



Sobre a visualidade como arquivo do trauma na cultura portuguesa contemporânea

ISABEL CAPELOA GIL
Universidade Católica Portuguesa

O vídeo de 2011, denominado ‘Biblioteca sem fim’ e produzido para o projecto M-A-P,¹ do artista João Paulo Serafim apresenta-se porventura como uma metáfora sintomática da relação ambivalente do processo artístico, com o arquivo da memória.² No mundo-biblioteca, que recorda a Biblioteca de Babel de Jorge Luís Borges, o artista divide-se entre a descoberta do que se acolhe nas infinitas estantes, a emanção espectral do que se encontra escondido, a recuperação para o presente, mas também a violência do e sobre o registo. O homem em fuga sofre de um *mal d’archive* (Derrida, 2005), aprisionado entre o desejo da descoberta e a pulsão *arquiviolítica* da destruição da subjetividade e do objeto. Na verdade, todo o gesto estético se pode considerar herdeiro de um mal de arquivo, de uma relação simultânea de desejo e morte para com o passado, para com a tradição, sendo nesta gestão entre o dizível e o indizível, o visível e o invisível, que se joga a emanção criativa.

Na arte contemporânea produzida em Portugal ou por artistas portugueses, o arquivo constitui um problema-evento,³ simultaneamente um conceito que estrutura e inspira o gesto artístico, um tópico de representação e uma prática material. Este problema-evento decorre certamente da centralidade dos estudos de memória nas últimas duas décadas e sobretudo das profundas tensões entre as regras normativas da memória pública e o reclamar do direito à memória privada.

¹ Um coletivo de artistas que procura estabelecer uma rede de diagnóstico do estado da arte contemporânea portuguesa, inspirado no projecto *Friends-Freunde-Friün*, produzido por Dieter Roth para a Kunsthalle de Düsseldorf e Basileia, entre junho e julho de 1969.

² Veja-se também o vídeo “Fuga sem Fim#2”, de janeiro de 2012, onde o artista repete a cena da fuga num cenário de arquivo.

³ Inspiro-me sobretudo no conceito produzido por Lauren Berlant em ‘On the Case’, relativamente à valorização da casuística como modelo de produção de conhecimento na contemporaneidade (Berlant, 2007: 4).

A memória tem constituído nas últimas décadas um dos temas mais populares da produção cultural, quer no campo da produção académica como do entretenimento. O passado, que se tornou uma presença demasiado pesada no presente, como refere Andreas Huyssen (Huyssen, 2003), tornou-se figura privilegiada para diagnosticar e refletir sobre as contradições da modernidade tardia e para articular as experiências obscuras e não reclamadas das problemáticas histórias das nações. As artes visuais têm desempenhado um papel central na refração das memórias tensas que atravessam, sobretudo, os eventos traumáticos do século XX português, da ditadura do Estado Novo à Guerra Colonial, ao questionamento da identidade nacional, ou do passado imperial.

Ao articular a memória com a visualidade, devemos desde logo clarificar do que falamos quando falamos de memória visual. De um lado, situa-se a conceção individual de acesso ao passado por via das memórias vividas ou herdadas/transplantadas. Este acesso ao passado está irremediavelmente condenado a ser falsificado, já que ou depende de uma projeção individual, logo parcial, sobre o momento ou evento recordado, ou então porque se ancora na apropriação voyeurística da memória dos outros. De outro, situa-se a memória cultural, refratada pelos suportes tecnológicos da visão e que se manifesta nas artes do visual, desde a pintura, à fotografia, cinema e artes gráficas e digitais em geral. Esta memória visual, contudo, não deixa de estar submetida a processos de falsificação, ou ficcionalização, se assim quisermos. Na verdade, as imagens, entendidas enquanto projeções mentais e virtuais ou enquanto produtos tecnológicos e artísticos, são criações complexas, produzidas em contexto. Apesar de nalguns formatos e géneros, como o fotojornalismo, a indicialidade se poder sobrepor à iconicidade, o real não é transparente à imagem. A relação com o artefacto visual exige portanto a consciência da dimensão construída do artefacto, a consciência de que tratamos com objetos culturais complexos e não com o real ‘tal qual ele é’. Do mesmo modo, as perceções não são dados naturais e idênticos para todos os grupos de indivíduos. Não se trata de negar a existência de um real, mas simplesmente de entender a imagem como artefacto cultural, cuja decifração requer competências culturais.⁴

⁴ Como refere justamente Wittgenstein a propósito da diferenciada perceção da imagem do coelho-pato, aquilo que vemos é fundamentalmente a representação de uma perceção,

Por sua vez, a visualidade⁵ abarca não apenas as formas culturais que se manifestam em suporte visual, mas constitui também uma prática discursiva complexa, cuja relação com o real não é necessariamente mimética nem de contiguidade, mesmo quando aparentemente representa o real ‘tal qual ele é’, como diria Barthes sobre a fotografia. Ou seja, visualidade define-se como uma prática cultural partilhada pelos objetos que fazem uso das tecnologias visuais, mas designa além do mais toda a forma de produção de imagens, ainda que mentais ou virtuais, e as relações que estabelecem com o sistema cultural envolvente. Apresentando uma intencionalidade crítica, a visualidade constitui-se desta forma como prática que torna visível a construção visual do social (Mitchell, 2005).

A importância do arquivo na arte contemporânea de artistas portugueses situa-se justamente neste espaço simultaneamente representacional, reflexivo e praxológico da mostra da memória e sobretudo dos seus hiatos. O fotógrafo/cineasta Daniel Blaufuks, por exemplo, considera que “A memória é uma imagem” (Blaufuks, 2008: 23). Para além das evocações freudianas e benjaminianas que inevitavelmente atravessam a sua obra e o modo como a pensa, o certo é que Blaufuks, tal como João Paulo Serafim, Rui Chafes ou Maria Lusitano, alguns dos artistas que buscarei discutir de seguida, e ainda que de perspetivas diferenciadas, cultivam a arte como espaço de auto-questionamento da normatividade da memória, ela própria um arquivo alternativo, que não pode fugir da biblioteca infinita, mas que nessa fuga a coloca continuamente em questão. Como o homem em fuga no espaço em infinita repetição do arquivo de João Paulo Serafim, o artista encena uma busca que é

culturalmente situada, e não um dado biológico universal. Assim, “Qual é o critério da experiência visual? [...] A representação do conteúdo da percepção visual”. (Wittgenstein, 2000:548).

⁵ Visualidade é aqui entendida como conceito semiótico, particularidade de todos os objetos que partilham do sistema sócio-cultural visual, mas igualmente como uma prática sócio-cultural complexa e heterogênea. Ver Gil, 2011: 6-24 e numa aceção mais radicalizada da visualidade enquanto manifesto de antagonismo político Nicholas Mirzoeff, 2009. Mirzoeff considera que a visualidade, na forma como é concebida pela cultura visual, é necessariamente antagonista relativamente aos discursos do poder, apresentando-se como ato político de crítica democrática e tendo como tarefa a apropriação inversa das estratégias de visualidade associadas tradicionalmente ao poder autocrático.

simultaneamente uma fuga, um gesto de desvelação, de testemunho e de denúncia da violência normativa da memória instituída. Sobretudo, no que à inacessibilidade mnemónica diz respeito, aos traumas, individuais e da nação, a arte apresenta-se como arquivo exclusivamente na medida em que questiona a normatividade classificatória. Como judiciosamente afirma Giorgio Agamben no seu *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*,

The archive is thus the mass of the non-semantic inscribed in every meaningful discourse as a function of its enunciation; it is the dark margin encircling and limiting every concrete act of speech. Between the obsessive memory of tradition, which knows only what has been said, and the exaggerated thoughtlessness of oblivion, which cares only for what was never said, the archive is the unsaid or sayable inscribed in everything said by virtue of being enunciated; it is the fragment of memory that is always forgotten in the act of saying 'I'. (Agamben, 2002:144)

Exigindo a intervenção informada do Eu, o arquivo apresenta-se assim como excesso, simultaneamente partilhando da interioridade do material classificado, mas excedendo a sua potencialidade pela intervenção, convocação excessiva do artista. Entre a norma institucional, o gesto individual e a gestão das contra-memórias privadas, a prática de arquivo afirma-se como o excesso que transborda os limites da memória institucional e onde se aglutinam os fragmentos dispersos das recordações caladas da história.

Que a fotografia, o vídeo ou o cinema são tecnologias densas que regulam a relação dos indivíduos com o consenso confuso da história constitui uma afirmação pouco controversa. Que a lente constitui a fronteira da transição para o inconsciente ótico, como refere Benjamin,⁶ sugere a produtividade do arquivo visual para revelar o negativo da história coletiva, da história das instituições, das *estórias* pessoais e as relações oblíquas que entre si estabelecem, assim como para desvelar

⁶ Leia-se a famosa frase de *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*: “A câmara leva-nos ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões” (Benjamin, 1992: 105).

a própria memória da tecnologia e a historicidade da mediatização. Trata-se, pelo menos teoricamente, de olhar a validade do discurso visual sob a ótica do que Hayden White, no final dos anos 80, chamou ‘historiophoty’, grafando um híbrido de *historiography* e *photography* (White, 1988: 1139), isto é, encarar a história como representação, e recuperar “the representation of history and our thoughts about it in visual images and filmic discourse”. As tecnologias visuais permitem assim, literalmente, imaginar a nação, infletindo também nos processos de representação, de ficcionalização, afinal nos mecanismos que forjam a cultura para além do *Diktat*, do foi assim que aconteceu. Tal como sintomaticamente enuncia o filme de João Canijo, *Fantasia Lusitana*, a memória visual instancia a nação como fantasia, seja no modelo eufórico do nacionalismo rural de que o Estado Novo é exemplo, como também nas fantasias traumáticas e negativas dos hiatos amnésicos da narração histórica ou nos traumas por reclamar da experiência histórica.

Nos quatro artistas que abordarei de seguida, o arquivo visual – das tecnologias e das imagens – surge simultaneamente como conceito, instrumento e estratégia representacional que comunica os hiatos da história através de uma prática de figuração do excesso que posso sistematizar como: **meta-reflexão institucional**, em João Paulo Serafim, **prática de restituição**, em Daniel Blaufuks; num acto de **nostalgia crítica** em Maria Lusitano, e em num letal gesto de **anarquivo**, ou seja, de fazer sobreviver a representação do arquivo precisamente na sua destruição, em Rui Chafes.

Iniciado em 2005, o projecto MIIAC – Museu Improvável de Imagem e Arte Contemporânea, produzido por João Paulo Serafim no âmbito do Programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística, e apresentado no Centro Cultural Gulbenkian em Paris em 2008 constitui uma reflexão original sobre a imagem, o museu e a arte contemporânea enquanto espaço heterotópico e sobre o artista na sua múltipla função de fotógrafo, curador, arqueólogo, gestor de museu, arquivador (Marques, 2008:18). A multiplicidade de papéis que o artista reclama para si é afinal reforçada com a abertura para múltiplas formas de interpelação pelo público, sugerindo que a memória da imagem, e da arte em particular, é sempre instável, complexa, falada de posições diversas, fazendo-se afinal sempre em excesso, em transbordo do que a instituição museu comporta, e manifestando-se assim sempre como espaço u-tópico,

improvável, ancorado no lugar do imaginário. Inspirando-se no ideário do Museu Imaginário de André Malraux, de um museu que coligisse as várias formas de produção e receção da imagem, mas que se foi crescentemente tornando em lugar mental, o projecto MIIAC pretende refletir, segundo o próprio artista: “[...] sobre a função da imagem nas suas mais variadas representações e qual o seu contributo para a preservação e a construção de uma memória.” Procura ainda “Pensar nos mecanismos da arte contemporânea e o papel do museu como espaço de reflexão, de experimentação, como depósito de ideias, imaginário, familiar e solene.” (Serafim, 2008b) MIIAC constitui uma entidade fictícia e multiforme que, a partir de maquetes, e ainda usando a fotografia e o vídeo, constrói o museu enquanto arquivo da memória do quotidiano. Questiona o museu enquanto entidade tutelar de uma memória normativa e usa fotografias de família – compradas ou de herança própria – para democratizar a memória, trazendo para este espaço museológico improvável a matéria de que se faz a recordação privada, e a sua ficcionalização.

O Museu Improvável efetua a personalização da cultura visual a partir de uma genealogia da imagem, numa meta-reflexão do e sobre o arquivo imaginário. Como refere em entrevista com o comissário da exposição em Paris, António Pinto Ribeiro, trata-se afinal de invocar uma “imagem mental ou imagens existentes provenientes da fotografia, da pintura, do cinema ou da literatura.” (Ribeiro, 2008:8) e de as reinstituír como objetos artísticos do longo e infinito acervo do museu imaginário, questionando a instituição museal e a improbabilidade afinal de conter a biblioteca infinita de imagens que aprisiona e liberta a um tempo.

De outro modo, João Paulo Serafim procura abarcar no seu projeto o triângulo da representação, trazendo para o objeto artístico também o espaço invisível da contemplação, da observação, do consumo da imagem. Na linha dos trabalhos de Thomas Struth, o observador transforma-se em objeto que propicia um auto-questionamento do museu enquanto instituição de preservação e divulgação, enquanto espaço de memória que se faz na negociação com as memórias dispersas dos outros, isto é, que se gere no interstício entre a interioridade contida e o excesso da memória privada (Fig. 1)

Um exemplo seminal desta gestão dialógica da memória é o vídeo *Palas Athena*, incluído neste projeto, uma filmagem com câmara fixa



Fig. 1. João Paulo Serafim, MIIAC, 2008.

do quadro *Palas Athena*, de Rembrandt (1660-61), que faz parte da coleção do Museu Gulbenkian em Lisboa. Quando se inicia o projeto, a pintura havia sido emprestada ao Museu Hermitage, espaço ao qual o mecenas Calouste Gulbenkian o adquirira, para uma retrospectiva. Serafim começa assim por filmar o quadro na sua ausência, o espaço vazio, o enquadramento, a legenda, o espaço onde é exposto em Lisboa e depois os visitantes. Num segundo momento, já após o regresso da peça a Lisboa, capta planos do quadro e a articulação que estabelece com as peças envolventes, com os visitantes e com a memória da imagem, sobrepondo-lhe as legendas do filme de Aleksander Sokurov *A Arca Russa* (2002), onde um conjunto de visitantes conversa sobre os quadros expostos no Hermitage em S. Petersburgo. A transiência da observação contrasta com a fixidez da pintura, a dinâmica da observação com a institucionalização do museu, articuladas com a memória da cultura visual nos seus vários suportes. O Museu Improvável sugere o papel da arte como gestora da memória institucional e do quotidiano, mas como preservadora de uma recordação alternativa, que perturba a fixidez da instituição e a questiona, trazendo o Eu para o objeto e transformando a improvável memória privada em artefacto seminal de um novo arquivo de imagens.

A apropriação questionadora do arquivo constitui igualmente um eixo central da estética de Daniel Blaufuks, agora subsumido a uma exigência de restituição mnemónica para os silenciados da história. Numa asserção particular da experiência deslocada dos herdeiros da

pós-memória, referiu numa das suas mais recentes entrevistas: “Nostalgia? Não interessa-me antes a memória, a ideia de arquivo, a base de dados. [...] A memória é o que faz sermos quem somos. Como pergunta o [Fernando] Pessoa, porque hei-de ir à muralha da China, se tudo o que eu lá vou ver sou eu próprio?”⁷

Seja nos pormenores das casas do Rio de Janeiro que retrata na exposição “Os olhos da nossa memória”,⁸ na articulação entre a paisagem urbana e a sua memória privada nas séries “A Perfect Day”, nas viagens pela Europa em busca de traços mnemónicos que articulem um hiato genealógico – como “a imagem suspensa” da sala de arquivo de Theresienstadt – até ao projeto ‘Carpe Diem’ (2010), onde recupera filmes de privados de outras famílias e os reencena como restos de vivências que adquirem uma nova vida no espaço museal da arte, trata-se sobretudo de recuperar a memória privada como parte de um processo de restituição ética das lacunas da ‘grande’ história.

Blaufuks é um negociador de memórias que busca incessantemente, a partir da história pessoal, reconstituir a história da diáspora recente, mas, ao mesmo tempo, reclamar-se da genealogia de um passado traumático, que felizmente poupou os seus familiares. Pertencendo à 3ª geração dos judeus da diáspora, exilados em Portugal durante a 2ª Guerra Mundial, o artista retoma as suas fotografias de família como objetos que produzem uma lógica de continuidade visual entre a existência real do artista e um passado em fuga. Este olhar familiar (*family gaze*), que a foto de família produz, torna-se assim para Marianne Hirsch um postulado ideológico de constituição do sujeito e forma privilegiada de articulação de um passado traumático, de cuja ocorrência este está irremediavelmente afastado (Hirsch, 1997).

Sabemos, como justamente salientou Walter Benjamin a propósito do estatuto do retrato na *Pequena História da Fotografia* (1930), ao observar neste modelo da fotografia privada a visibilização do *habitus* burgês, que os géneros da fotografia de família contribuíram de forma determinante para a constituição dos regimes óticos dominantes e demonstram a forma como as sociedades modernas se constituíram por via das

⁷ Entrevista a José Marmeleira, “Daniel Blaufuks escreve as suas memórias em super 8”, *Ípsilon*, *Público*, 23-4-2010.

⁸ Galeria Progetti, Rio de Janeiro, Maio de 2011.

tecnologias visuais. Também Roland Barthes, em *A Câmara Clara*, centra a sua teoria da emanção fotográfica numa foto de família – a foto da mãe no jardim de inverno – que, permanece um referente fantasmático. Evidencia-se na formulação de Barthes, a utilização de uma retórica de pendor familiar, maternal, para designar o processo de constituição de subjetividade na observação da fotografia de família. A observação da fotografia da mãe no jardim de inverno constitui um momento de auto-reconhecimento do narrador, a sutura de um Eu constituído em relação com a retratada, descrito com a imagem do cordão umbilical: “Uma espécie de cordão umbilical liga o corpo da coisa fotografada ao meu olhar: a luz, ainda que não palpável, torna-se um meio carnal, uma pele que partilho com todos os que foram fotografados.” (Barthes, 1980:81) Porque a apropriação da imagem fotografada é sempre também radical e irredutivelmente privada, Barthes universaliza a observação da foto de família à da fotografia em geral. Mostra, assim, a fotografia como algo fundamentalmente maternal, familiar, ao mesmo tempo que apresenta o cortar do cordão umbilical, e a sua reparação através da imagem falada, como central tanto na experiência da fotografia como da própria família (Hirsch, 1997: 5). Dito de outro modo, a fotografia permite a re-constituição/simulação de uma organicidade imaginária primária, suscitada pela emanção fantasmática do referente, ao mesmo tempo que enuncia a radical cisão do observador do momento singular do passado ocorrido, apresentando-se assim como traço, resto fragmentário, cordão fantasmático de um passado irrecuperável, mas de que o observador não se consegue desligar.

Para Blaufuks, o investimento criativo na reconstituição dos espaços invisíveis do passado constitui uma forma de auto-reconhecimento, mas igualmente de intervenção na narrativa coletiva da história através da triangulação entre a pequena narrativa visual da família, estudada a partir dos documentos, fragmentos, brinquedos, postais e sobretudo os álbuns de fotografias e filmes, encontrados na casa de seus avós, a *shoah* e os grandes hiatos da história recente de Portugal, no que à posição da comunidade judaica, sobretudo na passagem dramática pelo Porto de Abrigo de Portugal diz respeito.

Os dois projetos que abordarei brevemente são exemplificativos da produtividade da construção artística da memória visual enquanto estratégia de cidadania (Gil, 2011: 28) e como intervenções estratégicas

na sutura dos silêncios traumáticos da história. O projecto *Sob Céus Estranhos* invoca o título da narrativa auto-biográfica de Ilse Losa, ela também judia alemã exilada em Portugal, que conta a história da sua viagem e posterior integração em Portugal. Constituído por um filme, de 2002, tornado depois livro, agraciado com o Prémio PhotoEspana para o melhor Livro de Fotografia estrangeiro, em 2007, o projecto *Sob Céus Estranhos* traça o percurso da chegada de Herbert August, avô do artista, e família a Lisboa, entretecendo os fragmentos de experiência familiar com a política anti-semita do regime salazarista. Ao mesmo tempo, tenta dar voz, e sobretudo imagem, aqueles a quem fora recusado o visto de entrada no país, aos milhares de homens e mulheres incapazes de cumprir os duríssimos requisitos da PVDE, a brutal Polícia de Segurança do Estado. Por sua vez, o projecto *Terezín* (2006), premiado com o Prémio BESPhoto, o mais elevado galardão de fotografia atribuído em Portugal, traça a inscrição pessoal na genealogia traumática da Europa, construída a partir de uma relação intertextual e intervisual com uma fotografia de Dirk Reinartz, da sala de arquivo de Theresienstadt, reproduzida como elemento ficcional no romance *Austerlitz* (2001) de W.G. Sebald. Esta ‘imagem suspensa’, nas palavras do artista (Blaufuks/Estrela, 2008:41), constitui um verdadeiro impulso à ação, vertida na experiência da visita ao ghetto de Theresienstadt, e no entretecer ficcional desta visita com a narrativa da história genocida da *shoah*, com restos de vidas que passaram pelo campo (diários, recortes, etiquetas, etc.) e a própria história pessoal, consumada no projeto e no álbum *Terezín*.⁹

Como escreveu Leo Spitzer na apreciação de *Sob Céus Estranhos* durante a mostra de Cinema Judaico de Boston, Blaufuks conta a narrativa de alguém que esteve desde a infância imerso num universo de traços ambíguos e silenciados (Spitzer, 2008:163). Em latência manifesta-se o trauma dos hiatos da história de Portugal e da Europa. Nesta obra sente-se a herança transgeracional dos resquícios do anti-semitismo da sociedade portuguesa, a herança de uma alteridade silenciada, que vai

⁹ O álbum, publicado em 2010, inclui também um dvd com um tratamento do filme de Kurt Geron *Theresienstadt*, feito pelo Ministério de Propaganda do Reich para simular a vida ordeira e pacífica dos judeus nos territórios administrados pela Alemanha nazi. De forma a desnaturalizar a falácia documental, Blaufuks tinge o filme a vermelho e reduz-lhe a velocidade.

desde o indizível trauma da expulsão em 1497, do Pogrom de Lisboa em 1502, falhas marcantes do branco psíquico da memória nacional, falhas do processo de incisão mnemónica, até à traumática passagem de milhares de judeus europeus por Lisboa nos anos terríveis do III Reich. Efetivamente, apesar de não proibir oficialmente a entrada e de apregoar uma neutralidade estratégica, já que pretendia manter os laços da antiga aliança com a Inglaterra, mas sem descurar o olhar benévolo com que olhava para o regime hitleriano, o regime salazarista limitava extraordinariamente a entrada de estrangeiros, em particular judeus, em Portugal. Para entrar em Portugal, exigia-se visto de saída de França; visto de trânsito espanhol, um visto de entrada no país de destino e vistos de trânsito nos eventuais portos de ligação, de uma confirmação da passagem de barco a partir de Lisboa para esse país, fundos no estrangeiro para pagamento da travessia e finalmente do visto português. Como se ouve no filme, muitos chegavam sem um único documento. Apesar das restrições, passaram por Lisboa 250.000 refugiados judeus. A situação agudizou-se a partir de 1941, e ficou famoso o caso do Cônsul português em Bordéus, Aristides de Sousa Mendes, caído em desgraça e miséria, por ter resistido a uma ordem de Salazar para encerrar as fronteiras, assinando cerca de 50.000 autorizações numa noite, antes de ser impedido pela PVDE de continuar.¹⁰

O filme torna os estilhaços da experiência passada em instâncias narrativas do presente, apresentando um enorme cuidado em documentar de forma rigorosa os acontecimentos da história e o modo como se entretecem com os vários momentos da narrativa visual de família. Trata-se de construir, com diversos suportes visuais,¹¹ uma mnemose revisionista, utilizando os suportes de ancoragem visual do passado – fotografias de família e vídeos, documentos e registos oficiais –, mas

¹⁰ Sobre esta matéria veja-se Pimentel, 2006.

¹¹ O artista não faz uma distinção hierárquica entre fotografia e vídeo, por exemplo, mas utiliza-os enquanto faces complementares do trabalho de restituição da memória visual. Num aforismo, incluído nos textos reunidos no projecto *Arquivo* (2008), Blaufuks escreve mesmo que “Um vídeo é uma fotografia com tempo e movimento.” (Blaufuks, 2008: 21) Todavia, este facto não impede que o artista tenha uma enorme consciência da contingência do próprio meio tecnológico na sua articulação com o passado (da fotografia ao vídeo em super 8, como no projecto *Carpe Diem*). Afinal, também a tecnologia tem uma memória.

interrogando a própria prática de mostra^{ção}¹² da memória visual. Numa deslocalização inspiradora de Hegel na *Fenomenologia do Espírito*, ao definir a família como a entidade ambivalente que constitui “o inimigo interno do Estado” (Hegel, 1986:338), a fotografia de família permite articular o campo da invisibilidade que o regime ótico dominante controla. Os retratos de família, as recordações de viagem, de festas e dias comemorativos, quicá dos múltiplos outros (de seres humanos a animais, paisagens e espaços edificados) que se cruzam com o fotógrafo, constituem formas prismáticas de compor o espaço da memória, de articular invisibilidades, tensões, afinal estilhaços que em ótica pós-moderna permitem contar uma miríade de histórias de múltiplas perspectivas.

Efetivamente, na observação da fotografia ou do vídeo privado, um olhar ressalta da película, emerge da pele, que interpela o observador e com ele estabelece uma relação, afetiva e ideológica a um tempo. Neste jogo, o fotógrafo, o objeto fotografado e o observador, o familiar, colaboram na reprodução de uma ideologia da família. No álbum de fotografias de família a memória é reinventada a favor de uma simulação de organicidade, de um idílio de origem irre recuperável. As cesuras, as tensões, a violência, pertencem ao grande campo da invisibilidade, ao fora-de-campo, que, todavia não deixa de constituir um espaço latente e emergente no grande sistema da ideologia da família e da sua relação com a memória coletiva. Se é certo que, como refere Stanley Cavell, o bordo da imagem constitui o bordo do mundo (Cavell, 1979:24), uma leitura crítica da fotografia de família, através de uma prática de interferência, como aquela que é estabelecida pela arte, revela-se de particular importância para articular precisamente os bordos da experiência não reclamada, afinal, o invisível. Nas múltiplas fotos coligidas por Marianne Hirsch de famílias que pereceram no holocausto, nas imagens de festa e convívio recolhidas nos museus do holocausto em Washington ou no Yad Vashem, mas também nas fotografias das famílias arménias retratadas pelos jovens turcos antes da execução, coligidas no Museu do Genocídio em Yerevan, o que nos interpela é o que não vemos, é um depois

¹² O termo mostra^{ção} (*mostration*) é utilizado por Daniel Dayan para designar a forma específica de revelação associada aos suportes semióticos visuais. Trata-se de um ato performativo de colocação em visibilidade, um ato pedagógico que precede a demonstração. (Dayan, 2009:11 e 246-47)

indizível e invisível, que a imagem indicia, como uma pele que nos liga ao olhar do sacrificado.

Olhar a fotografia dos que morreram, olhar a fotografia de morte iminente, é pois olhar um passado traumático através dos olhos dos que os viram. Este olhar em segunda mão constitui uma marca da visualidade da pós-memória. Para os familiares sobreviventes, este olhar secundário da falha intergeracional não impede a constituição do olhar familiar (*family gaze*), que assegura a auto-constituição do sujeito, mediada por um investimento da imaginação na reconstituição de uma memória passada que inevitavelmente lhe escapa. O que se vê na imagem de família, o que se vê quando se contemplam os olhos que observaram o horror, decorre sobretudo de uma ficção de memória. Decorre de uma memória falsa, mas que nessa invenção sutura a falha intergeracional provocada pela tragédia. Afinal, o processo contrário, a recusa da interpelação do olhar perfurante do retratado constitui a recusa da triangulação familiar, afinal a recusa da auto-identificação, tal como acontece com Jacques Austerlitz, a traumatizada personagem de W.G. Sebald, ao recusar a interpelação de si próprio, fotografado como pagem das rosas, no romance *Austerlitz*.

A partir de um olhar deliberadamente não historicista que exercita a dimensão necessariamente falsificada do trabalho visual, já que as imagens para Blaufuks sobretudo ‘mentem’ (Gomes, 2010), o artista apresenta a *Entstellung* da memória visual como caminho necessário para a representação (*Darstellung*) do passado.¹³ Já que na abordagem do passado estamos condenados a olhar as memórias dos outros, e os seus resquícios que se manifestam sob a forma fragmentária dos documentos visuais coligidos no projeto *Sob Céus Estranhos*, a arte busca refazer o mundo cortado no bordo do campo fotográfico, de que falava Cavell. Ora esta restituição é necessariamente limitada, feita a partir de um presente que se relaciona de forma descontínua com o passado, e não pode deixar de ser também ficcional. Todavia, trata-se de uma ficção restauradora, que introduz uma estratégia de interferência na grande narrativa da história europeia e que pela construção ficcional sutura precisamente os

¹³ Numa nota sintomática incluída no projecto *Arquivo*, o fotógrafo apresenta precisamente a *Entstellung* como movimento estratégico inerente à inscrição mnemónica: “A fotografia (a escrita, a memória) é uma deslocação.” (Blaufuks, 2008:24)



Fig. 2. Daniel Blaufuks, *Terezín* (2006).
Cortesia do artista.

seus silêncios, o seu ‘horror’, como no vídeo “Mein Kampf” (2005).¹⁴ Esta prática de interferência visual ancora-se na parcialidade da história privada e na presença ativa do artista na encenação visual do passado, por exemplo no plano da mão que segura a fotografia de família, em *Sob os Céus Estranhos*. Colocando-se em cena, na cena do

trauma, Blaufuks apresenta-se como o mediador da história, não só estabelecendo a continuidade no panorama descontínuo e desbotado do passado, mas ao mesmo tempo reclamando a genealogia traumática. Esta é efetivamente a posição detetada numa fotografia da série *Terezín* (2006, Fig. 2), um plano da plataforma de onde eram lançados para a vala comum os corpos dos mortos do campo de Theresienstadt. Contrastando o negro da vala, o espaço da morte, com a claridade da plataforma de cimento, onde se vê a marca molhada de uma pegada – do próprio fotógrafo –, o plano dos vivos, a fotografia encena a inscrição do artista na genealogia da *shoah*, mostrando simultaneamente a resiliência quer dos sobreviventes quer da arte enquanto documento ficcional de intervenção nas consciências e de diagnóstico do passado.

Em *Sob os Céus Estranhos*, o plano de abertura do filme apresenta o cemitério judaico de Lisboa, promovido a representante simbólico da transição da memória biológica para a memória cultural no monumento fúnebre. Esta transição entre *vis* e *ars* constitui uma metonímia do próprio trabalho de restauração cultural e de restituição ontológica efetuado pelo filme ao tentar fornecer uma pós-vida às faces e nomes daqueles que pereceram no holocausto, na mostra das fotografias de passe tiradas para obter passaporte, na leitura dos nomes dos amigos dos avós

¹⁴ A recuperação da historiografia enquanto ficção e do papel da ficção para a narrativa da história foi sobretudo desencadeada nos estudos historiográficos, a partir da obra de Hayden White. Veja-se sobre a recuperação do trauma histórico através da ficcionalização White, 1980 e mais recentemente La Capra, 2001.

do artista que lhes haviam oferecido um livro assinado no dia anterior à partida de Magdeburgo, na rememoração das companheiras do jogo de canasta da avó. Blaufuks exerce assim uma estratégia de prolongamento na memória cultural da vida negada na esfera fenomenológica, que segue também mais tarde, no trabalho que faz com o maldito filme de propaganda nazi, *Theresienstadt*, realizado por Kurt Gerron. Para tal, inspira-se no romance de Sebald e na afirmação da personagem de Jacques Austerlitz que, ao pensar discernir neste filme visionado na fortaleza nazi a imagem da mãe, se propõe reduzir-lhe a velocidade, aumentando-o assim dos 14 minutos originais para uma hora. Seguindo a ficção sebaladiana e tingindo a película de vermelho, Blaufuks desnaturaliza o simulacro nazi. Por um lado, a coloração vermelha, para além de evocar a ominosidade da morte, indica também uma subjetificação, como refere Francis Ford Coppola, citado por Blaufuks, a propósito do seu filme *Rumble Fish*. Trata-se de mostrar um olhar subjetivo, logo parcial, sobre o passado. De mostrar afinal que não se lhe pode aceder, senão por via desta subjetividade fictiva. Por outro lado, o estender da duração em câmara lenta pretende precisamente alargar o espaço de presença, ou não fosse esta uma convocação fantasmática, acentuada pela deformação do som na redução da velocidade, o que faz resistir a vítima um pouco mais, reavivar os mortos, ainda que no tempo u-crônico da arte.

O que *Terezín* mostra, tal como *Sob Céus Estranhos*, é uma forte consciência do papel das mnemotécnicas para a construção da memória. No filme desfigurado, ou nas fotografias desbotadas, deformadas até à abstração total, de *Sob os Céus Estranhos*, revela-se o panorama desbotado da história. Desfocando os retratos a sugerir enquadramentos ínvios, que quase raiam a abstração, mas também na apresentação material do arquivo, do álbum fotográfico e da película transparente que cobre a imagem fotográfica nos antigos álbuns, o artista *de-monstra* a forma como as tecnologias visuais efetivamente constroem não só o olhar, como a memória. É a partir da desfiguração da fotografia que simula um estar-aí espectral, e da interferência da sua objetividade, uma estratégia que o aproxima de Christian Boltanski, que se enuncia uma ontologia da visualidade como prática de articulação com o alheio. Mostrando que é olhando as memórias dos outros, no que isso tem de subjetivo e ficcional, que a identidade se forma. Afinal, somos aquilo que vemos e como vemos.

O trabalho de Maria Lusitano Santos, *Nostalgia* (2002), um vídeo que aborda a presença colonial portuguesa em Moçambique a partir da narrativa ficcionada de um jovem de 17 anos, apresenta uma abordagem bem distinta da ética da pós-memória. Nascida em 1971, Maria Lusitano pertence à geração de jovens portugueses sem memória da ditadura, com escasso entendimento da Guerra Colonial e do processo de descolonização, que procura na arte, as respostas para preencher um espaço ainda limitado a contraditórias e complexas memórias individuais. As guerras de memória pública acerca da Guerra Colonial e do excecionalismo português,¹⁵ refletem paradoxalmente o que o filósofo José Gil considera o branco psíquico da nação, a capacidade de obliterar os traumas e de construir uma memória caracterizada pela ausência de incisão (Gil, 2004). Tal como Blaufuks, Maria Lusitano Santos trabalha obsessivamente o arquivo mnémico, desde a hipermemória no projeto *The Man with excessive memory* (2005), à ficcionalização do presente em *Correspondente de Guerra* (2009) e aos silêncios (in)visíveis em *Invisible (Visual) Memories* (2009).¹⁶ *Nostalgia* constitui um projeto curioso, irónico e ambíguo, sem deixar de evidenciar a consciência de uma memória crítica, perante a mitificação visual do passado colonial operada pelas narrativas pessoais e a sua colisão com o discurso oficial que, se bem com dificuldades, se tem vindo a constituir depois da Revolução de abril de 1974.

O próprio título do projeto se pode abrir a especulações conflituais. A mercantilização da nostalgia como pressuposto reativo nas crises de memória europeias após a queda do muro de Berlim postulou-a como referência conservadora face ao decorrer do tempo, apresentando a falência do imaginário para articular as ambíguas relações entre um passado que se recusa a passar e um presente que o deseja eliminar. Nostalgia constitui uma rutura na experiência recordada, uma patologia que faz com que o sujeito sinta uma quebra fundamental com o passado.¹⁷ A

¹⁵ Sobre a crítica do excecionalismo imperial português veja-se Santos, 2002 e Vecchi, 2010.

¹⁶ Informação sobre o trabalho de Maria Lusitano encontra-se no site da artista em www.marialusitano.com

¹⁷ Diagnosticada como patologia médica pelo médico suíço Johannes Hofer, em 1668, a partir dos étimos *nostos* (regresso) e *álgos* (dor) na sua dissertação intitulada *Dissertatio curioso-medica de Nostalgia vulgo Heimweh oder Heimsucht*, a nostalgia designava a sintomatologia desenvolvida pelos mercenários suíços ao serviço das casas reais europeias e a sensação de

nostalgia constituía assim uma incapacidade de articular a contemporaneidade, uma deslocação patológica, criminosa até, como defendeu Karl Jaspers, em 1909 no estudo *Heimweh und Verbrechen* (*Nostalgia e Crime*). Associada à nostalgia está certamente uma crítica civilizacional e a incapacidade de evolução e adaptação a novas condições sociais, epistemológicas e políticas. Adrienne Rich considera-a na verdade ‘amnesia turned around’ (Rich, 1982: 59), um postulado que explica a razão pela qual a nostalgia tem um papel reativo, politicamente incorreto nas transições de narrativas mnemónicas que se desenvolveram depois da Segunda Guerra Mundial.¹⁸ Todavia, será que toda a prática do uso do conceito se resume a este crime da ética da imobilidade? O vídeo de Maria Lusitano constitui precisamente uma prática de interferência na lógica nostálgica, figurando a modalidade de uma nostalgia visual crítica.¹⁹ Ora é precisamente na cesura entre a resistência ao presente, a melancolia por uma organicidade imaginada, e o impulso da modernidade crítica e emancipada, que se ancora o modelo de uma nostalgia crítica como aquela que Maria Lusitano apresenta no seu trabalho.

Para o entender, exigem-se alguns dados contextuais. Em 1961, inicia-se no norte de Angola o que vem a ser o mais longo conflito da história portuguesa, que duraria 13 anos, teria uma percentagem de perdas militares superiores à Guerra do Vietname, e cujas vítimas civis africanas continuam até hoje por contar. Ficou conhecida como a Guerra Colonial, Guerra de África, Guerra do Ultramar ou Guerra da Libertação, articulando nestas quatro designações outras tantas posições políticas.²⁰ Quando em 1975-76 se conclui o processo de descolonização, entram em Portugal cerca de 505.078 antigos colonos. Não digo regressam, porque para muitos, seria a primeira vez que pisavam solo

apatia, desalento, melancolia, que por vezes conduzia ao suicídio, motivada pela ausência prolongada do lar.

¹⁸ Veja-se Svetlana Boym sobre a dualidade entre nostalgia restauradora, reativa, e a nostalgia reflexiva, próxima do que aqui designo nostalgia crítica. (Boym, 2001).

¹⁹ Peter Fritzsche considera que a nostalgia radica numa profunda mudança na identidade óptica, manifestando-se não como cegueira relativamente a um determinado acontecimento, mas justamente a uma plenitude da visão (*sightfulness*), quanto às invisibilidades oficiais (Fritzsche, 2002: 64), evidenciando as tensões da modernidade entre a renovação e a tradição. Sobre a potencialidade futurante da nostalgia reflexiva *vd.* Svetlana Boym, 2001.

²⁰ Veja-se Vecchi, 2010; Teixeira, 2001 e Bethencourt, 1999.

português, depois de gerações a viver em África. Desligados do fervor revolucionário, incompreendidos pelo resto da população portuguesa que sofrera duramente a repressão do regime, ficaram presos numa nostalgia colonial letal, reativa e incapaz de integrar na sua narrativa histórica a cesura de abril. Os últimos anos da presença portuguesa em África continuam a constituir um espaço de tensão das complexas narrativas de identidade multicultural do Portugal contemporâneo. A relutância em abordar os crimes da guerra continua a promover um silêncio repressivo sobre as diversas narrativas da colonização e das suas vítimas, relegado para as margens de um discurso académico, sem repercussões político-sociais.²¹

Nostalgia, de Maria Lusitano, aborda as tensões da relação com África, tornada o verdadeiro divã de Portugal, a partir de uma narrativa ficcionada e construída a partir de filmes de família em super 8, combinados com cartas, fotografias, cartões postais. Não se trata de um esforço de restituição do indizível, como o faz Daniel Blaufuks, mas sim de figurar visualmente as tensões da memória colonial dividida entre a nostalgia simples e a nostalgia crítica, usando os filmes em super 8 como um instrumento de meta-reflexão sobre a falta de nitidez, as interrupções, os hiatos, a desfocagem da relação com o passado português. O som da máquina de projetar, os saltos na projeção, promovem uma irritação no que seria de outro modo a narrativa linear do projecto colonial, buscando criar na materialidade do vídeo estratégias de estranhamento e cesura com o imaginário de uma regressão orgânica. A tecnologia de filmagem e de projeção figuram efetivamente como canais para o inconsciente ótico da memória coletiva. Encontramos assim níveis de narrativa em conflito: por um lado, a romantização de África, exotizada nas paisagens de pôr do sol, no primeiro plano da vegetação, na grandeza primitiva dos embondeiros, e na naturalização dos nativos que, logo na primeira sequência inicial, surgem como acessórios dessa natureza aculturada pelo império, tutelada pelo plano intermédio de um Padrão dos Descobrimentos. Segue-se a apresentação da ordem colonial e das suas instituições disciplinares, constituída pelos quartéis, escolas, igrejas, e que revelam a organização do espaço de uma pequena

²¹ O primeiro romance a abordar de modo crítico o retorno de África foi publicado em 2011. Vd. Dulce Maria Cardoso, *O Retorno*.

cidade no Norte de Moçambique, Teixeira de Sousa, para onde os protagonistas da narrativa, um militar português e a sua mulher são deslocados. Como significante fantasmático deste nível de narração, feliz, aborrecido, sem tensões, metaforizado na figura inocente da filha do casal nascida nos primeiros tempos da sua presença no continente, aparecem figuras turvas que interrompem a retórica imperial. São os africanos, os recrutados do exército para fazer a guerra, os habitantes das aldeias nativas, animalizados para a diversão dos perversos observadores, domesticados nos cartões postais, como súbditos civilizados do império. Nas festas dos militares, na grande cidade de Lourenço Marques não há nada que distinga África de uma grande metrópole europeia ou americana. A sequência de apresentação da cidade, e do ‘mais alto prédio do império’, anula a existência do africano, reduzido à mata e colocado ao nível da natureza exótica que é explorada para o prazer perverso do colonizador.

A forma como a artista faz uso de diversos vídeos de família, reduzindo-lhes a velocidade de projeção, mostrando imagens pouco nítidas, imagens frágeis, revela um procedimento de apropriação inversa, de interferência no uso original dos filmes, co-optando-o como traço incerto de uma narrativa crítica sobre Portugal. Retirando-os do contexto em que foram produzidos, mas sem deixar de mostrar a contingência histórica destes suportes tecnológicos, o vídeo transforma-se em instrumento meta-reflexivo da memória e das tecnologias que a constroem, mostrando afinal, tal como Blaufuks antes com os fotogramas desfocados, o simulacro documental e a sua contingência histórico-tecnológica. Contrastando os vídeos e as imagens coloridas de África com os retratos a preto e branco das Marias de Portugal, *Nostalgia* revela o negativo de Portugal como um país a preto e branco que, com a sua obsessão imperial, tornou África ‘numa prisão’, como se lê numa das cartas da irmã do narrador, um jovem de 17 anos que descobre a vida em África, à família em Portugal. *Nostalgia* visualiza, ainda, com ironia trágica, os silêncios da memória colonial, mostrando a latência da guerra e da sua violência sobre os corpos dos africanos e dos soldados portugueses como significante fantasmático, que o idílio imperial recusa abordar. Trata-se afinal de uma psicanálise visual, de uma emergência do indizível e do invisível no espaço porventura terapêutico da arte.

Ora é a nulidade desta terapêutica que Rui Chafes questiona naquilo que podemos chamar um processo de **anarchivo**, isto é, a do arquivo como caixão da memória. O *Silêncio de...* (2006) constitui uma obra aberta, uma escultura em evolução, onde a exposição da vida interior vertida na escrita é negada ao leitor e transformada na obtusa escultura de um caixão de ferro. O *Silêncio de ...* colige textos esparsos sobre arte, sobre a vida, a experiência, elaborados por Rui Chafes, e logo depois queimados, sendo as suas cinzas reunidas em pequenos caixões de ferro, que preservam, arquivam e simultaneamente silenciam a interioridade vertida em texto do artista. A exposição da interioridade, que Chafes admite poder ser libertadora para alguns, é para si prisão. Afinal: “Se escrever, pode ser um acto de libertação, queimar as palavras também o é.” (Chafes, 2006:23) O fogo figura-se elemento purificador e libertador, a anulação do comunicável, um ato de preservação de um interior não arquivável, de uma memória intransmissível. O arquivo encontra aqui a sua definitiva pulsão da morte, numa hipomnésia radical. Recordando Derrida, no seu seminal *Mal d’archive*, trata-se de anular a possibilidade de conceber o arquivo como espaço de literal con-signação, de armazenamento e articulação de signos, e de dar visibilidade à sua pulsão auto-destrutiva, um arquivo que tem lugar no espaço da original e estrutural quebra da memória (“There is an archive that takes place at the place of the original and structural breakdown of memory.” Derrida, 2005: 11). O que resta é afinal a arte, na sua comunicável incomunicabilidade. Ouçamos de novo Chafes:

Acredito que a arte pode falar às forças humanas, acordar os seus sonhos, os seus medos e os seus demónios, descrevendo a vida interior, não a exterior; pode também regenerar o espírito e repor a dignidade do ser humano no meio da catástrofe, da violência e da destruição. [...]

De resto, tudo é possível: há artistas que gostam de falar e há os que detestam; alguns querem dialogar, outros não conseguem, mesmo querendo; uns gostam de escrever e outros exprimem-se pelo silêncio. (Chafes, 2006:23)

Na recusa da inscrição, Rui Chafes apresenta a denúncia da violência do arquivo, e da sua pulsão de conservar, reclamando o poder do artista sobre a sua própria memória. A arte surge deste modo como

fronteira com a exterioridade ameaçadora, como espaço de comunicação com o outro e de preservação da interioridade do artista. Resta perguntar de quem é então o silêncio de que a obra fala. A recusa da atribuição do nome sugere enfim a abertura fecunda para o outro, o excesso que a recusa da consignação arquivística deixa para trás, a comunicação de interferência que afinal toda a arte também é.

No final de *A Câmara Clara*, Barthes assinala a relação difícil da fotografia com a memória referindo que “A fotografia em essência nunca constitui uma memória [...], pelo contrário bloqueia a memória, rapidamente se torna uma contra-memória, enfatizando o seu passado imutável” (Barthes, 1980: 91). Em condições diferentes, a abordagem de Daniel Blaufuks, como a de Maria Lusitano, às memórias passadas procura justamente desconstruir a imutabilidade do passado, abordando, no universo de dejetos da pós-memória, formas de recodificar o presente a partir da privacidade da memória visual, ao passo que João Paulo Serafim e Rui Chafes questionam as possibilidades da sua institucionalização. Neste gesto de arquivar e revelar, apresentam as práticas de construção da memória individual e coletiva como atos plurais, conscientes da sua fragilidade, da complexidade dos testemunhos, da sua inevitável caducidade, e da necessidade de fomentar uma literacia visual que permita entender as transformações do estatuto da imagem e as condições que suscitam a mutabilidade dos significados.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2002): *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, New York: Zone Books.
- Barthes, Roland (1980): *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard, Seuil.
- Benjamin, Walter (1992): *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (trad. Maria Luz Moita et al.), Lisboa: Relógio d'Água.
- Bethencourt, Francisco (1999): “A Guerra Colonial e o Fim do Império Português”, in Francisco Bethencourt, Kirti Chauduri (dir.): *História da Expansão Portuguesa. Vol. 5*, Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 65-98.
- Berlant, Lauren (2007): “On the Case”, *Critical Inquiry*, 33, 4, pp. 4-17.

- Blaufuks, Daniel (2007): *Sob Céus Estranhos*, Lisboa: Tinta da China. (2008): *O Arquivo/The Archive. Um álbum de textos/An álbum of texts*, Lisboa: Galeria Vera Cortes. (2010): *Terezín*, Göttingen, Steidl.
- Boym, Svetlana (2001): *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books.
- Cavell, Stanley (1979): *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Mass.: Harvard U. Press.
- Chafes, Rui (2008): *O Silêncio de ...*, Lisboa: Assírio e Alvim.
- Dayan, Daniel (dir.) (2009): *O Terror Espectáculo. Terrorismo e Televisão*, Lisboa: Edições 70.
- Derrida, Jacques (2005): *Archive Fever*, San Francisco, Stanford University Press.
- Didi-Huberman, Georges (2004): *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, Boston: M.I.T.Press.
- Freud, Sigmund (1953): *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud Vol. V The Interpretation of Dreams Part II* (ed. James Strachey) London: Hogarth Press. (SE) (1999): *Gesammelte Werke chronologisch geordnet in 18. Bde.* (ed. Anna Freud), Frankfurt am Main: Fischer, (1975).
- Fritzsche, Peter (2002): "How Nostalgia Narrates Modernity", in Alon Cofino, Peter Fritzsche (eds.): *The Work of Memory*, Chicago: The University of Illinois Press, pp. 62-85.
- Gil, José (2004): *Portugal Hoje: O Medo de Existir*, Lisboa: Relógio d'Água.
- Gil, Isabel Capelo (2011): *Literacia Visual. Estudos sobre a Inquietude das Imagens*, Lisboa: Edições 70.
- Gomes, Kathleen (2010): "O fotógrafo que suspeita das imagens", Ípsilon, *Público*, 14-7-2010 (<http://ipsilon.publico.pt/artes/entrevista.aspx?id=261369>) consultado a 14-7-2010.
- Hegel, G.W.F. (1986): *Phänomenologie des Geistes. Werke Bd.3* (ed. Eva Moldenhauer), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hirsch, Marianne (1997): *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, New Haven: Harvard U. Press, 1997.
- Huyssen, Andreas (2003): *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press.
- Jaspers, Karl (1996): *Heimweh und Verbrechen*, Munique: Belleville (1909).
- Kofman, Sarah (1998): *Camera Obscura. Of Ideology*, London: Athlone Press.
- La Capra, Dominick (2001): *Writing History. Writing Trauma*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

- Marques, Lúcia (2008): “No Museu Improvável com João Paulo Serafim”, in *Museu Improvável/Musée Improbable/Improbable Museum*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 14-22.
- Marmeleira, José (2010): “Daniel Blaufuks escreve as sua memórias em super 8”, *Ípsilon, Público*, 23-4-2010.
- Medeiros, Paulo de (2002): “War Pics: Photographic Representations of the Colonial War”, *Luso-Brazilian Review*, vol.39, 2, 91-102.
- Meek, Allan (2010): *Trauma and Media. Theories, Histories and Images*, London: Routledge.
- Mirzoeff, Nicholas (2009): *An Introduction to Visual Culture*, London: Routledge.
- Mitchell, W.J.T. (1994): *Picture Theory*, Chicago: Chicago University Press.
- Pimentel, Irene Flunser (2006): *Os Judeus em Portugal durante a Segunda Guerra Mundial. Em fuga a Hitler e ao Holocausto*, Lisboa: Esfera dos Livros.
- Ribeiro, António Pinto (2008): “Acções sobre a memória”, in *Museu Improvável/Musée Improbable/Improbable Museum*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 4-13.
- Rich, Adrienne (1982): “Turning the Wheel, “ *A Wild Patience Has Taken Me This Far, Poems 1978-1981*, New York and London: Norton.
- Santos, Boaventura de Sousa (2002): “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”, *Luso-Brazilian Review*, 39, 2, 9-43.
- Serafim, João Paulo (2008): *Museu Improvável/Musée Improbable/Improbable Museum*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Serafim, João Paulo (2008b): *Museu Improvável. MIIAC: Museu Improvável de Imagem e Arte Contemporânea* (http://www.miiac.com/miiac_1/) Consultado a 20-12-2011.
- Showalter, Elaine (1997): *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Culture*, New York: Panic Books.
- Spitzer, Leo (2008): “Sob Céus Estranhos” em Daniel Blaufuks: *O Arquivo/The Archive*, Lisboa: Galeria Vera Cortes.
- Teixeira, Rui de Azevedo (org.) (2001): *A Guerra Colonial: Realidade e Ficção. Livro de Actas do I Congresso Internacional*, Lisboa: Editorial Notícias.
- Vecchi, Roberto (2010): *A Excepção Atlântica*, Porto: Afrontamento.
- Vieira, Joaquim (2004): “Um século de fotografia marcial”, in Manuel Themudo Barata, Nuno Severiano Teixeira (orgs.): *Nova História Militar de Portugal*, -Vol. V, Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 315-327.

White, Hayden (1980): “The Value of Narrativity in the Representation of Reality”, *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, pp. 5-27.

Wittgenstein, Ludwig (2000): *Investigações Filosóficas*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Zelizer, Barbie (1998): *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*. Chicago: Chicago University Press.