



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

FEBRE POSTAL

Relatório de Projecto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Cinema

Vasco Vasconcelos

Porto, setembro de 2022



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

FEBRE POSTAL

Relatório de Projecto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Cinema

Vasco Vasconcelos

Trabalho efetuado sob a orientação de

Daniel Ribas

Porto, setembro de 2022

Resumo

Com este relatório de projecto pretende-se traçar um percurso – entre o processo técnico e o processo teórico – que conduziu à realização de *Febre Postal*. Num primeiro momento, aborda-se o modo como foi orientado o momento de *repérage* e posterior filmagem, de selecção de imagens, de montagem, de desenho de som e de correcção de cor. A este levantamento de pendor mais técnico, junta-se uma reflexão teórica que aborda temas que são transversais a todo o filme, casos do destino, da errância, da memória, do arquivo e da herança.

Palavras Chave: Febre Postal, Destino, Errância, Memória, Arquivo, Herança, Imagem

Keywords: Postal Fever, Destiny, Errancy, Memory, Archive, Heritage, Image

Índice

RESUMO	3
1 – RELATÓRIO DE PROJECTO	5
1.1 - Introdução ao Projecto	5
1.2 - <i>Repérage</i> e Locais de Filmagem	6
1.2.1 - Reservatório (Museu da Cidade)	6
1.2.2 - Parque Nacional da Peneda-Gerês	8
1.2.3 - Aldeia de Aceredo	8
1.2.4 - Conímbriga	9
1.2.5 - Departamento de Conservação e Restauro da Escola das Artes	9
1.2.6 - Gruta e Museu de Altamira	11
1.2.7 - Estação de Metro (Campo 24 de Agosto)	11
1.2.8 - Feira de Antiguidades de Barcelos	13
1.2.9 - Obras Metro do Porto – Avenida dos Aliados	13
1.2.10 - Columbofilia	14
1.3 - Selecção de Imagens	16
1.4 - Montagem	18
1.5 - Som	19
1.6 - Correção de Cor	20
2 - <i>FEBRE POSTAL</i>	23
2.1 - A Quem se Endereçam as Imagens?	23
2.2 - “Arqueologia material” e “Arqueologia psíquica”	30
BIBLIOGRAFIA	45

1 – Relatório de Projecto

1.1 - Introdução ao Projecto

A génese deste projecto, *Febre Postal*, está num texto escrito por mim e apresentado num colóquio dedicado à importância do erro e da errância em contexto de investigação e em processo criativo. Esse texto gira em torno de um neologismo de Jacques Derrida: *destinerrância* (*destinerrance*), junção de dois termos aparentemente contraditórios (destino e errância). Apesar de a sua explicação ser sempre muitíssimo vaga, este termo contempla desde logo a escrita como envio e a possibilidade quase predeterminada de esses envios nunca encontrarem o seu destino. Falo de cartas e postais, mas também de qualquer texto, livro ou mesmo filme. Como o filósofo francês chega a referir, na *destinerrância* são essenciais a aleatoriedade, o incalculável e “uma errância que é o seu próprio fim”.

Febre Postal pretende então fazer essa ligação entre o cinema e mensagens perdidas que circulam por caminhos tantas vezes inesperados. Assim, desejava que o próprio objecto cinematográfico fosse uma forma de envio a destinatários desconhecidos, improváveis e que transportasse em si “postais” carregados de mensagens e de ligações misteriosas, quem sabe mesmo se indecifráveis. No fundo, como num poema de Roberto Juarroz que foi servindo de sinopse ao longo de todo o processo, que seja um filme que invente quem deva encontrá-lo:

*Há mensagens cujo destino é a perda,
palavras anteriores ou posteriores ao seu destinatário,
imagens que saltam do outro lado da visão,
signos que apontam mais acima ou mais abaixo do seu alvo,
sinais sem código,
mensagens envoltas noutras mensagens,
gestos que chocam contra a parede,
um perfume que retrocede sem voltar a encontrar a sua origem,
uma música que se volta sobre si mesma
como um caracol definitivamente abandonado.*

*Mas toda a perda é o pretexto de uma descoberta.
As mensagens perdidas
inventam sempre quem deve encontrá-las.*

1.2 - *Repérage* e Locais de Filmagem

1.2.1 - Reservatório (Museu da Cidade)

A primeira visita ao espaço foi realizada no contexto de aula de Crítica e Curadoria, cadeira do curso de mestrado leccionada por Nuno Faria, director do Museu da Cidade. Esse espaço revelou-se imediatamente importante dada a relevância que para mim tinha a ideia de arquivo e de armazenamento de vestígios arqueológicos. Enquanto “estação” do Museu da Cidade, o Reservatório é o espaço onde estão depositados os “artefactos, vestígios e fragmentos encontrados em escavações ou recolhidos de edifícios e monumentos da Cidade, e que integram as colecções municipais”.¹ A esse contexto, o reservatório acrescentava uma dimensão visual muito cuidada e que abria possibilidades interessantes em termos de direcção de fotografia. Nesse sentido, convidei Francisco Dias, colega de mestrado, a ajudar na composição da imagem.



¹ <https://museudacidadeporto.pt/estacao/reservatorio/>



1.2.2 - Parque Nacional da Peneda-Gerês

As imagens realizadas no Parque Nacional da Peneda-Gerês partem de uma vontade de voltar a um território já conhecido. Foi nesse lugar que iniciei uma breve experiência na arqueologia, experiência essa registada numa série de fotografias que foram montadas logo na sequência inicial do filme.

1.2.3 - Aldeia de Aceredo

A descoberta da existência desta aldeia surge por ter sido alvo de algumas reportagens na comunicação social. Aceredo, localizada na Galiza, ficou submersa em 1992 e surgiu então (Fevereiro de 2022) descoberta dada a seca extrema e descida abrupta do caudal do Rio Lima. O local tinha um forte impacto visual e era marcante por motivos que serão explicados em maior detalhe durante este relatório.





1.2.4 - Conímbriga

Conímbriga é o parque arqueológico mais importante em Portugal quando se trata de vestígios da civilização romana. Visualmente, as ruínas eram do maior interesse e iam ao encontro daquilo que procurava registar. A esse ambiente geral, Conímbriga acrescentava um outro motivo de interesse muito importante: o famoso mosaico do Minotauro, referência mitológica também relevante para a construção do projecto.

1.2.5 - Departamento de Conservação e Restauro da Escola das Artes

Na perspectiva de filmar algumas imagens que apontassem para a compreensão da forma de trabalhar em termos de conservação e restauro, aproveitei as valências da própria Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Assim, entrei em contacto com a Prof. Carla Felizardo, que de imediato disponibilizou o espaço e me colocou em contacto com a Joana Guerreiro, pessoa que a partir daí passou a acompanhar a minha presença no departamento. De forma a ter maior conforto e tempo de filmagem, aproveitei alguns dias de férias escolares para captar as imagens que viriam a fazer parte do filme.



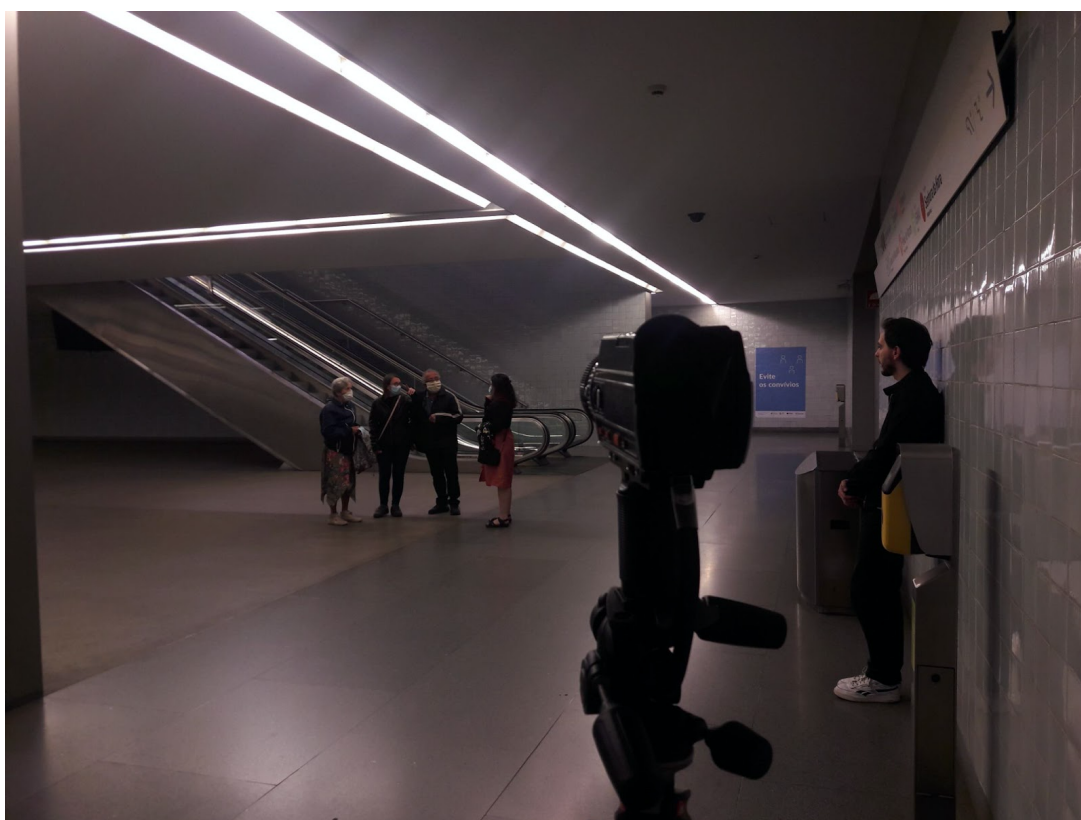


1.2.6 - Gruta e Museu de Altamira

A possibilidade de filmar na gruta e no Museu de Altamira surge no seguimento de uma viagem realizada a título pessoal na zona da Cantábria. Sendo que esse local tinha um forte impacto visual e se integrava de forma perfeita no filme em termos conceptuais, entrei em contacto com os responsáveis do espaço que mostraram grande disponibilidade e interesse em que as filmagens se realizassem. De todos os locais, talvez este tenha sido aquele que mais dificuldades colocou visto tratar-se de um espaço muito escuro e cuja luz não poderia ser alterada. Em todo o caso, dada a relevância das imagens, pareceu-me uma oportunidade que fazia todo o sentido aproveitar.

1.2.7 - Estação de Metro (Campo 24 de Agosto)

A estação de metro do Campo 24 de Agosto interessou-me pela contextualização de um vestígio arqueológico dentro de um espaço público e por, em termos conceptuais, remeter para uma certa ideia de espaço labiríntico em que as pessoas se cruzam em destinos diferentes. Tendo em conta os desafios do espaço (luz artificial sem possibilidade de ajuste; movimento constante de pessoas), voltei a ter a ajuda do Francisco Dias.



1.2.8 - Feira de Antiguidades de Barcelos

São inúmeras as feiras de antiguidades e velharias que se realizam ao longo do ano, muitas delas com características bastante específicas. Em termos de calendário, âmbito da feira e características do espaço envolvente, a feira de antiguidades de Barcelos revelou-se a melhor opção.



1.2.9 - Obras Metro do Porto – Avenida dos Aliados

Na perspectiva transversal ao projecto de registo de locais que remetam para ideias como História, memória e herança, o estaleiro das obras do Metro do Porto, que se realizavam em plena baixa do Porto, tornou-se uma peça fundamental pela possibilidade de, como poucas vezes é possível, dar a ver uma intervenção arqueológica em contexto urbano e mostrar as heranças colectivas que a todo o momento se escondem debaixo do solo.



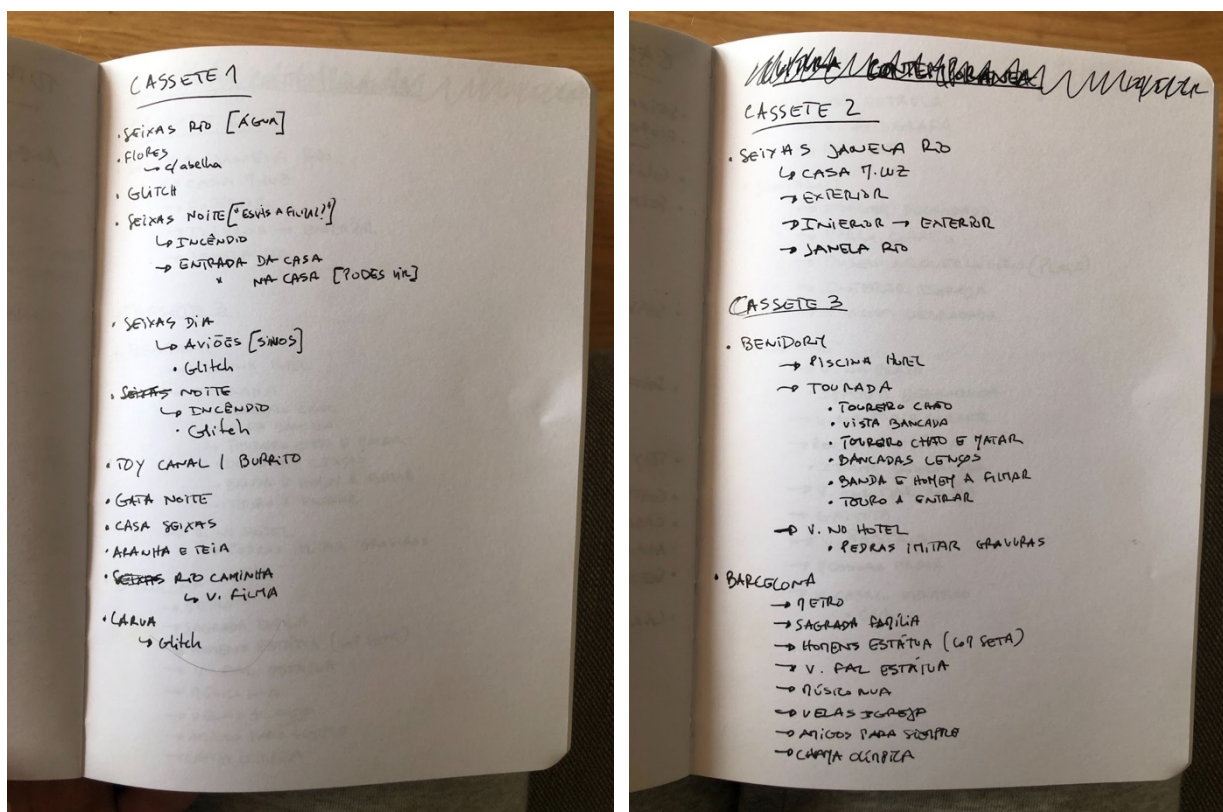
1.2.10 - Columbofilia

Por fim, procurando jogar com outras ideias fundamentais do filme – postal e envio de imagens e de mensagens – procurei filmar um conjunto de pombos-correio. Da pesquisa feita em termos de grupos columbófilos existentes no norte do país, o espaço d’”Os Conquistadores”, grupo da zona de Guimarães, pareceu-me a melhor solução pelo impacto visual que o pombal tinha. Ao contrário de todos os outros vistos, este era o único que optava por uma solução de uso de cores, o que, para a filmagem, acrescentava uma camada plástica muito forte. Foi em conversa com a pessoa responsável por esse pombal que soube da existência de uma “solta de pombos” a realizar muito em breve. Assim, desloquei-me a Fátima, ponto de largada dos pombos, para filmar a cena com que o filme termina.



1.3 - Selecção de Imagens

Em relação às imagens filmadas em Super 8 – e se considerar a opção tomada nos créditos finais –, quase todas foram usadas. Já no que às imagens em Hi8 diz respeito, o processo de escolha foi relativamente demorado devido ao volume total. Estou a falar de 10 cassetes e de cerca de 9 horas e 40 minutos de vídeo. Portanto, um primeiro passo foi ver todas as imagens e ir tomando notas (tipo de cena, pontos de interesse, recorrências). A partir daí, chegar a uma primeira escolha de imagens que me pareciam mais revelantes para aquele que era o foco do projecto. Os passos seguintes passaram sempre foi ir afinando e afunilando essa escolha, sendo um processo sempre muito fluído: algumas imagens que de início me pareciam fundamentais acabaram por não entrar na montagem final e, por outro lado, imagens que me pareciam à primeira mais “descartáveis” revelaram-se essenciais para a coesão do filme.



Importa ainda referir como, durante o ano, fui realizando algumas montagens com esses materiais, exercícios muitas vezes propostos pela Ana Vaz, tutora do projecto. Um dos mais longos e, para mim, mais estimulante, foi aquele a que dei o título de *Presépio*.² Espécie de “satélite” de *Febre Postal*, *Presépio* é uma montagem realizada a partir de excertos de filmes de família. Neste caso, cerca de 3 horas de alguns dias da época natalícia são reduzidos a 25 minutos. Enquanto processo de recolha, de escolha de imagens e de montagem, esse pequeno vídeo acabou por ser extremamente útil para o projecto final.

² Disponível em <https://vimeo.com/575892117/de64e191b1>



1.4 - Montagem

No processo de montagem, comecei por criar um sistema que me permitisse ter uma “visão de conjunto” de todas as imagens que tinha à minha disposição, tanto em Super 8 como em Hi8. Importa referir que este sistema beneficia em parte da inspiração de algo partilhado pelo realizador argentino Matías Piñeiro. Como parte de uma *masterclass* organizada pela Escola das Artes em Junho de 2021, Piñeiro partilhou o seu método de montagem, mostrando uma série de blocos de imagens que trazia sempre consigo durante o processo. De forma semelhante, imprimi em pequenos cartões vários *stills* das imagens com que queria trabalhar e, quase como numa espécie de *puzzle* cuja imagem final era ainda desconhecida para mim, ia montando e combinando as diferentes opções. Esse processo acabou por ser uma descoberta diária de conjugação de imagens que me pareciam dialogar e que iam formando núcleos de força e pequenas constelações de afinidades (visuais, temáticas, cromáticas).





Ao contrário do que aconteceu com o som e com a correcção de cor, optei por trabalhar sempre sozinho neste processo, fase que sempre me pareceu a mais decisiva e na qual, na realidade, o filme se descobriria. E, de facto, a montagem e algumas ideias de montagem são muito importantes para o filme e para a sua compreensão, mas serão desenvolvidas com outro detalhe mais tarde neste relatório.

Para além desse processo muito pessoal e solitário, devo destacar a importância das conversas com Ana Vaz, realizadora e tutora do projecto, que fez um constante e extremamente estimulante acompanhamento artístico. O mesmo aconteceu com o professor Daniel Ribas, orientador deste projecto. Por fim, devo destacar ainda um encontro com João Braz, um dos mais relevantes montadores portugueses, momento fulcral para compreender que o caminho geral que estava a seguir era o correcto, ao mesmo tempo que me fez questionar e reflectir acerca de algumas opções que estavam a ser tomadas.

1.5 - Som

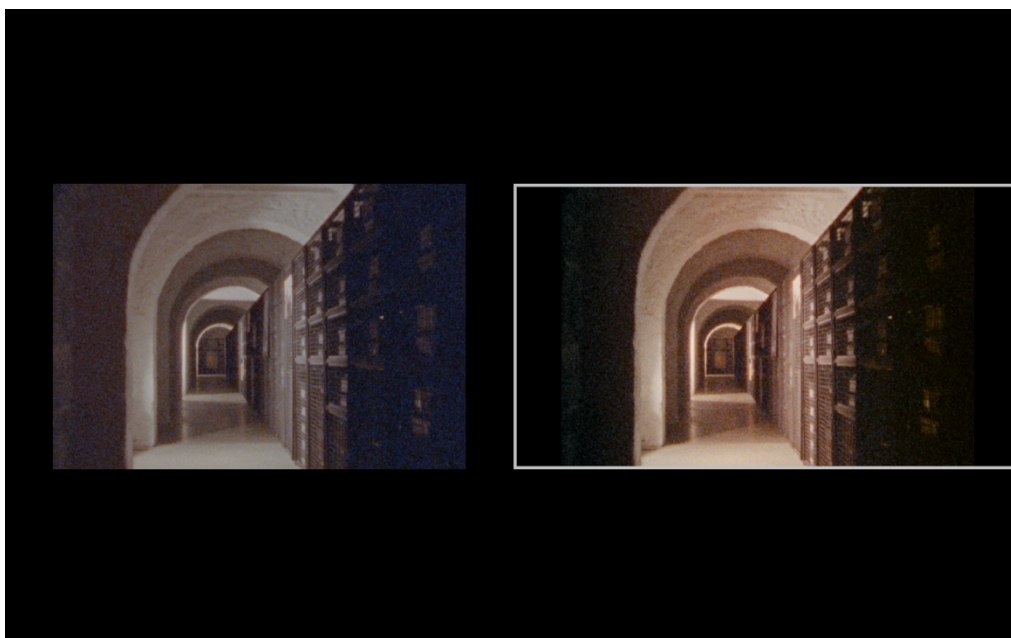
Na medida em que boa parte do projecto é filmado em Super 8 e não foi feita captação de som directo, todo o desenho sonoro teve de ser feito em pós-produção. Esse processo acabou então por ser dividido em dois momentos. Em primeiro lugar, eu próprio fiz uma montagem sonora a partir de sons encontrados em sites gratuitos e de outros sons gravados por mim em diferentes espaços e contextos. Para além disso, visto que as imagens em Hi8 possuíam som, pude aproveitar essas faixas e usá-las em momentos das sequências em Super 8 nas quais fazia sentido, algo que, mesmo em termos conceptuais, reforça algumas ideias que tinha para este filme e que

serão desenvolvidas mais tarde. No final dessa primeira parte do processo, acabei por ter uma espécie de esboço daquilo que pretendia e passei o trabalho para o Alexandre Barbosa, aluno do Mestrado em Som, que numa segunda fase o trabalhou. A partir daí, passou a ser um processo de diálogo e de afinação entre aquilo que o Alexandre me foi enviando e aquilo que eu verdadeiramente pretendia. Por uma série de circunstâncias práticas, a mistura final teve ainda a ajuda preciosa de David Arrepia, também ele aluno do Mestrado em Som.

1.6 - Correção de Cor

Em termos de correção de cor, optei por trabalhar com o Vasco Bäuerle, ex-aluno do Mestrado em Cinema e pessoa com particular interesse por essa fase de pós-produção. Foi também importante saber que pouco tempo antes tinha estagiado num laboratório na cidade de Bruxelas, onde teve oportunidade de trabalhar com processos analógicos e especificamente com Super 8. Em traços gerais, o que foi pedido por mim passava essencialmente por três aspectos: trabalhar a nitidez de algumas imagens; puxar pelo contraste e pelas cores; dar um tom mais quente às imagens. O trabalho do Vasco passou então por duas fases principais. Seguem-se alguns exemplos que mostram as diferenças após essas fases.

“First pass”





“Second pass”



2 - FEBRE POSTAL

2.1 - A Quem se Endereçam as Imagens?

Tal como já ficou explícito na primeira parte deste relatório, *Febre Postal* acaba por ter origem num texto intitulado “Um destino absoluto não abole o acaso”, no qual procurava estabelecer um nexos entre um certo fascínio pela arqueologia e a posterior formação em literatura. Para além dessa espécie de faísca inicial, *Febre Postal* partiu de um outro pressuposto essencial: construir um projecto que assentasse não sobre um ímpeto narrativo e ficcional, mas sobre um conjunto de imagens nas quais se projectasse uma carga mais simbólica. No fundo, acompanho aquilo que Guy Debord em *In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni* entende ser o caminho que o cinema levou, arrastado pela influência de uma sociedade capitalista, deixando assim de lado uma outra possibilidade para a arte cinematográfica:

As historietas representadas são as pedras com que estava construído todo o edifício do cinema. Nele encontram-se apenas as velhas personagens do teatro, mas numa cena mais espaçosa e mais móvel, ou do romance, mas com vestuário e ambientes mais sensíveis. Foi uma sociedade, não uma técnica, que fez o cinema assim. Ele teria podido ser exame histórico, teoria, ensaio, memórias (1999: 18).

É precisamente sobre esse tipo de elementos – exame histórico, teoria, ensaio, memórias – que procurei construir *Febre Postal*. E, como está explícito no texto que se ouve em *off*, vive da vontade de fazer um filme de imagens “reveladas numa tela sem trama” (03:06 - 03:09). O que, desde logo, quer também dizer que o tipo de temporalidade pretendida está “fora dos eixos”. Ao contrário do movimento contínuo de uma grande narrativa, “esta memória será para o tempo linear o que a visualidade aurática é para a visibilidade «objectiva»: querendo isto dizer que todos os tempos serão aí entrançados, feitos e desfeitos, contraditos e sobredimensionados” (Didi-Huberman 1992: 119).

Se todo o texto ao qual aludi no início foi construído sob o signo de Jacques Derrida, o filme não o foi menos, como ficará explícito ao longo deste relatório. Desde logo, há uma reflexão – por vezes implícita, por outras explícita – sobre aquilo que é recebido como herança e sobre a forma quase incontrolável como o Outro receberá aquilo que o autor propõe. Neste caso, o filme. Num texto intitulado “My chances / Mes chances: A rendezvous with some epicurean stereophonies”, Derrida aborda precisamente esta dificuldade em controlar aquilo que o autor profere. De um modo mais abrangente, é possível dizer que o filósofo é assombrado por esta angústia de não saber de que modo ia ser lida a sua obra:

I do not know to whom I am speaking. Whom is this discourse or lecture addressing here and now? [...] Can one speak here of destination or aim? What are my chances of reaching my addressees if, on the one hand, I calculate and prepare a place of *encounter* or if, on the other, I hope, as we say in French, to *fall* upon them by accident? [...] The «things» that I throw, eject, project or cast (*lance*) in your direction to come across to you fall, often and well enough, upon you, at least upon certain of those among you. The things with which I am bombarding you are linguistic or nonlinguistic signs: words, sentences, sonorous and visual images, gestures, intonations, and hand signals (1984a: 1-3).

Se é certo que o filósofo se refere a uma apresentação oral que viria a ser publicada, penso que as palavras que utiliza são particularmente eficazes se quisermos também falar da arte cinematográfica: “lançar”, “projectar”, “bombardear” “signos linguísticos e não linguísticos”, “imagens sonoras e visuais”. Aliás, esse excerto do filósofo francês tem eco claro numa interrogação que a *voz off* de *Febre Postal* deixa logo na primeira sequência do mesmo – “A quem se endereçam as imagens, lançadas em voos rasantes?” (03:41 - 03:46) – para logo de seguida deixar uma possibilidade de resposta a partir de versos de Roberto Juarroz, versos esses que também têm uma clara inclinação derridiana, como veremos: “As mensagens perdidas / inventam sempre quem deve encontrá-las” (2018: 35).

Posso então colocar a questão do destino, da destinação, do endereçamento, factores essenciais para a construção de *Febre Postal*. Para isso, devo ainda ler Paul Celan – escritor que vai reaparecendo em todo o texto do filme –, aquando da atribuição do prémio literário da cidade de Bremen, ocasião na qual o poeta convoca uma interessante imagem: “O poema, sendo como é uma forma de manifestação da linguagem e, por conseguinte, na sua essência dialógico, pode ser uma mensagem na garrafa, lançada ao mar na convicção – decerto nem sempre muito esperançada – de um dia ir dar a alguma praia, talvez a uma praia do coração” (1958: 34). Sabemos que esta imagem é devedora do poeta russo Osip Mandelstam que, num texto intitulado “About an interlocutor”, traça um paralelismo entre encontrar uma mensagem na garrafa e encontrar um poema. Na metáfora de Mandelstam, o marinheiro lança a mensagem ao mar no momento crítico, antes da morte, e,

[m]any years later, walking along the dunes, I find it in the sand, I read the letter, I learn when it happened, the testament of the deceased. I had a right to do this. I did not unseal someone else’s letter. The letter sealed in the bottle was addressed to its finder. I found it. That means, then, that I am its secret addressee. [...] Like the poem, the letter isn’t addressed to anyone in particular. Nevertheless, both have an addressee: the letter’s is the person who will accidentally notice the bottle in the sand; the poem’s is “a reader in posterity” (1912: 171-173).

Esta ideia da mensagem na garrafa lançada ao mar e que encontra um leitor no futuro, um “destinatário misterioso”, não é muito diferente da comunicação que se oferece à leitura, da carta

extraviada, eventualmente até da ponta de seta interceptada na sua rota. Também não é muito diferente da existência de um filme que faz o seu percurso nas mais variadas plataformas e sujeito a ser visto pelos mais imprevisíveis espectadores.³ No mínimo, todas vivem de uma “destinação errante”, aliada a um desejo que chegue ao Outro, mesmo que esse Outro não tenha a chave interpretativa da leitura, mesmo que esta continue enigmática.

Também Silvina Rodrigues Lopes descreve de forma semelhante a existência de um poema, descrição essa que, em minha opinião, é transferível para boa parte das expressões artísticas. Desde logo, para um filme que assente nos pressupostos que tenho defendido: “É uma questão de destinação: o que não se destina aos outros, o que não se recebe como uma mensagem que se pode decodificar, mas como um segredo irrevelável, vem romper a estreiteza das exigências sociais, escavar vazios através dos quais o em-comum se ilimita. Todo o poema é por condição sem destinatário” (Lopes 2017:10). Ainda no mesmo livro, a autora insiste nesta ideia, escrevendo que, “[n]o fundamental, um texto literário não tem destinatário. O seu apelo ao interlocutor dá-se no abandono dos territórios do humano em direcção a um aquém, interminavelmente aquém, da imposição de significações. [...] Não sendo por isso um destinatário, o interlocutor é aquele que recebe a garrafa atirada ao mar com a menção «sem retorno»” (*idem*: 114-115).

Todas estas questões materializam-se com grande clareza na forma do postal. Ora, essa forma é usada de modo recorrente por Derrida para reafirmar como tudo o que é enviado pode sempre não chegar a um destinatário preciso e encontrar assim vários interlocutores. Em *The Post Card – From Socrates to Freud and Beyond*, são vários os momentos em que se torna explícito outro traço essencial do postal, a sua ambiguidade: por um lado, aberto e visível a qualquer um; por outro, ilegível por aquele que o intercepta. É desse livro que retiro três exemplos claros: “What I like about post cards is that even in an envelope, they are made to circulate like an open but illegible letter” (1987: 12); “Everything becomes a post card once more, legible for the other, even if he understands nothing about it” (*idem*: 23); “This is why I am somewhat hung up on post cards: do modest, anonymous, offered, stereotyped, «retro» – and absolutely indecipherable” (*idem*: 47).

O que nestes parágrafos tem estado presente é uma tensão entre destino e errância, tensão essa que Jacques Derrida tenta resolver através de um neologismo que esteve sempre presente na construção deste projecto cinematográfico: *destinerrância*. Todavia, é muito difícil traçar uma genealogia da *destinerrância*. Isto é, não há um texto seminal e é difícil encontrar uma definição

³ É curioso também verificar como Harun Farocki chega a utilizar a mesma imagem para falar da difusão dos seus filmes: “«Quando um dos meus filmes passa na televisão, tenho a impressão de estar a lançar uma garrafa ao mar [...]»” (*apud* Didi-Huberman, 2010: 135).

sucinta. O mais comum é encontrar uma referência a *destinerrância* seguida de algo como: “já disso falei num outro texto”; “o que já designei como *destinerrância*” e outras expressões semelhantes. Todavia, um dos textos mais relevantes para abordar esta questão tem como título “No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives)”. Dividido em sete partes, correspondentes a sete mísseis/sete missivas, a sexta parte tem como subtítulo “An absolute missile does not abolish chance”. Explorando esta ideia, Derrida pensa no lançamento do projectil como gesto que cai no horizonte quase fatal da errância e, daí, no papel decisivo do absolutamente imprevisível: “The destinerrance of the envois, (sendings, missives, so to speak), is connected with a structure in which randomness and incalculability are essential. I am not speaking here of factors of undecidability or incalculability that function as reservations in a calculable decision” (1984b: 29).

Voltando à questão que está na génese deste projecto, importa estabelecer um nexo entre *destinerrância* e o artefacto arqueológico. Assim, existem algumas possibilidades de compreensão do objecto encontrado em contexto funerário, que vão de um ritual competitivo e de significado político, até à tentativa de troca sobrenatural, indiciando práticas rituais pré-históricas e sugestivas de crenças numa vida após a morte. Richard Bradley, por exemplo, entende que o que mais contribui para a possibilidade de espólios funerários se tratarem de ofertas e de deposições votivas é o facto de esses objectos serem difíceis ou impossíveis de recuperar por aqueles que os colocam (Bradley 1990: 5, 10-11). Para além disso, muitas vezes essas ofertas assumem um duplo carácter: são instrumentos de uso quotidiano e doméstico a que é dado ênfase em determinado contexto. No caso da ponta de seta trata-se de um instrumento de caça (um *missil*) que, depositado num monumento megalítico, ganha uma carga votiva (uma espécie de *missiva*). Neste período, os espólios que acompanham o morto revelam em grande parte um sentido prático, o que pode ser interpretado como conjunto básico para a “viagem” e para uma outra vida que começa. Paralelamente, a hipótese de tentativa de comunicação transcendental é plausível visto que a nova capacidade do homem em controlar a terra traz também um sentimento de subjugação a um destino instável (relacionado com as colheitas ou fenómenos naturais), ao qual é defensável que se possa responder com oferendas tendo em vista um futuro mais favorável.

À partida, estes gestos são imprevisíveis e jogam no acaso. Por exemplo, dedicar um determinado espólio a uma qualquer espécie de divindade “é entrar numa relação na qual o retorno é incerto. Entrar numa troca com poderes sobrenaturais é entrar numa relação na qual as ligações entre o que é oferecido e o que é recebido serão sempre, e necessariamente, pouco claras” (Osborne 2004: 2-3). Parece-me que, seja enquanto tentativa de ligação a um poder sobrenatural, envios dedicados ao morto na transição para outra vida ou até como ritualização profana e mais importante para os sobreviventes, o destino de uma deposição é incalculável, incerto. A mim,

interessa-me em particular o hipotético acto votivo na medida em que este se trata “de um voto e, para além disso, de um desejo” (Didi-Huberman 2007: 9).

Regressando a Derrida, o filósofo entende que o desejo só existe na medida em que há a possibilidade de um envio não chegar ao destino. Portanto, “se não houvesse sempre o risco de o movimento de amor que destino ao outro se extraviar ou já não encontrar resposta, se não houvesse este risco marcado de indecidibilidade, não haveria o desejo” (1998: 50-51). Não consigo pois separar uma deposição funerária do horizonte da “destinerrância, a possibilidade para um gesto de não chegar ao destino” (*idem*: 51). Como tenho tentado deixar claro, esta problemática da *destinerrância* prende-se em larga medida com o desvio da correspondência, curto-circuito na comunicação: de envios, de missivas, de cartas, até ao ponto em que um qualquer texto ou filme é sugestivo de um cartão-postal, isto é, pode ser lido e visto por qualquer um que não o seu destinatário, o que origina outro neologismo – cartapostalização. Em suma, ao contrário de Jacques Lacan, que entendia que uma carta chega sempre ao seu destino, Derrida argumenta: “a letter does not always arrive at its destination, and from the moment that this possibility belongs to its structure one can say that it never truly arrives, that when it does arrive its capacity not to arrive torments it with an internal drifting” (1975: 489).

O que de facto me impressiona no caso que dá origem a *Febre Postal* é o grau de incalculabilidade que condensa. A incalculabilidade de, neste voo errante de cerca de 6000 anos, a ponta de seta, instrumento perfurante – míssil e missiva –, lançada num eventual acto de devoção e de desejo, me ter atingido a mim. Creio que a sensação de segurar a ponta de seta não terá sido muito diferente da de Didi-Huberman quando está perante uma imagem: é provável que a imagem “sobreviva à nossa existência, diante dela somos nós o elemento frágil, o elemento passageiro, e diante de nós ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro do que o ente que a olha” (2000: 10).

É sobre esse acontecimento originário – a descoberta de uma ponta de seta – que está construída toda a primeira sequência do filme, composta por imagens fotográficas captadas durante uma escavação arqueológica. Espécie de preâmbulo do filme, tal sequência abre caminho para tudo o que se seguirá e que vem no lastro dessa primeira experiência da aura. Assim, nessa ponta de seta neolítica, o que vejo é o mesmo que Didi-Huberman vê no aurático:

um objecto cujo aparecimento desdobra, para lá da sua própria visibilidade, aquilo que devemos denominar como as *suas imagens*; as suas imagens em constelações ou em nuvens, que se nos impõem como tantas outras figuras associadas, surgindo, aproximando-se e afastando-se, para poetisar, elaborar, *abrir* o aspecto tanto quanto a significação, para fazer delas uma obra do inconsciente (1992: 119).

Em *Febre Postal*, procuro então algo mais próximo ao que Walter Benjamin – outra figura transversal a todo o projecto – escreve num fragmento intitulado “A imagem dialéctica”. Aí, o

autor germânico defende como os tempos se entrecruzam e se iluminam mutuamente, usando ainda uma metáfora que é particularmente relevante neste contexto:

Se quisermos olhar para a História como um texto, então aplicar-se-á a ela o que um autor recente diz dos textos literários: em ambos o passado depositou imagens comparáveis às que foram fixadas numa chapa sensível à luz. “Só o futuro tem reveladores suficientemente fortes para fazer emergir a imagem em todos os seus pormenores. Há páginas de Marivaux ou de Rousseau que revelam um sentido secreto que os leitores do seu tempo não conseguiram decifrar completamente”. [...] O método histórico é um método filológico, e assenta sobre o livro da vida. Hofmannsthal fala de “ler o que nunca foi escrito” (1942: 159).

Nesse sentido, como também escreve o autor alemão, o historiador deve “escovar a história a contrapelo” (1942: 13) e, portanto, entende que o fluxo histórico é um processo menos contínuo e mais dialético e anacrónico. Para Benjamin, o passado era “uma sequência de movimentos dos quais o historiador revelava ser destinatário” (Didi-Huberman 2000: 124) e é comparável a um colecionador de trapos que compreende que “é na impureza, na escória das coisas, que sobrevive o Outrora” (*idem*: 131).

Cláudio Torres, um dos mais prestigiados arqueólogos portugueses, é claro ao marcar a diferença entre a escrita, conservada num arquivo documental, e o vestígio – rasto e resto –, aos quais corresponde a vida das camadas mais pobres: “[o]s textos escritos dão-nos informações das elites, de quem sabia ler e escrever. E a arqueologia fala-nos de zonas da sociedade ainda desconhecidas. Mundos incógnitos nos documentos [e] em que vigora a passagem de boca em boca, de pai para filho, e para os quais não temos referências” (2017: 57). Daí que, quando questionado se a escavação contraria o documento escrito, o arqueólogo responda que “[c]ontraria sempre. Há o mundo das elites que sabem escrever e o outro, o subterrâneo. E se numa casa senhorial existe a documentação dos senhores do sobrado, a arqueologia vai dar-nos informação sobre a cozinha, as lojas, o mundo cá de baixo” (*ibidem*). Assim, penso que todos aqueles que procurem fazer um trabalho que de algum modo tenha um olhar sobre o passado não poderão apenas apoiar-se no arquivo escrito, mas terão também sujar as mãos, escavar, procurar nos sítios mais escondidos e recônditos.

Ora, interessa-me o processo arqueológico tanto enquanto método como enquanto metáfora. Neste aspecto, Walter Benjamin volta a ser essencial no momento em que esta ideia surge de forma especialmente marcante num texto intitulado “Escavar e recordar”.

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória (*Gedächtnis*) não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido (*das Erlebte*), do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria (*Sachverhalt*) – espalhá-la, tal como se espalha

terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. Porque essas “matérias” mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação. Falo das imagens que, arrancadas a todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior – como torsos na galeria do coleccionador. E não há dúvida de que aquele que escava deve fazê-lo guiando-se por mapas do lugar. Mas igualmente imprescindível é saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tateante no escuro reino da terra. E engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados, e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exacto em que guarda as coisas do passado. Assim, o trabalho da verdadeira recordação (*Erinnerung*) deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exacta do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações. Por isso, a verdadeira recordação é rigorosamente épica e rapsódica, deve dar ao mesmo tempo uma imagem daquele que se recorda, do mesmo modo que um bom relatório arqueológico não tem apenas de mencionar os estratos em que foram encontrados os achados, mas sobretudo os outros, aqueles pelos quais o trabalho teve de passar antes (1932: 219-220).

Em paralelo a este texto, interessa-me ainda convocar o pensamento de outro autor fundamental – Sigmund Freud – e a frequência com que recorre à mesma metáfora arqueológica para ilustrar o seu próprio método de trabalho. Dessas referências arqueológicas, a mais longa e mais consistente está num texto intitulado “The aetiology of hysteria”. Se, como já referi, Walter Benjamin faz referência à possibilidade de, através de Hofmannsthal, “ler o que nunca foi escrito”, de forma semelhante, Freud termina esse texto com uma expressão latina – *Saxa loquuntur!* – que poderia ser traduzida por “As pedras falam!”:

Imagine that an explorer arrives in a little-known region where his interest is aroused by an expanse of ruins, with remains of walls, fragments of columns, and tablets with half-effaced and unreadable inscriptions. He may content himself with inspecting what lies exposed to view, with questioning the inhabitants – perhaps semi-barbaric people – who live in the vicinity, about what tradition tells them of the history and meaning of those archaeological remains, and with noting down what they tell him – and he may then proceed on his journey. But he may act differently. He may have brought picks, shovels and spades with him, and he may set the inhabitants to work with these implements. Together with them he may start upon the ruins, clear away the rubbish, and, beginning from the visible remains, uncover what is buried. If his work is crowned with success, the discoveries are self-explanatory: the ruined walls are part of the ramparts of a palace or a treasure-house; the fragments of columns can be filled out into a temple; the numerous inscriptions, which, by good luck, may be bilingual, reveal an alphabet and a language, and, when they have been deciphered and translated, yield undreamed-of information about the events of the remote past, to commemorate which the monuments were built. *Saxa loquuntur!* (1896: 192).

Se é certo que Benjamin se refere ao método histórico e Freud ao método psicanalítico, em comum têm o facto de, mesmo que metaforicamente, procurarem uma forma de ver para além daquilo que se encontra na superfície e está mais imediatamente visível. Para isso é preciso proceder repetidas vezes a um processo semelhante ao da escavação – pegar em pás, picaretas,

etc. – passando por diferentes estratos até chegar a uma matéria que repentinamente seja auto-suficiente e que entre quase no campo da revelação. Segundo Derrida, “[i]t is the nearly ecstatic instant Freud dreams of, when the very success of the dig must sign the effacement of the archivist: *the origin then speaks by itself*. The *arkhē* appears in the nude, without archive” (1995: 58). A tudo isto, interessa-me ainda juntar um excerto no qual Georges Didi-Huberman analisa o método de Walter Benjamin e que será fundamental para compreender *Febre Postal* e o que resta deste relatório:

O inconsciente do tempo vem até nós através das suas *marcas* e do seu *trabalho*. As marcas são materiais: vestígios, resto da história, contramotivos ou contra-ritmos, «quedas» ou «irrupções», sintomas ou mal-estares, síncope ou anacronismos na continuidade dos «factos do passado». Diante disto, o historiador deve renunciar a algumas hierarquias seculares – factos importantes contra factos insignificantes – e adoptar o olhar metucioso do antropólogo atento aos pormenores e, sobretudo, aos mais ínfimos. O que Benjamin exige à partida é a humildade de uma *arqueologia material*: o historiador deve tornar-se «trapeiro» (*Lumpensammler*) da memória das coisas. Simetricamente, Benjamin exige a audácia de uma *arqueologia psíquica*: pois é ao ritmo dos sonhos, dos sintomas ou dos fantasmas, é ao ritmo dos recalamentos e dos retornos do recalcado, das latências e das crises, que o trabalho da memória, antes de mais nada, se afina (Didi-Huberman, 2000: 128).

Será então a através de uma diferença aqui proposta por Didi-Huberman que procurarei ler o meu próprio filme. A partir das filmagens realizadas em Super 8, analisar imagens que vão no sentido de uma “arqueologia material” e que se inscrevem mais imediatamente numa memória colectiva e na importância do arquivo para a construção da mesma. Em confronto com essas, e a partir das imagens filmadas em Hi8, tentar perceber como é possível articulá-las com uma “arqueologia psíquica” que remete para uma herança familiar e para uma memória pessoal.

2.2 - “Arqueologia material” e “Arqueologia psíquica”

Em *Febre Postal*, havia desde início a intenção clara de procurar filmar espaços onde fosse evidente uma relação com o passado, com a História, com a memória e de como essas dimensões estão em descoberta permanente, mas também como, de diferentes modos, se conservam e arquivam, projectando-se assim para a contemporaneidade e para o futuro. Nesse sentido, foi necessário fazer uma pesquisa e levantamento de locais que possuíam essas características. Um dos casos mais oportunos e paradigmáticos parece-me ser o das imagens captadas em Acedo, aldeia da Galiza a escassos quilómetros da fronteira com Portugal, submersa em 1992 aquando da construção da Barragem do Alto-Lindoso. Devido à seca extrema e consequente descida do caudal do rio Lima, surgiu a oportunidade de observar e percorrer um espaço que durante 30 anos havia permanecido debaixo de água (Imagem 1 e 2).



Imagem 1 e 2

Dadas as características visuais dessa paisagem efêmera, projecta-se de forma mais ou menos evidente uma associação à mais famosa “submersão” de uma cidade. Aquela que diz respeito à erupção do Vesúvio em 79 d.C. e consequente ambiguidade exemplar de Pompeia: a sua destruição e, ao mesmo tempo, a sua conservação. Sigmund Freud refere esta dupla capacidade de Pompeia de modo a explicar a um dos seus pacientes a diferença entre o consciente e o inconsciente. Assim, volta a utilizar uma imagem que remete para o domínio dos artefactos do passado: “Ilustro as minhas breves indicações sobre as diferenças psicológicas do consciente e do inconsciente [...] fazendo referência às antiguidades expostas no meu gabinete. São na verdade apenas objectos achados em túmulos, o soterramento significou para eles a preservação. Pompeia só agora perece, a partir do momento em que é descoberta destapada” (*apud* Duarte 2017: 91). De resto, o final deste excerto é parafraseado em *off* numa sequência anterior de *Febre*

Postal: “A descoberta é o início da destruição” (06:20 - 06:24). Aliás, já na mesma sequência, as primeiras palavras – “O que estava por baixo está agora por cima” (05:17 - 05:20), citação directa de Raul Brandão em *Húmus* – deixavam antever essa relação com Pompeia, referida logo no início do respectivo livro: “Na realidade isto é como Pompeia um vasto sepulcro” (1917: ...).

Se Pompeia, enquanto ideia de destruição e preservação é importante na construção de algumas sequências do filme, o mito de Grádiva também o é. Tal mito contemporâneo nasce na obra de Wilhelm Jensen – *Grádiva – Uma fantasia pompeiana* (1907). De modo sucinto, na obra de Jensen, Hanold, jovem arqueólogo alemão, expõe no seu escritório uma cópia de uma imagem em baixo-relevo que retrata uma jovem a caminhar (Imagem 3). Pouco tempo depois, sonha com o dia em que Pompeia é soterrada, tentando de forma infrutífera alertar Grádiva para a tragédia que se avizinha. Parte então para Itália com o intuito de encontrar a mulher da sua fantasia, descobrindo no final, depois de uma série de episódios, que se trata de Zoé Bertgang, sua companheira de infância.



Imagem 3

Ora, voltando a *Febre Postal*, a voz off que acompanha essas imagens da aldeia de Aceredo e as seguintes, filmadas em Conímbriga, remetem precisamente para esse mito contemporâneo: “À tona, / fantasias emersas. / Pompeianas. / Vultos metidos nas suas vidas. / Sombras que resplandecem ao andar / Aí, / onde já estiveste e voltarás a estar, / o negativo gravado” (09:42 -

10:32). A referência a Pompeia acaba por ser a mais evidente, jogando ainda intertextualmente com o subtítulo da obra de Wilhelm Jensen (“Uma fantasia pompeiana”). A essa, junta-se uma segunda referência a Gradiva, nome que significa “aquela que resplandece ao andar”. Uma terceira referência está relacionada com a ideia de negativo, que toma também um duplo sentido. Refere-se tanto ao negativo do filme quanto ao negativo do passo impresso no cimento que se segue, trazendo assim o mito de Gradiva para o filme e para a película enquanto meio, bem como para o domínio do quotidiano através de uma imagem facilmente reconhecível no dia-a-dia (Imagem 4 - 6).

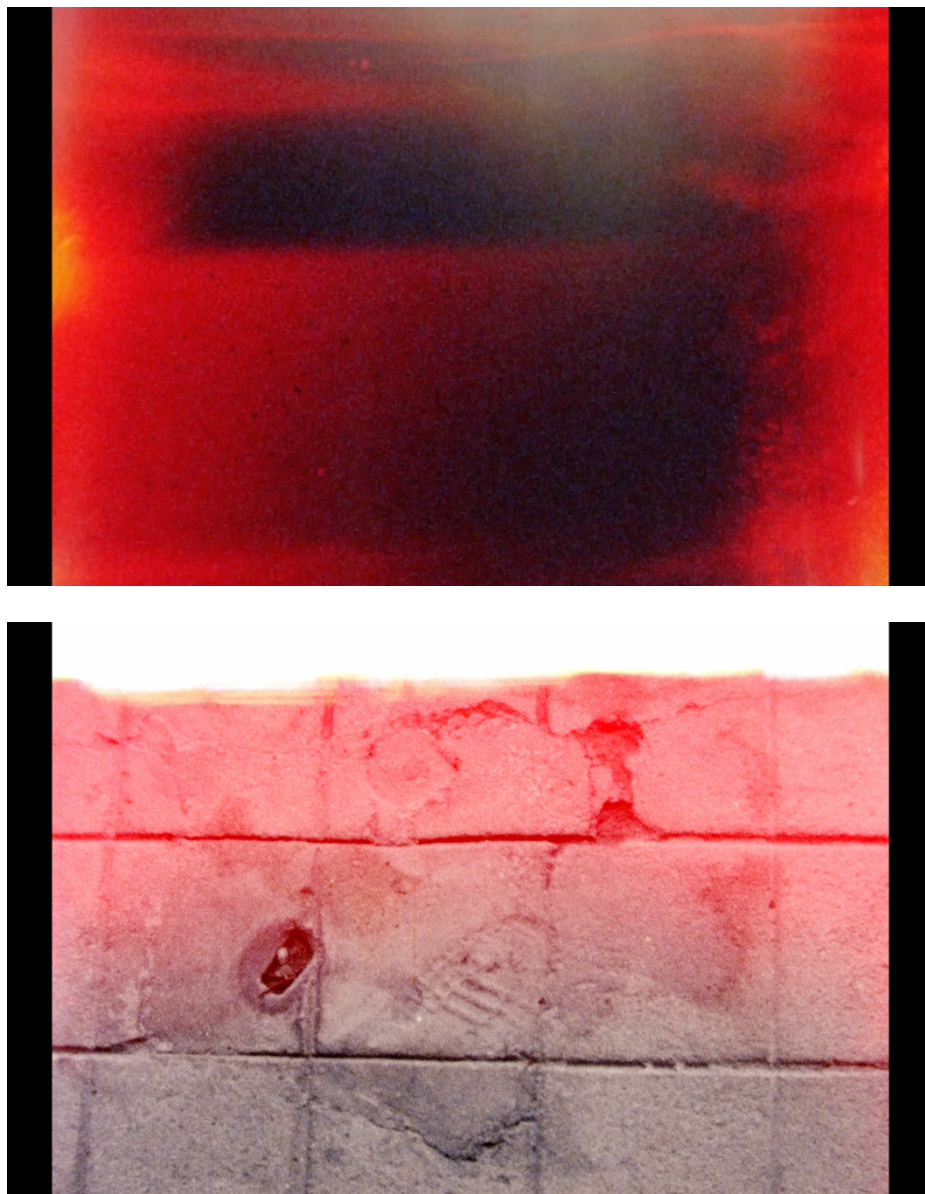




Imagem 4 - 6

O que me interessa nessa imagem é a introdução da ideia de arquivo. Daí que, ainda no final dessa mesma sequência em *Super 8*, a voz enuncie: “Mais um arquivo: aí, onde tu não estás” (11:07 - 11:12). O que queria com isto tornar evidente é que o arquivo nunca se pode confundir com o momento exacto da produção do mesmo, por muito que isso seja tentador a qualquer um que trabalhe sobre o passado. Por exemplo, o regresso ao momento da deposição da ponta de seta seria o fim da arqueologia. Isto relaciona-se pois com o que Derrida considera ser o desejo último de Freud e o de Hanold – o arqueólogo de Jensen –, isto é, o regresso ao momento

[w]hen the step is still one with the subjectile. In the instant when the printed archive is yet to be detached from the primary impression in its singular, irreproducible, and archaic origin. In the instant when the imprint is yet to be left, abandoned by the pressure of the impression. In the instant of the pure auto-affection, in the indistinction of the active and the passive, of a touching and a touched. An archive which would in sum confuse itself with the *arkhē* [...]. An archive without archive, where, suddenly indiscernible from the impression of its imprint, Gradiva’s footstep speaks by itself! (1995: 61).

Para Derrida, na construção da ideia de arquivo, é fulcral uma tensão permanente entre conservação e destruição. Essa reflexão é especialmente evidente em “Archive Fever: A freudian impression”, texto no qual o autor começa por verificar como, de um ponto de vista etimológico, o arquivo deriva de *arkheion*, “initially a house, a domicilie, an address, the residence of the superior magistrates, the *archons*, those who commanded” (1995: 9), facto que, logo à partida, coloca o arquivo como conjunto de documentos cujo acesso estava limitado por um exercício de poder e autoridade, ideia importante de reter desde já. Mas, mais importante neste momento, é, como já anunciei, a forte relação que se estabelece entre a vontade de conservar e um certo impulso destrutivo. Daí que o filósofo refira como “[t]here would indeed be no archive desire

without the radical finitude, without the possibility of a forgetfulness which does not limit itself to repression. Above all, and this is the most serious, beyond or within this simple limit called finiteness or finitude, there is no archive fever without the threat of this death drive, this aggression and destruction drive” (*idem*: 19).

Desse modo, podemos concluir como em qualquer arquivo está sempre inscrita a possibilidade da sua própria destruição. Aliás, a possibilidade de destruição de todos os arquivos é repetida amiúde em referência à ameaça de uma catástrofe nuclear, tema muito em voga nos anos 80 do século XX e que hoje, por vários motivos, reaparece. Em “No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives)”, Derrida volta à ideia de envio e de incalculabilidade do mesmo para defender como isso é essencial para caracterizar aquilo que seria uma guerra nuclear, com todos os avanços tecnológicos que implica: “nuclear war is not *only* fabulous because one can *only* talk about it, but because the extraordinary *sophistication* of its technologies – which are also the technologies of delivery, sending, dispatching, of the missile in general, of mission, missive, emission, transmission” (1984b: 24). De facto, só é possível falar de uma guerra nuclear em antecipação, nunca no passado, visto que esse evento absolutamente único – “a first time which would also be a last time” (*idem*: 30) – traria consigo a destruição mútua assegurada e assegurava também a destruição de todos os arquivos. E isso é um dado diferenciador quando se fala de uma morte individual ou de toda a vida e com ela de toda a sociedade. Na primeira, apesar de tudo, “a destruction affecting only a part of society, of tradition, of culture, may always give rise to a symbolic work of mourning, with memory, compensation, internalization, idealization, displacement, and so on. In that case there is monumentalization, archivization and work on *the remainder, work of the remainder*” (*idem*: 28). Ora, não por acaso, a primeira frase que se ouve em *Febre Postal* é a seguinte paráfrase derridiana: “Talvez esta seja a primeira e a última vez” (00:46 - 00:50). Isto é, talvez esta seja a primeira e a última vez que realize um filme, mas também talvez seja a primeira e a última vez que o espectador o vê, talvez seja a primeira e a última vez que é mostrado numa determinada sala, cidade, país, etc., talvez seja a primeira e a última vez que este arquivo sobre arquivos é projectado.

Estou ainda certo que esta preocupação temática encontra depois paralelo na própria opção pelos formatos analógicos, que vai no sentido de acentuar a fragilidade e a mais iminente possibilidade de destruição. Isso foi muito evidente no caso das cassetes Hi8 usadas no filme visto que, em muitos casos, dadas as más condições de conservação em que estiveram durante vários anos, as imagens estavam claramente deterioradas. De resto, isso é explícito em alguns momentos do filme. No caso das imagens em Super 8, senti também sempre essa espécie de perigo constante. Por exemplo, pela possibilidade de extravio no processo de envio dos rolos para relevação e incógnita quanto ao resultado final, fruto também do desconhecimento quanto ao estado real de um equipamento antigo e das suas possíveis debilidades. Para além disso, a película implica uma

certa justeza (em termos de luz e de foco, por exemplo) mais facilmente ultrapassável no digital. Posso acrescentar ainda uma certa ansiedade em determinadas filmagens visto que, por diferentes motivos, seriam irrepetíveis e o que estava a ser captado não tinha uma leitura imediata. Em todo o caso, penso que essa fragilidade latente acaba por ser um ponto forte de um filme feito de pequenos vestígios, categoria essa tão especial. E, mais uma vez, no vestígio inscreve-se essa tensão constante entre destruição e conservação. Didi-Huberman verifica isso mesmo quando, em *Imagens Apesar de Tudo*, se refere à importância do testemunho (ainda que lacunar) e faz uma defesa clara daquilo que resta e que, apesar de tudo, resiste: “A partir daí, escarnece-se do que há de mais precioso no testemunho *apesar de* toda a imperfeição e *apesar de* toda a disjunção: a saber, os próprios restos, esses vestígios em que a imperfeição simultaneamente se diz (visto que o vestígio supõe, significa destruição) e se contradiz (visto que o vestígio resiste, sobrevive à destruição) (2004: 151).

Pela busca de uma síntese entre todos estes temas – *destinerrância*, arquivo, destruição e conservação –, em *Febre Postal*, tentei fazer com que se esbatesse a diferença entre o que parece pertencer à História e a uma espécie de arquivo “oficial” e o que parece pertencer à escória e a um horizonte mais próximo do coleccionismo e do *kitsch* ou até mesmo ao que tem um valor tão baixo que não merece sequer ser considerado. Assim, para ilustrar o primeiro lado, estão presentes algumas imagens e espaços que com clareza se inscrevem nessa caracterização. Falo, por exemplo, nas filmagens feitas no Reservatório, espaço pertencente ao Museu da Cidade no qual estão depositados vários vestígios arqueológicos e onde são tratados, arquivados e expostos, o mesmo se passando com os vestígios que estão integrados e contextualizados em parques arqueológicos como os de Conímbriga e de Altamira. Penso também no caso evidente do trabalho produzido nos departamentos de conservação e de restauro, locais de “recobro” (13:28 - 13:33) daquelas peças que se deterioraram pela passagem do tempo, mas cujo valor artístico ou de outra ordem faz com que mereçam o trabalho de recuperação, sendo depois devolvidas ao seu espaço, muitas vezes público (tal como acontece com os vestígios arqueológicos que foram reintegrados e recontextualizados no espaço da estação de Metro do Campo 24 de Agosto).

Em contraste com tudo isto, foi para mim absolutamente vital registar uma série de pequenos sinais de um conjunto de vestígios que estão excluídos dessa História e de fazerem parte das colecções dos “vencedores”. Daí o interesse por feiras de velharias e a aparente insignificância daquilo que aí circula: “Quinquilharia, pechisbeque, bugiganga, fancaria” (23:34 - 23:41). Para além disso, tocando de modo mais directo na ideia muito cara a este projecto de postal e de correspondência, escolhi ainda filmar uma série de imagens que remetem para cartas perdidas, que já não encontram o destinatário, “correspondência cujo destino é a perda. [...] Um rosto convertido em rasto. / Um rasto convertido em resto: / carimbos, selos, siglas. / Códigos indecifráveis, / errantes” (22:12 - 22:49). Esse tipo de olhar, direccionado para aquilo que muitas

vezes está abaixo do horizonte, repete-se nas imagens de passos que ficam impressos na rua. Vestígios de uma presença e imagem que, como já tentei defender anteriormente, abre para várias possibilidades de leitura.

Em resumo, por um lado, quis mostrar aqueles objectos que são valorizados pelas instituições estabelecidas num determinado contexto social, cultural e político, através dos seus agentes, os *archons*, os “curadores da História” (14:01 - 14:02). Por outro, mostrar também a relevância e o trabalho não menos dedicado daqueles que pegam no que aparentemente é de menor valor. São os “coleccionadores de trapos” de que fala Benjamin ou o que designo, em *Febre Postal*, como “curadores da escória” (22:44 - 22:45). Penso que, só na sobreposição dessas duas dimensões, poderemos realmente fazer um trabalho profundo sobre o passado e sobre a História colectiva, ao mesmo tempo que a projectamos para aqueles que nos sobreviverão. Por isso, “the question of the archive is not [...] a question of the past. [...] It is a question of the future, the question of the future itself, the question of a response, of a promise and of a responsibility for tomorrow” (Derrida 1995: 27).

Em *Febre Postal*, é essencial compreender o processo que medeia o momento em que um determinado arquivo de imagens é recebido, até ao ponto em que esse mesmo conjunto, por mecanismos variados, é depois levado para um outro plano. Tentei pois que, fazendo parte de uma herança familiar e pessoal, as imagens que foram gravadas em Hi8, se reconfiguradas num determinado contexto, pudessem ganhar um outro nível de leitura que as libertasse de um âmbito muito mais estrito. Daí que a montagem tenha sido o passo mais decisivo em todo o processo e creio mesmo ser possível falar de um filme que só nesse momento se revelou verdadeiramente.

O mais evidente dos recursos de que as imagens em Hi8 foram alvo diz respeito ao uso da câmara-lenta. Todas as imagens tomaram o dobro da duração que tinham originalmente. Este recurso deveu-se a um motivo fundamental: permitir ao espectador ter a imagem diante de si por mais tempo, de modo a poder assimilá-la, a poder “lê-la”. Na medida em que se trata de um filme que implica uma certa postura activa daquele que assiste, a imagem à velocidade “normal” trazia um sentido de urgência de que era necessário distanciar. De certa forma, o que procurava era que essa desaceleração das imagens permitisse, a partir de uma distensão temporal, ver mais e ver melhor. Para ilustrar essa ideia, volto a recorrer a Benjamin e como este se “interrogou [...] sobre a função desterritorializante de tais processos [fotográficos e cinematográficos]: por isso brinca sem complexos com aproximações entre o «grande plano» fotográfico e a «câmara lenta» cinematográfica que, em alemão, se diz, justamente, *Zeitlupe*, «lupa temporal» – uma espécie de máquina para ampliar visualmente o tempo” (Didi-Huberman, 2000: 169).

Neste ponto, interessa-me então falar de heranças. Como já referi anteriormente, podemos pensar no arquivo e no vestígios arqueológicos enquanto heranças colectivas. Todavia, há uma outra dimensão na herança que é tão ou mais importante e à qual tentei fazer justiça. O que quero

dizer é que, através dos mecanismos que acabei de enunciar, procurei formas de *contra-assinar* as imagens. Uma vez mais, Derrida é fundamental. No entender do filósofo, a *contra-assinatura* é um traço essencial de qualquer recebimento de uma herança. Assim, através dela, é possível propor uma leitura que não anula nem exclui outras. Se é certo que é necessário transportar múltiplas heranças (culturais, literárias, linguísticas, históricas, jurídicas, etc.), não as devemos tornar imunes a novas interpretações, ainda que isso envolva correr o risco de errar. Mas só esse risco pode trazer uma leitura verdadeiramente justa. E isso pressupõe uma espécie de “fidelidade infiel”:

É a partir da infidelidade possível que nos entregamos à herança, que a assumimos, que retomamos e contra-assinamos a herança para a fazermos ir para outro lado, para a fazermos respirar de outra maneira. Se a herança consiste simplesmente em manter coisas mortas, arquivos e em reproduzir o que foi, não lhe podemos chamar uma herança. Não podemos desejar um herdeiro ou uma herdeira que não invente a herança, que não a leve para outro lado, na fidelidade. Uma fidelidade infiel (Derrida 1998: 57).

A essa “herança das imagens”, juntei ainda uma outra forma: um conjunto de referências literárias que me permitiu escrever o texto que alimenta a *voz off*, espécie de colagem entre palavras escritas por mim e palavras de autores de geografias e de cronologias dispares. Ainda que boa parte dessas referências estejam explícitas nos créditos finais do filme, a verdade é que muitas outras se podiam juntar. Nesse aspecto, o critério utilizado foi o de explicitar aqueles casos em que a citação era mais literal e longa. No entanto, não é impossível escutar muitos outros pequenos indícios, ecos e alusões ao longo do texto que atravessa *Febre Postal*. No fundo, o que pretendi com esse método foi também o de deixar pequenos vestígios de outros textos, doravante um pouco “arruinados” também eles e de, no melhor dos casos, fazer com que o espectador active e traga para o filme a sua própria competência literária.

Este processo de recontextualização das palavras é semelhante ao de Guy Debord em *In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni* e assim explicado pelo próprio:

Todos os elementos, apanhados seja onde for, podem ser objecto de novas combinações. As descobertas da poesia moderna sobre a estrutura analógica da imagem demonstram que entre dois elementos, com origens o mais heterogêneas possível, se estabelece sempre uma relação. Limitarmo-nos ao quadro de uma ordenação pessoal das palavras não passa de uma convenção. A interferência de dois mundos sentimentais, a junção de duas expressões independentes, superam os seus elementos primitivos para suscitar uma organização sintética com uma eficácia superior (1999: 73).

Mesmo que a origem dos textos citados em *Febre Postal* não deixe de ter a sua importância e significado, a verdade é que não sugerem uma coerência muito evidente. São na verdade bastante heterogêneas: não seguem uma geografia, um tema, um género, uma corrente literária, etc.. O que

me interessava era levar essas heranças para um outro sítio – outra *contra-assinatura*. Em suma, desconstruir e retransmitir. Aliás, Derrida chega mesmo a considerar que a desconstrução engloba várias das dimensões de que tenho vindo a falar desde o início do relatório: “That is what deconstruction is made of: not the mixture but the tension between memory, fidelity, the preservation of something that has been given to us, and, at the same time, heterogeneity, something absolutely new, and a break” (Derrida 1997: 6).

Estas imagens que chegam às minhas mãos colocaram ainda um outro desafio. Como tratar de uma herança da qual tenho memória e na qual estou inscrito? De certo modo, estas imagens colocam-me numa estranha posição de receber a minha própria herança. Também por isso, a única forma de não cair numa tentação biográfica e excessivamente íntima talvez seja a de reconfigurar esses arquivos. Em certo sentido, o propósito foi semelhante àquele que Didi-Huberman considera ser o trabalho do realizador alemão Harun Farocki. No fundo, trata-se novamente de uma questão de *contra-assinatura*: “o que é *retomado* no arquivo é sempre *remontado* por Farocki: [...] uma maneira de *talhar* a massa arquivística a fim de aí construir uma nova *legibilidade*” (Didi-Huberman, 2010: 90). É aliás curioso como, para falar da prática de Farocki, também se recorra à arqueologia:

Harun Farocki recomeça quase sempre a partir de um documento. Falou-se dele como um artista-arqueólogo ou de um artista-arquivista. “A minha via”, diz ele, “é ir à procura de um sentido enterrado, desimpedir os escombros que obstruem as imagens”. [...] O artista-arqueólogo não é de todo um nostálgico reclinado sobre o passado: ele abre os tempos com o seu esforço constante de transmissão, o que tão bem se diz, em francês, como em português, “passagem de testemunho” (*idem*: 89).

É necessário voltar a destacar o papel da memória neste processo. Para isso, retomo o texto “Escavar e recordar”, de Walter Benjamin, aqui na leitura de que dele faz Maria Filomena Molder:

Tal como na terra estão soterradas as cidades antigas, na memória estão enterradas as imagens da nossa vida. Por isso a atitude e a operação mais adequadas àquele que pretende aproximar-se de si próprio é a do homem que escava e a do acto de desenterrar.

Fundamental é a repetição, quer dizer, não se desce por uma vez às profundezas da memória (da nossa vida soterrada). A recordação é épica, heróica, tendendo a desfazer a identidade da primeira pessoa, a terceira pessoa é a sua orientação; e rapsódica por ser recitação e transmissão, invalidando a distinção segura entre aquele que vive e aquele que recorda, sem cair na ilusão de que as imagens resgatadas são ainda reconhecíveis como coisas da nossa vida enquanto se vivia, e estão ainda agarradas aos seus contextos anteriores. Não, essas imagens são arrancadas aos seus contextos anteriores e expõem-se como «preciosidades», “torsos na galeria do colecionador”, o que propicia que a “verdadeira recordação” devolva uma “imagem daquele que se recorda”, uma imagem que não estava guardada à espera dele, uma imagem que acaba de ser surpreendida (Molder 2017: 69).

De facto, no processo que me conduziu a *Febre Postal*, o primeiro visionamento das imagens em Hi8 teve uma carga profundamente arqueológica, de permanente descoberta de uma espécie de vida soterrada, de ocasiões que a recordação já não continha, de fantasmagoria até quando se vislumbram pessoas já desaparecidas e se ouvem vozes já esquecidas. Para além disso, de um ponto de vista ainda mais pessoal, cada segundo das imagens era uma imagem surpreendente, marcado por um não reconhecimento na postura e nos gestos. Uma surpresa semelhante dava-se em certas dinâmicas que se estabeleciam entre as pessoas e entre estas e os locais, trazendo consigo uma espécie de sensação semelhante ao que Freud descreve como o *unheimlich*.

A ambiguidade foi uma presença constante ao longo do processo de descoberta do filme. Ao mesmo tempo que ganhei acesso a um conjunto de imagens que dava por perdidas, essas não deixam de me escapar na medida em que

o seu contexto, o seu lugar de existência e de possibilidade, *não o temos* enquanto tal. Nunca o tivemos, nunca o teremos. Estamos por isso condenados às recordações-ecrãs, ou então a manter um olhar crítico sobre as nossas próprias descobertas memorativas, sobre os nossos próprios “objectos encontrados”. E a lançar um olhar talvez melancólico à espessura do solo – do “meio” – em que esses objectos outrora existiram (Didi-Huberman 1992: 148-9).

Não deixo de confessar como, perante tais imagens, existia a vontade de repetidamente regressar a essas pequenas memórias, essas “recordações-ecrãs”. Uma espécie de doença obsessiva, afim à que Derrida reconhece no arquivo e que anuncia como “febre de arquivo” (*mal d’archive* ou *archive fever*):

It is to burn with a passion. It is never to rest, interminably, from searching for the archive right where it slips away. It is to run after the archive, even if there’s too much of it, right where something anarchives itself. It is to have a compulsive, repetitive, and nostalgic desire for the archive, an irrepressible desire to return to the origin, a homesickness, a nostalgia for the return to the most archaic place of absolute commencement (1995: 57).

Esta “febre” – paixão, compulsão, repetição, desejo – é o mesmo tipo de febre que dá título ao filme. Nesse caso, não apenas febre por tudo o que é o arquivo, mas também por tudo o que diz respeito à errância e ao destino desses arquivos, ainda que esse desejo seja muitas vezes redundante, lacunar e cheio de caminhos sem saída. Isto um pouco à imagem do labirinto, forma que vai surgindo ao longo do filme. Aliás, numa dessas sequências, há claramente uma espécie de eco da anterior citação de Derrida, aí a partir de um excerto da 8ª Elegia de Duíno, de Rainer

Maria Rilke:⁴ “O passado é um novelo em que nos lixamos. / Às voltas sobre nós mesmos, / em perseguição de um regresso. / Como se aquilo porque se anseia / já tivesse estado alguma vez mais perto” (17:43 – 18:02).

Por outro lado, foi muito importante manter esse olhar crítico de que fala Benjamin e Molder, o que me faz ler mais um curto texto do primeiro, este publicado em *Rua de Sentido Único* e com o título “Torso”:

Só quem fosse capaz de examinar o seu próprio passado como um fruto da compulsão e da necessidade seria capaz de tirar dele o máximo proveito para si em cada momento presente. Pois o que alguém viveu é, na melhor das hipóteses, comparável àquela bela estátua que, durante o transporte, perdeu todos os membros e agora mais não é do que o bloco precioso no qual terá de esculpir a imagem do seu futuro (1928: 67).

Uma vez mais, regressam algumas ideias-chave: o passado e a memória enquanto obsessões fatalmente lacunares, mas também mecanismos a partir dos quais devemos projectar o futuro. Por outras palavras – e aplicando isso a *Febre Postal* –, usar aqueles como motor para uma reflexão sobre o tempo e para uma montagem das imagens que dê aso a uma leitura que não se fique por uma mera revisitação nostálgica.

Para além de Benjamin, também Aby Warburg é fundamental enquanto autor que aponta para “a fecundidade de um [...] *conhecimento através da montagem*: conhecimento delicado – como tudo o que diz respeito às imagens –, simultaneamente repleto de armadilhas e pejado de tesouros” (Didi-Huberman 2004: 174). Foi com esse propósito que Warburg começou o seu *Atlas Mnemosyne*, conjunto de reproduções fotográficas de imagens oriundas dos mais diversos contextos, afixadas em telas negras e agrupadas a partir de eixos imagéticos. Num sentido um quanto semelhante, procurei, através da selecção das imagens e da montagem, criar uma associação anacrónica das mesmas para assim apontar certas recorrências, formas que se repetem de modo relativamente imutável, unindo o Agora e o Outrora. Por isso, tal como refere Benjamin, parece-me que, se algo une todos os estratos de tempo, esse elo é a imagem:

Não se deve dizer que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado. Uma imagem, pelo contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora para, num relâmpago, formar uma constelação. Noutros termos, a imagem é dialética em repouso [...]. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do Outrora com o Agora é dialética: ela não é de natureza temporal,

⁴ “E, no entanto, no animal, vigilante e quente, / há o peso e o cuidado de uma grande melancolia. / Pois também ele é atingido sempre por aquilo que a nós / tantas vezes nos domina –, a memória, / como se aquilo porque se anseia / já tivesse estado alguma vez mais perto, sido mais fiel e esse elo / infinitamente terno. Aqui tudo é separação, / lá tudo era sopro”.

mas de natureza imagética (*bildlich*). Só as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem que é lida [...] traz a marca, no sentido mais elevado, do momento crítico, perigoso [...] que subjaz a toda a leitura (Benjamin *apud* Didi-Huberman 1992: 155).

Posso apontar alguns momentos dessa recorrência das imagens em *Febre Postal*, tentando criar também uma espécie de “constelação”. Penso, por exemplo, nos elementos da fauna que se vão repetindo e nas imagens que deles derivam, usadas nos mais variados contextos e tempos (Imagem 7 - 11 e Imagem 12 - 16).

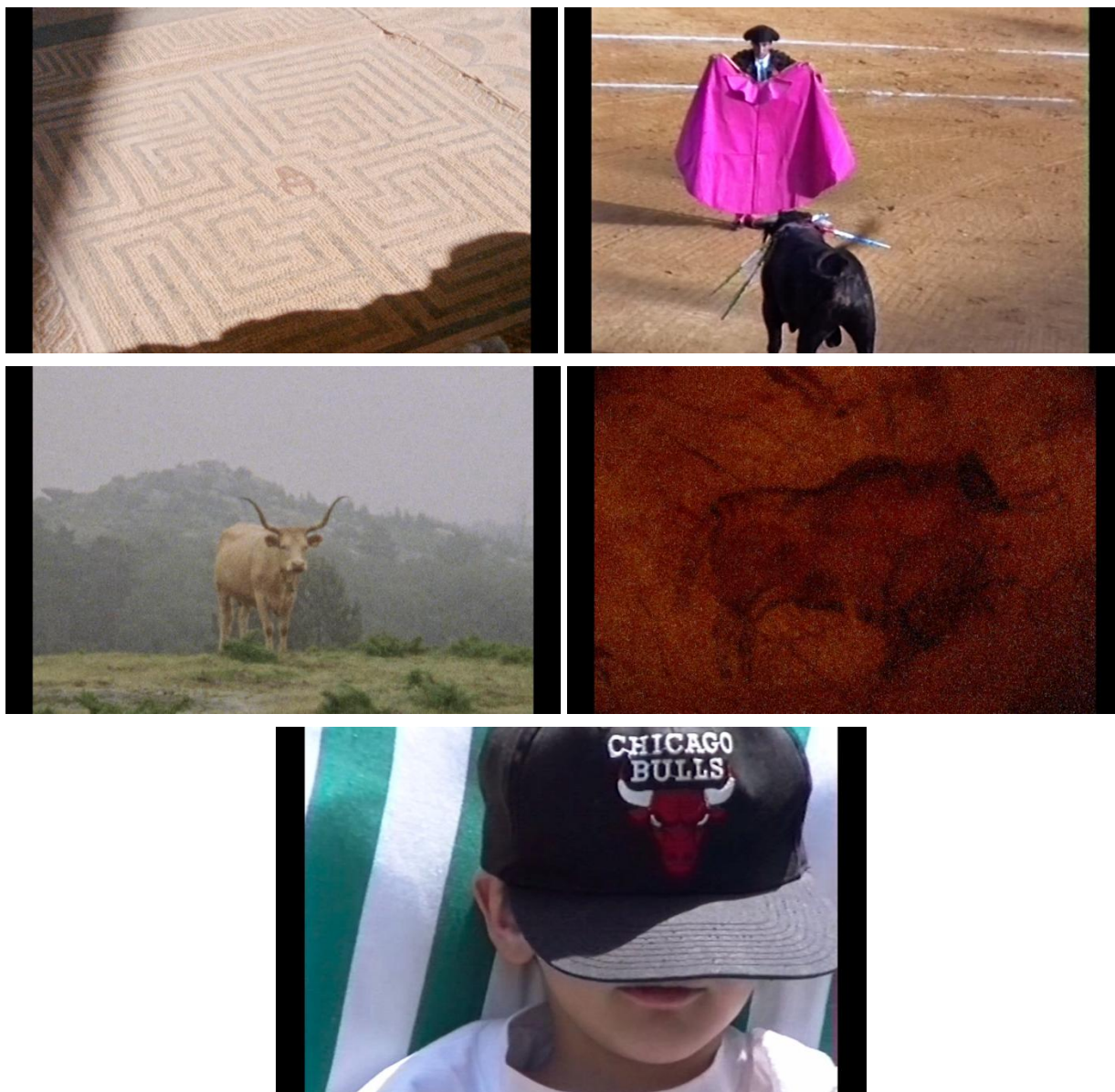


Imagem 7 - 11



Imagem 12 - 16

Assim, não é possível deixar ainda de apontar para o conceito warburgiano de “sobrevivência” (*Nachleben*). Ou seja,

[n]a concepção de Warburg, as imagens são o órgão da memória que tende, no curso da sua transmissão histórica, a cristalizar-se em espectros que podem ser restituídos à vida quando postos em contacto com uma determinada época que os selecciona. A vida de que são feitas as imagens é sempre, neste sentido, uma *Nachleben*, uma pós-vida, ou uma vida póstuma, isto é, uma vida que é transmitida pela memória histórica (Guerreiro, 2018: 121).

A esta ideia de *Nachleben* está irremediavelmente associado o anacronismo, conceito caro tanto a Benjamin como a Warburg,

móvil do surgimento da longa duração de um Outrora latente [...]. Quando Benjamin analisa, no seu *Passagen-Werk*, a “Paris antiquada” do século XIX, está a repor em jogo, precisamente, a noção warburgiana de sobrevivência: na empregada de uma loja sobrevive Danaé, nas bocas do metro sobrevivem as bocas do Inferno, no vagabundo da esquina sobrevive o mendigo clássico, no desfile sob o Arco do Triunfo sobrevivem antigos ritos de passagem (Didi-Huberman, 2000: 116-117).

É no contacto das imagens filmadas em Super 8 – que apontam mais directamente para uma memória histórica e para uma “arqueologia material” – e das realizadas em Hi8 – que me chegaram às mãos enquanto espécie de herança pessoal e que mais se aproximam de uma “arqueologia psíquica” – que *Febre Postal* se vai revelando. Em suma, espero, com este filme, ter conseguido contruir assim uma série de “imagens autênticas”, estatuto que essas atingem “[q]uando uma obra consegue reconhecer o elemento mítico e memorativo de que *procede* para o *ultrapassar*, quando consegue reconhecer o elemento presente em que ela *participa* para o *ultrapassar*” (Didi-Huberman 1992: 168).

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter

- 1928 *Rua de Sentido Único / Crónica Berlinense / Infância Berlinense por Volta de 1900*, Lisboa, Relógio d'Água.
- 1932 “Escavar e recordar” in *Imagens de Pensamento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, pp. 219-220.
- 1942 *O Anjo da História*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

BRADLEY, Richard

- 1990 *The Passage of Arms – An archaeological analysis of prehistoric hoards and votive deposits*; ed. ut.: 2ª ed., Oxford, Oxbow Books, 1998.

BRANDÃO, Raul

- 1917 *Húmus*, Campo das Letras, 2000.

CELAN, Paul

- 1958 “Alocução na entrega do Prémio Literário da Cidade Livre e Hanseática de Bremen” in *Arte Poética – O meridiano e outros textos*, Lisboa, Cotovia, 1996, pp. 31-34.

DEBORD, Guy

- 1999 *In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni*, Lisboa, Antígona, 2022.

DERRIDA, Jacques

- 1975 “Le facteur de la vérité” in *The Post Card – From Socrates to Freud and Beyond*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1987, pp. 413-496.
- 1987 *The Post Card – From Socrates to Freud and Beyond*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1987.
- 1984a “My chances/Mes chances: A Rendezvous with some Epicurean Stereophonies” in AA.VV., *Taking Chances: Derrida, Psychoanalysis and Literature*, Baltimore e Londres, The John Hopkins University Press, pp. 1-32.
- 1984b “No Apocalypse, not now (Full speed ahead, Seven Missiles, Seven Missives)” in AA.VV., *Diacritics*, vol. 14, nº2 – “Nuclear Criticism”, pp. 20-31.
- 1995 “Archive Fever: A Freudian Impression” in AA.VV., *Diacritics*, Vol. 25, Nº2 (Summer, 1995), pp. 9-63.
- 1997 *Deconstruction in a Nutshell – Conversations with Jacques Derrida*, Nova Iorque, Fordham University Press, ed. ut.: 4ª ed., 1999.

1998 “À voix nue”; ed. ut.: “Em voz nua” in *Sob Palavra – Instantâneos Filosóficos*, Lisboa, Fim de Século, pp. 11-58.

DIDI-HUBERMAN, Georges

1992 *O Que Nós Vemos, O Que Nos Olha*, Porto, Dafne, 2011.

2000 *Diante do Tempo: História da arte e anacronismo das imagens*, Lisboa, Orfeu Negro, 2017.

2004 *Imagens Apesar de Tudo*, São Paulo, Editora 34, 2020.

2007 “Ex-voto: image, organ, time” in AA.VV., *L’Esprit Créateur*, vol. 47, nº3, pp. 7-16.

2010 *Remontagens do Tempo Sofrido*, Lisboa, KKYM, 2019.

DUARTE, João Oliveira

2017 “Not an archive, not yet” in AA.VV., *O Que é o Arquivo? / What is the Archive? – Laboratório arte/arquivo / Laboratory art/archive*, Lisboa, Documenta, pp.85-96.

FREUD, Sigmund

1896 “The aetiology of hysteria” in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume III (1893-1899), Londres, The Hogarth Press, 1981, pp. 191-221.

GUERREIRO, António

2018 *O Demónio das Imagens*, Lisboa, Língua Morta.

JUARROZ, Roberto

2018 “[Há mensagens cujo destino é a perda]” in *A Árvore Derrubada pelos Frutos*, Lisboa, Língua Morta, p.35.

LOPES, Silvina Rodrigues

2017 *Literatura, Defesa do Atrito*, Lisboa, Língua Morta.

MANDELSTAM, Osip

1912 “About an interlocutor” in *Osip Mandelstam: Selected Essays*, Austin, University of Texas Press, 1977, pp. 168-182.

MOLDER, Maria Filomena

2017 “Imagens para o arquivo” in AA.VV., *O Que é o Arquivo? / What is the Archive? – Laboratório arte/arquivo / Laboratory art/archive*, Lisboa, Documenta, pp. 55-77.

OSBORNE, Robin

- 2004 “Hoards, votives, offerings: the archaeology of the dedicated object” in AA. VV., *World Archaeology*, Vol. 36, Nº 1, The Object of Dedication, Março, pp. 1-10.

TORRES, Cláudio

- 2017 “Foi na prisão que recebi o primeiro abraço do meu pai” [entrevista concedida a Luciana Leiderfarb] in *Revista E*, suplemento do jornal *Expresso*, nº2317, 25 de Março, pp. 54-61.

