e transposições que constituíam a estratégia de desordenar e transgredir os protocolos do arquivo e a autoridade das suas declarações, permitindo-me argumentar com e intensificar as suas ficções (2008, 28).[2]

O dossier que aqui propomos — "Somos sempre a vida póstuma dos outros: mapa para uma pró-memória" — nasceu das nossas tentativas (em dois projetos em que temos vindo a trabalhar) de nomear um conjunto de práticas e objetos que encontram na imaginação (ou na ficção) uma forma de abordar os pontos cegos da memória.

Entre 2016 e 2020, o projeto TRAÇA [Arquivo Municipal de Lisboa — Videoteca] distribuiu entre diversos criadores do cinema e das artes performativas os filmes órfãos do seu arquivo de filmes de família. O que emergiu desse encontro revelou estratégias recorrentes, que, por sua vez, se aproximavam das estratégias dos próprios depositantes dos filmes familiares (aqueles que, ao contrário dos órfãos, têm a sua origem conhecida), a quem, quando eram convidados a comentar a projeção dessas imagens, a memória falhava — ora porque não se lembravam, ora porque não queriam lembrar –, ou variava, produzindo relatos discrepantes sobre os mesmos filmes.

Podemos fazer aqui um breve mapa dessas estratégias recorrentes, visto que algumas delas serão reencontradas em vários trabalhos deste dossier. Nas imagens de uma família homogénea (as crianças vestidas de igual) e feliz (aparentemente), um homem daquela família comentou, no fim da projeção, a tristeza, o conflito e a zanga que não estavam visíveis nas imagens projetadas — ou que talvez residissem nos seus interstícios. Através da descrição, que tornava percetível o que ficava oculto pela velocidade da projeção, ou pela atenção ao que fugia à pose, alguns artistas recuperaram o que, de outro modo, permaneceria impercetível: um campo cego dos filmes que, no entanto, estava lá. Numa outra projeção comentada, uma mulher saltou para a tela, pediu para pausar a projeção quando se viam as caras e os corpos dos seus amigos hoje mortos, que nos filmes dançavam uma música inaudível. Trouxe o disco que tocava no momento filmado e ficou visivelmente frustrada quando viu o filme feito a partir das suas imagens, onde um realizador, através da ficção e da montagem, tentava imaginar o irrecuperável. A tentativa de reconstruir o contexto, de preencher pela ficção as lacunas deixadas pelos filmes de família silenciosos e sem história, revelou-se outra estratégia recorrente. Quando um depositante confiou os seus filmes à Videoteca, fez um pedido específico: que só fossem vistos se fossem misturados e remontados com outros. Via na montagem, na fusão do seu arquivo com outros, uma forma de preservar a sua intimidade. Ao manusearem as imagens íntimas depositadas, alguns artistas optaram por apresentar o seu próprio arquivo pessoal e as suas próprias imagens

2 Tradução das autoras.

privadas, movidos pelo pudor de interferir nas memórias alheias. Este gesto traduziu-se, por vezes, numa transição gradual, quase impercetível, do discurso na terceira pessoa do singular ("ela") para a primeira ("eu"). Outros, por sua vez, entrelaçaram imagens privadas com fragmentos da história oficial e coletiva, como se tentassem fazer a História passar pelo pequeno buraco de uma agulha — de uma história pessoal. O objetivo variava: ou tornar visíveis personagens antes invisíveis e sem nome, ou revelar como a história do cinema e da cultura visual invade as imagens que cada um de nós cria da sua intimidade.

O projeto FILMASPORA partilha com o projeto TRAÇA a prática de recolher filmes amadores, embora não necessariamente de caráter familiar. Esses filmes são realizados por imigrantes e afrodescendentes nas periferias da área metropolitana de Lisboa, integrando um circuito de distribuição muito próprio. Uma análise preliminar destas obras revela que, embora tenham sido filmadas na área metropolitana de Lisboa, estas tendem a retratar o país de origem dos realizadores. Um exemplo disso são as obras de João Pereira (a.k.a. Ticai), cujos filmes, rodados em Zambujal de Loures, representam o lugar de Santa Catarina, na ilha de Santiago, Cabo Verde. O que é curioso é que, mais do que retratar o passado (quando ainda lá viviam), esses filmes representam um regresso imaginado, como se projetassem uma realidade futura, quando voltarem a viver naquele lugar. Embora tenham o entretenimento como principal objetivo, estas obras também revelam nos seus interstícios e lacunas tensões pós-coloniais que, ao serem ressignificadas no contexto da diáspora, expõem as persistentes práticas de segregação e exclusão que sobreviveram ao fim do colonialismo.

Diante destas práticas e destes objetos, percebemos que, embora extremamente potente, a proposta que Marianne Hirsch formula como "pós-memória" não era suficiente para abarcar e descrever plenamente estas dinâmicas. Citamos a definição da autora:

> A pós-memória é uma forma poderosa e muito particular de memória precisamente porque a sua ligação ao seu objeto ou origem é mediada, não pela recordação, mas através de um investimento imaginativo e da criação. Isto não significa que a própria memória não seja mediada, mas sim que está mais diretamente ligada ao passado [...] A pós-memória — frequentemente obsessiva e persistente — não precisa de estar ausente ou esvaziada: é tão plena e tão vazia quanto construída, tal como a própria memória (2012, 22-23).[3]

Se a "pós-memória" descreve uma relação com o passado que, mesmo sem ter sido diretamente experienciada, é reformulada enquanto memória, a "pró-memória", que aqui propomos, procura dar conta da reformulação operada pela projeção — de si, do espaço ou do presente — na constituição da memória. Embora a primeira partilhe

3 Tradução das autoras.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.62 (2025) ISSN 2183-7198

afinidades com o método explorado por Saidiya Hartman, a distância entre os horrores que fundamentam as abordagens das duas autoras é decisiva: enquanto a pós-memória é formulada a partir da "Solução Final" e das memórias indiretas dos descendentes dos poucos que sobreviveram, a "fabulação crítica" de Hartman emerge da impossibilidade de uma memória direta da escravatura (e, consequentemente, da sua herança). É precisamente o movimento dessa memória e as estratégias que tentam responder a esse vazio que propomos abordar nesta edição.

A ideia de uma "sobre-memória" — um acréscimo ou uma memória constituída pelo excesso — também se revela útil para pensar esse movimento de "projetar a memória" nos outros, no espaço e no presente. O objetivo é compreender até que ponto o trabalho com as memórias alheias interfere na própria constituição e definição do processo memorial. Este dossier temático propõe, assim, debater o conceito inaugural de pró-memória, entendido como uma variação da pós-memória, ao procurar captar o efeito da projeção — um processo concretizado pelo cinema e pela imagem em movimento — na construção da memória. Propomos essa discussão com a convicção de que dela podem emergir metodologias e práticas inovadoras para investigar e trabalhar com a memória.

É relevante sublinhar que, perante o conceito proposto, um número expressivo de autoras e autores tenha encontrado na forma do ensaio visual uma maneira de lhe dar resposta. Nestes ensaios visuais as imagens não apenas ilustram, mas, acima de tudo, abrem caminhos para a operacionalização de uma projeção da memória na investigação com e sobre imagens. E tornam perceptíveis as lacunas e as ausências do texto escrito.

Mas também os textos nos falam a partir das suas próprias ausências. Ausências que marcam, de forma indelével, as transições políticas violentas e os seus ecos nas representações audiovisuais. É o que se observa no primeiro ensaio do dossier, "Memória e Ausência na Trilogia do Chile (2010-2019) de Patricio Guzmán", de Susana Viegas. Partindo da análise da série de três filmes do realizador conhecida como "Trilogia do Chile", o texto explora a impossibilidade das representações fílmicas da morte por meio de uma abordagem filosófica da tanatopolítica, sugerindo que as imagens em movimento oferecem um vislumbre de eras esquecidas e desaparecidas, ao mesmo tempo que revelam o seu potencial para desafiar a morte, o esquecimento e a ausência de forma tangível.

O segundo artigo deste dossier, "Toda pedra pode ser oceano: experimentos sobre o 'fetichismo' enquanto arquivo", de Lior Zisman Zalis, convida-nos a explorar o campo de forças no qual a memória se forma. Em diálogo com as múltiplas aceções do conceito de "fetichismo", o ensaio investiga de que forma a historicidade pode ser reconstituída a partir da ruína e das possibilidades abertas pelo arquivamento, expandindo os modos de reinscrição do passado. Através de uma abordagem histórico-linguística, este texto propõe uma releitura do fetichismo e da sua relação com a memória histórica, relembrando até que ponto não falamos, mas somos falados. A operacionalização do arquivo através de "linhas" e "máquinas dialéticas" torna-o um mecanismo capaz de reconfigurar a História, evidenciar fraturas e tensões e desafiar a aparente estabilidade da memória.

O terceiro artigo "Haunted Home Movies — Dialectical Image and the Archive Fever

in Contemporary Found Footage Films", de Bárbara Bergamaschi Novaes, aprofunda a noção de assombro, como sugere o título, explorando as possibilidades do *found footage*. Aqui, o material de arquivo não apenas constitui o meio, mas também a matéria que permite mobilizar registos privados para questionar a História oficial. A partir da análise dos filmes *Happy End* (1996) de Peter Tscherkassky, e *Private Footage* (2022) de Janaína Nagata, e sustentado por uma ampla revisão teórica, este ensaio destaca-se na investigação que tece na interseção entre memória e imaginação. Ao revisitar as camadas originais destes filmes, revela como o passado persiste de forma latente, silenciado e reprimido, podendo ser reativado e ressignificado por meio do gesto artístico do *détournement*. Desta forma, reflete sobre o resgate de narrativas negligenciadas e o potencial do *found footage* para operar como uma forma de "pró-memória".

Este dossier encerra a sua secção de textos escritos com o artigo "Tempo, natureza e memórias intergeracionais em *A Metamorfose dos Pássaros*", de Laura Caballero-Rabanal. Partindo do filme de Catarina Vasconcelos, o texto propõe uma análise sensível das dinâmicas familiares, dos papéis de género e da economia do cuidado durante o Estado Novo. O texto disseca as múltiplas temporalidades que o filme incorpora e o modo como revelam a relatividade do tempo: tempos lineares, que situam a narração por meio de referências a eventos históricos e políticos; tempos cíclicos, associados à repetição dos ciclos naturais e das tarefas de cuidado; e tempos fragmentados, materializados na variabilidade das memórias e nos acontecimentos que interrompem a biografia e a identidade, como a experiência da orfandade. Ao preencher os espaços vazios da memória, este texto ilustra como a criação artística pode ser uma forma terapêutica de lidar com o luto e a perda, transformando a reconstrução da história familiar num gesto que ultrapassa os limites da intimidade para se inscrever na memória coletiva e na história de diversas gerações.

Inaugurando a secção dedicada aos ensaios visuais, apresenta-se "Laryssa Machada e o Membro Fantasma: Sintoma de uma Amputação Ancestral", de Larissa Lewandoski, que estabelece um paralelo entre a ausência de representações pré-invasão dos territórios ameríndios do Sul Global e o "Membro Fantasma", sintoma experienciado por quem sente ainda o membro amputado, ausente. Essa comparação é estabelecida através de uma sequência de imagens de Laryssa Machada, que tornam percetíveis as lacunas do arquivo, incorporando-as enquanto ausências sensoriais.

Segue-se o ensaio "Memória Fóssil: A Fotografia como Agente Fossilizador da História", de Ricardo Geraldes, onde a agência da imagem se manifesta. Partindo da capacidade que o dispositivo fotográfico tem de suspender a linearidade histórica, este ensaio coloca em diálogo fósseis e objetos industriais — estes últimos, transformados pela erosão e pela agregação de substâncias, já se apresentam como protofósseis humanos em formação — todos recolhidos na costa Oeste de Portugal. Mediados pela linguagem visual da fotografia, esses vestígios instauram uma reflexão ontológica sobre um destino comum, no qual tanto fósseis quanto traços da presença humana se cristalizam como memória fossilizada.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.62 (2025) ISSN 2183-7198

Terminamos com o ensaio visual "Ainda", de Eduardo Brito, que coloca o arquivo no campo do pessoal. O ensaio explora a criação de novas imagens que dão forma à memória do autor, entendida como um entrelaçamento de influências e reminiscências de viagens e estadias na cidade Bruges. Inspirado no livro *Bruges-La-Morte* de Georges Rodenbach — considerado o primeiro a incorporar fotografias como parte da narrativa —, este ensaio dialoga com as suas ressonâncias, transformando a experiência da cidade num exercício de memória visual e literária. Assim, somos duplamente assombrados: pelas imagens de *Bruges-La-Morte*, que se reconfiguram nas imagens da experiência memorialística de Brito.

Os trabalhos reunidos neste número evidenciam como a imagem — cinematográfica, fotográfica ou performativa — opera como um campo de mediação entre ausência e presença, esquecimento e reinscrição. Ao tornar visíveis os silêncios e lacunas do arquivo, os textos e ensaios visuais aqui apresentados não pretendem apenas preencher vazios, mas sim reconhecê-los e habitá-los, transformando-os em espaços de questionamento e invenção.

Resta assinalar que a proposta deste número contou, numa fase preliminar, com o olhar atento de Margarida Medeiros, que nos disse para "avançar". Assim o faremos, projetando o seu pensamento (e a memória que dela guardamos) sobre a imagem e as suas fantasmagorias na construção de novos conceitos e territórios visuais — desafiando narrativas estabelecidas e ampliando o campo das representações possíveis.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.62 (2025) ISSN 2183-7198

—

Referências

Foucault, Michel. 1994. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber.* Traduzido por Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'Água.

Foucault, Michel. 1999. *La vie des hommes infâmes.* Paris: Gallimard.

Hartman, Saidiya. 2008. "Venus in Two Acts." *Small Axe* 12, no. 2:1–14. https://doi.org/10.1215/07990537-2008-006.

Hartman, Saidiya. 2008. "Venus in Two Acts." *Small Axe* 12 (2): 1–14. https://doi.org/10.1215/-12-2-1.

Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust.* New York: Columbia University Press.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.62 (2025) ISSN 2183-7198

CATARINA LARANJEIRO
Catarina Laranjeiro é investigadora no Instituto de História Contemporânea da NOVA FCSH, onde coordena o projeto *FILMASPORA – Filmes Populares na Diáspora: para uma nova cine-geografia da área metropolitana de Lisboa* e desenvolve o projeto *African Modes of Self-Filming: Popular Films in Transnational Flow*, sobre cinema vernacular na Guiné-Bissau, em Cabo Verde e nas suas diásporas. A sua investigação e prática artística cruzam antropologia, cinema e artes visuais, com enfoque em cinema popular, memória política e descolonização do olhar.

—

ORCID
0000-0003-4614-5048

—

CIÊNCIA ID
3B1B-F392-12F3

—

SCOPUS ID
57212757368

—

Morada institucional
IHC/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas — NOVA FCSH, Campus de Campolide, Colégio Almada Negreiros. 1099-032, Lisboa, Portugal

INÊS SAPETA DIAS
Inês Sapeta Dias tem trabalhado entre a investigação, a realização e a programação de cinema. É doutorada em Ciências da Comunicação com uma tese sobre a história da programação do cinema. Recentemente foi responsável pelo lançamento de projectos como "Traça – Mostra de Filmes de Arquivos Familiares", "Topografias Imaginárias" ou "O que é o Arquivo?", no Arquivo Municipal de Lisboa. Actualmente integra a equipa de programação da Cinemateca Portuguesa. Entre os livros mais recentes que editou estão *O que é o Arquivo?* e *Eu nem sabia que Marvila existia* e *Um mapa de Lisboa no Cinema*. Em 2008 finalizou o filme *Retrato de Inverno de uma paisagem ardida* com o apoio do ICA/RTP. Actualmente está a co-realizar a série *Atlas de um cinema amador* e a finalizar o filme *The house is the ruin of a house*. Desde 2019 é responsável pela oficina de cinema documental do Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual.

—

ORCID
0009-0009-3053-6301

—

CIÊNCIA ID
9514-0AE1-7986

—

Morada institucional
IHC/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas — NOVA FCSH, Campus de Campolide, Colégio Almada Negreiros. 1099-032, Lisboa, Portugal

—

Declaração de conflito de interesses
Os autores declaram não haver potenciais conflitos de interesse em relação à investigação, autoria e/ou publicação deste artigo.

—

Para citar este artigo
Laranjeiro, Catarina, and Inês Sapeta Dias. 2025. "Somos sempre a vida póstuma dos outros: mapa para uma pró-memória." *Revista de Comunicação e Linguagens* (62): 15-23. https://doi.org/10.34619/blta-jx41

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