



RCL

Revista de Comunicação e Linguagens

Journal of Communication
and Languages

62

ISSN 2183-7198

Primavera/Verão Spring/Summer 2025

WE ARE ALWAYS THE AFTERLIFE OF OTHERS: A MAP FOR A PRO-MEMORY

SOMOS SEMPRE A VIDA PÓSTUMA DOS OUTROS:
MAPA PARA UMA PRÓ-MEMÓRIA

Catarina Laranjeiro
Inês Sapeta Dias
(Eds.)

icNOVA
INSTITUTO
DE COMUNICAÇÃO
DA NOVA

NNOVAFCSH
INSTITUTO DE CIÊNCIAS E INOVAÇÃO
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

fct Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

FICHA TÉCNICA EDITORIAL INFORMATION

**Revista de Comunicação
e Linguagens**

*Journal of Communication
and Languages*

**WE ARE ALWAYS THE AFTERLIFE
OF OTHERS: A MAP FOR
A PRO-MEMORY**

**SOMOS SEMPRE A VIDA PÓSTUMA
DOS OUTROS: MAPA PARA
UMA PRÓ-MEMÓRIA**
N. 62

Direcção

Editors-in-Chief

Teresa Mendes Flores

ICNOVA e Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas da Universidade Nova
de Lisboa e Universidade Lusófona, Portugal
teresaflores@fcsh.unl.pt

Maria do Carmo Piçarra

ICNOVA e Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas da Universidade
Nova de Lisboa, Portugal
mcarmopicarra@fcsh.unl.pt

Editores deste número

This issue Editors

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

Frequência Frequency

Semestral *bi-annual*
Publicação em acesso livre
Publication in open access

Processo de revisão

Review process
Revisão cega por pares
double blind peer review

ISSN

2183-7198

DOI

<https://doi.org/10.34619/nzc0-flbq>

Endereço da Redacção

Journal address

Instituto de Comunicação da NOVA
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa Avenida
de Berna, 26-C | 1069-061 Lisboa
icnova@fcsh.unl.pt
www.icnova.fcsh.unl.pt

Coordenação Editorial

Editorial Coordination

Patrícia Contreiras

ICNOVA — Instituto de Comunicação
da NOVA, Portugal

patriciacontreiras@fcsch.unl.pt

Design

Tomás Gouveia

Capa Cover

Still de Happy End, Peter Tscherkassky,
SixPackFilms, Austria, 1996.

Revista de Comunicação e Linguagens

Journal of Communication and Languages

<https://rcl.fcsch.unl.pt/index.php/rcl>

Edições anteriores a 2017 Last issues

www.icnova.fcsch.unl.pt/revista-de-comunicacao-e-linguagens/

Este trabalho é financiado por Fundos
Nacionais através da FCT — Fundação para
a Ciência e Tecnologia no âmbito do projeto
UID/05021/2023

A Revista de Comunicação e Linguagens
(ISSN: 2183-7198) está incluída nos
catálogos Scopus, ERIH PLUS (European
Reference Index for the Humanities and
Social Sciences), Latindex, ProQuest/CSA
(Cambridge Scientific Abstracts)
e ROAD, Directory of Open Access
scholarly Resources.

*The Journal of Communication and
Languages (ISSN: 2183-7198) is indexed in
Scopus, ERIH PLUS (European Reference
Index for the Humanities and Social
Sciences), Latindex, ProQuest / CSA
(Cambridge Scientific Abstracts) and
ROAD, Directory of Open Access
scholarly Resources.*



Este trabalho está licenciado sob
a Licença Creative Commons
Atribuição–NãoComercial 4.0 Internacional.
Para ver uma cópia desta licença, visite
[http://creativecommons.org/licenses/
by-nc/4.0/](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

*This work is licensed under the Creative
Commons Attribution–NonCommercial 4.0
International License. To view a copy
of this license, visit
[http://creativecommons.org/licenses/
by-nc/4.0/](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)*

©2025, ICNOVA.

Todos os direitos reservados. *All rights reserved.*

**CONSELHO CIENTÍFICO
INTERNACIONAL**
INTERNATIONAL SCIENTIFIC BOARD

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac
(Federal University of Santa Catarina)
— Brazil

António Fernando Cascais
(Universidade Nova de Lisboa,
Faculty of Social and Human Sciences)
— Portugal

Gail Day (University of Leeds)
— United Kingdom

Geoffrey Batchen (University of Oxford)
— United Kingdom

Jeremy Stolow (University of Concordia,
Montreal) — Canada

John Tagg (University of Binghampton) — US

Jorge Ribalta (Independent researcher)
— Spain

José Gomez-Isla (University of Salamanca)
— Spain

Luis Deltell Escolar (Complutense University
of Madrid) — Spain

Maria Teresa Cruz (Universidade
Nova de Lisboa, Faculty of Social and
Human Sciences) — Portugal

Michelle Henning (University of Liverpool)
— United Kingdom

Michiel de Lange (Media and Cultural
Studies, Utrecht University, Utrecht)
— Netherlands

Philippe Dubois (Sorbonne Nouvelle
University, Paris III) — France

Steve Edwards (Birbeck College, University
of London) — United Kingdom

Teresa Castro (Sorbonne Nouvelle University,
Paris III) — France

Tom Gunning (University of Chicago) — US

Ulrich Baer (New York University) — US

Víctor del Río García (University of
Salamanca) — Spain

CONSELHO CONSULTIVO, N. 62
ADVISORY BOARD, ISSUE 62

Afonso Ramos (IHA, Universidade Nova
de Lisboa) — Portugal

Daniel Ribas (Universidade Católica
Portuguesa Escola das Artes) — Portugal

Fabian Cevallos (Faculdade de Belas Artes.
Universidade de Lisboa) — Portugal

Hélia Marçal (University College London) — GB

Inês Vieira Gomes (IHC, Universidade Nova
de Lisboa) — Portugal

José Mapril (CRIA, Universidade de Lisboa
Instituto de Ciências Sociais) — Portugal

Maria Mire (LiDA — Laboratório
de Investigação em Design e Artes)
— Portugal

Patricia Castello Branco (IFILNOVA,
Universidade NOVA de Lisboa)
— Portugal

Paulo Catrica (IHC, Universidade Nova
de Lisboa) — Portugal

Rita Bénis (Universidade de Lisboa)
— Portugal

Rodrigo Lacerda (CRIA, Universidade
Nova de Lisboa) — Portugal

Rodrigo Peixoto (CICANT, Universidade
Lusófona) — Portugal

Soraya Vasconcelos (CICANT, Universidade
Lusófona) — Portugal

Stefanie Baumann (IFILNOVA,
Universidade NOVA de Lisboa) —
Portugal

Susana Nascimento Duarte (Instituto
Politécnico de Leiria Escola Superior
de Artes e Design das Caldas da Rainha)
— Portugal

Susana Viegas (IFILNOVA,
Universidade NOVA de Lisboa)
— Portugal

Abstract

This issue proposes the concept of ‘pro-memory’ as a variation of ‘post-memory’, shifting the focus from the relationship with the past to the impact of projection — of the self, of space and of the present — on the constitution of memory. Instead of recovering indirect experiences, pro-memory describes the movement of trying to deal with the gaps, silences and absences of the archive and memory, opening up space for narratives that were previously invisible. The idea of ‘over-memory’, understood as addition or excess, collaborates with this notion and reinforces the way in which other people’s memories interfere in the construction of our own. By inaugurating the concept of pro-memory and exploring the tools it calls upon, this dossier proposes a critical debate on new ways of narrating, remembering and reinscribing the past in the present, in the belief that innovative methodologies and practices can emerge from this endeavour to investigate and work with memory and the archive and their blind spots.

Keywords

pro-memory | blind spot | projection | fiction | archive

Resumo

Este número propõe o conceito de “pró-memória” como uma variação da “pós-memória”, deslocando o foco da relação com o passado para o impacto da projeção – de si, do espaço e do presente – na constituição da memória. Em vez de recuperar vivências indiretas, a pró-memória descreve o movimento de procurar lidar com as lacunas, os silêncios e as ausências do arquivo e da memória, abrindo espaço para narrativas antes invisibilizadas. A ideia de “sobre-memória”, entendida como acréscimo ou excesso, colabora com essa noção e reforça o modo como memórias alheias interferem na construção da nossa própria memória. Ao inaugurar o conceito de pró-memória, e ao explorar as ferramentas que este convoca, este dossier propõe um debate crítico sobre novas formas de narrar, lembrar e reinscrever o passado no presente, acreditando que desse esforço possam emergir metodologias e práticas inovadoras para investigar e trabalhar com a memória e o arquivo e os seus campos cegos.

Palavras-chave

pró-memória | campo cego | projeção | ficção | arquivo

ÍNDICE INDEX

- 8** Catarina Laranjeiro & Inês Sapeta Dias
*We are always the posthumous life of others:
a map for a pro-memory*
- 16** Somos sempre a vida póstuma dos outros: mapa para
uma pró-memória

ARTIGOS ARTICLES

- 25** Susana Viegas
*Memória e Ausência na Trilogia do Chile (2010–2019)
de Patricio Guzmán*
- 44** Lior Zisman Zalis
*Toda pedra pode ser oceano: experimentos sobre
o “fetichismo” enquanto arquivo*
- 73** Bárbara Bergamaschi Novaes
*Haunted Home Movies — Dialectical Image and the Archive
Fever in Contemporary Found Footage Films*
- 98** Laura Caballero–Rabanal
*Tempo, natureza e memórias intergeracionais
em A Metamorfose dos Pássaros*

ENSAIOS VISUAIS VISUAL ESSAYS

- 121** Larissa Lewandoski
*Laryssa Machada e o Membro Fantasma: Sintoma de uma
amputação ancestral*
- 140** Ricardo Geraldes
*MEMÓRIA FÓSSIL
A Fotografia como agente fossilizador da História*
- 168** Eduardo Brito
Ainda

We are always the posthumous life of others: a map for a pro-memory

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

Between 2021 and 2023, the Museum of Modern Art (MoMA) presented the temporary exhibition *Critical Fabulations*, a group show that brought together works by contemporary artists whose practices explore and respond to the colonial legacies inscribed on their bodies. Their works were articulated with enigmatic photographs from the early twentieth century, of unknown authorship and amateur character, composed, for the most part, of portraits of black people — both in formal poses and in scenes from everyday life.

The title of the exhibition, borrowed from Saidiya Hartman’s essay “Venus in Two Acts” (2008), published in the magazine *Small Axe*, refers to a speculative and tactile method of writing, tried out to reach where the archive and history do not. In the introduction to this essay, which is more concise but methodologically as innovative as the first volume of Michel Foucault’s *History of Sexuality* [1976 (1994)], Hartman outlines the pillars of a writing method that seeks to give back and flesh out the words absent from official documents, opening up space and existence for bodies and stories that find no place in the traditional parameters of historiography.

This experimental writing finds in fiction a way of dealing with absence and with what has been obliterated, taking as its object the untold stories of people trafficked while enslaved. It is not a method driven by the desire to recover, but a practice that avoids perpetuating the violence-now discursive-imposed on those who were (are) enslaved. Inspired by this approach, Hartman bases his method on the question “what could have been?”, initiating a writing in which past, present and future are intertwined. “*Critical Fabulations*” thus emerges as a practice that challenges the boundaries between history

and fiction, opening up ways of representing silenced experiences and reconfiguring the possibilities of historiographical writing. As the author states:

The intention of this practice is not to give the enslaved person a voice, but to imagine what cannot be verified, a realm of experience that lies between two zones of death — social death and bodily death — and to confront the precarious lives that are only visible when they disappear. It is an impossible writing that tries to say what resists being said (since the dead girls cannot speak). It is a history of an unrecoverable past; it is a narrative of what could have been or what may have been; it is a history written with and against the archive (2008, 33).

The method has clear affinities with Foucauldian archaeology, and Hartman bases his argument precisely on Michel Foucault's unfinished project, *La vie des hommes infâmes* [The Lives of Infamous Men] (1999). This is writing anchored in the practice of articulating what has been said and written, seeking, in this articulation, what persists, what becomes hegemonic—the “record of the encounter between lives and power” (Foucault, *apud* Hartman 2008, 14). The aim is to bring visibility and legibility to what was hidden (unconscious) in the shapeless mass of what was written or said (of the archive, therefore). Hartman calls this approach “recombinative narrative”, quoting Stan Douglas (2008, 35). However, despite starting from the same methodological root, the horizon of the investigation is different: it is another specific form of persistence — the persistence of absence — of which the absence of the names of enslaved women in the narratives of white men is an example.

In this movement and in this way, and in a critique of the more stable ethical position of so-called post-colonial studies, Hartman proposes to expose and think no longer about the horror wrought on those who were commercialized in the territories colonized by the European powers, but about what is heir to that horror and barbarism today. The horizon of the investigation is then no longer the past, nor the desire for recovery, reconstitution or historical reparation, nor even the appeasement of horror. The horizon is the present and the future: what will it be like to see with these eyes blinded by the archive, and what will it be like to write history with these violently silenced voices? By not answering, the impossibility of an answer is pointed out and the choice is made to install chaos in the order of the official archive — this is his strategy for dealing with the insurmountable absences of history. Through fiction, Hartman shows the fictionalization that the archive is. In his words:

I longed to write a new history, a history that was not subject to the constraints of official documents and that went beyond the reformulations and transpositions that constituted the strategy of disordering and transgressing the protocols of the archive and the authority of its statements, allowing me to argue with and intensify its fictions (2008, 28).

The dossier we are proposing here — We are always the posthumous lives of others: a map for a pro-memory — was born out of attempts (in two projects we have been working

on) to name a set of practices and objects that find in imagination (or fiction) a way of approaching the blind spots of memory.

Between 2016 and 2020, the TRAÇA project [Arquivo Municipal de Lisboa — Videoteca] distributed the orphaned films from its family film archive among various film and performing arts creators. What emerged from this meeting revealed recurring strategies which, in turn, were close to the strategies of the depositors of the family films themselves (those which, unlike the orphans, have their origins known), who, when asked to comment on the projection of these images, either failed to remember — sometimes because they did not remember, sometimes because they did not want to — or varied, producing discrepant accounts of the same films.

We can make a brief map of these recurring strategies here, as some of them will be found again in various works in this dossier. In the images of a homogeneous (the children dressed alike) and happy (apparently) family, a man from that family commented, at the end of the projection, on the sadness, conflict and anger that were not visible in the projected images — or that perhaps resided in their interstices. Through description, which made perceptible what was hidden by the speed of the projection, or by paying attention to what escaped the pose, some artists recovered what would otherwise have remained unnoticeable: a blind field of the films that was nevertheless there. At another screening that was commented on, a woman jumped up to the screen and asked for the projection to be paused when she saw the faces and bodies of her now-dead friends, who were dancing to inaudible music in the films. She brought the record that was playing at the time and was visibly frustrated when she saw the movie made from her images, where a director, through fiction and editing, tried to imagine the unrecoverable. The attempt to reconstruct the context, to fill in the gaps left by silent family films with no history through fiction, proved to be another recurring strategy. When a depositor entrusted his films to the Video Library, he made a specific request: that they only be seen if they were mixed and reassembled with others. He saw montage, the merging of his archive with others, as a way of preserving his intimacy. When handling the intimate images deposited, some artists chose to present their own personal archives and their own private images, moved by the shame of interfering in other people's memories. This gesture sometimes resulted in a gradual, almost imperceptible transition from speech in the third person singular ("she") to the first ("I"). Others, on the other hand, intertwined private images with fragments of official and collective history, as if they were trying to make history pass through the tiny eye of a needle — a personal history. The aim varied: either to make previously invisible and nameless characters visible, or to reveal how the history of cinema and visual culture invades the images that each of us creates of our intimacy.

The FILMASPORA project shares with the TRAÇA project the practice of collecting amateur films, although not necessarily family films. These films are made by immigrants and Afro-descendants on the outskirts of the Lisbon metropolitan area and are part of their own distribution circuit. A preliminary analysis of these works reveals that, although they were filmed in the Lisbon metropolitan area, they tend to portray the directors' country

of origin. An example of this is the work of João Pereira (a.k.a. Ticaí), whose films, shot in Zambujal de Loures, represent the place of Santa Catarina, on the island of Santiago, Cape Verde. What is curious is that, rather than portraying the past (when they still lived there), these films represent an imagined return, as if they were projecting a future reality, when they return to live in that place. Although their main objective is entertainment, these works also reveal in their interstices and gaps post-colonial tensions which, when re-signified in the context of the diaspora, expose the persistent practices of segregation and exclusion that have survived the end of colonialism.

Faced with these practices and these objects, we realized that, although extremely powerful, the proposal that Marianne Hirsch formulates as “post-memory” was not enough to fully encompass and describe these dynamics. We quote the author’s definition:

Post-memory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or origin is mediated, not by recollection, but through imaginative investment and creation. This does not mean that memory itself is not mediated, but rather that it is more directly linked to the past [...] Postmemory — often obsessive and persistent — need not be absent or empty: it is as full and as empty as it is constructed, just like memory itself (2012, 22-23).

If “post-memory” describes a relationship with the past that, even without having been directly experienced, is reformulated as memory, “pro-memory”, as proposed here, seeks to account for the reformulation operated by projection — of oneself, of space or of the present — in the constitution of memory. Although the former shares affinities with the method explored by Saidiya Hartman, the distance between the horrors underpinning the two authors’ approaches is decisive: while post-memory is formulated on the basis of the “Final Solution” and the indirect memories of the descendants of the few who survived, Hartman’s “critical fabulation” emerges from the impossibility of a direct memory of slavery (and, consequently, of its legacy). It is precisely the movement of this memory and the strategies that attempt to respond to this void that we propose to address in this issue.

The idea of an “over-memory” — an addition or a memory constituted by excess — is also useful for thinking about this movement of “projecting memory” onto others, in space and in the present. The aim is to understand the extent to which working with the memories of others interferes with the very constitution and definition of the memorial process. This thematic dossier thus proposes to debate the inaugural concept of pro-memory, understood as a variation of post-memory, by seeking to capture the effect of projection — a process made concrete by cinema and the moving image — on the construction of memory. We propose this discussion with the conviction that innovative methodologies and practices for investigating and working with memory can emerge from it.

It’s important to note that, faced with the proposed concept, a significant number of authors have found a way to respond to it in the form of the visual essay. In these visual essays, the images not only illustrate, but, above all, open up ways to operationalize a

projection of memory in research with and about images. And make visible the omissions and gaps in the written text.

Nevertheless, texts also speak to us through their own absences. Absences that indelibly mark violent political transitions and their echoes in audiovisual representations. This is evident in the first essay of the dossier, “Memória e Ausência na Trilogia do Chile (2010-2019) de Patricio Guzmán” [Memory and Absence in Patricio Guzmán’s Chile Trilogy (2010-2019)], by Susana Viegas. Based on an analysis of the director’s series of three films known as the “Chile Trilogy”, the text explores the impossibility of filmic representations of death through a philosophical approach to thanatopolitics, suggesting that moving images offer a glimpse into forgotten and vanished eras, while at the same time revealing their potential to challenge death, oblivion and absence in a tangible way.

The second article in this dossier, “Toda pedra pode ser oceano: experimentos sobre o ‘fetichismo’ enquanto arquivo” [Every stone can be an ocean: experiments on ‘fetishism’ as archive], by Lior Zisman Zalis, invites us to explore the field of forces in which memory is formed. In dialogue with the multiple meanings of the concept of “fetishism”, the essay investigates how historicity can be reconstituted from ruin and the possibilities opened up by archiving, expanding the ways of reinscribing the past. Through a historical-linguistic approach, this text proposes a re-reading of fetishism and its relationship with historical memory, recalling the extent to which we do not speak, but are spoken to. The operationalization of the archive through “lines” and “dialectical machines” makes it a mechanism capable of reconfiguring history, highlighting fractures and tensions and challenging the apparent stability of memory.

The third article “Haunted Home Movies — Dialectical Image and the Archive Fever in Contemporary Found Footage Films”, by Bárbara Bergamaschi Novaes, delves deeper into the notion of haunting, as the title suggests, exploring the possibilities of *found footage*. Here, archive material is not only the medium, but also the material that allows private records to be mobilized to question official history. Based on the analysis of the films *Happy End* (1996) by Peter Tscherkassky, and *Private Footage* (2022) by Janaina Nagata, and supported by a wide-ranging theoretical review, this essay stands out in its investigation of the intersection between memory and imagination. By revisiting the original layers of these films, it reveals how the past persists latently, silenced and repressed, and can be reactivated and given new meaning through the artistic gesture of *détournement*. In this way, she reflects on the rescue of neglected narratives and the potential of *found footage* to operate as a form of “pro-memory”.

The written section of this dossier concludes with the article “Tempo, natureza e memórias intergeracionais em *A Metamorfose dos Pássaros*” [Time, nature and intergenerational memories in *The Metamorphosis of the Birds*], by Laura Caballero-Rabanal. Based on the film by Catarina Vasconcelos, the text offers a sensitive analysis of family dynamics, gender roles and the care economy during the Estado Novo. The text dissects the multiple temporalities that the film incorporates and how they reveal the relativity of time: linear times, which situate the narration through references to historical and political events; cyclical times, associated

with the repetition of natural cycles and care tasks; and fragmented times, materialized in the variability of memories and in events that interrupt biography and identity, such as the experience of orphanhood. By filling in the gaps in memory, this text illustrates how artistic creation can be a therapeutic way of dealing with mourning and loss, transforming the reconstruction of family history into a gesture that goes beyond the limits of intimacy to become part of collective memory and the history of several generations.

Marking the beginning of the section devoted to visual essays, we are introduced to “Laryssa Machada e o Membro Fantasma: Sintoma de uma Amputação Ancestral” [Laryssa Machada and the Phantom Limb: Symptom of an Ancestral Amputation], by Larissa Lewandoski, which establishes a parallel between the absence of pre-invasion representations of the Amerindian territories of the Global South and the “Phantom Limb”, a symptom experienced by those who still feel the missing amputated limb. This comparison is drawn through a sequence of images by Laryssa Machada, which render the gaps in the archive perceptible, incorporating them as sensory absences.

The essay that follows “Memória Fóssil: A Fotografia como Agente Fossilizador da História” [Fossil Memory: Photography as a Fossilizing Agent of History], by Ricardo Geraldes, explores the agency of the image manifests itself. Based on the photographic device’s ability to suspend historical linearity, this essay brings together fossils and industrial objects — the latter, transformed by erosion and the aggregation of substances, already appear as human protofossils in formation — all collected on the west coast of Portugal. Mediated by the visual language of photography, these traces instigate an ontological reflection on a common destiny, in which both fossils and traces of human presence crystallize as fossilized memory.

The dossier concludes with the visual essay ‘Ainda,’ by Eduardo Brito, which situates the archive within the personal sphere. The essay explores the creation of new images that give shape to the author’s memory, understood as an interweaving of influences and reminiscences from trips and stays in the city of Bruges. Inspired by Georges Rodenbach’s book *Bruges-La-Morte* — considered the first to incorporate photographs as part of the narrative — this essay dialogues with its resonances, transforming the experience of the city into an exercise in visual and literary memory. Thus, we are doubly haunted: by the images of *Bruges-La-Morte*, which are reconfigured in the images of Brito’s memorial experience.

The works featured in this issue show how the image — cinematographic, photographic or performative — operates as a field of mediation between absence and presence, forgetting and reinscription. By making the silences and gaps in the archive visible, the texts and visual essays presented here are not just intended to fill voids, but to recognize and inhabit them, transforming them into spaces for questioning and invention.

It remains to be seen that the proposal for this issue relied, at a preliminary stage, on the watchful eye of Margarida Medeiros, who told us to “go ahead”. This is what we will do, projecting her thoughts (and the memory we have of her) on the image and its phantasmagorias into the construction of new concepts and visual territories — challenging established narratives and expanding the field of possible representations.

References

- Foucault, Michel. 1994. *History of Sexuality I: The Will to Know*. Translated by Pedro Tamen. Lisbon: Relógio D'Água.
- Foucault, Michel. 1999. *The life of infamous men*. 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.

CATARINA LARANJEIRO

Catarina Laranjeiro is a researcher at the Institute of Contemporary History at NOVA FCSH, where she coordinates the project *FILMASPORA — Towards a New Cine-Geography of the Lisbon Metropolitan Area* and develops the project *African Modes of Self-Filming: Popular Films in Transnational Flow*, on vernacular cinema in Guinea-Bissau, Cape Verde and their diasporas. Her research and artistic practice cross anthropology, cinema and visual arts, with a focus on popular cinema, political memory and decolonization of the gaze.

ORCID

[0000-0003-4614-5048](https://orcid.org/0000-0003-4614-5048)

CIÊNCIA ID

[3B1B-F392-12F3](https://ciencia.id/3B1B-F392-12F3)

SCOPUS ID

[57212757368](https://scopus.id/57212757368)

Institutional address

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 works in between research, filmmaking and film programming. She has a PhD on Communication Sciences with a thesis on cinema programming. Recently, at Arquivo Municipal de Lisboa, she has been responsible for launching projects such as: TRAÇA [moth] — a Home Movie show case, Topografias Imaginárias [Imaginary Topographies] or What is the Archive?. Nowadays she integrates Cinemateca Portuguesa's programming team. Among the most recently books she has edited are: *What is the Archive?* and *I didn't even know Marvila existed* and *A map of Lisbon in cinema*. In 2008 she has finished her first film *Winter's portrait of a burnt landscape*. Currently, she is co-directing a TV series of 13 episodes *Atlas of an amateur cinema* and she is finishing the film *The house is the ruin of a house*. Since 2019 she teaches at a Lisbon's independent art school — Ar.Co — where she is responsible for the workshop on documentary cinema.

ORCID

[0009-0009-3053-6301](https://orcid.org/0009-0009-3053-6301)

CIÊNCIA ID

[9514-0AE1-7986](https://ciencia.id/9514-0AE1-7986)

Institutional address

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

Declaration of conflicting interests

The authors declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

To cite this article

Laranjeiro, Catarina, and Inês Sapeta Dias. 2025. "Introduction. We are always the posthumous life of others: a map for a pro-memory." *Revista de Comunicação e Linguagens* (62): 7-14.
<https://doi.org/10.34619/blta-jx41>

© Catarina Sapeta Dias and Inês Sapeta Dias. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 license (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>), which permits distribute, remix, adapt, and build upon the material in any medium or format for noncommercial purposes only, and only so long as attribution is given to the creator.

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 tateante, 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 “registro 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 recombinação”, 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.

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 perceptível 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 carácter 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. Ticaí), 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.

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 escravidão (e, conseqüentemente, 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, relembando 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 dissectiona 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 perceptíveis as lacunas do arquivo, incorporando-as enquanto ausências sensoriais.

Segue-se o ensaio “Memória Fóssil: A Fotografia como Agente Fossilizador da História”, de Ricardo Geraldês, 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.

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.

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.

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](https://orcid.org/0000-0003-4614-5048)

CIÊNCIA ID

[3B1B-F392-12F3](https://ciencia.id.pt/3B1B-F392-12F3)

SCOPUS ID

[57212757368](https://scopus.org/57212757368)

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>

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](https://orcid.org/0009-0009-3053-6301)

CIÊNCIA ID

[9514-0AE1-7986](https://ciencia.id.pt/9514-0AE1-7986)

Morada institucional

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

ARTIGOS

ARTICLES

Memória e Ausência na Trilogia do Chile (2010-2019) de Patricio Guzmán

Memory and Absence in Patricio Guzmán's Chile Trilogy (2010-2019)

SUSANA VIEGAS

Universidade NOVA de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, IFILNOVA. Portugal
susanaviegas@fcsh.unl.pt

Resumo

Este texto explora a impossibilidade de representações filmicas da morte através de uma abordagem filosófica da política da morte (*thanatopolítica*) em Michel Foucault, uma ferramenta conceptual útil para se analisar a Trilogia do Chile realizada por Patricio Guzmán e composta por *Nostalgia de la luz/Nostalgia da Luz* (2010), *El botón de nácar/O Botão de Pérola* (2015) e *La cordillera de los sueños/A Cordilheira dos Sonhos* (2019). Perante a ausência de imagens de arquivo que documentassem as atrocidades e o destino dos dissidentes chilenos presos e executados durante regime de Pinochet, Guzmán enfrentava um desafio: como criar memórias filmicas nesse contexto? As imagens em movimento podem oferecer um vislumbre de eras esquecidas e desaparecidas, sugerindo o seu potencial para desafiar a morte, o esquecimento e a ausência de maneira tangível. Deste modo, Guzmán constrói narrativas poéticas que procuram fazer o luto, resistir à amnésia e ao (des)conhecimento de um passado coletivo.

Palavras-chave

Patricio Guzmán | Trilogia do Chile | memória | luto | imagem-morte

Abstract

This text explores the impossibility of cinematic representations of death through a philosophical approach to the politics of death (*thanatopolitics*) in Michel Foucault, a useful conceptual tool for analysing Patricio Guzmán's Chile Trilogy, which comprises *Nostalgia de la luz/Nostalgia for the Light* (2010), *El botón de nácar/The Pearl Button* (2015), and *La cordillera de los sueños/The Cordillera of Dreams* (2019). With no archival footage to document the atrocities and the fate of Chilean dissidents imprisoned and executed under Pinochet's regime, Guzmán faced a profound challenge: how to create cinematic memories in their absence? Moving images have the power to evoke forgotten and vanished eras, revealing their potential to defy death, oblivion, and absence in a tangible way. Through this

approach, Guzmán crafts poetic narratives that seek to mourn, resist amnesia, and confront the (lack of) knowledge of a collective past.

Patricio Guzmán | Chile Trilogy | memory | grief | death-image

Keywords

Introdução: O poder das imagens, o controlo da memória

É possível encontrar em certas narrativas fílmicas, nas quais morrer, tentar não morrer ou regressar dos mortos são temas ubíquos recorrentes, e na sua ontologia (i.e., numa cronologia que se encaminha, inevitavelmente, para o seu ocaso) sinais, ou estímulos, para elaborar uma possível meditação sobre a morte. Alguns géneros cinematográficos parecem, desde logo, apontar essa ligação óbvia com o tema, caso dos filmes de terror ou de guerra. Não obstante o interesse que estes géneros têm por si só, a minha atenção recai naqueles filmes em que, por diversas razões, se torna impossível representar ou retratar a morte e os mortos. Sobre estes filmes não incide um género particular, mas, tal como Jaime Pena defende, talvez sejam filmes herdeiros do “paradigma do irrepresentável” que, na prática, cinematográfica pós-1945 (leia-se, após a libertação dos prisioneiros dos campos de concentração) transita em variações, tanto documentais como ficcionais, dessa ausência e vazio segundo diferentes formas de luto (2020, 20). As representações fílmicas de uma ausência permitem-nos realizar um movimento simultaneamente estético e ético que parte de um sentido individual da morte para um sentido coletivo — ou da morte de um coletivo. Jacques Derrida, em conversa com Bernard Stiegler, define a natureza espectral como sendo algo visível, ainda que materialmente ausente, ou seja, como sendo uma *ausência visível*, mas cuja visibilidade depende totalmente da sua contínua *projeção* (2002, 115).

Ou seja, a premissa que orientará estas análises fílmicas enraíza-se nas afinidades compartilhadas entre cinema e filosofia em relação à morte, pois tanto o cinema como a filosofia inspiram-se e lutam *contra* a “morte” da morte (Didi-Huberman 2013), isto é, não apenas contra o esquecimento da passagem implacável do tempo, mas também de uma morte entendida como sendo, tanto um acontecimento individualizante, pessoal, quanto um acontecimento coletivo.

Na verdade, os filmes convidam a uma meditação filosófica sobre a morte quando não há imagens possíveis da morte. Para recuperar a expressão latina *memento mori*, que, enquanto género artístico, surge geralmente representada na pintura através de objetos como crânios, relógios e arranjos florais, pode-se afirmar que o cinema sugere a sua própria versão de *memento mori*. Porém, a versão cinematográfica é mais complexa, compreendida como uma elipse narrativa (do grego *éllipsis*) ou omissão, como

uma imagem criptográfica da morte. Encontramos no cinema estratégias narrativas e formais que alertam o espectador para a brevidade da vida, para o seu carácter finito. Trata-se de uma forma indireta e oblíqua de expressar a morte: enquanto “imagem-morte,” um tipo de imagem que expressa a ligação entre formalismo e temporalidade. Na verdade, é sempre possível questionar até que ponto podem as imagens representar diretamente a morte. Tal como foi extensamente estudado por Outi Hakola em *Filming Death: End-of-Life Documentary Cinema*, um livro dedicado aos documentários que abordam a doença terminal, os cuidados paliativos e a morte assistida, tendo em conta que a morte é um acontecimento metafísico, na verdade, nenhum filme poderá plenamente representar uma morte real nas suas mais diversas dimensões (2024).

Ao analisar a Trilogia do Chile (2010-2019) realizada por Patricio Guzmán (nascido em 1941 em Santiago do Chile), procuro explorar o conceito de ausência na sua relação com a memória cinematográfica e a memória coletiva chilena do seu passado histórico. Exilado, Guzmán deparou-se com o desafio de retratar a história de um povo marcado quer pelo silenciamento, quer pelo esquecimento desse passado, utilizando o cinema como uma forma possível de resgatar essa memória coletiva. Mas, de que modo é que a obra de Patricio Guzmán lida com essa relação entre memória cinematográfica e memória coletiva num contexto social e político de silenciamento e ausência? De que forma contribui para uma reflexão sobre memória e imaginação? A Trilogia do Chile, composta pelos filmes-ensaio *Nostalgia de la luz/Nostalgia da Luz* (2010), *El botón de nácar/O Botão de Pérola* (2015) e *La cordillera de los sueños/A Cordilheira dos Sonhos* (2019), oferece-nos, não apenas um olhar filosófico e pessoal sobre a história contemporânea chilena, mas também um olhar crítico sobre temas tão relevantes para o pensamento filosófico do cinema como a memória, a temporalidade, a ecologia, o luto, o genocídio e o ecocídio.

A *Cordilheira dos Sonhos* tem como premissa uma tese que pode, de algum modo, resumir a Trilogia do Chile: quem detém o poder sobre as imagens consegue controlar a memória. Sublinhando a importância das imagens para a elaboração de uma perceção histórica de eventos passados, os filmes enfatizam a ideia de que as pessoas e os acontecimentos históricos que são esquecidos ou que são lembrados dependem, grandemente, da obtenção de tais imagens — e do uso da faculdade da imaginação como criadora de imagens.

Classificada por Eduardo Ferraz Felipe (2024) como sendo uma “trilogia ecocrítica” e por Stephen Borunda como uma “trilogia da fronteira” (2023), no entender de Carolina Diaz (2021, 1328) os filmes de Guzmán “apresentam a memória como uma modalidade ativa de conhecimento.” É neste sentido que procuro aprofundar a ideia de que, entre uma construção narrativa ecocrítica e dos saberes (epistemologias), a Trilogia do Chile é também de uma trilogia da memória; três documentários sobre um país que teimava em esquecer o seu passado (mais longínquo ou mais recente), mas cujo estado presente surpreende Guzmán:

Apercebi-me, na verdade, de que o país sem memória começava a recordar o seu passado. Pouco a pouco, o país amnésico iniciava o longo trabalho de tirar o pó aos textos de história. Os jovens, em particular, procuravam conhecer o percurso anónimo dos fuzilados, presos e exilados, durante tanto tempo esquecido. Na verdade, a repressão, que durou várias décadas, passou a ser um tema atual. (2024, tradução minha)

Filmado no deserto do Atacama, local onde astrónomos observam o cosmos em busca de vestígios sobre a origem do universo, *Nostalgia da Luz* contrapõe essa pesquisa científica à procura que mulheres chilenas fazem dos restos mortais dos seus familiares desaparecidos durante a ditadura de Augusto Pinochet após o golpe de 11 de setembro de 1973 que derrubou o governo democrático de Salvador Allende. No filme seguinte, *O Botão de Pérola*, Guzmán tem como ponto de partida o simples achado de um botão de pérola num cadáver recuperado do mar para, daí, aprofundar a história das águas do Chile, relacionando a exploração dos indígenas pelos colonos com as vítimas da ditadura, cujos corpos (alguns ainda vivos), foram lançados ao mar. Se no primeiro filme, o deserto é um enorme e anónimo cemitério, neste o cemitério é o próprio Oceano Pacífico, uma fronteira natural com mais de quatro mil quilómetros de extensão. No último filme da trilogia, *A Cordilheira dos Sonhos*, Guzmán volta-se para a cordilheira dos Andes, que o realizador considera ser como que a “espinha dorsal” do Chile e um símbolo do seu isolamento e da sua resistência. A cordilheira representa a própria resiliência da memória coletiva chilena: imponente, mas isolada e silenciosa.

Ora, se a reflexão sobre a morte está na fundação da própria filosofia ocidental, como estímulo intelectual para se pensar a natureza finita e mortal dos seres humanos, entendida por Sócrates como “um treino de morrer e de estar morto” (Platão 1998, 64a), como sendo, simultaneamente, um *processo* e um *estado* (Platão 1993, 226, n. 4, segundo nota do tradutor, David Gallop), talvez a elaboração de uma filosofia do cinema se inspire, livremente, nessa mesma meditação (Viegas 2023). Considerando a presença da morte e do morrer em filmes e outros meios audiovisuais, é possível revisitar essa práxis filosófica antiga trazendo-a para a contemporaneidade. Se alguns filósofos afirmam que filosofar tem origem numa meditação sobre a própria morte, então o filosofar cinematográfico (filosofar sobre os “pensamentos” dos filmes) pode-nos levar à mesma conclusão (no sentido de que os filmes “pensam” e fazem pensar sobre o tempo e a sua finitude). No entanto, esta não é uma contemplação indiferente de um assunto neutro; antes pelo contrário, é uma preocupação com um modo de viver, de valorizar o presente, de almejar uma vida boa e digna. Stanley Cavell, por exemplo, fundamentou toda a sua teoria do “perfeccionismo moral” no cinema clássico de Hollywood, e não apenas na filosofia em sentido estrito (1996, 11) e Gilles Deleuze defendia o desenvolvimento de grandes “linhas pedagógicas” através das imagens em movimento (1995, 71). O cinema, visto como elemento essencial a ser integrado numa *paideia* contemporânea (Viegas 2016; Laugier 2020), é capaz de transformar tanto os indivíduos, quanto a sociedade, contribuindo, desse modo, para o desenvolvimento de um pensamento crítico ativo.

Tal como Deleuze colocava a questão, ao terminar o segundo volume escrito sobre cinema, “já não é necessário perguntar ‘o que é o cinema?’ mas ‘o que é a filosofia?’” (2015, 438). Mas, para este trabalho de investigação a partir das pistas deixadas pela hipótese de a filosofia do cinema ser uma meditação sobre a morte, procuro apresentar não apenas a filosofia que há *nos* filmes, mas uma filosofia do cinema feita *pelos* filmes.

Neste ponto, uma pista destaca-se, desde logo, vinda do *Fédon*: trata-se do encarceramento de Sócrates. *Fédon* dedica-se às últimas horas de vida de um Sócrates que, encarcerado e à espera da execução da sua sentença, não teme a morte. Poderia Sócrates representar o papel daquele hipotético prisioneiro que, na Alegoria da Caverna (Platão 1993, 514a-517c) se consegue libertar dos grilhões, regressa à caverna, com o intuito de alertar os seus companheiros sobre a Verdade, e é condenado à morte? E se os espetadores de cinema, “encarcerados” nas suas salas de cinema, não temessem a morte? E se não temer a morte e enfrentar a sua memória fosse um dos muitos propósitos sociais do cinema? O cinema enquanto sistema de sombras projetadas propicia esse tempo e esse lugar de meditação sobre a morte. Uma experiência semelhante ao “exercício do último dia” segundo Michel Foucault, no sentido em que o mero pensamento dessa possibilidade detém o sujeito e força-o a não o evitar mais (2006, 85).

O que uma análise da Trilogia do Chile permitirá observar com mais detalhe é que esta meditação sobre a morte que os filmes estimulam dá conta não apenas da morte individualizante, pessoal, mas também, e principalmente, de uma morte e luto coletivos associados à história de um país como o Chile e, no limite, à temporalidade do próprio cosmos. Nas palavras de Jennifer Fay (2018, 96), tal questionamento pode ser sintetizado na questão: “Como é que o cinema nos pode ensinar a morrer?” Como veremos, ensinar a morrer é também ensinar a lidar com os mortos, convocando a “tanatopolítica” de Foucault (1988) e a “necropolítica” de Mbembe (2016). A Trilogia do Chile revela toda a complexidade filosófica, ética e política envolvida numa reflexão, aparentemente simples e poética, sobre memória, luto e (des)conhecimento.

De que forma podem os filmes explorar a política da morte?

A Trilogia do Chile junta imagens de arquivo, fotos do espaço e artefactos com relatos pessoais, procurando pensar de que modo se pode reconstruir uma imagem do Chile pós-ditadura, a partir do presente e através do seu passado. De uma forma poética, Patricio Guzmán explora nestes documentários as ligações, os fluxos invisíveis, entre história, geografia e memória, através de três elementos naturais que dominam a paisagem do seu país: luz, água e terra. É da memória não-humana desses elementos, da luz que nos chega das estrelas ou de uma gota de água fossilizada num quartzo com 3.000 anos, que ele constrói uma rede de ligações entre história e geografia, ecologia e política, mas também entre passado e presente, como se as formas de vida associadas a esses elementos naturais fossem também uma forma de morte, uma “tanatopolítica”

segundo o termo de Foucault (do grego *tanatos*) ou mesmo uma “necropolítica” compreendida como uma política de morte e terror marcada pela raça e pela ocupação colonial (Mbembe 2016).

A Trilogia do Chile permite-nos elaborar uma nova interpretação das ideias de Foucault sobre as ligações possíveis entre biopolítica e tanatopolítica no sentido em que o conjunto dos três filmes aborda o tema da memória e do poder das imagens cinematográficas na sua relação com o controlo dessa memória. No caso desta trilogia, trata-se, mais especificamente, da memória de um país “amnésico”, esquecido do seu passado político, em contraposição à memória de um território natural que ainda se lembra e traz em si toda a memória coletiva desse passado.

Nesta perspetiva, o cinema, assim como a filosofia, tem o poder de transformar os seus espectadores. A questão crucial diz respeito ao que vem a significar essa potencial transformação para as próprias técnicas narrativas e estéticas usadas pelo cinema. De facto, os filmes empregam estratégias distintas para abordar questões e incertezas existenciais, levando os espectadores a contemplar temas profundos por meio de narrativas e meios visuais.

No entanto, procurar estabelecer uma conexão entre o pensamento de Foucault e o cinema, ou as imagens em movimento no sentido mais lato, implica comparar os meios audiovisuais com um sistema teórico-filosófico que não fora desenhado *a partir* deles (premissa de base para a elaboração de uma filosofia do cinema). A título de exemplo, pensemos no livro editado por Patrice Maniglier e Dork Zabunyan, *Foucault va au cinéma* (2011), uma compilação de dez textos, nenhum deles inédito, nos quais Foucault aborda o tema do cinema. Trata-se, principalmente, de entrevistas concedidas aos *Cahiers du cinéma* e ao *Le Monde* entre 1974 e 1982.

Porém, o termo “tanatopolítica,” ou a política da morte, que surgiria algo tardiamente no conjunto da sua obra filosófica crítica, em particular no seminário que apresentou na Universidade de Vermont em 1982 com o título “A tecnologia política dos indivíduos” (1988, 145-162), revela-se bastante útil quando aplicado ao cinema. A relevância do pensamento de Foucault para a filosofia do cinema e a ética cinematográfica também envolve uma reflexão mais abrangente sobre a melhor metodologia para questionar as nossas vidas através das narrativas criadas pelos filmes, sejam eles documentários ou ficções.

Para Foucault, na passagem do poder soberano para o biopoder, o direito de “*fazer morrer ou deixar viver*” foi substituído por um “poder de *fazer viver* ou de *rejeitar* para a morte” (1994, 140, *italicos no original*). Ou seja, o biopoder está mais preocupado com a gestão da vida e da regulamentação e controlo das populações. Afirma Foucault em “A tecnologia política dos indivíduos”:

Podemos dizer agora que, no final do século XVIII, o verdadeiro objeto da polícia torna-se a população, ou, por outras palavras, o Estado, essencialmente, tem de cuidar dos homens enquanto população. Exerce o seu poder sobre seres vivos como seres vivos, e a sua

política, portanto, deve ser uma biopolítica. Uma vez que a população não é nada mais do que o que o Estado cuida em prol de si mesmo, o Estado tem, claro, o direito de abatê-la, se necessário. Assim, o reverso da biopolítica é a tanatopolítica. (1988, 160, tradução minha)

Foi nesta breve intervenção que Foucault apresentou a sua teoria de tanatopolítica como sendo o “reverso” da (mais conhecida) teoria de biopolítica. Vida e morte, *bios* e *tanatos*, são dois elementos opostos, mas complementares, que já Freud tinha juntado como sendo as duas pulsões fundamentais da existência humana (1961). Assim, também biopolítica e tanatopolítica são conceitos paradoxalmente ligados, já que otimizar a vida das populações implica, muitas vezes, a aniquilação do outro. Não é possível otimizar a vida de todos os humanos. Ou seja, não é possível pensar-se a biopolítica sem incluir a tanatopolítica, tal como Sergei Prozorov sintetiza:

Embora a biopolítica seja convencionalmente entendida como positiva e produtiva, numerosos estudos sobre biopolítica, tanto teóricos como empíricos, sugerem que tal afirmação não é de maneira alguma simples. A biopolítica é inerentemente paradoxal, pois a sua ambição de “fazer viver,” de fomentar, aumentar e otimizar a vida, permanece entrelaçada com o seu aparente oposto, o poder negativo da exclusão e da aniquilação. (2013, 191)

De notar ainda que tanatopolítica é um termo semelhante, mas distinto, de “necropolítica” no pensamento de Achille Mbembe, descrita como sendo uma política de morte mas baseada em princípios racistas e colonialistas pelos quais se exerce um poder direto sobre a vida e sobre a morte, algo particularmente visível quando essa violência é executada contra determinados grupos de indivíduos: “a raça foi a sombra sempre presente sobre o pensamento e a prática das políticas do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros — ou dominá-los” (2016, 128). Do grego *nekros*, ou cadáver, a necropolítica e o necropoder são uma maneira de um Estado transformar pessoas em cadáveres, por exemplo, quando as priva de qualquer agência. Isto é, a necropolítica diz respeito a “formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte” (2016, 146).

Em certo sentido, podemos inclusivamente afirmar que a morte de uns é essencial para que o Estado continue a promover a vida de outros. A morte torna-se numa ferramenta que qualquer Estado pode possuir de modo a converter, ou a transformar a *bios* dos cidadãos, que pertencem a uma forma de vida qualificada, em mera *zoé*, ou seja, numa vida nua e insignificante, sem direitos, como se os indivíduos não fossem mais do que bens, meros objetos de posse. Essa é a interpretação de Giorgio Agamben ao refletir sobre a ligação entre poder e biopolítica através da ideia de uma “vida nua” nos campos de extermínio, ou seja, das pessoas reduzidas a seres biológicos sem direitos (2010).

Mas esta contextualização teórica da tanatopolítica tem como objetivo questionar o que é que acontece postumamente aos mortos: como é que eles são lembrados e como é que entram (ou não) numa narrativa histórica? Citando Stuart J. Murray num breve texto

que escreveu sobre tanatopolítica: “O que é intolerável para o Estado não são tanto os vivos, que podem ser governados, mas os mortos, cujas *reivindicações póstumas* ameaçam desestabilizar o sistema” (2018, 719, tradução minha, ênfase minha), para, num outro ensaio, afirmar que, no seu entender “a política da morte é, simultaneamente, “uma resposta e uma resistência ao poder biopolítico e à conceção ocidental de soberania racional à qual a biopolítica está aliada” (2006, 195, tradução minha, *itálico no original*).

Em particular, e no que se refere ao contexto das narrativas fílmicas da Trilogia do Chile, de que modo há “reivindicações póstumas” dos mortos?

Um aspeto menos convencional da representação fílmica da morte surge quando é a ausência de um corpo, de um cadáver, que se torna o ponto focal, ganhando assim outras leituras políticas e sociais. Essa ausência não é apenas um meio para se politizar a morte, mas de se transformar o corpo numa arma em si. Os filmes de Guzmán adotam uma abordagem peculiar ao tema, capturando a coexistência paradoxal de vida e morte ao lado de diferentes dimensões temporais e escalas entre humanos e não-humanos.

A Trilogia do Chile e a permissão de se ter memória

A Trilogia do Chile segue a mesma perspetiva ética, social e política de cinema documental que já tinha orientado Patricio Guzmán na realização de uma outra trilogia — *La Batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas/A Batalha do Chile* (1975–1979).¹ *A Batalha do Chile* marcou um período de cinema revolucionário no Chile durante o qual diversos realizadores apoiaram a Unidade Popular, a coligação de partidos de esquerda que, em 1970, ganhou as eleições presidenciais com Salvador Allende. Ainda que o principal objetivo de *A Batalha do Chile* seja registar a evolução do governo de Allende, Guzmán inverte a cronologia e segue uma estrutura não linear, começando pelo fim, com o golpe militar e assassinato de Allende, as últimas imagens gravadas pelo cineasta (Schlotterbeck 2013, 75).

De facto, ambas as trilogias partilham uma mesma preocupação temática: o golpe militar de Augusto Pinochet em 1973 e as suas consequências para o Chile. Uma das consequências foi a perseguição de líderes e apoiantes da Unidade Popular. Alguns membros da equipa foram presos, outros desapareceram, razão pela qual Guzmán se exila em Cuba, local onde, finalmente, consegue terminar a montagem de *A Batalha do Chile* (Mouesca 1988, 80–82). Mas, como pode o cinema ajudar a edificar essa memória coletiva quando faltam imagens? Segundo as palavras de Patricio Guzmán:

1 Trilogia composta por *Primera parte: La insurrección de la burguesía/Primeira Parte: a insurreição da burguesia* (1975), *Segunda parte: El golpe de estado/Segunda Parte: o golpe de Estado* (1976) e *Tercera parte: El poder popular/Terceira Parte: o poder popular* (1979).

Para curar uma sociedade doente, é necessário reequilibrar essas coisas. Não se pode viver sempre a olhar para trás, mas a memória é a identidade. Não se é mais saudável por se esquecerem os problemas do passado. Se não há consciência disso, perde-se energia. E, durante muito tempo, o Chile não teve essa energia. (Prieto 2006, tradução minha)

Se durante as filmagens de *A Batalha do Chile* Guzmán vivia ainda no Chile, a segunda trilogia é claramente marcada pelo seu exílio. O olhar, até então espontâneo e direto, contemporâneo dos acontecimentos que decorriam, é agora marcado pela distância e por um olhar mais meditativo, melancólico, sobre esse mesmo passado. Mas, nesse intervalo de tempo, Guzmán pretendeu contrariar o silêncio e a invisibilidade dos desaparecidos, ao criar imagens para essa ausência de provas, de registos ou arquivos oficiais. Neste sentido, a Trilogia do Chile é uma resposta à impossibilidade de o cinema representar, retratar ou mesmo narrar diretamente a morte e os mortos, mas de o fazer unicamente pela certeza da sua “ausência”.

Mas, de que modo é que um documentário poderá ser formalmente a melhor escolha? Aqui, também Guzmán tem uma palavra a dizer sobre as suas escolhas formais e estéticas para contar uma história com relevância social, política, cultural e filosófica:

Penso que é muito importante incorporar a metáfora e a poesia no cinema de conteúdo; nunca é uma contradição, pelo contrário. Creio que, com a metáfora e a poesia, se consegue cativar o espectador e contar uma história de uma maneira mais interessante, mais indireta, mais misteriosa, que provoca uma reflexão de outro tipo. (Estévez e López 2011)

Para a realização desta nova trilogia, encetada com *Nostalgia da Luz*, e diante da falta de imagens de arquivo que documentassem as atrocidades e o destino dos dissidentes presos e executados, perante a inexistência de relatórios oficiais, ou mesmo da mera indicação dos locais onde os corpos foram depositados, o realizador constrói uma narrativa poética centrada nas pessoas que ainda procuram os restos mortais dos familiares e amigos: Guzmán “explora múltiplos níveis de metáforas para a ausência” (Amado e Mourão 2013, 230, tradução minha). São analogias metafóricas impressionantes (no sentido etimológico da palavra: como impressão de imagens), que justapõem astronomia e arqueologia (pois ambas partilham a mesma obsessão pelo passado e pela memória) e testemunham essa transmissão do conhecimento do passado para o momento presente. Contudo, se nada nem ninguém pode resgatar o tempo perdido, a vida dos dissidentes mortos, é o seu desaparecimento que reivindica *postumamente* justiça.²

² Nas comemorações dos 50 anos do golpe de Estado, o governo chileno comprometeu-se com um novo plano para procurar e identificar mais de mil desaparecidos (Sanhueza 2023).



Figura 1
Screenshot A Cordilheira dos Sonhos

Figura 2
Screenshot A Cordilheira dos Sonhos

Tal como é claramente afirmado no título paradoxal do seu livro, *Filmar lo que no se ve: una manera de hacer documentales* (manual de cinema que é uma compilação das suas aulas ministradas desde 1983), uma maneira possível de se realizar documentários é filmar o que não se vê (Guzmán 2023). Uma análise filmica mais detalhada da Trilogia do Chile revela essa (in)visibilidade e ausência, mostrando a continuidade temática entre os três filmes combinando memória histórica, paisagem natural e traumas políticos numa viagem filosófica e pessoal ao passado.

Em *Nostalgia da Luz*, o deserto do Atacama é um lugar que guarda tanto os segredos do universo, como os segredos da recente história do Chile, ideia que se volta a repetir em *A Cordilheira dos Sonhos* quando se afirma que a cordilheira dos Andes é, também ela, um símbolo do passado, do luto, e de toda a história que guarda em si, de um passado nem sempre conhecido. Patricio Guzmán associa, evidentemente, a paisagem natural e a política do Chile, num movimento de montagem que aproxima escalas tão díspares como o cosmos e o indivíduo, o passado mais longínquo da origem do universo ao passado menos longínquo dos nómadas indígenas que percorriam o que é agora conhecido como território chileno: por exemplo, as pedras da calçada, entre as quais se podem ler, gravados, os nomes de algumas das vítimas da repressão, são precisamente pedras provenientes da cordilheira, como se esses nomes já estivessem de algum modo gravados, ainda que ilegíveis, na “memória” da montanha (montagem entre Figura 1 e Figura 2).

Porém, os filmes não procuram apenas ligações, diálogo. É também de tensões e desencontros que eles tratam pois, se algumas pessoas preferem tentar esquecer o seu passado, apagar a memória, a natureza, pelo contrário, nunca se esquece. A “memória do universo” (Martin-Jones 2013) expressa-se numa ideia de cosmos como tendo uma memória não-humana. “A natureza nunca se esquece,” diz-se a determinado momento do filme. Conectar o ecocinema com a Trilogia do Chile implica analisar como o realizador utiliza as paisagens do Chile, a imensidão do deserto, das montanhas e do mar, para explorar, não só os traumas sociopolíticos do seu país, mas também a profunda relação entre a paisagem natural, a memória, o luto e a resiliência.

Em *Nostalgia da Luz*, Guzmán inicia a sua Trilogia do Chile colocando o deserto do Atacama no centro da narrativa. Conhecido como um dos lugares mais secos e o deserto mais alto da Terra, o deserto do Atacama torna-se um elo entre a busca pelas origens cósmicas com a memória do passado político do Chile, comparando a tarefa dos astrónomos, que procuram sinais de estrelas antigas, com a procura de desaparecidos, dos seus restos mortais (passagem da Figura 3 às Figuras 4 e 5). Aqui, o próprio deserto torna-se um repositório tanto de história, quanto de mistério, com a capacidade de testemunhar e de preservar as memórias mais dolorosas. Nessa paisagem árida, parece não haver vida: “Não há insetos, não há animais, não há pássaros. E, ainda assim, está cheio de história” (*Nostalgia da Luz*). Mas, perante condições naturais tão adversas, o impossível acontece: “onde os restos humanos se mumificam e os objetos permanecem congelados no tempo” (*Nostalgia da Luz*).



Figura 3
Screenshot Nostalgia da Luz

Figura 4
Screenshot Nostalgia da Luz

Figura 5
Screenshot Nostalgia da Luz

Durante cerca de dezassete anos, entre 1973 e 1990, Pinochet assassinou milhares de presos políticos cujos corpos foram lançados no deserto e no mar para que nunca fossem encontrados. Petrificados num eterno presente, os restos humanos (dos presos políticos, mas igualmente dos indígenas e dos mineiros) abrem o livro da história, da memória cósmica que o deserto guarda e que, na sua imensidão intangível, para sempre guardará. A memória é essa presença de uma ausência, dos desaparecidos que o deserto sepultou e conservou, e expressa uma ligação intrínseca quer com a luta política, quer com o luto dos familiares.

A narrativa do filme *Nostalgia da Luz* entrelaça ainda as recordações na primeira pessoa de Miguel, um “arquiteto da memória,” preso por cinco vezes num campo de concentração, e da sua esposa, Anita. Para Guzmán, esse casal é uma “metáfora” do próprio Chile, como se afirma em voz *off*. Miguel é a lembrança e Anita é o esquecimento pois se Miguel se lembra de cada detalhe do seu encarceramento, Anita sofre de Alzheimer, simbolizando aqueles que, sem recordar o seu passado, também não podem viver plenamente o momento presente.

No segundo filme da Trilogia, *O Botão de Pérola*, Guzmán passa de um deserto onde a água é inexistente para o vasto Oceano Pacífico e para os sistemas hídricos do Chile para prosseguir com a sua meditação sobre a relação entre natureza, memória e esquecimento. O filme começa com a história de um nativo da Terra do Fogo, chamado Jemmy Button porque tinha trocado a sua liberdade por um botão de pérola e fora levado para Inglaterra para ser “civilizado.” Ao narrar a história das tribos indígenas que viviam em harmonia com as águas do Chile, o realizador contrasta essa harmonia com o uso fatal com que o Estado ditatorial as usou para se desfazer de prisioneiros políticos (numa sequência que explica e encena o procedimento, Figura 6 e Figura 7).

Se no filme anterior o deserto era um imenso cemitério, agora é o mar. O oceano, assim como o deserto, torna-se tanto um local de beleza e admiração, quanto um meio de trauma, um lugar que guarda as memórias de atrocidades humanas perpetradas contra outros seres humanos. Também a água tem memória. A água está viva e tem o seu próprio espírito, é referido no filme: para os povos indígenas, a água, presente em todas as coisas, tem memória, ela lembra-se de tudo e essa lembrança está, necessariamente, em todos. O registo fílmico alinha-se assim com o *ethos* do ecocinema ao filmar os elementos naturais não apenas como meros cenários, mas como participantes ativos da história humana.

Também neste filme é possível encontrar algumas marcas da necropolítica, nomeadamente da ocupação colonial, do encobrimento e da própria invisibilidade dessa violência, como se o passado mais recente (do genocídio indígena, da ditadura de Pinochet) fosse mais desconhecido do que aquele passado ainda mais longínquo, das origens do universo. Os indígenas testemunharam o fim do seu mundo, um ecocídio e massacre impunes e nunca reconhecidos, tal como novamente, no século 20, voltara a acontecer com a repressão política.



Figura 6
Screenshot O Botão de Pérola

Figura 7
Screenshot O Botão de Pérola

Por fim, a narrativa de *A Cordilheira dos Sonhos* traz novos elementos e temáticas para a análise. Centrada na cordilheira dos Andes, a mais comprida cadeia de montanhas do mundo, que simboliza a espinha dorsal natural e cultural do Chile ameaçada por questões políticas e ambientais. A cordilheira é vista segundo uma perspectiva paradoxal: como testemunha silenciosa da história humana, como aconteceu com a natureza nos outros dois filmes, mas também como o símbolo de uma permanência, uma certa estagnação social. A presença imutável dessa cordilheira faz-nos pensar na longevidade da natureza quando comparada com a brevidade da vida humana e dos regimes políticos. À desmesurada escala espacial junta-se a temporal. Assim, os Andes evocam, simultaneamente, uma sensação de proteção do resto do mundo, mas também de isolamento, desse modo sublinhando uma situação paradoxal entre resiliência e vulnerabilidade. Numa entrevista sobre este filme, Guzmán afirmava que:

Hoje a revolução tem um caráter ecológico. Antes isso era inimaginável, ninguém falava sobre o território, e hoje é o contrário: o Norte desperta interesse pelas possibilidades químicas de extração, no Sul está o problema dos rios e da energia elétrica. A cordilheira está cheia de minas; eu sobrevoei duas e são absolutamente enormes, destruidoras, situadas muito perto de Santiago. Há uma destruição significativa do meio ambiente no Chile, e é algo que precisa de acabar. (Espinoza 2021, tradução minha)

A aparente beleza silenciosa da cordilheira esconde algumas das ameaças ecológicas, após ter sido explorada pelos seus recursos naturais com atividades mineiras que nela provocaram impactos ambientais significativos. Mas, contrariamente aos outros dois, este filme inclui imagens de arquivo de Pablo Salas, um realizador e ativista chileno que permaneceu no Chile para, durante décadas, registar os protestos contra a ditadura. O terceiro filme ganha assim um tom mais pessoal, confessional, pois o realizador, na altura com 78 anos, reflete sobre o seu próprio exílio após o golpe militar de 1973 (não sem algum arrependimento pois, com o exílio, não pode participar, registar, os protestos tal como Pablo Salas fez), sobre o modo como o seu afastamento afetou a perceção que tem do seu país. Tal como a nostalgia por um tempo vivido unicamente no presente quando se é criança, recordada em *Nostalgia da Luz*, também Patricio Guzmán sente que não pode nunca voltar para um país que tanto mudou.

Conclusão

Neste texto procurei explorar o conceito de ausência através de uma análise da Trilogia do Chile (2010-2019) realizada por Patricio Guzmán e composta por *Nostalgia da Luz* (2010), *O Botão de Pérola* (2015) e *A Cordilheira dos Sonhos* (2019), tendo em conta o diálogo que os três filmes estabelecem com a ideia de que a memória coletiva chilena em relação ao seu passado está necessariamente relacionada com a construção de uma memória cinematográfica. Patricio Guzmán adota a mesma abordagem ética e

política que o tinha guiado nos anos 70 quando realizou *A Batalha do Chile* (1975–1979). Ambas as trilogias compartilham uma preocupação central: o golpe militar de Augusto Pinochet em 1973 e as repercussões na construção de uma memória coletiva do seu país.

Porém, agora exilado, Guzmán enfrentava uma questão pertinente: como deveria lidar com a história de um povo que insistia no silêncio, numa amnésia sobre o seu passado? Essa segunda trilogia que analisei neste texto está marcada pelo seu exílio, pelo seu afastamento espacial e temporal dos acontecimentos que o assombram. Guzmán procurou dar voz à ausência de arquivos e ao silêncio imposto à população sobre esse período da história, contribuindo, deste modo, para uma reflexão sobre memória e imaginação.

Uma das suas estratégias narrativas passou pela ligação metafórica entre a paisagem natural do Chile e a história política, entre a memória não-humana e a memória humana, convocando os testemunhos orais. Nesses filmes, a natureza não é um mero cenário; antes pelo contrário, a natureza e os seus elementos, carregam os traumas, o luto, desse povo. A história humana corre paralela a uma outra história não-humana, de escalas incomensuráveis, presenciada pela própria natureza do Chile que, sempre presente como espaço politizado e explorado a diversos níveis por um governo opressor, não pode sofrer de amnésia: a natureza é como que uma testemunha silenciosa que nunca se esquece.

A certo ponto de *Nostalgia da Luz* afirma-se que quem tem memória consegue viver no fugaz presente, mas quem não tem, não vive em tempo algum. Tal como fora abordado, ao retratar a impossibilidade de capturar imagens de vestígios humanos que provêm os acontecimentos passados, o cineasta cria um filme habitado pela sua ausência. O ponto-chave dos três filmes reside no modo como uma “tanatopolítica” se entrelaça com a “necropolítica” através da ideia de que há uma “reivindicação póstuma” dos cadáveres, corpos sobre os quais o Estado repressor (da ocupação colonial e da ditadura de Pinochet) não pôde governar, por mais que tenha tentado fazê-los desaparecer. Assim, é da sua ausência que nos chega a força da sua natureza espectral que recebe, através do cinema, uma visibilidade projetada.

A Trilogia do Chile é, deste modo, também um contributo para uma reflexão sobre uma impossibilidade, mostrando de que forma a morte extravasa sempre qualquer tentativa fílmica, mesmo que seja documental. Mas qual a ligação de uma “imagem-morte,” enquanto *memento mori*, com o cinema? E por que razão deverá um filme ter o papel de *memento mori* e lembrar-nos de que somos mortais? A ligação entre cinema e morte realiza-se através do tempo e do modo como o tempo é trabalhado pelos realizadores de uma perspectiva formal. O controlo sobre o tempo, o controlo sobre a memória, é uma obsessão para realizadores como Patricio Guzmán. Essa obsessão intensifica-se quando não se pode realizar, contrariando a vontade expressa por Andrey Tarkovsky quando este afirmava que o propósito do cinema é a captura de uma *impressão do tempo* para voltar a reproduzir, repetir e preservar (1989, 62). Segundo ele, essa preservação do tempo protege-o da própria efemeridade ontológica do momento presente dando visibilidade às “qualidades morais” do tempo (1989, 58) num movimento retrospectivo: olhar para o passado, ter memória do passado, revela a dimensão moral dos acontecimentos, das ações, mas é também o que torna os humanos mais vulneráveis.

Financiamento

Este trabalho teve o apoio do Conselho Europeu de Investigação — ERC Consolidator Grant, FILM AND DEATH, 101088956.

Referências

- Agamben, Giorgio. 2010. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG.
- Amado, Ana, and Maria Dora Mourão. 2013. "Images from the South: Contemporary Documentary in Argentina and Brazil." In *The Documentary Film Book*, edited by Brian Winston, 228-236. London: British Film Institute.
- Borunda, Stephen. 2023. "Patricio Guzmán's *The Battle of Chile* Is a Masterpiece of Revolutionary Cinema." Jacobin (09.11.2023). <https://jacobin.com/2023/09/patricio-guzman-the-battle-of-chile-allende-pinochet-coup>.
- Cavell, Stanley. 1996. *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago and London: Chicago University Press.
- Deleuze, Gilles. 1995. *Negotiations*. New York: Columbia University Press.
- . 2015. *A Imagem-Tempo*. Lisboa: Sistema Solar.
- Derrida, Jacques, and Bernard Stiegler. 2002. *Echographies of Television: Filmed Interviews*. Cambridge: Polity Press.
- Diaz, Carolina. 2021. "Ecologies from Below: Politics and the Memory of Water in Patricio Guzman's *The Pearl Button*." *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 28 (4): 1327-1353. <https://doi.org/10.1093/isle/isaa129>.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. *Diante da Imagem: Questão Colocada aos Fins de uma História da Arte*. Editora 34.
- Guzmán, Patricio. 2023. *Filmar lo que no se ve: una manera de hacer documentales*. Santiago: LOM Ediciones.
- Espinoza, Carolina. 2021. "Chile siempre es un fantasma, no lo puedes abandonar nunca." *El Salto*, Diciembre 18. <https://www.elsaltodiario.com/chile/entrevista-patricio-guzman-chile-siempre-fantasma-no-puedes-abandonar-nunca>.
- Estévez, Antonella, y Patricio López. 2011. "Entrevista a Patricio Guzmán, director de *Nostalgia de la luz*." *CineChile* (8 de septiembre). <https://cinechile.cl/entrevista-a-patricio-guzman-director-de-nostalgia-de-la-luz/>.
- Fay, Jennifer. 2018. *Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene*. Oxford: Oxford University Press.
- Felippe, Eduardo Ferraz. 2024. "Beyond the Anthropocene by different scales: nonhuman and temporality in Patricio Guzmán's essay films." *Senses of Cinema* (109). <https://www.sensesofcinema.com/2024/film-and-the-nonhuman/beyond-the-anthropocene-by-different-scales-nonhuman-and-temporality-in-patricio-guzmans-essay-films/>.
- Foucault, Michel. 1988. "The Political Technology of Individuals." In *Technologies of the Self*, edited by L. H. Martin, H. Gutman, and P. H. Huttun, 145-162. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- . 1994. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Lisboa: Relógio d'Água.
- . 2006. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Freud, Sigmund. 1961. *Beyond the Pleasure Principle*. London: The Hogarth Press.
- Guzmán, Patricio. 2024. "La Cordillera de los Sueños: algunas notas del director." Patricio Guzmán. <https://www.patricio-guzman.com/la-cordillera-de-los-sue%C3%B1os>.
- Hakola, Outi. 2024. *Filming Death: End-of-Life Documentary Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Laugier, Sandra. 2020. "The Conception of Film for the Subject of Television: Moral Education of the Public and a Return to an Aesthetics of the Ordinary." In *The Thought of Stanley Cavell and Cinema: Turning Anew to the Ontology a Half-Century after The World Viewed*, edited by David LaRocca, 210-227. New York: Bloomsbury.
- Maniglier, Patrice, and Dork Zabunyan., eds. 2011. *Foucault va au cinéma*. Montrouge: Editions Bayard.
- Martin-Jones, David. 2013. "Archival Landscapes and a Non-Anthropocentric 'Universe Memory' in *Nostalgia de la luz/Nostalgia for the Light* (2010)." *Third Text* 27 (6): 707-722. <http://dx.doi.org/10.1080/09528822.2013.857901>.
- Mbembe, Achille. 2016. "Necropolítica," *Arte & Ensaios* (32): 123-151. <https://doi.org/10.60001/ae.n32.p122%20-%20151>.

- Mouesca, Jacqueline. 1988. *Plano secuencia de la memoria de Chile : veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral.
- Murray, Stuart J. 2006. "Thanatopolitics: On the Use of Death for Mobilizing Political Life." *Polygraph* 18: 191-215. https://stuartjmurray.com/wp-content/uploads/2010/11/murray_polygraph.pdf.
- Murray, Stuart J. 2018. "Thanatopolitics." In *Bloomsbury Handbook to Literary and Cultural Theory*, edited by J.R. Di Leo, 718-19. London: Bloomsbury.
- Pena, Jaime. 2020. *El cine después de Auschwitz. Representaciones de la ausencia en el cine moderno y contemporáneo*. Madrid: Cátedra.
- Platão. 1993. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Platão. 1998. *Fédon*. Introdução, versão e notas de M. T. Schiappa de Azevedo. Coimbra: Livraria Minerva.
- Plato. 1993. *Phaedo*. Translated and notes by David Gallop. Oxford: Oxford University Press.
- Prieto, Carlos. 2006. "A vueltas con la memoria. Entrevista con Patricio Guzmán." *Revista Minerva* (3). <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=89>.
- Prozorov, Sergei. 2013. "Powers of Life and Death: Biopolitics beyond Foucault." *Alternatives: Global, Local, Political* 38 (3): 191-193. <https://doi.org/10.1177/0304375413497841>.
- Sanhueza, Ana María. 2023. "Fifty years after Pinochet coup, Chile to search for over 1,000 victims of enforced disappearance." *El País*, August 31. <https://english.elpais.com/international/2023-08-31/fifty-years-after-pinochet-coup-chile-to-search-for-over-1000-victims-of-enforced-disappearance.html>.
- Schlotterbeck, Jesse. 2013. "The Battle of Chile." In *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*, edited by Ian Aitken, 75-77. London: Routledge.
- Tarkovsky, Andrey. 1989. *Sculpting in Time*. University of Texas Press.
- Viegas, Susana. 2016. "Toward a Cinematic Pedagogy: Gilles Deleuze and Manoel de Oliveira." *Journal of Aesthetic Education* 50 (1): 112-22. <https://doi.org/10.5406/jaesteduc.50.1.0112>.
- Viegas, Susana. 2023. "Death as Film-Philosophy's Muse: Deleuzian Observations on Moving Images and the Nature of Time." *Film-Philosophy* 27 (2): 222-239. <https://doi.org/10.3366/film.2023.0227>.

Filmografia

- Guzmán, Patricio, director. 1975. *La Batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas. Primera parte: La insurrección de la burguesía*. 63 mins.
- Guzmán, Patricio, director. 1976. *La Batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas. Segunda parte: El golpe de estado*. 66 mins.
- Guzmán, Patricio, director. 1979. *La Batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas. Tercera parte: El poder popular*. 100 mins.
- Guzmán, Patricio, director. 2010. *Nostalgia de la luz*. Atacama Productions, Blinker Filmproduktion, Cronomedia, Chile, França e Alemanha. 90 mins.
- Guzmán, Patricio, director. 2015. *El botón de nácar*. Atacama Productions, Valdivia Film, Mediapro, France 3 Cinéma, Chile. 82 mins.
- Guzmán, Patricio, director. 2019. *La cordillera de los sueños*. Arte, Chile e França. 84 mins.

Nota biográfica

Susana Viegas é Professora Auxiliar no Departamento de Ciências da Comunicação da NOVA FCSH e IR do projeto ERC CoG FILM AND DEATH. Doutorou-se em Filosofia (Estética) pela Universidade NOVA de Lisboa em 2013, foi Bolseira de Pós-doutoramento na Universidade de Dundee e na Universidade de Deakin com o projeto “Rethinking the Moving Image and Time in Gilles Deleuze’s Philosophy” (2014-2019), e foi Investigadora Doutorada Contratada em filosofia do cinema no Instituto de Filosofia da NOVA (2019-2023). É coeditora e fundadora da “Cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento”.

ORCID

[0000-0003-2917-7283](https://orcid.org/0000-0003-2917-7283)

CIÊNCIA ID

[E710-5A76-687B](https://ciencia.id/e710-5a76-687b)

Institutional address

IFILNOVA/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas — NOVA FCSH, Campus de Campolide, Colégio Almada Negreiros, Gab. 319, 1099-032, Lisboa, Portugal

Declaração de conflito de interesses

A autora declara não haver potenciais conflitos de interesse em relação à investigação, autoria e/ou publicação deste artigo.

Para citar este artigo

Viegas, Susana. 2025. “Memória e Ausência na Trilogia do Chile (2010-2019) de Patricio Guzmán.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (62): 25-43. <https://doi.org/10.34619/iepx-mxmf>

Recebido Received: 2024-07-18**Aceito** Accepted: 2025-02-18

© Susana Viegas. 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.

Toda pedra pode ser oceano: experimentos sobre o “fetichismo” enquanto arquivo

*All stones can become oceans: experiments
on “fetishism” as archive*

LIOR ZISMAN ZALIS

Centro de Estudos Sociais / Universidade de Coimbra, Portugal
liorzalis@gmail.com

Resumo

Este artigo propõe uma investigação crítica do conceito de “fetichismo” por meio de experimentações conceituais e metodológicas com o arquivo colonial. Ao mobilizar categorias como “linha”, “impressão” e “máquina dialética”, busca-se escavar as camadas históricas, políticas e epistemológicas do termo, pensando-o como campo de disputa e invenção. Imagens históricas e etnográficas são acionadas como operadores críticos, compondo uma montagem visual que tensiona o texto e amplia sua potência reflexiva. A partir de autores como William Pietz, Walter Benjamin, Suely Rolnik, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy e Georges Didi-Huberman, o texto articula uma gramática experimental do arquivo, sugerindo formas de reativação das memórias silenciadas do fetichismo e seus usos desviantes. Trata-se, assim, de um exercício poético-político de invenção de memória, que reivindica o fetichismo como território instável, residual e insurgente.

Palavras-chave

fetichismo | arquivo | memória | máquina dialética | imagens

Abstract

This article offers a critical investigation of the concept of “fetishism” through conceptual and methodological experiments with the colonial archive. By mobilizing categories such as “line,” “impression,” and “dialectical machine,” it seeks to excavate the historical, political, and epistemological layers of the term, approaching it as a field of dispute and invention. Historical and ethnographic images are activated as critical operators, composing a visual montage that challenges the text and expands its reflective power. Drawing on authors such as William Pietz, Walter Benjamin, Suely Rolnik, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, and Georges Didi-Huberman, the text articulates an experimental grammar of the archive, suggesting ways to reactivate the silenced memories of fetishism and

Keywords

its deviant uses. It is thus a poetic-political exercise in memory-making, which reclaims fetishism as an unstable, residual, and insurgent territory.
fetishism | archive | memory | dialectical machine | images

Parte I. Arquivos**{Escavar}**

O que implica escavar uma palavra? Revirar a sua terra e investigar suas superfícies em uma jornada por suas fraturas, por outras entradas ou túneis abandonados? Percebem-se as suas deteriorações, estratos e camadas; fissuras, cavidades, fossas e depressões que emergem a cada perfuração. O que parecia liso revela-se estriado, não homogêneo, acidentado. Como uma extensão cheia de cavidades e buracos, a palavra escavada aparece como um campo complexo, povoado por diferentes paisagens e imagens—uma constelação de camadas de tempo mescladas em geografias heterogêneas, formando um grande campo escavatório. Cada cavação na palavra implica diferentes níveis de penetrabilidade, atravessamentos por substratos que exigem coreografias específicas. Mover-se por as suas ranhuras pressupõe observar o seu tempo enquanto conflitualidade: passados que, junto a diferentes velocidades e movimentos, enfrentam-se no presente. Escavar uma palavra é, antes, um movimento de suspeita—suspeição sobre a tranquilidade dos solos e a intuição de que, debaixo, há linhas que vagam e outras coisas que se movem.

{Produção de linhas}

Este texto é produto de um exercício de arquivo. Enquanto exercício, é um flerte com o equívoco, com o acidente, com o erro. É, também, um gesto obsessivo, ininterrupto, implicado nos tensionamentos das acumulações vertiginosas e nas incessantes tentativas de guardar. Um exercício que começa com a escavação do conceito de “fetichismo” na busca por seus passados coloniais e por memórias que perturbem a sua hegemonia semântica. Mas segue como produção de engenharias poéticas de memória, experimentos com as formas de arquivo e modos de produção e reprodução de passados.

Apresento aqui uma parte de um projeto maior, intitulado *Toda pedra pode ser oceano*¹, que buscou elaborar a noção de “fetichismo” por meio de exercícios de coagulação e experimentação com o arquivo colonial. Neste artigo, trato de conceitos experimentais do arquivo, como o de “linha”, o de “impressão” e o de “máquina dialética”, em diálogo com práticas e conceitos que emergiram ao longo da minha pesquisa em torno do conceito de “fetichismo”. No processo de elaboração dessa gramática de memória, tomaram forma tentativas de encontrar ou fazer sobreviver certas narrativas da história do conceito, vinculando-o a outras palavras, contextos históricos e geográficos. Examino, portanto, operações conceituais e metodológicas em um arquivo do fetichismo, traçando suas linhas de memória e pensando em possíveis operações com o passado.

Nesta primeira parte, “arquivos”, trato de vincular a noção de “fetichismo” com a de arquivo, mencionando algumas particularidades da história do conceito e metodologias que possam explorar sua potência crítica. Em seguida, na parte “linhas”, recupero algumas histórias, textos menores que suscitam percursos da palavra e as suas derivas. Concluo com “máquinas”, onde exploro os conceitos de “impressão” e de “máquinas dialéticas” a partir das “linhas” da parte anterior, pensando em modos de produzir e ativar o campo da memória do conceito de “fetichismo”.

Enquanto exercício de arquivo, este não pretende ser totalizante. Ao acessar algumas histórias descontínuas que não se pretendem narrativas únicas, podemos fazê-las ressoar e criar suas próprias derivas. O objetivo aqui não é compreender os múltiplos sentidos do termo nos contextos em que foi empregado, tampouco determinar o que ele identificava, nomeava ou catalogava nos territórios coloniais². Trata-se, antes, de experimentar o arquivo no seu encontro com a deriva do conceito, explorando como o deslocamento das palavras abre possibilidades político-poéticas. Não apenas no âmbito discursivo e textual, mas também no imagético e plástico—como a palavra em trânsito adquire também corpo, texturas, paisagens e territórios.

A relação entre “fetiche” e arquivo não é meramente circunstancial. William Pietz, um dos primeiros a tratar sobre o tema, dedicou alguns textos a uma arqueologia do fetiche, palavra de “*pedigree sinistro*” (1985b, 6)³. Esse objeto-conceito-metáfora possui uma semântica inquieta, impossível de estabilizar conceitualmente devido aos seus trânsitos históricos, geográficos e disciplinares. A história do conceito “fetichismo” trabalha incessantemente contra qualquer tentativa de totalização semântica de forma que não pode ser pensada como um “*modelo ou verdade anterior ou exterior a este mesmo*

1 “Toda Pedra pode ser oceano” foi um projeto desenvolvido no âmbito da Bolsa de Investigação Artística de La Escocesa (2019-2020) e do Programa de Estudos Independentes do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (PEI-MACBA) (2017-2018).

2 Dentre os trabalhos mais recentes destacados sobre o tema, além da própria pesquisa de Pietz, podemos mencionar Menard, 2023; Matory, 2018; Moris, 2017; Iacono, 2016; Brivio, 2015; Newell, 2014; Jappe, 2014; Bohme, 2014; Spyer, 2013; Sansi, Parés e Sansi, 2011; Taussig, 2010; Keane, 2007; Sansi, 2007 e outros.

3 Todas as traduções dos textos de William Pietz são do autor.

arquivo” (*Idem*). Por meio de uma “*abordagem histórico-linguística*” (*Ibid*, 15), o autor sugere que a condição histórica do fetiche o vincula necessariamente à criação de um arquivo, um arquivo de seus usos particulares, que faz aparecer funções, corpos, objetos, discursos, terras e impérios que não apenas o acompanharam, mas que se acumulam em seu sentido, constituindo-o.

Sua abordagem situa a história do conceito para explorar sua complexidade e condiciona seu significado ao arquivo que dele é produzido, como se o “fetichismo” fosse, em última análise, a coagulação dos seus usos ou, conforme Pietz (*Ibid*, 6), uma “*série totalizada dos seus usos particulares*”. Propõe esse exercício não para compreender o que, de fato, “fetichismo” significa, sua “*dúvida conceitual e a sua incerteza referencial*” (*Ibid*, 15), mas para identificar o que no termo se condensa e se move. Trabalha justamente a instabilidade e a intraduzibilidade que acompanham a história do conceito não para pensar no que ele de fato é, mas naquilo que o acompanha.

Tomando a história do conceito, podemos também refletir sobre as disputas em torno de sua narrativa e questionar se existe uma história vitoriosa do fetichismo, uma memória que insiste e presentifica o mesmo passado. Quando Walter Benjamin escreve sobre um tempo homogêneo e infinito, do progresso que nunca cessa (2013), seria possível estender essa análise à construção de sentidos e imagens históricas? Haveria sentidos vencedores — políticos, filosóficos e epistemológicos — do fetichismo, que seguem um progresso contínuo, deixando outras memórias em ruínas, acumulando restos sem fim? Quantas catástrofes se escondem por trás do fetichismo e de sua história vitoriosa? Quais passados são atualizados quando usamos essa palavra?

Essa palavra carrega em si algo múltiplo, nômade, migrante, expropriado: ela vagueia desde tempos remotos por corpos, práticas, bocas e páginas de diferentes autores. Demanda, portanto, uma abordagem igualmente nômade, um mergulho em sua multiplicidade para revelar as suas rachaduras, as suas linhas e navegações desconhecidas. No conceito há passados que disputam sua legibilidade no presente. Tempos que sobrevivem no arquivo coagulado da palavra. O “Fetichismo”, nesse sentido, pode ser pensado enquanto indicador de sobrevivências, um ponto de rastreio de outras memórias, um território para ser escavado. Para isso, exige-se trabalho manual. Articulação de sedimentos e a indicação no terreno do presente do sítio onde cada vestígio foi encontrado. Comportar-se como alguém que escava (Benjamin 2012, 245), que extrai do material as camadas do tempo à medida que as atravessa. Através do “fetichismo”, podemos também compreender os processos histórico-políticos e sócio-culturais que acompanham a formação dos conceitos do nosso léxico político e pensar sobre como trabalhar suas memórias junto aos arquivos que acumulam. Na busca por suas memórias, na ativação de seu arquivo, aparecem sempre novos restos.

Mariana Botey e Cuauhtémoc Medina, no texto *Em defesa do fetiche* (2010, 8), sugerem que essa residualidade, essa produção incessante de sedimentos deixados para trás, não é apenas uma questão de história, mas epistemológica. Ela conforma a própria ideia de “fetichismo” porque o conceito está intimamente ligado à construção da

mitologia da racionalidade ocidental e, desde sua origem, tem sido mobilizado como um mecanismo de diferenciação e hierarquização entre formas de conhecimento, sujeitos e sociedades. Enquanto noção que estrutura uma alteridade radical ao projeto do sujeito iluminista, é utilizado para desqualificar formas de pensamento, práticas e relações materiais associadas a povos, em sua maioria, não europeus.

“Fetichismo” operou justamente dentro da historiografia da filosofia e das ciências humanas como um instrumento de distinção entre um ideal hegemônico de humanidade e aqueles relegados à condição de “outros”. Ao analisá-lo historicamente, podemos perceber como o “*desenvolvimento intelectual*” europeu se fundamentou na representação da “*irracionalidade do heterogêneo*” (Ibid, 12), vinculando-a ao selvagem, ao perverso e ao poético, categorias que justificaram projetos coloniais e epistemológicos hegemônicos.

Como indicador de alteridades radicais, a contra-cara do Iluminismo, daquilo que constitui o que dele está fora, o “*resíduo crítico da razão*” (Ibid, 8), “fetichismo” é uma zona de distúrbio, um lugar fora da fronteira do racional e do comensurável. Sua condição residual e de “*montagem necessária de fragmentos*” (Ibid, 14), no final, é uma acumulação de formas de vida negadas por lógicas racionalistas ocidentais. “*Abrir a cripta do fetichismo*”, como sugerem, significa transformar a história em um campo de disputas e experimentação, onde a experiência, o engano, a falha e a opacidade substituem a linearidade de um iluminismo inacabado (Ibid, 12). Nesse sentido, o conceito não apenas carrega a marca de uma violência histórica, mas oferece possibilidades de desvios, subversão e outros imaginários político-poéticos que nele permaneceram inauditos.

A história da palavra não é, portanto, uma linha progressiva, mas uma constelação. Linhas que ao serem articuladas e desarticuladas, atualizam passados da palavra e, com isso, criam novos territórios conceituais. Gilles Deleuze sugere que os fluxos, as linhas e os mapas são elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos, cada um com sua geografia, cartografia e diagrama (Deleuze, 1999, 55). As palavras, por sua vez, podem ser fruto da interação desses fluxos ou parte na criação de outros. Rearticular essas linhas seria uma forma de trabalhar com um arquivo em expansão.

Acionar o conceito de arquivo a partir do seu modo de produção, é pensá-lo enquanto aparato tecnológico. Ele opera sobre a sedimentação e dispersão dessas linhas, possibilitando uma rearticulação histórica e a abertura do presente para a construção de outros territórios. Como operação sobre as linhas, essa tecnologia permite uma externalidade, ou seja, sua capacidade de se conectar com outros arquivos e, consequentemente, com outras linhas. Enquanto trabalho de memória, todo arquivo é fazer-arquivo, uma reunião e ordenamento de linhas. Disposição, mas também movimento, ao menos para colocá-las para peregrinar, para atravessar os tempos e encontrar outros territórios.

Proponho aqui pensar o arquivo enquanto máquina, uma “máquina dialética” como veremos mais adiante. Uma máquina que não cessa de inventar novas possibilidades de ordenar o tempo ou de conjugar-lo. E também uma máquina que toma o presente como ficção. Na própria possibilidade de ficcioná-lo ou remontá-lo, ela é inventário e

invenção. “Máquina dialética”, aqui, surge como um aparato conceitual, tático e performativo para pensar não apenas no arquivo do fetiche, mas nas possibilidades estratégicas e performativas do arquivo enquanto processo.

{Inventários}

Ao tomar o arquivo do fetichismo como uma “máquina dialética”, a palavra transforma-se em um emaranhado de linhas de memória que, a cada legibilidade no presente, perturbam o que ela é com o que pode ser. Passearemos por algumas dessas linhas, especificamente aquelas que podem abrir-se a outras experiências de inventário e invenção, exercício proposto por Suely Rolnik (2009, 117) junto ao que chama de “*política do inventário*”. Enquanto dispositivo (*Ibid*, 116), sugere que o arquivo é uma forma de criar condições para práticas que ativem experiências sensíveis no presente e desenvolvam novas configurações do inconsciente no campo social, por meio de outros usos da cultura visual e da documentação histórica.

Para Rolnik, imagens e palavras têm a capacidade de ressoar e compor um tecido sensível. Elas provocam inquietações justamente quando retornam do passado para expor e denunciar o presente. Sua aposta por uma “*política de inventário*” trata de práticas que buscam inventariar poéticas, mapear formas e operar como uma cartografia de exposição política (*Ibid*, 117). Ao mesmo tempo cria condições para inventar poéticas e arquiteturas sensíveis que possibilitam reativar memórias silenciadas.

Se, como sugere Rolnik, fazer um arquivo pode inventar presentes, é precisamente porque os objetos e as palavras não são pontos fixos, mas campos imensos, cartografias sobrepostas que organizam e desorganizam os mundos. Eles transbordam e se prolongam para além de si mesmos. O arquivo faz com que cada pedra seja um oceano, que tudo que seja estático, movimente-se. Assim como os corpos, as palavras são transportadas e migram. Entre a Europa, a África, a América Latina e as Caraíbas, o “arquivo do fetichismo” é, por sua natureza, um arquivo oceânico. Esse é um exercício de arquivo sobre os trânsitos, linhas que começam a criar um mapa e que formam outras linhas que criam outros mapas. O que nos resta é percorrer e inventar novas linhas.

Parte II. Linhas

{Matar o Pai}

O conceito de fetichismo foi formulado pela primeira vez por Charles de Brosses, um classista provinciano de origem aristocrática decadente (Pietz 1985a, 86), em 1756, e aprofundado em sua obra *Du culte des dieux fétiches ou Parallèle de l'ancienne religion*

No texto, de Brosses descreve o fetichismo como uma crença absurda e ridícula, uma mistura de medo e ignorância que o leva a associar essa alteridade fetichista à de uma criança. A desordem nas ideias políticas, materiais e espirituais, a incompreensão das relações de causa e efeito e a atribuição de subjetividade a certos objetos conformam a sua visão sobre a alteridade do sujeito fetichista (Morris, Leonard, e de Brosses 2017, 101). É interessante notar que este autor nunca deixou a Europa e construiu toda a sua teoria do fetichismo a partir dos relatos de viagem de etnógrafos, missionários, exploradores e militares brancos e europeus sobre práticas que envolviam objetos e rituais chamados por eles de “fetiche”.

A sua análise limita-se a cruzar essas descrições, voltando-se para um certo arquivo bibliográfico colonial e analisando o estado mental, político e religioso das sociedades visitadas. Ao adicionar o sufixo “ismo” ao fetiche para construir uma análise universalista das sociedades humanas e o seu desenvolvimento progressivo, que culminaria na forma mais avançada, representada pelo “branco norte-europeu”, de Brosses cria uma categoria analítica que justifica a supremacia europeia sobre o restante do mundo não europeu, sob a ótica da prática religiosa. Uma teleologia espiritual.

De acordo com de Brosses, podemos perceber como essa literatura de viagem, esses relatos sobre os territórios invadidos, não apenas na África, mas no mundo inteiro, servem de base para o que viria a se chamar Ciências Sociais. A contribuição desse autor é uma das linhas de uma trama complexa de relações de poder, linguagem e violência. Através dele, o conceito de fetichismo ganha tal substância que se torna impossível dissociá-lo de sua construção inicial.

{Feitiço, *Facticus*}

A trama histórica do conceito remonta à costa oeste africana, no território denominado pelos colonizadores como Guiné, que se estendia do atual Senegal até os Camarões. Quando os portugueses chegaram a essa região no final do século XV, por volta de 1470, no que hoje é o Senegal, eles identificaram as estátuas, as práticas rituais e os objetos com as práticas idolátricas e heréticas que, em Portugal, eram denominadas feitiçaria e feitiço. Ou seja, essas práticas eram vistas como formas de uma religiosidade pervertida, enganosa e demoníaca. A história da feitiçaria e do feitiço em Portugal tem as suas particularidades, que se diferem da trajetória que o uso da palavra teve nas colônias portuguesas. Contudo, o seu estado semântico nesses territórios deixa marcas profundas no discurso sobre a alteridade colonial. A missão do Império Português era substituir essa teologia subvertida pela “sacralidade verdadeira”, como exemplificado pela queima de objetos rituais dos Bakongo após a conversão do Rei do Congo no século XV (Böhme 2014, 142).

Este protocolo de destruição de ídolos, característico da performatividade bíblica, passa a ser um discurso subjacente ao antifetichismo no espaço colonial, imprimindo nele a marca de uma alteridade radical em relação ao mundo ocidental judaico-cristão



Figura 2

Lopes, D., & Pigafetta, F. (1624). Regnum Congo hoc est vera descriptio regni Africani, quod tam ab incolis quam Lusitanis Congus appellatur (Vol. 1). Frankfurt: Excudebat Erasmvs Kempffer, Theod. de Bry.

européu. Essa ritualidade pervertida — que envolve a construção de falsos ídolos, a adoração do demônio, a produção de objetos, medicinas e estátuas como feitiçaria e feitiço, e, posteriormente, a atribuição a esses objetos do rótulo de fetiche — tem uma relação profunda com a origem latina das palavras envolvidas: *facticius* ou *factitius*.

Facticius se popularizou no vocabulário comercial do império romano para designar objetos feitos com as mãos humanas, em oposição àqueles encontrados na natureza (Pietz 1987, 24). O que é feito e o que se faz. *Facticius* era utilizado, por exemplo, no livro *Historia Naturalis* (77/78 d.C.) de Plínio para se referir a objetos feitos artesanalmente, “coisas feitas”, criadas ou adulteradas, que possuem uma falsa aparência, como uma pedra que parece ser de ouro, mas é falsa (*Ibid*, 25). Nesse contexto, designa uma adulteração com a intenção de enganar, o que remete ao deliberadamente falso. No campo da teologia cristã, *facticius* passou a estar vinculado tanto à prática de idolatria — isto é,

a adoração e fabricação de falsos ídolos — quanto ao uso de medicinas, poções, talismãs e outros objetos de poder. É importante frisar a diferença entre idolatria e feitiçaria, embora ambas pudessem ser associadas a práticas demoníacas e a atos contra a fé cristã (Bethencourt 2004), implicando uma manufatura de corpos adulterados por atos heréticos, impróprios para a atividade espiritual legitimada pela Igreja.

Essa dimensão de “coisa feita” também está incorporada na elaboração marxiana do fetichismo da mercadoria, que é influenciada diretamente por um sentido teológico bíblico (Dussel 1993, 117) de uma idolatria fabricada.⁵ A influência de extratos bíblicos sobre a idolatria na construção analítica desse conceito pode ser evidenciada justamente na construção discursiva que Karl Marx extrai, por exemplo, do Salmo 115:4-7:

Os ídolos deles são prata e ouro, obra das mãos dos homens. Têm boca, mas não falam; olhos têm, mas não veem. Têm ouvidos, mas não ouvem; narizes têm, mas não cheiram. Têm mãos, mas não apalparam; pés têm, mas não andam; nem som algum sai da sua garganta.

Karl Marx escreve: “*É verdade que a província tem o direito de criar esses deuses para si mesma, sob certas condições prescritas, mas, uma vez criados, deve esquecer, tal como o adorador de fetiches, que esses deuses saíram das suas próprias mãos*” (1982, 187). *Facticus*, portanto, não deve ser entendido apenas como a origem etimológica, mas como uma primeira impressão na superfície política do fetichismo.

{Iconoclastia}

A Igreja possuía sua própria prática fetichista, exemplificada no grande comércio de imagens de santos, relíquias, objetos sagrados e abençoados, que funcionava por meio de um discurso institucional sobre manufaturas autorizadas. Quando os portugueses invadem a costa oeste africana, realizam uma série de substituições de estátuas locais por imagens de santos, a construção de padrões em espaços religiosos nativos e diversas interferências materiais por meio de práticas de violência, genocídio e catequese. O Vaticano começa a refinar uma prática política de legitimação de uma materialidade apta aos atos de adoração, um controle econômico, político e religioso que elaborava a legitimidade, a performatividade e o sentido de verdade dos objetos para o exercício espiritual (Pietz 1987, 35). Produz-se, assim, uma rivalidade consequente entre protestantes e católicos no que diz respeito à relação com a materialidade espiritual.

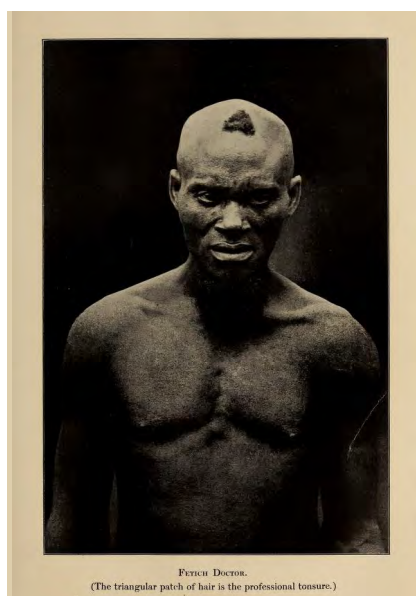
⁵ Tal influência teológica nos escritos de Karl Marx foi explorada por Enrique Dussel no seu livro *Metáforas Teológicas em Marx*, no qual encontra a carga cristã no pensamento marxiano, isso que chamou de uma “teologia metafórica” ou “teologia implícita” (Dussel 1993, 18). Para Dussel, as metáforas que associam o fetichismo ao Demônio, ao Moloch, ao Anticristo, a Besta do Apocalipse constroem um “inconsciente religioso” em Marx (Dussel 1993, 22).



—
Figure 3
Adriaen Pietersz van de Venne.
Fishing for Souls, 1614. Rijksmuseum.
Amsterdam. Holland.



—
Figure 4
Jan Luyken, Beeldenstorm, 1566,
Rijksmuseum. Amsterdam. Holland.



Figuras 5 E 6

Nassau, R. H. (1904). Fetishism in West Africa: Forty years' observation of native customs and superstitions. Young People's Missionary Movement.



Figura 7

De Marees, P., & Bry, T. de. (1603). Sechster Theil der Orientalischen Indien, Warhafftige historische Beschreibung dess gewaltigen Goltreichen Königreichs Guinea, sonst das Goltgestatt von Mina genandt, so in Africa gelegen. Getruckt zu Franckfurt am Mayn, : Bey Wolffgang Richtern

Na Holanda, podemos observar o *Beeldenstorm* (1556), com a destruição de igrejas, imagens de santos e crucifixos, um desejo de construir outro modo de produção do cristianismo, não fundamentado no sentido de materialidade elaborado pela Igreja Católica. Essa diferença de uma espécie de materialidade corrupta nas mãos da Igreja pode ser percebida no quadro de Adriaen van de Venne, *Fishing for Souls* (1614), no qual dois barcos buscam salvar os seus fiéis em um rio. Os católicos usam objetos de ouro para atrair os seus fiéis, enquanto os protestantes utilizam livros e textos. Para os protestantes, havia uma associação direta entre uma religiosidade materialista e a corrupção do espírito.

Quando os holandeses invadiram os territórios já ocupados pelos portugueses na costa oeste africana, especificamente a tomada do Castelo São Jorge da Mina em 1598, na atual Gana, se depararam com uma realidade religiosa que confundia sua mentalidade, levando-os a associar a corrupção material católica com as práticas religiosas locais da costa oeste africana. O calvinista holandês Pieter de Marees escreve em 1602 sobre a sociedade Akan: “*Penduram também nas suas cinturas diversas tábuas de palha, que atam cheias de feijões, e outros feijões de Veneza, julgando serem os seus Fetissos ou Santos*”; enquanto Willem Bosman, outro holandês, escreve em 1703: “*Se fosse possível converter os negros à religião cristã, os católicos romanos teriam mais sucesso do que nós, porque já concordam em vários aspectos, especialmente em suas cerimônias ridículas*” (apud Pietz 1987, 39).

Os protestantes passaram a tratar muitas religiões da região como uma espécie de



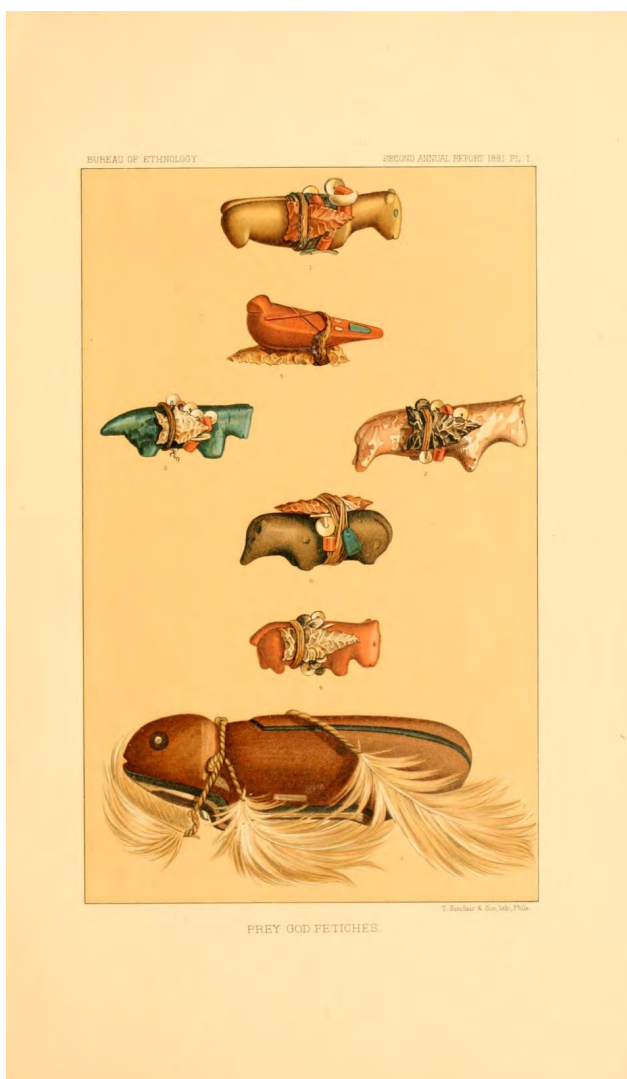
Figura 8

Akan. Barbot, J. (1732). A description of the coasts of North and South Guinea. A collection of voyages and travels. London (Vol. V). Meff Churchill. p. 104.

“*catolicismo africano*” (Böhme 2014, 145), a ponto de sua visão sobre essas práticas e seus líderes religiosos, chamados de *fetish-priests* (Pietz 1988, 106), ser entendida como uma forma de corrupção, engano e manipulação, atribuídos a uma ilusão supersticiosa alimentada por ganância e paixão.

As palavras *feitiço*, *feiticeiro* e *feitiçaria* passaram por transformações fonéticas significativas em seu uso cotidiano, de modo que, nos textos dos autores alemães, franceses e holandeses, passaram a ser escritas como *fetisso*, *fétiche*, *fetiché*, *fitishe*, *fittish*, *fetish*, *fetisch*, *fitisiken* (Böhme 2014, 140). Essa transformação gramatical reflete um deslocamento da centralidade da produção de saber da Península Ibérica, com o uso do português e castelhano, para o norte da Europa, com as línguas francesa, alemã, inglesa e holandesa.

Walter Mignolo se refere a essas línguas como as “*línguas da modernidade*” do período moderno/colonial (2009, 167), devido à reorientação dos discursos filosóficos e científicos e, conseqüentemente, à elaboração de um novo vocabulário, um léxico renovado de corpos e conceitos. Se a Holanda, a Inglaterra, a França e a Alemanha foram fundamentais na constituição da narrativa hegemônica das ciências sociais, essa leitura protestante do mundo e o significado atribuído à materialidade também deram forma à narrativa hegemônica do conceito de fetichismo.



—
 Figura 9
 Cushing, F. H. (1883)
 Zuni fetiches. London



Figura 10

Thomas Astley (ed.), A New General Collection of Voyages and Travels (Londres, 1745-47), vol. 2, placa 68

{Materialismos Desviados}

Como termo amplamente difundido nos contextos de invasão holandesa, inglesa e francesa para descrever certas práticas e objetos, a palavra *fetisso* e suas variações linguísticas aparecem nos textos do século XVII e se distinguem de *feitiço* devido às problemáticas associadas ao valor semântico que o acompanha. À medida que uma certa economia política das palavras se desenvolve — envolvendo relações de poder sobre a tradução, o uso dos conceitos e a produção de seus sentidos —, uma teoria do fetiche (Pietz 1985b, 12) começa a se formar. Esta teoria fundamenta o uso do fetichismo na teoria política moderna. Os fetiches eram associados a composições de materiais heterogêneos, o que reforça sua origem latina *facticius*, ou seja, o que é feito: talismãs, estátuas, poções, amuletos, adornos de corpo, objetos domésticos ou espalhados por espaços públicos. Tratava-se de materialidades desviadas que incorporavam uma dimensão até então desconhecida e desprezada pelos colonizadores. Também é possível identificá-los como uma espécie de ouro misturado com outras substâncias, um ouro falsificado: “*fetish gold*” (*Idem*, 1988, 110).

Para os protestantes, as sociedades africanas construíam seus deuses e objetos religiosos com a primeira coisa que encontravam, uma espécie de religião motivada por uma conjunção fortuita de um desejo momentâneo e passional, objetos encontrados ao acaso. Esse fenômeno foi denominado por Pietz como a “*teoria do primeiro encontro*” (1987, 43). Presente em grande parte da literatura de viagem sobre a África, essa construção discursiva de uma religiosidade sem sentido, ignorante, selvagem e passional está diretamente atravessada pela ideia de fetiche como a elaboração de materiais aleatórios ou inapropriados. Para elaborar uma teoria geral do fetichismo, Brosses escreve:

Esses divinos fetiches não são mais do que o primeiro objeto material que cada povo ou indivíduo achou por bem mandar consagrar cerimonialmente pelos seus sacerdotes: uma árvore, uma montanha, o mar, um pedaço de madeira, uma cauda de leão, uma pedra, uma concha, sal, um peixe, uma planta, uma flor, um animal de uma determinada espécie, como uma vaca, um bode, um elefante ou uma ovelha, enfim, tudo o que se possa imaginar (Morris, Leonard, e Brosses 2017, 48).

Quarenta anos depois, influenciado diretamente por Brosses, Immanuel Kant escreverá, com todo o seu racismo e violência, que:

A religião dos fetiches, muito difundida entre eles, é talvez uma espécie de culto idolátrico que vai tão fundo no insignificante quanto parece possível na natureza humana. Uma pena de ave, um corno de vaca, uma concha ou qualquer outra coisa vulgar, uma vez consagrada com algumas palavras, torna-se um objeto de reverência e de invocação em juramentos. Os negros são muito vaidosos, mas à sua maneira, e tão faladores, que é preciso separá-los a golpes. (1990 [1764], 107)

A teoria freudiana do fetichismo sexual parte da análise de um substituto inapropriado para o objeto de desejo ou das aberrações da pulsão sexual (Freud 1992, 139). Já Karl Marx, refugiando-se na “*região nebulosa do mundo da religião*”, descreve a mercadoria fetichizada como uma “*coisa trivial, evidente [...] cheia de sutileza metafísica e manhas teológicas*” (1996, 197-198). Antes de *O Capital*, Marx a caracteriza como uma “*religião do apetite dos sentidos*”:

O fetichismo, longe de elevar o homem acima dos apetites, é, pelo contrário, “a religião dos apetites dos sentidos”. A fantasia dos apetites faz com que o adorador do fetiche acredite que uma “coisa inanimada” abandonará o seu carácter natural para aceder aos seus apetites. É por isso que o apetite grosseiro do fetichista destrói o fetiche quando este deixa de ser o seu servo mais submisso. (1982, 224)

O fosso ontológico em relação ao valor das coisas (entre o animado e o inanimado, ou entre o valor alto e baixo) não apenas atravessava a categorização dos objetos, mas também influenciava como essas materialidades se vinculavam aos mundos e sociedades dos “outros”. Nesse sentido, além de uma dimensão teológica, o discurso sobre o fetichismo também se refere a uma estrutura mental (infantil ou pouco evoluída) e a uma estrutura social e institucional (caótica e desordenada) nos contextos colonizados, especialmente em certos territórios da África e em relação às pessoas negras em geral (Pietz 1987, 43).

{Barreiras}

Fetiches não eram apenas objetos ou práticas, mas também crimes, espaços e instituições políticas que funcionavam paralelamente ao poder colonial. As cortes locais do império inglês começaram a adotar o termo “práticas fetichistas” em torno de 1870, como tipo penal e justificativa para reparação civil, usando a expressão “*colocar uma pessoa sob fetiche*” (Pietz 1995, 26). Essa questão estava diretamente vinculada à rejeição das leis inglesas sobre reparação monetária em casos de danos, uma vez que a população nativa buscava medidas alternativas de reparação em cortes paralelas, chamadas pelos ingleses de “casas fetiche”, “tribunais fetiche” ou “sítios fetiche”.

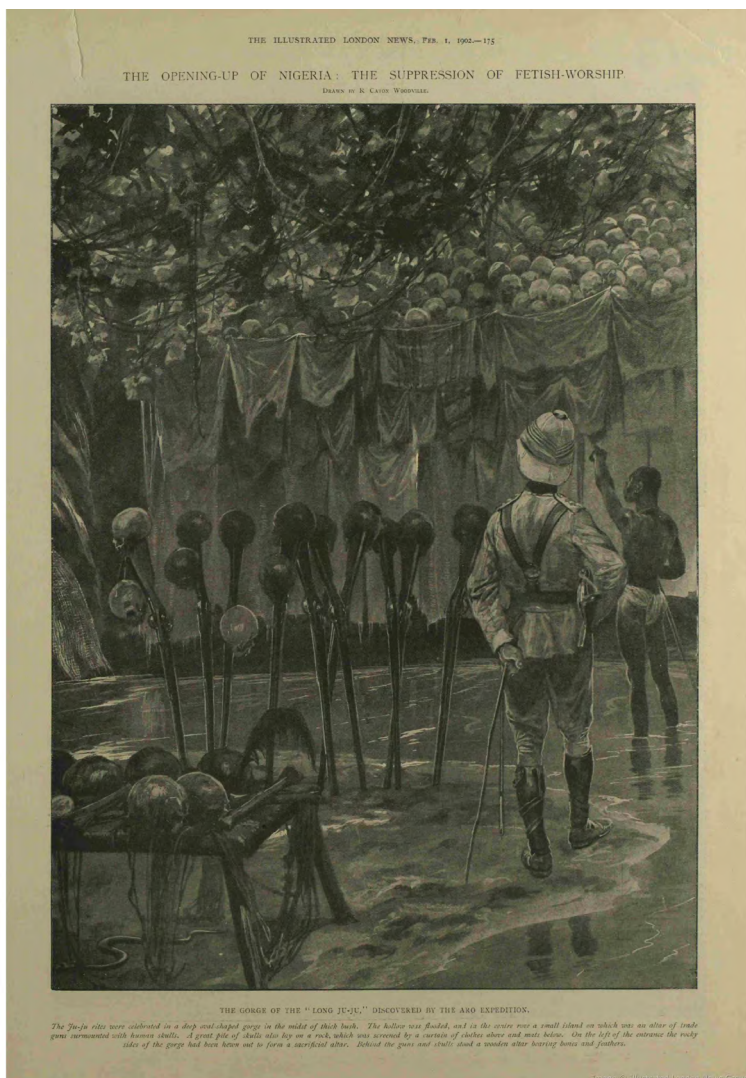


Figura 14

“The Opening-Up of Nigeria: The suppression of fetish-worship”. Illustrated London News. 28 de Fevereiro de 1903, London. Arquivo Digital da British Library



—

Figure 15

“The Ashanti Expedition: The fall of the fetish”.

Illustrated London News. 28 de Fevereiro de 1903. London.

Arquivo Digital da British Library



Figura 16
 “Fetish tree in a village near Cape Coast castle”. Illustrated London News. 31 de janeiro de 1874. London. Archivo digital de la British Library

Durante a expansão colonial, esses espaços fetichistas se transformaram em centros de encontro e resistência, lugares de comércio local e de poder militar nativo (Pietz 1995, 29). Eram espaços nos quais o poder político nativo era exercido e, por isso, considerados estratégicos para as forças coloniais, tanto em termos de conquista quanto de supressão das práticas locais, pois o controle desses espaços derrubaria a resistência organizada e impediria a perpetuação de práticas que ameaçavam o poder colonial. Um exemplo disso pode ser visto nas imagens da revista *Illustrated London News* de fevereiro de 1902, que ilustram a derrota da resistência nigeriana à invasão inglesa sob o título “*The suppression of the fetish worship*”, e em outra edição de março de 1896, que descreve a derrota dos Ashanti como “*The Ashanti expedition: the fall of the fetish*”.

Dentro dessa análise, é possível perceber que o fetichismo se configurava como um espaço de resistência à colonização europeia. Essa resistência não se limitava apenas à construção de espaços rituais, mas se estendia a práticas locais e comerciais que se opunham tanto à prática mercantil capitalista quanto ao modo de vida do colonizador. Isso implica que o desejo das autoridades coloniais de suprimir o fetiche expressava uma tentativa de controle absoluto sobre a cultura e as práticas sociais, visto que o

fetichismo representava um modo de vida alternativo. Ao considerar uma outra história do fetichismo, enquanto expressão de uma alteridade radical em relação ao projeto ontológico iluminista, é possível identificar novas narrativas de processos revolucionários e resistências que incorporaram a espiritualidade e religiosidade na luta anticolonial. Nesse contexto, o fetichismo surge também como ameaça e conspiração.

{Arma}

O fetichismo também aparece em contextos históricos como o da Revolução Haitiana, na qual o vodu desempenhou um papel central como força ideológica (Fick 1990, 94). Apesar dos esforços para eliminar sua influência na revolução (Meyer, Pels e Dubois 2003, 112), o vodu foi uma ferramenta de conspiração (James 1989, 91). Conforme resgatado por Carolin Fick em seu estudo sobre esse evento histórico, o uso do fetichismo como força revolucionária pode ser observado na captura de um dos insurgentes, quando se encontrou em seu bolso:



Figura 17

William Blake, A Coromantyn Free Negro, or Ranger, armed. 1796. Object 2 (Bentley 499.1), 22.2 x 13.6 cm. Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens. Copyright © 2024 William Blake Archive. Courtesy of William Blake Archive.

(...) panfletos impressos em França [reivindicando] os Direitos do Homem; no bolso do seu colete havia um grande pacote de estopa e fosfato de cal. No peito, tinha um pequeno saco cheio de cabelos, ervas, pedaços de ossos, a que chamam fetiche (...) e era, sem dúvida, por causa deste amuleto que o nosso homem tinha a intrepidez a que os filósofos chamam estoicismo. (*apud* Fick 1990, 111)

Na mesma Revolução Haitiana, encontramos também uma referência à proibição das práticas de fetichismo devido à sua carga conspiratória. Como escreve Fick, em 1758, antes da eclosão da revolução, foram proibidos o uso de formas de fetichismo (*Ibid*, 63), como a fabricação e distribuição de talismãs, o uso de feitiços malignos, a distribuição de remédios e qualquer substância fabricada por escravizados, livres e “mulatos” (*Ibid*, 70). A existência dessas práticas fetichistas em diversas revoluções anticoloniais ajuda a entender como a espiritualidade aparece como um elemento perturbador da concepção revolucionária iluminista.

As práticas identificadas como fetichistas, como o vodu no Haiti, a santeria em Cuba, a obeah na Jamaica, o candomblé e a umbanda no Brasil, assumem uma centralidade nas formas de organização política de insurreições anticoloniais ou de resistência à escravidão. Nesse sentido, o fetichismo também é uma política do desejo, envolvendo outros usos de objetos, materialidades, símbolos e performatividades que se opõem a um sentido hegemônico de resistência e revolução, historicamente marcado pela epistemologia eurocêntrica.

Parte III. Construindo máquinas

{Imprimir}

Nesse percurso pelas linhas deste arquivo do fetichismo, juntamente com as imagens de sua história, podemos perceber tanto sobrevivências, latências e continuidades, quanto desvios e fraturas. Se, como afirmou Pietz, não temos um conceito de fetiche, apenas o seu arquivo, cada uma dessas linhas pode ser pensada como uma impressão no conceito, resíduos, derivas e outras possibilidades discursivas do que o “fetichismo” pode ser.

A noção de “impressão” é mobilizada por Jean-Luc Nancy ao tratar de como o conceito de “*fetichismo da mercadoria*” em Marx não apenas transforma a forma como pensamos, caracterizamos ou conceitualizamos a mercadoria, mas também conforma a sua própria noção de “coisa”. A mercadoria, portanto, se torna o fetiche; a condição de fetiche a constitui de tal forma que não se pode dela separar sem “*alguma perda de substância da própria coisa*” (2001, 140). Deixando de lado a questão propriamente dita do “*fetichismo da mercadoria*” em Marx, interessa-nos destacar o movimento que o autor observa dessa impressão intensiva ou da possibilidade de separação, mas

com perda de substância. Ao subtrair o fetichismo de sua impressão de “*fetichismo da mercadoria*”, subtrai-se essa substância do conceito, separando-se dela para que possa encontrar outras possibilidades.

Nancy resgata o conceito de “impressão” formulado por Jacques Derrida em seu texto *O Mal de Arquivo* (1995) no qual trata da medialidade da memória e do aparato técnico que permite sua exteriorização. Para Derrida, como cada meio imprime a memória no mundo, ele se torna essencial para entender qualquer processo de recordação. “*A estrutura técnica do arquivo*”, escreve, “*determina também a estrutura do conteúdo arquivável em sua emergência e em sua relação com o futuro. O arquivo produz, tanto quanto registra, o acontecimento*” (1997, 24). O sentido do arquivo e aquilo que ele pode oferecer ao futuro está vinculado, necessariamente, à sua condição de prótese, de acoplamento e maquinismo com aquilo que se deseja arquivar.

A impressão torna-se a possibilidade do arquivo. Se a memória demanda superfícies de inscrição e se orienta por sua externalidade, a impressão é sua presentificação e, consequentemente, possibilidade de agência. O arquivo, para Derrida, só existe a partir de um exterior que o constitui e o torna dependente dessa impressão. Não é uma memória espontânea, “*tem lugar no lugar do tombo original e estrutural dessa memória (...). Não há arquivo sem um lugar de registro, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem um exterior*” (Ibid, 19). Nessa exteriorização, as impressões criam seus próprios arquivos (Ibid, 37): arquivos sobre a substância e sobre os modos que deram essa impressão.

A noção de arquivo enquanto suporte — o que garante a existência, permite e condiciona o arquivamento —, entretanto, expõe-no à destruição. Sua materialidade carrega em si a possibilidade de sua destruição — o arquivo “*trabalha sempre e a priori contra si próprio*” (Ibid, 24), escreve. Tal como a memória pressupõe o esquecimento, o arquivo pressupõe o “*mal do arquivo*” (Ibid, 19-24). Por estar sujeito ao desaparecimento, a impressão tem menos a ver com o passado e mais com o futuro e com a promessa: “*a sobrevivência de um excesso de vida que resiste à aniquilação*” (Ibid, 67). Ela permite que o passado dê ao presente novos horizontes de futuro.

Junto à proposta de Derrida, pensar em outras estruturas de arquivo é pensar no arquivo enquanto estrutura: um mapa com movimentos particulares e disposições específicas, uma memória aglutinada de histórias heterogêneas, um nó que se liga a outros nós, um território de disputa de sobrevivências e destruições. Uma estrutura que perturba porque não faz mais do que reorganizar ou ordenar de novo, ou fazer a memória vaguear, andar e vadiar para outros lugares e, então, imprimir novamente. Derrida aproxima sua ideia de arquivo com a de máquina quando trata sobre as estruturas e as técnicas de arquivamento. Para ele, as mudanças nos suportes de arquivo têm implicações jurídicas e políticas para os acontecimentos passados, presentes e futuros. A técnica de arquivo determina o acontecimento arquivável e condiciona acontecimentos futuros. Quando se transformam as formas de arquivar, transformam-se também as de viver e, consequentemente, de fazer política de memória.

{Máquinas-dialéticas}

No seu livro *Quando as imagens tomam posição*, George Didi-Huberman dedica-se à interpretação da obra tardia de Bertolt Brecht, *Kriegsfiel* (1955), um álbum composto por fotografias e poemas epigramáticos. Ele convida os leitores a pensar nesses álbuns como “*pequenas máquinas dialéticas*” (Didi-Huberman 2015, 43). Para Didi-Huberman, a máquina dialética é uma engenharia conceitual que, ao ganhar forma material, serve para pensar em ativações de arquivos. Tal qual as montagens nas folhas do álbum de Brecht, essas máquinas produzem choques, interrupções, conjugações e desvios que faz com que os tempos se encontrem ininterruptamente. Uma máquina histórica que, ao acumular, compõe: monta a história, arruma-a, organiza-a, desorganiza-a, interrompe-a e torna visíveis os seus vazios.

Essas máquinas são capazes de fazer colidir tempos, criando livremente palimpsestos ao juntar textos, imagens, linhas, desenhos e intervenções. Elas possuem uma “*força de concentração*” (Didi-Huberman 2015, 42) que transborda a temporalidade cronológica, permitindo observar tempos comprimidos numa imagem, numa palavra ou num objeto. Operam por meio de táticas que tornam visíveis “*certas polaridades, certos conflitos estruturais através dos quais a lição política é deduzida de uma organização espacial da própria montagem*” (Ibid, 47). Elas articulam e produzem agenciamento, organizando espaços e tempos, expondo-os em conjunto para criar uma trama que demonstra como certos espaços criam outros espaços, como certos objetos destroem outros objetos e como imagens destroem outras imagens.

Todo o trabalho com os fatos históricos e sua materialidade torna-se uma teia muito mais complexa quando colocado em operação com a máquina dialética. Segundo Didi-Huberman, diante dessa máquina, a história transforma-se em “*uma rede de relações, nomeadamente uma extensão virtual que pede simplesmente ao observador — mas não há nada de simples nesta tarefa — que multiplique heurísticamente seus pontos de vista*” (Ibid, 56). Através de outro modo de produção da narração ou, como sugere, uma “*tomada de posição (...) no plano das formas (...)*” (Ibid, 57), criam-se condições para se contarem outras histórias.

Para além de inventariar o passado, retomando o conceito de Rolnik, a máquina dialética não deixa de inventar novas leituras e novas formas de apresentá-lo, ampliando seu horizonte de politicidade. Walter Benjamin poderia afirmar que a máquina dialética “*não reproduz estados de coisas [mas] descobre-os. A sua descoberta é feita pela interrupção dos desenvolvimentos*” (1970, 9). Trata-se de uma estética do choque. Ela não apenas produz choques e descontinuidades, mas também extensões, mapas e populações de suportes que revelam simultaneamente diferentes imagens do passado. Operando em fragmentos e interrupções, ela “*cria uma montagem de historicidade imanente, cujos elementos, retirados do real, induzem, pela sua configuração formal, um efeito de conhecimento novo que não se encontra nem na ficção intemporal, nem na factualidade cronológica dos fatos da realidade*” (Didi-Huberman 2015, 58).

Trabalhar com máquinas dialéticas é reconhecer a impureza inata da história (Ibid,

59), ou seja, a total subjetividade em que se ancoram os processos de rememoração e historicização e, ao mesmo tempo, o caráter ficcional da história, sua capacidade de criar novas leituras dos acontecimentos passados e presentes. Essa capacidade de ficcionalizar a história por meio da sua recordação é uma das funções da máquina dialética, fazendo com que a história não seja pensada sem a imaginação que a acompanha.

Conclusão

Neste artigo, busquei explorar a noção de arquivo em relação a certas memórias do conceito de “fetichismo”, aproximando-os e refletindo sobre metodologias próprias para experimentar um arquivo do “fetichismo”. Conceitos como “linhas”, “impressões” e “máquinas dialéticas” foram investigados como formas de experimentação dessas narrativas, tomados como dispositivos de montagem e reconfiguração histórica. A máquina dialética, ao operar sobre as linhas e impressões desse arquivo, desafia sua aparente estabilidade e expõe suas fraturas constitutivas. Maquinar dialeticamente um objeto, uma palavra ou um conceito e procurar expor esse processo não é mais do que arquivar, singularizando os diferentes movimentos da memória por meio da disposição material de sua ruína.

Referências

- Benjamin, Walter. 1970. “¿Qué es el teatro épico?” Em *Brecht: ensayos y conversaciones*, editado por Rolf Tiedemann, 7-15. Madrid: Arca.
- . 2012. “Escavar e recordar”. Em *Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense
- . 2013. “Teses sobre o conceito de história”. Em *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Benjamin, Walter, e Sérgio Paulo Rouanet. 1984. *Origem do drama trágico alemão*. São Paulo: Brasiliense.
- Bethencourt, Francisco. 2004. *O imaginário da magia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Binet, Alfred. 1904. *El fetichismo en el amor*. Madrid: A. Marzo.
- Böhme, Harmut. 2014. *Fetishism and culture: a different theory of modernity*. Göttingen: Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Brivio, Alessandra. 2015. “‘Fetishism’ in the Gold Coast: Wadé Harris and the Anti-Witchcraft Movements.” *Ghana Studies* 18 : 90-120. <https://dx.doi.org/10.1353/ghs.2015.0011>.
- Césaire, Aimé. 2006. *Discursos sobre el colonialismo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Deleuze, Gilles. 1999. *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques. 1997. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Valladolid: Trotta.
- Didi-Huberman, Georges. 2015. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Dussel, Enrique D. 1993. *Las metáforas teológicas de Marx*. Estella, Navarra: Verbo Divino.
- Fick, Carolyn E. 1990. *The Making of Haiti: Saint Domingue Revolution From Below*. Knoxville: Univ Tennessee Press.
- Freud, Sigmund. 1992. *Obras completas. Tomo VII. Fragmento de análisis de un caso de histeria (caso Dora). Tres ensayos de teoría sexual, y otras obras (1901-1905)*. Buenos Aires: Amorrurtu editores.
- Iacono, Alfonso Maurizio. 2016. *The History and Theory of Fetishism*. New York: Palgrave Macmillan.
- James, Cyril Lionel Robert. 1989. *The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*. 20 ed. New York: Vintage Books.
- Kant, Immanuel. 1990. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. De Luis Jiménez Moreno, Madrid, Alianza.
- Keane, Webb. 2007. *Christian Moderns: Freedom and Fetish in the Mission Encounter. The Anthropology of Christianity*. Berkeley: University of California Press.
- Marx, Karl. 1982. *Escritos de juventud*. Vol. 1. Buenos Aires: Fondo De Cultura Economica USA.
- . 1996. *O capital: crítica da economia política*. São Paulo: Nova Cultural.
- Matory, James Lorand. 2018. *The Fetish Revisited: Marx, Freud, and the Gods Black People Make*. Durham: Duke University Press.
- Menard, André. 2023. *Fetichismo afirmativo*. Santiago de Chile: Ediciones Macul, Programa de Teoría Crítica, Filosofía UMCE.
- Medina, Cuauhtémoc, y Mariana Botey. 2010. “En defensa del fetiche.” *El Espectro Rojo*, Mayo.
- Meyer, Birgit, Peter Pels, and Laurent Dubois. 2003. “The Citizen’s Trance: The Haitian Revolution and the Motor of History.” In *Magic and Modernity: Interfaces of Revelation and Concealment*, edited by Birgit Meyer and, Peter Pels, 1st ed., 103-28. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Mignolo, Walter. 2009. “El lado más oscuro del Renacimiento.” *Universitas humanística* 67 (67): 165-203. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/2135>.
- Morris, Rosalind C., Daniel H. Leonard, and Charles de Brosses. 2017. *The Returns of Fetishism: Charles de Brosses and the Afterlives of an Idea*. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Nancy, Jean-Luc, and Thomas C. Platt. 2001. “The Two Secrets of the Fetish.” *Diacritics* 31 (2): 3-8. <http://www.jstor.org/stable/1566276>.
- Newell, Sasha. 2014. “The matter of the unfetish: Hoarding and the spirit of possessions.” *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 4 (3): 185-213. <https://doi.org/10.14318/hau4.3.013>.
- Pietz, William. 1985a. “Geography, Etymology, and Taste: Charles de Brosses and the Restoration of History.” *L'Esprit créateur* 25 (3): 86-94. <http://www.jstor.org/stable/26284383>.
- . 1985b. “The problem of the fetish, I.” *RES: Anthropology and Aesthetics* 9: 5-17. <https://doi.org/10.1086/RESv9n1ms20166719>.
- . 1987. “The problem of the fetish, II: The origin of the fetish.” *RES: Anthropology and Aesthetics* 13: 23-45. <https://doi.org/10.1086/RESv13n1ms20166762>.

- . 1988. “The problem of the fetish, III a: Bosman’s Guinea and the Enlightenment theory of fetishism.” *RES: Anthropology and Aesthetics* 16 (1): 105–24. <https://doi.org/10.1086/RESv16n1ms20166805>.
- . 1995. “The Spirit of Civilization: Blood Sacrifice and Monetary Debt.” *RES: Anthropology and Aesthetics* 28, 23–38. <https://doi.org/10.1086/RESv28n1ms20166927>.
- Parés, Luis Nicolau, and Roger Sansi, orgs. 2011. *Sorcery in the black Atlantic*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rodrigues, Nina. 2006. *O Animismo Fetichista dos Negros Baianos*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura.
- Rolnik, Suely. 2009. “Furor de Arquivo.” *Arte & ensaio* 19 (19): 97–105. <https://doi.org/10.60001/ae.n19.p96%20-%20105>.
- Sansi, Roger. 2007. *Fetishes and Monuments: Afro-Brazilian Art and Culture in the 20th Century*. New York: Berghahn Books.
- . 2008. “Feitiço e fetiche no Atlântico moderno.” *Revista de Antropologia* 55 (1): 123–53. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012008000100005>.
- Santos, Edmar Ferreira. 2009. *O poder dos candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia*. Edufba.
- Spyer, Patricia. 2013. *Border fetishisms: Material objects in unstable spaces*. Routledge.
- Taussig, Michael T. 2010. *The Devil and Commodity Fetishism in South America*. Chapel Hill [N.C.]: University of North Carolina Press.

Nota biográfica

Lior Zisman Zalis é doutorando em Pós-Colonialismos e Cidadania Global pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra com o projeto “Espiritualidades Insurgentes e Políticas Encantadas”, financiado pela Fundação para a Ciência e para a Tecnologia (FCT). É também Pesquisador Associado no Cisneros Institute/ Museum of Modern Art (MoMA) no âmbito do projeto “Bridging the Sacred: Spiritual Streams in 20th-Century Latin American and Caribbean Art” e no projeto “The Crossroad Project: Black Religious Histories, Communities, and Cultures” da Universidade de Princeton. Possui Mestrado em Estudos Comparados de Literatura, Arte e Pensamento pela Universidad Pompeu Fabra, formado em Teoria Crítica e Estudos Museológicos pelo Programa de Estudos Independentes do Museu de Arte Contemporâneo de Barcelona e graduação em Direito com especialidade em “Estado e

Sociedade” pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. É também investigador colaborador do Laboratório de Estudos de Antropologia da Política da Universidade Federal do Maranhão e colaborou com espaços como o MACBA, Hangar, La Escocesa, entre outros. Move-se no campo interdisciplinar entre os Estudos Culturais, Antropologia, História, Sociologia nomeadamente em suas articulações com as concepções de religião, política, pós-colonialismo e materialidade.

ORCID

[0000-0003-1980-8627](https://orcid.org/0000-0003-1980-8627)

CIÊNCIA ID

[OC18-A464-D6E3](https://ciencia.id.oc18-a464-d6e3)

Morada institucional

Centro de Estudos Sociais — Largo Dom Dinis, Colégio de São Jeronimo, 3000-143 Coimbra, Portugal

Declaração de conflito de interesses

O autor declara não haver potenciais conflitos de interesse em relação à investigação, autoria e/ou publicação deste artigo.

Para citar este artigo

Zalis, Lior Zisman. 2025. “Toda pedra pode ser oceano: experimentos sobre o “fetichismo” enquanto arquivo.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (62): 44-72. <https://doi.org/10.34619/xvrd-6est>

Recebido Received: 2024-07-14

Aceito Accepted: 2025-01-28

© Lior Zisman Zalis. 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.

Haunted Home Movies — Dialectical Image and the Archive Fever in Contemporary Found Footage Films

Filmes Caseiros Mal-ditos — A Imagem Dialética e o Mal de Arquivo no Cinema de Found Footage Contemporâneo

BÁRBARA BERGAMASCHI NOVAES

ICNOVA — NOVA Institute of Communication, Portugal
bbnovaes@fcs.unl.pt

— Abstract

In this article, we analyse two *found footage* films composed entirely of home movies: *Happy End* (1996) by Austrian filmmaker Peter Tscherkassky and the feature-length *Private Footage* (2022) by Brazilian filmmaker Janaína Nagata. These films are part of a contemporary movement dedicated to reimagining and revisiting private archives in order to problematize official History. We begin with a theoretical review that references key bibliographical sources relevant to our analysis, followed by a brief historical overview of the state-of-the-art debate surrounding *found footage*. Subsequently, we perform an *ad hoc* analysis of each film, employing a qualitative comparative approach that integrates scene analysis, film theory and film philosophy. This methodology uncovers ghosts and suppressed histories that continue to haunt these films, inhabiting hidden layers of meaning that surface from this ostensibly “innocent” archive through the operations of montage. Could these films, situated at the intersection of memory and imagination, reclaim overlooked and denied narratives and constitute a form of “pro-memory”? We explore how these works engage with Walter Benjamin’s concepts of the optical unconscious and the dialectical image, while also situating them within the framework of Jacques Derrida’s “*archive fever*.” Finally, we argue that each filmmaker confronts the hauntological virtuality — or the “silent” side — of the archive, leveraging its dialectical power to interrogate colonial histories and the spectres of fascism. Tscherkassky and Nagata confront the “origins” of these images, demonstrating that the past persists as an unspoken, denied, and repressed force that can finally be brought to light through the artistic gesture of *détournement*.

— Keywords

experimental cinema | found footage | archive | film studies | home movies

Abstract

Neste artigo, analisamos duas obras de *found footage* feitas inteiramente com filmes caseiros: *Happy End* (1996) do cineasta austríaco Peter Tscherkassky e o longa-metragem *Private Footage* (2022) da cineasta brasileira Janaina Nagata. Estes filmes fazem parte de um “sintoma” ou movimento contemporâneo que se concentra em revisitar arquivos privados a fim de problematizar a História oficial. Fornecemos, primeiramente, uma breve revisão do estado da arte; num segundo momento, referenciamos o enquadramento teórico e as fontes bibliográficas chave pertinentes à análise. Subsequentemente, realizamos uma análise *ad hoc* de cada filme, empregando uma metodologia qualitativa comparativa entre crítica genética e teoria do cinema. Esta abordagem demonstrará como esses filmes são assombrados por fantasmas, histórias suprimidas e camadas subterrâneas de significado que emergem deste arquivo supostamente “ingênuo” através das operações de montagem. Poderiam esses filmes, situados na interseção entre memória e imaginação, resgatar narrativas negligenciadas e constituir uma forma de “pró-memória”? Mostraremos como esses filmes se aproximam do conceito de inconsciente ótico e imagem dialética de Walter Benjamin e como podem ser vistos como parte do “*mal de arquivo*” conceitualizada por Jacques Derrida. Concluímos argumentando que cada cineasta explora a virtualidade hauntológica ou a parte “silenciosa” do arquivo, utilizando suas potencialidades dialéticas para investigar as “invisibilidades” produzidas pela história colonial e os espectros do fascismo que ecoam no presente. Tscherkassky e Nagata confrontam as “origens” dessas imagens, demonstrando que o passado ainda sobrevive como um não dito, negado e recalçado que pode finalmente vir à tona com o gesto artístico do *détournement*.
cinema experimental | found footage | arquivo | estudos fílmicos | cinema caseiro

Keywords

1.1 Introduction — Found Footage between anticipated futures and reconstructed pasts

In this paper, we examine two contemporary *found footage* films: *Happy End* (1996) by the Austrian experimental filmmaker Peter Tscherkassky and *Private Footage* (2022) by the Brazilian visual artist Janaina Nagata. These works are connected by thematic concerns, including the repurposing of home movies, the use of “found object” fabulations, and critical interrogations of the teleological conception of history inherited from modernity. Both films shift the focus from ontology to a cinematic hauntology, reclaiming home movies — often dismissed as a marginal or naïve genre — as powerful sites for the re-elaboration of memory and historical critique.

Peter Tscherkassky was born in Mistelbach, Austria, in 1958, and began creating his films in 1979, for which he has collectively received over 50 awards. Tscherkassky’s films are characterized by a reappropriation and creative destruction of pre-existing films, including Hollywood classics, westerns, amateur films, horror movies, advertising

campaigns, pornographic films, trailer excerpts or low-budget B-movies. *Happy End* (1996) is one of the first Tscherkassky's films entirely composed of *found footage*. It is a compilation of various short amateur home movies made by an Austrian couple, Elfriede and Rudolf. Tscherkassky uses this material to appropriate and produce a new film.

Private Footage (2022) marks the feature-length debut of Janaína Nagata, a young visual Brazilian artist born in São Paulo, in 1991. According to the opening title cards, the filmmaker recounts how she stumbled upon an original 16mm reel at an online marketplace auction. The only description accompanying the lot was "REEL + PRIVATE FOOTAGE" with no additional information. Nagata, merely looking for a random reel to test an old projector, purchased it out of curiosity. What initially appears to be a simple home movie documenting a family's tourist trip to Africa gradually reveals an eerie, hidden history of South African Apartheid. Using only digital editing tools, Nagata uncovers underlying layers of meaning that emerge from this seemingly innocent private archive.

What brings together both films is the fact that their original footage was "discovered" by chance. Through this analysis, we will explore how these two films engage with the hauntology of images in relation to colonial legacies, fascist projects, intertwined with subjective experiences. We argue that these films contribute to a "pro-memory" dimension of history by exploring how cinema and moving images facilitate an expansion of memory — both collective and subjective — serving as a lens that enables the act of "projecting memory." This projection, undertaken by either the viewer or the filmmaker, extends onto others, spatial contexts, and the present moment.

Hal Foster, in his texts *An Archival Impulse* (2004) and *Archives of Modern Art* (2002), points out that since the late 1960s, there has been a return of artists towards the artwork as an archive. This new field gives rise to the figure of the artist-archivist, a development from the idea of the artist-curator, now driven by an archival impulse. This is a contemporary phenomenon, which Anna Maria Guasch (2013) identifies as another "turn." Just as the *linguistic turn* and the *pictorial turn* emerged, a new *archival turn* would be taking place. Archives, inventories, catalogues, or albums thus emerge as speculative tools, a way to explore an author's poetic language.

Without necessarily appealing to the real or relying on its informative character, many artists use the archive to rewrite or revisit the past, exploring its potential and fictional powers, producing new viewpoints on an event, or even creating "new-false" archives. These artists share an interest in rewriting collective and individual memory, through fissures, noises, and discontinuities of History. Found footage can be considered a manifestation of this broader artistic "phenomena", specifically in experimental cinema.

The theme of trauma, which, according to Gagnebin (2006), has become sadly recurrent in 20th-century literature — particularly, though not exclusively, in the context of the Shoah — is also reflected in many of these cinematic expressions. Reflections on contemporary memory and colonial independence wars, has also fuelled the rise of archival re-elaborations in the fields of visual arts and cinema, including *found footage* cinema, amateur cinema, home movies, and autobiographical films. According to

Roger Odin (2012, 67), the 1980s marked the formation of the International Association Inédits, bringing together those interested in family films as documents. Similarly, the International Federation of Film Archives (FIAF) introduced the topic of amateur film as a document in two of its conferences (in 1984 and 1988) and dedicated an issue of its journal to this subject. Home movies are thus becoming an area of growing interest among researchers and filmmakers worldwide.

This trauma relation is also elaborated in Hal Foster (2014, 46) in which the author develops a temporal analytical framework that will serve as a useful model for understanding contemporary artistic landscape. Foster employs a temporal model from psychoanalytic thought to support his thesis on the neo-avant-gardes. For the art historian, art can be analysed through Freud's concept of *Nachträglichkeit* (deferred action), a psychic event fundamental to the constitution of subjectivity, which occurs through the alternation and repetition of traumatic experiences. According to Freud — especially when interpreted through Lacan — at least two traumas are necessary for an event to be truly registered: one event is only recognized through another that deciphers it. In this sense, the historical avant-garde of the 1920s and the neo-avant-garde movements of the 1960s function in a similar way, as a continuous process of protension and retention, oscillating between anticipated futures and reconstructed pasts. In short, they constitute an effect of *Nachträglichkeit* that rejects any simple, linear, and causal scheme.

An avant-garde work is never fully meaningful at the time of its emergence, as it represents “a rupture in the order of the symbolic”—a *troumatisme* (a term that plays on the French *trou* [hole] and the German *Trauer* [mourning]). The history of art, then, should be punctuated by wounds, mourning, or “failures yet to be re-signified.” In this way, the propositions of the historical avant-gardes only fully materialize in the present, through the retroactive reappropriations and reinterpretations of new artists, in this case, the *found footage* films of Tscherkassky and Nagata analysed in this work.

Found footage can also be encompassed within Mark Fisher's “diagnosis” of the capitalist realism era. In his essays, Mark Fisher (2022) empirically observes the rise of a new sensibility that he names “hauntological.” He appropriates the concept developed by Jacques Derrida in the book *Specters of Marx*, which is a neologism combining the French words *hanter* (to haunt) and *ontologie* (ontology). This homonymy or homophony is used to refer to the persistence of elements from the past that return in the form of a ghost. These artists focus on how the form of technology materializes memory, creating a fascination with obsolete media, such as television, vinyl records, audio cassettes, photochemical film, old projectors, and the sounds of technology on the brink of breaking and disappearing. This leads to a fixation on materialized memory. For Fisher, hauntology is an endemic feeling of our time of “techno-tele-discursivity” and “techno-tele-iconicity” within the empire of simulacra and synthetic-virtual images. The phenomenon relates to a crisis of space as well as time, when time is “out of joint”.

Another essential reference for archival studies is Derrida's seminal book *Archive Fever* (2001, 12), in which the author traces the etymology of “archive” to the Greek

arkheion: initially a house, a domicile, an address, the residence of the superior magistrates, the *archons*, those who commanded. Historically, archives were housed in the residence of magistrates (*archons*) who not only guarded documents but also interpreted them, wielding authority through their hermeneutic power. For Derrida, *arkhé* embodies a duality: it shelters memory while simultaneously forgetting or concealing it, making the archive both public and private, revolutionary and conservative, depending on its *archontes*.

The classical archive functions as a monument to tradition, affirming the material “positivity” of historical facts. Yet it also contains a “virtual” dimension —discontinuities, erasures, and gaps that enable forgetting and concealment. This paradox positions the archive as a site traversed by power, with gray areas such as classified or confidential materials. There would therefore be an intrinsic force to every archive that would erase the marks and archived traces, a drive that Derrida (2001, 23) names “*anarchivic*” or “*anarchontic*,” the death drive is “*archiviolitic*” where resides a silent and destructive vocation of the archive. The archive would thus encompass a death and self-destructive drive, a silent vocation to burn itself and lead to amnesia. Derrida’s concept of *mal d’archive* highlights the archive’s capacity to simultaneously preserve and erase its meaning. By allowing new interpretations to overwrite crystallized official discourses, the archive can generate new inscriptions or counter-archives.

Archival images do not necessarily have to originate from institutionalized, official archives. There is always a social and economic *dispositive* embedded in any archival imagery. The ability to produce one’s own image was also highly determined by social and economic factors. In the early 20th century, only the highly privileged classes could afford and own a personal camera to document their private daily lives. Thus, home movies can also have an “*archontic*” dimension to them, even though they belong to personal or family archives rather than official repositories. *Found footage* made with home movies, in our view, can embody the dual nature of the archive, as theorized by Derrida: both anarchic and conservative. In our filmic analysis, we will demonstrate how the filmmakers regarded by this study engage with the “virtual” or silent aspects of the private archive, revealing its hidden and counter-narrative dimensions.

This debate will also relate with Walter Benjamin’s essay *On the Concept of History* (2014, 245) in which the author states in the seventh thesis: “*There is no document of civilization that is not at the same time a document of barbarism.*” Archives, whether institutional or personal, have the tendency to privilege the perspective of the winners while burying the stories of the defeated. These hidden narratives, embedded within the archive’s depths, await revelation — a task both filmmakers undertake in their film work.

Before expanding on the filmic analysis, the subsequent chapter will present a brief historical overview of the state-of-the-art debate on *found footage*, along with a literature review. This will demonstrate how various theorists establish a direct lineage between the genre and European avant-garde cinema. We will explore how both filmmakers rely on three essential aspects and gestures that closely resemble, as an ‘echo,’ the

practices of Surrealism and Dadaism: i) the act of “chance” or luck in discovering the materials to work with; ii) the gesture of *détournement* (to use the original French term), that is, the act of displacing a material from its original *locus*, and finally iii) the *praxis* of collage/assemblage, which facilitates the emergence of new meanings and dialectical shocks within the images. We will demonstrate how this avant-garde “return” constitutes the fundamental backbone of these films.

1.2 — The “arrival” of the Found Footage

The history of *found footage* is, in fact, quite long. It is difficult to categorize, as the act of reusing archival images and recontextualizing them into new narratives dates back to Early Cinema¹. In that way, *found footage* is sometimes grouped within various other terminologies, such as: archival film, appropriation film, montage film, compilation film, recycled film, remixing, and so on. It is important to differentiate them, especially when considering the “documentary” aspects of the archive. As we will see, *found footage* filmmakers engage with the virtual, fictitious, and discursive dimensions of the archive, rather than its strictly factual dimension.

One of the first researchers to conceptualize and systematize what archival cinema entails was Jay Leyda (1964) that maps out some films that use historical archives as their raw material, which he calls “compilation films.” Although primarily focusing on classical documentary films, Leyda also recalls that some *avant-garde* experimental films used archival compilation². Leyda identifies a critical principle in the films of this group of “abstract” filmmakers that is close to the “essay film”. Only through the articulations of montage do these filmmakers manage to convey a political and critical stance — such as the issue of hunger, poverty, and social inequality. Thus, Leyda identifies an argumentative rhetorical aspect to these archival images. This, according to Leyda, could make the viewer more attentive to the networks of meanings *within* the images, taking the archive away from its illustrative and documental *facade*.

William C. Wees (1993) will seek to create more differentiations among the Leyda’s approaches to archival cinema. Wees states that one aspect that distinguishes *found footage* filmmakers is the fact that they make the presence of the reused archive evident, inviting us to see these images as recycled, reappropriated, and diverted from their

1 The concept of Early Cinema (films dated from approximately 1895 to 1907) was coined by Tom Gunning in his influential 1986 article, “*The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*.” This concept refers to a mode of cinematic exhibition dominant in early cinema, in which films were less narrative-driven and more focused on visual spectacle and direct engagement with the spectator, akin to Variety Theater and vaudeville.

2 Particularly in Germany, such as Walter Ruttmann’s *Berlin: Symphony of a Metropolis* (1927) and Hans Richter’s *Inflation* (1927)

original function. This would be what distinguishes *found footage* from compilation documentary cinema and remix videos. Wees then differentiates three methodologies or “types” of montage with recycled material, categorized as: i) compilation, ii) collage, and iii) *appropriation*. For Wees *found footage* would be located in the second category, associated with the technique privileged by avant-garde art³

Wees (1993, 42-43) characterizes Collage as “the quintessential art form of the twentieth century,” that will be used as a discursive tool to question the traditional premises of representative nature in the field of fine arts, having been the main modernist weapon to “assault” or challenge verisimilitude. Wees also appropriates the differentiation between Discourse and History, where History implies the absence of a specific narrator — the narrator is an impartial subject, such as a “voice of God,” where events “narrate themselves” — whereas in Discourse, it is possible to identify a narrator with intention and subjectivity, where there is a specific, delineated point of view from an impartial subject who speaks from a specific perspective (Wees 1993, 46). However, often the discourse of *found footage* is subliminal and “camouflaged” in the montage, open to interpretation.

The polysemic nature present in *found footage* films is another crucial point. Jaimie Baron highlights (2013) that archival films often operate through tropes of metalanguage. For Baron (2013, 36-37) by provoking their viewers, these films encourage critical engagement on the veracity of archives and images, which is both challenging and stimulating. This indeterminate openness increases the *artistic coefficient* (Duchamp, 1957) of the film (i.e., it expands the range of possible interpretations), and it is precisely this openness of new potential, imaginary and virtual narratives, that enables the qualitative strength of these works to emerge. It is through the polysemic openness of irony that “phantom” films can emerge in the spectator, thus invoking a “projective memory” or “pro-memory.”

Tom Gunning (2012) also associates *found footage* with the modernist *avant-garde* and connects this genre to Surrealism and Dadaism, specifically Duchamp’s playful *ready mades* and Breton’s practice of the *objet trouvé*. Gunning distinguishes between these two practices, noting that while Surrealists advocated for “magical” coincidences, Dadaists were more cynical. Duchamp’s *ready made*, unlike Breton’s *objet trouvé*, positions itself beyond notions of good or bad taste, directly challenging the very category of “taste”. Gunning positions the films of Peter Tscherkassky within the second tradition of Breton’s “enchanted” surrealism, since his films involve various manual manipulations and embrace montage/collage composition.

Yann Beauvais (2015) states that from the 1970s, *found footage* gained significant traction, becoming one of the most fertile fields in the production of moving images. By 1995, the cinema of appropriation had become the dominant form of experimental

³ More recently, Nicole Brenez and Pip Chodorov (2000) also attempt to “map” the different modalities of image reuse in the history of cinema, culminating in the *found footage* as we know it today. Like William C. Wees, they associate *found footage* with the modernist *avant-garde*.

and art-house cinema, a development driven largely by the advent of cassette tape and video technology, which fueled the hacktivist and remix movements. Despite the existence of film manipulation in analog cinema prior to the digital age, today, the genre of *found footage* encompasses both analog and digital films crafted from archives found on the internet as well as video games, augmented realities, and AI-generated content.

While there are significant material differences between the two filmmakers' practices — Tscherkassky's work is rooted in analog, manual interventions and photochemical methods, whereas Nagata's films employ digital tools and new technologies — we argue that they represent “two sides of the same coin,” offering distinct responses to the same phenomenon of the *Nachtraglichkeit* effect, or the return of the trauma and the “hauntological” phenomena in arts. We argue they are symptomatic of the contemporary: a means of engaging with past ghosts or suppressed collective memories that must be brought to light in the present in order to be inscribed in reality and, ultimately, elaborated. Our goal is to assess the extent to which the two films align with the historical debates surrounding the *found footage* and the critique of “fixed” memories and rigid official historiography.

In the subsequent film analyses, we will explore how the two selected films engage in a dialogue with this ontology of cinema, now framed within the “new” ontology of post-production — or, in other words, a Cinema Hauntology, as opposed to the canonical Cinema Ontology. This hauntological sensibility increasingly converges with cinema's foundational “DNA”: its inherent virtuality and phantasmal powers. This specular film-diptych invites the viewer to approach its images without ever being able to grasp or carry away a definitive “truth” or the “History” about them, except through imaginative engagement, as fantasy or *phasma*. Thus, *Happy End* and *Private Footage* address not only the structural conditions of cinema — specifically montage, which Eisenstein described as the “nervous system” of cinema — but also its ontological conditions, rooted in the presence of an “absent” being.

2.1 — Absent Presence, Between Pain and Pleasure in Peter Tscherkassky's *Happy End*

The filmmaker Lisl Ponger discovered the raw archival material for *Happy End* by chance in a *bric-a-brac* and antiques store and gave it to Tscherkassky as a gift. The original footage of *Happy End* is a compilation of various short amateur home movies made by an Austrian couple, Elfriede and Rudolf. Long before the advent of selfies or VHS home video cameras, the couple filmed themselves in a series of mundane situations: summer vacations, winter holidays, celebrating parties and frequently eating and drinking at their dining room table. Their conjugal life is staged for the camera over approximately 15 years, from 1965 to 1980. These are everyday scenes filled with simple joy, intimacy and a naïve relationship with the camera.



Figure 1 and 2

Still Frame from *Happy End*, © Peter Tscherkassky, SixPackFilms, Austria, 1996.

The “founding” by chance of this original material reveals Tscherkassky is less romantic and mystical than the French surrealists — as Tom Gunning (op.cit) have assumed, aligning more with the disinterested Duchampian encounter with the *ready made*. *Happy End* was born as a random *souvenir* that Tscherkassky received, without any prior intention, almost “accidentally”. To provide a more “dignified” resurrection of the couple, he starts the film with the most recent reel and ends with the oldest, making the couple rejuvenate in the eyes of the viewer. This approach reinforces a melancholic hauntological feeling of a lost innocence, both existential and technical.

The filmmaker chooses to work solely with the footage where the couple is alone around the dining room table, always displaying in the background symbolic objects of small bourgeois pride that are found in traditional family homes worldwide. We see a christmas tree, solid wood furniture with large, embedded mirrors, a cabinet full of glasses, a crystal chandelier, and, of course, the abundance on the table — elements of social class differentiation that confer a certain status to those in front of the camera. Each passing year, the couple enjoys sparkling wines, spritzers, and digestives, with the

table displaying typical Austrian culinary and confectionery delicacies: eggnog paired with the traditional *Sachertorte* (Image 1 and 2).

The camera is positioned in the same configuration: a medium shot on a tripod at the other end of the room. The acts of eating and drinking seem imbued with a sacred aura, a ritualistic practice that is “religiously” repeated over the years. Around the table, the couple waves to the camera on the tripod, laughs, and fills their glasses while looking in its direction — as if toasting in its honor. At one point, the two dance to the camera as if trying to entertain it. Despite apparently having no children, the camera acts as a surrogate third figure, also a family member that, like an offspring, consolidates its dual function of witnessing the family’s existence and ensuring its heritage and memory will endure in the future.

The scenes of joyful toasts are accompanied by a French song that seems to be played on an old, broken record player set at the wrong rotations per minute and in a state of evident deterioration. The song is “*Bonbons Caramel*” (1953) performed by the French singer Annie Cordy. Cordy’s high-pitched, accelerated female voice repeatedly sings the refrain, ‘*bonbons, caramels, esquimaux, chocolats*,’ serving as a meta-commentary on the sweets being aggressively consumed in the scene. The fast rhythms and BPM create a ghostly effect, making it seem as though the voice is emerging from the depths of time. The music subtly hints at something sinister or macabre lurking beneath the surface of those seemingly joyful family images. Additionally, the song contains curious verses that resemble metalinguistic encrypted messages about the nature of cinema itself⁴.

The choice of the soundtrack appears to function as an ironic and sarcastic commentary by the filmmaker. The lyrics of the composition evoke a form of provocation aimed at the audience of classical cinema, who, indifferent to home movies, are compelled to watch the “little films” Tscherkassky has unearthed. These amateur and private family films, initially devoid of historical, narrative, or significant action-based value, would traditionally be deemed “unworthy” of being screened in a grand and opulent cinema hall.

This implicit irony in the montage aligns with the key theories of Wees, Baron, and Gunning, previously cited, regarding the metacritical and ironic self-reflection and the gesture of *détournement* inherited from Surrealism and Dadaism. Such works subtly critique the historiography of art itself in the same way as Duchamp’s *ready mades*. Tscherkassky’s film seems to comment on how classical cinema has “submerged” non-narrative films from the canonized flow of film history, repressing any work that

4 “*Si bien qu’à la fin de l’entracte / Le public manifestait / indifférente au spectacle/ toute la salle réclamait (...) / la voilà propriétaire/ d’un magnifique cinéma / pour fair marcher les affaires/ tous les jours elle remet ça*.” “So much so that by the end of the interval / The audience showed / Indifference to the show / The whole room complained(...) / There she is, the owner / Of a magnificent cinema / To keep the business on / Every day she gets them running again.” My translation. (Lyrics by Noël Roux, music by Edward Chekler, Marcel Dubel. Source: *Sony Music*, 1953).

deviated from the hegemonic forms of fictional narrative/storytelling and Hollywood's spectacular representational regime.

The materiality of the music also evokes the hauntological sensibility conceptualized by Mark Fisher (2012). The primary hauntological signature in the use of sound would be the crackle of the vinyl needle. For Fisher, the crackle gives us the idea or perception that we are hearing, in Hamlet's words, a time that is "out of joint." The physical record of the sound reverses the repression of the "re" contained in the word "record" — it unveils the fact of being a reproduction and no longer allows us to fall into the illusion of presence. It is, in effect, the record of an absence, indeed an absent presence (or in Latin, *ab-sens*), away from or outside the subject. The worn materiality of the medium reaffirms its technical nature, emphasizing that what we hear is merely a recording produced by a specific and dated reproduction system, reinforcing the ontology associated with a ghost of someone no longer there.

Along the film, we see a subtle flicker of the images caused by the 35mm projector giving the image a slight tremor, reinforcing the lack of solidity of the forms and highlighting the diaphanous nature of these two ectoplasmic beings. *Happy End* highlights the spectral foundation of cinema — its phantasmagoric essence or fundamental mirror-like structure. The film becomes a harbinger of three impending disappearances: (i) the materiality of film itself, as celluloid faces extinction under the hegemony of digital imagery; (ii) the end of home movies and amateur films, destined to be forgotten and overshadowed by the Grand Narratives of official history; and (iii) the physical, material, and corporeal disappearance of Elfriede and Rudolf.

Around halfway through the film, the atmospheric tone undergoes a noticeable shift, marking a transition in mood and narrative rhythm. When the husband moves behind the device and starts manipulating the optical zoom, we see the woman through the man's eyes or, more precisely, through the male gaze. Tscherkassky revisits the images from another point of view, now a closer one. By superimposing two layers of film, one bluish and one more reddish, creating a double exposure, by doing a collage of both images together, the filmmaker reinforces his own visual writing or personal discourse of view of the footage. From this point on, a metamorphosis occurs, and the comedic suddenly takes on tragic contours, subverting bourgeois good taste for grotesque *dis-gusto*/disgust aesthetics⁵. The musical melody in the background deteriorates into an unsettling noise, a symphony of sounds that replaces the picturesque French song with another track of a rather suggestive title: *Requiem Aeternam* by Michel Chion (1973).

The woman begins to lose her luster, and we notice her eyes becoming serious. The staged joy starts to unravel, and the smile appears strange, artificial, mechanical. In a

⁵ The grotesque can be characterized as the inverted sublime, a kind of catastrophe of taste, that produces disgust (*dis-gusto* in Italian, disgust in English), a distortion of good taste or an "anti-taste", in other words, the scandal of form that produces laughter, even if a nervous and critical laughter (Sodré and Paiva 2002, 26-27).



Figure 3 and 4

Still Frame from *Happy End*, © Peter Tscherkassky,
SixPackFilms, Austria, 1996.

moment, we realize something that was evident but not yet fully processed in the conscious mind: they are dead. It is precisely at this moment in the film that the realization of the temporal paradox between past and present evokes the Barthesian shock, affecting us emotionally as a filmic *punctum* (Barthes, 1984). This delivers the unsettling, intuitive perception that we are witnessing a necromantic ritual. The thought that assails us is: the eyes of a dead woman are staring at us. A slight shiver runs down our spine.

Through double projections — made by means of optical printing — the bourgeois house slowly transforms into a haunted house or a “ghost house” (Horwath and Loebenstein, 2005, op. cit.). These doubles, the shadow of what they once were, return as evanescent “intruders” appearing uninvited to the party, creating a multitude of spectres. The viewer also finds themselves as an intruding gaze, scrutinizing the intimacy of personal archives never intended for public view. The blow-up from 8mm to 35mm can also be interpreted as a violence committed against the original film, as the extreme close-up brings out the “erogenous zones” of the filmstrip, evoking tactile senses of the image,

where we see the silver grains become “dancing bodies.” In the words of Matthew Levine (2018), the silver grains dance with the couple in a kind of macabre ball of the undead.

In the repetition of certain scenes, we notice new layers of significance. The super-imposed images emphasize the “hidden” erotic gestures within the footage. Hands manipulate phallic forms of bottles, cut slices of cream-filled cake, which are voluptuously thrust into mouths in large pieces. As the narrative progresses, Tscherkassky creates an indistinguishable mix of forms, producing a copulation between images including, as the director mentions in interviews, a subtle insertion of a sex tape of the couple in this section⁶. The more the images become indistinguishable and closer to blurs, the more the film gains erotic connotations.

Walter Benjamin (2014) examines the unique technical features of cinema, such as the wide shot, the close-up, and slow motion. The nature that speaks to the camera is fundamentally different from that which speaks to the eye. Benjamin establishes a parallel between the camera, the psychic apparatus and the instinctual unconscious as uncovered by Freudian psychoanalysis. Freud proposed a key analogy to explain the drive-based unconscious in *A Note Upon the “Mystic Writing-Pad”* (1924). In this essay he uses a simple toy or device as a metaphor. In this model, memory (*mneme* or *anamnesis*, constituting spontaneous or living memory) inscribes itself onto a sensitive surface, generating an impression or imprint (*hypomnema*, the act of remembering), which may or may not be “revealed.” In clinical practice, the psychoanalyst’s task is to bring these repressed images to light, much like a film laboratory technician developing a negative into a positive image on photosensitive emulsion. This analogy anticipates the dual movement of the psychic apparatus — simultaneously erasing and preserving memory.

The camera, Benjamin suggests, possesses also the ability to reveal an optical unconscious — one that is no longer individual and singular, but instead reflects the repressed symptoms of desires and traumas of the collective sphere. In this turning point of Tscherkassky’s film, as it gradually becomes more abstract, it is as though we witness the return of the repressed unconscious, emerging ‘to light’ and inscribing itself literally on the surface of these images. Something that was previously suppressed by morality and decorum finally surfaces through the optical unconscious of the film.

Following the imagistic “mating” dance, Tscherkassky ultimately invokes an act of “reproduction,” generating the child the couple never had, birthing a posthumous and profane film-child. Images of small porcelain dolls float above their heads like hauntings — prefiguration of the absent child they never conceived. As Matthew Levine (2018, p.11) recalls, the couple might also be a surrogate double for the filmmaker’s parents’ generation. In *Happy End*, it is as if Tscherkassky, the “*enfant terrible*”, compels the couple to enact another optical “unconscious” desire: Freud’s *Urphantasie* — the primal trauma or

6 Tscherkassky official website: <http://www.tscherkassky.at/> and Happy-EndEN.html. Accessed: 1st July, 2024.

forbidden scene, the taboo fantasized by every child in their quest to uncover the mystery of their origins: the parents' sexual intercourse. Thus, he celebrates and reenacts the *cliché* of the fairy tale, the ending desired by the narrative of the classical cinema audience: they married, had children, and lived happily ever after — *voilà*, happy end!

Tscherkassky's film images also resonate with the imaginary of other cultural manifestation, rather than that of Hollywood happy endings. We could also relate it to the Viennese Actionists the second generation of the Austrian avant-garde — whom Tscherkassky honoured in his career and influenced his early work. In a way, we could say *Happy End* represents the other side of the same coin as the Viennese Actionists in a filmic form. The generation of Elfriede and Rudolf was precisely the type and social stratum that the Actionists sought to shock and horrify: a wealthy and "well-behaved" middle class living within the normative *status quo* yet hiding their perversities. As the actionist Gunter Brus would state: "Hitler's Nazism, despite being a taboo and 'repressed' subject in everyday life, was still deeply rooted in the spirit of the Austrian people, embedded in every element of Viennese life, and tenaciously maintained by its inhabitants" (Brus *apud* Barber 2020, 25)

While watching the film, as historically informed viewers, we are confronted with another unsettling and suppressed question: What were Elfriede and Rudolf doing during the Second World War? This omission prompts us viewers to construct a 'pro-memory,' or projective memory, inviting us to imagine a virtual 'ghost' playing on the backscreen or in the 'background' of Tscherkassky's film. Could the young Elfriede and Rudolf have been celebrating with their family, clapping cheerfully (as they do in *Happy End*) within sight of the *Führer*? On the other hand, could they have been opposed to National Socialist ideology? The image of a steady, happy family, maintained for all those years, appears, to viewers, upon closer inspection, to be phony or merely a facade. In this case, the image serves not to show, but to conceal, functioning as a surface that obscures something else. As if, by 'erasing' this dark episode in Austrian history or family memory in these private images, the horrors of the Shoah could be erased, and the Austrian people's complicity in supporting Hitler could remain unspoken and unaccounted for. The image, as History, seems to return as a farce.

At the end of the film, Elfriede dances, twirling several times while laughing at the camera, with a smile that, for us as a spectator, no longer seems innocent. Here, a self-reflexive fold of the image reappears. The woman-image becomes aware of her spectral condition and, in despair, realizes she will be eternally trapped in these nauseating images — as an indication that the past and history persistently repeat themselves, and as trauma operates through reification and redundancy, repetition and difference. The film ends with her frozen effigy, her cold eyes staring at us from the other side of the screen. In Tscherkassky's (2005, 148) words, Elfriede's ambivalent smile lies "between pain and pleasure".

2.2 — To hear the silent voices of the archives — Nagata's Private Footage

In the opening credits, Nagata emphasizes that the only alteration made to the private footage was the addition of a new soundtrack — an atmospheric piece devoid of a melodic line — while maintaining the original montage of the footage she found in its entirety. Following the opening credits, the audience is presented with a 19-minute amateur home movie. The footage captures records of a family on vacation: a mother, father, and their roughly seven-year-old daughter enjoying a safari. Wild animals, including giraffes, elephants, and lions, unexpectedly emerge from the dry bush in front of their vehicle. Like any typical family, they pose for photos at scenic overlooks with views of the sea, as well as at tourist landmarks and alongside “exotic” local attractions.

The family is also shown attending an elegant party, where young people lounge by a pool on a sunny day. Certain details — what Roland Barthes (1984) might describe as *studium* — can be intuitively inferred from the footage. The family appears to be in Africa and seems to be affluent, consistently dressed in fine clothing, chauffeured in a Mercedes-Benz by a formally dressed driver. Yet, beyond these superficial observations, the film offers no clues that might reveal the identities of these individuals.



—
Figure 5 and 6
Still Frames from Private Footage,
© Janaina Nagata, Brazil, 2022.

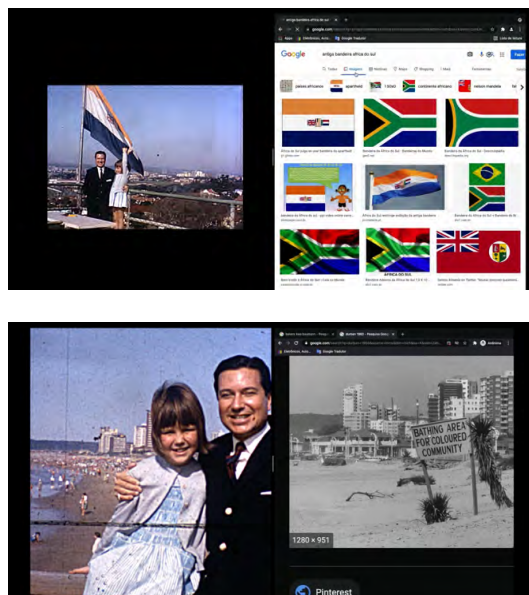


Figure 7 and 8
Still Frame from *Private Footage*, © Janaina Nagata,
Brazil, 2022.

Curiously, the opening argument of Nagata's encounter by chance with the material resembled Ken Jacobs's fortuitous encounter with his famous *Perfect Film* (1986), one of the most iconic films of the North American experimental found footage film. Ken Jacobs allegedly discovered a 16mm film cartridge in a trash can on Canal Street. To his surprise, the reel contained already-developed footage. Upon closer inspection, he realized it was raw, unedited material from a journalistic scoop covering the assassination of Malcolm X. The footage consisted of interview fragments discarded by the television network, which had somehow ended up in Jacobs's possession.

Jacobs believed the testimonies captured in this historical moment were so invaluable that the footage should remain untouched, treated as a relic, as a counter-monument. He concluded that merely re-screening the images through the lens of the present would suffice to convey their significance. They would reveal the structural racism contained in the original material and how the official narrative of Malcolm X murder was fabricated by corporate media, obliterating testimonies that were not of interest to the TV broadcast Channel narrative at that time. *Perfect Film* implicitly critiques the fact that every official version of history is the product of editing, or a selective montage, and that the public will never have access to all the testimonies or perspectives surrounding a historical event.

The similarity with Jacobs' film makes us question whether Nagata's 'encounter' was truly real, or if it serves as a meta or self-referential allusion to *found footage* experimental cinema history — a playful jab at cinephile culture. The randomness of the encounter with the material could also be a storytelling tool for inducing curiosity and grasping the interest of the public, creating an atmosphere of a thriller. Why has this mysterious batch/reel been secretly "hidden" from the public eye? What secrets does it contain?

The same invocation of Jacobs's concept of destiny and the ethical imperative to uncover what is perversely hidden is also present in *Private Footage*. Nagata never directly or manually alters the original footage, as if working with a piece of history itself — one that demands respect. Ultimately, she treats it as a monument or an *arkheion* dimension. After presenting the footage in its entirety, Nagata then repeats it with a second glance, now with a detailed detective gaze. Through a diptych, as in the Kuleshov method, she exhibits the original film alongside a second screen, where she adds new meanings to the original images searching for traces of forgotten stories. With the help of facial recognition tools, such as Pim Eyes, Google Glass, Youtube and Wikipedia, by slowing down, pausing and observing the images frame by frame, she excavates, like an archaeologist, subterranean layers of meaning that emerge from this supposedly innocent amateur archive, that are inadvertent at a first glance.

Purely through digital montage tools, we then follow for the rest of the narrative Nagata's forensic investigation "live" on the editing table (although prepared with previous pre-established script in which she enacts once again her spontaneous investigation) Nagata acts like the hunters on safari in the Kruger National Park opening scenes. Faced with exotic animals/imagery that suddenly jump in front of her (in parallel to the act/gesture of the hunter that tries to capture its prey), the editor-director beholds herself with a counter-story that slowly emerges in-between the lines of the *image-écriture*, where she tries to capture.

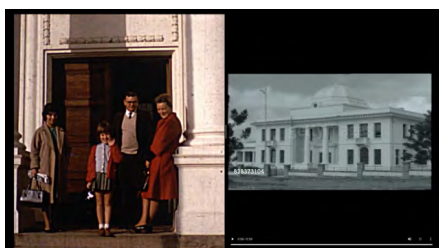
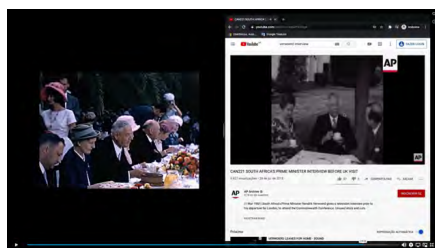


Figure 9 and 10

Still Frame from *Private Footage*, © Janaina Nagata, Brazil, 2022.

Nagata then uncovers new meanings that emerge from this seemingly private archive. A bucolic scene at the beach reveals, to our astonishment, a segregated space. An important detail, only noticeable upon a second viewing of the archive: we perceive the strangeness of a beach in Africa, filled exclusively with white people. When pausing a frame where the girl and her father are on a building's terrace, Nagata identifies — using Google Lens — the flag the child is holding, which the father proudly shows to the camera: it is the flag of South Africa during the Apartheid era. In another scene, we see a happy family on the balcony of a building with “Southern” American-style architecture, characterized by imposing Neoclassical Greco-Roman columns. Nagata discovers — using Google Street View tools — that the building was a meeting place for pro-apartheid colonists, and it would later become the Nelson Mandela Museum in Durban, now a symbol of the fight against racial segregation.

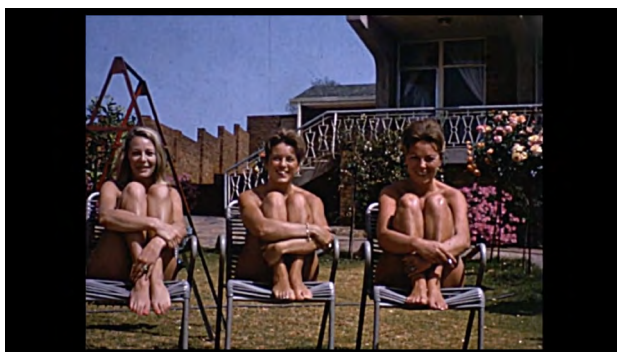


Figure 11 and 12

Still Frame from *Private Footage*, © Janaina Nagata, Brazil, 2022.

In interviews, Nagata claims that by pausing and carefully analyzing the material, she was able to perceive the perversity embedded in the original footage's editing. Racism is literally found in the interstices or in the *raccords* of the images⁷:

In the original, there are visible cuts in the physical film itself, made with tape, and I observe how the editing was already intentional, always conveying something. This becomes obvious when, as a group of Black people is filmed walking towards the camera, there is a sudden cut to a shot of sheep. I find this part very strong and feel deeply disturbed when I see it (Nagata, 2022)⁸.

Nagata also explores the institutional and *arkherontic* barriers that, as Derrida observes, block access to archives. In various situations, in order to obtain more information about an image, she finds herself confronted with obstacles such as credit card payment, different languages, and the failure to recognize the face of a key figure in the history of the film. We are gradually led to realize that this happy family is part of a supremacist elite, probably a family of settlers who proudly support and benefited from the apartheid racial policies in South Africa, with network connections including the Prime Minister Hendrik Frensch Verwoerd. The infamous architect of South African Apartheid, who believed vividly in eugenics and the white supremacy, is spotted in the footage in the fancy party in which the family was invited and engaged with. The nostalgic footage of small blonde cute children and beautiful smiling women by the pool we see during the movie, and elegant women in their English style summer hats, at a second glimpse, start to give us goosebumps and appear as diabolical figures.

In Nagata's film, we can effectively see how the filmmaker operates with this anarchic force hidden inside the archive. She symbolically erases Verwoerd's memory through the excess, repeatedly reproducing the news coverage of his attempted murder and death on YouTube. She chooses to conclude the film with a burnt frame that obliterates and deforms the face of the architect of Apartheid, set to the song *Beware, Verwoerd* (1965) performed by Miriam Makeba, one of the leading voices of South Africa's resistance to Apartheid. Through a discursive gesture conveyed exclusively through editing, the director crafts a silent voice that speaks through the dialectical tension between shots, creating a counter-archive that issues a political plea for racism to be definitively eradicated and buried.

7 Other images she encounters by chance also provoke discomfort in the audience, such as the scenes in which a white Italian family 'adopts' a black South African child and gives her a new haircut, in a clear example of epistemicide and colonial tourism. Another unsettling moment is the discovery of a black shaman who collaborated with the white settlers and was reportedly Verwoerd's 'favorite' personal witchcraft practitioner.

8 For more, see the interview with Gabriel Bravo de Lima on the Cineset website. Available at: <https://www.cineset.com.br/entrevista-janaina-nagata-filme-particular/> (published on June 8, 2022). Accessed: 1st July, 2024.

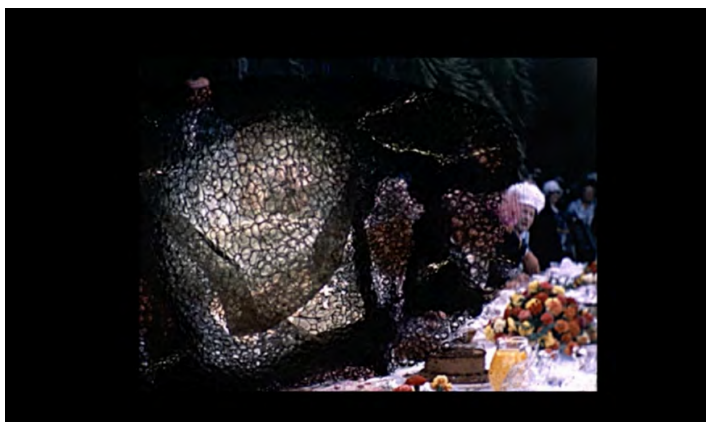


Figure 13

Still Frame from *Private Footage*, © Janaina Nagata, Brazil, 2022.

Returning to the theme of trauma, in the essay *Civilization and its Discontents* (1930) Freud elaborates a topological metaphor, likening the unconscious to the city of Rome. Rome is not merely a human dwelling but a psychic entity, constructed upon successive layers of buried temporal strata. The past is never entirely erased but persists as a residual presence. Trauma, in this sense, functions as a repressed “remainder” that may resurface, particularly in dreams, where the unconscious seeks to rework it. The traumatized individual recalls and processes the traumatic experience in fragmented, molecularized pieces, attempting to mitigate its pain. The psychoanalyst, in turn, assumes the role of an archaeologist, aiding the analysand in excavating and uncovering these ruins and traces through the interpretation and elaboration of dreams in conscious life — bringing them to light and inscribing them into reality.

By “bringing to light” the collective trauma through the optical unconscious of these familial archives and by visually exploring the anarchival blind spots — in Derrida’s terms — Nagata navigates the erasures and gaps embedded in the “digital *Arkhe*,” illuminating the invisible narratives that inhabit this familial archive. This process allows for the emergence, finally, of a dialectical image.

3. Conclusion

Both films operate exclusively through montage, reworking archival images from the perspective of Discourse rather than History, as elaborated by William C. Wees (op. cit). While Tscherkassky's film suggests a counter-history embedded in the irony of its images — one that may (or may not) be activated by the viewer, depending on their projective imagination and interpretative dispositions — its meaning remains open to a broad spectrum of interpretations. In contrast, Nagata's work guides interpretation in a more explicitly subjective manner, more clearly shaped and delineated by Discourse. Her authorial position and intended political meaning are more readily identifiable, leaving less ambiguity in how the film is to be understood.

Although both filmmakers engage with the avant-garde gesture of *détournement*, Tscherkassky and Nagata differ in their approaches: the former adopts an iconoclastic stance, while the latter embraces an iconophile one. By making minimal, almost imperceptible interventions in the original material, Nagata treats the *found footage* as a relic, a monument or a perfect *objet trouvé*. In this sense, her rhetoric as an artist seems more aligned with the notion of a supposedly “mystical” Surrealist capacity — rooted in Bretonian thought — where the object is believed to speak for itself, revealing its hidden meanings through a magical coincidence of destiny. It is as if the material did not arrive in her hands by chance but instead “chose” her to uncover its mysteries for imperative reasons.

This distinct approach to the finding of the material sets Nagata's work apart from Tscherkassky's. The Austrian filmmaker did not intend to elevate the copy to the status of an untouchable relic; instead, he treated it as it truly is, a disposable object, a by-product of the excess and waste inherent in capitalist society. Tscherkassky finding of the material does not seem imbued with an enchanting, magical aura or a surreptitious desire rendered visible in the moment of the encounter. He adopts a more cynical Duchampian *ready made* approach.

We can therefore conclude that both Tscherkassky and Nagata acted under this untimely anarchic gesture that could dangerously erase or destroy the original archive, but at the same time, paradoxically, give it a new rebirth. Nagata's and Tscherkassky's *détournement* gestures, though employing different techniques — one analog, the other digital — produce a desacralization of private archives, where the conquered can speak, even in silence or through imagination. In doing so, they bring forth historical debts and debates that still demand collective reckoning and integration into the social fabric.

The images of Tscherkassky and Nagata emerge and submerge in the present as a way of witnessing the shock of a memory or collective trauma refusing to submit or return to the original past and remain stagnant in time. They are images that will always be transhistorical objects, images from the past that return to the present in a critical, self-reflexive, and historicized manner. It is not by chance that Nagata is doing her film right after the epitome of Black Lives Matter protests flooded U.S streets and global

news, during the last two years of a global pandemic of COVID-19. In the face of danger Nagata explores the virtuality, the dark part of the archive, using its dialectical powers to investigate history as a Benjaminian Historian.

The dialectical image, according to Benjamin, necessarily embodies two simultaneous characteristics: ambiguity and critique. It is ambiguous because it asserts certain aesthetic choices but dissociates itself from any clear and distinct synthesis, from all reconciling teleology. Benjamin critiques modernity for promoting the forgetting of the aura (as it magnetizes towards progress) while invoking memory, yet he also critiques archaism. In other words, the nostalgia for the aura, through acts of modern invention, substitution, and essential designification (Didi-Huberman 2015, 275). The dialectical images of Tscherkassky and Nagata appeal to a ‘Once upon a time’ of time. Confronted with the origins of these images, we understand that the past represented in this film has receded but still survives in contemporary forms of racism and xenophobia, as unspoken, denied, and repressed as something that “was left behind in the past”.

By uncovering the optical unconscious embedded within these two familiars found footage archives and visually probing their archival blind spots, these filmmakers navigate the erasures, gaps, and lacunae within the “digital *Arkhé*.” In doing so, they illuminate the invisible narratives that both inhabit and are concealed within the family archive, ultimately allowing a dialectical image to emerge. They reveal, in conclusion, another ‘stream’ of history to surface, emerging from the underground spectral margin — the aquifer that flows invisibly in the subterranean depths of cinema’s canonical history.

Funding

This work was developed as part of the GHOST project (2022.08396.PTDC) and ICNOVA (UIDB/05021/2020), both funded by national funds through FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. A Portuguese alternative version of this text is set to be published as part of the GHOST Project book output in 2025 by Ed. Sistema Solar / Documenta. For more: <https://www.ghostprojecto.com/>

References

- Barber, Stephen. 2020. *The Art of Destruction: The Vienna Action Group in Film, Performance & Revolt*. Solar Books.
- Baron, Jamie. 2013. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge.
- Barthes, Roland. 1984. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Beauvais, Yann. 2014. "Found Footage / Objetos Perdidos." *Revista LAICA* 4 (7): 112-131. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-4077.v4i7p112-131>.
- Benjamin, Walter. 2005. "Sobre o Conceito de História." Translated by J. M. Gagnebin and M. L. Müller. In *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio: Uma Leitura das Teses 'Sobre o Conceito de História'*, edited by Michael Löwy, 70-82. São Paulo: Boitempo.
- Benjamin, Walter. 2014. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Birman, Joel. 2008. "Arquivo e Mal de Arquivo: Uma Leitura de Derrida Sobre Freud." *Revista Natureza Humana* 10 (1): 105-128. <https://doi.org/10.59539/2175-2834-v10n1-924>.
- Derrida, Jacques. 2001. *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Editora Relume.
- Didi-Huberman, Georges. 2015. *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Elsaesser, Thomas. 2014. "The Ethics of Appropriation: Found Footage Between Archive and Internet." *Keynote Cinema Symposium DOKU.ARTS 2014 in Berlin*. <http://2014.doku-arts.de/en/>.
- Fisher, Mark. 2012. "What Is Hauntology?" *Film Quarterly* 66 (1): 16-24. <https://doi.org/10.1525/fq.2012.66.1.16>.
- Foster, Hal. 2002. "Archives of Modern Art." In *Design and Crime*. London and New York: Verso. (Translated and published in *Revista Concinnitas*, UERJ, Rio de Janeiro).
- Foster, Hal. 2002. "Archives of Modern Art." *October* 99: 81-95. <https://www.jstor.org/stable/779125>.
- Foster, Hal. 2004. "An Archival Impulse." *October* 110: 3-22. <https://www.jstor.org/stable/3397555>.
- Foster, Hal. 2014. *O Retorno do Real: A Vanguarda no Final do Século XX*. Translated by Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify.
- Freud, Sigmund. 1930. "Civilization and its Discontents." In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XXI (1927-1931): *The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents, and Other Works*, 57-146. London: Hogarth Press.
- Freud, Sigmund. 1924/1950. *Note Upon the "Mystic Writing-Pad"*. London: The Hogarth Press.
- Gagnebin, Jeanne Marie. 2006. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Editora 34.
- Guasch, Anna Maria. 2013. "Os Lugares da Memória: A Arte de Arquivar e Recordar." *Revista Valise* 3 (5): 237-264. <https://seer.ufgrs.br/index.php/RevistaValise/article/view/41368>.
- Gunning, Tom. 2012. "Finding the Way: Films Found on a Scrap Heap." In *Found Footage Cinema Exposed*. Eye Film Museum Catalogue.
- Leyda, Jay. 1971. *Film Beget Films: A Study of Compilation Film*. New York: Hill and Wang.
- Lins, Consuelo, and Thais Blank. 2012. "Filmes de Família, Cinema Amador e a Memória do Mundo." *Revista Significação* 39 (37): 52-74. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71254>.
- Novaes, Barbara Bergamaschi. 2022. "Cinema mal-dito de Peter Tscherkassky: Hantologia e a forma informe." Tese de doutorado. Pontifícia Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. <https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.60700>.
- Odin, Roger. 2012. "Como Fazer da História Algo Perceptível: A Família Bartos e a Série *Hungria Particular*." In *Peter Forgacs: Arquitetura da Memória — Catálogo Mostra Centro Cultural Banco do Brasil*, edited by Patrícia Rebello, and Rafael Sampaio. 1st ed. São Paulo: CCBB.
- Stam, Robert. 2003. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas, SP: Editora Papirus.

- Tscherkassky, Peter. 2005. "Epilog, Prolog: Autobiografische Notate Entlang einer Filmographie." In *Peter Tscherkassky*, edited by Alexander Horwath and Michael Lobenstein, 101-160. Vienna: FilmmuseumSynemaPublikationen.
- Tscherkassky, Peter. 2012. "There Must Be Something in the Water." In *Film Unframed: A History of Austrian Avant-Garde Cinema*, edited by Peter Tscherkassky, 7-9. Vienna: FilmmuseumSynemaPublikationen / SixPackFilm.
- Wees, William C. 1993. *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives.

Filmography

- Ruttman, Walter, director. 1927. *Berlin: Symphony of a Metropolis*. Les Productions Fox Europa (Europe) and Deutsche Vereins-Film, Germany, 65 min.
- Tscherkassky, Peter., director. 1996. *Happy End*. P.O.E.T Films, Sixpackfilm. Austria, 11 min.
- Nagata, Janaina, director. 2022. *Private Footage*. Sancho&Punta, Filmes de Taipa, Brazil, 90 min.

Biographical note

Bárbara Bergamaschi Novaes, born in Brasília in 1989, is an Italian-Brazilian researcher and filmmaker specializing in media studies, film studies, avant-garde arts, comparative and interdisciplinary research. She holds a Bachelor's degree in Social Communication from the Federal University of Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), with an exchange period at Paris 8 University in France; a Master's degree in Performative Arts from the Federal University of Rio de Janeiro (PPGLCC-UFRJ); and a PhD in Literature, Culture, and Contemporary Studies from the Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PPGLCC-PUC-Rio), which included a visiting PhD research exchange at the School of Arts of the Catholic University of Porto, Portugal. Her research was funded by FAPERJ and CAPES Proscu scholarships. A film critic and member of

both ABRACCINE and FIPRESCI (International Federation of Film Critics), she is currently the Science Communication Manager at ICNOVA and a Guest Auxiliary Professor at the Science Communication Department of FCSH-NOVA University in Lisbon.

ORCID

[0000-0001-7243-261X](https://orcid.org/0000-0001-7243-261X)

CIÊNCIA ID

[1212-E17D-5878](https://ciencia.id/1212-E17D-5878)

Institutional address

Universidade Nova de Lisboa | Faculdade de Ciências Sociais e Humanas — NOVA FCSH
Campus de Campolide — Colégio Almada
Negreiros 1099-032 Lisboa.

Declaration of conflicting interests

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

To cite this article

Novaes, Bárbara Bergamaschi. 2025. "Haunted Home Movies — Dialectical Image and the Archive Fever in Contemporary Found Footage Films." *Revista de Comunicação e Linguagens* (62): 73-97.
<https://doi.org/10.34619/9ipb-hcbm>

Received Recebido: 2024-07-14**Accepted** Aceito: 2024-12-09

© Bárbara Bergamaschi Novaes. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 license (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>), which permits distribute, remix, adapt, and build upon the material in any medium or format for noncommercial purposes only, and only so long as attribution is given to the creator.

Tempo, natureza e memórias intergeracionais em *A Metamorfose dos Pássaros*

Time, nature, and intergenerational memories in The Metamorphosis of Birds

LAURA CABALLERO-RABANAL

University of Massachusetts Amherst, USA
lcaballerora@umass.edu

Resumo

As obras artísticas que reconstróem as memórias familiares durante o período ditatorial português (1933-1974) têm permitido uma abordagem mais abrangente e profunda da história coletiva para lá da narrativa oficial. As recordações e experiências familiares mapeiam a diversidade doméstica da época e colocam em questão um dos pilares ideológicos fundamentais do governo ditatorial salazarista: a família patriarcal como símbolo de ordem e união tanto na metrópole como nos territórios colonizados. No documentário experimental *A Metamorfose dos Pássaros* (2020), a realizadora portuguesa Catarina Vasconcelos articula a poesia visual e narrativa de modo a tecer um testemunho baseado em vivências familiares desde o período colonial português do Estado Novo até à atualidade, explorando múltiplas dimensões temporais: tempos lineares constituídos por eventos históricos, políticos e saltos geracionais; tempos cíclicos e naturais de crescimento e cuidados; tempos fragmentados pela ausência e a morte. Dando especial ênfase à figura da avó Beatriz, Catarina Vasconcelos desenha uma rede simbiótica de relacionamento entre elementos humanos e não-humanos que tem por base a essencialidade da produção e reprodução da vida. Partindo da análise desta obra, este artigo pretende contribuir para o diálogo sobre as diversas perspetivas sobre a temporalidade e o valor do trabalho de cuidados através do foco nos elementos visuais e narrativos que compõem este documentário e que recuperam os ecos duma memória que reverbera de geração em geração.

antropocentrismo | memórias familiares | papéis de género | luto | Estado Novo

Palavras-chave

Abstract

Artistic works that reconstruct family memories during Portugal's dictatorial period (1933-1974) have allowed a broader and deeper approach to collective history beyond the official narrative. Family remembrances and experiences map the domestic diversity at the time and call into question one of the main ideological

pillars of Salazar's government: the patriarchal family as a symbol of order and unity both in the metropolis and in the colonized territories. In the experimental documentary *The Metamorphosis of Birds* (*A Metamorfose dos Pássaros*, 2020), the Portuguese filmmaker Catarina Vasconcelos articulates visual and narrative poetry to weave a testimony based on family experiences from the Portuguese colonial period to the present day, exploring multiple temporal dimensions: linear times made up of historical and political events, as well as generation gaps; cyclical and natural times of growth and care; times fragmented by absence and death. With special emphasis on the figure of her grandmother Beatriz, Catarina Vasconcelos draws a symbiotic network of relationships between human and non-human elements based on the essentiality of the production and reproduction of life. This article seeks to contribute to the dialogue on the different perspectives on temporality and the value of care work by analyzing the visual and narrative elements comprised in this documentary that retrieve memories reverberating across generations.

Keywords

anthropocentrism | family memories | gender roles | grief | New State

Introdução

A Metamorfose dos Pássaros, estreado em 2020, é um documentário artístico-experimental baseado na história familiar da cineasta portuguesa Catarina Vasconcelos. A primeira metade da obra narra a história dos seus avós paternos (Henrique e Beatriz), e os seis filhos que tiveram; entre eles, o pai da realizadora (Jacinto). No ponto médio do filme, a morte de Beatriz irá coincidir diegeticamente com a morte de Ana, mãe de Catarina Vasconcelos, e marcará o encontro entre pai e filha na sua experiência compartilhada de orfandade.

Com especial preeminência na primeira metade da longa-metragem, a câmara estática captura a intimidade do relato em forma de primeiros planos e planos de detalhe. Ao mesmo tempo, uma polifonia de vozes narradoras (Chinita 2023) vai desvendando detalhes da história familiar e do contexto político em que esta acontece, utilizando numerosas imagens poéticas relacionadas com o mundo natural, as plantas, as aves e os animais marinhos. As vozes em *off* de Henrique, Beatriz e Jacinto (este último, em terceira pessoa como narrador onisciente) narram a história na primeira parte do filme. A partir da segunda parte, quando as mortes de Beatriz e Ana são anunciadas, a realizadora introduz-se no filme em corpo e voz, como também o faz o seu pai¹, somando-se

1 Durante a primeira parte do filme, ouvimos a voz de Henrique Vasconcelos (pai de Catarina Vasconcelos, “Jacinto” no filme) como narrador onisciente na terceira pessoa, o que não permite identificar a quem pertence a voz. Após a morte de Beatriz ser incorporada na história, Henrique

cronologicamente à história, depois de ter mudado o seu *status* de “filhos” para “órfãos”. Ao longo do filme, introduzem-se reflexões sobre a noção de *tempo* em diversas dimensões. Partindo desta base, o objetivo do presente artigo será analisar a obra de Vasconcelos de acordo com os seguintes eixos temporais:

1. O tempo histórico e político, em particular, a lacuna geracional e as mudanças de paradigma sociocultural, especialmente em relação ao passado recente ditatorial e colonial português, a noção ideológica de “família” e os papéis de género nesse atravessar de tempo.
2. Os tempos naturais, de cuidados e crescimento.
3. Os tempos de ausência, diferidos e dilatados pela espera, ou interrompidos pela morte, que dão lugar a experiências de orfandade (literal ou simbólica), mas que também vêm significar uma oportunidade de encontro e reconhecimento.

Antes de passarmos ao estudo da obra, revisitaremos os conceitos e noções mais relevantes para contextualizar as dimensões temporais que orientarão a análise, nomeadamente: (1) a ideologia de género durante o Estado Novo português (particularmente, no que diz respeito à família e à economia dos cuidados); (2) as perspetivas que problematizam as visões antropocêntricas da vida e do tempo; e (3) a reconstrução de memórias familiares através das artes como terapia para processar o luto e expandir a multiplicidade de histórias.

1. Família, papéis de género e economia dos cuidados no Estado Novo

A ideologia promovida pelo regime ditatorial fascista do Estado Novo (1933-1974), cujo líder (e “pai” do Estado) foi António de Oliveira Salazar, tinha um dos seus pilares no conceito de família nuclear e patriarcal como metonímia duma nação forte, homogénea e coesa, sumariada no lema *Deus, Pátria e Família*. Esta estrutura hierárquica familiar, defendida pelo regime, sustentar-se-ia no trabalho não pago de mulheres como reprodutoras e cuidadoras, e ainda como protetoras de uma economia doméstica austera (Belo, Alão e Cabral 1987; Ferreira 1996).

O trabalho doméstico não retribuído tem sido considerado pela historiadora Silvia Federici (1975) como uma das facetas mais perversas e sofisticadas do capitalismo, estratégia essa assente no proveito gratuito das tarefas essenciais de produção e reprodução da vida. Tal como promovido pela ditadura salazarista, esta atividade (carente de horários, segurança e retribuição) é convertida em destino único e desejável ao sexo

Vasconcelos/Jacinto, começará a narrar desde um ponto de vista subjetivo, identificando-se a si próprio ao usar a primeira pessoa.

feminino quando apresentada em termos de “amor” ou “missão salvadora da raça nacional” (Cova e Pinto 2002; Ferreira 1996).

As teorias económicas e políticas feministas têm assinalado que o trabalho reprodutivo ou de cuidados é essencial para a economia, o bem-estar e a existência mesma da vida (humana e não humana) no planeta (Harcourt 2023). Da mesma forma, estas teorias têm evidenciado o enviesamento de género (bem como de classe e raça) destas tarefas (Harcourt 2023; Folbre 2001). A divisão sexual do trabalho de cuidados sempre procurou a sua justificação na naturalização de certos atributos em razão de género como realidade imutável e incontestável.

A separação de papéis de género com base em predisposições naturais para certas tarefas (com a particularidade de as tarefas tradicionalmente femininas não terem retribuição económica) tem origem numa visão mitificada e idealizada da sociedade, aplicada às áreas rurais, aos territórios e povos colonizados, às mulheres e a outras subjetividades não normativas, operação que exclui estas entidades do mundo da política (Ferreira 1996). O enaltecimento por parte de Salazar das virtudes das mulheres portuguesas durante o Estado Novo como governantes do lar (trabalho que equiparou à administração do país) passava pela domesticação desses corpos e do seu trabalho, da mesma forma que a exploração ilimitada de recursos naturais implica o controlo e dominação dos territórios. O cinema foi um dos meios de propaganda utilizados pela ditadura salazarista para promover este ideal feminino: nas produções da época aparecem representadas camponesas de moral imaculada, raparigas cujo principal objetivo vital envolve o matrimónio, ou fadistas e artistas urbanas que são punidas (com a morte real ou simbólica) pelo seu comportamento subversivo e que apenas encontrariam redenção através do casamento e da maternidade (Vieira 2013).

2. Outras perspetivas sobre as relações interespécies e o conceito de “tempo”

Assumir que os cuidados são a base da existência mesma da vida implica reconhecer o mundo como uma rede interdependente de elementos humanos e não humanos. Em contraposição à hegemonia do pensamento ocidental (enraizado numa perspetiva fundamentalmente antropocêntrica), existem outras formas de perceber o mundo que oferecem pontos de vista alternativos e desafiam as hierarquias entre espécies e a oposição por pares binários (*mundo real/mundo simbólico, homem/mulher, natureza/cultura, corpo/mente*, etc.). Em relação com estas visões antropocêntricas, o *tempo* como conceito ontológico é geralmente percebido na cultura ocidental com base na progressão linear do ser humano. Seguidamente, são expostos alguns exemplos de perspetivas indígenas e teorias sobre, por um lado, as redes de relacionamento entre elementos humanos e não humanos; e, por outro, sobre distintas perceções do tempo, que complexificam uma visão do mundo em termos estritamente antropocêntricos e lineares.

2.1 Redes de relacionamento entre entidades humanas e não humanas

A centralidade privilegiada do ser humano nas perspetivas antropocêntricas encontra fortes contestatários nas filosofias e cosmovisões que reconhecem a agência dos elementos não-humanos, expandem a categoria de “pessoa” para incluir estes, e fazem atenção às relações entre entidades humanas e não-humanas como forma de perceber o mundo de forma holística. Um exemplo disto encontra-se em diversas culturas dos povos indígenas ou originários. No início do livro *Animism: respecting the living world*, as primeiras palavras escritas por Graham Harvey dizem: “Animists are people who recognise that the world is full of persons, only some of whom are human, and that life is always lived in relationship with others”² (2005, xi). Segundo a definição de Philippe Descola, o animismo consiste na “*imputation par les humains à des non-humains d’une intériorité identique à la leur*”³ (2015, 229). Esta “interioridade” refere-se ao facto de as plantas e os animais terem alma, serem capazes de adaptar o seu comportamento a normas e preceitos sociais e estabelecerem relações comunicativas entre si.

A atribuição de “pessoalidade” (*personhood*) tanto a seres humanos como não-humanos tem também sido identificada pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (2007) no seu estudo sobre perspectivismo ameríndio. Esta cosmovisão considera que o estado original e partilhado por todos os seres existentes no mundo é a *humanidade*, o qual implica também a atribuição de alma, consciência e cultura. O perspectivismo ameríndio também propõe uma visão relativista e contingente da percepção do que é *humano*: cada espécie vê os seus pares e costumes culturais como “humanos”, mas considera as outras espécies como “animais” ou como “espíritos” (Viveiros de Castro 2007, 75-76). Desta forma, uma pessoa considera-se “humana” da mesma forma que um jaguar se vê como “humano” a si próprio, mas ambos se reconhecem como “animais” reciprocamente.

Dotar de agência cultural seres considerados não-humanos é inconcebível de acordo com o ponto de vista antropológico ocidental, que reserva aos “humanos” tudo aquilo que possa ser considerado “cultural” por estar situado para além do instinto natural (Harvey 2018, 35). Gilles Deleuze e Felix Guattari (1987) desenvolveram a teoria dos “*agencements*” ou “agenciamentos” para descrever sistemas sociais descentrados, abertos, compostos por elementos heterogêneos (humanos e não-humanos) e em contínua mudança. De forma semelhante, Bruno Latour (2005), em colaboração com outros pesquisadores como Madeleine Akrich, Michel Callon e John Law, conceptualizou a *Actor-Network Theory* (ANT) como rede de atores humanos e não-humanos definidos em função da sua posição mutável no sistema. Ambas estas teorias desafiam uma percepção do mundo em

2 “Animistas são pessoas que reconhecem que o mundo está cheio de pessoas, das quais apenas algumas são humanas, e que a vida é sempre vivida em relação com os outros.” (esta e as seguintes são traduções livres da autora)

3 “atribuição por humanos a não humanos de uma interioridade idêntica à deles.”

termos lineares (como um sistema fechado que parte de uma origem única), ou binários, propondo uma conceptualização “multicamada”, como explicado por Latour num artigo em que procurava esclarecer interpretações erradas da ANT:

“Instead of thinking in terms of surfaces (two dimensions) or spheres (three dimensions), one is asked to think in terms of nodes that have as many dimensions as they have connections”⁴ (1996, 370).

2.2 A diversidade cultural relativamente à percepção do “tempo”

O conceito de “tempo” dista muito de poder ser considerado universal ou constante, já que varia entre contextos situacionais e culturais. Se, de forma geral no pensamento ocidental, o *tempo* é concebido como sucessão linear de eventos conectados entre o passado, o presente e o futuro (Bates 2007, 88), a percepção do tempo apresenta múltiplas formas em contextos indígenas ou em comunidades com uma relação mais próxima à natureza. Chisholm Hatfield et al. (2018, 3) oferecem alguns exemplos: para os Aimara, o presente-passado é visível e compreensível, enquanto o futuro é invisível e desconhecido e fica atrás da pessoa; o povo nativo americano Anishinaabe divide o ano com base nos ciclos lunares (o sistema das 13 luas) e percebe o tempo de forma intergeracional e cíclica, considerando que as pessoas caminham ao longo da vida junto dos seus ancestrais passados e futuros.

No seu artigo intitulado *Multiple Temporalities and the Nonhuman Other*, Erin Fitz-Henry (2017) argumenta que uma perspetiva mais ampla das diferentes aproximações filosóficas ao “tempo” é necessária para desmistificar as fronteiras estritas entre dicotomias do tipo *natureza/cultura*, e cita a obra *Timescapes of Modernity*, de Barbara Adam, quem defendeu que *“Instead of emphasis on dualities—such as external and internal, spatial and temporal, natural and cultural—focus on time(s) facilitates additional understanding of the interactive and constitutive aspects of socio-environmental praxis.”⁵ (2005, 13).*

Como atividade criativa, o cinema oferece a possibilidade de “manipular” o tempo mediante a montagem e as alterações aplicadas ao ritmo, à velocidade ou à ordem sequencial das imagens em movimento, desafiando desta forma a visão hegemónica do tempo unicamente linear. Isto amplia o horizonte para incluir não só experiências que escapam dos marcos lógicos da nossa inteligibilidade (como os sonhos ou as recordações), mas também outros modos de ver, compreender e habitar o mundo.

4 “Em vez de pensarmos em termos de superfícies (duas dimensões) ou esferas (três dimensões), somos convidados a pensar em termos dos nós [que articulam as redes] e que possuem tantas dimensões quanto possuem conexões.”

5 “Em vez de colocar a ênfase nas dualidades —por exemplo, externo e interno, espacial e temporal, natural e cultural—, fazer atenção ao(s) tempo(s) favorece uma compreensão maior dos aspetos interativos e constitutivos da prática socioambiental.”

3. Memórias intergeracionais, luto e função terapêutica das artes

Em relação à conceção da multidirecionalidade do tempo e da coexistência com os nossos ancestrais, merece aqui a pena explorar a noção de relações intergeracionais segundo as quais as experiências são transmitidas de geração em geração mediante memórias compartilhadas, mesmo entre pessoas que nunca coincidiram contemporaneamente.

Marianne Hirsch (2008), no seu estudo sobre a transmissão de memórias de eventos traumáticos como o Holocausto, cunha o termo “pós-memória” para denominar o conjunto de recordações não vividas em primeira mão, mas que passam a fazer parte da identidade de filhos e netos mediante os testemunhos dos seus antepassados, criando um tipo de memória indireta, diferida no tempo. É relevante destacar que o prefixo ‘pós-’ não faz referência simplesmente a uma localização posterior na história, mas também à prática de olhar o passado de modo a fazer a sua revisão face à construção de novos paradigmas culturais.

O processo de luto como consequência de um evento traumático (por exemplo, a morte de um ente amado) apresenta uma série de características identificadas por Michael Cholbi na obra *Grief: a philosophical guide* (2021) de modo a explicar as suas causas. Ter um vínculo de proximidade e intimidade com o ente perdido, sentir amor e afeto por ele/ela, ou o facto de a pessoa em luto ver ameaçado o seu bem-estar devido à morte do ente amado são explicações que funcionam em muitos casos, mas não em todos. Cholbi propõe o conceito de *practical identity investment*⁶ para estabelecer um razoamento comum aos processos de luto. Esta ideia relaciona-se com os valores, inquietações e compromissos que guiam o nosso comportamento e as nossas ações. De acordo com Cholbi, a perda de uma pessoa provoca em nós o luto quando a sua existência faz parte da nossa *practical identity*: “*The deaths of others merit grief to the extent that those deaths disrupt our autobiographies. [...] For many, grief feels like a loss of self, a loss of us*”⁸ (2021, 32).

A criação artística tem sido, entre outras coisas, considerada uma estratégia terapêutica para processar o luto. Contrariamente à percepção freudiana que estabelecia que um processo bem-sucedido de luto devia passar por um método linear de esquecimento e desprendimento total (Freud 1966), a produção criativa como forma de lidar com

6 “Investimento da identidade prática.”

7 Michael Cholbi toma a definição de *practical identity* (identidade prática) da teoria de Christine Korsgaard, quem cunhou o termo: “[*your practical identity*] is a description under which you value yourself, [...] you find your life to be worth living and your actions to be worth undertaking” (Korsgaard 1996, 101, citado em Cholbi 2021, 31); tradução própria: “[a identidade prática] é uma descrição sob a qual você se valoriza a si próprio/a [...] sente que vale a pena viver a sua vida e levar a cabo as ações que empreende.”

8 “As mortes de outros são merecedoras de luto na medida em que essas mortes perturbam as nossas autobiografias. [...] Para muitos, o luto é como uma perda de si próprio, uma perda de nós.”

a morte ou a ausência tem por objetivo a reconstrução de vínculos para restaurar de forma saudável e regenerativa aquilo que se perdeu (Harris 2021). Encontramos novamente neste contraste diferentes pontos de vista sobre conceitos existenciais básicos como a *vida* e a *morte*, conceitos que nos conduzem a escolher entre itinerários aparentemente irreconciliáveis: a materialidade que rege o pensamento científico e económico ocidental (profundamente ancorado no *ego* como centro da existência vital) parece excluir a possibilidade de “convívio” com outras entidades espirituais ou não materiais situadas fora do marco lógico configurado por eixos espaço-temporais de matriz linear.

De novo em relação ao meio da obra analisada neste texto, o cinema tem sido estudado como método de conservação de histórias que inclui um “véu de spectralidade”: podemos revisitar memórias e voltar a ver e ouvir pessoas falecidas, “embalsamadas” (tomando o termo utilizado por Barthes (1981, 14)) através das fotografias em movimento. Mas embora não existam registos audiovisuais que permitam “recuperar” os entes queridos ausentes, a reconstrução de memórias (próprias e/ou de outrem) através da criação fílmica oferece a oportunidade de fugir ao esquecimento, reparar o trauma e acrescentar histórias particulares que completem e diversifiquem as narrativas hegemónicas.

4. Análise de *A Metamorfose dos Pássaros* (Catarina Vasconcelos, 2020)

4.1 O tempo linear: mudanças histórico-políticas e lacuna geracional

Não terá sido no ano 1974, com a Revolução dos Cravos, que Portugal fechou o capítulo histórico da Ditadura do Estado Novo (1933-1974). O mesmo se pode dizer do Império Colonial português e do processo que se seguiu à independência das colónias africanas após o período da Guerra Colonial (1961-1974). É neste período histórico, em que foram estabelecidos múltiplos intercâmbios marítimos com os territórios africanos colonizados, que se tece a história familiar do filme. O avô Henrique, sendo oficial da Marinha Portuguesa, passava longas estadias no mar, longe da família, com quem se comunicava por carta. Estes períodos podiam durar meses e até anos (no filme tomamos conhecimento que Henrique não conheceu a filha mais nova, Teresa, antes dos seus 4 anos).

As referências ao colonialismo português entrelaçam-se então com a história familiar e com a comunicação epistolar entre Beatriz e Henrique mediante imagens de selos de Angola, Moçambique, Cabo Verde ou Guiné-Bissau, nos quais ainda se pode ler “República Portuguesa”. Em alguns deles, vemos ainda aparecer o nome de Salazar: “Barragem Salazar”, “Ponte Dr. Oliveira Salazar”, “Liceu Salazar”. A voz-*off* que acompanha estas imagens vai explicando que o jovem Jacinto (pai de Catarina), já estudante na universidade, sofria de asma. Este facto é problematizado e conectado com o período colonial e ditatorial português da seguinte forma:

o problema de Jacinto era o facto de não haver oxigénio suficiente naquela casa, naquele país e naquelas pátrias imaginárias onde tudo o que nascia tinha o nome daquele homem que sufocava tudo aquilo em que tocava [00:35:43 — 00:35:57].

Estas imagens de selos de colónias africanas, nomeadas “regiões” ou “províncias” da República Portuguesa sob o mandato de Salazar, acabam por ser suplantadas por outras imagens de selos de países africanos que comemoram a sua independência face a outras potências coloniais (Gabão, Swazilândia, Zâmbia, Senegal). Tudo isso justo no momento em que uma música africana de tom celebrativo acrescenta o seu volume. A voz-*off* omnisciente explica como Jacinto sentia raiva pela poeira acumulada nas molduras das fotografias da casa, que tinham dado uma pátina envelhecida a estas e que toda a gente parecia assumir como cor real. Desta reflexão, infere-se uma alusão à normalização e aceitação do controlo português sobre os territórios africanos e dum processo civilizador de sucesso sob os efeitos do lusotropicalismo.

A teoria do lusotropicalismo, desenvolvida pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre ([1933] 2003) nos seus estudos sobre a história da sociedade brasileira e suas heranças coloniais, apresenta uma visão mitigada dos estragos e da violência colonizadora com base numa suposta maior capacidade de miscigenação dos portugueses nas latitudes tropicais, a qual teria dado como resultado uma mistura social e cultural diversa e um processo de colonização mais “suave” em comparação com outras forças imperialistas por excelência (especialmente, Reino Unido e França). A menção à poeira e ao facto de que esta, em breve, iria desaparecer, revela um desejo de mudança numa altura próxima ao 25 de abril de 1974, data que marcaria o fim do Império Colonial Português e duma ditadura com mais de 40 anos.

A repressão da PIDE (Policia Internacional e de Defesa do Estado) também aparece num instante do filme, no qual Beatriz resume desta forma a detenção de um dos seus filhos: “*O Pedro foi preso pela PIDE. Durante 10 dias não consegui dormir e passei as noites todas no quarto dele*” [00:41:57 — 00:42:06]. Este aparato de controlo de qualquer movimento subversivo contrário ao governo funcionava com uma ampla rede de espões (por volta de 20.000 indivíduos, numa razão de 1 em cada 400 portugueses, de acordo com Gallagher (1979, 387)), que durante os anos 30 do século passado (época durante a qual a PIDE era denominada PVDE — “Policia de Vigilância e Defesa do Estado”) tinham recebido treino por parte de instrutores vindos da Alemanha Nazi e da Itália Fascista.

Num outro momento do filme, numa passagem mais humorística e até sarcástica, é-nos mostrada Beatriz, lendo um jornal com o seguinte cabeçalho na capa: “*Salazar morreu*”. A voz-*off*, então, diz: “*Eis que aconteceu o que tanto ansiávamos, Henrique*”. E após uns segundos: “*Eles [os filhos] cresceram*” [00:40:40 — 00:40:45]. O momento histórico da morte de Salazar (1970) teve lugar após uma farsa sustentada durante cerca de dois anos por adeptos e familiares do ditador, que nunca lhe revelariam ter sido substituído por Marcelo Caetano (depois de o ditador ter tido lesões cerebrais derivadas da queda de uma cadeira). Catarina Vasconcelos introduz visualmente no documentário,

e de forma magistral, este decisivo evento, localizando as preocupações íntimas duma família num contexto histórico e político muito preciso, ponto de inflexão substancial da história portuguesa. A fotografia da capa do jornal, com o rosto de Salazar em primeiro plano e grande tamanho, sumariza a condição do ditador como ícone do Império português, isto é, como imagem associada à mitologia dum Império cujas camadas de significação foram sendo simplificadas, deformadas e naturalizadas (Barthes 2012), de forma a se associar a empresa colonial com uma missão de irmandade de povos longínquos sob uma autoridade única, ideia que se expressaria na síntese do popular lema “Portugal, do Minho a Timor”.

Um estudo de Patrícia Martinho Ferreira (2021) analisa o tropo da orfandade em diferentes obras literárias de língua portuguesa após o fim do Império Colonial. Nele, Ferreira explora o tema da orfandade, tanto na sua dimensão literal, por causa da morte (geralmente do pai, morto em combate durante a Guerra Colonial), como na sua dimensão mais simbólica, associada à perda de proteção e referentes de autoridade, em particular à destruição do mito do Império e perda da imagem do Estado Português (tal como conhecida durante o regime ditatorial). Embora geralmente a ideia de “orfandade” se relacione com a perda de uma figura parental durante os anos da infância ou adolescência — momento no qual o ser em formação ainda precisa de um guia antes de atingir a independência e a maturidade da idade adulta — a sensação de abandono e desorientação da população portuguesa (tanto na metrópole quanto nas colónias) faz todo o sentido se considerarmos que um estado autoritário não deixa de exercer controlo, vigilância e superproteção sobre o seu povo, cumprindo um papel patriarcal que impede a sua emancipação e liberdade.

A relevância deste momento de mudança política representa-se no filme em termos de lacuna geracional. Através da voz-*off* narrada, apercebemo-nos que os objetivos de vida de Beatriz e de Henrique não coincidem com os dos filhos:

Um dia, a Teresa entrou furiosa pela casa adentro a dizer que nunca iria viver como nós vivíamos. Disse que era uma efabulação nossa acharmos que tudo funciona à primeira: o primeiro emprego, o primeiro casamento, a primeira casa. No dia seguinte, entre o choro e a ira, o Jacinto disse-me que jamais aceitará que o dever é mais importante que o prazer. [00:41:15 — 00:41:39]

O zelo em manter um estado imutável durante toda a vida adulta dos pais contrasta fortemente com uma nova geração que rejeita as diversas ataduras impostas pela moral ditatorial a que a geração anterior teve de obedecer. A desorientação perante esta mudança encontra-se nas palavras de Beatriz, que confessa a Henrique que, ainda que tivessem educado os filhos para serem melhores do que os pais, agora acabaria por não saber como lidar com aquilo que eles são e sentem: “*Sofro, porque também eu acredito que o mundo tem de mudar, mas não sei como*” [00:42:24 — 00:42:30].

A voz narrativa onisciente dá-nos as reflexões de Teresa (única filha), sobre os papéis de género da altura: “*As tomadas [elétricas], as fêmeas, estavam presas às paredes das casas sem se poderem mexer. [...] Já as fichas [machos] podiam passear-se pela casa toda, podiam entrar nas tomadas que bem lhes apetecesse*” [00:37:27 — 00:37:51]. Este pensamento é completado, porém, com uma defesa da importância do trabalho de cuidados: “*Mas sem as tomadas não existia a luz, o aquecimento da casa, as máquinas de secar ou as de barbear*” [00:37:34 — 00:37:41]. A este reconhecimento de valor seguirá uma outra denúncia da segregação de habilidades por razão de género. A voz-off onisciente diz-nos: “*Ao contrário dos irmãos, Teresa sabia que existiam as tarefas para os homens e as tarefas para as mulheres*” [00:37:53 — 00:37:59], e passa a enumerar uma série de tarefas tradicionalmente relacionadas com o feminino: fazer tricô, cozinhar, engravidar, praticar abortos e tratar das casas que eram dos homens. Quando a lista de tarefas masculinas começa, Teresa liga o secador de cabelo à parede e o barulho “afoga” a voz do narrador: “*os homens faziam as enciclopédias, as descobertas, as guerras [...]*” [00:38:10 — 00:38:15]. De novo, de modo indireto, inteligente e com um toque cómico, Vasconcelos ironiza sobre as conceções tradicionais e a normalização das construções culturais vigentes, “interrompendo” de forma paródica aquilo que socialmente se tem associado aos valores viris, valores com um reconhecimento social muito mais elevado do que as tarefas essenciais para a vida (tradicionalmente feitas por mãos de mulher).

4.2 O tempo cíclico: natureza, cuidados e crescimento

Durante todo o filme, a linguagem da voz narrativa faz uso de múltiplas metáforas que acompanham imagens de florestas, plantas ou naturezas-mortas com alimentos. Os filhos de Beatriz irão encontrar na mãe, representada como um tronco, o referente que os guiará até o seu enraizamento se solidificar. As imagens botânicas que metaforicamente apresentam Beatriz como sustento da vida, são intercaladas com a sua função literal como cuidadora de plantas. Diz-se ainda que, uma vez os filhos já “enraizados”, ela decidiria mudar-se para uma casa maior, com espaço para filhos e netos, e com um jardim no qual plantaria e cuidaria de numerosas árvores de fruto: “*Nunca foi tão feliz a Beatriz como naquela época*” [00:47:56 — 00:48:00].

O filme mostra a passagem do tempo através do crescimento dos filhos, que passam de crianças a jovens, e centra-se especialmente no pai da realizadora. O crescimento de Jacinto é contraposto de forma paralela com o das plantas através de imagens nas quais o rosto de Jacinto (um menino) deitado sob as folhas de uma árvore muda para a imagem de Jacinto em jovem, vestido com a mesma camisa vermelha, como se uma metamorfose do corpo tivesse acontecido subitamente naquele mesmo espaço.

Diversas sequências estão dedicadas a reflexões existenciais sobre o tempo, a natureza, os seus ciclos e as origens da vida. Numa destas ocasiões, o menino Jacinto compara as diferenças entre a esperança de vida de várias espécies (moscas, ratos, baleias).

Mais à frente, Beatriz falará da sabedoria e da paciência das árvores, cuja longevidade receberá a sua atenção, fazendo-nos regressar, de novo, às “descobertas” coloniais (“*muitas das sequoias que existem na Califórnia já eram velhas quando Colombo chegou às Américas*” [00:17:22 — 00:17:27]). Estes pensamentos relativizam e desafiam a percepção antropocêntrica e ocidental do tempo medido de forma linear e com base na esperança média de vida do ser humano. Numa outra ocasião, Beatriz discorre sobre a origem dos tempos e as relações entre as espécies e os elementos num mundo habitado primeiramente por entes não humanos desde a sua origem:

Quando ousava acreditar ter tempo para si própria, os pensamentos da Beatriz procuravam o início dos tempos. E aí acreditava tanto em Deus como no alfabeto. Primeiro, viam as águas, seguidamente as árvores, e depois, as aves. [00:07:51 — 00:08:09]

Da mesma forma que para Beatriz a origem dos tempos começava com a água, para depois deslocar-se à terra (*as árvores*) e finalmente ao ar (*as aves*), Henrique mostra a sua forte ligação com o mar ao situar a origem do mundo neste meio, concretamente, nos cavalos-marinhos, que, para ele, contêm a memória da humanidade: “*sem eles, como é que nós nos lembrávamos de quem somos?*” [00:44:00 — 00:44:04]. A escolha desta espécie marinha, em cujo processo de reprodução é o macho quem engravida, poderia ser interpretada como mais uma contestação ao suposto carácter natural da família nuclear, com os seus marcados papéis e representações de género: desde um ponto de vista mais holístico, a natureza oferece múltiplas alternativas aos modelos genéricos de parentesco e das tarefas reprodutivas.

Vasconcelos, através da voz de Beatriz, encontra uma nova oportunidade para colocar em valor os labores de cuidados como sustento essencial da vida:

Mas logo [Beatriz] se lembrava de Zulmira [trabalhadora doméstica], e pensava que estas suas teorias não passavam de um desperdício de tempo porque era Zulmira que, juntamente com ela, segurava nas paredes da casa, nas raízes das crianças, nos pequenos-almoços, e nas mudas das camas. No início dos tempos estava, certamente, Zulmira. [00:08:12 — 00:08:35]

Esta reflexão irá continuar com outra sobre o tempo ritual e cíclico: “*Todas as manhãs do mundo começavam com o cigarro de Zulmira, que depois de terminar, abria a porta e deixava que as estações do ano invadissem a casa*” [00:08:48 — 00:08:58]. A menção das estações do ano em referência à sua influência nos estados emocionais das personagens, surgirá aquando da morte de Beatriz: ainda que esta tivesse acontecido na primavera, explica-se que esta morte deixou todos os filhos submergidos num profundo outono⁹.

9 Numa entrevista com o Film at Lincoln Center (2020) de Nova Iorque, Vasconcelos relaciona as

Se a primeira metade do filme transcorre principalmente em espaços domésticos interiores, a segunda (depois da morte das mães) inclui planos gerais em torno de ambientes e espaços naturais, como bosques e montanhas. A paisagem montanhosa é descrita numa entrevista por Catarina Vasconcelos como um vasto espaço que supera largamente a escala humana (Film at Lincoln Center 2020), reflexão que conecta com a visão perspectivista explicada por Viveiros de Castro: “*Há sempre a ideia de que se está diante de algo que é maior que o olhar*” (2007, 92).

Da mesma forma que Graham Harvey (2018) tem assinalado as limitações da linguagem para perceber e denominar formas alternativas de ver o mundo, Jacinto lamenta que a linguagem dos homens já não faça sentido para ele. Nesse momento, e depois de se lembrar de uma afirmação de Zulmira (“*a linguagem dos pássaros só se revela àqueles que deixam de ter corpo*” [01:14:15 — 01:14:20]), consegue finalmente começar a compreender a linguagem das aves quando o seu corpo se torna leve. As aves, cujo canto aparece legendado no ecrã (atribuindo-lhes desta forma agência cultural e linguística), convidam-no a metamorfosear-se para explorar novas linguagens, numa espécie de “agenciamento” mutável, simbiótico e comunicativo interespécies (Deleuze e Guattari 1987):

Jacinto, as cicatrizes no coração não se vêem, assim como o nosso voo, que não deixa vestígio no ar. Quando te perguntarem diz: “fui com os pássaros. Eles têm asas e eu preciso de um novo coração”. Ambos começaremos de novo: nós mudaremos as penas, e tu encontrarás novas palavras. As palavras, levar-te-ão a novos sentidos... E sempre que não te lembrares, inventa. [01:14:41 — 01:15:14]

4.3 O tempo fragmentado: ausência, morte e orfandade

A percepção da passagem do tempo varia largamente ao longo do filme dependendo das circunstâncias. Os extensos períodos que Henrique passa no mar imprimem um desacelerar significativo desta noção. Neste caso particular, tanto a distância física como os tempos de espera que o transporte dos correios implica, dilatam e eternizam o tempo no mar: “*Triz, faz hoje um mês que parti, mas juro que me parece estar no mar há pelo menos meio ano*” [00:09:30 — 00:09:38], diz a voz de Henrique numa das suas cartas a Beatriz. Mais à frente, Henrique irá explicar que a tripulação do navio esteve ao ponto do desespero após duas semanas sem receber correio, o único meio de contacto com os seus entes queridos. São estas cartas, narradas pelas vozes de Henrique e Beatriz, as que dão conta da relação epistolar e até espiritual entre eles: “*a relação que [Beatriz] tinha*

estações do ano com ciclos repetidos de vida e morte: no inverno, tudo morre, para renascer na primavera. [<https://www.youtube.com/watch?v=yl331OTJh7Y>. Data de acesso: 7 de julho de 2024.]

com Henrique era semelhante àquela que tinha com Deus” [00:17:57 — 00:18:01]. A outra pessoa surge como uma figura onnipresente, mas invisível; trata-se de uma relação na qual a fé, a resiliência e a fortaleza do espírito funcionam como motores, fazendo com que o vínculo continue.

Como forma de compensar o tempo perdido pela ausência, os objetos fazem as vezes de depositários de lembranças que Beatriz deseja partilhar com Henrique de forma diferenciada, tratando de “enganar” o tempo: “Quando eles forem grandes, havemos de descer os dois à cave, Henrique, e sem dizer a ninguém, visitamos os nossos filhos quando eles eram pequenos” [00:33:04 — 00:33:16]. De acordo com a voz narradora, Henrique apenas esteve presente no nascimento do Jacinto, o primeiro dos seus seis filhos, sendo depois testemunha do crescimento deles por mediação das fotografias e da palavra escrita de Beatriz. Egoistamente, admite o desejo de que os filhos não cresçam, que fiquem congelados no tempo, como os momentos capturados em papel fotográfico que recebe, e lamenta ter perdido tudo aquilo que aconteceu pela primeira vez “por ter escolhido o mar”.

Desta forma, os filhos vão crescendo com um pai que representa uma figura praticamente desconhecida, quase mítica, produzindo neles uma sensação de orfandade simbólica por causa do pai ausente. Será a figura da mãe que fará as vezes de “tronco”, isto é, de base firme e estável para os filhos, bem como denexo entre estes e Henrique. Mais adiante no filme, durante o enterrar de um passarinho, os filhos perguntam a Beatriz se Henrique não terá ele também realmente morrido e ser por isso que não volta. Tudo isto responde a um sentimento de estranheza a respeito da figura do pai que quase não conhecem e que constitui uma figura espectral com a qual se comunicam através das cartas da mãe. Anos depois, quando Beatriz morre de forma súbita, a sua função como nexotorna-se ainda mais evidente: após a desapareção de Beatriz, o contacto entre o pai e os filhos reduzir-se-á ao mínimo: evitarão falar entre si e até olhar-se diretamente nos olhos. O pai passará a ter estadias cada vez mais compridas no mar, como explicado pela voz de Jacinto [00:51:01 — 00:51:05].

Dois eventos apresentados de forma muito próxima marcarão um “antes” e um “depois” na vida da realizadora e de seu pai: a morte de Beatriz, mãe de Jacinto, e a morte de Ana, mãe de Catarina. Precisamente no ponto médio do filme, anuncia-se a morte de Beatriz, que deixará os seus filhos órfãos, desprovidos do elo principal do seu enraizamento e referente no mundo. Tal como explicado pela voz-off de Jacinto, Beatriz era o tronco do qual cresceram os filhos. Quando ela morreu, os filhos, como “ramos”, caíram por terra [00:55:53 — 00:55:56]. Jacinto ainda refere a amnésia protetora que surge dos momentos traumáticos: “Ainda hoje não me lembro bem do dia. Porque os dias em que algo tão grande acontece, como o dia em que uma mãe morre, nunca se tornam memórias. Ficam para sempre presos em nós, como se fossem sinais que nascem na nossa pele para nunca mais sair” [00:55:10 — 00:55:27].

A morte de Beatriz gerará o primeiro exemplo de orfandade literal que vamos encontrar neste filme, fazendo a ligação com o segundo: a morte da mãe da realizadora quando esta tinha 17 anos. No ecrã, uma fotografia do dia do nascimento de Catarina

no hospital revela-se devagar: Ana segura Catarina nos seus braços nos instantes a seguir ao parto. A voz de Catarina explica que 17 anos mais tarde entrariam nesse mesmo hospital, quando a mãe dela morreu. O lapso de tempo de 17 anos entre o momento do nascimento de Catarina e o momento da morte da sua mãe parece ainda mais breve quando ambos os eventos são contrapostos em menos de dois minutos de filme, como um ciclo acelerado de vida e morte.

Tanto Jacinto como Catarina sofrem uma espécie de metamorfose aquando da perda das suas mães, momento no qual também o seu *status* acaba por mudar para aquele de “órfão/órfã”. A experiência partilhada de orfandade será então o espaço de encontro e de reconhecimento mútuo entre Catarina Vasconcelos e o seu pai: “*eu e o meu pai encontrámo-nos na ausência da palavra ‘mãe’*” [00:59:54 — 00:59:58]. Encontramos neste ponto um exemplo do conceito de *practical identity investment* como causa do luto desenvolvido por Cholbi (2021). O facto de as vozes de Catarina e do seu pai se incorporarem aqui para narrar em primeira pessoa a experiência de orfandade evidencia a alteração na identidade própria que a morte das respetivas mães causou neles. Ainda mais reveladora é a mudança de perspetiva na voz de Jacinto neste momento: se durante a primeira parte do filme narra desde um ponto de vista onisciente, é a rutura que supõe a morte de Beatriz na biografia de Jacinto o fator desencadeante desta “metamorfose” narradora para uma posição subjetiva em primeira pessoa.

O reconhecimento mútuo de pai e filha na orfandade será ainda colocado no ecrã com um jogo de espelhos: o reflexo dos olhos de Catarina e, mais à frente, de Jacinto, devolvem o olhar para a audiência, rompendo a quarta parede. Os espelhos também aparecerão noutra sequência, na qual se mostram planos gerais do bosque com espelhos ocultos que, ao mover-se, fraturam a lógica da paisagem. Este *motif* também nos faz lembrar da qualidade fragmentária e multicamada da memória, como um jogo de espelhos que desfia as fronteiras entre realidade e ficção (Caballero-Rabanal 2024, 54). A introdução da realizadora é marcada formalmente: as imagens capturadas em filme que ilustravam a vida de Beatriz, de Henrique e dos filhos pequenos, são substituídas pelo digital, tecnologia do tempo que Catarina Vasconcelos habita e desde o qual se expressa (Film at Lincoln Center 2020).

Posteriormente, Catarina Vasconcelos reproduzirá uma conversa que teve com a sua mãe num sonho, no qual, de repente, Ana voltava e explicava-lhe que apenas tinha estado um tempo fora, demorando-se um pouco mais do que aquilo que estava à espera: “*Mãe, passaram-se quinze anos*” [01:18:26 — 01:18:28], responde Catarina. Inicialmente, a voz da realizadora reconhece sentir uma grande confusão, já que não sabe como resumir quinze anos da sua vida, e até se esqueceu de como interagir com a mãe passado tanto tempo. Ana começa então a fazer perguntas sobre as últimas mudanças tecnológicas e culturais (os *smartphones*, a Wikipédia, o sushi), e entristece-se quando toma consciência do tempo que realmente passou. Catarina, então, intervém para dizer: “*e como vi que estavas a começar a chorar, disse muito depressa: ‘não, mãe, as coisas não mudaram assim tanto, mas explico-te tudo, tudo o que quiseres saber.*

Temos tempo, não temos?” [01:19:47– 01:19:59]. Esta última interrogação sem resposta sublinha emotivamente a urgência da falta do tempo, especialmente quando a morte dilui as expectativas de futuros compartilhados. A narração do sonho é acompanhada por imagens que mostram as mãos de Catarina “restaurando” folhas e pequenos ramos de árvores e plantas mediante vídeos reproduzidos em reverso. Esta estratégia pode ser relacionada com um desejo de retroceder no tempo como expressão da saudade (Chinita 2023, 38) e ainda como metáfora da reconstrução de memórias em termos de reparação e cura do trauma (Caballero-Rabanal 2024, 54).

Para finalizar esta secção, é relevante fazer menção ao “véu de espectralidade” cinematográfico mais evidente na obra, que desta vez não é visual, mas auditivo: no final do filme, ouvimos a voz real da avó Beatriz através dum vinil que ela gravou com os filhos para enviar a Henrique durante uma das suas estadias no mar. A realizadora reserva esta “surpresa” para a conclusão do filme, como uma forma de recompensa após ter tecido e (re)construído as lembranças de quem conheceu Beatriz, e Vasconcelos se ter projetado sobre elas como artífice desta “engenharia das memórias” que agora também fazem parte da sua própria biografia.

5. Notas finais

O título do filme tem a sua origem na explicação que os antigos davam às migrações das aves, que eram um mistério para eles: achavam que as diferentes espécies eram uma só, e que os pássaros eram sempre os mesmos, mas que tinham sofrido uma metamorfose. A realizadora, após explicar esta lenda, afirma: *“Aquilo que o ser humano não consegue explicar, inventa”* [01:01:01 — 01:01:05]. Esta será a premissa que ela própria irá seguir para defender o seu direito a reconstruir a história familiar, com base naqueles elementos acessíveis, ou mesmo deixando voar livremente a imaginação: no final, revela-se que o avô Henrique teria pedido aos filhos para queimar as cartas que durante anos tinha trocado com Beatriz. Os filhos respeitaram este desejo e assim o fizeram, mas a realizadora exprime o seguinte: *“Se não as podiam ter [as cartas], tinham direito a inventá-las, e assim imaginar novamente a mãe”* [01:29:45 — 01:29:52].

Uma nova nota de humor final vem esclarecer a dança fluida entre ficção e realidade que percorre o filme, justificando decisões artísticas e narrativas. Explica-se que quando o pai leu o guião disse: *“Há aqui coisas que não aconteceram bem assim...”*, ao qual Catarina responde: *“E então? Poderiam ter acontecido”*. O pai replica: *“Eu nem sequer me chamo Jacinto!”* [01:25:54 — 01:26:06]. O pai da realizadora chama-se Henrique, mas Catarina Vasconcelos explica-lhe que teria sido uma enorme confusão ter dois Henriques na história. Interação assim três dimensões diferentes relativamente à memória e à produção criativa: as recordações daquilo que aconteceu por parte de quem experienciou essas vivências, a reconstrução da história através das memórias de outrem, e, por último, as decisões artísticas em prol da claridade da narração. Sobre esta diversidade

de perspectivas, é importante sublinhar mais uma vez que Catarina Vasconcelos incorpora múltiplas temporalidades que desvelam a relatividade do *tempo*: tempos lineares que situam a narração mediante a alusão a eventos históricos e políticos de Portugal; tempos cíclicos que se correspondem com a repetição dos períodos naturais e das tarefas de cuidados; e tempos fragmentados, que encontram a sua materialização na variabilidade das memórias e nos eventos que interrompem a própria biografia e identidade, como a experiência de orfandade.

Catarina Vasconcelos explica que o processo de criação deste documentário teve como objetivo preencher os espaços vazios da sua memória (Film at Lincoln Center 2020): informações que ela não tinha por não ter conhecido a avó Beatriz; segredos que a família não queria revelar; lembranças sobre a sua mãe, Ana, que sentia que estava a esquecer. A realizadora menciona o poder curativo das artes, e concretamente, da ficção biográfica. *A Metamorfose dos Pássaros* é um exemplo de como a criação artística pode ser uma forma terapêutica de lidar com o luto e a perda, e como a reivindicação do direito à reconstrução da história familiar é também um contributo para a reconstrução da história de diversas gerações a um nível mais “macro”, para além dos limites de uma família, de uma casa e também das fronteiras dum país. Voltando ao conceito de *pós-memória* de Marianne Hirsch como instrumento para repensar novos paradigmas culturais, Vasconcelos, na nota de intenção sobre o filme, afirma: “[Este filme é] *também acerca de um determinado período histórico que eu não tinha vivido: um período tão distinto daquele que vivemos hoje e que temos o dever de não esquecer. É um grande privilégio viver em Liberdade*”¹⁰.

A decisão consciente de reconstruir a memória é uma forma de reconciliação com aquilo que dói: as perdas, as ausências e as lembranças sempre presentes. E este (re) encontro pode também ser uma forma de justiça revitalizadora que transforma e “metamorfoseia” essas dores numa reflexão transgressora a diferentes níveis. Face ao modelo familiar tradicional fomentado pelo Estado Novo, *A Metamorfose dos Pássaros* coloca Beatriz num papel de protagonismo atípico: é uma personagem principal “ausente” (um morto), mulher e dona de casa, que não cumpre com as características típicas dos modelos das narrativas hegemónicas (cf. Sniader Lanser 1992). Ao mesmo tempo, Beatriz relaciona-se de igual forma com tudo o que a circunda, sem hierarquizações, circunstância que a liberta duma identidade colada exclusivamente ao seu papel de “mãe, esposa ou avó de”.

Contrariamente à desvalorização do trabalho doméstico tradicionalmente feminino, a realizadora coloca no centro do filme a essencialidade das tarefas que sempre se têm dado por garantidas. Vasconcelos reconhece o valor dos cuidados e o género de quem tradicionalmente os tem realizado sem atribuir às mulheres a predisposição “natural” para desempenhá-los. Subverte ainda a instrumentalização do conceito de

10 Nota de intenção no *website* do filme: <https://metamorfosedospassaros.pt/sobre/>.

“família” (eminentemente nuclear, humana, consanguínea e hierárquica) que, sob uma lógica extrativista, tem guiado as expedições coloniais (sob a ideia de “família portuguesa” do Minho a Timor) e a exploração do trabalho de cuidados (ao colocar em mãos femininas a responsabilidade não valorizada da produção e reprodução da vida), destacando a correspondência direta, interdependente e ineludível, entre sobrevivência e respeito pela natureza. Vasconcelos cria uma rede não hierárquica entre entes humanos, não humanos e o entorno: Beatriz guarda uma relação especial com a terra e as plantas; Henrique, com as águas e seres do mar; Jacinto, com o ar e as aves.

A *Metamorfose dos Pássaros*, segundo a nota de intenção da própria realizadora, é um filme “sobre as mães das mães, as mães das mães das mães, as mães das mães das mães das mães...”¹¹. Este sintagma, gramatical e linguisticamente tão simples, que poderia ser reproduzido e estendido *ad infinitum*, contém precisamente a essencialidade mesma da vida enquanto sinergia relacional de elementos interespécies. A reconstrução de memórias é, então, ainda uma expressão da essencialidade dos cuidados, que nos coloca num *continuum* (multidirecional, multitemporal e multicamada) de que faz parte a nossa identidade como devedora da nossa herança ancestral.

Recuperando a citação que dá título à chamada de trabalhos do número monográfico em que se inscreve este texto, *Somos sempre a vida póstuma dos outros* (tomada do filósofo italiano Emanuele Coccia), *A Metamorfose dos Pássaros* mostra de que maneira a própria existência, bem como a própria memória (com a sua mistura entre realidade e imaginação), estão sempre em contínua interação com as dos outros (humanos, não humanos e matéria). Reconhecer esta influência recíproca amplia as perspectivas individualistas da vida e da memória, destacando a “autoria coletiva” das recordações e a direcionalidade múltipla que a reconstrução de memórias através da produção fílmica consegue atingir: trabalhar sobre memórias de momentos que não vivemos, ou sobre pessoas e lugares que não conhecemos, não é uma mera reprodução das vidas alheias. Esta tarefa incorpora-nos como parte ativa (mesmo “anacronicamente”) dum processo de *pró-memória*¹² que nos projeta sobre as biografias dos outros da mesma forma que os outros fazem parte da nossa existência, memória e identidade.

11 Nota de intenção no *website* do filme: <https://metamorfosedospassaros.pt/sobre/>.

12 Termo proposto pelas editoras (Catarina Laranjeiro e Inês Sapeta Dias) na chamada de trabalhos para este número da Revista de Comunicação e Linguagens (nº 62). Agradeço as sugestões e comentários das editoras e das revisões cegas, que contribuíram largamente para a melhoria deste artigo.

Referências

- Adam, Barbara. 2005. *Timescapes of Modernity: The Environment and Invisible Hazards*. Hoboken: Taylor & Francis.
- Barthes, Roland. 1981. *Camera lucida: reflections on photography*. New York: Hill and Wang.
- . 2012. *Mythologies*. New York: Hill and Wang
- Bates, Peter. 2007. “Inuit and Scientific Philosophies about Planning, Prediction, and Uncertainty.” *Arctic Anthropology* 44 (2): 87–100. <https://doi.org/10.1353/arc.2011.0065>.
- Belo, Maria, Ana Paula Alão, e Iolanda Neves Cabral. 1987. “O Estado Novo e as mulheres.” Em *O Estado Novo: das origens ao fim da autarquia (1926-1959)*, 263–79. Vol. 2. Lisboa: Fragmentos.
- Caballero-Rabanal, Laura. 2024. “Reconstruction of memories and recognition of care work in *Nedar* and *A Metamorfose dos Pássaros*.” *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade* 6 (10): 45–57. <https://doi.org/10.21814/2i.5825>.
- Chinita, Fátima. 2023. “Self-Representation and Intermediality in The Metamorphosis of Birds (Catarina Vasconcelos, 2020).” *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media* 30 (2): 31–54. <https://doi.org/10.24193/ekphrasis.30.3>.
- Chisholm Hatfield, Samantha, Elizabeth Marino, Kyle Powys Whyte, Kathie D. Dello, and Philip W. Mote. 2018. “Indian Time: Time, Seasonality, and Culture in Traditional Ecological Knowledge of Climate Change.” *Ecological Processes* 7 (25): 1–11. <https://doi.org/10.1186/s13717-018-0136-6>.
- Cholbi, Michael. 2021. *Grief: A Philosophical Guide*. Princeton: Princeton University Press.
- Cova, Anne, and António Costa Pinto. 2002. “Women under Salazar’s Dictatorship.” *Portuguese Journal of Social Science* 1 (2): 129–46. <https://doi.org/10.1386/pjss.1.2.129>.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Descola, Philippe. 2015. *Par-delà nature et culture*. Collection Folio 607. Paris: Gallimard.
- Federici, Silvia. 1975. *Wages against Housework*. London, Bristol: Power of Women Collective; Falling Wall Press.
- Ferreira, Ana Paula. 1996. “Home Bound: The Construct of Femininity in the Estado Novo.” *Portuguese Studies* 12: 133–44. <https://www.jstor.org/stable/41105752>.
- Ferreira, Patrícia Martinho. 2021. *Órfãos do império: heranças coloniais na literatura portuguesa contemporânea*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Fitz-Henry, Erin. 2017. “Multiple Temporalities and the Nonhuman Other.” *Environmental Humanities* 9 (1): 1–17. <https://doi.org/10.1215/22011919-3829109>.
- Folbre, Nancy. 2001. *The Invisible Heart: Economics and Family Values*. New York: New Press.
- Freud, Sigmund. 1966. “Mourning and Melancholia.” In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, edited by J. Strachey, A. Freud and Angela Richards, 243–58. London: Hogarth Press.
- Freyre, Gilberto. [1933] 2003. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48ª edição. São Paulo: Global Editora.
- Gallagher, Tom. 1979. “Controlled Repression in Salazar’s Portugal.” *Journal of Contemporary History* 14 (3): 385–402. <https://doi.org/10.1177/002200947901400302>.
- Harcourt, Wendy. 2023. “The Ethics and Politics of Care: Reshaping Economic Thinking and Practice.” *Review of Political Economy* August, 1–17. <https://doi.org/10.1080/09538259.2023.2241395>.
- Harris, Judith. 2021. “The Literature of Loss: Elegy Writing as a Therapeutic Strategy for Coping with Grief.” *British Journal of Guidance & Counselling* 49 (6): 853–65. <https://doi.org/10.1080/03069885.2021.1983771>.
- Harvey, Graham. 2005. *Animism: Respecting the Living World*. London: Hurst & Co.
- . 2018. «Adjusted styles of communication (ASCs) in the post-Cartesian world». In *Rethinking Relations and Animism*, 35–52. Abingdon: Routledge.
- Hirsch, Marianne. 2008. “The Generation of Postmemory.” *Poetics Today* 29 (1): 103–28. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>.
- Latour, Bruno. 1996. “On Actor-Network Theory: A few clarifications”. *Soziale Welt* 47 (4): 369–81. <https://www.jstor.org/stable/40878163>.
- . 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Clarendon Lectures in Management Studies. New York: Oxford University Press.

- Sniader Lanser, Susan. 1992. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University Press.
- Vieira, Patrícia. 2013. *Portuguese Film, 1930-1960: the Staging of the New State Regime*. London: Bloomsbury Academic.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2007. *Eduardo Viveiros de Castro*. Editado por Renato Sztutman. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial.

Filmografia

- Film at Lincoln Center. 2020. “The Metamorphosis of Birds Q&A with Catarina Vasconcelos.” YouTube vídeo, December 22. 29:46. <https://www.youtube.com/watch?v=y1331OTJh7Y>.
- Vasconcelos, Catarina, dir. 2020. *A Metamorfose dos Pássaros*. Portugal: Primeira Idade.

Nota biográfica

Laura Caballero-Rabanal é doutoranda e instrutora no programa de Espanhol e Português da University of Massachusetts Amherst. É licenciada em Tradução e Interpretação e mestre em Antropologia e em Ensino de Inglês. Os seus interesses de pesquisa incluem os cinemas ibéricos, os estudos comparatistas, urbanos e de gênero, e a crítica videográfica.

ORCID

[0009-0000-1227-5878](https://orcid.org/0009-0000-1227-5878)

CIÊNCIA ID

[2D16-7D82-D9A4](https://ciencia.id/2D16-7D82-D9A4)

Morada institucional

Spanish and Portuguese Studies
Department of Languages, Literatures,
and Cultures
University of Massachusetts Amherst
161 Presidents Drive
416 Herter Hall
Código postal: 01003 Amherst MA, USA

Declaração de conflito de interesses

A autora declara não haver potenciais conflitos de interesse em relação à investigação, autoria e/ou publicação deste artigo.

Para citar este artigo

Caballero-Rabanal, Laura. 2025. “Tempo, natureza e memórias intergeracionais em A Metamorfose dos Pássaros.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (62): 98-118. <https://doi.org/10.34619/brhx-vgb7>

Recebido Received: 2024-07-15**Aceito** Accepted: 2024-11-21

© Laura Caballero-Rabanal. 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.

ENSAIOS VISUAIS

VISUAL ESSAYS

Laryssa Machada e o Membro Fantasma: Sintoma de uma amputação ancestral

Laryssa Machada and the Phantom Limb: Symptom of an ancestral amputation

LARISSA LEWANDOSKI

Pesquisadora independente, Brasil
larilewan@gmail.com

Resumo

Numa espécie de *nostalgia de los ancestros*, como diz Sílvia Rivera Cusicanqui, este ensaio especula, por meio de combinações imagéticas dos trabalhos *Paula* (2012), *Senti uma leve brisa, depois veio o vendaval* (2019), *Cosma e Damiana* (2019), *Em decorrência do desmatamento e de inúmeras queimadas, caipora é vista na praia* (2021), *Before You Love Me, She Was Already Loving Me* (2022), *Grande Boca de Canal* (2023), de Laryssa Machada, sobre uma circunscrição das ausências nas representações pré-invasão dos territórios ameríndios do Sul Global. Essas ausências atravessam narrativas "lesboafetivas de corpos indígenas e afrodiáspóricas, como processo de modificação do território pindorâmico", conforme afirma Laryssa. Estabelece-se um paralelo com o *Membro Fantasma*, sintoma experimentado por pessoas que tiveram algum membro amputado, mas que continuam a senti-lo, como se ele tivesse apenas se transmutado para um estado não visível. Esta exploração busca compreender em que medida as fabulações e fabricações imagéticas nas lacunas do arquivo permitem acessar o mapeamento sensível dessas amputações do registro ancestral, através de um ritual tecnocrático que gera um espaço onde a representação, numa simultaneidade de movimento, ocupa e revela a ausência, incorporando-a.

Palavras-chave

fotografia | decolonialidade | espectro | arquivo | pró-memória

Abstract

In a kind of *nostalgia for ancestors*, as Sílvia Rivera Cusicanqui puts it, this essay speculates, through image combinations of the works *Paula* (2012), *Senti uma leve brisa, depois veio o vendaval* (2019), *Cosma e Damiana* (2019), *Em decorrência do desmatamento e de inúmeras queimadas, caipora é vista na praia* (2021), *Before You Love Me, She Was Already Loving Me* (2022), *Grande Boca de Canal* (2023), by Laryssa Machada, on a circumscription of absences in pre-invasion representations of Amerindian territories in the Global South. These absences run through "lesbo-affective narratives of indigenous and Afro-diasporic bodies, as a

process of modification of the Pindoramic territory", as Laryssa states. A parallel is drawn with the *Phantom Limb*, a symptom experienced by people who have had a limb amputated, but who continue to feel it, as if it had only been transmuted into a non-visible state. This exploration seeks to understand the extent to which the fabulations and image fabrications in the gaps of the archive allow access to the sensitive mapping of these amputations of the ancestral record, through a technoxamanic ritual that generates a space where representation, in a simultaneity of movement, occupies and reveals absence, incorporating it. photography | decoloniality | spectrum | archive | pro-memory

—
Keywords

Laryssa Machada e o Membro Fantasma

Sintoma de uma amputação ancestral

A propriedade do visível é ter um duplo do invisível no sentido estrito de que se apresenta como uma certa ausência (Merleau-Ponty 1961, 49).

Membro fantasma aparece em pessoas que tiveram alguma parte do corpo amputada. É a sensação no membro ausente. O mapa neuronal continua a incluir a parte faltante ao enviar as informações sensoriais, como se o membro não tivesse desaparecido, apenas se convertido em um estado não visível.

Seu contorno deixa de ser feito de carne palpável; a ausência pulsante é circunscrita na percepção de seu rastro.

As imagens de Laryssa Machada, ao mesmo tempo que evocam esse contorno invisível (o registro amputado), engendram, em um duplo movimento, uma espécie de “prótese” ao encarnar essas ausências.

Recriam um passado-futuro e nos oferecem (como oferta) a possibilidade de habitá-los.

El mundo del espíritu (ajayu) y el mundo de la vida material (qa-masa o energía vital) están unidos en el medio (taypi) por una zona de contacto, encuentro y violencia.

En este mundo tripartito, el cho-que su oposición deviene en una fuente de dinamismo: infunde incertidumbre y contingencia al mundo humano y al cosmos en su conjunto, y es precisamente ésta la razón por la que la acción colectiva y la transformación de lo existente se hacen posibles.

La misma localización del par complementario trabajo/caminata en medio de la oposición entre las fuerzas materiales y espirituales dice mucho acerca de la iniciativa humana en relación al equilibrio/desequilibrio del cosmos (Silvia Cusicanqui 2015, 211).





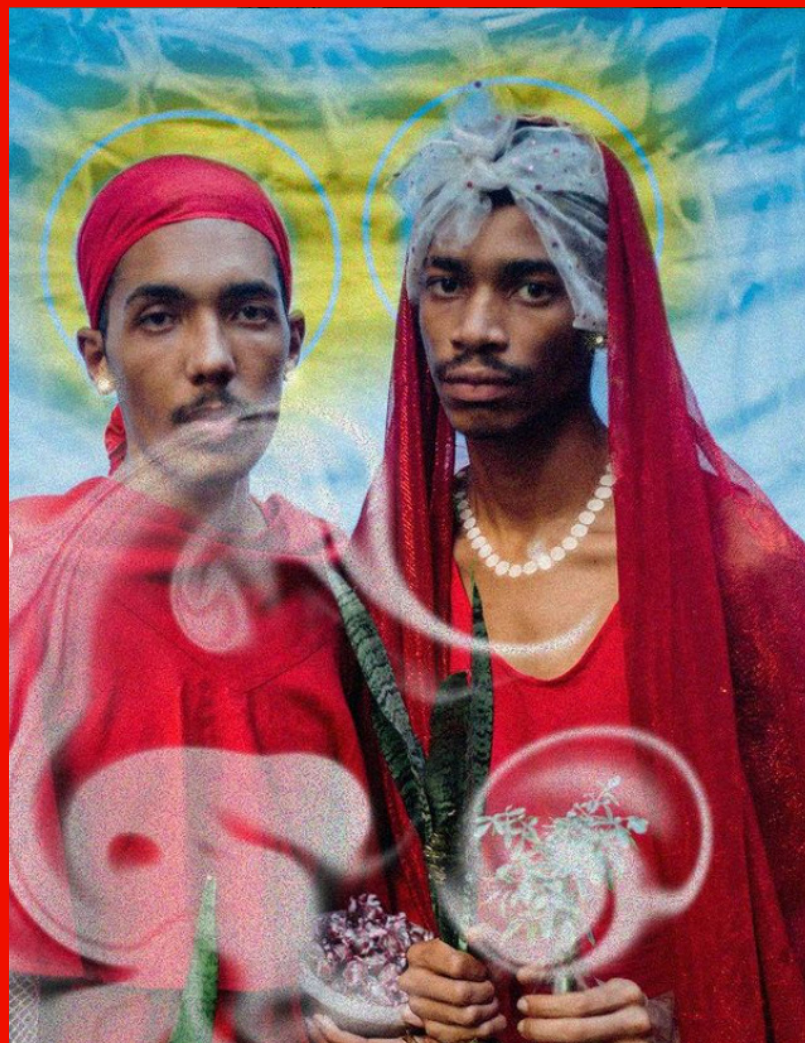


A fabulação imaginativa pode ser percebida como um canal de conexão com a pós-mémoria. É na fabricação dessas fabulações- por meio do mapeamento sensível das amputações do nosso registro ancestral- que Laryssa incorpora, em seu ritual fotográfico tecnoxamânico, as ausências pulsantes. Esse processo toma, dentro de uma performatividade temporal não linear (num tempo ancestrofuturista), um espaço no imaginário coletivo *queer*. Os arquétipos de uma *queerness* branca não se restringem apenas a uma limitação representacional de uma branquitude pós-invasão, servem, também, enquanto instrumento de manutenção de seus lugares de soberania. Dentro dessas próteses narrativas, onde as imagens criadas precedem o nascimento da autora, mas abrem fendas para um tempo de potência-futuro, somos convocados a encarar que o contrário da vida não é a morte, mas o esquecimento.





Fico pensando como caçamos de volta essas imagens a nosso favor. Então a gente vem tentando flechar um reencantamento, uma justiça visual, sabe? E é a partir disso também que faço essa volta à minha história, que é a de milhões de brasileiros, de um processo de mestiçagem que apaga identidades, saberes, histórias e nomes. É juntar essas imagens de sonhos, de antes, de agora. São elementos que eu ou xs retratadxs trazem para evocar essa comunicação entre os tempos, dobrar esse tempo-espço que não nos cabe
(Laryssa Machada 2023, 7).



Referências

- Cusicanqui, Silvia Rivera. 2015. *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Descola, Philippe. 2021. *Les Formes du visible*. Paris: Seuil.
- Martins, Leda Maria. 2021. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1961. *L'Œil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- Ribeiro, Laís Mariane, e Laryssa Machado. 2023. "Imagens como rituais de descolonização." *Revista Zum*, 7 junho de 2023. <https://revistazum.com.br/entrevistas/imagens-como-rituais-de-descolonizacao/>.
- Rufino, Luiz Antonio, e Luiz Sima. 2018. *Fogo no mato: A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula.

Lista de imagens

- 1-Machada, Laryssa. *Grande Boca de Canal ou Rio*, 2023.
- 2,3,4-Machada, Laryssa. *Foto Instagram da autora, Paula*, 2012. *Em decorrência do desmatamento e de inúmeras queimadas, caipora é vista na praia*, 2021.
- 5-Machada, Laryssa. *Grande Boca de Canal ou Rio*, 2023.
- 6-Machada, Laryssa. *Cosma e Damiana*, 2019.
- 7,8-Machada, Laryssa. *Before You Love Me, She Was Already Loving Me*, 2022. *Senti uma leve brisa, depois veio o vendaval*, 2019.
- 9-Machada, Laryssa. *Grande Boca de Canal ou Rio*, 2023.
- 10-Machada, Laryssa. *Cosma e Damiana*, 2019.
- 11-Machada, Laryssa. *Before You Love Me, She Was Already Loving Me*, 2022



Nota biográfica

Larissa Lewandoski (1992) é uma realizadora brasileira residente em Portugal licenciada em Cinema pela UNISINOS (Brasil), onde realizou o Documentário *Se essa lua fosse minha*, vencedor do prêmio de melhor filme no Festival de Gramado, Festival Internacional de São Paulo e oficialmente selecionado para o Film Festival Rotterdam. Em Portugal, concluiu o mestrado em Design da Imagem pela Faculdade de Belas Artes do Porto, cujo projeto de conclusão cruzou o documentário com o resgate de imagens de arquivo, linha de prática que fundou, posteriormente, a direção de trabalho que prosseguiu durante seis meses em colaboração com o escritor Gonçalo M. Tavares. Tendo um *background* diverso, que compreende a dança contemporânea, as artes visuais e o cinema, interessa-lhe, sobretudo, dilatar os limites da linguagem fílmica. As suas produções transitam entre filmes ficcionais, documentários, filmes ensaísticos e instalações artísticas, envolvendo arquivos audio-visuais e vídeo-performances.

Declaração de conflito de interesses

A autora declara não haver potenciais conflitos de interesse em relação à investigação, autoria e/ou publicação deste ensaio. Declara ainda que todas as imagens usadas estão devidamente identificadas no que se refere aos direitos da autora Laryssa Machado, bem como estes direitos foram acautelados pela autora.

Para citar este ensaio visual

Lewandoski, Larissa. 2025. “Laryssa Machado e o Membro Fantasma: Sintoma de uma amputação ancestral.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (62): 121-139. <https://doi.org/10.34619/jw3w-xhuj>

ORCID

[0000-0003-2917-7283](https://orcid.org/0000-0003-2917-7283)

CIÊNCIA ID

[E710-5A76-687B](https://ciencia.id/E710-5A76-687B)

Morada institucional

Avenida de Berna, 26-C | 1069-061 Lisboa, Portugal

Recebido Received: 2024-02-11

Aceito Accepted: 2025-01-18

© Larissa Lewandoski. Este é um ensaio 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.

MEMÓRIA FÓSSIL

A Fotografia como agente fossilizador da História

FOSSIL MEMORY

Photography as a fossilizing agent of History

RICARDO GERALDES

Universidade Lusófona, CICANT, Portugal
ricardomgeraldes@gmail.com

Resumo

Da luz natural, enquanto agente revelador de forma e substância de expressão natural (Deleuze e Guattari 2007), à luz tecnicamente mediada, que desde a Modernidade fez da fotografia o seu sintoma, parece preexistir uma fotografia latente cravada nas matérias da Terra, visível na expressividade natural com que se foram imprimindo fósseis que antecederam a fotografia em milhões de anos — as evidências materiais que indicam a existência de acontecimentos ou entidades anteriores à consciência humana, os arché-fósseis (Meillassoux 2009). Considere-se como axioma: os fósseis são as primeiras memórias fotográficas da Terra.

O dispositivo fotográfico, tanto na captura como no registo mnemotécnico, participa nessa co-afinidade com a natureza: é o que podemos ler em Walter Benjamin quando diz que a fotografia, enquanto objeto, foi arrancado “*da história ao continuum da evolução histórica [...] representada no seu interior a sua própria pré- e pós-história [...]*” (Benjamin 2019, [N 10,3]). Também neste ensaio visual procuramos suspender a linearidade histórica, ao confrontar fósseis e objectos de produção industrial (que pela erosão e agregação de substâncias, são já protofósseis humanos do por vir), todos eles encontrados na zona costeira Oeste de Portugal. Analogamente mediados pela visualidade da imagem fotográfica, com esta pequena coleção instancia-se uma inquirição ontológica sobre um mesmo destino, quer dos fósseis, como dos vestígios humanos, enquanto memória-fossilizada.

Tanto os fósseis da História Natural como os objetos tornados fósseis, quando enquadrados pela máquina fotográfica, tornam-se, seguindo a leitura de Vilém Flusser, “[...] o sentido da Pós-História [...]”. *A história da História Natural é o próprio filme.*” (Flusser 2002, 145). Quando retirados do seu contexto estratigráfico e reenquadrados na história enquanto imagens técnicas, consubstancia-se especulativamente um exercício tafonómico — a análise dos processos de preservação de vestígios (do soterramento ao seu devir fotográfico) articulando as imagens fotográficas a legendas geo-lógicas sobre a memória-fóssil, que encontra na fotografia o agente fossilizador da pré- à pós-História.

fotografia | pré-história | fósseis | memória | pós-história

Palavras-chave

Abstract

From natural light, as an agent that reveals the form and substance of natural expression (Deleuze and Guattari 2007), to technically mediated light, which since Modernity has made photography its symptom, there seems to be a latent photography embedded in the Earth's materials, visible in the natural expressiveness with which fossils that predate photography by millions of years have been imprinted — the material evidence that indicates the existence of events or entities prior to human consciousness, the archéofossils (Meillassoux 2009). Take it as an axiom: fossils are the first photographic memories of the Earth.

The photographic device, both in its capture and in its mnemotechnical recording, participates in this co-affinity with nature: this is what we can read in Walter Benjamin when he says that photography, as an object, has been torn “*from history into the continuum of historical evolution [...] represented within it its own pre- and post-history [...]*” (Benjamin 2019, [N 10,3]). In this visual essay, we also seek to suspend historical linearity by confronting fossils and objects of industrial production (which, due to the erosion and aggregation of substances, are already proto-human fossils of things to come), all found in the western coastal area of Portugal. Similarly mediated by the visuality of the photographic image, this small collection instigates an ontological inquiry into the fate of both fossils and human traces as fossilized memory.

Both the fossils of Natural History and the objects that become fossils, when framed by the camera, become, according to Vilém Flusser, “*[...] the meaning of Post-History [...] The history of Natural History is the film itself.*” (Flusser 2002, 145). When removed from their stratigraphic context and reframed in history as technical images, a taphonomic exercise is speculatively embodied — the analysis of the processes of preserving traces (from burial to their photographic becoming) by linking photographic images to geo-logical legends about fossil memory, which finds in photography the fossilizing agent from pre- to post-History.

photography | pre-history | fossils | memory | post-history

Keywords

MEMÓRIA FÓSSIL

A Fotografia como agente fossilizador da História



O processo de fossilização pode ser visto como uma exceção à regra entrópica. O que escapa à decomposição natural das coisas, tornando-se fóssil, adquire uma carga de expressividade que não é de origem humana. Tal expressividade não humana pode ser definida pelo termo grego *acheiropoiêtos*, que significa “feito sem mão humana”.



"Chamar-se-á *expressão* às estruturas funcionais (...) (*forma e substância de expressão*). (...) não são somente as plantas e os animais, as orquídeas e as vespas que cantam ou se exprimem, são as rochas e mesmo os rios, todas as coisas estratificadas da terra" (Deleuze e Guattari 2007, 70).



“A procura das nossas origens misteriosas, uma procura com motivações complexas, deve certamente ter começado muito cedo, pois sabemos que, no final da sua longa história, o homem de Neandertal tardio já tinha começado a recolher fósseis e pedras de formas estranhas” (Leroi-Gourhan 1993, 3).

Considera-se fóssil qualquer indício de vida vegetal ou animal com mais de 10.000 anos. Segundo o convencional, é fóssil qualquer registo de vida anterior à invenção da escrita. Mas, se partirmos do sentido etimológico, por fóssil entende-se aquilo que é retirado do solo, aquilo que foi escavado e removido da terra (do latim clássico *fossilis*) – apenas a partir do século XVIII é que a palavra fóssil começou a ser usada para designar vestígios geológicos de plantas ou animais. Atualmente, o termo conceptualiza também as tecnologias de preservação de informação, chamadas fósseis sintéticos.

“O que Derrida quer enfatizar, [...] é que a fotografia [...] pode ser vista como uma rede operacional e uma metalinguagem através da qual questões filosóficas, históricas, estéticas e políticas mais amplas podem ser colocadas em foco” (Richter 2010, XXIII).



Osso de dinossauro – espécie desconhecida

Madeira incarbonizada é uma das definições técnicas para classificar restos de árvores petrificadas. Contrário ao processo de carbonização, que resulta da reação química, geralmente exotérmica, entre a madeira e o oxigénio, a incarbonização é um processo lento que decorre da permineralização e substituição - dois processos de fossilização. Esta transformação ocorre quando a madeira fica submersa, especialmente em rios ou lagoas, sendo posteriormente coberta com detritos. Debaixo de água, os minerais, fluindo por entre a madeira, executam o processo de substituição mineral.

“Considereei chamar '*arché-fóssil*' ou 'matéria-fóssil' não apenas as matérias que indicam vestígios de uma vida passada, de acordo com o sentido familiar do termo 'fóssil', mas as matérias que indicam a existência de uma realidade ou acontecimento ancestral; que é anterior à vida terrestre” (Meillassoux 2008, 16).



Madeira petrificada

“Uma das primeiras fotografias de Louis Daguerre apresentava três filas ordenadas de conchas fossilizadas, exemplos da natureza a reproduzir-se exatamente na e como pedra (...)” (Batchen 2000, 114).



Bivalve fossilizado

“A arqueologia pode assim – e eis um de seus temas principais – constituir a árvore de derivação de um discurso, por exemplo, o da história natural” (Foucault 2008, 166).



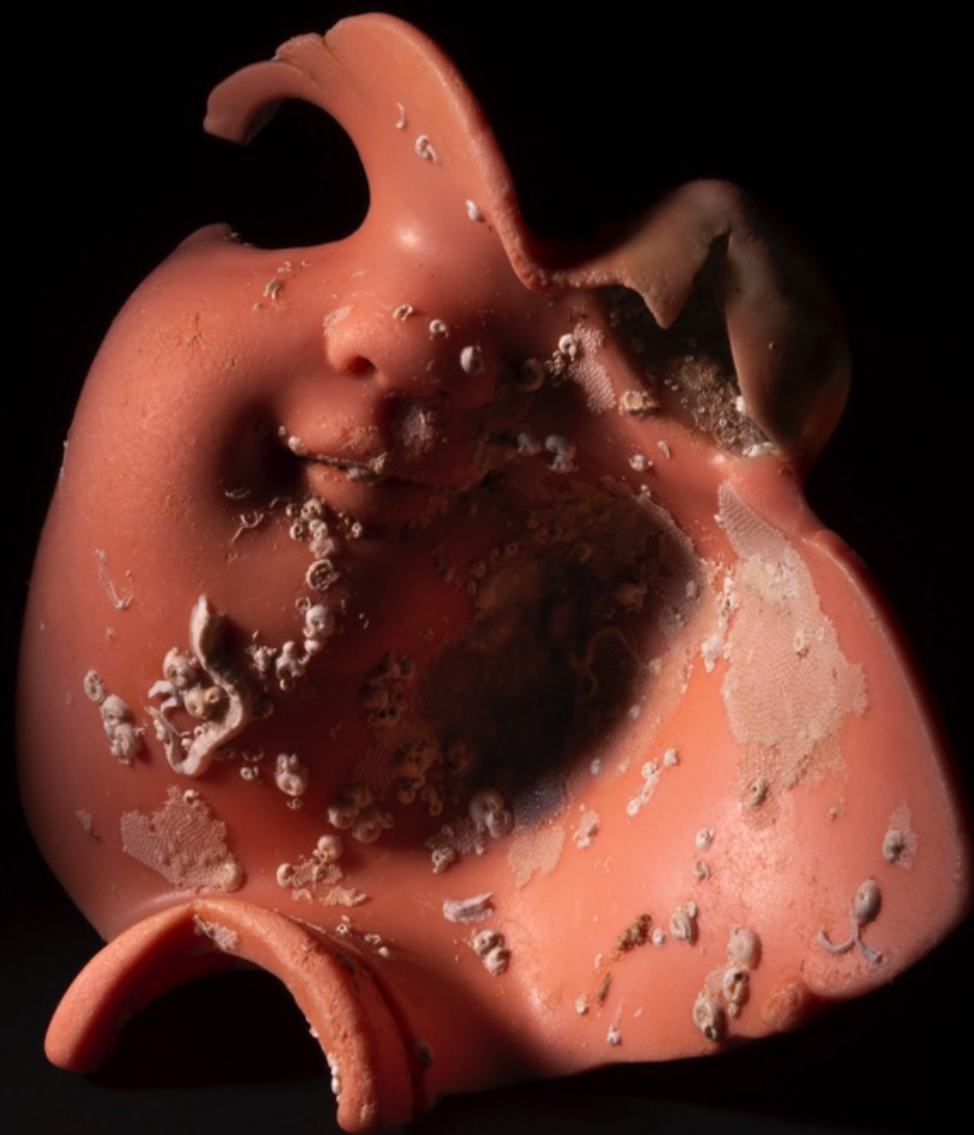
Dispositivo rizoférico – corais e conchas enredados em nylon

“Coleccionar é um fenómeno primitivo do estudo: o estudante é aquele que colecciona conhecimentos”
(Benjamin 2019, [H 4,3]).



Fémur – espécie desconhecida

“A palavra alemã *unheimlich* [infamiliar] é, claramente, o oposto de *heimlich* [familiar], doméstico, íntimo, e nos aproximamos da conclusão de que algo seria assustador porque não seria conhecido e familiar. Mas, naturalmente, nem tudo o que é novo e que não é familiar é assustador; a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que o que é inovador torna-se facilmente assustador e infamiliar; nem tudo o que é novidade é assustador. Ao novo e ao não familiar se deve, de início, acrescentar algo para torná-lo infamiliar” (Freud 1919).



Resto de rosto de boneca

“O colecionador, para quem as coisas se enriquecem pelo que conhece das suas origens e da sua duração na história, estabelece com elas uma relação semelhante, que agora parece arcaica” (Benjamin 2019, [H 4,4]).



Cassete sem fita magnética

Na área da Paleontologia, a classificação de subfóssil abrange qualquer registo vegetal ou animal com menos de 10.000 anos. O período Holoceno é uma das linhas cronológicas que estabelece esta categoria. Considerando como fóssil algo retirado de um contexto geológico, submerso ou soterrado, podemos encarar os fósseis numa variedade de objectos, ou traços de todo o género. Os fósseis são como máquinas do tempo: são disparadores de discursos e contam histórias sem escrita. São ignições da História.



“(...) as Passagens das grandes cidades de hoje são como cavernas com os fósseis de um animal extinto: (...) Pelas paredes dessas cavernas espalha-se a mercadoria, qual flora imemorial que, como os tecidos ulcerados, entra nas mais desregradas ligações. Abre-se aqui um mundo de secretas afinidades (...)”
(Benjamin 2019, [R 2,3]).

“Os fósseis mais antigos encontrados até agora na Terra, de mais de três mil e quinhentos milhões de anos, os paleontólogos interpretam-nos como restos de bactérias originárias; (...). A sua existência demonstra que o mistério da vida não pode separar-se do mistério da forma, mais exatamente de conformação de espaço interior debaixo de leis esféricas” (Sloterdijk 2006, 47).



Financiamento

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., no âmbito de uma bolsa de investigação com a referência 2023.04360.BD, com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/2023.04360.BD>, no doutoramento em Arte dos Media e Comunicação na Universidade Lusófona.

Referências

- Batchen, Geoffrey. 2000. *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Benjamin, Walter. 2019. *As Passagens de Paris*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. 2007. *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Flusser, Vilém. 2002. *Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Foucault, Michel. 2008. *A Arqueologia do Saber*. Forense Universitária.
- Freud, Sigmund. 1919. “O infamiliar [das Unheimliche]”. In *Obras incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Leroi-Gourhan, André. 1993. *Gesture and Speech*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Meillassoux, Quentin. 2009. *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. London: Continuum.
- Richter, Gerhard. 2010. “Between Translation and Invention: The Photograph in Deconstruction”. In *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, edited by Jacques Derrida and translated by Jeff Fort. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Sloterdijk, Peter. 2006. *Esferas III: Espumas*. Madrid: Siruela.

Nota biográfica

Fotógrafo e artista visual, Ricardo Geraldes é doutorando em Media e Comunicação na LUSOFONA-ECATI, bolseiro FCT, e investigador colaborador no CICANT. Licenciado e Mestre em Ciências da Comunicação (NOVA-FCSH), e pós-graduado em Gestão da Informação e Curadoria (NOVA-FCSH). É também formado em Fotografia pelo Ar.Co, e pela Escola Superior de Fotografia e Artes Visuais Maumaus.

ORCID

[0000-0002-2273-9178](https://orcid.org/0000-0002-2273-9178)

CIÊNCIA ID

[0F-10-FC6F-EF75](https://ciencia.id/0F-10-FC6F-EF75)

Institutional address

CICANT — Universidade Lusófona
Centro de Produção, Campo Grande 388
1749-024 Lisboa

Declaração de conflito de interesses

O autor declara não haver potenciais conflitos de interesse em relação à investigação, autoria e/ou publicação deste artigo. As fotografias utilizadas neste ensaio visual são da autoria de Ricardo Geraldes, não envolvendo direito de terceiros.

Para citar este ensaio

Geraldes, Ricardo. 2025. “MEMÓRIA FÓSSIL. A Fotografia como agente fossilizador da História.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (62): 140-167. <https://doi.org/10.34619/phyv-isvy>

Recebido Received: 2024-07-15**Aceito** Accepted: 2024-11-21

© Ricardo Geraldes. Este é um ensaio 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.

Ainda

Still

EDUARDO BRITO

I2ADS — Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal
epbrito@fba.up.pt

Resumo

Ainda parte do romance *Bruges-La-Morte*, escrito por Georges Rodenbach em 1892, no qual Hugues Viane se instala na cidade depois de enviuvar e ali encontra uma mulher igual à sua amada (premissa do mito de Orfeu e Eurídice — a morta morre uma segunda vez). É tido como o mais antigo livro que usa a fotografia como parte da sua narrativa.

Trinta e uma imagens da cidade, feitas entre 1888 e 1890 pelos estúdios parisienses de Levy & Neurdein, integram a primeira edição da Flammarion. São introduzidas por Rodenbach numa nota introdutória: “*não são apenas panos de fundo ou temas descritivos arbitrariamente escolhidos, antes se ligam, verdadeiramente, à acção do livro*” (Rodenbach 1898, 3).

Bruges-la-Morte inspirou um número de adaptações e remakes. Ópera: *Die Tote Stadt*, de Korngold (1932), Cinema: adaptado em *Rêves*, de Yevgeni Bauer (1915), em *Mas Allá del Olvido*, de Hugo del Carril (1956), e nos filmes homónimos de Alain d’Henaut (1980), Ronald Chase (1978) e de Rolland Verhavert (1981). Em 1954, Boileau e Narcejac fazem um remake literário, *D’entre les morts*, que Alfred Hitchcock usa para *Vertigo* (1958). Em 1962, Chris Marker estreia *La Jetée*, afirmando ser um remake de *Vertigo*. (Burgin 2004, 89)

Bruges-la-Morte torna-se precursor de um subgénero — seguido por Sebald, Breton, Calle e Blaufuks, entre outros — que explora a relação texto-imagem como um todo holístico, numa acepção próxima do que Roland Barthes chama de terceiro sentido, depois dos níveis óbvio e simbólico, obtuso como o ângulo maior que o recto, e que, fora da linguagem, não pode ser descrito mas apenas constatado (Barthes 1990, 45-61).

A minha memória para esta série é uma plethora de influências e reminiscências vindas de viagens e permanências em Bruges a partir do livro e das suas ressonâncias. As imagens que a constituem são impressões *in situ* a partir de fotografias do autor e fotogramas dos referidos filmes *Vertigo*, *La Jetée* e *Rêves*.

Palavras-chave

literatura | cinema | deriva | refotografia | ressonância

Abstract

The starting point of *Still* is *Bruges-La-Morte*, a novel written by Georges Rodenbach in 1892, in which Hugues Viane moves to the city after becoming a widower, and there he encounters a woman identical to his beloved one (the dead dies a second

time — the premise of the myth of Orpheus and Eurydice). It is considered the oldest book to use photography as part of its narrative.

Thirty-one photos of the city, taken between 1888 and 1890 by the Parisian studios of Levy & Neurdein, are included in the first edition by Flammarion. Introduced by Rodenbach in a note to the reader, “*they are not merely backdrops or arbitrarily chosen descriptive themes, but rather are genuinely connected to the action of the book*” (Rodenbach 1898, 3).

Bruges-la-Morte inspired adaptations and remakes. Opera: *Die Tote Stadt*, by Korngold (1932). Cinema: adapted as *Rêves* by Yevgeni Bauer (1915), *Mas Allá del Olvido* by Hugo del Carril (1956), and also the homonymous films by Alain d’Henaut (1980), Ronald Chase (1978), and Rolland Verhavert (1981). In 1954, Boileau and Narcejac produced a literary remake, *D’entre les morts*, which Alfred Hitchcock used as the basis for *Vertigo* (1958). In 1962, Chris Marker premiered *La Jetée*, later stating its film was a no less than a *Vertigo* remake (Burgin 2004, 89).

Bruges-la-Morte becomes a precursor to a subgenre — followed, among others, by Sebald, Breton, Calle, and Blaufuks — that explores the text-image relationship as a holistic entity, close to what Roland Barthes refers to as the third meaning. After the obvious and symbolic levels, it is obtuse, like an angle greater than the right-angle, that, beyond language, cannot be described but only observed (Barthes 1990, 45-61).

My personal memory for this series was made up from a plethora of influences and reminiscences from travels and time spent in Bruges, shaped by the book and its resonances. The images that constitute this series are Instax prints made from photographs by the author and frames from the aforementioned films *Vertigo*, *La Jetée*, and *Rêves*.

literature, cinema, drift, rephotography, resonance.

Keywords





O dia declinava quando saíu para fotografar. Fascinava-o o ambiente misterioso da cidade: o eco dos passos nas paredes das ruas estreitas, a passagem de um ciclista solitário, as sombras para lá das janelas: tudo lhe parecia uma cena de um crime prestes a acontecer.



O reflexo de um vulto nas águas do canal despertou-lhe a atenção. Decidiu segui-lo, como se disso dependesse uma revelação qualquer. Ah, a ilusão da epifania, isto *tudo nunca sempre o mesmo diferente nada*, de novo a repetição de um jogo antigo, gasto, cíclico.





Tudo isto é ainda *Bruges-la-Morte*, o romance escrito por Georges Rodenbach em 1892, o primeiro, diz-se, onde a fotografia é parte integrante da narrativa e já não apenas pano de fundo, que tem a cidade como personagem essencial, associada aos estados de alma, que aconselha, dissuade e determina a agir.



Como nos filmes, somos sempre detectives: não me digas que não queres saber o que aconteceu ao vulto e a quem o seguia.



Aqui estou a testar fórmulas, narrativa e o seu contrário, memórias de filmes, passagens e permanências, a escrever sobre uma perseguição ou um reencontro, a replicar como uma coreografia as imagens do livro, feitas pelos fotógrafos Isaac Lévy, Étienne e Louis Neurdein, a refazer a deriva das personagens do romance, Jane Scott e Hugues Viane, *he the hunter, she the prey. Or was it the other way around?*





Estabelece-se uma equação misteriosa, na qual o demónio da analogia se faz valer da traição do tempo e dos espelhos. Lição de silêncio vinda dos canais imóveis: Bruges como um labirinto onde ambos se encontram *sans souvenirs, sans projets. Leur temps se construit simplement autour d'eux.*



(— No, I just thought that I'd wander.

Yeah, well, don't you think it's kind of a waste for the two of us...

To wander separately?

Uh-huh.

But only one is a wanderer. Two together are always going somewhere.)



Não importa se a escrita é automática ou apropriada, conto ou instalação, arquivo falso ou ainda vivo. Certo é que sentia em cada rua de Bruges a cinza morta dos anos, como se o tempo escorregasse vertiginosamente até à boca. Nessas alturas, sabia que era parecido com a cidade.



Talvez fosse a primeira pessoa no segmento anterior. Estava a testar.



Dir-se-ia que a cidade não existe, fundida, a ir-se, afogada na chuva que a submergiu. Mais tarde, ao chegar ao Cais dos Espelhos, perdeu de vista o vulto. Não era de simbolismos, mas a coincidência mexeu consigo. Miragem ou deidade, a sua sombra ou uma versão anterior de si, fantasma ou espectro, jamais iria descobrir. Depois, como falenas, os olhos de tudo se esqueceram. O dia declinava.

Financiamento

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Bolsa de Doutoramento 2024.02127. BD.

Referências

- Burgin, Viktor. 2004. “Marker Marked.” Em *The Remembered Film*, 89 e ss. Londres: Reaktion Books.
- Barthes, Roland. 1990. “O terceiro sentido.” Em *O óbvio e o obtuso: Ensaios críticos III*, 45–61. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rodenbach, Georges. 1892. *Bruges-la-Morte*. Paris: Ernest Flammarion.
- Rodenbach, Georges. 2013. *Bruges-a-Morta*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar.

Filmografia

- Hitchcock, Alfred. 1958. *Vertigo*. Real. Paramount Pictures, EUA, 128 min.
- Marker, Chris. 1962. *La Jetée*. Real. Argos Films, França, 28 min.
- Marker, Chris. 1983. *Sans Soleil*. Real. Argos Films, França, 100 min.

Ópera

- Tiago Cutileiro. 2019. Tudo nunca sempre o mesmo diferente nada. Libreto de Tiago Cutileiro. Encenação de Leonor Keil, Sónia Baptista e Sara Carinhas.

Nota biográfica

Eduardo Brito trabalha em cinema, escrita e fotografia. No cinema, escreveu e realizou a longa-metragem *A Sibila* (2023), a partir do romance de Agustina Bessa-Luís. Realizou várias curtas metragens, entre as quais *Penúmbria*, *Declive* e *Úrsula*. Escreve regularmente argumentos para filmes de vários realizadores, entre os quais Rodrigo Areias, Manuel Mozos, Paulo Abreu e Luís Costa. Entre a fotografia e a palavra, os seus trabalhos exploram quase sempre os temas verdade-ficção-memória, bem como a relação texto-imagem: assim com os livros *As Orcadianas*, *East Ending*, *Fala Comigo*, *Pedra* e *Histórias Sem Regresso*. É doutorando em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), bolseiro FCT. Tem o mestrado em Estudos Artísticos, Museológicos e Curadoriais pela FBAUP, com a dissertação “Claro Obscuro — Em Torno das Representações do Museu no Cinema”. Fez especialização em guionismo na Escuela Internacional de Cine y TV, em Cuba. Ensina regularmente, como assistente convidado, na FBAUP e na ESAD.

Declaração de conflito de interesses

O autor declara não haver potenciais conflitos de interesse em relação à investigação, autoria e/ou publicação deste artigo.

Para citar este ensaio visual

Brito, Eduardo. 2025. “Ainda.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (62): 168-185.
<https://doi.org/10.34619/31ug-hwke>.

ORCID

[0000-0002-8052-5602](https://orcid.org/0000-0002-8052-5602)

CIÊNCIA ID

[2117-3A2B-CDDF](https://ciencia.id/2117-3A2B-CDDF)

Morada institucional

I2ADS — Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Avenida Rodrigues de Freitas, 265,
4049-021 Porto | Portugal.

Recebido Received: 2024-07-14

Aceito Accepted: 2025-01-18

© Eduardo Brito. Este é um ensaio 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.

