

O arquivo em reverso.
**A potência da origem e do
inconcluso nas obras de Filipa
César e Ângela Ferreira**

*The archive in reverse. The potential of origin and
the unfinished in the works of Filipa César
and Ângela Ferreira*

Sara Castelo Branco

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
da Universidade Nova de Lisboa
/ Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
ICNOVA — Cultura, Mediação e Artes
saracath1@hotmail.com
ORCID ID: [0000-0001-9930-7472](https://orcid.org/0000-0001-9930-7472)

Resumo: Numa problematização acerca das relações entre imagens em movimento, pós-colonialismo e arquivo, este texto aborda o filme *Spell Reel* (2017) de Filipa César (Porto, 1975) e a escultura-maquete *For Mozambique (Model n.º 1 for Screen-Tribune-Kiosk Celebrating a Post-Independence Utopia)* (2009) de Ângela Ferreira (Maputo, 1958) — obras que concretizam uma revisitação, interpretação e interrogação acerca das estruturas arquivísticas para interpelarem o início do cinema nos territórios pós-revolucionários africanos, solicitando pontos cegos do passado e disfunções do presente. As duas obras inscrevem o arquivo enquanto abertura para o futuro e *atualização* do originário: uma origem que não se determina apenas no que há no começo de algo, mas na procura daquilo que lhe é lacunar e fragmentário, existindo em potência e num estado inconcluso.

Palavras-chave: arquivo; arte contemporânea; cinema; origem; pós-colonialismo.

Abstract: *Questioning the relationships between moving images, post-colonialism and archives, this text addresses the film Spell Reel (2017) by Filipa César (Porto, 1975) and the sculpture-maquette For Mozambique (Model n.º 1 for Screen-Tribune — Kiosk Celebrating a Post-Independence Utopia) (2009) by Ângela Ferreira (Maputo, 1958) — works that revisit, interpret and interrogate archival structures to approach the beginning of cinema in post-revolutionary African territories. By requesting blind spots from the past and dysfunctions of the present, both works inscribe the archive as an opening to the future and an updating of the original: an origin that is not only determined by what is at the beginning of something, but in the search for what is lacunar, fragmentary and in an unfinished state.*

Keywords: *archive; contemporary art; cinema; origin; postcolonialism.*

Introdução: O devir da origem

“Ce n’est pas le passé qui nous domine. Ce sont les images du passé”.

George Steiner

Walter Benjamin define o significado de *origem* (*Ursprung*) opondo-o ao de *gênese* (*Entstehung*):

‘Origem’ não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. (...) O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado (Benjamin, 2014, p. 32).

Partindo deste carácter dinâmico e inconcluso, Benjamin contraria a ideia de causalidade do progresso histórico para realizar um entendimento da história enquanto construção fragmentada, descontínua e em ruturas. Esta ideia *benjaminiana* denota portanto a desconstrução de qualquer *origem* totalitária, uma rutura com a linearidade que propicia um resgate de fenómenos não concretizados, transformando-os e resignificando-os, onde a “exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma

transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado” (Gagnebin, 1994, p. 16).

Esta compreensão da *origem* enquanto movimento transitivo, de um contínuo *vir a ser*, alinha com a desvinculação que Michel Foucault estabelece entre o singular e o plural na regulação das visibilidades arquivísticas, ao separar os “arquivos (no plural) — enquanto locais físicos que se podem visitar — do “arquivo” (no singular) que se refere às regras gerais que regulam o visível e o articulável ou o que é observável e dizível” (Røssaak, 2017, p. 183)¹. A noção de *devir* consoa portanto com uma significação do *arquivo* enquanto lugar em contínua construção e inacabamento, que desloca a sua matéria para sentidos mais oclusivos e menos conformados. Se a investigação da história é uma prática performativa onde o entendimento do passado é sempre o de um “tempo e lugar que são inevitavelmente anacrônicos em relação às suas fontes” (Chambers, 2016)² — trata-se de uma experiência do passado em resistência e aberto às possibilidades de um presente também mutável. Esta dimensão liga-se portanto à própria etimologia da palavra *origem* que, associando o latim *Origo* (“início, origem”) à raiz do verbo *Oriri* (“elevantar-se, tornar-se visível, aparecer, surgir”), inscreve o valor heurístico das imagens do arquivo.

Neste sentido, Jacques Derrida sublinha que o arquivo existe numa relação com algo que retorna à origem para gerar uma abertura para o futuro:

a palavra e a noção de arquivo parecem, numa primeira abordagem, apontar para o passado, remeter a índices da memória consignada, lembrar a fidelidade da tradição. Ora, se tentamos sublinhar este passado desde as primeiras palavras destas questões é também para indicar uma outra problemática. Ao mesmo tempo, mais que uma coisa do passado, antes dela, o arquivo deveria pôr em questão a chegada do futuro (Derrida, 2001, pp. 46-48).

Partindo deste enquadramento para o alicerçar numa problematização acerca das relações entre imagens em movimento, pós-colonialismo e arquivo, este texto aborda o filme *Spell Reel* (2017) de Filipa César (Porto, 1975) e a escultura-maquete *For Mozambique (Model n.º 1 for Screen-Tribune-Kiosk Celebrating a Post-Independence Utopia)* (2009), apresentada na exposição *Monuments in Reverse* (2015) de Ângela Ferreira (Maputo, 1958) — obras que concretizam uma revisitação, interpretação e interrogação acerca das estruturas arquivísticas para interpelarem a origem do cinema no território pós-independentista africano, atuando sobre as suas fantasmagorias, redescobertas e transfigurações no presente. Convergindo num pensamento acerca

1 Tradução livre do inglês: “archives’ (in plural) — as physical places one can visit — from ‘the archive’ (in singular) as pertaining to general rules regulating the visible and the articulable or what is seeable and sayable”.

2 Tradução livre do inglês: “time and place that is inevitably anachronistic with respect to its sources”.

da transformação contemporânea da experiência do arquivo, as obras de César e Ferreira fixam o desígnio de Marc Bloch (1954) de que a nossa concepção do passado depende sempre do tipo de questões que colocamos, particularmente no contexto daquilo que constitui atualmente “o neologismo [que] Terry Smith descreve, [como] uma *iconomia*. Essa economia de ícones, imagens e signos existe num sensorio obscuro, que turva a paisagem social e cultural” (Enwezor, 2008, p. 40)³. A enunciação de uma economia contemporânea de circulação de imagens que influencia o entendimento dos arquivos, impondo um regime de representação icónica moldado por imagens instantâneas, ubíquas e mediadas (Smith, 2006).

1. A imagem em movimento e o real

Na obra *A arte do cinema* (1933), Rudolf Arnheim afirma que existem diferenças fundamentais entre as imagens do cinema e as imagens da realidade visual, relacionadas com fenómenos como a

conjugação da bidimensionalidade com a irrealidade da imagem cinematográfica — uma irrealidade devida à ausência da cor, às dimensões do écran e ainda a outros fatores. Disto resulta que as dimensões e as formas não aparecem no écran nas suas proporções reais mas distorcidas pela perspectiva (Arnheim, 1989, p. 22).

Cumprindo uma intenção modernista, Arnheim refuta o entendimento de que o cinema é mera reprodução mecânica da vida real, declarando que este é sobretudo um “veículo irreal”. Se o valor analógico das imagens do cinema foi-lhes consubstancial desde “as primeiras gravuras ou desenhos parietais paleolíticos: [em que] o homem sempre procurou, entre outros objetivos, evocar nas suas produções em imagem a semelhança com o que vê à sua volta” (Aumont & Marie, 2009, p. 22), o advento do cinema aconteceu num momento histórico em que a pintura renunciava à supremacia da analogia, levando a que este herdasse uma tradição de semelhança apoiada na “constatação empírica da forte impressão de realidade produzida pelo filme, [onde] vários teóricos viram aí o último ponto de uma história das artes representativas concebida como aspiração a uma cada vez maior analogia” (Aumont & Marie, 2009, p. 22). Embora o livro de Arnheim tenha perdido a urgência, ou esteja mesmo datado em relação a certas características relacionadas como o facto dos filmes serem maioritariamente a cores, tenha havido um aperfeiçoamento das técnicas de 3D ou se tenha

³ Tradução livre do inglês: “as Terry Smith’s neologism describes it, an iconomy. This economy of icons, images, and signs exists in a murky sensorium, blanketing the social and cultural landscape”.

alterado a relação espacial do corpo com os ecrãs, este texto continua atual pelo foco que coloca na “enorme distância existente entre olhar simplesmente para algo e olhar para algo que é projetado a partir da matéria do filme” (Bonetti, 2011, p. 123).

O referente corresponde no cinema ao seu registo, àquilo que ao ser mostrado transforma-se no testemunho de uma realidade. Esta inseparabilidade com uma qualidade referencial tem como género paradigmático o documentário que se funda intrinsecamente numa *relação com o real*. Embora a sua essência seja sinónimo deste registo fílmico, os documentários fazem “uma *representação* do mundo, e essa representação mostra uma visão particular do mundo. (...) A voz de um documentário serve como evidência de uma perspectiva, um argumento ou um encontro” (Nichols, 2001, p. 42)⁴. Desta forma, a concepção de um filme documental implica que o cineasta dê sempre um enquadramento e forma às imagens; uma perspectiva subjetiva sobre os sujeitos, os ângulos, os sons ou as palavras que filma, dado que “no minuto em que um indivíduo se envolve na representação da realidade, a integridade dessa realidade está irremediavelmente perdida” (Bruzzi, 2000, p. 6)⁵. Nesta perspectiva, a imagem cinematográfica é também “uma reflexão da imagem numa consciência de si-câmara” (Deleuze, 2009, p. 122) — ao mesmo tempo que enquadra e mostra as imagens, a câmara também se instala nelas como um “ser-com” (Deleuze, 2009, p. 117). Há portanto uma qualidade vestigial no cinema, em que a mimeses estabelece uma correspondência indicial e uma contiguidade material que impõe uma dupla temporalidade “entre o passado de uma presença (o ato de filmar) e o presente de uma ausência (a observação de um traço)” (Blümlinger, 2013, p. 24)⁶.

Por outro lado, Maria Lind e Hito Steyerl (2008) falam da existência de uma dualidade contemporânea que envolve as imagens documentais que, embora mais influentes do que nunca, são cada vez menos confiáveis e manipuláveis. Esta duplicidade atual face às imagens documentais emerge pelo facto destas cada vez mais penetrarem as esferas particulares dos sujeitos através das interfaces digitais. No entanto, a tecnologia digital conduz a uma perda total da relação entre a matriz, o original e a cópia, retirando o propósito à *reprodução*, dado que esta passa a ser somente uma formulação matemática e algorítmica da imagem. Desta forma, a digitalização assoma simultaneamente como *ameaça* e *promessa* para as imagens documentais, sendo uma forma

de desrealização contra a qual o documentário deve se afirmar a si mesmo, mas que oferece novas ferramentas para a criação e a distribuição de imagens não ficcionais, revitalizando esse campo de

4 Tradução livre do inglês: “a representation of the world, and this representation stands for a particular view of the world. (...) The voice of a documentary serves as evidence of a perspective, an argument, or an encounter”.

5 Tradução livre do inglês: “in the minute an individual becomes involved in the representation of reality, the integrity of that reality is irretrievably lost”.

6 Tradução livre do francês: “entre le passé d’une présence (l’acte de filmer), et le présent d’une absence (l’observation d’une trace)”.

prática. As animações geradas por computador sem vínculo com a realidade usurparam cada vez mais as imagens baseadas em lentes de filmes e vídeos, enquanto a imagem digital — aberta ao controlo granular e potencialmente invisível até ao último pixel — é assombrada por um espectro de manipulação, levando a um crise de fé na sua autenticidade (Balsom & Peleg, 2016, p. 16)⁷.

As transformações tecnológicas nas últimas décadas levaram igualmente a um renascimento no modo de produção, implementação e difusão das práticas documentais face às atuais condições sociais, geopolíticas e tecnológicas. Ao longo das últimas décadas, as práticas documentais têm conquistado o domínio da arte contemporânea, nomeadamente aquela que trabalha com imagens em movimento, tornando-se numa prática híbrida onde o digital constitui de facto “o ponto de encontro entre práticas que são historicamente construídas em campos distintos, e abre a prática documental a artistas visuais que a apreendem a partir da tradição do vídeo (experimental), da performance ou do cinema” (Caillet, 2014, p. 9)⁸. Neste sentido, diversos artistas trabalham processos de construção de sentidos sobre a *realidade* na sua obra, por vezes indo além da definição estrita do documentário, ao atuarem numa desconstrução estética e metodológica do género. Podemos assim identificar uma dupla trajetória dentro desta renovação, a de cineastas ou documentaristas que procuram reinventar uma relação com o real abrindo-se à arte; e a de artistas que buscam regenerar as formas artísticas em processos de experimentação, abrindo-se para a realidade (Caillet, 2014). No entanto, esta inclusão de formas documentais no domínio da arte foi muitas vezes considerada problemática por serem entendidas como contrárias à própria ideia de arte. A este propósito, Hito Steyerl e Maria Lind convocam Olivier Lugon para afirmar que

os modos documentais históricos foram forjados primeiramente no campo da arte, mas negaram repetidamente qualquer participação nele. Eles foram percebidos como estando “além da arte, mas em grande parte fazendo parte dela”. Este paradoxo leva à inclusão e exclusão sucessivas de formas documentais do campo da arte e abre uma zona de conflito em que diferentes ideias de arte (e a sua relação com a vida) se chocam e se transformam (Lind & Steyerl, 2008, pp. 14-15)⁹.

7 Tradução livre do inglês: “of derealization against which documentary must assert itself, and yet it offers new tools for the creation and distribution of nonfiction images, revitalizing this field of practice. Computer-generated animations with no tie to reality have increasingly usurped the lens-based images of film and video, while the digital image — open to granular, potentially invisible control down to the last pixel — is haunted by a specter of manipulation, prompting a crisis of faith in its authenticity. And yet, digital technologies have also proved a tremendous resource”.

8 Tradução livre do francês: “le lieu de rencontre entre des pratiques qui se sont historiquement construites dans des champs séparés et ouvre la pratique documentaire à des artistes plasticiens qui l’appréhendent, tout à la fois, à partir de la tradition de la vidéo (expérimentale), de la performance ou du cinéma”.

9 Tradução livre do inglês: “historical documentary modes were primarily forged within the art field, but repeatedly denied any part in it. They were perceived as being “beyond art, yet very much a part of it.”¹⁷ This paradox leads to the successive inclusion and exclusion of documentary forms from the field of art and opens up a zone of conflict in which different ideas of art (and its relation to life) clash and transform each other”.

Existe deste modo uma incerteza quanto às definições teóricas de *documentário*, sendo porém essa mesma indefinição ambivalente que tem contribuído para o sucesso e a difusão das práticas documentais, que oscilando

entre a arte e a não-arte, tem contribuído para criar novas zonas de entrelaçamento entre a estética e a ética, entre o artifício e a autenticidade, entre a ficção e o facto, entre o poder documental e o potencial documental, e entre a arte e as suas condições sociais, políticas e económicas (Lind & Steyerl, 2008, p. 16)¹⁰.

2. A nova febre do arquivo

Convocando determinadas práticas de saber e mecanismos de poder que definem formas de visível e de dizível, Gilles Deleuze (2005) afirma, a respeito de Michel Foucault, que uma época não preexiste os enunciados que a expressam, nem as visibilidades que a exercem:

por um lado, cada estrato, cada formação histórica implica uma repartição do visível e do enunciável que se faz sobre si mesma; por outro lado, de um estrato a outro varia a repartição, porque a própria visibilidade varia em modo e os próprios enunciados mudam de regime (Deleuze, 2005, p. 58).

Deleuze define assim as visibilidades em Foucault como “relâmpagos, reverberações, cintilações” (Deleuze, 2005, p. 62) que não se confundem

com os elementos visuais ou mais geralmente sensíveis, qualidades, coisas, objetos, compostos de objetos. Foucault constrói a esse respeito uma função tão original quanto a do enunciado. É preciso rachar as coisas, quebrá-las. As visibilidades não são formas de objetos, nem mesmo formas que se revelariam ao contato com a luz e com a coisa, mas formas de luminosidade (Deleuze, 2005, pp. 61-62).

Esta ordenação de visibilidades projeta-se na noção de que arquivo não é um conjunto inativo e neutro de artefactos históricos que guardam a memória do passado, mas um sistema discursivo dinâmico e atuante, que regula o que pode ser dito ou visto. A partir desta perspectiva, Jacques Derrida começa por observar em *Mal d'archive: Une Impression Freudienne*

10 Tradução livre do inglês: “hovering between art and non-art, has contributed to creating new zones of entanglement between the aesthetic and the ethic, between artifice and authenticity, between fiction and fact, between documentary power and documentary potential, and between art and its social, political, and economic conditions”.

(1995) que a palavra *arquivo* deriva do termo grego *arkheion*, que remete a “uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam” (Derrida, 2001, p. 12). A estes eram atribuídos um dever de guardarem e assegurarem a segurança física dos documentos oficiais nas suas casas, mas também uma competência hermenêutica:

Tinham o poder de interpretar os arquivos. Depositados sob a guarda desses arcontes, estes documentos diziam, de fato, a lei: eles evocavam a lei e convocavam à lei. (...) Habitam este lugar particular, este lugar de escolha onde a lei e a singularidade se cruzam no privilégio. No cruzamento do topológico e do nomológico, do lugar e da lei, do suporte e da autoridade, uma cena de domiciliação torna-se, ao mesmo tempo, visível e invisível (Derrida, 2001, p. 13).

De acordo com Carolyn Steedman, o mal ou a febre referida por Derrida no subtítulo do seu texto sugere a fundação de um “desejo pelo arquivo — [que] é o desejo de encontrar, localizar ou possuir o momento da origem ou do início das coisas. Derrida usa o conceito psicanalítico de Freud da compulsão para repetir — para colectar/re-coletar na memória — o que representa o impulso em direção à morte” (Steedman citado em Boscacci, 2015, p. 3)¹¹. Na teoria psicanalítica freudiana, o conceito de *pulsão de morte* define uma força desprendida de fenómenos psíquicos que, em oposição ao clamor da vida, opera silenciosamente no sentido da morte e da destruição. É a partir da interpretação desta concepção *freudiana* que Derrida formula o conceito de *mal de arquivo*, em que o apagamento surge como condição mesma para potencializar o arquivo através de uma energia muda que “trabalha para *destruir o arquivo*: com a *condição de apagar* mas também *com vista a apagar* seus “próprios” traços — que já não podem desde então serem chamados “próprios”. Ela devora seu arquivo, antes mesmo de tê-lo produzido externamente” (Derrida, 2001, p. 21).

Este desejo fervoroso pelo arquivo nunca esteve tão presente como no século XX, o primeiro a ser exaustivamente documentado pelos arquivos audiovisuais, encontrando-se “sob o feitiço do que um filósofo contemporâneo chamou de ‘febre do arquivo’, uma febre que, dadas as capacidades de armazenamento digital da World Wide Web, provavelmente não esfriará tão cedo” (Ernst, 2013, p. 137)¹². O arquivo na contemporaneidade — cada vez mais revertido em códigos e bits de informação — designa o conjunto de bancos de dados na World Wide Web que operam como *campos* e *dinâmicas* (Blom, 2017), na medida em que com os conteúdos digitais

11 Tradução livre do inglês: “the desire for the archive — is the desire to find or locate or possess the moment of origin or the beginnings of things. Derrida uses Freud’s psychoanalytic concept that the compulsion to repeat — to recollect/re-collect in memory — represents the drive towards death”.

12 Tradução livre do inglês: “under the spell of what a contemporary philosopher has called ‘archive fever,’ a fever that, given the World Wide Web’s digital storage capacities, is not likely to cool any time soon”.

não são desassociados de uma infraestrutura arquivística: “o arquivo é baseado na circulação de dados em rede, a sua forma enfática se dissolve na camada de codificação e protocolo, em circuitos electrónicos ou fluxo de dados” (Blom, 2017, p. 12)¹³. Se há algumas décadas atrás o arquivo podia ser definido como um repositório material de documentos organizado por alguma instância institucional, ele tem auferido uma condição cada vez mais imaterial com o desenvolvimento tecnológico. Existe portanto um paradoxo na forma como os arquivos fotográficos e fílmicos estão a tornar-se descorporizados pelos processos da digitalização, pois ao mesmo tempo que lhes dão uma disponibilidade ilimitada, ameaçam igualmente o desaparecimento material dos seus objetos. Deste modo, tornam-se ofuscadas as diferenças entre os arquivos antigos (impressos) e os novos (digitais): “a emergência de arquivos multimédia confunde a nítida distinção entre o passado (armazenado) e (a ilusão de) presença e, portanto, são mais do que apenas uma extensão ou remapeamento de práticas arquivísticas bem conhecidas” (Chun & Keenan, 2005, pp. 118-119)¹⁴. Por outro lado, Joan Gibbons (2007) refere o potencial para uma nova cultura da memória, denominada por *memória emergente* (“emergent memory”), que emerge e vem à superfície potenciada por esta fluidez e instabilidade da tecnologia digital, e que assevera duas coisas: “em primeiro lugar, que embora a memória seja baseada no passado, ela é sempre construída no presente; e, em segundo lugar, que a memória é um fenómeno altamente mutável e instável” (Gibbons, 2007, p. 139)¹⁵.

3. Do feitiço da película à inversão dos monumentos

Com fundamento nesta *febre do arquivo*, o conceito *impulso anarquivístico* (“archival impulse”) de Hal Foster (2004) sobrevém a partir da análise a *contra-arquivos* ou *contra-monumentos* ancorados numa perspectiva alternativa sobre aquilo que foi silenciado ou encoberto. Para o autor, este impulso envolve artistas que são “atraídos por começos não realizados ou projectos incompletos — na arte e na história — que podem oferecer novos pontos de partida” (Foster, 2004, p. 5)¹⁶. O prefixo grego *an(a)* exprime as ideias de repetição, ascensão, mudança e sentido contrário — trata-se portanto de um acrescento à palavra *arquivo* que lhe integra um

13 Tradução livre do inglês: “are no longer separated from the archival infrastructure: once the archive is based on networked data circulation, its emphatic form dissolves into the coding and protocol layer, into electronic circuits or data flow”.

14 Tradução livre do inglês: “The emergence of multi-media archives has confused the clear-cut distinction between the (stored) past and (the illusion of) presence and thus is more than just an extension or re-mapping of well-known archival practices. The archival phantasms in cyberspace are an ideological deflection of the sudden erasure of archives (both hard- and software) in the digital world”.

15 Tradução livre do inglês: “firstly, that, although memory is predicated on the past, it is always constructed in the present; and, secondly, that memory is a highly and unstable changeable phenomenon”.

16 Tradução livre do inglês: “these artists are often drawn to unfulfilled beginnings or incomplete projects — in art and in history alike — that might offer points of departure again”.

propósito ambivalente entre a iteração e a inversão, a subversão e a regeneração, tornando-se algo especialmente expressivo nas práticas de artistas que investigam narrativas pós-coloniais.

Estruturado neste enquadramento *anarquivístico*, *Spell Reel* (2017) resulta de um projeto investigativo denominado por *Luta ca caba inda* (“A luta ainda não acabou”), conduzido a partir de 2008 por Filipa César, Sana na N’Hada, Flora Gomes e Suleimane Biai, após a descoberta de um arquivo de filmes parcialmente destruído em Bissau. Este projeto concilia diferentes fontes e configurações que resultaram na criação de um cinema ambulante na Guiné-Bissau, no livro *Luta ca caba inda — Time Place Matter Voice. 1967-2017* (2018) ou na realização de diferentes filmes e conferências-performances. Este arquivo contém material filmado entre 1964 a 1980 por Sana Na N’Hada, Flora Gomes, José Bolama Cobumba e Josefina Crato que — com o apoio de nomes como Chris Marker ou Santiago Alvarez, e sob a iniciativa do líder independentista Amílcar Cabral do PAIGC — receberam formação cinematográfica entre 1967 e 1972 no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas, de forma a documentarem a luta pela independência, e o conseqüente período pós-independentista. Para Amílcar Cabral, o cinema era um meio revolucionário basilar para “uma independência do gesto e do olhar e para a construção de uma memória própria” (Cunha, 2016, p. 16). Apesar da morte precoce de Cabral em 1973, a política cultural guineense continuou o modelo determinado pelo líder independentista de “estabelecer as bases para uma cultura cinematográfica que refletisse a identidade cultural dos povos da Guiné-Bissau e que fosse independente de quaisquer formas de representações e sistemas de produção colonialistas” (Cunha, 2017, p. 33). Fundado em 1977, o INCA — Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual da Guiné-Bissau albergou a maioria deste arquivo fílmico trabalhado em *Luta ca caba inda*. Contudo o armazenamento impróprio, entre outros motivos de teor político-social, originaram que fossem apenas recuperáveis cerca de 40 das 100 horas originais de filmagem. Através do apoio do INCA, e de um trabalho colaborativo com parte dos cineastas que rodaram estes filmes, Filipa César trabalhou estas filmagens em ruína no Arsenal — Institut für Film und Videokunst em Berlim, realizando sobre elas um trabalho de investigação, recuperação e difusão. A trajetória deste material, que testemunha o nascimento do cinema guineense, é o ponto de partida de *Spell Reel*, onde César filmou as diferentes fases deste projeto, numa montagem que frequentemente sobrepõe as imagens antigas a preto e branco com as imagens digitais contemporâneas.

Partindo igualmente do início da cinematografia pós-independentista africana, a exposição individual *Monuments in Reverse* de Ângela Ferreira, apresentada no CAAA (Guimarães, 2015, curadoria de Ana Balona de Oliveira), reunia um conjunto de obras da artista realizadas entre 2008 e 2012. Esta exposição apresentava vários elementos *em processo*, tais como monumentos, desenhos, maquetes ou estudos reconcebidos em “arquivos escultóricos onde o passado insiste em intimar o presente para o inacabamento dos seus futuros” (Balona de Oliveira, 2015). Este texto centra-se numa das instalações da exposição, presente na Galeria 2 do CAAA, onde a artista colocou em diálogo uma constelação de objetos escultóricos, textuais

e filmicos. O primeiro desses elementos é a escultura-maquete *For Mozambique (Model n.º 1 for Screen-Tribune-Kiosk Celebrating a Post-Independence Utopia)* (2009) que pela sua própria forma detém intrinsecamente um carácter processual e arquivístico, reforçado pela colocação ao seu lado dos desenhos que lhe dão origem. O monumento que constitui esta maquete foi primeiramente apresentado numa escultura em grandes dimensões em 2008, sendo então completada por outros dois modelos, que devem ser exibidos separadamente: *For Mozambique (Model n.º 2 for Screen-Orator-Kiosk Celebrating a Post-Independence Utopia)* (2008) e *For Mozambique (Model n.º 3 for Propaganda Stand, Screen and Loudspeaker Platform Celebrating a Post-Independence Utopia)* (2008). Na Galeria 2, a escultura-maquete *For Mozambique (Model n.º 1 for Screen-Tribune-Kiosk Celebrating a Post-Independence Utopia)* é acompanhada por documentos e imagens relativas a um projeto intitulado *Nord contre Sud ou Naissance (de l'image) d'une Nation* (1977-1978) ideado por Jean-Luc Godard e Anne Marie Mièville para ser implementado em Moçambique, e pela projeção de dois filmes que expõem o sentimento celebratório do período pós-independentista moçambicano: um vídeo onde Bob Dylan interpreta a canção *Mozambique* (1976) e o filme *Makwayela* (1977) de Jean Rouch e Jacques d'Arthuys.

Além de concordarem num mesmo contexto temporal, geográfico e histórico, as obras de Filipa César e Ângela Ferreira abordam o início do cinema descolonizado da Guiné-Bissau e de Moçambique através de processos de aproximação entre diferentes elementos — seja pela montagem cinematográfica ou pela montagem espacial — extraíndo visibilidades ocultas para abordarem a dimensão intersticial e potencial do arquivo. Neste sentido, estas obras convocam elementos que, ficando num estado suspensivo e potencial, se inscrevem num sentido próximo do conceito de *ainda-não* (“noch nicht”) de Ernst Bloch (1995), que expressa uma latência em processo de se manifestar: “O Ainda-Não é o modo como o futuro se inscreve no presente e o dilata. Não é um futuro indeterminado nem infinito. É uma possibilidade e uma capacidade concretas que nem existem no vácuo, nem estão completamente determinadas” (Bloch citado em Santos, 2002, p. 255).

4. Filipa César — *Spell Reel*

“L'image n'est pas un contenu inerte de conscience: c'est un acte et non une chose”.
Jean-Paul Sartre

4.1. Arquivo, caleidoscópio e materialidade

Enquanto objeto de combinações múltiplas, o caleidoscópio é um brinquedo ótico com origem na cultura visual do século XIX, onde a cada movimento se aglutinam imagens

diferentes que criam porém uma simultaneidade visual entre si. A cada movimento giratório, este aparelho origina uma visão fracturada pela montagem e remontagem de imagens. De acordo com Georges Didi-Huberman, este modelo ótico relacionado com uma forma de visibilidade errática e constelatória teria interessado a Walter Benjamin por comprometer um duplo regime da imagem entre “a polirritmia do tempo, [e] a fecundidade dialética” (Didi-Huberman, 2017, p. 161). Benjamin associaria a esta imagem caleidoscópica ao telescópio, na medida em que a imagem dialética pode ser entendida como um processo em que

‘o passado [se vê] telescopado pelo presente’ (...), recorre por certo ao termo telescopagem, um dos seus preferidos, com a consciência do duplo paradigma que nele se encontra reunido: por um lado, o valor de choque, de violência, de embutimento — catastrófico ou sexual —, em suma, o valor de desmontagem que a ordem das coisas sofre nesse momento; por outro, o valor de visibilidade, de conhecimento, de distanciamento, em suma, o valor de montagem de que beneficiam a visão de perto e de longe, graças ao telescópio (Didi-Huberman, 2017, p. 158).

Esta ordenação de imagens e temporalidades telescopadas parece estruturar *Spell Reel*, que é constituído pela articulação entre simultaneidades e (des)visibilidades, mas igualmente por vincular uma imagem em ato e fluxo. *Spell Reel* dá-se primeiro a ver numa imagem colocada em forma inversa: observamos soldados guineenses revezados por entre os troncos de várias árvores numa perspectiva invertida de cima para baixo. Surgem depois no ecrã as palavras: “the kapok tree, sees the freedom fighters, upside down”. Esta primeira imagem feita de uma ordem que se volta sintomaticamente em sentido contrário parece apelar a um atributo particular deste filme relacionado com uma perspectiva em desvio de sentido que — entre o revirar, o sobrepor ou o enviar — encerra uma outra possibilidade de visão sobre as imagens legadas pelos arquivos filmicos da Guiné-Bissau.

Estes primeiros planos do filme convocam também um sentido interno da matéria cinematográfica: a árvore que observa os soldados, em português designada por mafumeira ou polião, tem como constituinte a celulose, um dos materiais na base da composição inicial das películas filmicas. Os soldados são assim observados em reverso por uma árvore que convoca organicamente a terra guineense e a película cinematográfica. O nitrato de celulose, ou o *algodão-pólvora*, foi usado na fabricação dos filmes até aos anos 1940. A sua alta inflamabilidade provocou inúmeros incêndios em cofres e salas de cinema, causando a perda de parte substancial do património cinematográfico. Embora os filmes em 16 mm nunca tenham sido fabricados com base em nitrato de celulose, a instabilidade química do seu material condena-os igualmente a um processo de decomposição conhecido por síndrome do vinagre. Consequentemente, os primeiros filmes marcam organicamente em si o signo da morte — seja pela ardência do fogo ou pelo apagamento da degradação, há um percurso intrínseco em direcção à ruína. Indagando o início do cinema da Guiné-Bissau

no momento da possível contingência do seu desaparecimento, a artista toma a forma das coisas conforme estas foram encontradas, apresentando o apagamento das imagens, que ao gravarem a sua própria dissolução inscrevem-se nas reutilizações cinematográficas que assumem

a função enigmática de ruínas, na medida em que nos transmitem sobretudo um sentimento de temporalidade. (...) Considerado através deste ponto de vista, o arquivo cinematográfico incorpora, talvez mais do que outros, um sistema abstracto que pode ser considerado “desconstrutivista”, isto é, um processo de dissolução e recomposição (Blümlinger, 2013, pp. 50-51)¹⁷.

Assumindo a destruição da película enquanto inscrição da passagem do tempo sobre o filme, *Spell Reel* carrega em si a ausência num sentido duplamente mnemónico e material: interpela aquilo que se mantém enquanto desaparecimento na imagem, mas também na memória — articulando simultaneamente um movimento voltado para o futuro que se inscreve na afirmação de Derrida de que

as condições de arquivamento implicam todas as tensões, contradições ou aporias (...) especialmente aquelas que esboçam um movimento de promessa ou de futuro não menos que de registo do passado, o conceito de arquivo não pode evitar conter em si mesmo, como todo e qualquer conceito, um certo peso de impensado. (...) Envolve a história do conceito, articula o desejo ou o mal de arquivo, sua abertura para o futuro, sua dependência em relação ao que está por vir, em suma, tudo o que liga o saber e a memória à promessa (Derrida, 2001, pp. 44-45).

Neste sentido, a *ausência* ligada ao fragmento enquanto vestígio de uma totalidade perdida — que detém identicamente um atributo de *presença* por ser aquilo que resiste no substrato da imagem — parece rever-se na consideração crítica que a artista faz da noção de arquivo, ao propor esta perspectiva *derridiana* onde o arquivo não remete apenas à memória e ao passado, mas abre-se para o que está *por vir*. Este propósito é expressivamente demonstrado no filme pela captação da exibição dessas imagens arquivísticas num cinema ambulante que percorreu a Guiné-Bissau, onde os filmes foram apresentados pelos seus cineastas, alongando a experiência coletiva do passado ao presente. Ao serem projetadas no mesmo local onde foram filmadas, as imagens encontram-se com o presente, quer num sentido temporal e espacial como

17 Tradução livre do francês: “la fonction énigmatique des ruines, dans la mesure où celles-ci nous transmettent avant tout le sentiment de la temporalité. (...) à la «dégradation biologique» des copies, pourrait-on dire avec Derrida⁷², correspond la fusion des processus de remémoration et de représentation sur la pente de l’oubli et de l’extinction. Considéré de ce point de vue, l’archive cinématographique incarne peut-être plus que d’autres un système abstrait qui peut être considéré comme «déconstructiviste», c’est-à-dire comme un procédé de dissolution et de recomposition”.

geracional, através da introdução desta herança fílmica às audiências guineenses mais jovens. O filme trata portanto a complexidade envolvida na visibilidade que se faz dessas imagens do passado, que aqui são também reveladas no ato da fala ao serem comentadas por N’Hada e Gomes, sublinhando a ambiguidade inerente do desfasamento da memória. A película, ou este *encantamento da película*, surge portanto aqui como *sedimento* enquanto soma do conjunto; uma matéria de diferentes camadas, embora mantendo um substrato móvel, uma instabilidade intrínseca advinda desta mistura de diferentes ordens, confrontando continuamente o que lhe resta, com o que virá e com tudo o que já foi — e mostrando um arquivo que não apenas se move para a origem, como potencialmente para o futuro.

4.2. Fantasmagorias e trans-temporalidades

Através da fragmentação de várias imagens dentro de uma mesma imagem, *Spell Reel* opera uma espacialização imagética que nivela dois tempos num mesmo tempo, ou dois lugares num mesmo lugar. O filme apresenta frequentemente planos sobrepostos de imagens, onde as filmagens do passado se incorporam com os fragmentos do presente; um sistema de sobreposição feito por pequenas janelas trans-temporais que são colocadas em relação umas com outras. Além das ligações horizontais e de sucessão inerentes à montagem, *Spell Reel* revela-se portanto em profundidade, onde este processo de sobreposição inscreve outros estratos e sedimentações temporais e sígnicas para as imagens, como a colocação da forma fotográfica do fotograma em simultâneo com a sua forma fílmica — mostrando a mesma imagem em estados e tempos distintos.

Neste sentido, o filme trabalha num mesmo plano aquilo que Jamie Baron afirma serem as três temporalidades envolvidas no trabalho realizado com filmes apropriados:

o “depois” da filmagem de arquivo, o “agora” da produção do filme de apropriação, e o “agora” de assistir ao filme de apropriação. Porém, para que o efeito de arquivo ocorra, deve haver um distanciamento entre o “depois” do documento e o “agora” da produção do filme de apropriação evidenciado dentro do filme (Baron, 2012, pp. 109-110)¹⁸.

Desta forma, o autor sugere que existe uma *disparidade temporal* (“temporal disparity”) nos documentos de arquivo quando experienciados pelo espectador de um filme apropriado,

18 Tradução livre do inglês: “the “then” of the archival footage, the “now” of the production of the appropriation film, and the “now” of watching the appropriation film. However, for the archive effect to occur, there must be a gap between the “then” of the document and the “now” of the appropriation film’s production made evident within the film”.

que percebe um “depois” e um “agora” gerados dentro de um único texto, sendo justamente essa disparidade temporal que dá origem ao reconhecimento a um *efeito arquivo*: “Através da sua (re)contextualização num filme de apropriação e conseqüente produção de disparidade temporal e efeito de arquivo, o documento torna-se ao mesmo tempo “achado” e “arquivado”” (Baron, 2012, p. 113)¹⁹. Por outro lado, esta formulação de imagens em *Spell Reel* pode ser articulada com a afirmação de Vivian Sobchack de que podemos entender o documentário não apenas como um tipo de objecto fílmico, mas mais significativamente como uma forma de *experiência* baseada numa “experienciada “diferença” e “suficiência” de um modo específico de consciência e identificação com a imagem cinematográfica” (Sobchack, 1999, p. 241)²⁰.

A partir de uma dimensão que trabalha com revelações, apagamentos e interstícios, *Spell Reel* inscreve-se naquilo que T.J. Demos define como *estética do fantasma* (“aesthetic ghosts”), a forma como diversos artistas tratam a questão do pós-colonialismo através de uma estética espectral envolvida em “como utilizar o visto e o dito, e permitir que os elementos normalmente silenciosos e invisíveis que os obscurecem sejam visíveis e ouvidos” (Demos, 2013, p. 28)²¹. O fantasma é uma figura inerentemente anacrônica pelo retorno diferido que faz a um tempo ao qual não pertence, sendo o rastro de uma memória que irrompe no presente. O autor afirma que o reconhecimento dos fantasmas da história pode ser assim compreendido como uma forma de atualização de problemas não resolvidos do colonialismo, que comunicam certas disfunções do presente:

Contra a amnésia e o não-reconhecimento que caracteriza grande parte da representação cultural e política europeia, os artistas (...) podem ser pensados como mágicos do “espectral” (...) um termo que uso para me referir às memórias assombradas e presenças fantasmagóricas que se recusam a descansar em paz e não podem ser situados firmemente dentro da representação (Demos, 2013, p. 8)²².

Segundo T. J. Demos, as práticas documentais contemporâneas são o modo mais produtivo de evocar a relação entre uma vontade de fazer história pela imagem e testemunho e o fenómeno de amnésia que caracteriza o atual contexto pós-colonial. Neste contexto, Okwui Enwezor afirma que a câmara é intrinsecamente uma “máquina de arquivar” (“archiving machine”):

19 Tradução livre do inglês: “the archival document as such, or, in other words, to the archive effect. Through its (re) contextualization in an appropriation film and the consequent production of temporal disparity and the archive effect, then, the document becomes both “found” and “archival””.

20 Tradução livre do inglês: “the term names not only a cinematic object, but also the experienced “difference” and “sufficiency” of a specific mode of consciousness and identification with the cinematic image”.

21 Tradução livre do inglês: “how to take the seen and the spoke and allow the normally silent and invisible elements that shadow them to be visible and heard”.

22 Tradução livre do inglês: “Against the amnesia and misrecognition that characterizes so much of European cultural and political representation, the artists addressed herein might be thought of as conjurers of the “spectral” (...) a term I use to address the haunting memories and ghostly presences that refuse to rest in peace and cannot be situated firmly within representation”.

A imagem duplicável e infinitamente reproduzível, quer seja uma fotografia ou uma imagem em movimento, derivada de um negativo ou de uma câmara digital, torna-se, no domínio da sua reprodução mecânica ou distribuição digital ou projeção múltipla, uma imagem verdadeiramente arquivística. (...) O desejo de fazer uma fotografia, de documentar um acontecimento, de compor enunciados como acontecimentos únicos, está diretamente relacionado com a aspiração de produzir um arquivo (Enwezor, 2008, p. 12)²³.

O atributo arquivístico da câmara liga-se no dispositivo documentário a um mecanismo envolvido em processos seletivos de visibilidade que, tal como no arquivo, concebe construções de sentido a partir do momento em que seleciona, organiza ou legitima certos elementos e testemunhos: “o mundo como o vemos através da janela do documentário é ampliado, telescopado, dramatizado, reconstruído, fetichizado, miniaturizado ou modificado. (...) Este é o mundo que vemos, mas também é *um* mundo, ou mais exatamente, uma visão *do mundo*” (Nichols, 1991, p. 113)²⁴. Este mundo apresentado e construído pelas imagens de *Spell Reel* inscreve-se num sistema de significação ligado à *tradução*: ao movimento de transpor a linguagem do real para a linguagem cinematográfica. Este caminho de desconstrução e reconstrução da realidade liga-se justamente a esta estética de presença fantasmagórica que surge aqui na sua condição de reversão, de um *retorno invertido*, operado sobre visibilidades e invisibilidades, continuidades e descontinuidades, latências e rastros.

5. Ângela Ferreira — *Monuments in Reverse*

“Le monument est ce qui parle sans mots, ce qui nous instruit sans intention de nous instruire, ce qui porte mémoire par le fait même de ne s’être soucié que de son présent”.
Jacques Rancière

23 Tradução livre do inglês: “The infinitely reproducible, duplicable image, whether a still picture or a moving image, derived from a negative or digital camera, becomes, in the realm of its mechanical reproduction or digital distribution or multiple projection, a truly archival image. (...) The desire to make a photograph, to document an event, to compose statements as unique events, is directly related to the aspiration to produce an archive”.

24 Tradução livre do inglês: “The world as we see it through a documentary window is heightened, telescoped, dramatized, reconstructed, fetishized, miniaturized, or otherwise modified. (...) This is indeed the world we see but it is also a world, or more exactly, a view of the world”.

5.1. Entre o *documento* e o *monumento*

Em *Archives, Documents, Traces* (1978), Paul Ricoeur une as noções de arquivo, traço e documento pela afinidade que estabelecem enquanto elementos que relacionam o passado e o presente, a ocorrência e a evidência da sua ocorrência. O traço, vínculo de caráter indicial alicerçado ao rastro que as coisas deixam na sua passagem, é fulcral para compreender como os arquivos são formados: “se se pode dizer que os arquivos foram instituídos, e os seus documentos recolhidos e conservados, é com base no pressuposto de que o passado deixou uma marca, que se transformou nos monumentos e documentos que testemunham o passado” (Ricoeur, 1984-1988, p. 119)²⁵. Neste contexto, Derrida (2002) sublinha a existência de uma *origem traçante* (“l’origine traçante”) que “parte de uma origem, mas que imediatamente se separa da origem e que permanece como rastro na medida em que se separou do traçamento, da origem traçante. É assim que há aí traço e começo dos arquivos” (Derrida, 2002, p. 22)²⁶.

A convocação de uma forma voltada em sentido inverso, tal como o primeiro plano do filme de Filipa César, denomina a exposição individual *Monuments in Reverse* de Ângela Ferreira que convoca projetos artísticos que nunca ultrapassaram o estágio “do estudo ou da maquete (a torre de Tatlin, as tribunas de Klucis, a série moçambicana de Godard), e contém imagens cuja visibilidade sempre foi limitada (nos últimos trinta anos, as projeções públicas de *Makwayela* contam-se nos dedos)” (Monteiro, 2018, p. 14). Enquanto dispositivo de representação arquitetural, a maquete convoca a origem latina de *representar* (*repraesentare*) que significa “conferir uma presença e a presença assim conferida não parece poder escapar às contingências das representações que em cada caso forem adotadas para o fazer” (Duarte, 2016, p. 21). As maquetes são portanto instrumentos de imaginação e tradução de um pensamento em representação, encontrando-se entre o imaginário e a realidade dos “objetos projetados no futuro” (Ayres citado em Alexandre, 2001, p. 14). A partir desta circunstância identitária potencial e processual da maquete, a exposição de Ferreira inscreve os *traços* utópicos de acontecimentos e monumentos da pós-independência moçambicana que não se fixaram no seu objeto final.

A escultura-maquete *For Mozambique (Model n.º 1 for Screen-Tribune-Kiosk Celebrating a Post-Independence Utopia)* (2009) foi inspirada por estruturas agit-prop de Gustav Klucis, realizadas para celebrar dois eventos históricos da ainda recente União Soviética, o IV Congresso do Comintern e o 5.º aniversário da Revolução de Outubro de 1922. Através da invenção de

25 Tradução livre do inglês: “If archives can be said to be instituted, and their documents are collected and conserved, this is so on the basis of the presupposition that the past has left a trace, which has become the monuments and documents that bear witness to the past”.

26 Tradução livre do francês: “c’est quelque chose qui part d’une origine mais qui aussitôt se sépare de l’origine et qui reste comme trace dans la mesure où c’est séparé du tracement, de l’origine traçante. C’est là qu’il y a trace et qu’il y a commencement d’archives”.

formas simultaneamente funcionais e experimentais ao serviço da mobilização propagandística pró-soviética, a construção destes quiosques temporários, nunca plenamente realizados, serviriam como dispositivos de comunicação multimédia, posicionados nas ruas durante “eventos importantes e ofereciam várias funções, incluindo *stands* de livros, megafones e plataformas para oradores, lugares para posters, ecrãs para a projeção de filmes” (Ferreira, 2016, p. 247). Na Galeria 2, esta maquete-escultura encontra-se com documentos e imagens alusivas a determinados eventos do cinema pós-colonial moçambicano. A partir de 1975, o cinema cumpriu um papel importante na política cultural de Moçambique, particularmente após a criação do Instituto Nacional do Cinema Moçambicano (INC), uma das primeiras iniciativas culturais do primeiro presidente moçambicano Samora Machel, pensada para um país

que praticamente não tinha experiência em produção cinematográfica e tampouco tinha um sistema de televisão, apresentava-se então como uma espécie de campo aberto à experimentação para a criação da imagem autêntica de um povo, de um país, que não apresentava histórico significativo de consumo de imagens audiovisuais próprias (Soranz, 2014, p. 148).

For Mozambique é assim acompanhada por documentação imagética e textual relativa ao projeto *Nord contre Sud ou Naissance (de L'image) d'une Nation* (1977-1978), um modelo para a primeira televisão de Moçambique, ideado por Jean-Luc Godard e Anne Marie Mièville. Para os cineastas tratava-se da oportunidade de explorarem “um experimento com a imagem videográfica, uma tecnologia nova, sobre a representação do povo, em um país novo, sem histórico de consumo de imagens” (Soranz, 2014, p. 156). Numa alusão crítica ao teor racista de *The Birth of a Nation* (1915) de D. W. Griffith, Godard e Mièville acrescentaram ao título o confronto entre norte e sul, e especialmente a *imagem* entre parêntesis, enfatizando a importância do “nascimento de uma nação pela imagem que ela constrói de si mesma, que gostava de construir, ou suceder em construir” (Witt, 2013, p. 141)²⁷. Registrando o espírito celebratório do período pós-independentista moçambicano encontram-se ainda projetados no mesmo espaço dois filmes: numa das paredes, Bob Dylan interpreta a canção *Mozambique*, celebrando a revolução moçambicana no concerto *Hard Rain* (1976) no Colorado; e, na parede oposta, esta canção é contaminada por um canto originário do sul de Moçambique, proveniente do filme *Makwayela* (1977), que regista um grupo de trabalhadores fabris acabados de regressar de minas da África do Sul sob o signo do Apartheid. Este filme foi realizado por Jean Rouch e Jacques d'Arthuys, juntamente com uma equipa de realizadores franceses da Universidade de Paris X (Nanterre), que levaram a cabo vários projetos, como oficinas de super-8,

27 Tradução livre do inglês: “birth of a nation through the image it constructs of itself, would like to construct, or succeeds in constructing, and then wants to pass on to others”.

em colaboração com departamentos da Universidade Eduardo Mondlane (UEM) com o objetivo de treinarem cineastas moçambicanos. Embora os dois projetos tenham ficado inacabados²⁸, marcando o fim dos trabalhos de Rouch e Godard/Miéville em Moçambique, estes textos e imagens assomam como uma exaltação deste momento vital da história moçambicana.

De acordo com Jacques Le Goff, a origem etimológica da palavra *monumento* deriva da palavra latina *monumentum* que remete à “raiz indo-européia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa ‘fazer recordar’, de onde ‘avisar’, ‘iluminar’, ‘instruir’. (...) o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação” (Le Goff, 1996, p. 510). Trata-se portanto daquilo que sobrevive na memória coletiva, mas que não é o conjunto do que existiu no passado

mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. Estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador (Le Goff, 1996, p. 535).

Somente a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva “recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa” (Le Goff, 1996, pp. 535-536). Desta forma, o documento não é inócuo, é antes o resultado de “uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez

28 Ao analisar algumas das possíveis razões que levaram ao falhanço do projeto, Manthia Diawara afirma que Ruy Guerra — o então dirigente das atividades do Instituto Nacional de Cinema — achava que Godard gastava demasiado dinheiro na produção e teorização, do que na realização efetiva dos filmes. Diawara afirma assim que talvez: “Godard não estivesse nem interessado em produzir as imagens tanto quanto estava em tentar definir essas imagens, tentando lançar as bases, preparando o tipo de televisão que deveriam construir diante da situação mundial. Era isto que ele fazia, mas o que as pessoas esperavam (incluindo o próprio Godard) era pelo menos alguns exemplos dessas imagens: as imagens que queremos e precisamos. (...) Neste sentido, havia uma ideia de fracasso, mas para Godard de certa forma, o projeto era provocar pensamento sobre a imagem e fazer as pessoas se perguntarem, ‘o que queremos quando temos uma televisão?’” (Diawara, 2003, p. 111) (tradução livre da autora). Por outro lado, o motivo do insucesso do projeto de Jean Rouch tinha um sentido contrário: “se Rouch filma sem pensar, Godard não filma por pensar demais” (Serra, 2017, p. 18). Apesar do uso de Super 8 interessar a Rouch pela leveza, baixo custo e facilidade de manuseamento, Diawara afirma que este e o grupo de Super 8 “foram os mais criticados. Eles foram automaticamente vistos como neocolonialistas porque tal rótulo já tinha sido aplicado a Rouch por alguns historiadores e críticos de filmes francófonos. O Instituto argumentou que o projeto estava usando moçambicanos como cobaias para testar o equipamento de Super 8, que eles utilizavam como marketing ao redor do mundo. O Instituto também acusava Rouch de desperdiçar filme. Uma grande quantia de dinheiro foi usada na produção que o próprio Rouch chamava de *carte postale*. Os críticos argumentaram que um país revolucionário como Moçambique não poderia arcar com tamanho desperdício” (Diawara apud. Soranz, 2014, p. 160). Outras dificuldades envolvidas nestas atividades em Moçambique vinham da dificuldade na manutenção dos equipamentos, dos entraves na comunicação, mas também por situações de guerrilha em algumas regiões o que dificultava a circulação em áreas rurais. Por fim, os dois cineastas “advogavam por uma formação da população às técnicas e que pudesse desembocar na emergência de um cinema do povo para o povo, o governo da Frelimo, parecia mais interessado no fomento de um cinema estatal, feito por profissionais” (Bamba, 2017).

esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio” (Le Goff, 1996 p. 538). A partir deste contexto, Michel Foucault reflete de forma semelhante sobre as noções de *documento* e *monumento*, afirmando que

a história, na sua forma tradicional, visava ‘memorizar’ os monumentos do passado, transformá-los em documentos e fazer falar esses traços que, por si próprios, muitas vezes não são verbais ou dizem em silêncio coisa diferente do que dizem; nos nossos dias, a história é o que transforma os documentos em monumentos e que, onde se decifravam traços deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer no recorte do vazio aquilo que os homens haviam sido (Foucault, 2005, p. 33).

Segundo Foucault, a história clássica memorizava os *monumentos* do passado convertendo-os em *documentos* que serviriam para reconstituir ou construir uma história objetiva e passiva, através da descrição e hierarquização documental; mas a nova história demonstrou que o *documento* não é um instrumento da história, mas o seu próprio objeto; sendo, tal como os *monumentos*, um instrumento de poder. Ao preservar determinadas imagens do passado, o *documento* revela e esconde. Neste sentido, o empreendimento fundamental da história não é mais interpretar o *documento* ou determinar se este possui veracidade, mas trabalhar uma “massa de elementos que se trata de isolar, de agrupar, de tornar pertinentes, de pôr em relação, de constituir em conjuntos” (Foucault, 2005, pp. 33-34).

A partir de um registo de projetos inconclusos, e de um exercício de associação entre eles, Ângela Ferreira inscreve estas operações *foucaultianas* ligadas ao princípio da montagem, edificando a importância de considerar os documentos como monumentos. A artista invoca portanto projetos que, colocados numa união constelatória, consignam o arquivo enquanto lugar simultâneo de preservação e fabricação de memória — onde o termo *reverso* evoca aqui esse colocar em sentido contrário do monumento na intenção de visibilizar as suas marcas de enunciação mais obscurecidas e esquecidas. Um monumento que vai além de si próprio, ou se vira para si mesmo num olhar inverso.

5.2. Ativação, articulação e montagem

Afirmando a índole do arquivo enquanto lugar de fracturas, intensidades, sobrevivências e desvios, Didi-Huberman declara que a montagem é um “modo de expor visualmente as descontinuidades do tempo que atuam em todas as sequências da história” (Didi-Huberman, 2013, pp. 399-400). Na sua dimensão intrinsecamente ligada ao fragmento e ao indício, ao relevado e ao omitido, a montagem une-se à imagem de arquivo que também se realiza numa dimensão lacunar. Por conseguinte, os artistas que trabalham com o arquivo efetuam com frequência operações de montagem sobre a sua matéria — utilizando, interpretando, reproduzindo e

exibindo obras preexistentes e feitas por terceiros. Esta circunstância pode ser integrada no que Nicolas Bourriaud denomina por uma *arte da pós-produção* (“art of postproduction”) que parece responder ao atual caos multiplicado da cultura, ao ser caracterizada

pelo aumento da oferta de obras e pela anexação do mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas. Estes artistas que inserem a sua própria obra na de outros contribuem para a erradicação da distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, readymade e obra original (Bourriaud, 2002)²⁹.

Devido às possibilidades ilimitadas resultantes da digitalização, este património comum nunca foi tão potenciado quanto hoje sob o signo da cultura tecnológica, originando possibilidades inéditas de acesso e de utilização das imagens. Se a citação, apropriação, reciclagem ou colagem de elementos distintos são modos de criação artística que remontam aos movimentos de vanguarda do início do século XX, o advento e o progresso da tecnologia digital tem afetado profundamente estas práticas, mas também a forma como as imagens são arquivadas e preservadas para as gerações futuras:

o que costumava ser o privilégio de novos cineastas, que tinham permissão para entrar no arquivo e selecionar as filmagens, tornou-se um direito de todos. E os utilizadores online usam isso para reescrever a história do cinema, compilando e editando novos filmes com filmagens encontradas, como apenas alguns cineastas faziam no passado (Guldemon & Bloemhevel, 2012, p. 179)³⁰.

A este propósito, o reconhecimento da existência de um *efeito de arquivo* (“archive effect”) existe sempre em função da relação entre diferentes elementos, isto é de um “documento colocado dentro de um novo contexto *textual*, e não da relação entre um texto e o contexto *extra textual* em que ele é mostrado” (Baron, 2012, p. 110)³¹. Esta perspectiva sobre o arquivo encontra reflexo na própria ideia de hipertexto que ordena hoje parte essencial da experiência contemporânea. Designando um texto produzido a partir de outros textos ou sobre outros textos, o hipertexto remete sempre, por meio de hiperligações, para outros blocos

29 Tradução livre do inglês: “by an increase in the supply of works and the art world’s annexation of forms ignored or disdained until now. These artists who insert their own work into that of others contribute to the eradication of the traditional distinction between production and consumption, creation and copy, readymade and original work. (...) It is a matter of seizing all the codes of the culture, all the forms of everyday life, the works of the global patrimony, and making them function”.

30 Tradução livre do inglês: “What used to be the privilege of new filmmakers who were allowed to enter the archive and select footage has become anybody’s right. And online users make use of it to rewrite film history by compiling and editing new films with found footage, as only some filmmakers did in the past”.

31 Tradução livre do inglês: “a document placed within a new textual context, and not of the relationship between a text and the extratextual context in which it is shown”.

textuais disponíveis na internet. O hipertexto multiplica assim os modos de textualidade ao torná-la fluida, errante e plural (Levy, 1993). Sendo um processo gerado por vários autores de forma acumulativa e mutável, esta hiper-textualidade incentiva a reprodução, repetição, citação e remisturação do seu conteúdo. A função do autor é assim diluída por intermédio de um modo de re-circulação comunicacional coletiva e ilimitada: um emaranhado de palavras, imagens e sons que se cruzam umas nas outras, naquilo que Umberto Eco afirma ser “uma explosão de fogos de artifício semióticos; seu modelo é menos uma linha reta do que uma verdadeira galáxia” (Eco, 2003).

Numa cultura tecnológica em que todos são consumidores e produtores, a flexibilidade existente hoje na apropriação dos arquivos de imagens e sons disponibilizados pela internet indicia uma distinção instável entre documentos *arquivados* e *achados*. O termo *found footage* designa mais comumente esta prática que consiste em criar uma obra através da apropriação de elementos não filmados pelo artista, cobrindo um “pensamento sobre a “museificação” no sentido de que pressupõe os gestos fundamentais de coleção e conservação” (Thonon, 2008, p. 4)³². Se a *filmagem de arquivo* (“archival footage”) foi no passado associada principalmente ao documentário, e o termo *found footage* ao filme experimental, Baron afirma que esta distinção encontra-se hoje dissipada pela nova condição tecnológica que envolve estas apropriações documentais e experimentais:

O found footage torna-se “arquivado” precisamente quando é recontextualizado dentro de um novo filme, é reconhecido pelo espectador como “encontrado” [found] e, portanto, é dotado de alguma forma de autoridade probatória. Conceptualizar o documento de arquivo desta forma desfaz a hierarquia anterior em que é atribuído mais valor à filmagem de “arquivo” do que ao found footage e sugere que documentos amadores e outros frequentemente excluídos dos arquivos oficiais podem ter tanto valor potencial histórico e social quanto os documentos armazenados num arquivo oficial (Baron, 2012, p. 104)³³.

O arquivo não é assim um depósito neutro de material, mas um espaço dinâmico e em potência, que ao ser reativado por um artista estabelece um diálogo entre as suas utilizações anteriores e o seu atual organismo. Neste sentido, esta possibilidade de reativação do material arquivístico desafia determinadas narrativas, dado que

32 Tradução livre do francês: “pensée de la « muséification » dans le sens où il présuppose les gestes fondamentaux de collection et de conservation”.

33 Tradução livre do inglês: “the “found” document becomes “archival” precisely as it is recontextualized within a new film, is recognized by the viewer as “found,” and is thereby endowed with some form of evidentiary authority. Conceptualizing the archival document in this way undoes the previous hierarchy in which “archival” footage is given more value than “found” footage and suggests that amateur and other documents often excluded from official archives may have as much potential historical and social value as documents stored in an official archive”.

a reconstituição de materiais, principalmente de arquivo, é uma oportunidade única de colocar a história em movimento por meio de contra-narrativas originais. (...) A ausência ou a incompletude do artefato preexistente, portanto, torna-se uma profecia e uma condição para o seu renascimento (Baldacci, 2019, p. 64)³⁴.

Conquanto cumpra afirmar que a constelação de objetos aqui analisada apresenta os seus elementos de uma forma desunida embora dialogante entre si, a instalação de Ângela Ferreira trabalha uma relação de *mise-en-scène* com os documentos, e por consequência aborda o próprio aspeto visual do arquivo, onde a apropriação é potenciada pela relação entre diversas imagens e temporalidades que se reativam entre si nas suas relações íntimas e (in)visíveis. Neste sentido, o trabalho da artista envolve-se num “gesto estético-político” que consiste no uso das formas para uma “reprogramação das representações do nosso imaginário. Trata-se de isolar, aproximar ou mesmo confrontar imagens e padrões para sublinhar os traços soterrados de uma imaginação cinematográfica da qual somos guardiões inconscientes” (Thonon, 2008, p. 4)³⁵. Neste sentido, Edward Casey observa que a palavra *recollection* (em português, *recordação, lembrança*) tem dois significados originais:

do latim, *collecta*, ‘reunir em conjunto’; e do *colligere*, que se relaciona com o verbo inglês ‘to colligate’, ‘ligar, coligar’. Quando dividida no seu radical e prefixo, a palavra ‘remembering’ (‘remembering’) [em português, *relembrar*] pode ser vista simplesmente como a recomposição ou remontagem de partes ou membros (Casey citado em Gibbons, 2007, p. 147)³⁶.

A constelação de objetos trabalhada pela artista está assim intrinsecamente ligada a uma visão do passado imaginada para o futuro, e a esta correspondência entre o recordar e o coligar; onde cada interação, intervenção e interpretação “deixa marcas que são atributos à significação infinita do arquivo” (Lemay & Klein, 2012, p. 120)³⁷.

34 Tradução livre do inglês: “the reenactment of mainly archival materials is a unique opportunity to put history in motion through original counter-narratives¹⁹. (...) The absence or incompleteness of the preexisting artefact hence becomes a prophecy and a condition of its rebirth”.

35 Tradução livre do francês: “en vue d’une reprogrammation des représentations et de notre imaginaire. Il s’agit d’isoler, de rassembler, de ralentir ou encore de confronter des images et des motifs afin de souligner les traits enfouis d’un imaginaire cinématographique dont nous sommes les dépositaires inconscients”.

36 Tradução livre do inglês: “from the Latin, *collecta*, a ‘gathering together’; and from *colligere*, which relates to the English verb ‘to colligate’, ‘to bind together’. When broken down into its stem and prefix, the word ‘remembering’ (‘remembering’) can be seen simply as the putting back together or reassembling of parts or members”.

37 Tradução livre do francês: “chaque activation laisse des empreintes qui sont autant d’attributs à la signification infinie de l’archive”.

Conclusão: da montagem à origem

As obras de Filipa César e Ângela Ferreira convergem num questionamento sobre o trabalho colaborativo, os processos de montagem, o desempenho do cinema na história pós-independente africana e as contingências arquivísticas da imagem em movimento. Se Filipa César tem como foco a história guineense para abordar questões relacionadas com a força coletiva, a materialidade e a preservação das imagens de arquivo; Ângela Ferreira usa vários géneros de arquivo para convocar formas inconclusas do passado moçambicano. Ambas tratam o início do cinema nos territórios pós-revolucionários africanos solicitando os pontos cegos do passado e as disfunções do presente. Neste sentido, as duas obras convocam o que Boaventura de Sousa Santos (2002, p. 254) denomina por *sociologia das ausências* e *sociologia das emergências*: a primeira que tem por objectivo “transformar objectos impossíveis em possíveis e com base neles transformar as ausências em presenças” (Santos, 2002, p. 146); e a segunda, que consiste em substituir “o vazio do futuro segundo o tempo linear (um vazio que tanto é tudo como é nada) por um futuro de possibilidades plurais e concretas, simultaneamente utópicas e realistas, que se vão construindo no presente através das actividades de cuidado” (Santos, 2002, p. 254). Deste modo, as duas obras inscrevem o arquivo enquanto *promessa* de abertura para o futuro e *atualização* do originário: uma origem que não se determina apenas no que há no começo de algo, mas na procura daquilo que lhe é lacunar e contínuo. A busca pela origem reverte-se portanto num sentido inverso, tratando-se de algo que não tende a um fim, mas a uma atualização contínua.

Referências bibliográficas

- E. André, F. Jost, J. Lioult, & G. Soulez (Eds.). (2009). *Penser la création audiovisuelle — Cinéma, télévision, multi-média*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- Alexandre, A. (2011). *A Maqueta "Inteligente": Modelação em arquitetura*. (Master's thesis, Técnico Lisboa). Retrieved from https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/downloadFile/1407770020545816/72798_dissertacao_final.pdf.
- Arnheim, R. (1989). *A arte do cinema*. Lisboa: Edições 70.
- Aumont, J., & Marie, M. (2009). *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Baecque, A. (2007). Les formes cinématographiques de l'Histoire. 1895. *Mille Huit Cent Quatre-Vingt-Quinze*, 51. doi: <https://doi.org/10.4000/1895.1312> Retrieved from <http://journals.openedition.org/1895/1312>
- Baldacci, C. (2019, September 26). Reenactment - Errant Images in Contemporary Art. Retrieved from https://www.ici-berlin.org/oa/ci-15/baldacci_reenactment.html
- Bamba, M. (2017). Em nome do cinema-ação e das utopias terceiro-mundistas: intervenção dos cineastas estrangeiros no cinema moçambicano (anos 70-80). *Revista África*, 7(4), 44-58. Retrieved from <http://www.revistas.uneb.br/index.php/africanas/issue/view/263>
- Baron, J. (2012). The archive effect: Archival footage as an experience of reception. *Projections*, 6(5), 205-309. Retrieved from <https://core.ac.uk/download/pdf/147823303.pdf>
- Benjamin, W. (2004). *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bloch, M. (1954). *The historian's craft*. Manchester: Manchester University Press.
- M. Bloemheugel, G. Fossati, & J. Guldemon (Eds.). (2012). *Found footage: Cinema exposed*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- I. Blom, T. Lundemo, & E. Røssaak (Eds.). (2016). *Memory in motion: Archives, technology, and the social*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Blümlinger, C. (2013). *Cinéma de seconde main: Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux medias*. Paris: Klincksieck.
- Bock, J. (2017, September 26). As construções invisíveis de Ângela Ferreira. Retrieved from https://www.dgartes.gov.pt/venezaa2007/press_por_bvo7.pdf
- Bonetti, M. (2011). Luzes e sombras nas páginas do livro "Cinema como Arte" de Rudolf Arnheim. *Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, 14, 112-130. Retrieved from http://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%2017/08_-_bonetti.pdf
- Boscacci, L. (2015). The archive in contemporary art: A literature review. *International Journal of Liberal Arts and Social Science*, 8(3), 1-8. doi: <https://doi.org/10.1007/s11059-017-0379-8> Retrieved from https://www.ijlass.org/data/frontImages/gallery/Vol._3_No._8/1_1-8.pdf
- Bourriaud, N. (2002). *Postproduction*. New York: Lukas & Sternberg.
- Bruzzi, S. (2013). *New documentary: A critical introduction*. London, NY: Routledge.
- A. Caillet (Ed.). (2014). *Dispositifs critiques: Le documentaire, du cinéma aux arts visuels*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- César, F. (2016, September 28). A grin without Marker. Retrieved from https://www.internationaleonline.org/research/decolonising_practices/59_a_grin_without_marker/
- Chambers, I. (2016, September 28). Art as anachronism. Retrieved from <http://thirdtext.org/carroll-chambers-review>
- Choudhury, B. (2017, September 28). The archaeology of film: Close-Up on Filipa César's "Spell Reel". Retrieved from <https://mubi.com/notebook/posts/the-archaeology-of-film-close-up-on-filipa-cesar-s-spell-reel>
- W. Chun & T. Keenan (Eds.). (2005). *New media, old media: A history and theory reader*. London, NY: Routledge.
- Cunha, P. (2016). Luta ca caba inda: Repensar o arquivo, a história e a memória na Guiné-Bissau através do trabalho de Filipa César. *Estudos Linguísticos e Literários*, 53, 222-240. doi: <http://dx.doi.org/10.9771/2176-4794ell.voi53.15857> Retrieved from: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/15857/11779>
- _____. (2017). Guiné-Bissau: uma Nação africana forjada no cinema?. *Cinema e Território - Revista de Arte e Antropologia das Imagens*, 2, 27-34. Retrieved from <https://ct-journal.uma.pt/wp-content/uploads/2017/11/4-09-11-2017-Paulo-Cunha-Guiné-Bissau-corrigido-15-11-2e-correction-auteur.pdf>
- Deleuze, G. (2005). *Foucault*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- _____. (2016). *A Imagem-Movimento: Cinema I*. Lisboa: Documenta.
- Demos, T. J. (2013). *Return to the postcolony: Specters of colonialism in contemporary art*. Berlin: Sternberg Press.
- Derrida, J., Rodes, J.M., & Soulages, F. (2002, February 24). Trace et archive, image et art - Jacques Derrida Dialogue. Retrieved from <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2018/02/trace-et-archive-image-et-art.pdf>
- Derrida, J. (2001). *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- _____. (2014) *Trace et archive, image et art*. Paris: INA.
- _____. (2013). *Penser à ne pas voir : Écrits sur les arts du visible, 1979-2004*. Paris: La Différence.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.
- _____. (2013)a. *Gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM.
- _____. (2013)b. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Diawara, M. (2003). "Sonimage in Mozambique". *I said I love. That is the promise. The Tvideo politics of Jean-Luc Godard*. Berlin: b_books.
- Duarte, J. (2016). *Para uma definição de maqueta. Representação e projecto de objectos arquitectónicos* (Doctoral dissertation, Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa). Retrieved from <http://hdl.handle.net/10400.5/13708>
- Eco, U. (2003, September 28). Muito além da Internet. Retrieved from <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1412200304.htm>
- Enwezor, O. (2008). *Archive fever: Uses of the document in contemporary art*. Göttingen: Steidl/ICP.

- Ernst, W. (2016, September 28). Radically de-historicising the archive. Decolonising archival memory from the supremacy of historical discourse. Retrieved from https://www.internationaleonline.org/research/decolonising_practices/50_radically_de_historicising_the_archive_decolonising_archival_memory_from_the_supremacy_of_historical_discourse/
- Fairfax, D. (2010). Birth (of the Image) of a nation: Jean-Luc Godard in Mozambique. *Acta Univ. Sapientiae*, 3, 55-67. Retrieved from <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C3/film3-4.pdf>
- Faria, S. G. (2013). *Memória, vestígio e montagem: Um estudo sobre o arquivo em imagens do mundo e inscrições da guerra, de Harun Farocki* (Master's thesis, Universidade Federal de Minas Gerais). Retrieved from <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/FAFI-9FBPTL>
- Ferreira, A. (2014, February 24). Entrevista a Ângela Ferreira. Retrieved from <http://artecapital.net/entrevista-167-angela-ferreira>
- _____. (2017, 24 February). Each one teach one. Retrieved from <http://angelaferreira.info/wp-content/uploads/51-74-angela-ferreira.pdf>
- _____. (2017b). *O Discurso artístico como dispositivo de inovação na discussão do após pós-colonialismo* (Doctoral dissertation, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa). Retrieved from <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/25112>
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, 110, 3-22.
- Fossati, G. (2018). *From grain to pixel. The archival life of film in transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Foucault, M. (2005). *A arqueologia do saber*. Coimbra: Alameda.
- Freud, S. (1996). *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago.
- Gagnebin, J. M. (1994). *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva.
- Garavelli, C. (2015). Cinema as 'Found' footage in experimental Argentine video. *New Cinemas Journal of Contemporary Film*, 13(1), 65-77. doi: 10.1386/ncin.13.1.65_1
- Giannouri, E. (2016). No man's land, every man's home: Clemens von Wedemeyer's documentary aporia. In E. Balsom & H. Peleg (Eds.), *Documentary Across Disciplines* (pp. 216-237). Berlin, Cambridge, London: Haus der Kulturen der Welt/The MIT Press.
- Glessing, J. (2018, September 28). Filipa César: spell reel. Retrieved from <https://cmagazine.com/issues/139/filipa-csar-spell-reel>
- Hering, T. (2014, September 20). Before six years after. Notes on the re-emergence of a film archive in Guinea-Bissau (Based on Conversations with Filipa César). Retrieved from <http://andromedalodge.de/wp-content/uploads/2018/05/Before-Six-Years-After-Online.pdf>
- Gibbons, J. (2007). *Contemporary art and memory. Images of recollection and remembrance*. London: I.B. Tauris.
- Ištók, R. (2016, February 24). Decolonising archives. Retrieved from https://e-artexte.ca/id/eprint/30628/1/03-decolonisingarchives_pdf-final.pdf
- Le Goff, J. (1996). *História e memória*. Campinas: Unicamp.
- Lemay, Y., & Klein, A. (2012). Mémoire, archives et art contemporain. *Archivaria*, 73, 105-134. Retrieved from: <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/13386/14695>
- Levy, P. (1993). *As tecnologias da inteligência: O futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Editora 34.
- Lins, C., Rezende, L. A., & França, A. (2011). A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, 21, 54-67. Retrieved from <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/5597>
- McGlinchey, C. (2016, September 27). A critical look: How science cast doubt on a sculpture attributed to Gustav Klutssis. Retrieved from <https://stories.moma.org/a-critical-look-how-science-cast-doubt-on-a-sculpture-attributed-to-gustav-klutssis-f750dcd77b36>
- C. Merewether (Ed.) (2006). *The archive*. Cambridge: MIT Press.
- Monteiro, L. R. (2018). Passagem de imagens, imagens da passagem: A circulação de filmes ligados ao processo de independência moçambicano. *Rebeca*, 6(2), 1-16.
- Mourinha, J. (2017, September 27). Filipa César no laboratório da militância. In *Público*. Retrieved from <https://www.publico.pt/2017/02/09/culturaipsilon/noticia/filipa-cesar-no-laboratorio-da-militancia-1760706>
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indianapolis: Indiana University Press.
- _____. (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Oliveira, A. B. (2015, September 25). Ângela Ferreira – Monuments in reverse. Folha-de-sala da exposição *Monuments in Reverse* no CAAA (Coimbra, 2015). Retrieved from <https://www.centroaaa.org/wp-content/uploads/2015/01/Monuments-in-Reverse-UK.pdf>
- J. Parikka (Ed.). (2013). *Wolfgang Ernst. Digital memory and the archive*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Ricoeur, P. (1984-1988). *Time and narrative (III)*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. (1977). *Da interpretação: Ensaio sobre Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- Røssaak, E. (2016). FileLife: Constant, Kurenniemi, and the question of living archives. In I. Blom, T. Lundemo, & E. Røssaak (Eds.), *Memory in motion: Archives, technology, and the social* (pp. 183-210). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Sánchez-Biosca, V. (2015). Exploración, experiencia y emoción de archivo. *Revista Aniki*, 2(2), 220-223. Retrieved from <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/190/pdf>
- Santos, B. S. S. (2002). Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, 237-280. Retrieved from http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia_das_ausencias_RCCS63.PDF
- Smith, T. (2006). *The architecture of aftermath*. Chicago: University of Chicago Press.
- Serra, P. (2017). Kuxa Kanema: O Nascimento do cinema como paradoxo. In F. Lopes, P. Cunha, & M. Penafria. (Eds.), *Cinema em português. X Jornadas* (pp. 13-25). Covilhã: LabCom.IFP. Retrieved from http://labcom.ubi.pt/ficheiros/201803131429-201803_xjornadas_cinemapt.pdf

- Sobschack, V. (1991). Toward a phenomenology of nonfiction film experience. In M. Renov & J. Gaines (Eds.), *Collecting Visible Evidence* (pp. 241-254). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Soranz, G. (2014). O Instituto Nacional de Cinema e outras experiências audiovisuais em Moçambique no seu período pós-colonial. *Contemporanea – Comunicação e Cultura*, 1(12), 147-164. doi: <http://dx.doi.org/10.9771/contemporanea.v12i1.8790> Retrieved from <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporanea-poscom/article/view/8790/7537>
- H. Steyerl & M. Lind (Eds.). (2006). *The greenroom – Reconsidering the documentary and contemporary art*. Berlin: Sternberg Press.
- Teixeira, C. V. (2017, September 27). Sana na N'Hada apresenta arquivo precioso da Guiné-Bissau na Berlimale. Retrieved from <https://www.dw.com/pt-002/sana-na-nhada-apresenta-arquivo-precioso-da-guine-bissau-na-berlinala/a-37574685>
- Thonon, J. (2008, September 20). Les intermittences du corps filmique: Pathologies et blessures de l'image dans la pratique contemporaine du found footage. Retrieved from <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/88946/1/Impermanences.pdf>
- Witt, M. (2013). *Jean-Luc Godard, cinema historian*. Indianapolis: Indiana University Press.