

JERÓNIMO RIBEIRO ROCHA

**O ARQUIVO
LIMINAR**

ou

**O ESPECTRO NO (AN)ARQUIVO
DO COLECCIONADOR.**

JERÓNIMO RIBEIRO ROCHA

**O ARQUIVO
LIMINAR**

ou

**O ESPECTRO NO (AN)ARQUIVO
DO COLECCIONADOR.**

As Provas Públicas de Doutoramento em Artes Plásticas ocorreram no dia 5 de setembro de 2025, às 15h00, no Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, nas quais a Tese *O Arquivo Liminar ou, o Espectro no (an)Arquivo do Colecionador* foi defendida por Jerónimo Ribeiro Rocha, obtendo a classificação de aprovação por unanimidade, perante o júri com a seguinte constituição:

Presidente

Doutor João Pedro de Abreu Tudela Almeida Dias, Professor Associado da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto;

Vogais

Doutora Maria Mire Das Dores Santos Carriço, Professora Adjunta da Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha do Instituto Politécnico de Leiria;

Doutor Fernando Manuel Penitência Poeiras, Professor Adjunto da Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha do Instituto Politécnico de Leiria;

Doutora Cristina Manuela Vaz Rainha Mateus, Professora Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto;

Vogal (orientadora)

Doutora Inês Godinho Viveiros Gil, Professora Associada da Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação da Universidade Lusófona.

**O Arquivo Liminar
ou O Espectro no (An)Arquivo do Colecionador**
de Jerónimo Ribeiro Rocha

Faculdade de Belas Artes,
Universidade do Porto

Porto, Portugal
2024



Tese de Doutoramento
em Arte

JERÓNIMO RIBEIRO ROCHA

O ARQUIVO LIMINAR

ou

O ESPECTRO NO (AN)ARQUIVO DO COLECIONADOR.

Orientadora
Prof.^a Dra. Inês Gil
(Universidade Lusófona)

Co-Orientador
Prof. Dr. Fernando José Pereira
(FBAUP)

A arte deve ser capaz de desconcertar,
de incomodar, de perturbar, até mesmo de magoar.
Ela permanece *em outro lugar*.
Está *em casa no estranho*.

(Byung-Chul Han, 2020)

Dedicado ao Clarindo e à Isabel,
os progenitores que escolhi à chegada.

Um doutoramento, à imagem de uma jornada arquetipal campbeliana, é uma viagem longa, repleta de caminhos turtuosos, dúvidas e armadilhas; mas também de aliados que, nos momentos chave, se fazem valer e fazem de nós o melhor que podemos ser. Servem as seguintes linhas de texto para agradecer a esses companheiros da demanda.

Ao Fernando, que gentilmente me foi aliciando, como só ele sabe fazer, à realização do doutoramento e ao Real, cuja resiliência me fez dar o paço que finalmente o iniciou, e cujo apoio me permitiu levá-lo a cabo por entre a produção de curtas, longas, séries e um livro ilustrado.

Às tias Zeza e Tona, cuja herança contribuiu ao rumo desta história; assim com à Isabel, Alípio, Zélia, Tiago, Fernanda e Liete, que muito ajudaram em todos os processos burocráticos dessa herança.

À Inês e ao Fernando (outra vez), por todas as conversas de orientação e sábios aconselhamentos que me guiaram pelo *caminho* onde não existem *becos sem saída*. E, na mesma senda, agradeço aos restantes *guias* da equipa letiva do Doutoramento em Artes Plásticas – Catarina, Bernardo, Samuel, Gabriela, André e Maria José –, assim como aos meus muito prezados colegas – David, Oscar A., Oscar M., Luis B., Luis M., Tomás e Aurora, António, Rui, Liliana, Vera, Ivan, Maria e Martín – cuja generosidade e partilha foram fundamentais à experiência académica.

À Ana, Filipe, Selas e Inês A., pelas leituras, revisões ortográficas e *discussões socráticas* que acompanharam a escrita dos textos ao longo dos anos.

Aos meus colaboradores nesta tão íntima e prolongada prática artística que resultou neste peculiar objeto: Sven pelo corpo, voz e alma; Filk e coletivo Haervöl pela reverberante atmosfera sonora; Joana, Nuno, Janeko e Fred (que é como quem diz, *Take it Easy*), pelas assombrosas imagens; Miguel pelo cuidadoso e atento restauro do mobiliário herdado; Nuno e Rodrigo pelas precisas modelações e impressões tridimensionais que *trouxeram à vida* inesperados *monstros do Id*.

Por último, ainda que tenha dedicado este projeto à minha mãe Isabel, devo-lhe também um agradecimento (uma vez mais) pela sua pronta assistência no que tocou à viagem pelo acervo de documentos de família e pelos relatos da sua memória.

A todos vós, um profundo e sentido agradecimento.

O Arquivo Liminar é uma investigação em arte que propõe interrogar, pela prática artística, a materialização do espectral nos fragmentos arquivais do artista-colecionador, através da ação do estranho psicanalítico que incita o ciclo de repressão e repetição e do uso da ficção como meio que procura capturar e configurar, ao mesmo tempo, uma realidade e o que esta oculta (Broodthaers cit. por Krauss, 1999, p. 47).

A sua prática faz-se na formação de um arquivo pessoal do artista, zelado por um arconte ficcional. Este espólio é constituído de registos fílmicos pessoais, documentos, textos, objetos herdados por familiares e objetos originais ou produzidos a partir da montagem, recodificação ou remediação das materialidades anteriores e a partir das quais o artista constrói uma diegese que alia a investigação do tópico à potência espectral do arquivado.

A partir de uma perspetiva benjaminiana (Benjamin, 2019, pp. 317-326), a investigação especula o artista enquanto colecionador obsessivo: acumulador, (an)arquivista, atormentado pela eventual ou inevitável destruição do seu espólio e assombrado pelos espectros da sua própria coleção.

Esta preocupação traça um paralelo psicanalítico com o arquivo no discurso da história, alternando do foro íntimo para o coletivo. F. W. Schelling fala-nos de segredos que *testemunharam* um passado histórico, mas que foram forçados a um *enterramento* e reduzidos a mistérios – para dar lugar à criação do mito –, para voltar sob a forma do estranho (Schelling, cit. por Vidler, 1992, p. 26-27). Passado quase um século, Jacques Derrida reflete sobre a pulsão de morte extrapolada para pulsão de destruição histórica do arquivo, de apagamento de traços arquivais (Derrida, 2001, p. 23-29),

desconstruindo a noção de arquivo para ler além do que é patente e encontrando o que é latente em traços de recalque e repressão, que atravessam o arquivo no discurso da história enquanto véus de espectralidade. Assim, do trauma das catástrofes da humanidade e enterramento resultam *cicatrices*, ruínas benjaminianas dos espectros dos vencidos que não puderam fazer-se valer no discurso da história (Handelman, 1991, p. 346), ou dos mistérios schellingianos soterrados (Schelling, 1966, vol.2, p. 649) que a história decide destruir, oprimir, apagar ou esquecer compulsivamente. Então, no trilho freudiano de Hal Foster (Foster, 1996, pp. 28-29), através de uma “ação diferida” – de retorno após um período de latência – surgem não só fragmentos arquivais como os espaços lacunares que os completam. Estes são elementos que se configuram, se montam, para “dar a conhecer apesar de tudo aquilo que é impossível ver inteiramente, aquilo que permanece inacessível como um todo.” (Didi-Huberman, 2012, p. 176)

O projeto culmina num website que opera como repositório expositivo (que se desenha e molda ao longo da investigação); numa exposição onde o materializado pela prática artística se espalha pela topografia do espaço como uma *granada fílmica* que se detonou, estilhaçando a ficção no equivalente aos subprodutos que compõem uma produção cinematográfica; além deste próprio documento. Guião, adereços, fotografias de reperage, brutos da captação de imagem, faixas sonoras de diálogo, composição musical ou bruitage, entre outros, estão agora elevados a objetos de equiparável relevância, peças de um atlas (na senda de Aby Warburg), “uma coleção de coisas singulares, cujas afinidades produzem um ‘estranho’ e infinito conhecimento (nunca fechado)” (Didi-Huberman, 2010, p. 15).

Palavras-Chave:

Colecionador, Arquivo, Espectro, Ficção, Configuração, Ciclo.

The Liminal Archive consists of Art-based research that proposes to interrogate the spectral materialization in the archival fragments of the artist-collector, through the action of the uncanny that incites the psychoanalytic cycle of repression and repetition and the use of fiction as a medium which seeks to capture and configure, at the same time, a reality and what it conceals (Broodthaers, as quot. by Krauss, 1999, p. 47).

The artistic practice relies on the creation of a personal archive of the artist, guarded by a fictional archon. This collection is made up of personal film recordings, documents, texts, furniture and objects inherited from family members and original objects or items produced from the montage, recoding or remediation of previous materialities from which the artist constructs a diegesis that combines the investigation of the topic with the spectral power of the archived.

Based on a Benjaminian perspective (Benjamin, 2019, pp. 317-326), the investigation speculates the artist as an obsessive collector: hoarder, (an)archivist, tormented by the eventual or inevitable destruction of his estate and haunted by the specters of his own collection.

This particular issue draws a psychoanalytic parallel with the archive in the discourse of history, alternating between the intimate and the collective. F. W. Schelling tells us about secrets that *testified* an historical past, but were *buried* and reduced to mysteries – to give way to the creation of myth –, and to return in the form of the uncanny (Schelling, as quot. by Vidler, 1992, p. 26-27). After almost a century, Jacques Derrida reflects on the Freudian death drive, extrapolated to the drive for the historical destruction of the archive, for the erasure of archival traces (Derrida, 2001, p. 23-29), deconstructing the notion of

an archive and thus looking beyond what is discernible and finding latent traces of repression, and veils of spectrality in the archive that crosses the discourse of history. Thus, the trauma of humanity's catastrophes and its entombment result in *scars*, Benjaminian ruins made up of the specters of the vanquished who could not be asserted in the historical discourse (Handelman, 1991, p. 346), or of buried Schellingian mysteries (Schelling, 1966, vol.2, p. 649) that history decided to destroy, suppress, erase, or compulsively forget. Then, on the freudian path of Hal Foster (Foster, 1996, pp. 28-29), through a "deferred action" – the return after a period of latency – not only do the archival fragments emerge, but also the gaps that complete them. These elements are configured – or assembled – to "make known, despite everything that is impossible to see entirely, that which remains inaccessible as a whole." (Didi-Huberman, 2012, p. 176)

The project culminates in a website that operates as an exhibition repository (which is designed and shaped throughout the investigation); in an exhibition where what was materialized by artistic practice spreads across the topography of the space like a *filmic grenade* that, once detonated, shatters the fiction in what would be the equivalent of the by-products that make up a film production; in addition to this document itself. Script, props, location photographs, footage, dialogue, sound, musical composition or foley tracks, among others, are now elevated to objects of comparable relevance, pieces of an atlas (in the vein of Aby Warburg), "a collection of singular things, whose affinities produce a 'strange' and infinite knowledge (never enclosed)" (Didi-Huberman, 2010, p. 15).

Keywords:

Collector, Archive, Specter, Fiction, Configuration, Cycle.

RESUMO	10
ABSTRACT	12
ÍNDICE DE FIGURAS.....	16
INTRODUÇÃO	21
<i>DE TEMPO CONTADO.</i>	22
<i>UM TÍTULO E UM OBJETO DE REFLEXÃO.</i>	29
<i>FORMULAÇÕES.</i>	32
<i>UMA PROPOSTA METODOLÓGICA.</i>	33
<i>UMA FORMA E UMA ESTRUTURA.</i>	38
<i>UMA CRIPTA.</i>	46
<i>NOTAS DA INTRODUÇÃO.</i>	50
PARTE 1	53
<i>CAVEAT EMPTOR.</i>	54
<i>JÚLIO.</i>	57
<i>KAIRÓS FÍLMICO.</i>	65
<i>PREFERIRIA NÃO O FAZER.</i>	69
<i>SECÇÃO DOS ARTIGOS EXTRAVIADOS.</i>	74
<i>DR. LIB</i>	79
<i>DAS ALLUMFASSENDE ARQUIV.</i>	87
<i>BADEN-WÜRTTEMBERG.</i>	95
<i>DE MONSTROS E RUÍNAS.</i>	104
<i>ES.KOMMT.</i>	111
<i>DER UNHEIMLICHE ZYKLUS</i>	127
<i>NOTAS DA PARTE 1.</i>	140

PARTE 2	149
<i>UMA HERANÇA.</i>	150
<i>ARCHÉ.</i>	166
<i>DE TEMPO CONTADO (REGRESSO).</i>	190
<i>HYPERURANION.</i>	198
<i>A SALA</i>	214
<i>ANGST (DEPOIS DO FUTURO, O PASSADO)</i>	234
<i>NOTAS DA PARTE 2.</i>	238
PARTE 3	243
<i>PRÓLOGO.</i>	244
<i>ÍNDICE DO ACERVO</i>	252
<i>ACERVO</i>	284
REFERÊNCIAS	318
<i>BIBLIOGRAFIA (LIVROS).</i>	318
<i>BIBLIOGRAFIA (ARTIGOS)</i>	324
<i>BIBLIOGRAFIA (FICÇÃO)</i>	329
<i>DOCUMENTOS DE ESTADO.</i>	330
<i>WEBGRAFIA</i>	331
<i>WEBGRAFIA (VÍDEOS)</i>	335
<i>DISCOGRAFIA</i>	336
<i>FILMOGRAFIA</i>	336
<i>OBRAS.</i>	338

Fig. 1 <i>Poltergeist</i> (2020) de Rachael Whiteread; foto de Robert Bayer; Fundação Beyeler.	25
Fig. 2 <i>House</i> (1993) de Rachael Whiteread; foto de Sue Omerod; Sue Omerod e Gagosian.	26
Fig. 3 Esquema metodológico.	35
Fig. 4 Diagrama do dispositivo arquivado e expositivo.	36
Fig. 5 Ramificações da materialidade e listagem de colaborações.	37
Fig. 6 Júlio, aos 5 anos, com seu pai, Jerónimo, em 1930; arquivo da família do artista.	61
Fig. 7 Fotografia do <i>Sonderkommando</i> (nº283); atribuída a Alex, prisioneiro grego judeu; Museu Estatal de Auschwitz-Birkenau.	62
Fig. 8 <i>Portugal dos Pequenitos</i> , Casa Transmontana, Coimbra, 22 de Dezembro de 1983; foto de Isabel Rocha; arquivo da família do artista. .	81
Fig. 9 <i>Portugal dos Pequenitos</i> , Marco português no Pavilhão de Moçambique, Coimbra, 2018; arquivo do artista.	82
Fig. 10 Esquema processual de <i>The Mirror of the Mirror's Mirror</i> (2014).101	
Fig. 11 Diagrama de Dr. Lib.	109
Fig. 12 Lateral do edifício nº 870, Rua de Santa Catarina, nº 874, Porto; 26 de novembro de 2016; arquivo do artista.	115
Fig. 13 Lateral do edifício nº 1235, Rua de Santa Catarina, nº 1239, Porto; 18 de agosto de 2024; arquivo do artista.	116
Fig. 14 Uma das 30 fotografias a partir de rolo radiossensível de <i>Chernobyl Project</i> (2006-2010), de Alice Miceli.	123

Fig. 15 Fotograma de <i>Os Pássaros</i> (Hitchcock, 1963) mostrando o “ponto de vista” dos pássaros; Universal International Pictures.	124
Fig. 16 Cópia rasurada da página do testamento de Maria Antónia, datado de 12 de Maio de 2003 no Cartório Notarial de Espinho; arquivo do artista.	153
Fig. 17 Cópia rasurada da página do testamento de Maria Antónia, datado de 12 de Maio de 2003 no Cartório Notarial de Espinho; arquivo do artista.	154
Fig. 18 Cozinha da moradia de Rebordelo, Novembro de 1984; fotografia de Isabel Rocha; arquivo da família do artista.	157
Fig. 19 Cozinha da moradia de Rebordelo, Novembro de 1984; fotografia de Isabel Rocha; arquivo da família do artista.	158
Fig. 19 Rascunho da planta da moradia de Rebordelo desenhado na visita de 3 de Novembro de 2021; arquivo do artista.	161
Fig. 20 Espólio encontrado na moradia de Rebordelo na visita de 3 de Novembro de 2021; ampliação de frame de vídeo digital; arquivo do artista.	162
Fig. 21 Ramificação geneológica da família de onde o legado da moradia de Rebordelo e afins é herdado.	167
Fig. 22 Postal com a fachada principal da moradia de Rebordelo, datada de Agosto de 1940, com nota que grafa “casa que nos foi deixada pelo nosso bom tio [pai]”; arquivo da família do artista.	169
Fig. 23 Fotocópia de livro (de origem desconhecida) que acenta (com questionável precisão) datas do nascimento e óbito do Padre Licenciado Jaime Alves Machado e sua família direta; arquivo da família do artista.	170

- Fig. 24 Fotografia dos antigos alunos do Colégio da Formiga, em Ermesinde, com nota de Maria Antónia no verso; arquivo da família do artista. . . . 171
- Fig. 25 Maria Ester na casa de Rebordelo, por cima de si, um retrato do Padre Jaime Alves Machado, ao seu lado, a entrada para o escritório, em 1984; fotografia de Isabel Rocha; arquivo da família do artista. 172
- Fig. 26 Retrato da Família Gonçalves Alves Machado em Braga em 1937. Da esquerda para a direita, de cima para baixo: Maria Ester, Maria José, Manuel, António Solha, Alípio Jaime, Ester e Maria Antónia. Arquivo da família do artista. 175
- Fig. 27 Postal de António Gonçalves Solha à filha, Maria José, datado de 8 de Agosto de 1942; arquivo da família do artista. 176
- Fig. 28 Postal de António Gonçalves Solha às cunhadas, Antónia e Ana, datado de 8 de Agosto de 1942; arquivo da família do artista. 177
- Fig. 29 Postal de António Gonçalves Solha à sua esposa Ester, datado de 8 de Agosto de 1942; arquivo da família do artista. 178
- Fig. 30 Fotografia de Manuel no Brasil, datada de 24 de Novembro de 1946; arquivo da família do artista. 181
- Fig. 31 Fotografia de Maria Ester (quinta da esquerda para a direita) a posar no primeiro grupo de Professores de Educação Física da Mocidade Portuguesa Feminina, *circa* 1940; arquivo da família do artista. 182
- Fig. 32 Fotografia de final de curso de Alípio Jaime, anotada e dedicada aos “tios da Foz”, datada de Maio de 1955; arquivo da família do artista. . . 185
- Fig. 33 Fotografia (da esquerda para a direita) de Maria Ester, Maria Antónia e Maria José em Arouca, datada de 1942; arquivo da família do artista. 186
- Fig. 34 Fotografia dos Diários do Governo de Portugal de 1926 a 1937 encontrados na moradia de Rebordelo na visita de 2 de Dezembro de 2021, no seu último registo antes de serem destruídos; arquivo do artista. . . . 193

- Fig. 35 Mala com espólio encontrado na moradia de Rebordelo na visita de 2 de Dezembro de 2021; arquivo do artista. 194

INTRODUÇÃO

“Não confunda factos com verdade e, por amor de Deus,
não deixe que nenhum deles atrapalhe a história.”

Tom Buckley

Their Finest (Scherfig, 2016, 00:24:00)

A introdução inicia a estória *in media res* e, como um *teaser*, apresenta o nosso protagonista – J. – na sua compulsão de colecionador, esclarecendo os acontecimentos que eventualmente levam à produção deste documento e ao desenho da investigação que reflete sobre o conceito do espectro no arquivo do colecionador: seu título, formulações, método e dispositivo usados.

1

DE TEMPO CONTADO.

J. tinha o tempo contado. A um canto, um conjunto de embrulhos de papelão atados por cordéis devolviam-lhe a mirada. Na etiqueta que identificava um deles, estava escrito, numa impecável caligrafia: “Dº do govº – 1931 – 3º trim” (Diário do governo, 1931, terceiro trimestre). Às cinco da tarde chegava o táxi, o que lhe dava algumas horas para selecionar quais os livros que iam para as poucas caixas de cartão que caberiam no porta bagagens e quais as que acabariam numa fogueira, juntamente com os móveis apodrecidos pelo tempo. Enquanto a sua mãe e a Zélia se desfaziam ruidosamente do mobiliário, era a sua prerrogativa triar algumas dezenas de volumes, por entre uma parede que arquivava colunas de bíblias, romances, livros de propaganda política, revistas, diários ou notas, entre tantos outros códices que aí habitavam desde as primeiras décadas do século XX. Uma categorização feita ao longo de pelo menos três gerações iria encontrar um violento e abrupto fim dentro de algumas horas. Lembrou-se de William de Baskerville, o monge investigador *à la* Sherlock Holmes que chorando, tentava desesperadamente apagar o fogo que iria eventualmente consumir a biblioteca-dédalo da Abadia beneditina em *O Nome da Rosa* (1980). “– É impossível, jamais conseguiremos, nem sequer com todos os monges da abadia. A biblioteca está perdida.” (Eco, 1984, p. 355)

Não sabia se o que se lembrava daquela casa – perdida por Rebordelo, a quinze quilómetros de Amarante – era uma memória verdadeira, ou uma construção implantada por um

punhado de fotografias da sua infância que já vira tantas vezes ao longo da sua vida. Sentia-se como Rachael, a *replicant* de *Blade Runner* (1982), quando descreve a Deckard as memórias implantadas da sobrinha de Tyrell como suas (Scott, 1982, 00:33:15). E quando Deckard observa uma das fotos da “infância” de Rachael – sentada num alpendre com a sua mãe – Ridley Scott filma-a de tal modo que por um momento, só por um momento, parece-nos ver mexerem-se ao ralenti as sombras das arvores na luz dourada de uma tarde do passado; sem que seja totalmente claro (sem um segundo visionamento frame a frame) se é a foto que se reproduz como se num tablet, ou se são só as sombras provocadas pela agitação da distópica retro futurista L. A. a pregar-nos uma partida à nossa percepção. Também assim percecionava J. as reproduções fotográficas. Numa delas está ao colo da sua avó, sentados num escano, junto de uma lareira de chão. À sua volta, meia dúzia de potes de ferro pretos. Noutra estão o seu pai e o avô materno junto a uma mesa, na mesma cozinha, mas noutra canto. Preparam-se para tomar café. Ou assim o imaginava, por causa da cafeteira pousada na velha mesa. Reconhecia que “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois.” (Benjamin, 1994, p. 15). A dissonância entre o reconhecimento destas pessoas e a estranheza inquietante de que estes acontecimentos não pareciam pertencer-lhe, faziam variar a sua asserção de que ele esteve lá, para uma perturbadora questão do foro da percepção (na esteira de Merleau-Ponty): estivera ele lá? (Umbelino, 2019, pp. 35-36)

Aquela moradia que emparedava esse conjunto de memórias comparava-se na sua imaginação a *House* (1993)

de Rachel Whiteread, o bloco sólido em betão do molde de uma casa à escala real que existira temporariamente nos arredores de Londres entre o final de '93 e o início de '94. Sugeria-lhe “vestígios simbólicos, memórias de infância, família e comunidade, evoca[ndo] o ‘espaço cultural da casa’, enquanto lugar de começos esmagados por fins, enquanto lugar assombrado pela ausência” (Jon Bird cit. por Foster, 2020, p. 202). J. temia que o espaço negativo da casa – o ar que perfazia as salas, corredores, quartos – se consolidasse, petrificando-se e enterrando todas as imagens daquelas fotos lá dentro. Talvez estivesse carregada da potência espectral do “regresso de coisas familiares que a repressão tornou estranhas, (...) e espaços maternos [que] transformam por vezes o conhecido em unheimlich.” (Foster, 2020, p. 202)

No entanto, o seu regresso à casa não chamou espectros à sua presença nem emoções reprimidas. A sua vivência com as suas tias-avós fora quase inexistente, e o que ficara em si delas eram as coisas, os objetos – móveis e imóveis – mais do que as memórias comuns. Talvez, “em última análise, não evoca[sse] o regresso do que se suprimiu tanto quanto a persistência do que se perdeu: na verdade, mais do que unheimlich” (Foster, 2020, p. 202), a casa era estéril. Desse modo, o que agora encontrava ao chegar a Rebordelo apontava mais acertadamente a outra obra de Whiteread, *Poltergeist* (2021). Os vestígios espectrais afiguravam-se a um esqueleto esventrado – como a barraca alva de aspeto frágil que “expandiu o vocabulário” (Whiteread cit. por Higgins, 2021) de materialidades da artista – que ele agora escalava como um peixe, para poder por à venda no impetuoso mercado imobiliário.

Lembrou-se do que lhe contara a sua mãe, das suas



Fig. 1 *Poltergeist* (2020) de Rachel Whiteread; foto de Robert Bayer; Fundação Beyeler.



Fig. 2 *House* (1993) de Rachael Whiteread; foto de Sue Omerod; Sue Omerod e Gagosian.

estadias na moradia de Rebordelo, que foram a pouco e pouco minadas pela incompatibilidade da mentalidade das suas tias-avós, pertencentes a um Portugal de morais e costumes hirtos num estado novo profundamente católico e cerimonioso; e da sua mãe, vinda de uma ex-colónia portuguesa onde uma jovem mulher podia tirar a carta de automóvel, o brevê de aviões de pequeno porte e fruir de um conjunto de outras liberdades ou regalias, sem condenação moral. “Não queriam que saísse com o teu pai; queriam que ficasse em casa com elas. Não me deixavam passear com ele. E nós, sabendo que ele tinha uma doença incurável, a querer aproveitar todo o tempo que tínhamos juntos.” Conseguia ficcionar na sua mente o desenlace, ou melhor, o deslaçar progressivo dessas relações. Dessas suas tias-avós, ficavam apenas as lembranças vívidas dos cartões de aniversário com algumas dezenas de euros que recebia anualmente. Memorava-se de numa particular ocasião escrever de volta contando novidades, não obtendo resposta. A resposta eventualmente chegou no verão de 2021, após a morte da segunda das tias-avós, quando descobriu que herdara a moradia de Rebordelo.

Numa prateleira, um conjunto de livros já sem capa tombavam uns sobre os outros. Via-lhes as costuras nuas, cobertas agora por uma camada de pó e por pequenos montes de caruncho que se acumulavam aleatoriamente, formando uma espécie de acne livresco. Numa lombada ainda preservada lia-se, numa irónica observação: “Reflexões Religiosas”. Era definitivo, era ele o arconte daquele arquivo. E sobre ele se abateu um súbito temor existencial, no ditar de uma decisão impraticável. Para o arquivo. Ou. Para o enterramento. Uma escolha impossível para um autoproclamado obsessivo “completista”. Walter Benjamin dissera que o colecionador é

avaro, possessivo e atormentado por um senso de proximidade do fim (Benjamin, 2019, pp. 322), e agora J. compreendia as suas palavras nas notas d'*As Passagens de Paris*. Via, diante de si, um espólio que se desmembrava. E evocava, diante de si, um futuro no qual ele próprio já não existia, e sobre o qual a mesma escolha se abateria sobre outros, acerca da sua coleção, num tétrico *mise en abyme*. Tinha o tempo contado.

2

UM TÍTULO E UM OBJETO DE REFLEXÃO.

Eu confio nas coisas. As coisas foram feitas para durar. De lugar em lugar. De geração em geração. É por isso que eu tiro coisas para as guardar. (...) Porque quando as pessoas que amamos se vão e as memórias somem, o que mais as mantém vivas? (Philippe, Schnesel & Dabis, 2023, 00:01:54)

J. tinha prazer em coligir coisas. Tácteis, sólidas, patentes. Durante toda a sua infância fora incutido a guardar ora as caixas dos seus brinquedos, ora os folhetos de instruções para as montagens dos mesmos. Colecionava pequenos carros metálicos à escala 1/64 que pousava criteriosamente, recriando longas filas de trânsito que se desenhavam pelos arabescos das carpetes. No fim do dia colocava-os na vitrine do seu quarto, posicionando-os lado a lado, como que numa gigantesca exposição automóvel. J. acreditava que o verdadeiro colecionador devia sentir uma atração instintiva, delineada pelo prazer de adicionar e agrupar em taxonomias – reais ou inventadas (Benjamin, 2019, p. 326) – um sem fim de possíveis médiuns e temas; e que o “objeto [coleccionado] seja libertado de todas as suas funções originais, para entrar numa relação o mais estreita possível com os que lhe são semelhantes” (Benjamin, 2019, p. 319).

À medida que crescia, as coleções de J. seguiam-se. Dos carrinhos às coletâneas de cromos autocolantes. Mas não eram só as cadernetas que se ajuntavam nas prateleiras, eram também as saquetas rasgadas dos cromos e, em alguns casos, os supérfluos versos dos mesmos. Depois somaram-se os canhotos de ingresso das sessões de cinema e outros eventos. J. não

tardou a colecionar faturas e recibos das mais variadas compras – o arranjo de uma torneira, uma refeição, uma viagem de táxi – mistificado não só pelo aspeto gráfico do documento, que muitas vezes o fazia imaginar o adereço de um conto burocrático-labiríntico-infernal de Kafka; mas principalmente pelo significado do mesmo: uma prova que J. vivera aquele momento. Agrupava tudo aquilo como as *Time Capsules* (1974-1987) de Andy Warhol, empilhando-as sincronicamente pelas suas possíveis categorias dentro de caixas de papelão ou plástico, por sua vez empilhadas umas nas outras de forma cronológica. E quando o acumular desta papelada se tornava, a seu ver... acumulador e doentio, J. sofria horrores a determinar qual das provas salvaria. Partilhava a dor do tio Misha em *O homem que não deixava nada fora* (1977) de Ilya Kabakov:

Privarmo-nos de tudo isto significa largarmos aquilo que fomos no passado e, de certo modo, significa deixar de existir. (...) Porque é que o senso comum deve ser mais forte que as minhas memórias, mais forte que todos os momentos da minha vida que estão agarrados a estes pedaços de papel que agora parecem cómicos e inúteis? (Kabakov, 2006, p. 33)

Aqueles documentos, assim como todas as coisas que colecionava, eram como bilhetes peculiares que lhe permitiam o ingresso num espaço-tempo só seu, entre o aqui e agora, e a sua perceção do que fora. Traziam consigo as características da memória involuntária puxada pela potência da madalena embebida no chá de Proust¹ (2023, p.59). A viagem era tão avassaladora quanto insólita:

como se o tempo presente do adulto que sei ser fosse colonizado inesperadamente pelo fantasma de mim próprio enquanto a criança que fui em determinados lugares; tudo se

passa como se eu próprio fosse agora tomado pela presença atmosférica, no presente, de mim próprio no passado (...) é como se o corpo e os espaços “de hoje” fossem inundados pelo corpo e espaços “de ontem”, criando um híbrido de espaço-tempo pelo qual me torno, ao mesmo tempo, o adulto de hoje e a criança de ontem: “ao mesmo tempo” porque no mesmo espaço. (Umbelino, 2019, pp. 29-30)

Estes espaços mnésicos, transicionais, de aparência vagamente desconectada da realidade – mas tão ou mais crus que esta – fermentavam a sua coleção em constante expansão e pesavam sobre si, exercendo uma enorme carga existencial, como espectros que assombram o arquivo de um colecionador obsessivo, acumulador e atormentado pela eventual ou inevitável destruição do seu espólio. E, pela sua morte ou pela destruição do seu espólio, ele sabia que tudo o que colecionara até então – e a partir daí – seria, mais cedo ou mais tarde, transicional. J. refletia vezes sem conta sobre a potência desse acervo, que eventualmente designou como *arquivo liminar*, por sentir nela uma afinidade aos lugares homónimos – os espaços liminares – velados de uma atmosfera de abandono, de aparência negligenciada e também vagamente desconectada da realidade, como uma área de espera entre um aqui e agora e um porvir.

Se os *não-lugares* eram o que Marc Augé denominava no seu livro homónimo de 1995 como as “zonas genéricas de trânsito (retail parks, aeroportos) que não de dominar cada vez mais os espaços do capitalismo tardio” (Fisher, 2020, p. 31); então este espaço, por oposição, espectral, do íntimo, poderia denominar-se *intra-entre-lugar*.

3

FORMULAÇÕES.

Os pensamentos de J. ruminavam ciclicamente, refletindo como as coisas que colecionamos nos assombam. Não só a ele, mas a todos nós. Pois todos temos, pelo menos, uma coisa que nos traz algo mais evocado de dentro de si... ou melhor, de nós.

Questionava-se como poderia materializar, ainda que de forma aporética, os espectros que habitam essas coisas. E questionava-se se poderiam elas, essas coisas, fora da roupagem do contexto individual da percepção, sustentar o seu lado espectral, ou pelo menos, deter uma estranha capacidade de, enquanto recetáculos, atrapar espectralidade; pois o que não nos é familiar não nos poderá trazer essa estranheza. E o que é estranho para um, não o é para outro.

Poderia a espectralidade dessas coisas ser invocada pela percepção individual e ao mesmo tempo, ou alternadamente, pelo lado espectral do discurso da nossa História comum: do trauma das catástrofes da humanidade e das cicatrizes do seu enterramento?

Poderia ser uma atmosfera a capturar essa espectralidade? Uma *bolsa de ar* circunscrita a um espaço onde essas coisas habitam? Ou poderia ser pela forma com essas coisas se conjugam, criando constelações (Benjamin, 2004, pp. 20-21) de astros espectrais formados pela sua justaposição, por sua vez sugerir essa ambiência atmosférica?

Poderia, através da sua prática arquivar, potenciar a espectralidade na sua coleção?

4

UMA PROPOSTA METODOLÓGICA.

Todas estas questões tornavam J. atento ao que se passava à sua volta, vendo o mundo pelo prisma das mesmas. Escrevendo, arquivando e procurando noutros as mesmas obstinações. Tomava funções de artista investigador e a sua investigação em arte² pesquisava a *substancialização do espectral nos fragmentos arquivais deste artista-colecionador*. Era o seu objeto prático que lhe servia de objeto de estudo da sua problemática. Sistematizou o seu pensamento e narrou o diálogo entre este e a produção artística que pôs à prova em *materialidades*³, escrevendo este objeto que agora está em vossa posse e que presentemente lê.

Quanto às materialidades, o seu impulso arquivista não tardou a incluir uma vertente diligente de caçada em oposição à sua postura passiva de coleta, e quando introduziu a prática de captação fílmica à sua rotina, J. sentiu-se verdadeiramente... em casa. Era um ato de criação, uma prática artística que lhe possibilitava uma nova linguagem e uma estratégia para destrinçar as suas formulações. A recolha dos documentos de *intra-entre-lugar* – do seu arquivo liminar – expandiam-se para prática ativa de captura de fragmentos, *vocábulos* fílmicos. Uma práxis que o aperfeiçoamento que anos de experiência lhe promoveram, primeiro em miniDV, depois nas múltiplas iterações que o formato digital lhe permitiu.

No entanto, os elementos passavam invariavelmente por um processo de recodificação quando eram reconstruídos digitalmente para assumirem uma forma tecnologicamente mais arcaica e obsoleta – a preto e branco, granulada – como se

recuperada de uma captação passada que não existiu. Era como se J. se encontrasse “refém de uma nostalgia formal” (Fisher, 2020, p. 35) e buscasse, ao mesmo tempo, “a forma como a tecnologia materializava a memória” (Fisher, 2020, p. 51).

E havia também a promessa da manipulação – a seu ver uma palavra deveras saudável nesse médium – da montagem. A construção a que se poderiam permitir estes *vocábulos*, para além de todas as coisas que poderiam ser ditas por entre estes, permitiam-lhe a criação de uma verdade só sua que poderia exprimir. Acreditava que:

a montagem confere às imagens esse estatuto de enunciação que as tornará, de acordo com o seu valor de uso, justas ou injustas: tal como um filme de ficção (...) pode elevar as imagens a um grau de intensidade capaz de extrair daí uma verdade, uma simples notícia televisiva pode utilizar imagens documentais para produzir uma falsificação da realidade histórica que, contudo, essas imagens arquivam. (Didi-Huberman, 2012, p. 174)

Assim, estes vocábulos juntavam-se ao grupo das coisas pré-existentes do acervo de J. – do seu arquivo liminar – revestindo-se do potencial de material bruto a ser montado, recodificado ou remediado em nova obra. Esta obra sofria um ciclo processual (fig. 3) que a levava novamente ao acervo para, por sua vez, alimentarem ou serem mote de uma nova obra.

Por último, ao arquivo liminar juntou-se também material herdado – imóveis, móveis e parafernália diversa – recolhido por legado pelo óbito de vários familiares que, estranhamente, se seguiram ao início do seu trabalho enquanto artista investigador. Era como que o tétrico saciar do mundo à sede

de testar a sua tese. Vieram como o apelo da voz fantasmática que chama a Ray Kinsella em *Field of Dreams* (Alden, 1989) – “If you build it, they will come.” – para que este construa um campo de baseball no seu milheiral, assim convidando os espectros de antigas lendas dessa prática a reaparecer para mais uma partida; e culminando num encontro pessoal com o seu falecido pai.

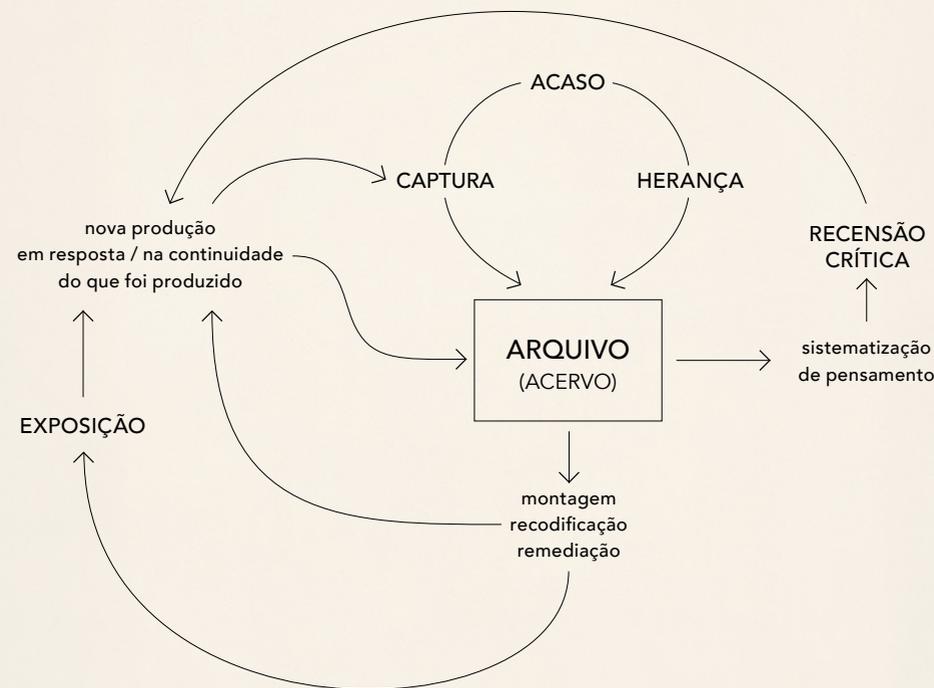


Fig. 3 Esquema metodológico.

Todas estas coisas (fig.4) – (1) o repositório digital feito de filmes, fragmentos, textos, registos do processo; (2) os objetos herdados feitos de parafernália e mobiliário e (3) os objetos produzidos feitos em séries – agruparam-se em taxonomias de acervo do *dispositivo arquivar* do arquivo liminar, à imagem da visão benjaminiana de J. do colecionador: destacadas, portanto, de todos os seus papéis originais para convergirem e se agruparem entre si (Benjamin, 2002, p. 204). Este dispositivo arquivar de contágio interno – por influências, remediação ou recodificação – conduziram-se eventualmente a um *dispositivo expositivo* dividido em duas plataformas: uma página web (4) e três exposições temporárias (5).

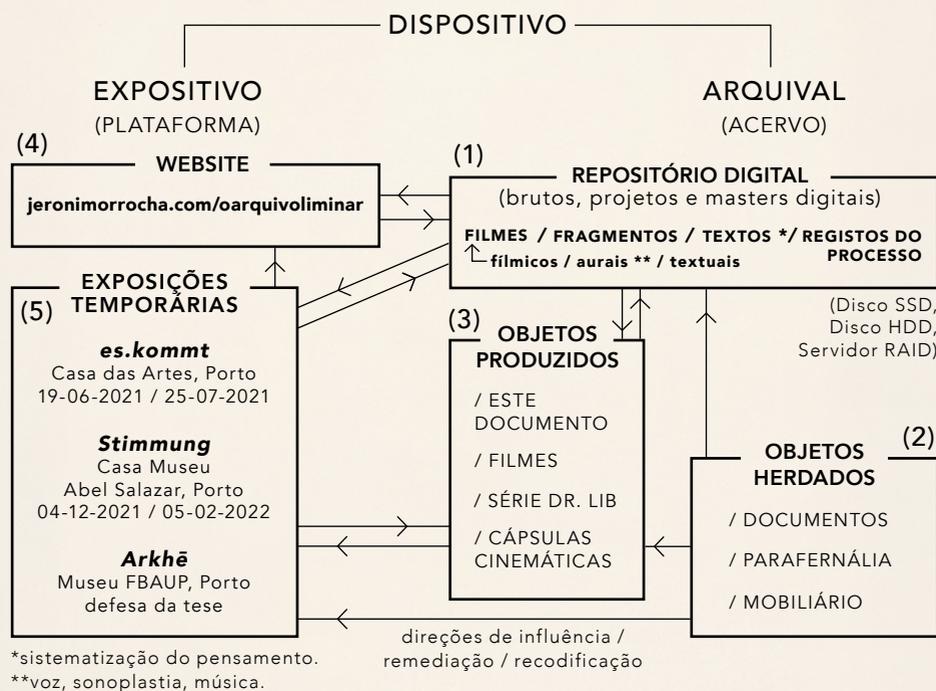


Fig. 4 Diagrama do dispositivo arquivar e expositivo.

As ramificações das materialidades³ (fig. 5) desenrolavam-se fluidamente em paralelo: (1) a palavra escrita, na recensão crítica (1.1) e em memórias-ficção ou ficções a partir de memórias (1.2); (2) as imagens-tempo-movimento recolhidas tanto de forma (2.1) livre, pelo acaso, como (2.2) condicionadas através do método de produção e pós-produção da prática do cinema; (3) o aural, subdividido em trabalho de voz (3.1), sonoplastia (3.2) e música (3.3); (4) e os artefactos, ramificados em *tótemes guardiões*, cápsulas cinemáticas (4.1) e herança de mobiliário e parafernália variada como livros e outros objetos e documentos pessoais (4.2). Estas materialidades eram potenciadas pela participação, diálogo e colaboração com outros autores – numa relação de coletividade – nas funções de atores, diretores de fotografia, compositores musicais ou sonoplastas⁴ (fig. 5).

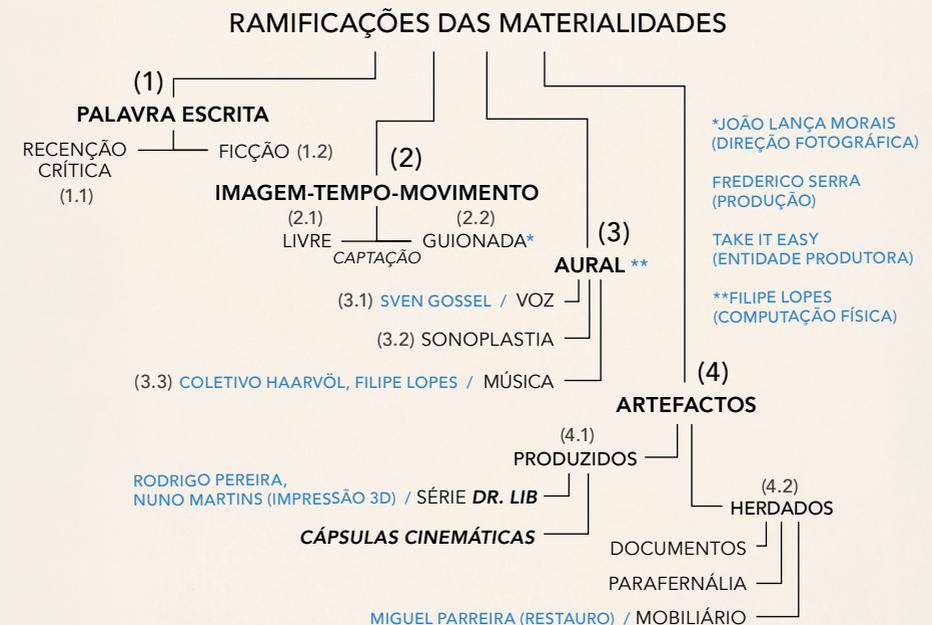


Fig. 5 Ramificações da materialidade e listagem de colaborações.

5

UMA FORMA E UMA ESTRUTURA.

J. sabia que não poderia evocar o conhecimento da totalidade do que fora escrito sobre o tema – embora compreendesse a ironia de que essa sede, pela totalidade, fizesse exatamente parte fundamental da sua questão de investigação – e que prosseguir tal ingênua demanda o transformaria em Ireneo Funes, *O Memorioso* (Borges, 1944), o prodigioso rapaz que Jorge Luis Borges conhecera no seu conto – que percecionava e se lembrava de tudo em absoluto detalhe – mas que, nas palavras de Umberto Eco, era um imbecil que tudo sabia e nada filtrava (Wolf, 2021). No fim de contas, J. podia unicamente relatar o seu atravessar pessoal – a sua rota – pelas suas diferentes descobertas feitas em diversos campos de conhecimento por si optados ou achados, e dos “encontros” com os demais companheiros de viagem que se encontravam pelo mesmo trilho (às vezes só o cruzando tangencialmente), ora pela sua obra, ora pelo seu discurso, ora pelo seu interesse. Desse modo, J. decidiu aliar o realismo mágico de Borges, que poderia seguir até ao enésimo grau essa totalidade tão indispensável ao seu inquérito, a um conjunto de textos que informavam não só um estado de arte, como uma revisão literária.

Estes textos – estruturados na interseção de um romance com uma tese que não só ensaia, mas também se integra dentro do próprio objeto que reflete – narram essa espécie de conto borgeano, enquanto recolhem as ideias e discursos de autores que se configuram no tópico investigado, assim como obras de artistas que influenciam, evocam ou se cruzam com as

mesmas ou semelhantes preocupações aqui tratadas. Referidas, hiperligadas e em diálogo permanente com estes textos, estão as várias obras produzidas e expostas ao longo do processo desta tese.

Os textos desenlaçaram-se como uma ficção. “Na realidade, somente através de uma ficção ou de uma imagem é possível apresentar aquilo que se retém absolutamente, casos da biblioteca total [de Borges] ou da torre de Babel, (...) tudo versões da versão total que as contém todas, o arquivo geral que alimenta por necessidade.” (Miranda, 2017, p. 48) Foram introduzidos personagens fictícios e nem todas as memórias relatadas estavam na sua correta cronologia ou eram absolutamente verídicas. A latência da memória era aqui combustível criativo e a sua opaca fidelidade, uma força e ferramenta de trabalho. Uma tese que era um romance, um romance que é uma tese. Ficcional, mas em nada falso. O componente fenomenológico da sua percepção – na esteira de Merleau-Ponty – era sincero no seu relato e movido pelo ethos de um fazer saber que se findava no campo do sensível.

A forma romanceada da sua escrita permitia a este artista investigador expor a sua experiência da realidade de uma forma profundamente pessoal que, na veia de Marcel Broodthaers, procura configurar, ao mesmo tempo, uma realidade e o que esta oculta (Broodthaers cit. por Krauss, 1999, p. 47) e assim, em última análise, usar a ficção como seu *medium*. Assim, escrever na terceira pessoa revelou-se consideravelmente mais produtivo, talvez porque acresceu uma camada (ainda que ilusória) de afastamento, provocando assim um certo grau de despersonalização. Além disso, foi sentido ao longo da produção da escrita que grafar desde essa *outra pessoa* tornara

menos clara a fronteira entre o que era ficcional e a percepção de um acontecimento vivido.

O resultado, além de romanceado, aproximava-se à experiência da leitura do guião de um filme, ainda que não o parecesse formalmente. O texto não só estava repleta de referências do campo do cinema, como também evocava um “espaço indutor de forças” (Gil, 2002, p. 2) cuja natureza, ritmo e correlação de tais dinâmicas determinavam esse carácter cinemático, essa atmosfera fílmica.

Os textos aqui apresentados dividem-se portanto nesta introdução e em três outras partes. A introdução inicia a estória *in media res* e, como um *teaser*, apresenta o nosso protagonista – J. – na sua compulsão de colecionador, esclarecendo os acontecimentos que eventualmente levam à produção deste documento e ao desenho da investigação que reflete sobre o conceito do espectro no arquivo do colecionador: seu título, formulações, método e dispositivo usados.

Na Parte 1, a obsessão de J. expande-se à captação fílmica enquanto prática (an)arquivar. Após a morte de seu avô materno, um escritor recluso, J. herda uma campânula com o crânio de um símio – um monstro psicanalítico reminescente de algo saído de um gabinete de curiosidades (*Wunderkammer*) – com o qual começa a formar uma estranha relação. O totem falante, autointitulando-se de Dr. Lib, serve-se da compulsão de J., aliciando-o a buscar um lugar utópico que contém o arquivo de tudo. Dr. Lib apresenta a J. uma forma de usar os objetos que colecionara desde sempre para viajar, primeiro no tempo, e eventualmente até esse reino platónico⁵, este *hyperuranion*. Após uma série de testes preliminares, J. encontra um ponto de entrada, na Casa das Artes do Porto, em *es.kommt* (2021).

Primeiro, viaja através das memórias traumáticas de outros, como Abel Salazar, em *Stimmung* (2021); e depois, através da memória traumática do mundo, que Dr. Lib apresenta como um ciclo perpétuo de criação e destruição, apresentado em *Der Unheimliche Zyklus* (2024).

Na Parte 2, J. confronta-se com as suas próprias memórias traumáticas quando, após a morte de duas tias-avós, herda uma moradia em Rebordelo. A ida à casa aproxima-o estranhamente desse lugar utópico quando J. se vê preso dentro do ciclo contínuo do que lhe é legado: locatário e arconte das coisas que herdara. A ilha de *hyperuranion* – apresentada em *No Place Like Home* (2024) – está finalmente ao seu alcance, mas assim que J. se vê dentro desta, é apoderado pelo desespero aporético da escolha entre o eterno alcance de todas as coisas que existem e a experiência finita de apenas algumas em vida, acabando por se estilhaçar em fragmentos – apresentados em *Das allumfassende Archiv* (2024) – e assim se fazendo apagar ao conhecimento do mundo, desaparecendo.

A Parte 3 inicia-se com um prólogo escrito por Dr. Lib, um psicanalista que se refere ao espólio de um paciente que, obcecado em encontrar o arquivo de tudo, terá desaparecido para mais não voltar. Este texto serve a dupla função de prólogo, quando lido antes das partes 1 e 2, ou enquanto conclusão destas partes se lido pela ordem numérica do índice. Ler este texto, que semeia uma alternativa à perspectiva do narrador, quando lido antes ou depois dos restantes capítulos, modifica a suas possíveis interpretações e introduz um intencional fator polissémico à experiência de leitura. O referido espólio é apresentado de seguida com um índice próprio e dobra como os apêndices desta tese e um catálogo das exposições. Este é

organizado por temas, à luz das constelações inacabadas das *Passagens de Paris* (1927-1940) de Walter Benjamin e a apresentação categórica dos itens do espólio é apresentada por uma formatação que cruza as categorias *exposição*, *mobiliário*, *parafernália*, *artefacto*, *documento* e *diagrama*; ordenando-as alfabeticamente por uma taxonomia temática.

A secção *Referências* apresenta a bibliografia, webgrafia, discografia, filmografia e obras que, não só são diretamente citadas ou parafraseadas, mas que também foram usadas como inspiração à produção deste objeto, sem que tenham necessariamente uma ligação assumida nos textos.

As notas no final das Partes 1 e 2 servem uma tripla função: elaborar sobre alguns elementos de revisão bibliográfica ou do estado da arte que possam desviar a atenção do fio condutor da diegese, comentar sobre alguma particular experiência de bastidores na produção da escrita desse particular momento da estória ou, por fim, enlaçar o que se passa no decorrer da ação a algum artefacto, exposição ou outro elemento patente no acervo da Parte 3 deste documento. Por vezes poderá dar-se algum *saltar* de páginas, para a frente e para trás, na busca de notas ou na confrontação com os artefactos apresentados no catálogo da Parte 3; esta organização como a de um *hipertexto* é intencional, buscando o *gesto* da investigação do leitor. A Parte 3 assume as notas em rodapé e não no fim dos textos, precisamente para vincar uma diferença de forma com as restantes duas partes.

A norma criada para as Partes 1 e 2 deste documento apresentam o corpo de texto na fonte Minion Pro de tamanho 12, com citações marcadas entre aspas ou, se em epígrafes ou mais longas do que quarenta palavras, a Avenir Book de

tamanho 10. Os itálicos servem a tripla função de identificar os títulos de obras, reforçar expressões ou palavras e apresentar estrangeirismos. Aquando a indicação de uma referência bibliográfica abreviada seguida de texto sem aspas, entende-se que este autor se refere à fonte de uma paráfrase. A Parte 3 acrescenta a fonte Effra de tamanho 10 nas descrições do acervo, divergindo intencionalmente da norma para destacar a secção que se dobra como catálogo.

Todas as traduções de textos cujos originais não são em português foram feitas pelo autor, contando, em alguns casos, com o auxílio diversas fontes de inteligência artificial.

A esta tese feita *fac-símile* de romance de bolso na sua forma, de páginas *pulp*, amareladas, o artista investigador acrescentou um website que apresenta e interliga, de forma abrangente, os textos presentes neste documento à sua materialidade. Todos estes elementos, que à partida parecem parecem dissonantes, comprometem-se mutuamente a partir de uma estratégia que lida com a dialética entre arte e filosofia e à qual Hal Foster descreve como “traumática”, “espectral”, “assíncrona” e “incongruente” (Foster, 2020, p.194). E se as primeiras duas características estão já explanadas nesta introdução, então as duas segundas aqui também se evidenciam num livro que se apresenta numa forma associada ao passado, mas que se lerá, também, numa versão digital e que tem enlaçado um *website*; ou na descrição de filmes captados e tratados digitalmente, que se velam de preto e branco e grão da origem do cinema. Tudo deslocadamente *incongruente* e historicamente *assincrónico*.

O *website* divide-se em seis secções: *O Arquivo Liminar*, *Der Unheimliche Zyklus*, *Dr. Lib, es.kommt*, *Stimmung* e *Arkhē*.

A primeira secção – O Arquivo Liminar – serve como uma página de entrada, contendo o conteúdo deste documento num ficheiro .pdf descarregável.

jeronimorrocha.com/oarquivoliminar

É também pela página de entrada que se dá o acesso à peça *Das Allumfassende Archiv*.

jeronimorrocha.com/dasallumfassendearchiv

A secção *Der Unheimliche Zyklus* apresenta o filme homónimo, acrescido de uma galeria de fotogramas e do seu guião.

jeronimorrocha.com/derunheimlichezyklus

A secção *Dr. Lib*, apresenta o díptico *Gaze* entre as personagens *Criatura* e *Dr. Lib*.

jeronimorrocha.com/drlib

As restantes três secções apresentam, respetivamente e por ordem cronológica, as três exposições temporárias produzidas ao longo desta tese:

(1) *es.kommt* (1991-2021), o context específico apresentado na Casa das Artes do Porto entre 19 de junho e 25 de julho de 2021;

jeronimorrocha.com/eskommt

(2) *Stimmung* (1933-2021), o context específico apresentado na Casa Museu Abel Salazar, no Porto, entre 4 de dezembro de 2021 e 5 de fevereiro de 2022;

jeronimorrocha.com/stimmung

(3) *Arkhe*, a maquetização da exposição a apresentar na prova pública de doutoramento.

jeronimorrocha.com/arkhe

Em cada uma destas secções pode consultar-se as suas topografias expositivas, registos fotográficos, catálogos e registos do processo da prática artística.

O site permite um *deambular* pela prática que vai além das exposições, detendo também a peça *Das Allumfassende Archiv*, que é exclusiva a este *medium*.

6

UMA CRIPTA.

Uma última palavra ao leitor antes de retomarmos aos estranhos acontecimentos da história de J. Se esta leitura dobra enquanto investigação em arte e obra, convém sinalizar que esta encobre pois, um enigma. Um mistério cuja solução pede àqueles que se arriscam aventurar, uma investigação à maneira de um romance policial, “um conflito entre duas inteligências. Os indícios têm que ser descobertos porque as pistas foram cobertas.” (Mandel, 1993, p. 66)

Uma cifra que paulatinamente se permeia nas entrelinhas à boa maneira da carta de Sheruke, no oitavo capítulo do romance *O Meu Nome é Vermelho* (1998) de Orhan Pamuk. E se me permitirem este pequeno desvio para exemplificar com esta alegoria à potência do que está para além do patente, chamo aqui o segmento do conto de Pamuk. Narrado na primeira pessoa por Esther, uma costureira do bairro judeu de Istanbul no século XVI. Esther opera como intermediária – um pombo correio, por assim dizer – entre as mulheres da sua cidade, numa época em tal autonomia era vista com maus olhos. A bisbilhoteira, a modos que envergonhada, confessa ter aberto e lido uma carta em particular (ou arranjado quem lhe tivesse lido, dado o seu analfabetismo) entre uma mulher casada – Shekure – e um homem – Black – que não é o seu marido. Shekure comunica a Black que desde a sua partida, esta se casou e teve dois filhos. Confessa que após os descatos que levaram à saída de Black de Istanbul, Shekure demorou até recuperar a sua honra aos olhos de seu pai e, por conseguinte, espera que Black não regresse

a sua casa, devolvendo-lhe a miniatura que este lhe pintou juntamente com a carta. Uma clara rejeição, portanto. No entanto, Esther comenta que “uma carta não se exprime apenas pelas palavras escritas”, adicionando que “a arte é saber ler não só a escrita, mas o que vem com ela” (2007, p. 51). Repartindo a sua dedução em cinco pontos, Esther explana o que está por detrás do patente: primeiro, mesmo em segredo, ser confiada a quem foi (uma coscuvilheira); segundo, a forma delicada como está dobrada; terceiro, está perfumada; quarto, o cuidado com que cada frase foi escrita; e por fim, quinto, a imagem que é devolvida representa um casal de um romance trágico que se olha olhos nos olhos, apaixonado. Entre as linhas, um conjunto de pistas apresentam as verdadeiras intenções de Shekure.

A cripta contida nestes textos difere, no entanto, dos mistérios policiais, pela sua identidade aporética. Não pretende uma única solução, mas sim a solução que o leitor participante constrói com o que traz para a sua leitura, assim como na experiência das exposições e página web que acompanham e que se enlaçam a estes textos. Aquilo a que Umberto Eco, a partir de Henri Pousseur, considera a poética da obra “aberta”, fomentando o intérprete a “atos de liberdade consciente”, colocando-o “como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura a própria forma” (Eco, 1991, p. 41).

Assim, a fruição do intérprete prende-se a um perene jogo do gato e do rato com este autor. Como a exploração de uma tumba cujo zelador armadilha, de uma forma ou de outra.

Ele aí fica, de olhos postos nas entradas e saídas dos membros da família que – por várias razões – podem aceder à tumba. Quando admite a entrada de algum grupo de curiosos

ou detetives, fá-lo indicando-lhes cuidadosamente pistas erradas e covas falsas. Aqueles que têm acesso privilegiado serão manipulados. (Abraham et Torok, cit. por Perniola, 2000, p. 70)

É, para todos os efeitos, sobre mistérios – enterrados ou desenterrados – que falamos.

NOTAS DA INTRODUÇÃO

¹ “Ela mandou buscar um daqueles bolos pequenos e redondos chamados ‘madalenas’, que parecem ter sido moldados na valva estriada de uma vieira. E logo, maquinalmente, acabrunhado com o dia sombrio e com a perspectiva de um triste amanhã, levei à boca a colher de chá onde tinha deixado amolecer um pedaço de madalena. Mas, no mesmo instante em que o gole misturado com as migalhas do bolo tocou no meu palato, eu estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Fora invadido por um prazer delicioso, isolado, sem noção da sua causa. Imediatamente me tornara indiferentes a vicissitudes da vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, do mesmo modo que o amor opera, enchendo-me de uma essência preciosa: ou melhor, essa essência não estava em mim, era eu.” (Proust, 2023, p. 59)

² A expressão *investigação em arte* adapta-se para inglês como *Art-based Research*.

³ Enquanto *materialidades* refiro-me a todo o resultado da prática artística nos seus diferentes e variados *mediums* – tais como a projeção de filmes, esculturas, parafernália e objetos herdados nas suas redemirções ou recodificações, etc. – apresentados neste documento, em exposições ou no *website*.

⁴ Nas palavras de Erika Balsom: “Num afastamento acentuado da autoria pessoal, própria da tradição do cinema experimental, os artistas empregam regularmente editores profissionais, designers de produção e cineastas como colaboradores. Alguns, como Doug Aitken e Sam Taylor-Wood, utilizam celebridades conhecidas para seus vídeos e instalações. O filme de três horas de Matthew Barney, *Cremaster 3* (2002), possui uma lista de créditos tão longa quanto um filme convencional, incluindo supervisores de efeitos visuais, uma vasta equipa de produção e um departamento de som inteiro. Embora este seja talvez um exemplo extremo, dado o orçamento e a magnitude dessa obra de arte, este não é de forma alguma excepcional.” (Balsom, 2013, p. 13)

⁵ Este “lugar supraceleste”, mundo das ideias, é referido em *Fedro* (247b-c) de Platão (Platão, 2020, pp. 62-63). Walter Benjamin refere-o n’*As Passagens de Paris* (1927-1940) quando grafa na sua nota [H 1a, 2] que: “Não se pense que é estranho, precisamente ao colecionador, o *tópos hiperourânios* que, segundo Platão, contém as imagens primevas e imutáveis das coisas. – Colecionar é uma forma de recordação prática, a mais eficaz entre todas as manifestações profanas de ‘proximidade’” (Benjamin, 2019, p.319)

PARTE 1

“É assim com o nosso passado. É trabalho perdido tentar evocá-lo, todos os esforços da nossa inteligência são inúteis. Está oculto, fora do seu domínio e do seu alcance, nalgum objeto material (na sensação que esse objeto material nos causaria) de que não suspeitamos. Esse objeto, só depende do acaso que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos.”

Marcel Proust, 1913

Em Busca do Tempo Perdido I – Do Lado de Swan

A obsessão de J. expande-se à captação fílmica enquanto prática (an)arquivar. Após a morte de seu avô materno, um escritor recluso, J. herda uma campânula com o crânio de um símio – um monstro psicanalítico reminescente de algo saído de um gabinete de curiosidades (*Wunderkammer*) – com o qual começa a formar uma estranha relação. O totem falante, autointitulando-se de Dr. Lib, serve-se da compulsão de J., aliciando-o a buscar um lugar utópico que contém o arquivo de tudo. Dr. Lib apresenta a J. uma forma de usar os objetos que colecionara desde sempre para viajar, primeiro no tempo, e eventualmente até esse reino platónico, este hyperuranion. Após uma série de testes preliminares, J. encontra um ponto de entrada, na Casa das Artes do Porto, em *es.kommt* (2021). Primeiro, viaja através das memórias traumáticas de outros, como Abel Salazar, em *Stimmung* (2021); e depois, através da memória traumática do mundo, que Dr. Lib apresenta como um ciclo perpétuo de criação e destruição, apresentado em *Der Unheimliche Zyklus* (2024).

1

CAVEAT EMPTOR.

Cynthia Ackley viveu a sua adolescência numa casa vitoriana em 1 LaVeta Place, Nyack (NY 10960, EUA), a 32 quilómetros da cidade de Nova Iorque, que os seus pais – George e Helen – compraram nos anos 60. A moradia era ampla, com 18 quartos, 464 metros quadrados, três andares, mais uma cave e um sótão. Além de tudo isto, tinha uma particularidade conhecida pela família desde que a reabilitaram: estava assombrada por espectros. No entanto, estes não eram os espectros lúgubres que nos acostumamos a ver em filmes como *The Shining* (Kubrick, 1980) ou *Poltergeist* (Hopper, 1982). Estes eram espectros simpáticos e prestáveis. Segundo os relatos da sua mãe à edição de Maio de '77 do *Reader's Digest*, entre diversos outros fenómenos como a oferenda de moedas e pinças de açúcar – que subitamente apareciam – ou avistamentos de espectros que surgiam para aprovar a cor durante a pintura das paredes (Helen sempre achou que os espectros anuíam com agrado à renovação da moradia); Cynthia era acordada com safanões à sua cama todas as manhãs à hora de ir para a escola. Isto, até ao dia que a jovem, antes de se deitar, terá declarado em alto e bom som que não desejava ser acordada porque no dia seguinte estava de férias (de *spring break*) e queria dormir até mais tarde. No dia seguinte a sua cama não abanou. Quando vinte anos mais tarde (em 1989) os seus pais decidiram vender a casa para se esquivarem aos volumosos impostos imobiliários e se mudarem para o estado mais cálido da Flórida (Kavanagh, 2017), Helen fez questão que a imobiliária – Ellis Realty – informasse o comprador da existência do *poltergeist*.

Em 1990 Jeffrey e Patrice Stambovsky, um negociante de títulos nova-iorquino e a sua mulher, assinaram o contrato de promessa de compra e venda da moradia em 1 LaVeta Place pagando o valor de 32,500 dólares, sob um total de 650,000 dólares. No entanto, apesar do aviso que Jeffrey terá ignorado com ironia – comentando que deveriam ser chamados os *Caça-Fantasmas* (Barron, 1990) – os Stambovsky acabaram por se aperceber do peso do folclore que fora criado à volta do sítio. Um vizinho que era arquiteto, foi só o primeiro de vários sinais: “Oh, vocês vão comprar a casa assombrada.” Além do texto na *Reader's Digest* (1977), onde Helen descrevia um dos alegres espectros com “bochechas vermelhas” como o Pai Natal, havia também um artigo de 1989 sobre o mercado imobiliário que descrevia a mansão como “casa vitoriana frente ao rio – com fantasma” e outro de 1982 de um jornal local de Nyack que citava Ackley descrevendo os espectros “vestidos com roupas do período revolucionário, talvez congelados no tempo, esperando por alguém ou algum motivo para seguir em frente.” (Maull, 1991). Jeffrey não estava menos cético, mas com Patrice grávida e francamente contagiada pela atmosfera espectral que se produzira, os Stambovsky quiseram rescindir o contrato. “A minha sensação é que a Sra. Ackley é uma velhinha querida que gosta de contar histórias (...) Mas se a minha esposa foi influída o suficiente por essas coisas ao ponto de se sentir desconfortável, essa é razão mais que suficiente para não enterrarmos as nossas economias neste lugar.” (Maull, 1991) Helen recusou-se a devolver-lhe o dinheiro e o caso acabou no tribunal de Nova Iorque, que decidiu que se aplicava a doutrina *Caveat Emptor* (cuja tradução livre indica que “o risco é do comprador”), ou seja, que coubera ao comprador avaliar a situação do bem e entender que defeitos ocultos não serão reembolsados. Os Stambovsky acabaram por recorrer à Divisão de Recurso do

Supremo Tribunal do Estado de Nova Iorque onde cinco juízes ouviriam o caso.

A 18 de Julho de 1991, a deliberação – mesmo à justa de 3 para 2 – fica do lado dos Stambovsky. O juiz Israel Rubin, que redigiu a decisão da maioria, declara que Helen Ackley havia prometido aos Stambovsky que a propriedade estaria vaga quando eles tomassem posse, o que não era verdade. O *Caveat Emptor* não se aplicava, argumentou Rubin, pois especulou que todos os potenciais compradores teriam que ligar para os *Caça-Fantasmas* junto com os inspetores residenciais antes de comprar um imóvel (Strom-Mackey, 2015). Rubin termina o documento com a frase:

Ackley é impedida de negar a existência [de espectros] e, por uma questão de lei, a casa está assombrada.

Por uma questão de lei, a casa estava assombrada.

2

JÚLIO.

Antes de entrar, uma onda de gelo percorre-lhe o corpo. A ansiedade de J. não era tomada pela emoção de um confronto com o luto. Era mais animal, quase primordial. Como um rito primitivo de passagem. Entram.

A sala é escura. O chão de mármore – lascado – e a parede revestida de gavetões metálicos, toscamente pintados com uma tinta de esmalte esverdeado, transportam-no para o final do século XIX. A sua tia aperta-se ao seu braço com mais força, enquanto uma jovem funcionária se aproxima, empurrando o que parece ser uma pequena mesa metálica com rodinhas, coberta por um pano branco. Só a uns metros é que se torna aparente o que traz, de facto, com ela. Um corpo.

A funcionária remove o pano cuidadosamente, desvendando o volume de carne. Uns pés, inchados numa deformidade bestial, são a primeira coisa que atinge J. A imagem evoca os corpos a óleo de Lucian Freud, de tons beges desbotados e de sombras tingidas a verde em empasteladas pinceladas. Algo próximo do *Homem Nú numa Cama* (1987), mas num tom mais frio, morto, como a figura despida de *Dois Homens* (1988). Era uma estátua de cera – seca, mirrada, aninhada em posição fetal – que jazia a uns metros de si. “É curioso como voltamos à postura original em que nascemos”, pronuncia a funcionária, em tom sereno. O comentário rememora J. do princípio ontológico e radical que Sigmund, o avô paterno de Lucian, introduzira em *Além do Princípio do Prazer* (1920), no qual “os instintos de auto preservação

funcionam para assegurar que o organismo seguirá o seu trilho próprio até à morte, afastando qualquer forma de regresso ao inorgânico que não seja inerente ao próprio organismo. Por outras palavras, ‘o organismo deseja morrer apenas nas suas condições.’” (Brooks, 1977, p. 290) O corpo aninhara-se à sua posição mais próxima da origem, como que, numa última vontade, já além vida, emulasse esse retorno ao seu primário momento.

“É ele.” sussurra a sua tia, reconhecendo-o de imediato em contido pranto. J., numa tentativa de corroborar a identificação, detém-se naquela face enrodilhada, oculta pelo escalpe de cabelo branco curto espetado, quase como se escondida propositadamente, num jogo infantil. Uma daquelas fotografias-memória – ou construção-implante – projetasse de imediato sobre ele: Júlio puxa o cordão que prende o balão ao seu carrinho de bebé e depois solta-o perguntando, em provocação “Sou estúpido? Sou estúpido?”; ao que J. terá respondido “Não, és esquisito.” Aquele cabelo espetado era-lhe definitivamente, ainda que, estranhamente, familiar e, após anos sem ver o seu avô, confirmá-lo com absoluta certeza parecia-lhe... impreciso. Manteve-se em silêncio, numa nervosa contemplação que sentia – no seu âmago – estar a violar algum tipo de intimidade, ainda que no campo do supra sensível. Enquanto isto, o pano encobre-o novamente. Um arquivo, outrora aceso, fora queimado e permanecia apagado lá dentro. Debaxo daquele pano. Dentro daquele corpo.

J. lembrou-se da fotografia de uma manchete de jornal que vira há quase duas décadas: o corpo de um antigo professor de Belas Artes, esticado no chão de barriga para cima, com o buraco de uma bala no meio da testa. Nas parangonas lia-se:

“Foi finalmente encontrado o arquivo completo de x”.

O que ficava agora destes *arquivos completos*, agora que a soma da sua totalidade se evaporava, ora incinerada, ora comida pela terra? Restaria algo mais dessa totalidade que não as materialidades a legar – aquelas que se produziram ou foram acumuladas em vida – ou, talvez, as memórias de outrem destes arquivos completos, assim como as materialidades que as memórias de outrem sobre estes se poderiam produzir?

No caso do seu professor, não se tratava de uma publicação macabra de um pasquim sensacionalista, mas sim de uma edição especial de um jornal diário que dava o espaço de uma página à publicação de artistas. A notícia era uma ficção que, aos olhos de J. refletia, com enorme síntese, o poder *anarquival*¹ que a morte traz – tanto no sentido de *desarquivar* como no sentido de *anarquizar* –, não como um fim, mas detonando anarquicamente (anarquicamente) o conteúdo das suas materialidades em fragmentos mais ou menos concretos que se dispersavam pelo acaso e pelo caos; e cristalizando-se mais cedo ou mais tarde, como parte do(s) arquivo(s) de outrem, numa potencial ação espectral. Na sua interpretação de Freud, Derrida comentara como “a destruição anarquivante pertence ao processo do arquivamento e produz aquilo mesmo que ela reduziu, às vezes, a cinzas e além” (Derrida, 1995, p. 122); era como se todo o arquivo se destinasse ao anarquivo. No entanto, para que estes restos – estes traços hantológicos² – fossem verdadeiramente espectrais, teriam de, nesta mesma trilha de Derrida, *agir* (fisicamente) *sem existir* (Pinho, 2020, p. 14).

No caso de Júlio, assim o era, ou assim talvez o pudesse ser. Filho de um milionário portuense (Jerónimo), órfão da mãe (Julieta) aos 3 anos; parte em trabalho de missionário

para Moçambique com a sua família, onde gere uma livraria da Diocese em Quelimane durante o regime da ditadura portuguesa. Após a independência, é dispensado pelo bispo e muda-se para Maputo para trabalhar como investigador no Arquivo Histórico de Moçambique. Eremita nos últimos anos de vida – após a morte da esposa –, viaja pela Europa até reaparecer em Portugal perto da sua morte, que acontece na solidão de uma pensão perto da Estação de Campanhã, local onde, quase 100 anos antes, o seu sogro fora chefe de estação. Em quantos não terá deixado as marcas da sua passagem nos seus 94 anos de presença, antes do regresso ao inorgânico; além de todos os seus escritos, de todos os documentos legais que atestam à sua existência e da sua propriedade em vida, de todo o legado genético de dez filhos espalhados pelo globo, mais todos os filhos destes, e assim sucessivamente?

Poderia Júlio, ou qualquer outro nosso antepassado, já sem existência, ainda exercer ação física sobre outrem? E como se poderia detetar essa potência espectral? Como reconhecê-la? O Juiz Rubin escrevera na pronúncia de sentença de *Stambovsky v Ackley* que, “no interesse de evitar tais consequências insustentáveis, a noção de que uma assombração é uma condição que pode e deve ser verificada após uma inspeção razoável das instalações, é um demónio que deveria ser exorcizado do conjunto de precedentes legais e silenciado.” (Strom-Mackey, 2015). Esta antropologia do espectral não se podia ficar pelo patente que é o resultado da palavra da lei, mas devia antes investigar o que *estava por entre* o legal, os bens documentados, os registos do estado; enfim, o Arché³ do *começo* e do *comando* arquivar (Derrida, 2001, p. 11) com o qual Derrida introduz o *Mal de Arquivo* (1995). Devia concentrar-se nas suas lacunas em busca dessas ações espectrais.



Fig. 6 Júlio, aos 5 anos, com seu pai, Jerónimo, em 1930; arquivo da família do artista.



Fig. 7 Fotografia do *Sonderkommando* (nº283); atribuída a Alex, prisioneiro grego judeu; Museu Estatal de Auchwitz-Birkenau.

J. pensou naquelas quatro fotografias que, em Agosto de 1944, membros do *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau, assistidos pela Resistência polaca, lograram registrar, de forma clandestina, parte do processo do extermínio dos judeus na solução final nazi. A quarta imagem – catalogada com o número 283 pelo Museu Estatal de Auchwitz-Birkenau – era a menos óbvia mas, para J., a mais espectral. Alex, o judeu grego que a tirou, terá apontado a câmara demasiado alto, provavelmente para evitar ser descoberto, e a imagem resultante revela uma árvore semi desfocada, que, em combinação com a evidência das restantes três, além das possibilidades da imaginação de J., a tornavam a mais aterradora de todas. Era como o final de um filme de terror *found footage* – ao jeito de *Blair Witch* (1999) – quando a câmara cai e fica a gravar um canto de uma sala aparentemente vazia. Mas o seu pensamento não se prendia necessariamente no tétrico horror da *Shoah*, mas sim no que George Didi-Huberman havia escrito sobre o poder dos intervalos dessas imagens, a quando uma exposição sobre a memória dos campos em 2001. Em *Imagens Apesar de Tudo* (2004), Didi-Huberman teorizara como as lacunas destas imagens nos mostram o que não podemos ver, como o arquivo é feito pelos seus ocos e como a montagem é uma linguagem que possibilita a revelação dessas imagens invisíveis a partir da justaposição de duas imagens, produzindo uma aporética terceira, polissêmica. Nas suas palavras:

A imagem-lacuna é imagem-vestígio e, ao mesmo tempo, imagem-desaparecimento. Fica qualquer coisa que não é a coisa, mas um resquício da sua semelhança. Fica qualquer coisa – muito pouco, uma película – de um processo de aniquilamento: este qualquer coisa testemunha assim um desaparecimento, ao mesmo tempo que lhe

resiste, uma vez que dá ensejo à sua possível memória. Não é nem presença plena nem a ausência absoluta. (Didi-Huberman, 2012, p. 209)

Se espectros houvessem, aí seriam encontrados. E, num outro mundo, num outro contexto – no *utopos* em que o campo de concentração polaco nunca existira – a imagem nº 283 seria simplesmente uma fotografia em falso de uma das árvores que adornavam o cenário da sessão fotográfica que captou Júlio, aos seus 5 anos, com o seu pai, Jerónimo, em 1930.

3

KAIRÓS FÍLMICO.

No Intercidades de regresso a Lisboa, J. prostrou-se à janela, contemplando a paisagem e o quanto a vida era uma viagem rápida. Estava perto de fazer 40 anos. Mas só cá fora. Dentro de si tinha ora 14, ora 25. Os anos '90 ainda eram e sempre seriam, para ele, há 10 anos atrás. As palavras do ficcional Dr. Amadeo de Prado, o médico-escritor-filósofo português de Pascal Mercier (ou Peter Bieri), ecoaram em si com um angustiante sentido de urgência:

Pressiono a testa contra o compartimento e concentro-me com toda a minha energia. Quero, pelo menos uma vez, sentir e agarrar aquilo que se passa lá fora. Aprender e compreender, com todas as fibras do meu ser, para que não me escape novamente. Mas falho. Tudo se passa demasiado depressa (...) As impressões sobrepõem-se e apagam-se constantemente. A memória aquece, tento desesperadamente organizar as sequências das várias imagens, num esforço inútil por chegar à ilusão de algo inatingível. Mas, por mais que a luz da atenção corra atrás das coisas, chego sempre atrasado. Quando chego, já tudo passou. Acabo sempre derrotado. Nunca estou presente. (...) Por vezes, recebo visitas (...) Na maior parte das vezes, a visita chega a horas impróprias. São pessoas vindas do presente e do passado. Aparecem e desaparecem como muito bem lhes apetece, não têm respeito e incomodam-me. Tenho de falar com elas. É tudo provisório, descomprometido, votado ao esquecimento (...) Alguns dos visitantes desaparecem sem deixar rasto. Outros deixam rastros pegajosos e fétidos,

o arejar do ar de nada ajuda. (Mercier, 2020, p. 363)

Tudo, em retrospectiva, parecia passar rápido de mais. E acelerava. Se a sua percepção dos 3 meses das férias de verão, quando tinha 10 anos, resultando num total de 2,5% da sua vida vivida, lhe pareciam uma eternidade; então os 30 dias de férias que fruía no ano anterior, equivalente a 0,2% do seu tempo de vida até então, se tinham sentido passar num abrir e fechar de olhos. Era como se o tempo percebido se contraísse exponencialmente ao tempo vivido, parecendo mais rápido. E, proporcionalmente, a tendência seria para que tudo acelerasse ainda mais.

J. tomou-se pelo súbito egoísmo avaro – de colecionador –, numa inata resposta à sensação do seu próprio término, e lembrou-se das suas coisas, do seu arquivo de *intra-entre-lugares*. O seu corpo encheu-se de endorfinas, toldando os pensamentos mórbidos. Serenou-se na memória da sua prática de colectar... os momentos. Tudo parecia relativizar-se quando captava, pelo menos num pequeno fragmento fílmico, esse “inatingível do tudo que se passa lá fora”, que Amadeo tão sucintamente grafara.

Podiam acontecer a qualquer altura, tinha só de estar atento. Eram ocorrências especiais, de um tempo oportuno, só dele. Que só ele via. Um tempo de kairós capturável. E podiam ser muitas coisas diferentes. Uma porta semiaberta que revelava o interior de uma casa abandonada ou em obras. O (plano de) pormenor de uma *Caterpillar* que escavava o que fora uma antiga moradia a meio da Rua de Santa Catarina e que agora era uma cratera na beira do asfalto. O surgimento de uma antiga cidade fabril soviética abandonada na margem do Volga, enquanto passava de barco, fazendo a panorâmica perfeita.

J. era revestido por uma enorme ansiedade de eletricidade noérgica e o impulso de captar aqueles momentos tornava-se crítico. Crónico. E assistido pelo acaso. Num balanço entre a preparação da captura e uma serenidade (algo resignada) da atenção do que o acaso lhe traria.

O seu assunto [era] portanto o instante em que a vontade do artista e a precisão dos seus instrumentos deixa[vam] de definir a previsibilidade das suas ações — ainda que apenas como gesto de enunciação ou artificialização do acaso (...) onde se combina[vam] elementos aleatórios e ações planeadas, imprevisibilidade e determinismo, acaso e controlo, para assim se questionar o carácter aporético de um jogo estético que conjuga[va] a surpresa absoluta com a sua antecipação metodológica e processual. (Leal, 2009, p. 4)

O material era captado a partir desse acaso e caos, de uma predisposição de atenção a *mensagens* apresentadas na aleatoriedade de um passeio ou da rotina diária; a partir de um *ethos* de arquivista, de um colecionador obsessivo que se guia unicamente pelo seu instinto. A captação era feita com o dispositivo mais prático e acessível, de pouca ou nenhuma relação de poder sobre o objeto que é captado, isto é, que não se deteria por um assistente de imagem, por um *focus puller*, pela mudança de uma lente, pelo acrescento de uma fonte de luz ou refletor que iria atrasar ou introduzir uma estética controlada ao instante. O instante era o instante e o alvo era na sua captação. O que ficava do controle da imagem era o seu enquadramento – quer pelo seu ângulo de ataque ou ponto de vista, quer pela eleição do que naturalmente entraria ou sairia de cena, da *mise-en-scène atrapada*. Resultava daí um vocábulo – uma unidade

mínima na escala do que seria o todo de uma potencial peça a ganhar forma – produzido dessa primeira *apanha*. E assim não tardariam a acumular-se estes vocábulos, estas tomas, geradas pela junção da aleatoriedade da ocasião com controlo do ponto de mira. Este era o seu grande conforto. E a sua droga.

“Por favor, não se esqueça da sua bagagem ou objetos pessoais.” A voz abafada do revisor projeta-se dos altifalantes do compartimento, puxando J. do seu torpor. Chegara a Santa Apolónia.

4

PREFERIRIA NÃO O FAZER.

A visão típica do arquivo evoca muitas vezes um lugar escuro e bolorento, cheio de gavetas e armários cheios e prateleiras carregadas de documentos antigos, um repositório inerte de artefactos históricos contraposto ao arquivo enquanto um ativo sistema discursivo regulatório. (Enwezor, 2008, p. 11)

J. regressou ao seu apartamento arrendado da Rua Poiais de São Bento, mesmo no topo de um estreito vão de escadas que levava ao quarto andar, sem elevador. Puxou os estores, revelando a sua ampla sala, recheada de armários em madeira de cerejeira, envidraçados, onde se acumulavam livros e coleções de figuras em miniatura. Sobre os móveis agrupavam-se diversas campânulas que retinham ainda mais miniaturas, resgatando-as do pó que se serpenteava pelo ar, iluminado pela cheia luz de Lisboa.

Sentou-se no sofá, a meio da divisão, em plena fruição das intermináveis fileiras de minúsculas figuras, como exércitos de soldadinhos de chumbo, congelados numa perene parada militar. “Foi finalmente encontrado o arquivo completo...”, rememorou. Como uma acendalha, aquele *clipping* de jornal atçou o *lume* na sua cabeça. J. lembrava-se do Diário em que o artigo fora publicado e conhecia lá uma jornalista com quem já tinha colaborado há uns anos. Sabia também que este fora lançado algures em 2001, pois era o ano do Porto, Capital Europeia da Cultura. E podia também tentar contactar com o seu antigo professor. Indícios não faltavam. Mas tais indícios lentamente se traduziram em frustrações.

Em primeiro lugar, o seu professor estava incontactável. Estava, aliás, *i-nen-contrável*: o departamento de dados da universidade tinha perdido os registos de tal passagem académica pela instituição – muito provavelmente devido a um erro de catalogação burocrático-informática – e não parecia haver um *website*, *e-mail* nem referência ou pegada da pessoa nas redes sociais, por si mesma ou por terceiros. Era como se tal figura não existisse. Ou fosse... ou fosse uma figura da imaginação de J.

Em segundo lugar, a sua amiga jornalista estava no estrangeiro em trabalho e demorou várias semanas a voltar. Entre compromissos, prazos de entrega e outras diligências, J. tardou em ter a sua atenção; mas quando finalmente a teve, a jornalista parecia mais interessada na história de vida do seu avô que no artigo. A decolonialidade estava na ordem do dia e histórias que ajudavam a revelar (ou construir) o tecido sociológico de um tempo sensível da história de Portugal, eram vistas pelos editores do Diário com muito bons olhos. “Preferiria não o fazer”, respondeu de imediato J. com rispidez. Por algum estranho motivo que não conseguia admitir a si mesmo, J. não queria ter nada a ver com a história de quem veio antes de si. Esta era a sua história, não a de outros; embora a recusa do voltar ao *aroma* de um passado seu fosse admitidamente incongruente com o princípio ontológico que o fazia agir enquanto colecionador. Mas o facto de se irritar com a sugestão, indicava que algo dentro si, algo próximo, tinha sido alvejado por esta. A sua vontade era a de *enterrar* tudo aquilo, bem lá no fundo, como que por birra. J. conduziu a conversa de novo para o artigo que buscava e insistiu até conseguir o acesso aos arquivos do Diário.

O repositório do Diário era um edifício dos anos ‘70 de fachada num mármore amarelecido pelo tempo, perto da estação de metro de Picoas e ao lado de um antigo centro comercial, agora semi abandonado. A sua amiga não estava lá, mas um dos arquivistas do espaço esperava por ele, atirando-lhe de imediato – “Nada antes de 2005 está digitalizado.” – enquanto o conduzia corredores adentro, embrenhando-os num labirinto. E assim continuava, de respiração ofegante: “É lamber papel. Ajudava-me se tivesse mais algum indício.”

Em antecipação, a imaginação fértil de J. construía a visão de arquivos arcaicos, de estética vitoriana, dickensiana, bartlebiana, dispostos em pilhas amarradas a cordel, lado a lado, num amontoado que se camuflava de *skyline* de uma cidade sua contemporânea, feita de papel amarelecido, como a instalação *Arquivos* (1991) de João Penalva que vira na Antiga Alfândega do Porto há muitos anos atrás. A ordem dessa configuração formava, não um padrão regular, mas a aleatoriedade de *ondas* que o acalmaram, num mar de objetos que foram arquivados, enterrados. E, como nas configurações benjaminianas de *BilderAtlas Mnemosyne* (1927-1929) de Aby Warburg, a imagem da sua memória saltava, por via sináptica, para a semelhança formal de *Todes Mere* (1941), o *Mar dos Mortos* de Paul Nash, este último de conotações bastante mais traumáticas no que tocava ao discurso da História, mostrando um cemitério de destroços de aviões de guerra nazis num horror que, por sua vez, evocava o sublime da paisagem ártica de *Mar de Gelo* (1823-1824) de Caspar David Friedrich que, por sua vez, evocava o chão de mármore vandalizado e feito *paisagem ártica* do pavilhão da Alemanha da bienal de Veneza reconstruído em honra a Adolf Hitler em 1937 e *danificado* por Hans Haacke para a 45ª bienal de ‘93, *Germania* (1993) (Muir, 2019). Imagem

que puxava imagem. Arquivos que puxavam arquivos. Trauma que puxava trauma.

E, enquanto J. saltava mentalmente de obra em obra em associações constelares de imagética, o grupo chega a uma porta metálica. Após passar o seu cartão magnético, ouve-se um *click* e o arquivista faz um gesto de passagem a J., numa cortesia cerimoniosa. A sua imaginação não poderia estar mais desviada da realidade. Do lado de lá, mais corredores, mas estes repletos de gavetões esbranquiçados. Era como se o espaço da morgue do Instituto de Medicina Legal do Porto, onde estivera umas semanas antes a fazer o reconhecimento do corpo de Júlio, se tivesse desmultiplicado, caindo-se de um pálido branco clínico. J., ainda meio atordoado por esta correlação que se produzira em si, retorquiu: “Deve ter sido uma edição especial semanal. Aos domingos, por exemplo. Se nos centrarmos num só dia do ano de 2001, reduzimos a nossa busca para... cinquenta e...” O arquivista completou a sua frase sem perder um momento. “Dois.”

Em breve J. viu-se sozinho a “lamber papel”, estranhando a falta de supervisão. Sentou-se frente a numa larga mesa que ficava no centro nevrálgico do espaço e onde, como num panóptico, se conseguiam ver muitos, se não todos, os braços ou ramos de corredores do arquivo. Na mesa estavam já algumas resmas de jornais, pré-selecionados. Nada daquilo se assemelhava ao que J. tinha construído na sua cabeça: salas com fileiras de monitores onde se ampliavam as páginas de jornais microfilmados. E, por entre os movimentos repetitivos do folhear e os seus pensamentos, J. sentiu alguém passar mesmo no limite da sua visão periférica, produzindo um eco de passos. J. pôs-se de pé e esticou-se, virando a cabeça em busca do rastro

sonoro. E, inundado por uma curiosidade que ultrapassou o sentido de transgressão, seguiu o som.

As fileiras de gavetões somavam-se enquanto J. compreendia que o percurso das passadas que ecoavam se desenhava rizomático. E, quantas mais esquinas curvava, menos localizado estava. A partir de determinado momento, compreendeu que não havia volta a dar e que já não saberia voltar para a sua mesa. Tinha de seguir os passos até à sua meta. Foi então que viu o homem que seguia: magro, pálido, de cara esguia e olhos calmos, cinzentos, algo vazios. Levava consigo uma resma de jornais debaixo do braço. J. parou de súbito e tentou desculpar-se, mas este não fez qualquer questão da sua presença, continuando a palmilhar o arquivo numa vaga direção. A falta de reação apenas intrigou mais J. que, numa estranha compulsão, continuou a seguir o homem errante a uma envergonhada distância até este, por fim, terminar a sua marcha... diante de uma passagem.

Por entre os gavetões existia uma porta de madeira com um puxador em bronze que destoava profundamente daquele espaço clínico. Mas esta não era a característica mais bizarra daquele umbral. Vista desde a esquina onde J. se encontrava, não parecia haver espaço possível para além desta passagem, que não fosse o de uma minúscula divisão de arrumos. “Fruto de uma remodelação ainda em curso?”, pensou. Foi então que o homem cruzou a porta com a firmeza de quem entra num longo corredor. Os seus passos anunciaram a mudança de ambiente: já não eram passadas que reverberavam num pavimento de linóleo, era o brilho acústico de passos em mármore. J. correu até à porta, ainda aberta e espreitou por ela.

5

SECÇÃO DOS ARTIGOS EXTRAVIADOS.

Não fazia qualquer sentido. Aquela passagem não se poderia ter aberto para ali, para aquele espaço. Talvez tivesse sido uma ilusão óptica provocada por um brilhante truque arquitetónico, embora o que se apresentava à sua frente fosse ultrajante do ponto de vista decorativo. O teto metalizado era apenas perfurado por alguns respiradouros ou candeeiros rasos circulares que se refletiam no chão de mármore. As paredes laterais eram revestidas de montras envidraçadas, todas invariavelmente cobertas de papel de jornal ou longas cartolinas de tons desbotados que ocultavam o interior, resultado da extinção do que outrora fora uma loja. J. estava agora no centro comercial que ombreava o repositório do Diário. Pensava que tinha fechado há anos, ou talvez fosse ainda utilizado para algum tipo de serviços administrativos.

O homem que seguia continuou corredores adentro, até aceder a um vão de escadas que penetrava o seu interior, cada vez mais grutesco. J. não era claustrofóbico, mas a obscuridade que se ia instaurando à sua volta começava a abafá-lo. Sentia-se a trespassar uma *cripta*. Racionalizou, para se acalmar, refugiando-se na descrição que Derrida fizera desta, não só como tumba, mas como o que está encriptado com uma cifra; ambas deslocadas do que é público. Escreveu que:

Nenhuma cripta se apresenta. Os terrenos são dispostos para disfarçar e esconder: alguma coisa, sempre um corpo de alguma forma. Mas também para disfarçar o ato de esconder e para esconder o disfarce: a cripta esconde enquanto

guarda. (...) A cripta [é] a história marcante de um artifício, uma arquitetura, um artefacto: de um lugar compreendido dentro de outro, mas rigorosamente separado dele, isolado do espaço geral por divisórias, um recinto, um enclave. (...) [O] enclave enigmático produz uma fissura no espaço, no sistema montado de vários lugares, na arquitetura da praça aberta no espaço, ela própria delimitada por um fechamento generalizado, no fórum. Dentro deste fórum, lugar onde pode ocorrer a livre circulação e troca de objetos e discursos, a cripta constrói outro fórum, mais interior, como uma tribuna fechada ou camarote, um cofre: selado e, portanto, interno a si mesmo, um interior secreto dentro praça pública, mas, ao mesmo tempo, fora dela, externo ao interior. (...) O fórum interno é seguro (um cofre), um pária de fora para dentro do dentro. Essa é a condição, e o estratagema, da capacidade do enclave enigmático de isolar, proteger, abrigar-se de qualquer penetração, de qualquer coisa que possa ser filtrada de fora junto com o ar, a luz ou os sons, junto com o olho ou o ouvido, o gesto ou a palavra. (Derrida, 1986, p. xiv)

Escondida em plena vista, mesmo no coração da cidade estava este espaço liminar. Que *corpo de alguma forma* esconderia? Isto é, para além dos restos mortais do que fora o recinto comercial e que aqui se retinham fossilizados até serem apagados por algum empreendimento imobiliário. E seria aquele homem pálido algum tipo de guardião, de velador? Seria ele o representante metafórico do ego deste inconsciente feito espaço que nada filtrava para o resto do mundo? (Abraham e Torok, 1971, p. 159) Por que não parava ele J.? Porque não o retinha, se era óbvio que o tinha visto?

Quase como em resposta, o homem pálido retém-se junto a uma loja, que abre. Letras a vinil escreviam na vidraça

da montra velada: “Secção dos Artigos Extraviados”. J. corre até ele, – Desculpe! – gritando com voz trémula. Mas o homem, que entretanto entrara, não respondeu. J. seguiu-o para dentro.

Assim que J. cruzou a porta, foi anunciado pelo toque de um pequeno sino. Era um espaço administrativo perdido no tempo, com um pesado balcão em sucupira. Por detrás do balcão, inúmeros pacotes embrulhados em papelão amarrado por cordel. Por pouco perdeu o homem pálido de vista, que logo desapareceu atrás de uma outra porta de madeira com uma janela de vidro fosco, identificada com o título pintado a preto: “INCINERADORA”. Por debaixo do balcão surge outro indivíduo, calvo, de olhos grandes e dramáticos e uma barba grisalha bem cultivada. – Ah! Sim, a sua encomenda já foi identificada –, proferiu com um sorriso de satisfação. Depois encolheu os ombros, melodramático. – Estes processos levam o seu tempo e nem sempre chegam a bom porto.

Perplexo, J. lança-se numa tirada de perguntas – Desculpe? Sabe quem eu sou? Diz que tem uma encomenda em meu nome? Como é possível? – Mas era possível, pois o homem ao balcão procedeu em devolver-lhe o seu nome completo, identificando de seguida de que tratava a encomenda – Uma coisa do seu avô. Estava indicado que por cá passaria para a levantar.

– Desculpe, mas como poderia eu saber que tinha algo para levantar e logo aqui, onde quer que isto seja –, retorquiu de imediato J.

O homem não pensou duas vezes e, enquanto se virou para levantar o embrulho pousado mesmo atrás de si, expeliu – Mas, no entanto, aqui está. Ou não é o caso? – J. tinha de

concordar. Pousando a encomenda, que não lhe parecia pesada, o homem suspirou e começou a falar mais baixo, como que numa confiança, – Permita-me que lhe pergunte mas... tem a certeza que precisa mesmo disto?

– Como assim?

– É só mais uma coisa. Uma coisa aliás, que, segundo aparenta, nem sabia que existia quando cá entrou.

O homem pálido reaparece pela porta de vidro fosco, fazendo calar de súbito o confidente. Então contorna o balcão, percorrendo a divisão em silêncio, e senta-se por fim atrás de uma secção criada por um biombo, deixando de produzir mais qualquer ruído, como se aí se mantivesse, imóvel.

– Nunca o vi fazer tanto! Que dia atípico. – Projetou em voz alta o balconista. Calou-se e, após momentos de silêncio, abeirou-se uma vez mais de J. Agora mais próximo, continuou, sussurrando. – Parece ser esse o sentido da vida, não é? Encontrar um lugar para pôr as coisas. É isso que é vossa casa, um lugar para as vossas coisas. Se não tivesse tantas coisas não precisava de uma casa. É apenas um monte de coisas com algo a cobrir. E quando deixa as vossas coisas, para ir buscar mais coisas, tem de as deixar trancadas. Não iríamos querer que ninguém entrasse e lhe levasse as coisas. E esses levam sempre as coisas boas! Não ligam às vossas porcarias. E às vezes tem de mudar de casa, não é? E porquê? Demasiadas coisas. E ainda assim por vezes não chega, tem de armazenar as coisas que não cabem. Imagine só, há todo um negócio baseado na premissa do tomar conta das suas coisas. (Carlin, 1986)

J. interrompe o homem em plena voz. – Desculpe mas, embora não soubesse que o pacote existia, não o pode por à

minha frente e dizer-me para o ignorar. Isso é uma forma de tortura. Ou uma piada de mau gosto.

O balconista anui, desiludido. – Pois bem. Então tem só de me entregar o recibo, para que lhe possa entregar o pacote.

J. encerra lentamente os olhos, frustrado. – Acontece que não o tenho. Pois nunca soube que tinha.

O homem fita J. com expressão teatral, – Então, porque veio cá?

6

DR. LIB

Benjamin falava ainda, em termos implicitamente auráticos, da “língua incomparável da caveira” quando nos aparece, quando nos olha: “Ela une a ausência total de expressão (o negro das órbitas) à expressão mais selvagem (o esgar da dentadura)” (Didi-Huberman, 1998, p.157)

Voltando para casa do trabalho, como em qualquer outro dia, J. deparou-se com uma encomenda. Ou melhor... uma encomenda deparou-se com ele. Mesmo no topo das escadas, à porta de casa. Um embrulho de papelão, amarrado por um cordel. Desnovelou o cordel e puxou o papel, desvendando uma caixa de cartão que prontamente abriu.

No seu interior, uma campânula de vidro. Uma campânula como qualquer outra. Como tantas que tinha na sua sala. Mas esta era... diferente. Não muito pequena. Não muito grande. Mesmo à sua medida. O seu interior... mais... familiar... que a sua própria casa. Sentou-se e ficou a observá-la por muito tempo. E depois... e depois decidiu... e depois decidiu experimentá-la. Para ver se lhe servia. E foi então meteu a sua cabeça lá dentro.⁴

A princípio nada se passou... mas logo, de súbito, algo aconteceu. De dentro ecoou uma voz. Falava em alemão mas, por algum estranho motivo, J. conseguia compreendê-la. “Bem-vindo a casa, meu bom homem. Estivemos à sua espera.”, sussurrou-lhe.

J. não se lembra do tempo ter passado, mas em breve sentia que a campânula habitara a sua casa desde sempre. Até ao dia em que, ao entrar na sala pela manhã, viu que na base de madeira lacada da campânula conseguia ler-se uma etiqueta que dizia “*ich bin genauso vi du*”, “eu sou exactamente como tu”. Não se lembrava de a ver ou ler antes. Mas isso não era o mais estranho. A campânula estava agora habitada por um estranho *totem*.

O que era aquilo? O crânio de uma criatura, de uma espécie de pequeno símio, devolvia-lhe a mirada de dentro da campânula, embora não tivesse olhos, só o breu da concavidade das órbitas. Os seus dentes eram profundamente animais e ferozes, mas pareciam soltar um sorriso de concavidade a concavidade, num esgar enigmático, esfíngico. Tudo aquilo se envolvia de uma atmosfera proto museológica, de gabinete de curiosidades, de *Wunderkammer*, de sala das maravilhas; contendo tudo o que é profundamente, grotescamente traumático e que foi capturado no que está por detrás, escondido, à espera de voltar, e que voltou e agora se exhibe. Uma cápsula das maravilhas horríveis, de sublime atração-repulsão. Uma campânula que encapsulava um monstro homérico, que escondia um princípio de passado, “puxando-o para o interior, isto é, para o secreto, para o Mistério (de onde tinha, apesar de tudo, originalmente emergido) (...) [onde] todas as coisas que são chamadas de estranho-familiar são aquelas que se deveriam ter mantido em segredo, escondidas, latentes, mas que vieram à luz” (Schelling cit. por Vidler, 1992, pp. 26-27).

A aura que de lá emanava atingiu e envolveu J., buscando as suas *memórias-implante*. As mais longínquas possíveis. Fotos da sua infância. E encontrou uma. Este, pequenino,

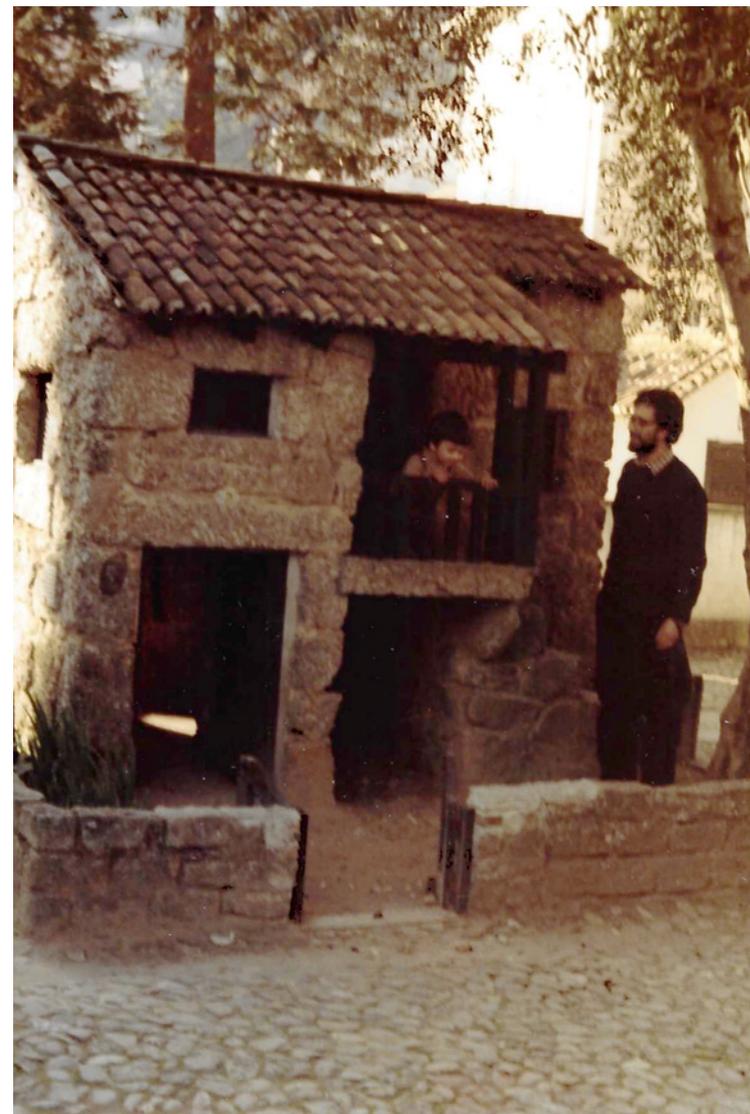


Fig. 8 Portugal dos Pequenitos, Casa Transmontana, Coimbra, 22 de Dezembro de 1983; foto de Isabel Rocha; arquivo da família do artista.



Fig. 9 *Portugal dos Pequenitos*, Marco português no Pavilhão de Moçambique, Coimbra, 2018; arquivo do artista.

com 2 anos, espreita desde a janela de uma casa transmontana com metade da sua escala⁵, com o seu pai a seu lado, quase do tamanho desta. Uma viagem do passado a Coimbra, ao parque temático *Portugal dos Pequenitos*. Depois, num impulso de orientação, disparou-se para o marco português no pavilhão de Moçambique, a uns metros dessa pequena casa, numa memória bem mais tardia, de adulto. “(...) As naus portuguesas da carreira da [Í]ndia fizeram de Moçambique e dos portos daquela costa os seus ancoradouros costumados, onde tratavam com os indígenas, abri[ndo-lhes] o caminho da civili[zação].” Tempo e espaço cruzavam-se em perversa desorientação. A sua barriga deu um nó, pela descabida associação entre a inocência da meninice e o impacto chocante da frase gravada, num estranho retorno do recalado histórico, que agora se projetava na sua cabeça. Era aquele proto homínideo que facilitava estas imagens na sua mente?

Foi então que J. compreendeu a horrível sensação que sentia. Estava a ser lido. Estava a ser lido com um leitor estuda o texto e as figuras que descrevem o quotidiano das criaturas bidimensionais de *Flatland* (1884) de Edwin Abbott Abbott. Como um ser da enésima dimensão nos observaria a nós. Sentiu aquela mente alienígena, profana, a expandir-se e influir a sua rede sináptica. Cruzava as suas memórias interiores usando marcos históricos, exteriores a si, como os ponteiros de uma bússola. E então a voz interior projetou-se mais uma vez: “*Mein Name ist Doktor Lib*”, “O meu nome é Dr. Lib.”

J. deu um passo atrás. Nada daquilo fazia sentido. Lib? Que nome estapafúrdio era aquele? A princípio parecia-lhe ter ouvido *Liebe* – amor – tal como *Dr. Estranho Amor*, o cientista fascista que dá nome ao peculiar personagem – Dr. Merkwürdigliebe – no filme homónimo de Kubrick. Mas

aquela *coisa* tinha mais especificamente a ver com *libido* do que com amor. Sobre isto, Freud grafara em *O Mal-Estar na Cultura* (1930) que:

'a fome e o amor' mantêm coesa a engrenagem do mundo. A fome podia ser considerada a representante destas pulsões que querem conservar o indivíduo, o amor anseia por objetos; a sua função principal, favorecida de todas as maneiras pela natureza, é a da conservação da espécie. Foi assim que primeiramente as pulsões do Eu e as pulsões de objeto opuseram-se umas às outras. Para a energia das últimas, e exclusivamente para ela, introduzi o nome de libido; estava assim em curso a oposição entre as pulsões do Eu e as pulsões 'libidinais' de amor, no sentido mais amplo, dirigidas ao objeto. (Freud, 2020, p. 370)

E quanto ao que era esse *objeto*, J. conhecia desde logo a famosa contenda entre Freud e Jung, entre a psicanálise freudiana e a psicologia analítica jungiana, na qual a segunda procurara tirar a radicalidade do conceito de libido enquanto energia ligada à sexualidade. Talvez essa expansão do *objeto do desejo* abrangesse, num jogo de palavras, o *desejo do objeto*. Seja como for, a sua asserção sobre o enlace da criatura a tais campos de conhecimento comprovou-se depois de Lib prontamente se apresentar como psicanalista, justificando o seu título de doutor. “Sou freudiano, embora hajam aqueles que me considerem lacaniano”, acrescentou Lib, com um certo e narciso orgulho.

– Devo estar a alucinar-vos, Doutor. – cortou J. Dr. Lib pausou por um momento, numa expressão que telegrafava algo como: “já o esperava”.

– Não podeis ser real. – continuou J., – Devo estar a imaginar-vos.

– “[É] privilégio dos romancistas criar personagens que matam as personagens dos historiadores. A razão é que os historiadores evocam meros fantasmas, ao passo que os romancistas criam gente de carne e osso.” (Dumas cit. por Eco, 2024, p. 63) Não pense nem por um segundo, *mein leiber freund* que, só por ser meramente ficcionado, sou de todo menos relevante. Estivemos à sua espera para que, no momento certo, pudéssemos intervir. Isto é, quando estivesse preparado para nos receber. Que é agora.

J. solta uma gargalhada nervosa, olhando à volta pela sala, enquanto abana a cabeça – Quem sois vós? Verdadeiramente.

– Sabeis o que é um *arconte*?

J. pensou por momentos e depois atirou, a medo – Um magistrado? Alguém que guarda documentos oficiais?

– Correto.

[Os arcontes] não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de interpretar os arquivos. Depositados sob a guarda desses arcontes, estes documentos diziam, de fato, a lei: eles evocavam a lei e convocavam à lei. Para serem assim guardados, na jurisdição desse dizer a lei eram necessários ao mesmo tempo um guardião e uma localização. Mesmo em sua guarda ou em sua tradição hermenêutica, os arquivos não podiam prescindir de suporte nem de residência. (Derrida, 2001, pp. 12-13)

Somos guardiões da vossa história, *arcontes* do vosso depósito e suporte. Começamos na construção do vosso universo físico⁶, assim como o conhecem. *Agora*, se é que esta palavra se pode aplicar neste vosso conceito de tempo, viajamos pela vossa história, mas estamos para além desta, mexendo-nos por entre as cicatrizes que a descosem, deslizando pelos seus traços de recalque e repressão, saltando pela vossa constante pulsão pela repetição. Isto para que possamos fazer a curadoria deste vosso arquivo que fostes vós, fazendo casa no... fazendo casa no *Allum*... enfim, uma coisa de cada vez.

– Muito bem, Dr. Lib. Vou jogar o seu jogo. – anuiu J.

– Sei o que me vai perguntar a seguir: a razão que me trouxe até si, a razão de me ter *herdado*. Essa, é de somenos importância. Digamos apenas que o meu papel aqui vem como resposta a um desejo interior seu. Agora... meu bom homem, fale-me de si.

7

DAS ALLUMFASSENDE ARQUIV.

A Biblioteca existe *ab aeterno*. Dessa verdade cujo corolário imediato é a eternidade futura do mundo, nenhuma mente razoável pode duvidar. (Borges, 2020)

J. falou prolongadamente sobre a montagem do seu arquivo liminar, dos seus documentos que lhe permitiam o acesso íntimo aos seus *intra-entre-lugares*, além das suas ansiedades avaras de colecionador. J. tentou explicar de onde vinha aquela pulsão: “É como um...”, mas Dr. Lib completou a frase por ele, como se, de imediato, o conhecesse intimamente: “É como um...

arder de paixão. É não ter sossego, é incessante, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiza. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. (Derrida, 2001, p. 118)

– Sim. Isso é. É o que dá o sentido às coisas que colecto. É o que *me* dá sentido. – expirou J.

Dr. Lib acertara em cheio, mas tal não fazia J. sentir-se de todo melhor. Lib, percebendo a sua neura, continuou:

– Devo avisá-lo, no entanto, que “esta necessidade de impor ou descobrir sentido no mundo pode levar à obsessão,

fazendo com que o obcecado acredite que a fixação no assunto revelará o sentido. [Assim], abandonar a obsessão é aceitar a presença da falta de sentido no mundo.” (Miley, 2010)

– E o que ganharia eu, *Herr Doktor*, aceitando que o mundo não tem sentido? E, se sim, não é preferível fazê-lo ter? Pela minha prática?

– Claro que sim! Apenas apelo que reconheça os riscos que incorre. Repare bem:

É por isso que a arte arquivada pode parecer tendenciosa, ilógica até. Na realidade, a sua vontade de ligar pode denunciar um laivo de paranoia, pois o que é a paranoia senão um exercício de ligações forçadas, do [seu] próprio arquivo privado, dos [seus] próprios cadernos do subterrâneo, postas à mostra? (...) Para Freud, o paranoico projeta os seus significados no mundo justamente porque este parece sinistramente esvaziado de todo o sentido. (Foster, 2021, p. 101)

A pequena caveira “olhou” J. nos olhos e, no seu perene esgar, atirou-lhe o seguinte:

– E se eu lhe dissesse, meu bom homem, que a humanidade já não existe. Aliás, que se extinguiu faz já muito, muito tempo. Seja porque o Sol engoliu o seu sistema planetário, ou até mesmo pois, na corrida desenfreada do progresso, a Humanidade foi naturalmente vítima do que tende a acontecer sempre que se sobe um degrau na escala de Kardashev⁷, validando assim o paradoxo de Fermi⁸. E que todos aqueles preciosos itens – os documentos, a parafernália, os artefactos, os diagramas, as exposições – que tanto lhe aprazem e apaziguam o seu vício avaro se perderam, se incineraram, se desintegraram, se

dissolveram, se desfizeram, se eclipsaram. Enfim, acabaram. E que o cosmos fez questão de eliminar mesmo as sondas mais insistentes e aventureiras, ora com chuvas de meteoritos, ora com supernovas. Vocês falam de pós-humanidade⁹ quando deviam, de facto, falar de *Ab-humanidade*; a partir do prefixo latino *ab-*, de afastamento, ausência, provação. Um conceito bem mais radical, eu sei, pois implica uma Era ou condição na qual vós – humanos – não só já não existem, como todas as vossas secreções arquivais, resíduos civilizacionais ou culturais foram já eliminados da existência pelo acaso e caos cósmico. Uma condição que para vós, se poderá apresentar como profundamente aporética, como a morte, pois nela não estão implicados, e por conseguinte não é de todo observável (Han, 2021, pp. 12-13).

J. senta-se no sofá, expirando com desconsolo. “Que pensamento desolador.”

Mas o pequeno crânio continuou como se nada fosse: – Desolador sim, mas nada que já não lhe tivesse passado pela cabeça. Muitas vezes, aliás.

J. voltou-se para Dr. Lib, que continuou: – Não o negue, *mein lieber freund*, eu sei. Eu bem sei. Eu reconheceria essa ânsia do seu olhar em qualquer lado. Esse temor existencial. É justificado. Não há fuga possível. Nem há ferramentas nas vossas mentes de símio que o compreendam em absoluto: a inevitável e irrevogável não-existência.

– Mentos de símio? – , interrompeu J.

Dr. Lib pausa por momentos e logo regressa, em tom provocatório, – Não pense que escolh(i/eu) esta minha forma por acaso.

Gera-se um silêncio desconfortável na sala. Por fim, J. fita Lib, confrontando-o: – Diga-me, *Herr Doktor*, se tudo está perdido, se nada vale a pena, e se o sabe, como aparenta saber, então porque razão veio até mim? Para me humilhar?

O doutor responde de imediato: – Para lhe propor uma viagem.

J. ergue-se do sofá e aproxima-se novamente da campânula, repetindo lentamente as últimas palavras de Lib, agora em forma de pergunta, – Uma viagem?

– Sim, uma viagem. Uma viagem que só alguém como vós poderia empreender. Alguém com o vosso... *ethos*. Diga-me, meu bom homem, o que é que alguém como vós faria, se tivesse acesso privilegiado ao... *Arquivo de Tudo*.

– Ao arquivo de quê?

– De tudo, *mein freund*. Ao arquivo de tudo.

A última frase ressoou na cabeça de J. como um disparo de canhão. O arquivo de tudo. Era um conceito deveras apetecível, mas assombrosamente radical e logo se lembrou do que dissera Foucault acerca do assunto, na sua *Arqueologia do Saber* (1969).

É evidente que não se pode descrever exaustivamente o arquivo de uma sociedade, de uma cultura ou de uma civilização; nem mesmo, sem dúvida, o arquivo de toda uma época. Por outro lado, não nos é possível descrever nosso próprio arquivo, já que é no interior de suas regras que falamos, já que é ele que dá ao que podemos dizer – e a ele próprio, objeto de nosso discurso – seus modos de aparecimento, suas formas de existência e de coexistência, seu sistema de acúmulo, de historicidade e de desaparecimento. O arquivo

não é descritível em sua totalidade; e é incontornável em sua atualidade. (Foucault, 2008, p. 148)

Teria de ser um sítio tão radical e tétrico quanto o seu radical e tétrico arauto, Dr. Lib, que prontamente continuou o seu discurso.

– O que lhe falo é de um espaço que encerra o acervo do que a humanidade fez, viveu, descobriu, sonhou. E fará, viverá, descobrirá e sonhará até se extinguir. Um *topos hyperuranios*, por assim dizer. Para os humanos, platónico, onde todas as ideias das coisas reais se encontram em permanente coleção; mas para nós, acessível na sua totalidade. (Platão, 2020, pp. 62-63) Uma totalidade onde poderá “transformar a extemporaneidade em justeza”, os “locais de escavação” em “locais de construção” (Foster, 2021, p. 102), pois não há porque penar para recolher os seus objetos, bilhetes de *intra-entre-lugar* ou momentos de *kairós filmico*, quando tudo está lá para ser fruído à sua escolha. Fora dos constrangimentos do tempo. Com a coleção do mundo ao seu dispor. Não poderá ter uma melhor forma de colecionar, a mais eficaz entre todas as manifestações profanas de “proximidade”, melhor ainda que a recordação. (Benjamin, 2019, p. 319) Chamamos-lhe *Das Allumfassende Archiv: O Arquivo de Tudo*.

Após uma pausa dramática, deixando J. devoto aos seus pensamentos, Dr. Lib continuou: – Mas uma coisa é saber que um sítio existe e outra, completamente diferente, é saber...

– Como lá chegar. – arriscou completar J., voltando o olhar à caveira.

– Exatamente, meu bom homem. E acredite quando

lhe digo que a cartografia deste *topos* é tão peculiar quanto a singularidade dele próprio. É, aliás, um *utopos*. Mas não, de todo, inacessível.

– Como? – perguntou J. com os olhos arregalados.

No seu esgar perene, a pequena caveira respondeu dentro da sua mente: – Este *utopos* é insular. Situa-se numa ilha para lá do oceano da tristeza. Uma viagem implica pagar o seu preço em sangue. Em dor.

A mente é dor. Só através da dor ela alcança novo conhecimento, uma forma mais elevada de saber e de consciência. (...) No seu processo de [trans]formação, a mente entra em contradição consigo mesma. Ela divide-se. Essa divisão, essa contradição, magoa-a. Mas a dor faz com que a mente se forme [para a viagem]. A formação pressupõe a negatividade da dor. Ao desenvolver-se para assumir uma forma mais elevada, a mente supera a contradição dolorosa. (Han, 2020, p. 51)

É, portanto, uma viagem dolorosa, da mente, *demente*. O vosso corpo irá transformar-se no processo. Assim como está agora, não está preparado para tal jornada. Terá de se preparar. Mas não se inquiete. Eu mesmo o ensinarei. Aos meus cuidados, conseguirá chegar lá. Mas lembrai-vos bem, eu apenas vos ofereço um caminho para que vejais o que vos atormenta. Não vos ofereço a salvação.

J. Pega na campânula com cuidado e leva-a gentilmente até à sua mesa de café. Depois senta-se novamente esfregando nervosamente as mãos nas calças e inspira fundo, olhos postos no doutor.

– Antes de mais, deve pensar o impossível como proposta de uma possibilidade. Veja, por exemplo, o livro infinito de Jorge Luís Borges, o *Livro de Areia* (1975) “– Não pode ser, mas é. O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma, a última. Não sei por que são numeradas desse modo arbitrário. Talvez para dar a entender que os termos de uma série infinita admitem qualquer número. Depois, como se pensasse em voz alta: – Se o espaço for infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo for infinito, estamos em qualquer ponto do tempo.” (Borges, 2012, p. 124) Ou o seu *Aleph*, o artefacto que lhe permite acesso a todos os pontos no espaço. “O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas estava ali o espaço cósmico, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (a lua do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo.” (Borges, 2013, p. 169) Veja, por fim a sua *Biblioteca de Babel* (1944). “Do ponto de vista tectónico a biblioteca é um edifício ‘infinito’, (...) [que] conteria todos os livros escritos e os inumeráveis outros que ainda não foram escritos, mas já estão realizados virtualmente. Seriam pensáveis milhões de versões da Divina Comédia, com diferenças mínimas, constituindo cada uma delas um novo livro.” (Miranda, 2017, p. 50)

– Como é sequer possível compreender tal espaço? Como é que as nossas... “ferramentas de símio”, tal como pôs há pouco, são capazes de processar tal informação ou guiar-se por ela? – retorquiu J.

– No final, quando estiver bem treinado, verá o espaço como me vê a mim, meu caro, neste preciso momento. Como espreitando por uma campânula. Como se vós fosseis um deus, ou o universo em si, ou aquilo além da realidade que é capaz de

compreender, que o observasse a si mesmo, J., neste momento, pequenino, como um dos seus carrinhos à escala 1/64, dentro de uma campânula.

J. recostou-se no seu sofá, massajando as têmporas. Pensou “como o olhar impossível, desde o alto, para o qual os [Nazca] desenharam no solo figuras gigantescas de pássaros e animais, ou o olhar impossível para o qual foram moldados os pormenores das esculturas do velho aqueduto de Roma, embora não pudessem ser observadas do solo. Em suma, (...) a ideia de que ‘alguém está olhando para nós’; não é um sonho, mas a noção de que ‘somos os objetos do sonho de outro’” (Žižek, 2013, p. 88). Um verdadeiro *olhar*¹⁰.

Notando a confusão em J., Dr. Lib sentiu a necessidade de recuar uns passos na sua estratégia.

– Calma, *mein freund*. Vamos por partes. Antes de continuarmos, deixe-me conhecer melhor a sua estratégia metodológica, e depois concentremo-nos a levá-la mais além, em ampliá-la com as minha próprias ferramentas. Eu tenho fé em si, meu bom homem. Acredito que chegará lá, com as devidas ressalvas. Diga-me, quando é que tem consciência de iniciar a colecta destes momentos de *kairós filmico*?

BADEN-WÜRTTEMBERG.

O arquivo (...) só se põe a viver, entre as mãos do investigador, a partir do momento em que este elegeu uma singularidade capaz de talhar, de surpreender as nossas ideias gerais – isto é, os nossos preconceitos históricos – constituindo-se como um sintoma. Será, depois, preciso toda uma arte da montagem e o estabelecimento de um atlas de imagens para interpretar esse sintoma, isto é, para o compreender em relação ao contexto de onde surgiu e que ao mesmo tempo torna visível. (Didi-Huberman, 2019, pp. 90-91)

Sentado frente a Dr. Lib, J. descreveu prolongadamente e com detalhe os acontecimentos que, paulatinamente, o converteram num cineasta-arquivista, além da regra de *pousio* do material captado que entretanto se instaurara na sua prática.

Acontece que, durante o verão de 2006, J. deu por si a filmar, juntamente com seu amigo Sven Gossel, um filme sem guião. Viajavam pelo estado de Baden-Württemberg – a região sudoeste da Alemanha – onde o país encontra França a oeste e a Suíça a sul. Potenciados pela atmosfera da Floresta Negra alsaciana, filmaram arvoredos, cataratas, cursos, insetos, pássaros, cemitérios e outros monumentos, cabanas rústicas e o próprio Sven, que retornava ao papel de um personagem que haviam criado em Madrid¹¹, nos seus tempos de Erasmus. O bruto captado oscilava entre momentos de contemplação de natureza romântica, pré-rafaelita – quando Sven saía de dentro da queda-de-água *Todtnauer*, ou se passeava pelos bosques idílicos e estranhos da *schwartzvald*, como Siegfried

na primeira parte do díptico *Die Libelungen* (1924) de Fritz Lang; ou de ambiente gótico, de gênero, como nos interiores da sua cabana Rabenhorst com laivos do *Evil Dead* (1981) de Sam Raimi. Não sabiam bem porque o faziam nem qual era o fio condutor daquelas sequências que encenavam, mas sabiam que o tinham de fazer, e que fazê-lo lhes dava imenso prazer.

No fim do verão J. regressou a Portugal e voltou para Lisboa, para onde começara recentemente a trabalhar, numa produtora audiovisual. Desenhou *storyboards*. Fez direção de arte. Realizou e editou *music videos* para bandas musicais, *spots* publicitários e curtas metragens. Em imagem real e diversas técnicas de animação. Uma dieta estável que o fez navegar – ora com maior, ora menor sucesso – os protocolos processuais das agências de publicidade, dos concursos do instituto público de cinema e dos restantes clientes das mais variadas origens.

Mas o resultado do seu filme de Baden-Württemberg agora corporizava-se numa pilha de tomas digitais, sem qualquer aparente associação, que ficara a ganhar pó dentro de uma proverbial gaveta, por falta dessa qualquer força que as fizesse magnetizar-se umas às outras. Por agora, as tomas sentiam-se indisponíveis. E J. gostava disso. Isto porque, enquanto tomas, ou *clips*, estas pareciam “querer” fazer parte de algo, mas esse algo ainda estava por vir. Era como se – ao jeito do que Hal Foster pensara como uma estratégia de amadurecimento reflexivo na arte, a partir do homónimo conceito freudiano (Foster, 1996, pp. 28-29) e resgatando termos da psicanálise –, o trauma da sua captação necessitasse de um período de latência para que, mais tarde, uma *ação diferida* viesse revelar, ou recodificar retroativamente, a sua verdadeira natureza. Uma natureza que abandonava a estratégia de produção a que se habituara, e que

ao invés se desdobrava num caminho inverso, impossível de implementar na convenção de fazer um filme. Um caminho em que a direção de arte, o argumento e os *storyboards* não eram possíveis, porque a captação era desconhecida até acontecer por um acaso – esse *kairós filmico* – e a montagem só surgiria depois do conjunto desses acasos se fazer entrever na dimensão de uma diegese também ainda por acontecer. Como fez Tacita Dean em *Girl Stowaway* (1994) que, ao encontrar uma fotografia vitoriana num alfarrabista, se lançou em curioso périplo.

A partir deste documento único, *Girl Stowaway* desenvolve-se como um tecido de coincidências, ramificando-se num arquivo como se por espontânea e aleatória vontade. Primeiramente, Dean perdeu a fotografia quando a sua mala se extraviou no Aeroporto de Heathrow (viria mais tarde em Dublin). Depois, enquanto fazia a sua pesquisa acerca de Jean Jeinnie, ouvia ecos do nome em toda a parte – numa conversa sobre Jean Genet, na música *pop* ‘Jean Genie’ e por aí fora. Por fim, quando se deslocou à Baía de Starehole para investigar o naufrágio, uma rapariga foi assassinada nas falésias do porto na própria noite que Dean lá passou. Num equivalente artístico do princípio da incerteza na experimentação científica, *Girl Stowaway* é um arquivo que implica o artista como arquivista dentro de si. (Foster, 2021, pp. 71-72)

É portanto, um tempo de produção feito da atenção ao que o rodeava como – cineasta-arquivista – e assim poderia ser também, portanto, a totalidade tempo da sua vida: sem possibilidade da logística inerente à produção de um filme. Sem possibilidade de orçamentar uma equipa, sem que esta se subvertesse e se afundasse numa espiral de *mise en abyme* na qual o cineasta-colecionador se perde na obsessão pela

replicação; que *Charlie Kaufman* tão efetivamente retrata em *Sinecdoche, New York* (2008), quando o encenador Caden Cotarn, dada a possibilidade e os meios, inicia a insana recriação da sua própria vida, repleta de *doppelgangers* que, por sua vez, recriam essa recriação. “O verdadeiro método de trazer as coisas à nossa presença é o de as imaginar no nosso espaço (e não a nós no delas). (É o que faz o colecionador, e também a anedota.)” (Benjamin, 2019, p. 320) Impraticável, portanto. E por isso se passaram anos antes que J. voltasse a pensar nessas específicas tomas.

Em 2014, surgiu o convite do coletivo musical Haarvöl para criar um vídeo para a sua peça musical, *Mirror of the Mirror's Mirror*. Havia uma característica indefinível na ambiência sonora da peça, aliada ao seu nome, de *mise en abyme*, que suscitou o regresso desse *footage* de Baden-Württemberg à memória de J., num súbito resgate de um ato nunca finalizado, num *retorno do recalçado*, por assim dizer. Encaixara-se a peça que lhe atava um universo a esta diegese, e o ato de montagem que se seguiu foi tão rápido como frenético.

Num curto espaço de tempo, J. montou o filme. Aquelas imagens estavam-lhe gravadas ainda na sua retina, e era-lhe absolutamente natural voltar a elas. Estavam também acrescidas de, na sua passagem de tempo, se terem também transformado em memórias. As tomas já pareciam ter a força que as magnetizava umas a outras e já formavam um todo, ainda que aporético. Não se constituíam de uma narrativa convencional, mas teciam a atmosfera de um espaço latente, repleto de possibilidades, polissêmico, de puro cinema.

O método era de uma experimentação familiar à de *21-87*, de Arthur Lipsett, que em 1963 montara o filme de 9 minutos,

feito a partir das *pontas* de planos descartados na sala de montagem no National Film Board do Canadá, e que combinara com brutos de 16mm da sua própria recolha, captados nas ruas de Montreal e Nova Iorque, entre outros locais (Jones, 2022, pp. 79-80).

O filme, que se *achou* quando encontrou a sua música, carregava-se da potente reverberação dos filmes silenciosos de Lang ou Murnau na captação da face de Sven, cujos olhos encovados desapareciam por debaixo de uma testa proeminente – a fazer lembrar um jovem Ron Perlman – e na recolha dos bosques pré-rafaelitas e dos cenários góticos. Apresentava-se inerentemente assombrado pelo seu “meio de representação marcadamente espectral (...) [porque,] devido à sua matriz fotográfica, o cinema [afirmava-se] como um reino em que os mortos podem encontrar uma forma de subsistência no mundo dos vivos. (...) Enquanto cópia exata das formas encontradas no real visível, a fotografia [tornava-se] a mais justa imagem do mundo e dos seres, o seu duplo perfeito.” (Bártolo, 2020, pp. 12-13) Ou o seu estranho familiar, gerador de cópias e cópias de *doppelgangers* tétricos na sua reprodução além do tempo, na sua assombração. “Não é a vida, mas uma sombra de vida, não é o movimento, mas uma sombra e movimento” (Bártolo cit. Gorki, 2020, p. 18).

No entanto, este filme tinha uma segunda camada de estranheza. *Mirror of the Mirror's Mirror*, ainda que digital, era a preto e branco, granulada, a uma velocidade de captação de oscilava entre os 12 e os 6 frames por segundo, num formato de 4:3. Quem o visse não pensaria de imediato que o seu bruto era, na verdade, a cores, PAL 720x576, captado a 25 frames por segundo, recolhido por uma Canon

XM2. A imagem em movimento passara por um processo de recodificação para assumir uma forma tecnologicamente arcaica e obsoleta – do preto e branco granulado – como que se recuperada de uma captação passada que nunca existira. O seu método de metamorfose não se tratava simplesmente da aplicação de um daqueles filtros automatizados de “old movie”: que geram de forma matematicamente randomizada um conjunto de parâmetros que quantificavam os pelos, o grão, etc. Havia um *ethos*, uma conduta mais profunda, dir-se-ia sacralizada, que exigia um cuidado plano a plano, sem quaisquer automatizações: encontrar o grão certo digitalizado para fundir com as imagens; falsear cortes ou saltos na fita na cadência dos momentos certos, numa micro-montagem dentro da montagem. Os planos eram polidos antes de partirem para a mesa – para o software – de edição. Como que passando por um processo artesanal de *revelação* que os transformava de vídeo para *found footage* dessa película antiga que nunca existira. Era um filme anacrónico, temporalmente incongruente, assombrado, hantológico. Transparecia os fantasmas de uma película impossível, carregando ainda mais cada uma das tomas que usava. Consentia o facto de “que o filme analógico está ligado à reanimação espectral dos traços contingentes do passado.” (Balsom, 2013, p. 155). Era como se J. se encontrasse “refém de uma nostalgia formal” (Fisher, 2020, p. 35) e buscasse, ao mesmo tempo, “a forma como a tecnologia materializava a memória”, num “tempo desconjuntado (não o agora)” e negando assim a “ilusão da presença” (Fisher, 2020, p. 51), levando consigo – aliás, raptando – quem a observasse também para um tempo fora do agora.

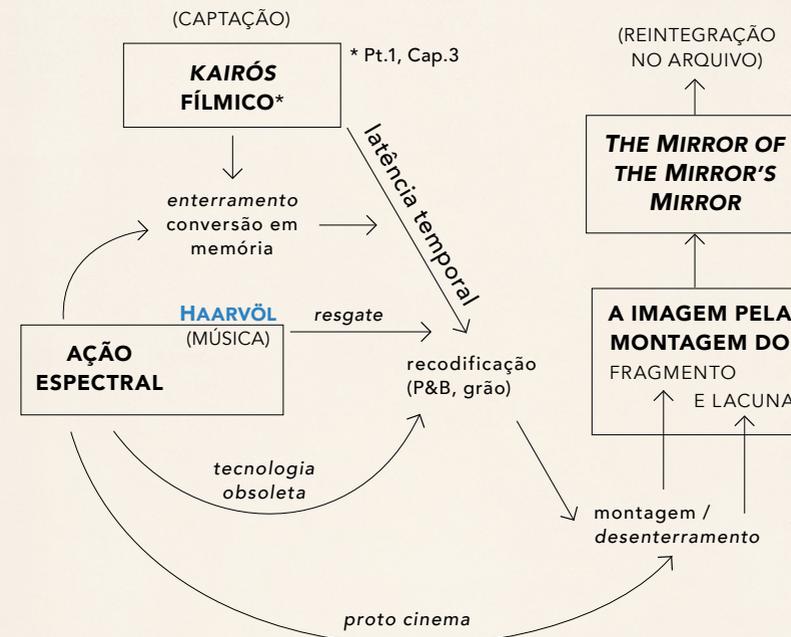


Fig. 10 Esquema processual de *The Mirror of the Mirror's Mirror* (2014).

O período de *latência* do *footage*, associado à sua remediação, pareciam criar um objeto que, numa primeira camada – estética –, corria tangencial ao território de Bill Morrison. Este, operando a partir do arquivo de outros – estetizado pela textura e decrepitude da ruína que o tempo aplica à película – produzia também narrativas particulares, remontadas e recodificadas das originais narrativas ou fragmentos. Em *The Mesmerist* (2003), por exemplo, deliciamo-nos com o crepitar dos artefactos da película sobre a imagem, como um fogo mágico que não só queima halos por entre o enquadramento, como estica e encolhe a imagem à volta

dessas auréolas, como a distorção das ondas de calor naquelas fotografias das estradas que cruzam o deserto do Nevada. É hipnótico ao ponto de nos fazer olvidar a narrativa por completo. Faz parte de “uma prática artística que explora as possibilidades de uma ‘arqueologia poética do cinema’, entre o arquivo do cinema e o cinema experimental.” (Habib, 2004) Mas o que J. produzia tinha particulares e cruciais diferenças. Ele não estava a tirar partido da estética dos restos – da ruína de um passado –, ele estava a *falseá-la*, remediando-a de dentro para fora, da domesticidade da sua experiência e memória, ao invés das peças de Morisson, restauradas de outrem numa recodificação de fora para dentro da sua experiência, da sua nova diegese.

Esta remediação legitimava a sua captação original com uma XM2. Isto é, se tivesse condições para andar a filmar em película pelo estado Baden-Württemberg (que não tinha), porque não o faria em primeiro lugar? Simplesmente porque, se o fizesse, não teria a oportunidade de a remediar. Não teria o prazer deste jogo do *engano*. O que em muito o agradava. Especialmente porque o posicionava numa direção enviesada àquilo a que Claire Bishop comentara como o “fascínio com a mídia analógica” (Bishop, 2012, p. 436), quando analisara a:

relação reprimida da arte contemporânea com o digital. (...) Hoje, nenhuma exposição está completa sem alguma forma de tecnologia volumosa e obsoleta – o barulho suave do carrossel de um projetor de slides ou o zumbido de um rolo de filme de 8mm ou 16mm. A súbita atração dos “velhos meios de comunicação” para os artistas contemporâneos no final da década de 1990 coincidiu com a ascensão dos “novos meios de comunicação”, particularmente a introdução do DVD em 1997. (Bishop, 2012, p. 436)

Agradava-lhe o colapsar da ideia de pureza deste médium¹² sacralizado, contagiando-a de um presente frenético da tecnocracia febril, cómoda – se não mais, do possível (economicamente, entre outros) – digital; para que no fim, pudesse evocar, apesar de tudo, o passado fantasmático, incongruente. Lembra-o, analogamente, o paradoxo referido por Rosalind Krauss acerca do princípio da águia de Broodthaers no seu respetivo Departamento:

que simultaneamente implode a ideia de um médium estético e transforma tudo por igual num readymade que destrói a diferença entre o estético e o mercantilizado, permite à águia voar acima dos escombros e alcançar a hegemonia uma vez mais. (Krauss, 1999, p. 20)

Aliás, Broodthaers operara num médium que, segundo Krauss, era o da própria ficção (Krauss, 1999, p. 46). Para Broodthaers, seria “uma ficção que nos permite apreender a realidade e ao mesmo tempo aquilo que ela esconde.” (Krauss, 1999, p. 47). Por isso, se nome haveria de ser dado ao médium desta sua *falsificação* por remediação, mais do que apelidado de *cinema* ou de *audiovisual*, este traduzia-se mais fiel enquanto *ficção*.

– *Mein leiber freund!* O seu assunto é, portanto, a ficção. – proferiu Dr. Lib com ânimo na voz. – Eu bem o avisei que, embora ficcionado, não seria de todo menos relevante.

9

DE MONSTROS E RUÍNAS.

Isso leva à última pergunta: existe uma possibilidade de conduzir o desenvolvimento psíquico dos seres humanos de modo que se tornem capazes de resistir às psicoses de ódio e à aniquilação?

Carta de Albert Einstein a Sigmund Freud,
30 de julho de 1932

– Muito podemos fazer por si, meu caro. – trauteou Dr. Lib no seu perene esgar. – Vejo que possui as ferramentas básicas para que possamos passar ao nível seguinte, mas para tal, teremos de *dar à sola*. É de extrema importância que, para alcançar o seu destino último no *utopos Das Allumfassende Archiv*, ademais de se poder passear por este, aprenda a dobrar a sua mente pelo tempo e pelo espaço. Dada a vossa limitação fisiológica, deveremos primeiro retroceder, numa espécie de entropia invertida¹³, feita memória, até achar o seu estado orgânico mais primário, mais próximo da vossa origem inorgânica; para depois a podermos ultrapassar, saltando para além de si e indiscriminadamente, para a frente e para trás, na história.

– Desculpe, mas fala em viajar no tempo?

– Sim e não. O nosso assunto aqui não é o de mudar o que passou, mas sim o de viajar pelo pulsar repetitivo da vossa história que, tal como vós, meu bom homem, também se comporta como uma colecionadora obsessiva: acumuladora, (an)arquivista e atormentada pela inevitável destruição do

seu Arché. Sim, “ela trabalha para destruir o arquivo: com a condição de apagar mas também com vistas a apagar seus ‘próprios’ traços – que já não podem desde então serem chamados ‘próprios’. (...) a pulsão de morte é acima de tudo, anarquívica.” (Derrida, 2001, p. 21) E é através desses traços, de recalque e repressão, que atravessam o arquivo do discurso da história enquanto véus de spectralidade (Derrida, 2001, p. 23-29) que se aprenderá a deslocar.

– De que traços fala?

D. Lib responde com gosto de orador:

Nada seria mais enganoso, até mesmo ilusório e ingênuo, do que acreditar que o arquivo seria constituído por uma massa documental fixa e congelada, tendo no registro do passado a sua única referência temporal, sem que os registros do presente e do futuro estejam efetivamente operantes no processo de arquivamento. Esse engano e essa ilusão querem fazer crer que o arquivo seja constituído por documentos patentes, isto é, tudo aquilo que de fato ocorreu de importante no passado estaria efetivamente arquivado sem *rasuras* e sem *lacunas*, ou seja, sem que estivesse em pauta qualquer *esquecimento*. (Birman, 2008)

Esta é a conjugação de *história, verdade e poder* que Derrida fez casar, a propósito dos arquivos sobre o mal: “dissimulados ou destruídos, interditados, desviados, ‘recalcados’. [O] seu tratamento é ao mesmo tempo massivo e refinado ao longo de guerras civis ou internacionais, de manipulações privadas ou secretas.” (Derrida, 2001, p. 7) Nomeie uma qualquer cultura e eu dir-lhe-ei o quanto foi apagado. Indique-me uma qualquer pessoa e eu contar-lhe-ei o quanto foi suprimido.

Tomemos o vosso exemplo. Quantas coisas não terá visto e experienciado, para depois ler ou ouvir distorcida ou velada, numa outra circunstância, por uma outra entidade cuja relação de poder o suprime a si e à sua *verdade*. E muito pouca ou nenhuma razão de queixa terá, meu caro: por vossa tez, género, localização geográfica, condição social e época em que o caos entropicamente o lançou até aqui, desde o seu estado inorgânico. E, convenhamos, se você o faz metodologicamente na vossa obra, com a vossa manipulação de montagem, com a vossa construção diegética, com a vossa ficção, o que impede a história, ou melhor, os seus vencedores, de fazer o mesmo?

– O que me diz faz-me lembrar o *Anjo da História*, de Walter Benjamin. “Voltou o rosto para o passado. A cadeia de factos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir dos fragmentos, aquilo que foi destruído.” (Benjamin, 2017, p. 14) Mas... não lhe parece perversa tal comparação à minha prática?

– Eu apenas observo, meu caro.

J. reagiu de imediato e, como que aferroando, atirou-lhe: – Se assim o diz. Mas eu prefiro reservar esse posicionamento radical da infâmia para o território da arte.¹⁴

A bestialidade daquela caveira proto-humana tornava-se cada vez mais monstruosa aos olhos de J. Agora percebia ou, pelo menos, começava a entender porque o sondou daquela forma tão abjeta quando se conheceram; porque cruzou as suas memórias de infância no *Portugal dos Pequenitos*, conspirando-a com outros traumas históricos de colonização, sem aparente

relação. Era, provavelmente, a única forma que Dr. Lib tinha de o conhecer, navegando-o. “Foi uma horrível violação da minha intimidade” pensou. “Esta é uma oportunidade incrível, mas a que preço? Quanta hediondez ficará tingida em mim com este conhecimento?” Lib enquadrava-se na descrição que Ash – o androide corporativo de *Alien* (Scott, 1979) – faz da horrorosa besta espacial, num elogio à sua “pureza”: “um sobrevivente, despoluído de consciência, remorso ou ilusões de moralidade”. Desumano, portanto. Havia, no entanto, uma outra possibilidade – de carga psicanalítica – que J. não havia ainda considerado e que agora se semeava dentro de si. A de Lib ser literalmente um monstro da sua *Id*. Dos seus inatos impulsos: feios, lamacentos, reptilianos, proto-humanos. Como o antagonista fantástico de *Forbidden Planet* (1956), criatura feita de energia psíquica materializada, vinda do subconsciente do proverbial Próspero shakespeariano – o Dr. Edward Moebius – a partir de uma avançada tecnologia alienígena. E alienígena era Dr. Lib, mais não o podia ser. No entanto, a maldade, a indiferença, a cobiça, o impulso de morte que este referia, não o eram. Eram humanos. Por fim, e até porque não sabia se Lib perscrutava esses seus pensamentos interiores, J. disfarçou, voltando à carga: – Então o que me diz é que viajaremos orientados pela repetição do trauma das catástrofes da humanidade?

– Vejo que não lhe escapa nada. Quantas nações, credos ou indivíduos são suprimidos numa primeira instância para, mais tarde, se tornarem o opressor e assim renovarem o ciclo traumático. Nem só de Napoleões se repete a história da tragédia à farsa. E não só por duas vezes¹⁵. São como o reviver da mesma pulsão, com diferentes velos, enquanto vós, símios, perdurarem. – respondeu Dr. Lib, com uma certa condescendência. – Está correto, viajaremos através das repetições registadas

à superfície histórica, mas usando a energia traumática, espectral, subcutânea que resulta desse enterramento. Como se a primeira fosse a tona da água e a segunda, a força oceânica que impulsiona as ondas.

– A segunda, subaquática, onde vivem os monstros homéricos. – retorquiu J. observando, em tom acusatório, a reação de Dr. Lib.

– *Sehr gut*, muito bem! Dos mistérios schellingianos soterrados (Schelling, 1966, vol.2, p. 649) que a história decidiu destruir, oprimir, apagar ou esquecer compulsivamente.

– Cicatrizes.

– Isso, *mein lieber freund!* Aprender a cruzar tais cicatrizes é aprender a navegar pelo *Allumfassende Archiv*. Anote o seguinte...

Dr. Lib conduziu-o no desenho do diagrama, usando o modelo previamente esquematizado por J. no processo de produção da sua prática artística e ao qual o Dr. acrescentava elementos que se expandiam do foro do íntimo psicanalítico – do trauma, recalçamento e retorno do recalçado – para o coletivo, o histórico, aliás, para o discurso da história – da catástrofe, do enterramento e subsequente desenterramento; em análoga correlação de período de latência (ou ação diferida) e pela intervenção da ação do espectral. A noção de *Arquivo Liminar*, outrora potenciado pelos objetos-memória, abria-se para novas e inquietantes dimensões.

– Uma advertência, no entanto, já que de espectros falamos.

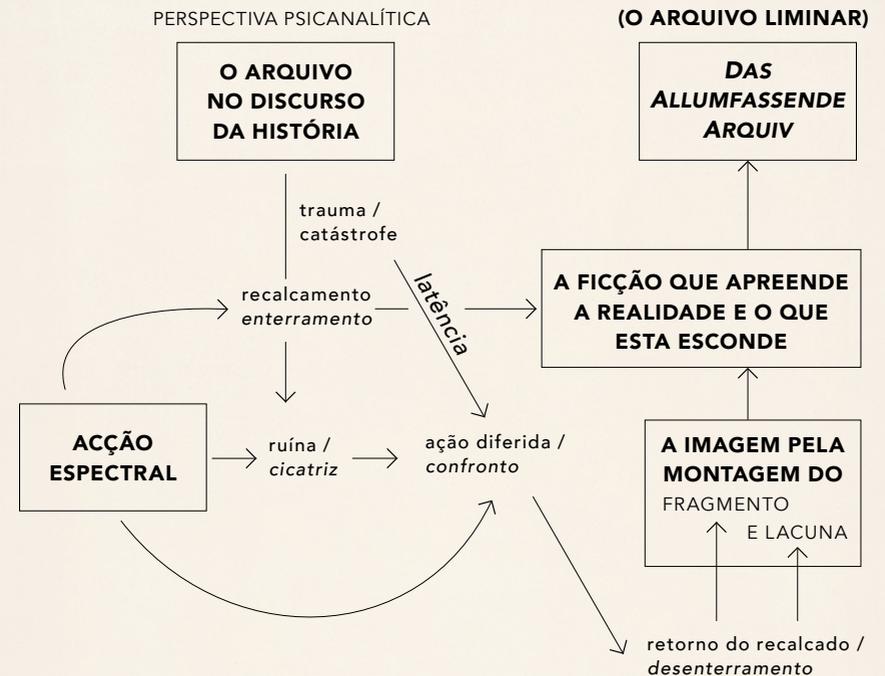


Fig. 11 Diagrama de Dr. Lib.

– Uma advertência?

– Deverá ter cuidado com os Zeck.

– Os Zeck? – retorquiu J., apreensivo.

– Os Zeck são aquilo que já foi, mas que se perdeu do Arché deste vosso mundo, por um ou por outro motivo e que por isso desde então vagueia por aí, excêntrico a este. Aqueles que saíram e não voltaram, mas que já foram, já existiram, embora deles não haja registo. Seres espectrais errantes que palmeiam a história como nós, embora sem rumo. São sombras

do familiar, do que é doméstico. Cruzar-se com um, dentro do *Allumfassende Archiv*, pode implicar fazer-se apagar do lado de cá da realidade, assim como a conhece, e assim fazer-se suprimir a si mesmo do Arché.

– E, do lado de cá, como diz, posso cruzar-me com um?

– Já alguma vez teve a sensação de que algo lhe é familiar? Mas que não sabe explicar de onde, de que origem? Poderá ter-se aproximado de algum Zeck.

– Os Zeck são-me todos familiares?

– Sim, são como um lençol de água por debaixo de um poço que secou. Não se consegue passar por eles sem ter a sensação de que a água voltará a brotar de lá um dia.

– Isso é mais estranho que familiar.

– Chame-lhe estranho-familiar então¹⁶.

10

ES.KOMMT

O nosso ponto de partida é a seguinte hipótese: as construções humanas (...) são um destino da memória. Esta hipótese pode ser demonstrada através de uma dupla condição: por um lado, confirmando que a memória não é apenas do tempo, mas também do espaço, ou seja, também de lugares, sítios e objetos; por outro lado, demonstrando que lembrar não é algo que possamos compreender por uma projeção abstrata de ideias, mas apenas *na pele*, ou seja, através de envoltórios geográficos, locais significativos que falam principalmente à condição corporal do nosso estar-no-mundo. (Umbelino, 2022, p. 16)

Era tão engenhoso quanto assombroso mas, mais do que tudo, prático. Com o pequeno crânio dentro da sua bolsa, J. dirigira-se até ao devoluto centro comercial em Picoas e, através de uma tampa (falsamente identificada) de esgoto, acedera ao seu interior. Lib era um guia preciso, fácil de seguir e capaz de uma conversa de circunstância agradável, mas que tinha, sempre nos seus bastidores, uma intenção de (psic)análise. J. presumiu que o Dr. o levava de volta à “Secção dos Artigos Extraviados”, mas tal não aconteceu: depois de se embrenharem dedalo a dentro, este viu-se num outro território seu conhecido, mas do passado. Estava nos andares inferiores do centro comercial de Cedofeita, no Porto. Não sabia exatamente em que altura os corredores se desprenderam das características do espaço anterior, até porque entre os dois havia muitas estranhas e familiares semelhanças decorativas, ambas fruto de uma mesma

época no seu propósito. Mas, embora o primeiro estivesse já fechado há anos, o segundo ainda mantinha alguns sinais de vida, com lojas de colecionismo, pequenos estúdios de artistas que patenteavam as suas serigrafias e impressões pelas paredes das micro divisões, um café assombrado por bizarros pares de *falcões noturnos* que afugentavam qualquer transeunte de passagem, além dos ocasionais eventos de natal ou exposições temáticas. Por algum motivo, esta deslocação não fez muita confusão a J. Pareceu-lhe, aliás, fazer todo o sentido: como se todos estes espaços liminares fossem, na verdade, um só, que se desdobrava abrindo *bocas* de entrada e saída num espaço não euclidiano. Era tão engenhoso quanto assombroso mas, mais do que tudo, prático.

– Lembrai-vos porque estamos aqui. – apelou Dr. Lib, puxando J. do dito assombro. – Procuramos espaços de vossa memória. Espaços de potência. Nada em Lisboa é recente o suficiente para onde quer chegar. Aqui procuramos o seu Arché, o seu princípio. E se o vosso princípio orgânico é aqui, neste espaço, então faremos *puxar* o tempo até si. Tem de se concentrar e perscrutar o seu interior, buscando nos seus sentidos tudo aquilo que o possa ajudar nesta *pesca*. Puxe o tempo, meu bom homem, puxe o tempo até si.

J. lembrou-se de uma troca de palavras entre o Capitão Jean Luc Picard e o androide Tenente Data, num dos filmes do *Caminho das Estrelas* (Frakes, 1996), quando o primeiro decide *acariciar* o casco de um veículo histórico, sob o olhar inquisitivo do seu Tenente androide:

– É uma fantasia de juventude, Data. Devo ter visto esta nave centenas de vezes no Smithsonian, mas nunca antes a pude tocar.

– *Sir*, o contato táctil altera a vossa perceção da *Phoenix*?

– Oh, sim. Para os humanos, o toque pode relacioná-los com o objeto de forma muito pessoal. Fazê-lo parecer mais real.

– Deteto imperfeições no revestimento de titânio, variações de temperatura nas condutas de combustível. Não me é mais real agora do que era há um momento atrás.

(Frakes, 1996)

O diálogo afirmava-lhe a potência espectral dos sentidos, nomeados ou por nomear, a *nós*, humanos.

– Falou em sentidos?

– Sim, use tudo o que tem à sua disposição, *mein freund*. Não basta só pensar no passado; tal é útil mas usa apenas uma das várias ferramentas que tem ao dispor da sua rememoração. E se a visão é a ferramenta privilegiada neste seu tempo, capitalizada *ad nauseam* até ao ponto de uma saturada anestesia¹⁷ do campo do sensível, também não será a mais adequada ao que nos propomos aqui.

– Presumo que essa visão que fala se reduz ao ato de olhar, e não ao que José Saramago inscreve na contracapa do seu *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), “Se puderes olhar, vê[,] se puderes ver, repara”. – interrompeu J.

– Decerto que sim. Olhe à sua volta e *veja* os fantasmas que nos rodeiam naquelas *ruínas* que falávamos há não muito tempo. *Repare* naquele edifício ali; como nas suas laterais se desenha, não só o que já foi um prédio que a ele se encostava, como também as zonas do que foram as suas divisões: os ladrilhos da cozinha, o papel de parede de uma sala junto com as marcas, de cor mais viva, do que terão sido, provavelmente,

quadros lá pendurados. Veja como a sua ruína não é só literal como espectral. Observe como ainda dançam todos aqueles que lá viveram, sentiram, sofreram, amaram e que agora estão velados do mundo. Repare que daqui a um ou dois anos estes se extinguirão no completo apagamento de um novo condomínio, de outras gentes para aí virão viver, sentir, sofrer, amar. E que de nada têm a ver com os espectros que por hora aí habitam. Não serão necessários exorcistas para os expulsar, basta não os observar enquanto por cá assombam e eles desaparecerão por si próprios.

J., que descia nesse momento a rua de Santa Catarina, desacelerou a sua marcha para melhor apreender o momento. Era, de facto, como Dr. Lib indicava. Para quem passasse, aquele espaço apresentava-se como uma *cavidade* urbana, outrora *cariada* por um ou outro motivo e que entretanto sofrera uma *extração*. Quem iria olhar para aquele derroco, encerrado nas muralhas feitas por tapumes de construção e ver a etérea beleza dos fantasmas que ainda por lá habitavam?

– O sítio que conheci já não se parece a este. Esse outro pertence à mesma zona para onde estes espectros se eventualmente irão dirigir, após este interregno... após este limbo. O sítio onde nasci e cresci não tinha um metro de superfície, como este tem; as suas ruas eram mais escuras e apertadas, ainda que maiores em proporção ao meu corpo mais pequeno; as gentes que aí habitavam eram outras e, em alguns (muitos) casos, ainda vivas. Que é feito desse sítio? A sua *atmosfera mnésica*, geradora de um passado que se costuma tornar presente a cada vez que cá venho, como que se salvaguardando do esquecimento (Umbelino, 2022, p. 18), evapora-se a cada retorno. Este *meu* lugar existe cada vez



Fig. 12 Lateral do edifício nº 870, Rua de Santa Catarina, nº 874, Porto; 26 de novembro de 2016; arquivo do artista.



Fig. 13 Lateral do edifício nº 1235, Rua de Santa Catarina, nº 1239, Porto; 18 de agosto de 2024; arquivo do artista.

menos. Agora eu é que sou o estrangeiro deste *novo* lugar. Aliás, pensando melhor, não serei agora eu o fantasma?

Antes de se tornar pedonal, a rua de Santa Catarina abria-se, à sua direita, para a larga artéria da rua de Gonçalo Cristóvão, sempre velada pela antiga torre do Jornal de Notícias. Um pouco mais à frente, passando o Silo-Auto e descendo a rua do Bolhão, encontrava-se *O Buraco*, um restaurante local. Na esperança de uma rememoração pelos sentidos, J. arriscou almoçar lá. “Sente-se na que era a sua mesa habitual e peça o prato que costumava comer aqui”, aconselhou Lib, ressoando através da bolsa. J. assim o fez.

– Arroz de frango, sem sangue. – lançou, enquanto entregava o dossier plastificado do menu ao chefe de mesa.

O lugar estava igual ao que se lembrava, apenas o chefe de mesa, antigo ajudante, subira de posto numa natural progressão da cadeia de comando. O apertado corredor que sempre cruzara após passar a primeira sala, virada para a rua e as escadas que levavam à sala da cave e ao WC feminino; – esse corredor – mantinha-se igualmente apertado. Na *sua* sala, ao fundo, continuava o balcão com o frigorífico metálico que observava sempre de soslaio, através do espelho da parede, para ver se ainda tinham tarde de maçã. “O paladar é também um forte sentido” gracejou Lib e, na sua eterna curiosidade, continuou: “Era aqui que vinha enquanto criança?”. “Não”, rematou J.

Não era ao *Buraco* que J. vinha em criança, este era, aliás, um distante substituto do verdadeiro espaço que, no que tocava ao paladar, fazia parte da sua memória afetiva. Não era aí que tomava os pequenos almoços *à inglesa* no balcão de madeira de tons quentes, quando ia tirar sangue em criança; não era

aí que pedia o *Bitocas*, o gelado em forma de bicho, com cara de chantilly, olhos e bigodes feitos de bolacha, cabelos de fios de ovos e o nariz de cereja cristalizada (que nunca comia); não era aí que visitava o *buffet mesa redonda* aos fins-de-semana e se perdia na variedade cromática das frutas, saladas, pastéis, croquetes, enchidos, peixes e carnes – frias e quentes – e na baía das sobremesas feitas de bolos e musses; sempre intrigado pela hipnótica figura que o observava, de olhos esfíngicos, segurando um astro solar/lunar na sua mão larga, e que figurava na enorme viga feita mural de azulejo. Esse espaço¹⁸, no edifício *Emporium*, a 200 metros do local onde J. almoçava, era agora uma clínica de ortodontia.

Esse mesmo destino tivera o cinema onde vira o seu primeiro filme em sala – a *Branca de Neve* (Hand, 1937) – e outros *movies* que acompanharam o seu enamoramento pelo cinema, antes de pensar *em cinema*. *Batman*, de Burton, assim como a grande maioria dos filmes da *renascença* da Disney¹⁷. Foi o seu destino na única vez que gazetou no liceu e se esgueirou para ver o mais recente filme do James Bond, *Goldeneye* (Campbell, 1995). Rezava a lenda que, quando em '74 o *Exorcista* (Friedkin, 1973) lá estreara, um dos contínuos aterrorizara os espectadores nas sequências mais duras, numa deliciosamente assustadora experiência interativa. Esse sítio que era cinema e que agora se arrasara para dar lugar a um parque de estacionamento, lembrava *Big Yellow Taxi*, o hino ecológico de Joni Mitchell: “*they paved paradise to put up a parking lot*”, “eles acimentaram o paraíso para lá porem um parque de estacionamento”. E se, como estabelecera, se falava de um meio de representação já de si spectral (Bártolo, 2020, pp. 9-25), então o desaparecimento do espaço que lhe proporcionava a *séance* era, em si, motivo de dupla spectralidade.

Por esse motivo o arroz de frango, sem sangue, não teve o efeito pretendido nas suas papilas gustativas. J. pagou e, antes de sair, desceu à cave para ir ao WC. Foi aí que a coisa mais extraordinária aconteceu.

O espaço estava impecavelmente limpo e aromatizado. Revestido a ladrilhos brancos, o WC era aconchegado, com duas pequenas divisões: uma primeira com os lavabos na parede oposta a um urinol e um segundo, separado por uma porta, fazia entrever a sanita. Nada nesta disposição se destacava ou era admirável de forma alguma. A não ser o seu aroma. A fragrância, de notas lácteas, transportaram J., num chofre, para a sua creche. O golpe fez o seu estômago dar uma volta e sentir o desespero da primeira solidão longe dos progenitores. Sem imagens ou pensamentos que acompanhassem a memória, só o torcer das suas entranhas, num instintivo desespero de absoluta catastrofização. A reação foi de tal modo violenta que J. teve de abandonar de imediato o espaço. “Deviam usar o mesmo detergente de limpeza”, racionalizou, mas era tarde demais. Como o rastilho de uma bomba, ligações sinápticas começaram a fervilhar pelo seu corpo. A cara da sua mãe que se aproximava da sua, fazendo dois olhos verem-se como um só, ciclópico, em brincadeira. “Vamos?” perguntava a mãe. “Aonde?” respondia ele. “Assim a um sítio que tem bolinhos.” continuava a mãe. “Nãooo.” retorquia ele, fechando os olhos e enterrando a cabeça na almofada, fazendo-se difícil. A memória retrocedia e procedia violentamente. Não eram as *memórias-implante* que se habituara a *ver* e não havia quaisquer registos que as documentassem. Estava ainda mais novo e gatinhava pelo chão revestido a alcatifa castanha em direção à marquise, com os novos almofadados do tecido a acariciarem-lhe a mãozinhas rechonchudas. O sol brilhava, tingindo tudo de dourado. Era

a mesma marquise onde ficara, quatorze anos depois, parado, a contemplar o pátio e as traseiras das casas da outra rua, uns minutos depois do seu pai morrer. A contemplar o que seria de si, na consciência que nada seria o mesmo a partir de então e na disciplina auto-imposta do que teria de ser a partir daí. Tudo parecia um sonho. Um sonho sonhado por ele, aos 40, a imaginar o seu passado; ele próprio num sonho de si mesmo, aos 80, com todos os que conhecera mortos e enterrados, construindo e rememorando a partir de fragmentos lamacentos. Viu o denso lençol de água turva, repleto de algas que se faziam deslizar pela sua cara e se enrolavam no seu corpito jovem, após cair no velho tanque de uma casa de férias em Arcos de Valdevez. Sentiu um nó na garganta, um nó umbilical que se apertava sobre si, mais e mais; até um golpe rasgar o ventre que o protegia e um braço largo o puxar para fora, cegando-o com luz. 24 de Agosto, 1981, duas e um quarto da tarde.

– *Es kommt!* Está a chegar! – rejubila Dr. Lib.

J. chega ao topo das escadas a arfar. A sua pele fora revestida por uma película de suor gélido. Mas não estava mais no *Buraco*. Também aquele espaço se desdobrara, abrindo bocas de saída; mas desta vez era J. que havia evocado a ligação. Desorientado, revista a sua bolsa em busca do pequeno crânio, mas este não estava lá.

– Onde está, Dr. Lib?

Silêncio.

– Diabos vos carreguem, fantasma, se nesta hora de auxílio não me podeis valer. Onde se meteu? Onde estamos?

A voz do Dr. ecoa de súbito pelo novo espaço. – Devo

congratula-lo por este seu desbloquear. Sei que não terá sido fácil. Nenhuma purga o é.

J. contorna o vão de escadas e entra num amplo hall de entrada, com o soalho em madeira envernizada, um pé direito alto e *cortado* a meio pelo que parecia ser um biombo de betão.

– Nunca estive aqui antes, porque me traria aqui? Nada disto me traz memórias ou me leva ao passado. – atira J., não só em busca de resposta, mas também lançando o isco para que pudesse seguir a direção da voz.

– Tal como lhe disse, o retrocesso ao seu Arché, à sua origem, é só o primeiro passo na sua aprendizagem. Este, mais lato, mais exterior a si, é o seguinte. Estamos na Casa das Artes, a poucos quilómetros de onde estávamos há pouco. Foi o nexo mais próximo que encontrei para nos pormos em viagem. Não se preocupe, ninguém nos irá incomodar.

J. atravessa o hall e circunda o biombo, como que puxando o fio de Ariadne que a vocalização espectral lhe estendia. Do outro lado, um conjunto de cadeiras e mesas amontoavam-se, formando um armazém improvisado, escondido do hall de entrada. A voz de Lib abafava-se atrás do entrelaçado de móveis.

– Desenvencilhemo-nos destas tralhas. Ajude-me a revelar esta cicatriz para que por ela possamos viajar.

J. soltou uma risada, combatendo o temor – Mas o que faz aí, *Herr Doktor*, atrás de todas essas coisas?

– Solte-me e verá.

J. atira a bolsa ao chão e arregaça as mangas, iniciando a árdua tarefa com uma letargia que, aos poucos, se ia convertendo

em vontade.

– Esta espécie de... repositório de materiais de apoio... era um templo. Apresentava-se como o espaço particular da memória daqueles que cá vieram, nos anos que se seguiram à sua inauguração em '91, para ver os filmes disponíveis no catálogo da sua videoteca. Quatro televisores resguardados por detrás deste “biombo” acimentado que divide a ampla câmara de entrada, serviram de telescópio para os mundos de Kubrick, Greenway ou Cronenberg, entre os muitos outros. As zelosas funcionárias eram as guardiãs deste templo, protetoras dos seus tesouros de VHS e LaserDisc, artefactos agora dotados dessa obsolescência aurática que me falou, aos quais o visitante não poderia aceder sozinho, mas sim requisitar.

J. pára, limpando o suor. Por detrás de uma coluna de cadeiras já conseguia entrever Lib, de volta à sua redoma de vidro, gentilmente pousado no que parecia ser uma mesinha de cabeceira (um móvel aliás, que em nada pertencia àquele conjunto). Agora que se esvaziava, o espaço parecia ganhar, contraditoriamente, uma substância. Adensava-se de uma particular atmosfera. J. lembrou-se de *Chernobyl Project*, das 30 fotografias a partir de rolo radiossensível que Alice Miceli tirara, entre 2006 e 2010, no lugar homónimo. De como substanciara o *insubstanciável*, como captara o imaterializável. Apanhava a “violência invisível” (Helbig, 2019) dos restos de uma das calamidades que resultavam do progresso da humanidade, a 26 de abril de 1986, quando o reator número 4 da central nuclear explodiu. Sobre o seu trabalho, Miceli dissera:

A zona de exclusão de Chernobyl é um lugar vazio, mas na verdade cheio de algo visivelmente penetrante no seu ambiente, (...) que não é realmente percecionado:(...) a invisível

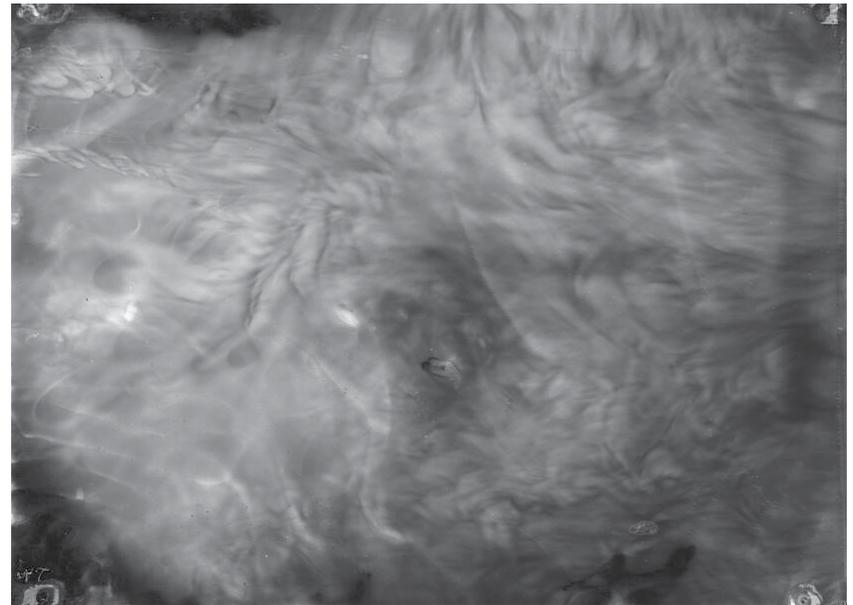


Fig. 14 Uma das 30 fotografias a partir de rolo radiossensível de *Chernobyl Project* (2006-2010), de Alice Miceli.



Fig. 15 Fotograma de *Os Pássaros* (Hitchcock, 1963) mostrando o “ponto de vista” dos pássaros; Universal International Pictures.

radiação gama, a contaminação radioativa. Assim, desse modo, este é um lugar que nunca chega verdadeiramente a revelar-se no campo visual. Aquilo que vemos pelo meio da luz visível, pelo modo que os nossos olhos humanos vêm, tem uma aparência... mas o que se passará com esta outra camada de realidade que poderíamos dizer que nessa situação estará para sempre presente, mas não reconhecida? Pelo menos não visualmente, não nos nossos sentidos. (Miceli in Americas Society/Council of the Americas, 2019, 00:02:00)

No entanto, J. começava a ver as cicatrizes que Lib falava. Via-as literalmente na parede do *biombo* de betão. Pequenos círculos cobertos a massa vislumbravam-se no cimento, marcas de onde penderam, outrora, as estantes do acervo da videoteca. Após uma inspeção pormenorizada, J. recuou, batendo em algo que jurara não estar lá no preciso momento anterior. Uma das mesas da videoteca ostentava um pequeno televisor *de tubo Sony Black Trinitron* e um leitor de dvds. O monitor emitia a imagem de uma estrada num espaço desértico, com troncos e ramos de palmeira em primeiro plano. Sobre a imagem surgia um título: “es.kommt”.

– Alguém vem por nós? comenta J., aproximando-se do televisor.

Ao longe aproximava-se um automóvel clássico, um Volvo Amazon preto, mas J. não o via através do televisor, observava-o como o *olhar-do-mundo* a olhar para si mesmo, de cima, como que feito gaivota, assistindo ao plano *impossível* do incêndio de *Bodega Bay*, n’*Os Pássaros* (1963) de Hitchcock. Uma impossibilidade que ultrapassava a condição *anestésica* retiniana da sua contemporaneidade – do fascínio (seguido de dessensibilização) pela imagem-simulacro da visão dos Deuses

nos planos de *drone* propagados *ad nauseam* – e a via substituída por uma impossibilidade que – num ato de resistência – era mais bizarra, obsoleta, de gabinete de curiosidades, na qual o carro era como um dos seus carrinhos à escala de 1/64 (ou seria 1/87?) e o espaço circundante não era mais que um diorama à mesma escala, encapsulado numa campânula de vidro semelhante à de Dr. Lib.

O automóvel abrandava e retém-se diante de J.

– Entre. – Sugeriu a caveira desde a sua redoma vítrea, tudo observando. – *Es kommt.*

11

DER UNHEIMLICHE ZYKLUS

No momento em que o Eterno Retorno me é revelado, deixo de ser eu próprio, *aqui e agora*. Sou capaz de me tornar inúmeros outros, e sei que esquecerei esta revelação assim que estiver fora da minha própria memória. Este esquecimento constitui o objeto dos meus próprios limites. Da mesma forma, a minha presente consciência só se estabelecerá no esquecimento das minhas outras possíveis identidades. (Klossowski, 1977, p. 109)

O assombro da viagem que se seguiu imprimir-se-ia para sempre em J. Sabia que era privilegiado pois, em qualquer outra companhia, não haveria condições para que a sua mente lidasse com o que vivenciava. Viajava como David Bowman para (e) dentro do zoológico feito para humanos que os seres supradimensionais montaram e se experienciava no final de *2001: Odisseia no Espaço* (Kubrick, 1968); mas, em vez de se perceber mais novo ou mais velho, experimentava o tempo visto de fora, exterior a este, intocável por este. Como que assistindo a um filme que se projetava diante de si. Sentiu no seu cérebro a justaposição de duas realidades: uma íntima, de interior lamacento do inconsciente da humanidade – que era o seu – do trauma, da repressão e repetição e da pulsão (d)e morte; e uma outra, diametralmente oposta, distante e asséptica, alienígena, vasta, que colocava a Humanidade como uma mera forma de vida entre muitas outras, mero resultado de um acaso evolutivo e de ínfima participação no espaço-tempo de um indiferente cosmos. Universo esse que, para seu espanto, também se repetia ciclicamente, como que mimetizando um trauma de criação e destruição cíclicos²⁰.

Sempre consigo, Dr. Lib continuava a sua função de guia, mas numa dinâmica que agora transitava da escuta psicanalítica para uma emotiva partilha, invertendo posições com J. de doutor para paciente.

J. começou por sentir, ao longe, um foco de luz, iluminando o vácuo espacial. Uma estrela. Vinda das proximidades, uma névoa cósmica aproximava-se lentamente, revelando um pequeno planeta que se ocultava no breu cósmico. Um planeta com montes e vales de terra e lama que derretiam sob um calor húmido primordial.

A terra treme. Escapam-se vapores do seu interior.

– Aconteceu-me uma coisa horrível! Pressentimentos inquietantes, terríveis, ameaçadores, passam-me pela cabeça como nuvens negras de temporal, impenetráveis aos raios alegres da amizade. Pedem-me que lhe conte o que me aconteceu. Mas só de pensar nisso começo a rir como um demente. Para ser breve: a pavorosa visão que tive, e cuja fatal influência tento em vão descartar, consiste simplesmente em ter visto - no dia 30 de outubro, ao fim do dia, um vendedor de barómetros, telescópios e outros instrumentos óticos que entrou na minha casa e se ofereceu para vender os seus instrumentos. Espreitei a névoa noturna, apesar de se conseguirem ver alguns planetas. Acho que nunca mais vou esquecer o nome dele! O seu nome é Zeck!

A terra vai-se subterrando, dando lugar a pântanos. Lá em cima, no céu, a névoa cósmica afasta-se, em direção ao sol.

J. lembrou-se da advertência de Lib. “os Zecks são todos *heimlich*. *heimlich*? Que entende o senhor por *Heimlich*? Pois muito bem: sinto-me com eles como ante um poço cheio ou

uma lagoa seca. Não podemos passar junto a estas coisas sem ter a impressão...que a água, algum dia, brotará de novo.”

Entretanto, no novo mundo já existem plantas. Uma mosca está presa numa teia que oscila com o vento. Uma aranha surge para iniciar a sua refeição. Um grupo de insetos jaz, sereno, inconsciente do destino da mosca.

Ali perto, perfurado numa rocha, um umbral aponta à escuridão. A entrada de uma cripta.

– Por vezes o meu pai permanecia imóvel e silencioso no seu sofá, a soprar nuvens espessas de fumo, que nos envolviam como nevoeiro denso. Nessas noites a minha mãe ficava muito triste. Às nove horas em ponto dizia: “temos que nos deitar pois vem aí um Zeck”... a Criatura!

Da cova vem uma mão que se apoia na parede rochosa. Segue-lhe o resto do corpo. Um humanoide, coberto apenas por um manto, como que desperto de um infinito torpor, vem à luz. Os seus pés descalços chapinam numa poça de água.

– Está a chegar. Consigo ouvir os seus passos. Realmente eu também ouvia aqueles passos lentos e arrastados misturados com o som da água. Cada vez esse som me amedrontava mais.

O humanoide afasta-se letargicamente, cambaleando e arrastando o seu longo manto molhado e sujo pela terra, como a cauda de um réptil.

J. olha instintivamente para Dr. Lib, tentando reconstruir-lhe os músculos e a carne sobre o crânio animado. Poderia aquela criatura humanoide ser o seu guia? Este, no entanto, continuou:

– Um dia perguntei: “como é que ele é?” A minha mãe respondeu-me: “não te preocupes, que não existe. Pensa antes na Natureza e dorme.”

Águas caem numa cascata. O dia é soalheiro. No tronco de uma árvore voa uma pequena criatura feita de reflexo de luz. Do interior da cascata emerge o Homem-Criatura. Nos troncos que o cercam, destaca-se um em particular, inchado, semelhante ao ventre grávido de uma mulher, com uma toca de animal no seu *umbigo*.

– A sua resposta não me deixou nada satisfeito... pois eu continuava a ouvir o Zeck ou a Criatura ou o que fosse a avançar com o seu passo lento. A parar e a observar-me.

A Criatura-Homem sobe a uma estrutura para observar a região que o rodeia. Deita-se e dorme.

– À espera da oportunidade de entrar e me atirar a areia para os olhos e com eles ensanguentados, levar-me para o ninho onde as larvas e os outros bichos se encontram à espera para serem alimentados... De repente ouvi: “Olhos! Dá-me os olhos!” Gritava ele com uma voz surda, ameaçadora. Um violento pavor fez-me gritar bem alto. Saí do meu esconderijo e tombei sobre o soalho... a Criatura... segurou-me.

A Criatura sonha com nuvens. Sobre estas, um anjo observa desde um aporético futuro, depois arrastado por suas asas até desaparecer.

Lib continuava, rosnando por entre os dentes, perdido na sua memória. – “Pequena besta! Pequena besta!”

O dia nasce na floresta. O Homem-Criatura acorda e

avança até à orla da floresta. Um bode espreita pelo capim. Um jovem cervo pasta ao longe.

– Subitamente levantou-me... “Temos olhos agora. Olhos. Belo par de olhos”... sussurrava a Criatura. Foi então que o meu pai ergueu as mãos e suplicou: “Mestre! Mestre! Deixe em paz os olhos da criança.”

Sob um tronco decepado está esculpida uma pequena casa cúbica. A porta de entrada abre-se lentamente, iluminando o interior da casa de madeira. Escadas. Um conjunto de machados e machadas afixados numa parede.

– Zeck, a Criatura riu ruidosamente e gritou: “Está bem! Deixemo-lo com os olhos! Que ele soluce durante todo o seu penar por esse mundo!”

J. começava a reconhecer aquelas memórias. Mas não eram memórias, nem suas, nem de Lib; eram, na verdade, uma ficção. Dr. Lib partilhava, como seu próprio trauma, *Der Sandmann* (1816), o tétrico conto de E. T. A. Hoffmann. Nela, o surgimento de um homem de particulares características, fazia espoletar no protagonista o *retorno do recalçado* do trauma da morte de seu pai. Era o conto que Freud havia usado como exemplo para explicar o seu conceito de *unheimliche*²¹, em 1919. Hoffmann tecera a estória como um apanhado de cartas, numa forma posteriormente usada, por exemplo, por Mary Wollstonecraft Shelley no seu *Frankenstein*; ou, *O Moderno Prometeu* (1918) – nos diários escritos pelo homónimo Doutor – ou Bram Stocker em *Drácula* (1897) – nas cartas, diários e recortes de jornal organizados por Mina Harker – e que se traduziu no cinema da atualidade pelo sub género de terror apelidado de *found footage* e popularmente reconhecido em

filmes como *Holocausto Canibal* (1980) de Rogerio Deodato. Era uma estratégia brilhante: aproximava o leitor aos personagens numa relação de intimidade voyeurista enquanto, ao mesmo tempo, criava o *suspension of disbelief*, enraizando a estória na realidade do leitor-voyeur. Esses arquivos ficcionais eram os que Freud se permitia ler enquanto relatos de um paciente ficcional. O complexo de castração, que desenvolvera no seu estudo sobre o *Pequeno Hans* dez anos antes²², era o sugerido mecanismo de recalçamento que leva o protagonista do conto – Nathanael (que Freud grafara erradamente como Nathaniel, o que fazia questionar se este estava a citar o conto de cabeça) – a um estado neurótico quando reconhece em Coppola, um vendedor de equipamento ótico, um outro homem do seu traumático passado. Esse homem é Coppelius (nome de curiosa aliteração com o seu *doppelganger*), um odioso advogado com quem Nathanael interage enquanto criança e que, por sua vez, associa ao *Homem da Areia*, a criatura que vem de noite espalhar areia nos olhos das crianças que não querem dormir até que estes lhes saltem das órbitas. Coppelius aparece em serões ocasionais para fazer experiências alquímicas com o pai de Nathanael e, numa noite em particular, a criança – imbuída do horrífico conto – esgueira-se até ao escritório para ver o espetáculo. Assusta-se com o que vê – Coppelius prega brasas em figuras sem olhos – e quando é apanhado, o seu pai suplica para que o advogado não queime os olhos da criança, que entretanto desmaia. Um ano mais tarde, o seu pai morre num destes serões alquímicos, com a sua cara desfigurada pelo fogo de uma explosão, e de Coppelius... *nem o ver*. O que faz Nathanael (des)conhecer Coppola? O que causa o estranho-familiar em Nathanael? O homem que matou o pai; o monstro que vem buscar os olhos das crianças; o homem que vende aparelhos ópticos. Coppola, Coppelius, Homem da Areia. Olhos, olhos, olhos. Repressão,

repetição.

J. lembrou-se de imediato da peça homónima de Stan Douglas que visitara²³ em 2005. Dois projetores de 16mm disparavam sobre uma tela, formando duas imagens em movimento a preto e branco, diferentes entre si, mas que se formam numa só, de estranheza familiar. Estava nos velhos estúdios da Ufa, perto de Potsdam-Babelsberg, numa zona assombrada por espectros da história da humanidade e do cinema alemão em particular, e ao longo de cerca de dez minutos seguia um movimento de contínua rotação a 360°, mostrando o artifício de um cenário montado em estúdio que simulava um *Schrebergärten*, uma horta urbana. O jovem Nathanael lê a sua correspondência com amigos próximos, refletindo o trauma infantil espoletado pelo referido encontro que provocara o retorno do recalçado, enquanto J. escutava, em *off*, o feedback dos destinatários Clara e Lothar. As cartas eram passagens (ligeiramente adulteradas) do conto de Hoffmann. Na sua instalação, Douglas cruzava – assim como os projetores – a *estória* com a *história*, a neurose infantil com ruína benjaminiana do Pós-Guerra Fria na Alemanha. A imagem à esquerda distinguia-se da direita num *descubra as diferenças* que lhe apresentava uma Alemanha pré e pós-reunificação. À esquerda, estava adereçado um dos terrenos para aluguer da região de Potsdam no qual os pobres poderiam cultivar a sua própria comida – os *Armengärten* – num modelo de planeamento urbano do século XIX que se destinava a colmatar a falta de alimentos nas classes mais baixas. Curiosamente, foi outro modelo nascido nos anos '60 do século XIX e baseado no ideal burguês de sociedade de Moritz Schreber – que via a criação de jardins como uma forma de fortalecer a juventude – que acabou por se fixar na palavra que identifica

este tipo de lotes, em alemão, *Schrebergärten*. Esta lógica de produção própria e recreação manteve-se durante a República Democrática Alemã. No entanto, se J. se voltasse à direita da imagem, era-lhe apresentado um cenário muito diferente: o resultado da especulação imobiliária da pós reunificação, na qual mais de metade desses lotes viraram hotéis, casarões e centros comerciais. Nathanael não estava sozinho. Coppelius, o abjeto advogado, assim como o seu alter ego *Homem-da-Areia*, pareciam também passear-se sobre o décor, ora na forma de um pobre arrendatário da pré reunificação, ora como operário de uma das construções resultante de um novo modelo capitalista de sociedade. Os restantes 180° de estúdio eram, também eles, um simulacro dessa ruína, berço de produções como *Metropolis* (1927), de Fritz Lang (para o qual foi construído o maior *sound stage* da Europa na época), mas também uma poderosa ferramenta da *Gleichschaltung*, a *coordenação* nazi. Um objeto pleno de maravilhosas dissonâncias, pensou J. Stan Douglas não ilustrara as pulsões de Nathanael, mas expandira-as numa teia constelar que apanhava (neste contexto a aracnídea palavra do castelhano *atrapava* funcionaria ainda melhor) as pulsões da história da Alemanha no conto de Hoffmann e na teorização estética de Freud. Repressão, repetição.

Perdido em pensamentos, J. nem se apercebeu que a terra que observava estava agora abundantemente populada por hominídeos semelhantes à criatura. Esplêndidas igrejas, maravilhosamente decoradas e vastas cidades, com prédios a perder de vista, zonas em construção e portos carregados de mercadorias.

– “O Zeck ainda aí está?” “Não, meu querido. Já se foi há muito tempo...” Muitos anos passaram. O meu pai tinha morrido.

Estava, desde esse momento disposto a vingá-lo, acontecesse o que acontecesse. Nem que, para tal tivesse que vagar pelo mundo fora à sua procura. Encontrei acidentalmente Clara, no mesmo barco onde ia, que me falou da carta que eu tinha enviado ao seu irmão e que ela, erradamente, tinha recebido...

Um comboio de carga percorre a linha férrea a alta velocidade.

– Disse: “Vou falar-te com toda a franqueza: creio que todas essas coisas horríveis e pavorosas que descreves, existem apenas na tua imaginação e que a parte que respeita aos factos reais é muito pequena...”

Ao longo do leito do rio, uma coluna de árvores delimita a fronteira para a floresta.

– “É também certo que esta sombria força material, desde que nos abandonemos voluntariamente a ela, atrai e fixa em nós certas imagens estranhas que o mundo exterior coloca no nosso caminho.”

Ao longe, uma torre de observação. Isolado e parcialmente consumido pelas matas, encontra-se um complexo industrial aparentemente abandonado.

– “De tal forma que somos nós mesmos que aticamos o espírito que parece falar através dessas formas, exatamente como nós temos a loucura de as imaginar. Se o teu estado não me afligisse tanto, até ao mais fundo do meu coração, eu poderia, afinal, brincar a respeito desse Zeck ou, como lhe chamas, a Criatura.” Nada mais havendo para dizer, despedi-me e fui-me deitar. Um pesadelo profundo e negro, no entanto, assaltou-me: imagens fragmentárias, dissonantes... e a Criatura! Uma visão

do Zeck tal como o conhecia desde criança. O tempo tinha retrocedido numa espécie de contagem decrescente. Giuseppe Coppola, assim se chamava o vendedor de produtos óticos estava de novo a intervir. No negro da noite, as ruas pareciam seres vivos transportados pela Criatura... Zecks por todo o lado. Um microscópio de Coppola mostrava até Zecks em formação inicial. Princípios malignos, princípios hostis. Podem fazer coisas horríveis, são uma potência diabólica...

Maquinaria opera sem supervisão. A luz que ilumina o espaço é intermitente. Vinda da escuridão, a face do Homem-Criatura aproxima-se. Uma vasta malha urbana entrevê-se a partir de centenas de luzes alinhadas formando padrões geométricos. Um mostrador digital aponta a contagem dos oito aos quatro segundos. As luzes de um bairro residencial piscam aleatoriamente, num bizarro espetáculo de luzes.

Árvores e céu. Lá no alto, a linha formada pela combustão de um objeto voador.

O Homem-Criatura olha em frente, consternado. Não se lhe conseguem ver os olhos, enterrados dentro da sua face.

Num ambiente asséptico, duas patas de uma centopeia agitam-se involuntariamente, num reflexo muscular, até pararem.

Placas de uma armadura negra oscilam, num lento movimento rítmico. Detalhes da carapaça do abdómen de um escaravelho que se contorce, virado ao contrário, sobre um areal.

– Cresceram. Já se podiam ver a olho nu. Criaturas horríveis. Não há dúvida, portanto, de qualquer incerteza

intelectual aqui. Sabemos agora que não devemos olhar para os produtos da imaginação de um louco, a quem, nós, com a superioridade de mentes racionais, somos capazes de detetar a verdade sóbria; e, no entanto, esse conhecimento não diminui a impressão de estranheza em nenhum grau. Nathaniel queria acreditar no que pensava e, ao mesmo tempo, pensava em Clara. No seu espírito gélido e insensível à radiação de algum mistério. Pensava que ela era apenas uma superfície multicolorida num mundo a preto e branco.

Um fundo escuro neutro. Uma mão, gigante em comparação, coloca a miniatura de um Volvo Amazon preto, à escala 1/87.

– De repente acordou. Quando olhou à sua volta, todo o seu corpo estremeceu. Já não era somente o homem da areia que o aterrorizou a vida toda. Verificou que se encontrava numa ilha de areia... o ninho dos Zecks, talvez.

Uma coluna de palmeiras ladeia uma estrada que atravessa uma região desértica. Ao longe estão colinas despidas de qualquer tipo de vegetação.

– Uma coisa era certa. Não reconhecia aquele lugar nem se reconhecia no seu corpo. Como certa vez o seu amigo Lothar lhe tinha dito: essa força sombria e material, desde que nos abandonemos voluntariamente a ela, atrai e fixa em nós certas imagens estranhas que o mundo exterior atravessa no nosso caminho. *Es.Kommt*, apareceu-lhe. Seria uma dessas imagens, pensou para consigo, no corpo em que não se reconhecia. Alguma vez o seu coração, espírito, pensamento teriam estado concentrados numa só coisa, que o impedisse de ter qualquer outra preocupação?

Uma imensa massa de nuvens é atravessada, revelando um oceano iluminado pelo sol.

– Sentir-se-ia a fermentar e a ferver e o sangue, em ebulição e que palpitava nas veias, realçaria a cor da face. O olhar estranho parecia querer apreender no espaço vazio formas invisíveis a todos os outros olhos e as suas palavras extinguir-se-iam em suspiros inquietantes. Os seus amigos perguntavam: O que lhe aconteceu, meu caro? O que é que tem?

Vistas de cima, como que por deuses, vastas regiões desérticas estendem-se por centenas de quilómetros. Acima destas, muito por cima, conjuntos de estrelas formam milhentas constelações possíveis. Entre alguns destes corpos celestes, entrevê-se a névoa de nebulosas. E era como se tudo começasse de novo, numa nova iteração ou, quem sabe, numa mesma, repetida ao enésimo detalhe, em perene e paulatino *loop*.

J. lembrou-se do diálogo de Zaratustra com seus animais, no afamado livro de Nietzsche²⁴:

Tudo vai e tudo volta; a roda do ser marcha sem fim. Tudo morre, tudo renasce, o ano do ser está eternamente em curso. Tudo se quebra, tudo está reunido; eternamente se constrói a mesma casa do ser. Tudo se separa, tudo se encontra; o ciclo do ser continua eternamente fiel a si próprio. (Nietzsche, 2008, p. 213)

Dr. Lib, de volta à sua atitude original, fria, (psic)analítica, remata, no seu perene esgar:

Mas um dia voltará este conjunto de causas que me têm preso – será por ele que eu de novo serei criado! Eu próprio faço parte das causas do eterno regresso! Voltarei com este

sol, com esta terra (...) – não para uma vida nova ou melhor ou semelhante: Regressarei eternamente para esta mesma vida idêntica a si própria, nas coisas grandes como nas pequenas – a fim de ensinar de novo o eterno regresso de todas as coisas... (Nietzsche, 2008, p. 216)

Depois, até porque talvez tenha sentido que deveria retomar ao seu *ethos* de guia, comentou na sua mais que habitual ironia jocosa:

– Um engenhoso investigador da natureza tentou há pouco tempo... subordinar os sucessos das suas investigações a certas leis que, assim, neutralizariam a impressão do *unheimliche*. Não me atrevo a dizer que o tenha conseguido.

NOTAS DA PARTE 1

¹ O projeto web *The Future of Indeterminacy: Datafication, Memory, Bio-Politics* (indeterminacy.ac.uk) define a questão do anarquivo e sua simbiose com a arte com resumida clareza. Segundo o site: “Os arquivos podem ser vistos como tecnologias violentas de inscrição. Eles forçam a coerência à incoerência com os seus rígidos modelos de memória que ordenam os acontecimentos cronologicamente, alfabeticamente, por região geográfica, grupo ou nação, por outras palavras: de acordo com o cânone. (...) Historicamente, a prática crítico-poética da anarquivação tem procurado expor as tendências destrutivas do arquivo, questionando o estatuto probatório do documento, a abordagem ‘mais é melhor’ da informação, e demonstrando que as interpretações são sempre redutoras. (...) Contudo, o anarquivar não é apenas uma prática contestatória. É também uma prática estético-lúdica. Estética porque reconhece as diversas formas da memória, como dobras, diagramas, labirintos e rizomas. Lúdica porque preserva e desperdiça, conecta e desconecta, lembra e esquece.” <https://indeterminacy.ac.uk/about-anarchive/> (consultado a 21-08-2024)

² O conceito introduzido por Derrida nos *Espectros de Marx* (1993) é expandido por Mark Fisher sendo que, enquanto o primeiro usa a *hantologia* para questionar a relação entre o passado, presente e futuro a nível filosófico, em particular relação à política e à metafísica, descrevendo a inevitabilidade dos espectros da história que moldam o presente; o segundo volta a este conceito, aplicando-o à cultura contemporânea e descrevendo uma condição em que o futuro foi *perdido* e o presente, assombrado pela nostalgia e pela reciclagem incessante do passado, vê a cultura presa num ciclo (Fisher, 2012).

³ O termo *arché*, que em grego significa *origem* ou *princípio*, refere-se ao ponto inicial ou fundamento de algo. No seu ensaio *Mal de Arquivo: uma interpretação freudiana* (1995), Derrida aprofunda esta noção, questionando a ideia de uma origem estável e fixa do discurso histórico; apontando a impossibilidade de alcançar uma verdade primordial, corrompida pelo *mal* feito repressão, esquecimento e destruição, num impulso de morte freudiano extrapolado para o coletivo da humanidade.

⁴ Adaptado da faixa sonora *Boxman (Mr. Niles)* do álbum dos Tuxedomoon *You* (1987). Conta a estória de um homem que chega a casa para encontrar o caixote de um televisor. Caixote este que instintivamente, ou a partir de um chamamento que não consegue suprimir, o homem coloca na sua própria cabeça. A ambiência sonora, assim como as vozes, evocam as vibrações noir-mecânico-viscerais de body horror de um filme de David Cronenberg. A transcrição original da faixa sonora dita:

Coming home from work, a day like any other. But this day, I found a box. Or... a box found me. Just an ordinary box. Once containing a television set. But the way it looked. More... like... home. Then home. So, I sat down and looked at it for a while. And then I... tried it on... for size. And when I got my head inside. (muffled voice) I heard a different sound... all together. (Another strange voice appears) Welcome home Mr. Niles. We've been waiting for you... (voice transform into a maniacal laughter) (Geduldig, 1987).

Faixas citadas, escrita e voz de Bruce Geduldig; copyright e publicação de Crammed Music e Joeyboy Music, gravado no Daylight Studio (Bélgica); masterizado no Studio-Nord-Bremen (Alemanha).

⁵ A quando em um momento de escrita livre durante a produção deste capítulo, inventei uma memória falsa, uma fotografia a título de *placeholder*, para descrever um momento da minha infância no qual visitei o parque temático de Coimbra, o *Portugal dos Pequenitos*. Um logro temporário para que, mais tarde, pudesse pedir à minha mãe – arconte desse acervo – um registo fidedigno que viesse a retroativamente corrigir no texto e a colocar em imagem na minha lista de figuras. No entanto, como que uma premonição a que Freud chamaria no seu ensaio *Das Unheimliche* (1919) de “omnipotência de pensamentos”, a imagem materializou-se tal e qual a tinha descrito, aparecendo no conjunto de fotografias dessa época enquanto explorava o dito álbum. Na verdade, a imagem deveria estar de tal modo enraizada na minha mente/corpo, que o ato de *imaginação* apenas a chamou de volta, e a minha mente/corpo reagiram na naturalidade do instinto da escrita.

⁶ Na religião gnóstica, os arcontes são vistos como entidades espirituais, poderosas e malignas, que governam o cosmos material, e são muitas vezes descritos como intermediários entre o ser humano e o verdadeiro Deus transcendente. Estes seres são responsáveis por manter a humanidade presa ao mundo material e ignorante de sua verdadeira natureza espiritual.

Nos textos gnósticos, como o *Apócrifo de João* (2 EC), os arcontes são associados a Demiurgo, divindade criadora do mundo material. O Demiurgo e seus arcontes são descritos como seres cegos e arrogantes, que criaram o universo físico de forma imperfeita e tentam controlar a humanidade, impedindo as almas de alcançarem o conhecimento – do grego *gnose* – e retornarem à verdadeira divindade, além mundo. (Jonas, 2001) A criatura conhecida como Dr. Lib inspira-se e relaciona-se livremente, também, com esta reinterpretação envolta em misticismo (tão útil a esta diegese) que a religião gnóstica faz da primeira definição de arconte enquanto magistrado – do grego *arkhon* – para a representação das forças que mantêm os humanos presos à ilusão do mundo material e longe de um “verdadeiro” conhecimento espiritual.

⁷ A Escala de Kardashev é um método proposto pelo astrofísico soviético Nikolai Kardashev para medir o grau de desenvolvimento tecnológico de uma civilização. Foi apresentado originalmente em 1964 e utiliza-se de três etapas ou tipos, classificando as civilizações baseado na quantidade de energia coletada, utilizada e processada e seu aumento em escala logarítmica.

⁸ O paradoxo de Fermi propõe a aparente contradição entre as altas estimativas de probabilidade de existência de civilizações extraterrestres e a falta de evidências para, ou contato com tais civilizações.

⁹ O termo pós humanidade ou pós humano (Post Human Condition) está já conotado com o final do período de desenvolvimento social conhecido como humanismo (Pepperell, 1995, p. iv). Nesse sentido, o pós humano pensa as questões que a evolução tecnológica apresentou enquanto possibilidade para repensar os limites do biológico: a robótica, a comunicação, a próstética, a inteligência e vida artificiais, a nanotecnologia, a manipulação genética, para apontar alguns.

¹⁰ Na teoria lacanianiana, o olhar é um fenômeno perturbador: o sujeito nunca é completamente dono da sua visão, pois o olhar do outro – o *olhar do mundo* – afeta-o e desafia a sua percepção e posição. O sujeito é, por assim dizer, olhado antes de poder olhar, o que gera uma sensação de perda de controle ou de fragmentação da identidade. No seu livro *Maus Novos Tempos. Arte, Crítica, Emergência*. (2015), Hal Foster faz uma ligação significativa entre o conceito do olhar lacanianiano e a arte contemporânea, que explora e expõem

a tensão entre o que é visto e o que escapa à visão, entre o que é mostrado e o que é reprimido. Uma arte que joga com o desconforto do espectador, que resiste à compreensão total ou ao consumo fácil, num reflexo deste olhar lacanianiano. Nesta ficção, a perspectiva sobre a qual o olhar é estudado adquire as características de realismo mágico, invertendo-se, como sugere o comentário de Žižek em *Lacrimae Rerum* (2005), para uma impossibilidade na qual o espectador “adquire” o poder do *olhar do mundo*, como quando um espectador vê além do ponto de mira limitado de um personagem num filme.

¹¹ Em 2004, aquando da minha residência Erasmus na Faculdade de Belas Artes da Universidade Complutense de Madrid, conheci Sven Gossel, com quem travei uma das mais fortes e duradouras amizades da minha vida, para além de forjar uma relação de colaboração de trabalho artístico. Durante esse ano, filmamos uma curta metragem que batizamos de *Três Noites em Madrid*: a estória de uma criatura que acorda 200 anos após adormecer, numa cidade e sociedade que já não (re)conhece. A curta metragem é construída através de uma colagem/montagem entre registos documentais do quotidiano da urbe, a ficção de uma figura que por ela deambula e a narração em *off* dos pensamentos da segunda. A figura de um homem (Sven Gossel) é representada em pensamento pela voz de uma mulher (Julia Burns). Há alusões veladas ao cinema de género, sem nunca entrar ou querer entrar nesse território. A solidão, desde a sua percepção mais óbvia, à mais singular, é um tema que transborda por todo o objeto. O voyeurismo também o é. Filmamos sem autorizações. Um casal acaricia-se num banco de jardim. Um velho vagabundo dorme profundamente (estará a curar uma ressaca?). Noutro parque, um *dirty old man* oferece milho a umas raparigas orientais - que por lá passeiam na procissão de um casamento - para atrair passarinhos às suas mãos (enquanto usa uma, leva de forma velada as outras mãos livres a tocar na sua virilha). Enquanto isto, ouvimos a criatura:

Don't trust creatures to change, I say. This is why I killed this man today. Not because of what he did. Nor what I saw him doing. But because of whom he remebered me of. There was once a man who received a letter from his two rich aunts. All his life he was warned about the villany of those two aged women. All his life he was advised not to visit them. But, in spite of it all, he did. Remembering that people can't be born entierly bad, he went to their old house and had tea with them. A polite conversation took place. A diplomatic game of cat and mouse. – Why haven't you come to visit us before? – they asked. – You realise how busy

I am. – He gracefully answered. One hour later, as he was leaving their home, he felt something strange... and fell dead to the ground. The two old ladies had poisoned his tea. That afternoon they buried his body in their backyard.

Para o espectador que não ficou hipnotizado pelos passarinhos, segue-se um igualmente (senão mais) hipnótico jogo de agarrar e largar de mãos que ocorre nos cantos da imagem e narra as, cada vez mais, frustradas investidas do velho do parque.

Originalmente por razões de ordem prática, mas mais tarde, também, pela curiosidade no resultado, decidimos – cada um de nós – montar a sua versão do filme. Não é, afinal, isso mesmo que todos fazemos quando vemos um filme? Portanto, determinamos que o *footage* não tinha de ser absolutamente o mesmo nem a maneira como este era editado. Elementos que usei na minha versão, não aparecem na versão do Sven e vice-versa. A minha versão do filme está disponível no vimeo através do seguinte link:

<http://www.vimeo.com/jeronimorrocha/threenightsmadrid>
(password: dulcinea)

¹² J. usa aqui a palavra *errada* médium enquanto o *medium* – resgatado do campo da arte no discurso greenbergeano (Greenberg, 1939) que Rosalind Krauss posteriormente expande na sua condição *pós-medial* (Krauss, 1992) – para o enlaçar com o território do espiritismo, da mediunidade, daquilo ou daquele que está em comunicação com o além. Longe de leviano, este *engano* introduz uma certa ironia, permitindo o atravessar do conceito do espectral, território desta investigação, por esse conceito *duro* e sobejamente conhecido da crítica de arte.

¹³ O filme *Tenet* (2020), de Christopher Nolan, inventa uma crono-tecnologia designada de “entropia invertida” na qual se permite ao utilizador da mesma viver o tempo ao contrário, ou seja, da frente para trás. A percepção de alguém que viaja pela entropia invertida, revela um mundo com a particularidade de alguém que faz *play* em *reverse* num qualquer dispositivo de imagem em movimento: as pessoas falam ao contrário, os carros movem-se para trás, a manhã dá lugar ao nascer do sol, que se põe para a madrugada do dia anterior, etc.

¹⁴ N’O *Elogio da Infâmia* (2006), Fernando José Pereira apresenta a infâmia como um espaço fronteiro e dissensual, essencial à vida democrática, pois

corporiza o antagonismo em contraste com a demanda liberal pelo consenso. Este território de resistência amoral, afastado das lógicas morais ou imorais, revela a vitalidade do conflito, especialmente num contexto contemporâneo onde o antagonismo está “pacificado” em mera competição agonística. A infâmia ressurgue como um ponto de resistência contra o politicamente correto e a transparência consensual, sendo vista, tal como a arte, como um espaço radical e necessário para desafiar a conformidade e a acomodação no debate público.

Após a perversa comparação dos arquivos do mal à sua obra, pela parte do *provocateur* Dr. Lib, J. reafirma a legitimidade da sua prática como algo que, precisamente enquanto território da arte, se deve banhar sem pudor dessa infâmia, sem qualquer remorso ou necessidade do apelo ao – também já prevertido por um camaleónico capitalismo tardio – “politicamente correto”.

¹⁵ No seu livro *O 18 de Brumário de Louis Bonaparte* (1852), Marx descreve o golpe de estado recém ocorrido em França, quando Carlos Luís Napoleão, eleito presidente do país em 1848, resolve impor uma ditadura três anos depois. A data escolhida é de 2 de dezembro de 1851, no aniversário de 47 anos da coroação do seu tio, Napoleão Bonaparte, como imperador da França. Essa repetição de Napoleões no poder inspirou Marx a formular a célebre frase que abre o seu texto: “Hegel observa algures que todos os grandes fatos e personagens da história universal aparecem como que duas vezes. Mas esqueceu-se de acrescentar: uma vez como tragédia e a outra como farsa” (Marx, 1982, p. 417). A ironia de Marx está presente até no título do livro. Anos antes de se tornar imperador, o primeiro Napoleão também perpetrara um golpe de Estado a 9 de novembro de 1799, no qual se tornou cônsul de França. No curioso calendário que o país havia adotado após a revolução de 1789, essa data correspondia ao dia 18 do mês de brumário; indicando que o golpe de Napoleão III não era mais que uma cópia daquele que fora dado antes por seu célebre tio ou, arrastando ao contexto desta tese, um *doppelganger* de estranheza familiar do primeiro.

¹⁶ Adaptação livre do momento a que Freud se referere, no seu ensaio *Das Unheimliche* (1919), às primeiras instâncias do uso da palavra *unheimliche* na literatura.

¹⁷ No seu texto *Notas da desolação – Notas sobre arte e real* (2008), Fernando José Pereira propõe uma postura no campo da arte, que se opõe a este estado

de insensibilização visual que domina a contemporaneidade, a partir de uma condição experimental a que chama *desanestesia*, “formada pela junção do prefixo *des* à palavra anestesia. Esta significa originalmente a negação da beleza *aisthesis*, mais recentemente viu-se vulgarizada como anulação da dor. A noção de desanestesia tenta corporizar no seu jogo de significações uma aproximação aos dois conceitos anteriores. A colocação do prefixo *des* contraria, contudo, a direção significativa a que se propõe, isto é, revela a apologia da cruzeza, e não o contrário. Uma tentativa de aproximação ao *real*” (Pereira, 2008, p. 19). O infame Dr. Lib – ele próprio um monstro do *id* – envolto pela sua condição de *unheimliche*, de choque com o sensível, visita esse território e joga com este conceito, de *des-aisthesis*.

¹⁸ A omissão do nome é propositada e permite-me contribuir para o espaço de apagamento que falo e a que esta tese se dedica, na sua anarquivização.

¹⁹ À expressão “renascença” da Disney, refiro-me ao período – balizado na década de ‘90 –, que se viu marcado pela produção de um conjunto de longas metragens de cinema de animação com sucesso comercial e da crítica, resgatando a imagem aurática que o estúdio adquirira no passado e se via em declínio desde a década anterior.

²⁰ Este texto baseia-se e adapta a transcrição do filme *Der Unheimliche Zyklus (2007-2019)*, com trechos de Fernando José Pereira a partir de *Der Sandmann (1817)* de E. T. A. Hoffmann e com segmentos de *Das Unheimliche (1919)* de Sigmund Freud. Consultar o acervo na Parte 3 em “U [DER UNHEIMLICHE ZYKLUS (2007-2019)]” para mais detalhes sobre o filme.

²¹ Estruturado em três partes, *Das Unheimliche* apresenta-se como uma viagem pelos conceitos de repressão e repetição. A primeira secção vinca a validade e peculiaridade da palavra, ora do ponto de vista etimológico, ora do histórico, ora semântico. Assente o termo, a segunda parte lança-se numa enumeração de características que espoletam a sensação de estranheza a partir do familiar, usando *Der Sandmann* de Hoffman como exemplo, e sintetizado na premissa de que o estranho-familiar “é o familiar-doméstico que sofreu um recalçamento, dele retornando.” (Freud, 2019, p.133) Na terceira parte, Freud procura tornar ao máximo concreto as condições que definem o termo, para evitar erros por associação de ideias que não considerem o seu contexto ou as estritas condições que o determinam.

²² A primeira discussão publicada de Freud sobre o Complexo de Castração aparece no seu estudo de caso do pequeno Hans em 1909. Hans, 5 anos, fóbico a cavalos, foi levado a Freud para ser tratado durante um período compreendido entre Janeiro e Maio de 1908. O psicanalista interpretou o animal como um símbolo do pai de Hans e elaborou sobre a teoria na qual a criança teria medo que o seu progenitor do mesmo sexo lhe decepasse a genitália como punição dos desejos sexuais que esta tivesse com o progenitor do sexo oposto. Hans recuperou da sua fobia após o seu pai, a conselho de Freud, lhe assegurar que não tinha qualquer intenção de lhe cortar o pénis. O caso terá ajudado a fortalecer a teoria do Complexo de Édipo, de Freud, desenvolvida em 1905.

²³ Infelizmente, o autor nunca visitou a instalação *Der Sandmann* de Stan Douglas e, não a podendo fruir ao vivo, permitiu que o personagem ficcional J. o fizesse.

²⁴ Nietzsche aborda o *eterno retorno* em *Assim Falou Zaratustra (1883)*, além de outros escritos, propondo-o enquanto conceito do campo da metafísica e da ética. O *eterno retorno* sugere que a vida e todos os eventos nela se repetem intermináveis e repetidos de forma idêntica. O conceito proposto traz profundas implicações sobre como nos devemos conduzir na vida, pois já que se tudo está destinado à sua eterna repetição, como deverão então ser todas as nossas ações tomadas? Como se as vivéssemos eternamente? Nietzsche poderá apresentar o *eterno retorno* como uma experimentação mental do campo moral e existencial, no entanto, nesta diesege permito-me também abordá-la e explorá-la como teoria cosmológica, enlaçando-a ao conceito freudiano de repressão e repetição.

PARTE 2

“Deixamos algo de nós para trás ao deixarmos um lugar, permanecemos lá apesar de termos partido. E há coisas em nós que só reencontramos lá voltando. Viajamos ao encontro de nós ao irmos a um lugar onde vivemos uma parte da vida, por muito breve que tenha sido.”

Dr. Amadeo de Prado

Comboio Noturno para Lisboa

(August, 2013, 01:44:00)

Na Parte 2, J. confronta-se com as suas próprias memórias traumáticas quando, após a morte de duas tias-avós, herda uma moradia em Rebordelo. A ida à casa aproxima-o estranhamente do lugar utópico que J. buscava, quando se vê preso dentro do ciclo contínuo do que lhe é legado: locatário e arconte das coisas que herdara. A ilha de hyperuranion – apresentada em *No Place Like Home* (2024) – está finalmente ao seu alcance, mas assim que J. se vê dentro desta, é apoderado pelo desespero aporético da escolha entre o eterno alcance de todas as coisas que existem e a experiência finita de apenas algumas em vida, acabando por se estilhaçar em fragmentos – apresentados em *Das allumfassende Archiv* (2024) – e assim se fazendo apagar ao conhecimento do mundo, desaparecendo.

1

UMA HERANÇA.

Passaram-se meses e a viagem no ciclo do estranho-familiar que J. empreendera parecia mais que distante. Sempre que se memorava do acontecimento, sentia-se como saído de um sonho febril que fez coabitar aqueles que conhecia nas mais variadas circunstâncias da sua vida, juntos numa mesma sala, numa colisão de mundos.

Dr. Lib desaparecera aquando o regresso de J. à realidade do seu mundo, deixando-o com a seguinte profecia: “Muito aprendestes vós nesta viagem guiada, *mein lieber freund*, mas o passo final, como já o tinha advertido, precisa de sangue, de dor. E, se não quereis buscar o vosso próprio Arché, o vosso próprio princípio através dos que vieram antes de vós, o mundo o fará por você. Quer queirais... ou não.”

“Se não o quiser fazer, algo será feito por si”, repetiu J. para si mesmo, sorrindo. Lembrou-lhe a ameaça do patrão de *Bartleby, o Escrivão* (1853), quando dissera ao apático funcionário que a tudo se recusava, que se nada fizesse, algo lhe seria feito. Tinha saudades daquele bizarro crânio.

Lib referia-se à resistência que J. demonstrara ao falar de Júlio, de seu pai e dos restantes entes que o precediam. De como o seu fascínio pelo arquivo se focava em si e unicamente em si, num *umbiguismo* que enterrava algo mais que não queria que se tocasse. Lib avisava que, se J. queria verdadeiramente compreender e se passear livremente por *Das Allumfassende Archiv*, este não se podia subtrair da humanidade ou apreendê-

la apenas por um prisma teórico ou conceptual do mundo e que, ao invés, teria de se *despir*, *mergulhar-se* nele e deixar-se *poluir* por este. Além disso, informava-o que qualquer resistência da sua parte, seria correspondida pelo mundo com uma prova à sua rigidez. E a verdade é que o mundo estava prestes a confirmar tal tese, confrontando J.

O aludido passo final – de sangue – era mais metafórico que melodramático. Era um legado de família. Uma das suas tias-avós, da parte da sua mãe, falecera e deixara-lhe uma moradia em Rebordelo. Na verdade, quem verdadeiramente lhe deixara a casa fora a irmã mais velha desta, que falecera uns anos antes, mas cujo testamento estava enlaçado com a primeira.

Como era apanágio do seu carácter, J. levou *a mal* a herança: “Que tenho eu a ver com estas pessoas, que pouco ou nada conheci em vida e que agora me põem numa situação em que devo tomar ações legais, de uma forma ou de outra”; ou “estava eu a levar pacificamente a minha vida e logo me vejo com obrigações que, se ignorar, me podem prejudicar violentamente e sem que nada tenha feito para as potenciar.” Uma herança, longe da ideia romântica que motiva os assassinos nos *thrillers noir*, pode consumir mais riqueza daquele que a herda que, na verdade, conferi-la. O Estado, essa entidade acéfala, fica sempre com o seu quinhão à cabeça, que deve ser pago pelo beneficiário antes deste sequer *ver* seja o que for. Os bancos, *preservando* os direitos do falecido, impõem entraves legalíssimos ao acesso às suas contas, que os fazem enriquecer paulatinamente através de gastos de manutenção que se arrastam por meses, anos ou indefinidamente. Havendo terrenos ou imóveis envolvidos na herança, há que atualizar o proprietário nas finanças através

das devidas cadernetas prediais que, na maioria dos imóveis ou terrenos antigos, não coincidem com os registos prediais municipais; implicando ajustes que mais anos podem tardar. E havia também as habituais mensalidades de luz, água e gás a ter de resolver. Para colmatar o intrincado esquema kafkiano, o imposto de selo – o dito pagamento ao estado – não só era cobrado a J., como também à sua falecida tia-avó Maria Antónia que, por não ter terminado o pagamento¹ do mesmo imposto a quando o falecimento de sua irmã Maria José, em vida, cabia agora a J. essa mesma contribuição, sobre o mesmo imposto, a dobrar. Pensou para consigo: “Se algo me acontecesse agora, quem herdasse o meu legado teria de pagar o mesmo imposto três vezes sobre a mesma casa, uma por si mesmo, e duas por dois fantasmas. E assim sucessivamente.” J. sentia-se de regresso à “Secção dos Artigos Extraviados”, onde lhe era entregue uma encomenda que ele não sabia que lhe era destinada, a troco de um recibo que nunca tivera.

Lembrou-se, num golpe, aos 14 anos, quando a criatura acéfala das finanças decretou que a sua mãe deveria pagar uma multa sobre ajudas de custo que o seu pai, já falecido, não havia declarado numa das empresas em que trabalhara. Ajudas de custo de viagens que fazia em serviço à filial da empresa em Lisboa (cidade onde J. agora habitava). Bilhetes comprados diretamente a uma agência de viagens por uma empresa que nunca os declarara e que, após um *jogo de cadeiras* político, sobrara para os que já lá não estavam. E, embora ninguém duvidasse da dignidade de seu falecido pai, faziam à sua mãe (e a si) pagar. “Se não o fizer, algo lhe será feito”.

Lembrou-se também, poucos anos depois desse processo começar (mas não terminar), quando um homem lhe aparecera

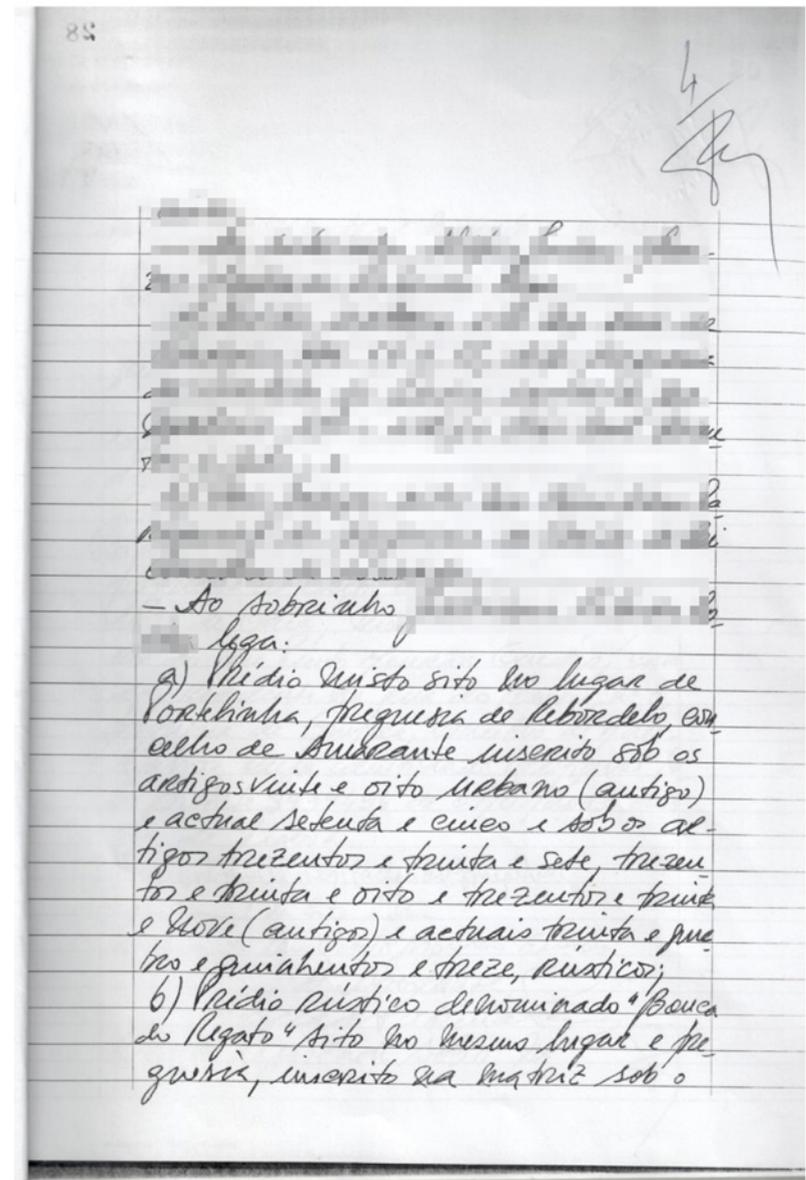


Fig. 16 Cópia rasurada da página do testamento de Maria Antónia, datado de 12 de Maio de 2003 no Cartório Notarial de Espinho; arquivo do artista.

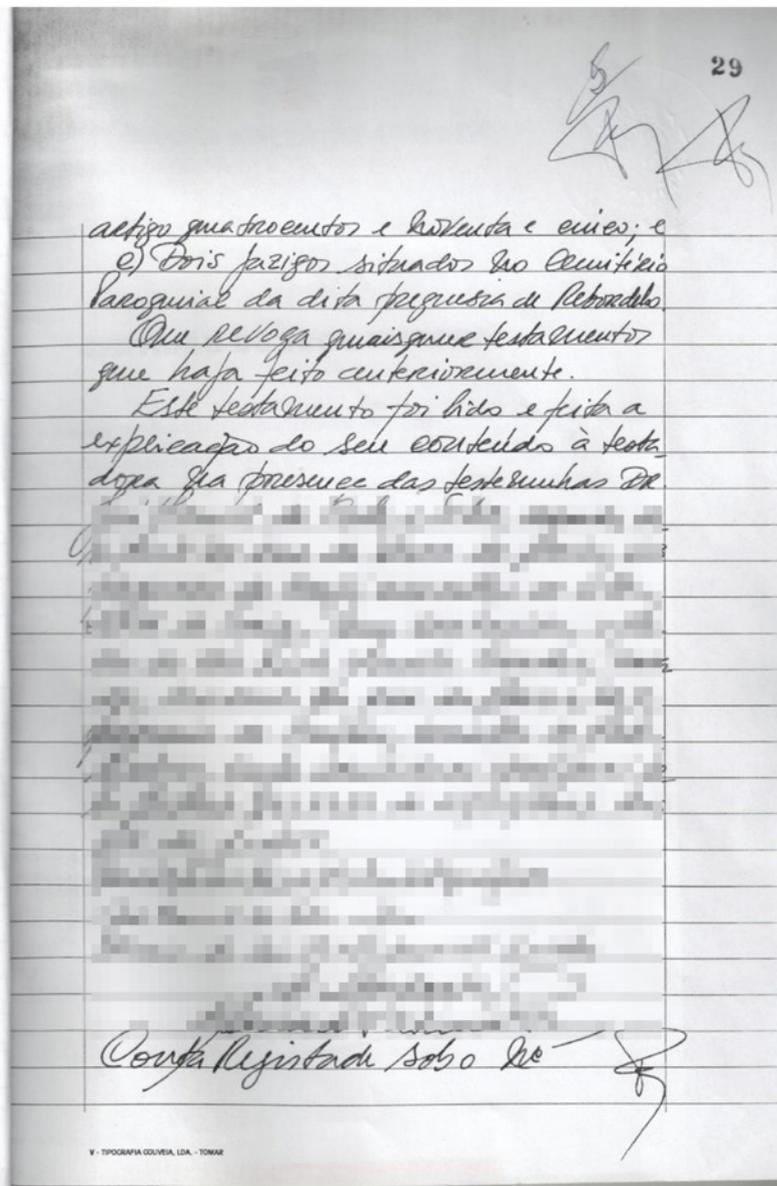


Fig. 17 Cópia rasurada da página do testamento de Maria Antónia, datado de 12 de Maio de 2003 no Cartório Notarial de Espinho; arquivo do artista.

lá em casa – um fiscal da segurança social – perguntando porque é que o seu pai ainda estava de baixa. A sua mãe ouviu-o pacientemente e no fim indicou ao fiscal o Cemitério de Paranhos para que este pudesse proceder com a sua linha de inquérito.

Desde então, crescera pensando nessa criatura acéfala como um mafioso de baixa estatura scorcesiano que entra no estabelecimento do comerciante local prometendo que, se este lhe entregar um valor a cada mês, não verá a sua loja *propensa a acidentes*. “Pague-nos e tudo correrá bem.” Criatura essa que, agora, voltava os seus globos oculares para J. uma vez mais.

Poderiam ser estas coisas do seu passado, além genética, que fizeram de si... que fizeram de si alguém com o gosto pelo que é rebuscado e torcido sobre si mesmo? Com o gosto pelos processos enigmáticos encadeados em jogos de mais enigmas, de enigmas em *mise en abyme*. Quereria ele reviver esse trauma, esse processo kafkiano vezes sem conta até poder, por fim, encontrar uma solução pelos seus próprios termos? Ou, pior, estaria ele bem unicamente e apenas enquanto preso a estes processos, não querendo verdadeiramente libertar-se deles? Estando verdadeiramente em casa, quando com eles? Aninhado num deleite de trauma. Como Nathanael para com os seus *olhos*.

No entanto, mesmo no fundo da sua nuca, a voz de Dr. Lib ainda reverberava e, ao contrário da sua expectativa, levantava-o da sua autocomiseração. “O que ficara dela agora é seu. Tenha-a conhecido bem ou não, mereça-o ou não, herdou-o. Será proprietário em vida dos seus arquivos. Aqueles que não se apagaram com ela. Bem... proprietário não será bem a palavra correta. Locatário. Sim. Locatário. Hermenêuticamente

falando, a palavra serve um propósito mais fidedigno. Habitará os seus arquivos em vida, pagando um preço ajustado por isso. O Estado assim o irá garantir. Morte e finanças, *mein freund*. Morte e finanças.”

“Uma herança”, pensou. “Quem diria. O mundo tem um estranho sentido de humor. Ou melhor, de ironia.”

Que casa era aquela que, agora, era *sua*? Uma moradia em Portelinha, com seis assoalhadas, junto à aldeia de Rebordelo, perto de Amarante, no concelho de Bragança. Um espaço que visitara, ao que soubesse, duas vezes na sua infância e cujas memórias eram tão baças que se totalizavam em duas fotografias das suas *memórias-implante*. A primeira, nos braços da sua avó materna, sentada num velho escano, junto da vasta lareira de chão transmontana, a crepitar, povoada de panelas de todos os tamanhos; a segunda do seu pai, com calças de boca de sino castanhas, junto a uma pequena mesa de madeira, servindo café a Júlio, o seu avô materno. Talvez *aquele* cheiro de café, mesmo acabado de fazer numa qualquer cafeteira, o *transportasse* sempre para um território telúrico e bucólico por causa dessa fotografia.

Mas registos fotográficos da sua tia-avó Maria José, de quem a casa herdou... esses não existiam; ou, pelo menos, nenhum tirado naquela casa, *apagando-a* da sua memória. No entanto, a sua distante forma incorpórea, plena pela ação espectral derridiana, *agia sem existir*, através do seu legado: a moradia e, além desta, três terrenos e dois jazigos no cemitério de Rebordelo onde, além de mais elementos da família, os restos mortais de ambas as tias-avós *habitavam*.

Chegara o dia da visita à casa. A tortuosa estrada que

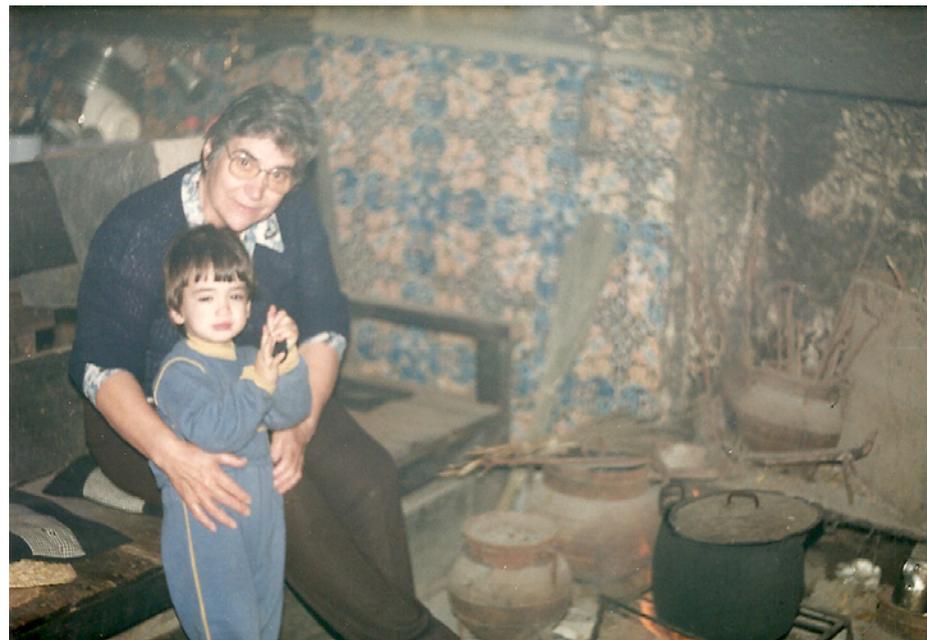


Fig. 18 Cozinha da moradia de Rebordelo, Novembro de 1984; fotografia de Isabel Rocha; arquivo da família do artista.



Fig. 19 Cozinha da moradia de Rebordelo, Novembro de 1984; fotografia de Isabel Rocha; arquivo da família do artista.

sai de Amarante a caminho da pequena aldeia de Rebordelo, serpenteando o Tâmega ao longo de quinze quilómetros, toldava-se de neblina, adensando à estranha sensação do entrar num sonho feito de expectativas fantasmáticas. Portelinha ficava para lá da aldeia e, depois de mais sinuoso percurso, a vasta moradia assentava-se na colina, frente ao rio, com uma fileira de janelas apontando à margem oeste. Por baixo, um conjunto de portadas deixavam adivinhar as lojas da casa. Havia dois acessos: um portão que deixava entrever um vão de escadas de granito que conduziavam ao terraço e à entrada principal e um segundo, mais utilitário, lateral, pela cozinha.

J. fazia-se acompanhar de sua mãe e no destino esperava-os Zélia, a sua vizinha em Portelinha, que o vira pela última vez há 37 anos. A gentil e prestável senhora muito ajudara a facilitar os processos locais e era um *par de olhos* no terreno, alertando por exemplo, quando em dada ocasião, alguém tentou entrar dentro da casa para saquear o que restara do seu recheio. Por esse motivo, há umas semanas houvera uma incursão² prévia à casa, à qual J. não participara, com o objetivo de salvaguardar os móveis mais preciosos de possíveis futuras pilhagens. Esse risco, relativamente comum num interior rural que se tornava cada vez mais desertificado, era toda uma nova realidade para J., condicionado a um conjunto totalmente diferente de perigos da selva urbana, que era seu habitat natural.

A entrada foi feita pela cozinha, revelando a J. o cenário das suas *memórias-implante*. Aquele sítio *existia*, de facto. Aquele lareira de chão, aquele escano, aquela mesa, aquelas cadeiras. Curiosamente, agora que iluminados pela luz dura da manhã, de um sol que entretanto surgira, aqueles *adereços* pareciam falsos. Eram objetos de um filme que se sentiam

reais em tela ou, neste caso, no grão de uma velha fotografia ampliada de um rolo de 35 mm, na aura desse obsoleto medium agora sacralizado (Bishop, 2012, p. 436), mas falsos ao toque, à vista aproximada, como que num museu de cinema. Eram mais reais na falsa *memória-implante* de J., no velo que a sua larga imaginação já tinha construído. A sua melhor característica não era a de utensílio, mas sim o que evocavam em J. Memorabilia.

A exploração estendeu-se para o interior da casa. Uma segunda chave, arcaica, tão grande ou maior que a primeira, abria uma porta pela comunitária cozinha, permitindo o acesso a uma segunda camada, mais íntima, mais nuclear, da moradia. Passando o umbral, à esquerda, ficava a sala de jantar. Ainda carregada de pesados móveis fechados à chave, uma mesa, cadeiras, candeeiros e loiças em exposição, teias de aranha com corpos de aranha secos e um pedaço do teto caído, revelando as telhas que colmatavam a casa, aquela divisão vestia-se de filme de terror da *Hammer*. Podia facilmente imaginar-se Christopher Lee sentado à cabeceira, caracterizado de Conde Drácula, convidando à entrada. J. anuiu, experimentando as várias chaves do seu molho nas inúmeras fechaduras espalhadas pela sala, num exercício de excitação juvenil de quem procura um tesouro. Mas o resultado era, regra geral, frustrante: os armários e gavetas estavam repletos de um acumular de anos de tralha que remetia à velhice, com laivos benjaminianos da avareza de fim de vida do colecionador. Lembrava-se de uma história de sua mãe, de quando lhes pedira para ficar com uma máquina de lavar que nunca era usada, estas teriam respondido: “o que entra não sai.” Acumuladoras. Por todo lado via multiplicado em dezenas de móveis o equivalente àquela gaveta da entrada de casa ou da cozinha onde juntamos as pequenas coisas que não se casam

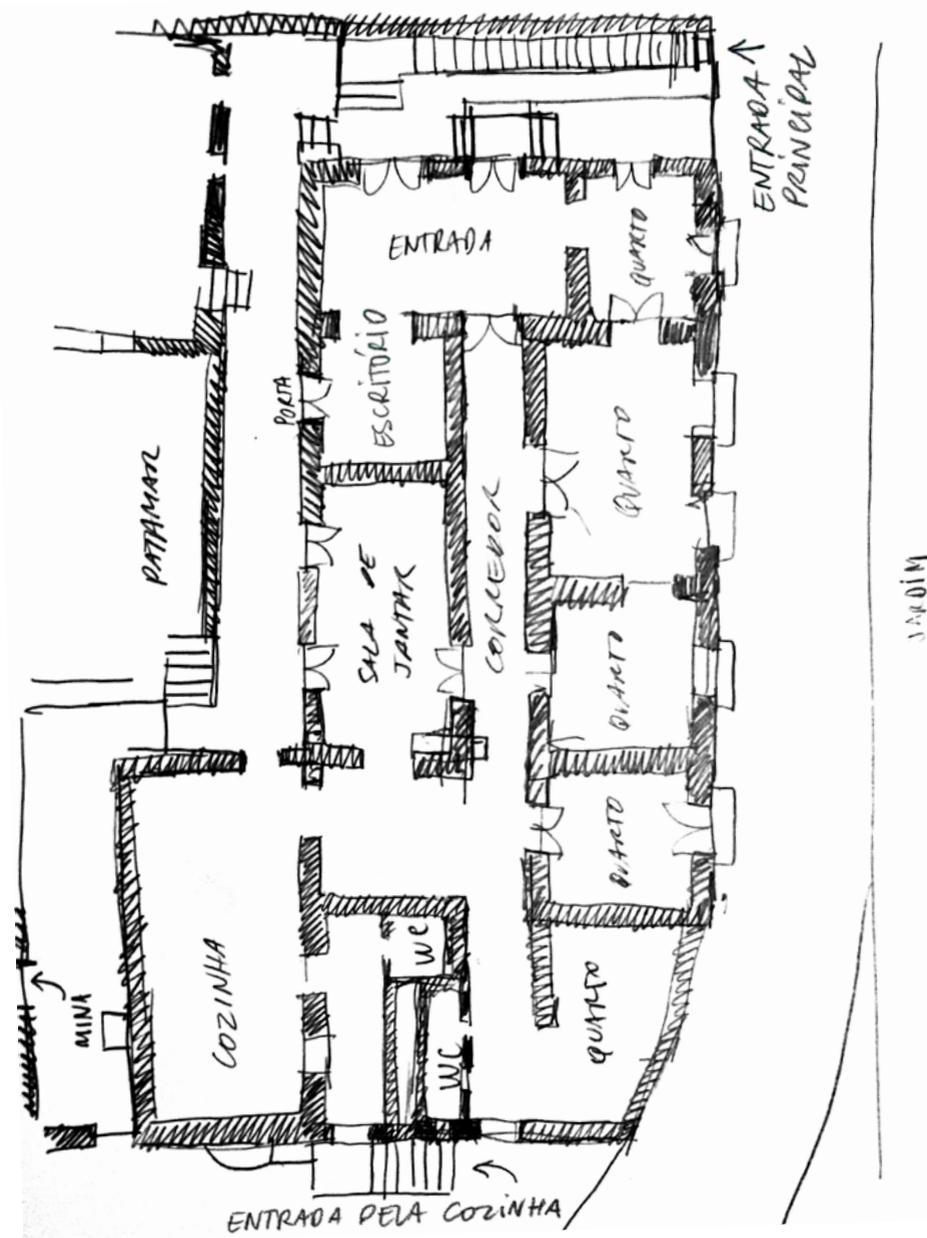


Fig. 19 Rascunho da planta da moradia de Rebordelo desenhado na visita de 3 de Novembro de 2021; arquivo do artista.



Fig. 20 Espólio encontrado na moradia de Rebordelo na visita de 3 de Novembro de 2021; ampliação de frame de vídeo digital; arquivo do artista.

com nada, que não têm par e se vão adicionando. Além disso? O armazenamento utilitário de passadas atividades do quotidiano da casa: gavetas repletas de rolhas, armários cheios de garrafas de vidro vazias e equivalente parafernália.

Entretanto, mesmo ao fundo de um compartimento, iluminado pela sua lanterna de bolso, estava algo peculiar. Uma chávena, partida pela asa, aguardava pousada à espera de colagem. Mas não era o objeto em si que se destacava, era um gesto que J. via repetir-se. Ou talvez, buscando a Freud, um *sintoma*. Uma necessidade de preservar uma chávena, parte de uma coleção, no seu estaleiro, já que deitá-la fora seria perder a unidade de um todo. Um gesto seu que, subitamente, via iniciado num outro sítio, anterior a si, ali, naquele compartimento. Ele tinha também em sua casa uma chávena pousada sobre a sua mesa de trabalho, incrivelmente, nas mesmas circunstâncias, como que num impulso atravessou os genes e o tempo para se perpetuar. Aqueles cacos eram a maior prova da legitimidade do seu legado. Mais que um testamento, mais que um certificado de óbito, mais que uma caderneta predial.

Assombrado pelo *gesto*, J. avançou corredor a dentro. Mais armários. Resmas de trabalhos de alunos corrigidos e manuais escolares, cuidadosamente preservados dentro de embrulhos de papelão, atados a cordel. Lembravam-lhe a encomenda que o aguardara há tempos atrás no topo das escadas do seu apartamento arrendado em Lisboa, contendo um Dr. Lib lá dentro, multiplicado em dezenas que se empilhavam em prateleiras e arcas. E depois mais gavetas. Mais pot-pourri da mais aleatória parafernália. Foi quando J. avistou, no meio de toda aquela inundação documental, quase camuflado de acendalha para lareira, os mais extraordinários pedaços de

papel. Um olhar menos atento teria sido fatal a este despojo.

Era um pequeno caderno de papel amarelecido pelo tempo, com dimensões próximas ao A5, agrafado por grampos repletos de ferrugem e com uma mancha de queimadura na capa, talvez provocada por uma vela que se aproximara demasiado. No seu título lia-se: “O Estado Novo[:] União Nacional”³. Mesmo por baixo, uma citação de Dr. Oliveira Salazar: “Tudo pela Nação[.] Nada contra a Nação.” J., ainda em choque, voltou-se para o sítio onde se camuflavam estes papéis, como o forro de papel de jornal, numa gaveta de um móvel, num dos quartos. Por baixo de onde este saque estava, mais outras três cópias em diferentes estados de conservação jaziam, misturadas com outro demais forro. Incrédulo, voltou-se ao documento e folheou-o com todo o cuidado que a sua avidez o permitia: tratando-se de algo fisicamente frágil, embora altamente carregado de potência espectral. No seu interior encontrou o discurso de Oliveira Salazar de 30 de Julho de 1930, os Estatutos da União Nacional, a Constituição Política da República Portuguesa e o Ato Colonial. O seu cérebro disparava em todas as direções, cheio de perguntas. De quem eram estes documentos? Haveria mais? E, claro está, porquê? O que significava isto para si, enquanto arconte deste seu novo Arché? Lembrou-se do seu primeiro encontro com Dr. Lib e da *leitura* que este lhe fizera, do Portugal dos Pequenitos, cruzando uma memória infantil, inocente, ingénua, com a perversidade do discurso da história e de como estes pareciam, de algum modo assombroso, andar de par em par. O enlaçar de um trauma nacional com um passado familiar. A expressão “fantasmas dentro do armário” ganhava para si todo um novo significado.

J. tinha de perceber quem eram aquelas pessoas, mas o dia

estava a chegar ao fim pelo que teria de ser rápido. Vasculhou o resto da casa e, mesmo no fim, como que encontrando o minotauro no coração do dédalo, J. abriu as portadas para o escritório. Cobrindo a parede oposta empilhava-se, toda emaranhada, a mais díspar coleção de documentos que vira: bíblias e outros tomos religiosos com panfletos políticos, Diários da República com coleções de revistas da TV Guia e semelhantes, além de mais trabalhos de alunos de liceu. Tal contemplação chegou para deixar J. exausto. O seu trabalho tinha apenas começado. Teria de voltar lá. Esta acabara por ser apenas uma missão de reconhecimento. Mas, se antes nada parecia querer fazer J. *agir*, estes infames documentos, arrancados do forro de uma gaveta, eram agora alento para buscar a sua origem.

À saída de Rebordelo, J. passou no cemitério da aldeia, mesmo ao seu centro, com a melhor vista da colina. Visitou os dois jazigos que eram seus. O primeiro, de Manoel J. Alves Silves e sua Irmã Emília. O segundo, mais familiar, da sua linhagem *Alves Machado*. Antónia, Jaime, Ana, Ester e seu marido António Gonçalves Solha e depois, da seguinte geração, o seu tio-avô Alípio Jaime e sua mulher Romana e as suas tias-avós, Maria José e Maria Antónia. Eram as pistas que precisava.

2

ARCHÉ.

Nos tempos que se seguiram, J. reuniu um conjunto de informações a partir, não só de documentos, mas também da oralidade das memórias dos seus familiares, como a sua mãe e seu tio Alípio Jaime, que previamente já havia feito as suas próprias inquirições em Rebordelo e Amarante e, por fim, da sua cúmplice vizinha Zélia. Queria voltar à sua moradia de Rebordelo armado com mais detalhes e o conhecimento sobre os seus. E queria também compreender o contexto dos documentos do Estado Novo que agora estavam à sua tutela. Enquanto arconte, era sua função, além de guardar, interpretar os documentos e, para o fazer, deveria estar munido da melhor informação que conseguisse arranjar.

Recolheu os nascimentos e óbitos das fotocópias de um livro que assentara as famílias da região de Rebordelo, mas cujas datas, curiosamente, não coincidiam, nem com os jazigos da família, nem com as notas apontadas em agendas deixadas por Júlio, seu avô paterno, esposo de Maria Ester. Revisitou e descobriu fotografias e postais dos múltiplos álbuns que a sua mãe mantinha. Estudou as diversas ramificações da sua genealogia. No fim havia montado um *atlas*, à moda de Aby Warburg, que cruzava toda essa memorabilia e deixava entrever a *vida* que a moradia de Rebordelo tivera até então. Uma *biografia* da casa, por assim dizer, que era também, inevitavelmente, a história do seu país. Segue-se o que apurou.

A casa terá sido construída a mando de Manoel J. Alves Silveiras e sua irmã Emília, após regresso do Brasil, onde viveram

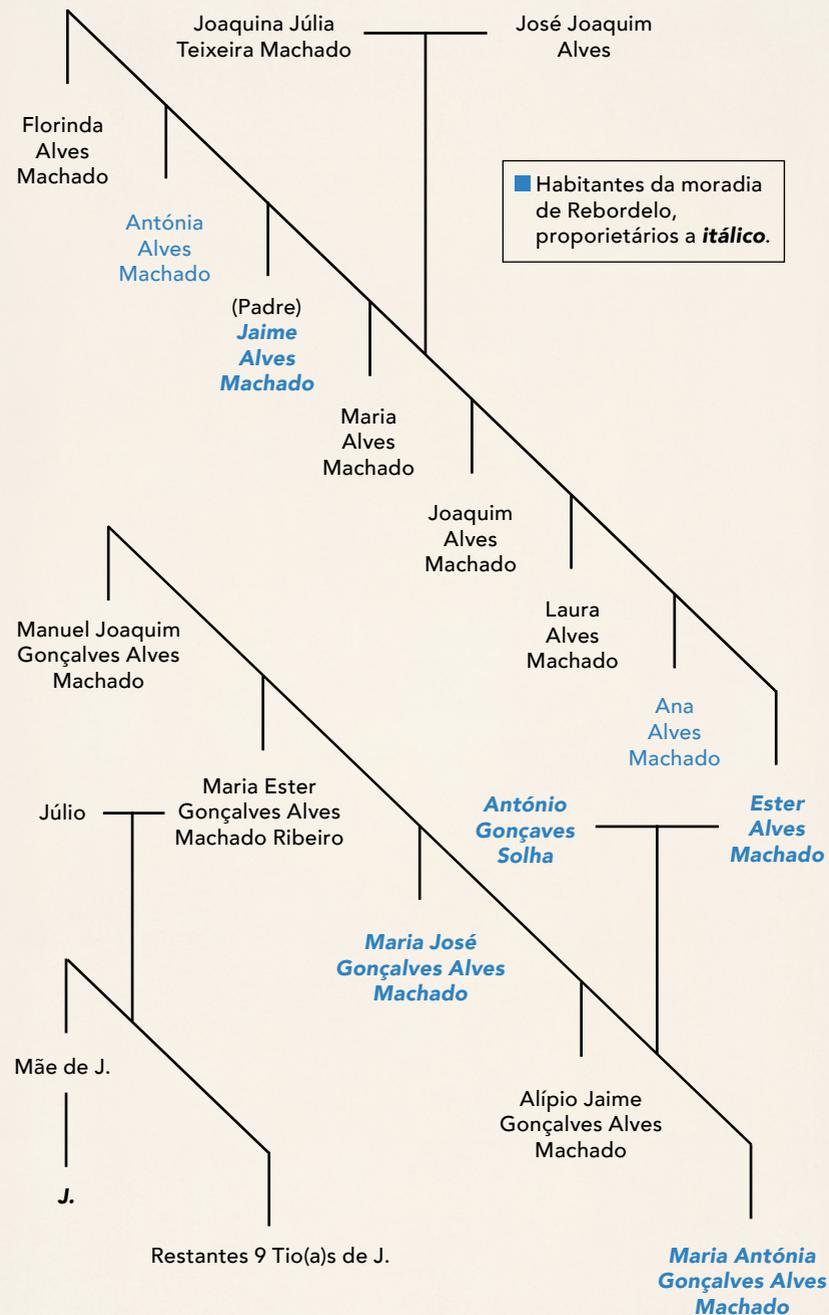


Fig. 21 Ramificação geneológica da família de onde o legado da moradia de Rebordelo e afins é herdado.

por muitos anos, embora tenham nascido em Portugal, que o jazigo datava de 1926. O imóvel passara para seu primo Jaime Alves Machado (04/09/1873–11/04/1935), tio-bisavô de J., o intitulado *Padre Doutor* que fora Pároco na aldeia Rebordelo, e que fora expropriado aquando a execução da lei de separação do Estado das igrejas da primeira república.

A Lei da Separação, desde há muito reclamada pelos republicanos, seria publicada mesmo antes da formação do Parlamento, em 20 de abril de 1911. (...) [O] Estado católico chegava ao fim ao mesmo tempo que se estatua a liberdade de cultos. (...) O Estado republicano deixava de subsidiar o culto (todos os cultos) e extinguiu as cóngruas paroquiais impostas aos cidadãos. O poder político, os corpos administrativos e os estabelecimentos públicos renunciavam a qualquer encargos culturais, mesmo em relação a bens, ou valores que futuramente lhe fossem doados, legados ou por outra forma transmitidos. (Rollo, 2014, pp. 631-632).

Alguns padres que não pertencessem a ordens religiosas sustentar-se-iam a partir de dotes de outrem. Jaime, padre secular, ficara sem a casa onde vivia, um sítio apelidado *Casa da Igreja*. Desta forma, a moradia que agora lhe fora doada, era sua. Ficara-lhe também o doutoramento, o qual Jaime terá, supostamente, posto em prática enquanto professor em, pelo menos, um colégio. No verso de uma velha fotografia onde se alinham dezenas de homens de meia idade envergando fraques, arranjados contra uma parede, Maria Antónia, a “tia Tona”, terá escrito: “Contemporâneos do nosso tio, padre Jaime Alves Machado. Todos alunos do Colégio da Formiga, [em Ermesinde,] onde também foi professor.” Só não ficara claro do que era doutor o *Padre Doutor*. Teologia? Ciências políticas? Sociologia? Mas esta veia académica ajudava a *iluminar* a

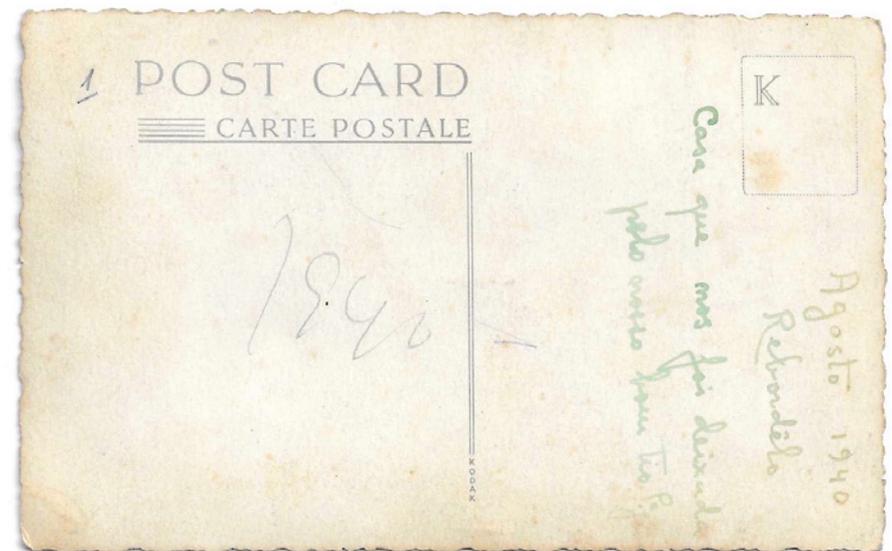


Fig. 22 Postal com a fachada principal da moradia de Rebordelo, datada de Agosto de 1940, com nota que grafa “casa que nos foi deixada pelo nosso bom tio [padre]”; arquivo da família do artista.

ALVES MACHADO, de Rebordelo (*)

XVIII



D. JOAQUINA JÚLIA TEIXEIRA MACHADO, n. em 1846, em Rebordelo, f.ª de António José Gonçalves Machado e de sua mr. D. Feliciano Leopoldina da Ascensão Teixeira Coelho, no §-7.º/b, n.º XVII.

C., a 7-6-1869, na mesma freg.ª de Rebordelo, com disp. em 3.º e 4.º garus, c. JOSÉ JOAQUIM ALVES, f.º de Francisco Manuel Alves e de sua mr. Bárbara da Mota.

Filhos:

1(XIX) — D. ANTÓNIA ALVES MACHADO, n. a 15-10-1871, em Rebordelo, onde fal. solt.ª a 18-2-1955.

2(XIX) — O P.º Lic. JAIME ALVES MACHADO, n. a 4-9-1873, ib., onde fal. a 11-4-1935.

3(XIX) — D. MARIA ALVES MACHADO, n. a 29-10-1875, ib., e fal. a 17-9-1970, na freg.ª de Santo Isidoro de Sanche (Amarante), tendo c., a 27-12-1897, na mesma freg.ª de Rebordelo, c. JOSÉ JORGE DA COSTA, n. a 28-2-1874, em Santo Isidoro de Sanche, e fal. a 14-3-1949, em Rebordelo, f.º de Bernardo Jorge da Costa e de sua mr. D. Clara Dinis, propr.ª

Filha:

(XX) — D. JOAQUINA MACHADO DA COSTA, n. a 15-7-1902, em Rebordelo; s.m.n.

4(XIX) — D. LAURA ALVES MACHADO, n. a 11-1-1878, ib.; s.m.n.

5(XIX) — D. CECILIA ALVES MACHADO, n. a 16-12-1879, ib., onde fal. a 23-9-1963, tendo c., a 31-3-1917, no Reg. Civil de Amarante, c. ADELINO JOSÉ MARQUES NOGUEIRA, de 29 anos, nat. da mesma freg.ª de Rebordelo, f.º de Manuel Marques Nogueira e de sua mr. D. Ermelinda de Jesus Ribeiro; s.m.n.

6(XIX) — JOAQUIM ALVES MACHADO, que segue.

7(XIX) — D. ANA ALVES MACHADO, n. a 15-2-1885, ib., onde fal. solt.ª a 24-6-1980.

8(XIX) — D. ESTER ALVES MACHADO, n. a 6-4-1888, ib., e fal. a 2-3-1977, em Campanhã (Porto), tendo c., a 22-4-1919, no Reg. civil do posto de Paredes de Viadores (Marco de Canaveses) c. ANTÓNIO GONÇALVES SOLHA, de 24 anos, nat. de S. Vicente de Pinheiro (Penafiel), e fal. a 17-3-1969, em Campanhã (Porto), f.º de Joaquim Gonçalves Solha e de sua mr. D. Glória Augusta de Jesus; s.m.n.

XIX

JOAQUIM ALVES MACHADO, n. a 24-8-1882, na casa da Aldeia, em Rebordelo, onde fal. a 28-3-1963.

C., a 16-2-1920, na mesma freg.ª de Rebordelo, c. D. PALMIRA ALVES DA MOTA, n. a 18-6-1886, já def., f.ª de João José Alves e de sua mr.

(*) Por Francisco Maia e Castro.

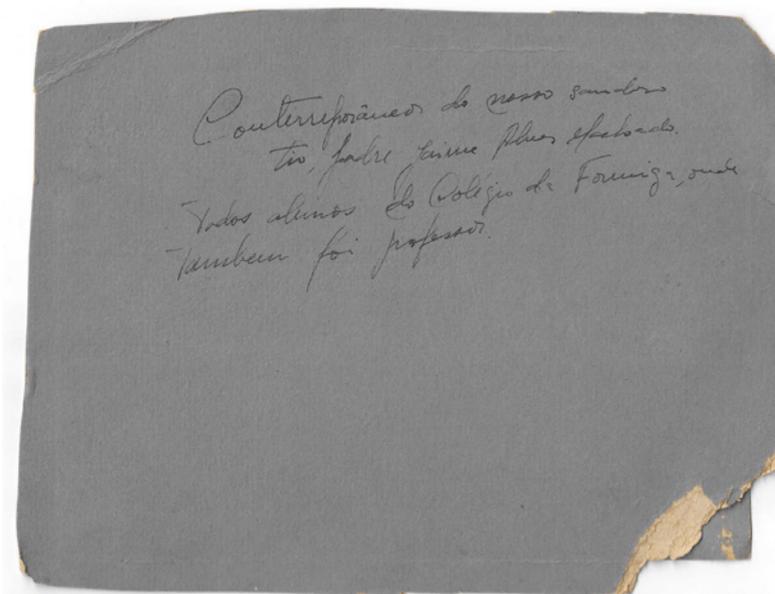


Fig. 23 Fotocópia de livro (de origem desconhecida) que acenta (com questionável precisão) datas do nascimento e óbito do Padre Licenciado Jaime Alves Machado e sua família direta; arquivo da família do artista.

Fig. 24 Fotografia dos antigos alunos do Colégio da Formiga, em Ermesinde, com nota de Maria Antónia no verso; arquivo da família do artista.



Fig. 25 Maria Ester na casa de Rebordelo, por cima de si, um retrato do Padre Jaime Alves Machado, ao seu lado, a entrada para o escritório, em 1984; fotografia de Isabel Rocha; arquivo da família do artista.

razão da coleção de documentos e panfletos políticos avistada no escritório, além dos papéis do Estado Novo. J. continuara a não saber com certeza. Tudo eram conjecturas feitas a partir da memória de outros, suportadas por documentos mais ou menos vagos, semi-*desenterrados*. Os Diários da República que avistara no escritório correspondiam a um período que se compreendia entre, pelo menos, 1926 e 1937, os infames papéis datavam de 1930 e Jaime morrera aos 62 anos em 1935. Talvez, tal como J., Jaime tivesse a mesma relação com o bicho acéfalo. Tinha, com certeza, razões para isso. Mais do que J. Mas tal não parecia explicar os subsequentes anos dos Diários da República, póstumos a Jaime.

Jaime partilhou a casa com as suas irmãs solteiras Antónia e Ana, além da mais nova, Ester (06/04/1888–01/09/1974), bisavó materna de J., até esta se casar. É então que entra na diegese familiar António Gonçalves Solha (10/01/1895–17/04/1965), alto, de olhos azuis, rapioqueiro. Jaime, protetor da sua irmã mais nova, teme a instabilidade de um matrimónio com o vivaço trabalhador de Caíde. Mas Ester foge uma noite e casa-se na mesma.

António revela-se responsável e trabalhador. O casal tem cinco filhos: Manuel, Maria Ester, Maria José, Alípio Jaime e Maria Antónia. O padre doutor acaba bom amigo de António e quando falece em seus braços em 1935, deixa ao casal a moradia de Rebordelo com a ressalva que as suas duas irmãs solteiras Antónia, a “Antoninha” (15/10/1871–18/02/1955) e Ana, a “Aninhas” (15/02/1885–24/06/1980), serão usufrutuárias do imóvel em vida.

António chega a ser chefe de estação em Campanhã, no Porto (a uns metros onde o futuro genro Júlio virá a falecer quase

uma centena de anos mais tarde), mas é obrigado a reformar-se cedo por uma enfermidade ocular. Além disso, numa ocasião, António salva um viajante de cair do comboio, empurrando-o para dentro da carruagem. O corajoso ato provoca uma hérnia no seu ventre, cujas sequelas o obrigariam desde então a utilizar uma *funda* na barriga: um cinto com uma bola metálica que empurrava as suas entranhas para dentro.

Durante os anos que se seguiram e que compreenderam o período da segunda guerra mundial, António, com cinco filhos para criar, trabalha como capataz em vários biscates, incluindo uma mina de volfrâmio em Arouca.

Portugal manteve, desde o início, a neutralidade militar, o que contribuiu para um aparente paradoxo: o país cresceu fortemente durante a Segunda Guerra, com uma expansão do PIB real entre 19% e 30% entre 1940 e 1944, em parte impulsionada pelas exportações de volfrâmio para as potências beligerantes de ambos os lados. (Tavares, 2023)

O volfrâmio era de grande interesse à indústria da guerra pois, fundido nas ligas metálicas das peças de artilharia, aumentava a resistência a flutuações de temperatura.

Em janeiro de 1942, celebrou-se com a Alemanha o primeiro contrato oficial de fornecimento, prevendo o fornecimento de 2.800 toneladas por ano. O acordo de comércio com os Aliados de setembro de 1942 previa um montante de 4.000 toneladas/ano. Ambos os acordos foram sucessivamente revistos durante o conflito. (Reis, 2023, p. 5)

Um conjunto de postais *fotografavam* um momento da vida de António, a 8 de Agosto de 1942. Num deles, dedicado à sua filha do meio, António escrevia: “À minha querida filha



Fig. 26 Retrato da Família Gonçalves Alves Machado em Braga em 1937. Da esquerda para a direita, de cima para baixo: Maria Ester, Maria José, Manuel, António Solha, Alípio Jaime, Ester e Maria Antónia. Arquivo da família do artista.



A minha querida
 filha Maria José
 ofereço a minha
 fotografia tirada
 ao meio do tampo
 dentro do lugar da
 Ponte de Felhe.
 8-8-942
 António Gonçalves Solha

Ex. sup.
 S.ª Maria José Gonçalves
 Alvar Facheado
 Bebordelo - Amarante

Ofereço a minhas
 dedicadas cunhadas
 a minha fotografia
 tirada grande fe. de. mas suboras
 via curativo a
 um trabalhador D.ª Antónia e D.ª Ana
 que se feriu grave
 mente e, um pe. Alvar Facheado -
 Este curativo é feito
 junto do meu curato Bebordelo - Amarante
 8-8-942 -
 António Gonçalves Solha

Fig. 27 Postal de António Gonçalves Solha à filha, Maria José, datado de 8 de Agosto de 1942; arquivo da família do artista.

Fig. 28 Postal de António Gonçalves Solha às cunhadas, Antónia e Ana, datado de 8 de Agosto de 1942; arquivo da família do artista.

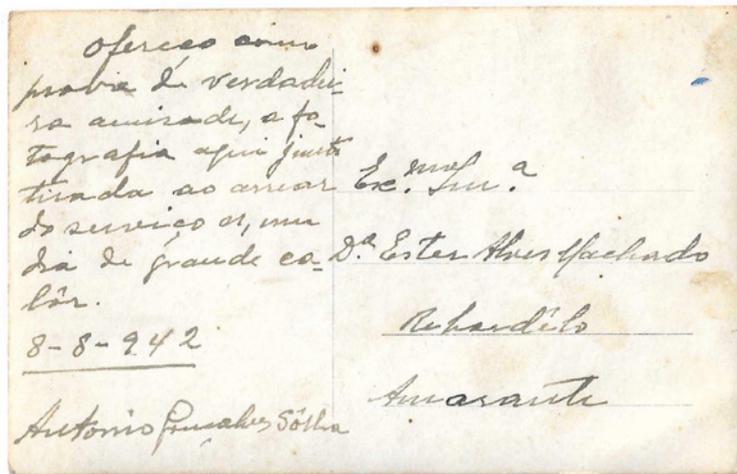


Fig. 29 Postal de António Gonçalves Solha à sua esposa Ester, datado de 8 de Agosto de 1942; arquivo da família do artista.

Maria José, ofereço a minha fotografia tirada ao meio do lanço dentro do lugar da Ponte de Têlhe.” Nela, via-se António, com os seus 47 gastos anos, frente a um corredor de trabalhadores, num caminho que trilha a encosta de uma colina. Um outro, dirigido às cunhadas, António enfaixa gaze à volta do pé de um operário, sempre olhando a câmara: “Ofereço a minhas dedicadas comadres a minha fotografia tirada quando fazia curativo a um trabalhador que se feriu gravemente num pé. Este curativo é feito junto do meu escritório”. Num terceiro, dirigido à sua esposa Ester, grafa: “Ofereço como prova de verdadeira amizade, a fotografia aqui junto tirada ao arrear do serviço num dia de grande calor.” António posa hirto ao centro da imagem, na satisfação do término do que terá sido um longo dia de trabalho.

Dadas as datas, descrições e fotografias, é provável que António trabalhasse no complexo mineiro da Poça da Cadela em Regoufe, Arouca.

O auge da exploração [mineira] aconteceu depois de 1941, ano em que foi constituída a Companhia Portuguesa de Minas, que funcionou essencialmente com capitais e administração britânicos. Ficou conhecida como a ‘Companhia Inglesa’ e a ela se devem importantes melhoramentos na região, como a abertura de estrada a partir da Ponte de Telhe e a instalação de electricidade e telefone nas minas. (Vilar, 1998, p. 61)

Mas os tempos estavam a mudar e em 1944, sob uma “forte pressão internacional”, as exportações do volfrâmio cessavam. “Este facto coincidiu com a mais longa seca de que há registo em Portugal continental, entre 1943 e 1946. É essencialmente do efeito conjugado destes dois choques que nasce a recessão de 1944-45.” (Tavares, 2023)

J. ouvira estórias deste período difícil, e de como se faziam atravessar víveres para as irmãs de Ester – Antoninha e Aninhas – através da ponte de corda ou arame sobre o Tâmega, desde Lourido até à moradia em Portelinha, a algumas centenas de metros da margem.

António não parecia ser o tipo de pessoa que colecionava os Diários da República que eram anacrónicos a Jaime. Mas foi então que J. deslindou novas possibilidades.

As crianças cresceram e formaram-se. Três das quais na Universidade de Coimbra: Manuel em História, Alípio Jaime em Direito e Maria Antónia em Filologia Clássica. Maria Ester formou-se no primeiro grupo de Professores de Educação Física da Mocidade Portuguesa Feminina. Só Maria José opta por não estudar.

Manuel (1920–1988) emigra para o Brasil em 1946. Trabalha nas minas de Minas Gerais e acaba vereador de Divinópolis em 1952, ano em que se naturaliza brasileiro. O *Professor Machado*, como ficara eventualmente conhecido, muda-se para Londrina em 1964 e, além de ter sido professor na Faculdade de Filosofia de Bauru, acaba a dirigir, além de lecionar, o Curso Universitário e o Colégio Londrinense. Nesta altura, já era formado em Educação Física, Bioquímica e mestrado em Letras. Em 1982 é eleito vereador de Londrina.

Maria Ester (28/11/1921–28/10/2003) casa-se com Júlio em 1947 e parte para Moçambique a 1950. Trabalha num colégio na Beira como professora de educação física. Em 1955, após visita a Portugal aquando a morte do pai de Júlio, o casal muda-se para Quelimane. Leciona no Liceu Nun'Álvares e, mais tarde, no liceu Azevedo Coutinho. Organizava atividades de ginástica



Brasil 24-11-46
 Afios uma descarga
 do forno de Fundição
 e a caminho dum
 banho consolador!
 Aos meus pais
 pais
 e filhos amigos:
 Manuel

Fig. 30 Fotografia de Manuel no Brasil, datada de 24 de Novembro de 1946; arquivo da família do artista.



Fig. 31 Fotografia de Maria Ester (quinta da esquerda para a direita) a posar no primeiro grupo de Professores de Educação Física da Mocidade Portuguesa Feminina, *circa* 1940; arquivo da família do artista.

rítmica, fazendo esquemas que enchiam campos com alunas ginastas de várias idades. Durante os seus anos de serviço, ajuda ao acolhimento num lar de raparigas que vinham para a cidade do interior rural moçambicano. Mas quando em 1984, com 63 anos, vem a Portugal pedir a reforma, esta é-lhe contestada pelo Estado pois, entre mudanças de regime e reformas, a contagem dos seus anos de serviço havia sido *enterrada* por uma nação que se *esquecera* dela. Mas o irónico destino teria uma palavra a dizer. A 22 de setembro de 1989 é-lhe atribuída a medalha de *Nachingwea* (Resolução n.º 13/89, 1989), em reconhecimento oficial do Estado Moçambicano pelo mérito e serviço prestado à mulher moçambicana, que recebe a 21 de Agosto de 1993, dia da cidade de Quelimane. Muda-se para Maputo em 94. Mãe de dez. Avó de J.

Maria José, Zeza (17/02/1923–19/06/2017), assume desde nova o apoio à mãe Ester na lida doméstica: na cozinha, na limpeza da casa e na lavagem da roupa, que fazia na água gelada do tanque nos pesados invernos. Apesar de ter apenas a 4ª classe, dizia-se que Zeza lia diariamente o jornal e estava a par da atualidade, mas que o seu assunto era a família, operando desde os bastidores para que nada faltasse à operatividade doméstica. “Uma pedra basilar” dissera a mãe de J. Este perguntou-se o quão Zeza seria valorizada no seu círculo próximo pelo seu esforço diário e como esta se figurava na imagem condicionada à mulher, *apagada* do Portugal da primeira metade do século XX, na qual se via representada em mais de metade da população, mas da qual só trinta por cento trabalhava, “muitas vezes sob condições difíceis, auferindo menos que o salário dos homens”. (Rosas, 2015) Já para não falar do direito ao voto, que era reservado aos “que forem chefes de família, entendendo-se como taes aquelles que, ha mais de

um anno, á data do primeiro dia de recenseamento, viverem em comum com qualquer ascendente, descendente, tio ou irmão, ou sobrinho, ou com a sua mulher, e proverem aos encargos de família” (Diário do Governo, 1911, p. 1105).

Alípio Jaime (05/01/1928–23/07/2004) parte para Goa em 1955 como delegado do procurador da República. Numa fotografia de fim de curso, lê-se subscrito, “Para os ‘tios da Foz’ nas vésperas da minha partida para a Índia, um grande abraço de despedida do sobrinho.” Escrevia para os irmãos de António.

A 18 de dezembro de 1961, a União Indiana anexa os territórios de Goa, Damão e Diu, com uma “força de 45.000 homens, apoiados por meios aéreos e navais”. (Menezes, 2021) A invasão às colónias ultramarinas é *recalcada* pelo Presidente do Conselho do Estado Novo Português (1933-1974), António Oliveira Salazar, que se recusa a reconhecer a soberania da jovem nação (cuja independência acontecera a 1947) e que se queria “afirmar como potência emergente” (Santos, 2020) e mantém representação das mesmas na Assembleia Nacional (Lei n.º 2112, de 17 de fevereiro de 1962), com um governo da província a operar desde Lisboa.

Alípio Jaime, que entretanto se casara, sai de Goa pouco antes da ocupação e migra para Moçambique, tornando-se juiz na Beira. Deixa, entretanto, a magistratura para exercer como advogado da Sena Sugar Estates Ltd., a companhia britânica que produzia açúcar em Moçambique e que tinha uma refinaria em Lisboa.

Serve também como deputado parlamentar do círculo de Moçambique da XI Legislatura na Assembleia Nacional entre 1973 e 1974⁵ e terá assistido à primeira assembleia reunida após



Fig. 32 Fotografia de final de curso de Alípio Jaime, anotada e dedicada aos “tios da Foz”, datada de Maio de 1955; arquivo da família do artista.



Fig. 33 Fotografia (da esquerda para a direita) de Maria Ester, Maria Antónia e Maria José em Arouca, datada de 1942; arquivo da família do artista.

o 25 de Abril, que destitui de funções o Presidente Almirante Américo Tomás; exonera de funções o Presidente do Concelho Professor Doutor Marcelo Caetano e os Ministros, Secretários e Subsecretários de Estado do seu Gabinete; dissolve a Assembleia Nacional e o Concelho de Estado e transfere os poderes atribuídos aos órgãos referidos para a Junta de Salvação Nacional (Lei 1/74, 1974).

Alípio Jaime acorda com o Estado Moçambicano integrar a equipa que redige a constituição do recém-formado governo popular, a troco de levar o seu precioso volume de livros para o Brasil, onde continua a prática de advocacia.

Os Diários da República encontrados poderiam ter aqui a sua explicação, mas continuavam a haver ainda muitos *ocos* na história. Primeiro, as datas dos Diários remontavam, o mais tardar, aos 9 anos de idade de Alípio Jamie. Depois, este esteve muito pouco tempo em Portugal após a partida para a Índia e, como se verá mais tarde, com muito pouco acesso à casa de Rebordelo.

Após a morte dos pais António, em 1965 e Ester em 1974 e a tia Aninhas em 1980, são feitas as partilhas e as irmãs Tona (17/02/1923–19/06/2017) e Zeza herdaram a casa e os quintais. A casa vai-se mantendo fechada, com visitas a cada quinze dias das *meninas*, como eram conhecidas em Rebordelo. A rotina passava por trabalhar o linho que é semeado nos quintais, lavado nos tanques de nascente e feito tecido nos teares de madeira que J. encontrara abandonados a acumular caruncho num dos casebres do quintal da moradia. De noite rezavam o terço antes de se deitar. Zélia lembrava-se de, enquanto jovem, as ouvir cantar todas as noites. Aos irmãos e irmã só é permitida a visita com a presença de Tona. A casa de Rebordelo, que fazia parte

das suas memórias de infância e, portanto, dos seus respetivos imaginários infantis, via-se agora vedada por uma inesperada guardiã. À característica de colecionadora acumuladora que J. identificara (e partilhava) aquando a sua primeira visita de reconhecimento à casa, acrescia-se também uma faceta que só cabia a Dr. Lib, a de guardião de tumba.

No final, J. não descobrira com absoluta certeza a identidade do colecionador daqueles documentos. Havia várias possibilidades, mas todas frágeis. Além daqueles que passaram pela casa e que lhe eram próximos no parentesco, J. havia também ouvido falar da possibilidade de que os irmãos e irmãs de António Solha possam ter habitado na moradia por variados períodos de tempo. A verdade estava enterrada, os factos, apagados. Ficava a J. o poder decidir sobre o destino desse património.

Ficava também a familiaridade e o vínculo emocional que J. adquirira ao estudar estas pessoas. O quanto as suas respetivas passagens pela vida, nas paixões, nos ideais, nas frustrações, nas compulsões, faziam J. relativizar a sua própria relação com o mundo, as suas próprias paixões, ideais, frustrações e compulsões; que agora via mais pequenas em comparação. “Carpe Diem”, como sussurrava o carismático professor Keating ao ouvido dos seus alunos no *Clube dos Poetas Mortos* (Weir, 1989), enquanto estes observavam as fotografias das ostes de alunos que passaram pelo seu colégio no passado; “aproveita o dia”. Keating falava pelos mortos, para que os seus alunos, do *seu* presente, os ouvissem. E assim também dialogava J. com as fotos dos seus familiares, mais novos do que ele na altura do registo, perguntando-lhes o quão estariam receosos ou esperançosos do que o futuro lhes

traria, ou quais seriam os seus sonhos e ambições; podendo ele próprio percorrer a linha cronológica e descobrir por si só, perdendo de seguida a coragem de *voltar a trás* e lhes revelar a sua sorte. Quem era ele para lhes dizer? Que direito teria ele? Seria assim que Dr. Lib vislumbra J., desde a sua estranha condição supradimensional? Teria Dr. Lib visto já a sua linha temporal e tudo o que acontecera desde que se conheceram não seria mais do que a repetição de um *fait accompli*?

J. lembrou-se da pergunta que fizera ao pequeno crânio aquando o começar dos seus ensinamentos: “viajaremos orientados pela repetição do trauma das catástrofes da humanidade?” Havia-o confirmado agora. Era verdade. Os seus antepassados, desde a sua distância temporal, profunda e lamacenta, fizeram agitar as águas do poço, que vinham à superfície, turvas, assombrá-lo; não só para o confrontar com os seus traumas pessoais, mas também no discurso da história do seu país. Ou, “como um lençol de água por debaixo de um poço que secou. Não se consegue passar por ele sem ter a sensação de que a água voltará a brotar de lá um dia”, recordou J. “Diabos vos carreguem, fantasma”, vaiou J. ao eco de Dr. Lib. Nesses tempos J. sonhou com o seu pai.

Estava na altura de tomar a decisão sobre o que fazer com tudo o que ficara na casa, agora que compreendia a sua potência spectral. Estava na altura de voltar a Rebordelo.

3

DE TEMPO CONTADO (REGRESSO).

Se na versão radical o anarquivar se apresenta como destruição do arquivo, em todas as imagens que dele se faça está em acto já uma certa *anarquivação*, sustentando estratégias várias em torno dos limites da Arché. (Miranda, 2017, p. 49)

J. não tinha condições nem o perfil para salvar esta distante moradia, pelo que a sua segunda visita à casa era mais radical. Agora que o mobiliário mais *eminente* estava salvaguardado no Porto, os móveis que ficavam seriam vendidos ao desbarato para esvaziar a casa, que seria igualmente posta à venda, *estripada*⁴. Assim, o plano era *triar* o que restava. Triar era a palavra certa. Assim como Dominique Jean Larrey, o cirurgião chefe do exército de Napoleão, priorizara a assistência médica de acordo com a gravidade dos soldados feridos e não pela sua patente; também o fazia J. aos documentos que restavam, numa interpretação talvez menos dramática da analogia; não pela razão ou conhecimento de causa, já que não era especialista em nada do que ali estava, mas pelo instinto da sua experiência, do ótico, do táctil ou do sexto sentido e do que descobrira dos seus antepassados. E também da praticabilidade do arquivamento que se seguiria: onde guardar nas condições certas, protegido de humidade ou mau uso; a quem dar ou doar; como transportar; entre muitos outros fatores logísticos. Tinha umas horas para o fazer e sabia que o foco era aquela parede do escritório revestida de possibilidades. Às cinco da tarde chegaria o táxi monovolume que os levaria de volta ao

Porto com o que decidisse levar dali. Quanto ao resto... pedira a Zélia para destruir. Mas J. não imaginava a intensidade da angústia que se avizinhava.

Usou a pesada chave para abrir a porta da cozinha que dava ao interior da casa e logo percorreu os corredores que levavam ao atafalhado escritório; isto é, até um pé em falso o enfiar chão adentro. Os restos de madeira podre estatelam-se lá em baixo, numa das lojas, a cerca de três metros de onde J. estava. Com o joelho e o orgulho feridos, J. puxa-se para cima, sacudindo o caruncho das calças. “Isto é uma armadilha”, pensa, enquanto espreita pelo buraco, tentando equilibrar o peso do seu corpo pelas tábuas. Lá em baixo, iluminados por uma porta semiaberta, viam-se barris de madeira podre, cobertos por espessos lençóis de teias.

A imaginação de J. hiperbolizou de imediato as memórias feitas documentos de Louise Bourgeois, nas suas formas de aranha, mas com um *twist*: ao invés da tecelã materna da artista⁶, o espectro da sua tia-avó, tecelã de linho, encasulava-se numa figurativa teia que envolvia a casa e à qual dava, apenas, um acesso condicionado à sua presença fantasmática. Até mesmo a J., seu legatário. “O que entra não sai”, ouvia-se, abafado pelas teias das paredes. Em vez de um saco de ovos de mármore no ventre de uma das *Maman* (1999)⁷ de Louise, o interior da casa de Rebordelo acumulava ou, *gestava*, todo o tipo de coisas e tralhas. J. e Tona partilhavam o *impulso* de Bourgeois. Jerry Gorovoy, que assistiu a artista durante os 30 últimos anos da sua vida comentara que esta “nunca deixava nada fora” (Lubow, 2006) e que, na altura da sua morte em 2010, ainda guardava os recibos do gás do seu primeiro apartamento em Paris. Tudo era material para ser processado e alimentar a sua prática artística.

Eram os objetos *intra-entre-lugar* que J. bem conhecia. Todos eles eram avatares do tio Misha de Ilya Kabakov.

J. balanceou-se lentamente até ao escritório. Tinha o tempo contado. Forçou a porta, meia empenada, até a abrir. A um canto, o conjunto de embrulhos de papelão datados de 1926 a 1937, atados por cordéis, devolviam-lhe a mirada. Ao longe reverberava o estrépito dos restos de mobiliário que Zélia e sua mãe atiravam pela janela de um dos quartos, até à entrada da casa. J. imaginou a pilha de escombros em fim de vida, depois focou-se uma vez mais na parede que arquivava colunas de bíblias, romances, livros de propaganda política, revistas, diários e notas, entre tantos outros códices que aí habitavam desde as primeiras décadas do século XX. Uma categorização feita ao longo de pelo menos três gerações encontraria o violento e abrupto fim dentro de momentos. Era definitivo, ele era o arconte daquele arquivo e o seu juízo ia ser proferido. Foi então que sobre ele se abateu esse temor existencial do ditar de uma decisão impraticável. Para o arquivo. Ou. Para o *enterramento*.

A ação que se seguiu foi rápida e febril. Para cada revista *Maria*, saltava um livro de preces encadernado a cabedal que parecia inestimável. A escolha parecia fácil. No entanto, havia sempre aquele eco, lá atrás, que soprava: “Quem sabe, talvez daqui por uns séculos, até a revista *Maria* fornecerá pistas inestimáveis para o que fomos.” J. lembrou-se do *Motel dos Mistérios* (Macaulay, 1979), um livro ilustrado que lia em criança. Neste, a humanidade de um longínquo futuro, tecnologicamente avançada, mas ignorante do seu passado enterrado pelo tempo, escava os restos arqueológicos de um motel dos anos 80. As conjeturas e interpretações dos achados, extraordinárias na imaginação destes pós humanos, eram tão



Fig. 34 Fotografia dos Diários do Governo de Portugal de 1926 a 1937 encontrados na moradia de Rebordelo na visita de 2 de Dezembro de 2021, no seu último registo antes de serem destruídos; arquivo do artista.



Fig. 35 Mala com espólio encontrado na moradia de Rebordelo na visita de 2 de Dezembro de 2021; arquivo do artista.

hilariantes quanto banais, particularmente quando vistas pelo nosso ponto de vista, de humanos do seu passado longínquo. Uma casa de banho é interpretada como uma câmara de oração, um tampo de sanita e escovas de dentes são ornamentos da vestimenta sacerdotal e uma sanita, um altar. A páginas tantas, um dos *pós-arqueólogos* recria o que pensa ter sido a cerimónia que ocorria no *templo*, debruçando-se sobre a sanita e cantando para esta. Todas as suas conjecturas estão factualmente erradas, mas nós, desde o nosso tempo, nada podemos fazer. Não podemos berrar ao Anjo da História para que nos salve, para que mude e reponha o que se apagou. Estamos impotentes. Os pós-arqueólogos não nos ouvirão. “Estarão também assim os nossos antepassados para conosco?”, perguntou-se J. A angústia tornava-se agitação e a agitação, cólera.

“Para o fogo!” A quem interessa o arquivo dos que morrem, o que fazer com a tralha que resta quando não se faz chegar a um seu novo útil colecionador? Quantos objetos – que a tantos interessariam – vão parar ao fogo? Muitos daqueles arquivos da história preservados por cerca de um século, deslocar-se-iam do escritório da moradia da Portelinha para a sua pira mortuária, para o seu esquecimento, para o não mais; apenas com J. como testemunha. Testemunha que se apagaria, também num futuro. Se arché é princípio, a morte também o é, no regresso ao inorgânico. Se calhar sempre foi suposto ser assim. Para quem ficará este arquivo, se não há realmente a quem ficar no fim de contas. Mais não vale enterrá-lo? Votá-lo a um esquecimento? A um passível futuro reconhecimento de estranheza familiar? A um passível retorno do recalçado? Não voltará mais forte? Mais espectralmente reforçado? No poder aurático que a proximidade do fim ou mesmo o próprio fim lhe atribui? Ao esquecimento! “À *oubliette!*”

Foi então que J. se deparou com uma arca. Ou melhor... uma arca se deparou com ele. Esboçou um sorriso insano. Pensou no jogo de palavras que aquele objeto lhe desenhava na mente. Arca, do latim, Arché do grego. Do salvamento do dilúvio do Deus abraâmico aos cofres que carregavam riquezas e sofrimento humano entre continentes, aos locais onde os registos do estado eram preservados.

[Da] ordem do conhecimento na era clássica da Europa dos séculos XVII e XVIII, à confessadamente “etimologia lúdica” de Michel Foucault, com o archê que motivou a sua arqueologia do arquivo. O arquivo deveria ser visto como um conjunto de relações de transformação e deslocamento, não tanto vestígios de alguma forma salvos da inundação, mas sim princípios que governam a sua retenção e destruição. A proposta era considerar os fatos do discurso passado não como documentos, mas como o que deveria ser entendido como “monumentos” a serem escavados no dilúvio. (Schaffer, 2019, p.152)

J. abre-a, sôfrego. Lá dentro, *carregada* até cima, mais cadernos se somavam. “O pensamento de Salazar: votar é um grande dever”, lê J. na capa de um deles, escrito a letras garrafais vermelhas. O mundo respondia-lhe, soltando os elementos aprisionados de uma outra *oubliette*⁸. Havia muitos mais daqueles documentos, escondidos em malas e arcas que a periferia da sua visão nem sequer tinha considerado. Mas o interior daquela particular arca parecia chamar por ele. No seu interior, a promessa da possibilidade de... da possibilidade do *todo*. Dentro de uma arca como qualquer outra. Mas esta era... diferente. Não muito pequena. Não muito grande. Mesmo à sua medida. O seu interior... mais... familiar... que a sua própria

casa. Começou a esvaziá-la de todo o seu conteúdo. E depois... e depois decidiu... e depois decidiu experimentá-la. Para ver se lá cabia. E foi então que se meteu lá dentro.⁹

A princípio nada se passou... mas logo, de súbito, algo aconteceu. De dentro ecoou uma voz. Falava em alemão mas, por algum estranho motivo, J. conseguia compreendê-la. “Bem-vindo a casa, meu bom homem; estivemos à sua espera”, sussurrou-lhe.

4

HYPERURANION.

[Foi] bruscamente obrigado a reconhecer que não há sujeito possível dentro do espaço da realidade da [sua] estória que pudesse ocupar o ponto de vista deste lugar. Assim, não estava perante uma simples inversão do plano objetivo no [seu] plano subjetivo, mas perante a construção de um lugar de subjetividade impossível, uma subjetividade que confere à própria objetividade um aroma de mal indizível e monstruoso. (Žižek, 2013, p. 88)

Veio a si com a explosão do impacto das ondas. Estava numa praia rochosa. J. puxou-se a si mesmo para fora da arca e estendeu-se nos ásperos rochedos. Depois, levantou-se a custo e observou prolongadamente o sublime oceano, deixando-se embeber da sua melancolia. Via-se como a figura do *Viajante sobre o mar de névoa* (Friedrich, 1818), tremendamente solitário. As colossais ondas, capazes de induzir talassofobia ao nadador mais experiente, não eram as do seu mundo. E, desde lá, ecoava, em unísono, um coro de lamentos que pareciam vir de uma centena de milhar de milhão de mulheres e homens, angustiados e febris e que aparentemente despertavam com a chegada do visitante, lembrando o *Lux Aeterna* (1966) de Ligeti e, um pouco como esta, pareciam pedir que *alguma* luz os iluminasse. “O oceano da dor,” pensou para si. “O oceano da solidão. Estou só.” J. havia chegado à ilha de *Hyperuransion*, o sítio de todas as ideias. O arquivo de tudo estava, finalmente, ao seu alcance.

Era desolador mas, por outro lado, J. agora sabia mexer-se

neste *utopos*. As lições de Dr. Lib serviram-lhe bem e foi então que chamou a si o transporte que o levaria ao seu destino.

– *Es.kommt*. – proferiu, evocando até si um Volvo Amazon preto.

– *Das Allumfassende Archiv*.

O automóvel afastou-se da margem rochosa, guiando-se por uma enorme alameda que cruzava uma região árida. E, ao longe, mesmo ao centro da ilha, no seu coração, J. viu uma casa. Uma mansão com um sem número de torres e pisos pois, a cada mirada, a cada perspectiva, esta parecia modificar-se em feitiço. “Estou perto, só pode ser isto.” Enquanto se aproximava, J. conseguia ver já os gradeamentos que abraçavam a mansão, enredados por milhentas teias de aranhas maternais. Era-lhe familiar. Sentia-se em casa. Cada vez mais. Lembrou-se da frase do feitiço que Dorothy usa para regressar ao Kansas n’O *Feiticeiro de Oz* (Fleming, 1939): “*there’s no place like home*”, “não há lugar como a nossa casa”. Ou, talvez, “não há um (*u*) *topos* como a nossa memória”.

O Volvo pára frente à moradia. J. sai devagar, saboreando o momento prazeroso e deixa-se levar até ao alpendre, estagnando-se frente à porta.

Assim que J. se serve do puxador, vê-se já dentro da casa, como que atravessando um espelho a partir do seu reflexo, quando observado por um outro espelho. Lá dentro, um átrio hexagonal multiplica-se em portas, corredores e escadas, com cada uma das passagens abrindo-se noutras. Era como se o interior da mansão da senhora Bates (Hitchcock, 1960) se fundisse com uma masmorra de Piranesi, por sua vez desenhada por Escher.

"Poderei perder-me aqui durante anos... no entanto, o tempo não é um problema num lugar como este." As condições estavam cumpridas. J. havia pago o seu preço. Talvez tivesse sido o seu estado de aporia gerado pela escolha impossível entre o arquivo e o fogo, misturado com agitação colérica, que agora lhe facilitara, por fim, o acesso ao *Allumfassende Archiv*, o *Arquivo de Tudo*. Não fora a viagem ao eterno retorno guiada por Dr. Lib, que agora J. chamava o *Ciclo do Estranho-familiar*, este teria perdido a sua sanidade. O espaço onde se encontrava era, à falta de melhor palavra, impossível. Pensou para si: "como imaginar um arquivo que é de algum modo imediato, um presente que consiste na sua própria memória ou na sua própria reprodução?" (Derrida cit. por Miranda, 2017, p. 44) *Utopos* ou, *topos hyperoranos*. Agora poderia ver o mundo em todas as suas formas, em todas as suas perspectivas, em todos os seus momentos, para a frente ou para trás, a seu bel-prazer. As coleções eram uma só coleção, do todo. Os pontos de acesso, infinitos. Com uma só condicionante. As ideias, os conceitos, as abstrações não geravam ação por si só. Tudo era reprodução, nada era interação. J. era agora um perene espectador, limitado à observação passiva. Só os que estavam do *lado de lá* podiam *agir*. J., deste lado, era menos que um espectro. Os pontos de acesso não eram ainda imediatos a J., este ainda tinha de se acostumar às pontes de ligação entre os espaços, que funcionavam como ligações sinápticas que se ligavam pela repetição de ideias, imagens e, como Dr. Lib instruíra, traumas. Repetiu para si as palavras de Dr. Lib: "viajaremos através das repetições registadas à superfície histórica, mas usando a energia traumática, espectral, subcutânea que resulta desse enterramento. Como se a primeira fosse a tona da água e a segunda, a força oceânica que impulsiona as ondas." Depois raciocinou: "Saltar pela história, uma história organizada

por sinapses de proximidades, de ecos, de espectros, como uma gigante manta de retalhos." J. lembrou-se novamente de "*Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg, de 'cadeias de transporte de imagem', identificando fios condutores que, ao longo dos tempos, transportam características visíveis contendo pathos, isto é, as emoções humanas." (Ginga, 2017, p. 72)

Tentando manter o equilíbrio dentro daquele *uber-espaço*, J. deu um passo em direção a uma das portas, focado na sua forma. E logo que o pensou, logo que o pensamento se concretizou na sua mente, logo o *Alumfassende Archiv* o atirou pelo tempo e pelo espaço. O que se sucedeu de seguida, sucedeu-se no tempo de um pensamento.

19 de dezembro de 1915. O exército alemão usa a mais recente tecnologia bélica contra o exército inglês na frente ocidental: o gás fosgênio. Mais a leste, a Rússia Czarista parece ter os dias contados: o proletariado derrubará por fim a aristocracia, fonte da injustiça social. Zero (0) era o início. A rampa de lançamento pelo qual um novo amanhã poderia nascer. Dez (10) era o número de artistas que faziam parte do projeto. Em Petrograd (presente São Petersburgo) inaugurava a última exposição futurista zero ponto dez (0.10). Kazimir Malevich introduzia ao mundo um dos quadros mais estranhos criados até então. Um *Quadrado Negro* (1915) sobre fundo branco, um "zero das formas" como lhe chamou o artista no seu manifesto suprematista (Pousada, 2019, p. 136), exposto numa sala com mais de 50 quadros, nenhum dos quais figurativo. Uma mudança de paradigma. Uma libertação artística iconoclástica. Um maravilhoso-estranho vazio que realinhava axiomas do campo da estética. Pura cor, com todas as cores que se podem misturar sob a forma de pigmento. Malevich

escrevia no seu manuscrito publicado pela Bauhaus em 1927, cuja página 67 figurava já um proto quadrado negro de 1913: “O quadrado suprematista e as formas que dele emergem devem ser comparadas às linhas (signos) primitivas do homem pré-histórico, que na sua composição não representavam um ornamento, mas a sensação de ritmo. Como resultado do Suprematismo, não é um novo mundo de sensações que passa a existir, mas uma nova representação direta do mundo das sensações em geral.” (Malevich, 1927, p. 74) A Revolução bolchevique estava nas ruas. Após 1917, Malevich era contratado pelo estado para lecionar em várias instituições artísticas, mas quando os gostos do partido mudaram, perdeu a posição. O artista terminaria os dias num exílio herético decretado pelo governo Estalinista. (Siegal, 2013) Entretanto, os impulsos modernos fracassariam na sua última instância, ao tornar-se involuntariamente cúmplices (ou reféns?) de uma burguesia - fruidora da novidade e da *trend* - com a qual queriam romper.

9 de janeiro de 2007. Sortudos aqueles que conseguiram lugar na apresentação *keynote* da Macworld; muitos tiveram de esperar durante dias, no exterior do centro de convenções do Moscone Center, em São Francisco. Steve Jobs surge no palco e desvenda: “Hoje, a Apple vai reinventar o telefone.” (Farber, 2014) Nascia o iPhone, o retângulo negro. Uma mudança de paradigma. A Apple introduzia o háptico-digital ao mundo: o seu ecrã negro espelhado utilizava uma matriz de 320 por 480 quadrados negros capazes de reproduzir cor a partir de uma unidade de processamento de informação de 18-bits, ou seja 18 dígitos binários - de zeros (0) e uns (1). A Revolução digital estava nas ruas. E o custo de 150 milhões de dólares durante um período de 30 meses foi recompensado com a venda de 270,000 unidades nos primeiros dias (Ray, 2007) e fez disparar 15% as

ações da companhia num mês. O Capitalismo reinava supremo e o iPhone era o seu mais recente ornamento tecnológico - a novidade icónica - criador de um novo mundo de sensações e uma *trend* que se iria procurar reinventar para manter um perene apelo a uma congregação com a qual não queria romper. A história parecia deslocar este pixel suprematista de pureza estética na quarta dimensão, em direção ao progresso que faz abrir as *asas do anjo*; transformando-o num hipercubo tecnológico - uma espécie de estrutura monolítica horizontal - e colocando-o aos ombros da classe social dos salários mínimos que sustenta a grande máquina capitalista produtora o seu *doppelgänger* perverso. J. visualizava este estranho objeto, olhando para a obra de Santiago Sierra, *7 formas medindo 600cmx60cmx60cm* (2010) e articulando esse “enterro social” do trabalho, como o artista lhe chamara (Kaldor Public Art Projects, 2010). Louis C. K. apresentara uma irónica alternativa no seu *stand-up Oh My God* (2013): “Como é possível termos esta tecnologia maravilhosa? Porque o sítio onde se fazem estes [telemóveis] é tão horrível que as pessoas saltam da porra do telhado dado o pesadelo que é estar lá dentro. Na verdade, tens uma escolha. Podes ter velas e cavalos e ser um bocadinho mais simpático para com o teu próximo ou, deixar alguém que não conheces sofrer incomensuravelmente a uma longínqua distância, apenas para que possas escrever um comentário mauzinho no *youtube* enquanto estás sentado na sanita.” C. K. referia-se aos chamados suicídios de Foxconn - um parque industrial Shenzhen, na China - onde perto de 20 empregados se suicidaram entre 2007 e 2013, atirando-se de telhados ou mesmo, num caso em particular, enforcando-se na casa de banho. A Foxconn era um dos maiores produtores de equipamento eletrónico do planeta de J., cujos clientes incluíam a Apple e a Hewett-Packard (Dean *et* Tsai, 2010). Não

muito longe estaria J., desde a sua condição *extratemporal*, dos momentos que impulsionaram Malevich a conceber a nova arte a que veio chamar de suprematismo e que descrevia no livro *O mundo sem objeto* (1927) o seu *Quadrado Negro*.

“O que foi isto?” pensou J., subitamente exausto. O *utopos* era verdadeiramente assombroso. Bastara pensar numa forma apenas, que o espaço o lançara num sem fim de reverberações históricas que a tudo se entrelaçavam. Não escolhera ele parar, poderia ter ficado ali para sempre, enredando-se perene em relações semânticas. Tentou concentrar-se num caminho para se guiar naquela zona supradimensional, mas logo tal imagem, – da *Zona* –, o arrancou violentamente para mais uma viagem sináptica.

Uma expedição composta por um professor e um escritor entra num território proibido – a *Zona* – levados por um guia especial, denominado *Stalker*. Esta zona, composta pelas ruínas que ficaram da visita *en passant* de uma civilização alienígena, não se regem pelas leis da natureza tal como as conhecemos. O cientista, sedento de conhecimento, e o artista, esfomeado por inspiração, procuram *A Sala* – centro nevrálgico da *Zona* – que supostamente detém em si a extraordinária capacidade de realizar os desejos mais profundos de quem a alcança. Mas o caminho é perigoso e só o *Stalker* os pode levar por ele. Às vezes atira para a frente do caminho um parafuso com um trapo amarrado; será que está a tentar perceber se o local não é afetado pelas leis da gravidade? O espaço é de uma desolação poética: limos e verdetes apoderam-se de uma paisagem que fora, algures no passado, industrial. Da fauna, só um cão parece ser o sobrevivente. Algures a meio desta viagem, vemos um detrito da humanidade - um calendário - que marca o dia 28

de dezembro. Quando se aproximam d'*A Sala*, o verdadeiro objetivo do cientista é revelado: quer detonar o coração da *Zona* com uma bomba de 20 kilotoneladas que leva oculta consigo, porque tal poder só poderá corromper a humanidade. O filme que J. via era *Stalker* (1979), de Andrey Tarkovsky. Foi uma expedição difícil. Após um ano a filmar os exteriores na Estónia com a nova gama da Kodak 5247, Tarkovsky, Larissa, assistente de realização e sua mulher, Georgy Rerberg, diretor de fotografia e os irmãos Strugatsky, argumentistas, observavam o resultado na sala de projeção. Da imagem pouco ou nada se via, a película estava danificada. Aparentemente ficara 17 dias exposta nos laboratórios da Mosfilm, que por um problema técnico, não a revelou de imediato. Tarkovsky desconfiava até que os rolos especiais teriam sido trocados por outros mais prosaicos, terminando nas mãos de um cineasta adversário. Rerberg saiu, meteu-se no carro, e não voltou. Depois veio Leonid Kalashnikov. Por duas semanas. Finalmente Aleksandr Knyazhinsky fotografou a longa. O governo da União Soviética (Goskino) acabou por refinarciar o filme com mais 400,000 rublos para que Andrey terminasse o seu projeto. As filmagens retomaram, mas com percalços. Apesar de ser junho, neva em Tallin e as árvores perdem toda a folhagem, pondo mais uma vez em causa a direção artística obsessivo-compulsiva do realizador assim como o cronograma de produção. No final, o filme acaba filmado três vezes – num gesto de frustrante repetição repressiva – e o resultado é supostamente um *doppelgänger* muito semelhante daquele que Tarkovsky filmara originalmente. Mas, segundo Rashit Safiullin, o diretor de arte, o resultado é muito diferente do original. A ambivalência entre o rolo visível e o invisível – fantasmático – ficará perene no éter da mitologia do filme.

Sábado, 29 de abril de 1986. Ocorre uma explosão de vapor no reator número quatro da central nuclear de Chernobyl, no norte da Ucrânia da União Soviética. Ao longo de dois dias, os cerca de 50,000 habitantes da cidade de Pripyat – que *servia* a central nuclear a cerca de 3 quilómetros da mesma – foram evacuados, deixando uma *cidade-natureza-morta*. Inaugurava-se um espaço de 2,600 quilómetros quadrados – não um não-lugar, mas um *lugar-não*, um *anti-lugar* – a Zona de Exclusão de Chernobyl, ou a *Zona*. A força da explosão foi mil vezes superior às 20 kilotoneladas da bomba que o cientista de *Stalker* levava consigo e o acidente expôs os habitantes do planeta a uma radiação equivalente a 21 dias de radioatividade natural, e todos os que estavam próximos ou ajudaram nos trabalhos de salvamento (cerca de 530,000 indivíduos) ao equivalente a 50 anos de radioatividade natural (Comité Científico das Nações Unidas para os Efeitos da Radiação Atômica, 2008).

A 29 de dezembro do mesmo ano, Tarkovsky morre, vítima de um cancro no seu tubo bronquial direito. O calendário na *Zona* previra o seu último dia de vida. Com o mesmo tipo de cancro morreria também em 1972, Larissa Tarkovskaya, sua mulher e assistente de realização do filme e, em 1982 Anatoly Solonitsyn, o seu *Andrey Rubliev*, que interpretara o cientista armadilhado. Vladimir Sharun, o sonoplasta de *Stalker*, acredita que foram vítimas do envenenamento da *Zona*: “Estávamos a filmar próximos de Tallin, numa área perto de um pequeno rio Pillteh onde estava uma fábrica hidroelétrica em funcionamento parcial. (...) Mais acima havia uma fábrica de químicos que vertia líquidos venenosos leito abaixo. Existe até um plano em *Stalker*: a neve cai durante o verão e uma espuma branca flutua rio abaixo. Aquilo era, de facto, um veneno horrível. Muitas mulheres na nossa equipa tiveram

reações alérgicas nas suas caras.” (Tyrkin, 2001) Um veneno invisível feito visível pelo olho estético de Tarkovsky. No tempo de J., a *Zona* de Chernobyl era o espaço de uma desolação de estranheza familiar, onde limos e verdetes se apoderam de uma paisagem que fora, algures no passado, industrial, e que então era objecto de expedições para estudiosos do campo do conhecimento, ora científico, ora estético, como é o caso das fotos radiossensíveis de Alice Miceli, que faz ver com outros olhos a *Zona* fantasmática¹⁰ e envenenada de Tarkovsky... perdão, de Chernobyl, de rolos invisíveis. *Bellis occhios*.

11 de março de 2011. A central Nuclear de Fukushima Daiichi, em Ōkuma, no Japão é severamente afetada pelo terramoto Tōhoku e seu subsequente tsunami, culminando no derretimento nuclear, explosão de hidrogénio e libertação de agentes de contaminação radioativa nos reatores 1, 2 e 3.

J. deteve-se mais uma vez. Mas, para seu contentamento, conseguia perceber que já se havia embrenhado mais dentro da casa. Faltava só mais um piso para chegar ao coração da mesma. À *Sala*. “Devo ter cuidado com o que penso”, pensou. Tinha de se serenar se queria atravessar aquele dédalo. Limpar a sua mente. “Onde quero eu ir?” “Qualquer percurso que decida tomar pela casa apenas me leva a tragédia e repetição, traumas e repressão”, concluiu.

24 de abril de 1980. Oito helicópteros RH-53D do exército americano encontram a fúria tempestuosa do deserto Kavir-e Namak, o Grande Deserto Salgado que se estende pelo planalto do Irão. A sua missão é libertar 52 cidadãos nacionais feitos reféns na Embaixada Americana em Teerão. Estão presos desde 4 de novembro de 1979, quando esta foi tomada por estudantes militares iranianos indignados pelo fato do governo dos EUA ter

permitido que o xá deposto viajasse à América para tratamento médico. Jimmy Carter, numa tentativa desesperada para pôr um fim à *Crise dos Reféns do Irão*, ordena a missão de resgate lançada a partir do porta-aviões USS Nimitz. Viajando em absoluto silêncio de rádio, dois dos helicópteros separam-se do grupo, feitos inoperacionais pela tempestade. No dia seguinte, os restantes seis pousam no território designado *Desert One* para se abastecerem com um Hércules C-130. Durante as manobras de reabastecimento, um dos RH-53D embate contra o C-130 e despenha-se, matando oito soldados americanos e ferindo outros mais.

Subitamente, um coro grego canta “ha, ha, ha, ha...”, distorcido por um vocoder, tecnologia desenvolvida para a espionagem. Laurie Anderson deslumbra com os seus grandes olhos azuis de descendência nórdica, com expressão e pose esfíngicas. Por vezes J. só lhe via a silhueta da cabeça, o seu cabelo louro espetado iluminado em *backlight* e a sua boca, que cintila *lyrics* ofuscando-lhe a visão. Estava em 1982, a ver o videoclip do seu novo single. A letra é uma conversa com Deus, que não espera resposta: Laurie quer falar-lhe sobre o incidente na embaixada americana, o resgate fracassado e fracasso da tecnologia: “Sempre nos disseram que a América era a nossa terra mãe, para nos apelar ao amor que temos pelos nossos pais, mas a coisa não é nada assim.” Inspirava-se numa ária de Jules Massenet que começava “Ó Soberano...” e então começara a escrever *O Superman*, como uma prece à autoridade (Simpson, 2016). Ao terceiro minuto da música, algo peculiar acontece. Certas frases tornam-se proféticas, – revelando aquela *omnipotência de pensamentos* a que Freud se referia em *Das Unheimliche* (1919) – quando numa das estrofes canta:

This is the hand, the hand that takes.
Here come the planes.
They're American planes?
Made in America.
(Anderson, 1982)

11 de setembro de 2001. São oito e quarenta e seis da manhã no distrito financeiro de Manhattan. O Boeing 767 do voo 11 da American Airlines, tomado por cinco sequestradores da al-Qaeda, colide com a face norte da Torre Norte do World Trade Center. 17 minutos mais tarde é seguido pelo Boeing 767 do voo 175 da United Airlines, tomado também por cinco sequestradores da al-Qaeda, que se despenha na face sul da Torre Sul. Seguiam-se ainda mais dois acidentes que envolviam outros dois voos da American e da United.

Afeganistão, algures entre 1979 e 1989. Operação Ciclone era o nome de código dado ao programa da Agência Central de Inteligência Americana para financiar e armar os mujahideen, os jihadistas islâmicos que se opunham ao Gigante Comunista na Guerra Afegã-Soviética. Foi uma das operações secretas mais caras levadas a cabo pela CIA. Engajado com os mujahideen estava o jovem Osama bin Laden, que para eles também canalizou armas, dinheiro e soldados à causa desde o Paquistão, ganhando renome pelo mundo jihadista. Uma das fações da guerrilha Afegã – a rede Haqqani – foi diretamente financiada pela CIA, dotando-a de uma influência desproporcionada sobre os mujahideen. Esta foi uma das mais próximas associações de bin Laden, que formou a al-Qaeda em 1988 e pôde treinar voluntários mujahideen em território Haddani. Em 1992 estabeleceu-se no Sudão, até os Estados Unidos exercerem a pressão necessária para que bin Laden abandonasse o país e

partisse para o Afeganistão em 1996 (sob a proteção Taliban), quando declarou “guerra contra os americanos que ocupavam a terra dos dois lugares sagrados” (Tierney, 2016).

O mundo vivia o retorno do recalcado em direto: o embate do voo 175 às 9.03; a queda da Torre Sul às 9.59; da Torre Norte às 10.28 (após arder durante mais de uma hora); do edifício 7 do World Trade Center às 17.21... “Aqui vêm os aviões”... J. sentiu o calafrio que lhe percorria a base da nuca. Talvez porque se encontrava vivo em 2001 e sabia exatamente onde estava no dia 11 de Setembro. Sentado na mesa da sala na sua casa, no Porto, ao lado da marquise.

Em relação à estranheza familiar do seu *O Superman*, Anderson comentara: “Não é assim tão estranho. Estamos na mesma guerra e os nossos aviões continuam a despenhar-se.” Repressão, repetição. *O Superman* profetizava-se e alimentava-se de um cíclico *live by the sword, die by the sword* da história bélica dos Estados Unidos; a interpretação fílmica de Tarkovsky do *Piquenique na Estrada* (Strugatsky et Strugatsky, 1971) profetiza-se e alimenta-se das ruínas criadas pela juventude tecnológica inapta da humanidade; assim como o *Quadrado Negro*, nascido das pulsões dos movimentos de reação da modernidade para depois ser transformado no seu *doppelgänger* perverso, da colonização tecnológica a partir das maquinações camaleónicas do capitalismo. Tudo era repressão e repetição.

J. fecha os olhos tentando serenar-se mais uma vez, sentia que todos os seus sentidos haviam chegado à sua tolerância limite. Mais e enlouqueceria. Dr. Lib tinha razão, a sua mente de símio não estava preparada para tal. Não queria mais aquilo. Era tudo horrível. Toda a humanidade. Foi quando se lembrou-se da conversa de Klaatu com Mr. Wu em *O Dia em*

que a Terra Parou (Derickson, 2008). Sentados num *dinner*, um alienígena de uma civilização avançada discute o futuro da Terra com um segundo, que fora habitar o planeta uns tempos antes, enquanto observador infiltrado. O plano é erradicar os humanos, impedido assim a eventual catástrofe ambiental que está a ser potenciada por estes seres.

- Estiveste fora de contacto por muito tempo.
 - Tinha uma tarefa perigosa. Este é um território hostil.
- Já percebi. Estava à espera de poder chamá-los à razão.
 - Lamento dizer mas eles não são uma raça razoável. Vivo com eles à setenta anos. Conheço-os bem.
- E então?
 - Qualquer tentativa de interceder será frustrada. São destrutivos e não irão mudar.
- É esse o teu relatório oficial?
 - A parte trágica é que eles sabem o que lhes vai acontecer. Conseguem senti-lo. Mas não parecem capazes de fazer nada acerca disso.
- Está decidido então. Vou começar o processo assim que possível. Devemos prepara-nos para partir.
 - Eu fico.
- Se ficares, morrerás.
 - Eu sei. Esta é a minha casa agora.

(Derickson, 2008, 00:58:30)

"Esta era a sua casa agora." J. abre os olhos. Conseguira atravessar todos os pisos e abeirava-se do *cume* da casa¹¹. Desde o topo das escadas conseguia ver, atrás de uma porta, um corredor. E, ao fundo deste, Dr. Lib – o totem guardião – que

protege a passagem, observando de frente quem se aproxima. No entanto, a sua caveira outrora polida dera lugar a um fóssil rachado e semi incrustado em rocha. Mantinha-se numa vitrine, colocada sobre uma mesinha de cabeceira.

– Encontramo-nos em processo de enterramento Schellingiano? – Profere J. em tom jocoso, alegre por reencontrar o seu amigo macabro. – Inuma-se agora para voltar eventualmente como outra coisa?

Lib não responde, em vez disso, J. ouve o som de passos no soalho, vindos de um quarto com as portadas semi abertas, à sua esquerda.

– Quem guardais, Lib? Quem está aí?

Havia uma presença que ecoava do seu interior. J. sobe os últimos degraus e rapidamente percorre o corredor. Enquanto se aproxima, uma voz interpela-o, de dentro do quarto. “Está a chegar. Consigo ouvir os seus passos”, diz, em alemão. E continua, narrando o trauma de Nathaniel, o protagonista de *Der Sandmann*.

J. chega ao quarto, reconhecendo-o de imediato. Os pelos levantam-se atrás do seu pescoço e o seu estomago dá um nó. As suas mãos, trémulas, humedecem-se em padrões de frias gotículas.

– Não. Isto não.

Está no quarto dos seus pais aos seus 14 anos. 1996. 28 de abril. Não deveria ser ainda meio-dia. Fora chamado lá pela sua mãe. O seu pai está caído ao lado da cama e J. tenta levantá-lo, mas não consegue. “Porque é que eu não consigo levantá-lo?” O

seu corpo ainda é tenro demais para levantar o peso morto de um adulto.

– Para! Não quero viver isto outra vez.

O seu vizinho do lado entra pela porta adentro. Os três levantam o corpo do chão até à cama. J. afasta-se até um canto, observando o vizinho que tenta reanimar o corpo, ora socando o peito, ora soprando para a sua boca. “Ele vai ficar bem.”

– Não quero ver.

A voz de Lib reverbera pelo espaço. – “Temos olhos agora. Olhos. Belo par de olhos...”

O vizinho continua a insistir. A mãe está ao telefone, identificando a morada da casa. “Rua Faria Guimarães...” Mas J. já desconfia. Que nada vai ser igual a partir daí. O vizinho para, na perplexidade da desistência do salvamento.

O sol brilha através das janelas da marquise, tingindo tudo de dourado. J. está parado, a contemplar o pátio e as traseiras das casas da outra rua. A contemplar o que será de si. Sente o seu próprio coração a arrancar-se da sua caixa torácica, “agora sei que estou e sempre estarei incompleto”, “a partir de agora, a vida deixará de me dar e só me irá tirar”.

– Ficam as coisas – remata para si próprio.

– Dizeis bem, *mein leiber freund*, “ficam as coisas”. “Está bem! Deixemo-lo com os olhos! Que ele soluce durante todo o seu penar por esse mundo!” Ao menos ficarão as coisas que se substanciam daqueles que por elas passaram!

J. volta-se, reconhecendo finalmente *aquela voz*.

5

A SALA

No final de *Matière et mémoire* Bergson desenvolve a ideia da percepção como função do tempo. Imaginemos que vivíamos segundo um outro ritmo, mais serenos em relação a umas coisas, mais apressados em relação a outras: não haveria então para nós nada de 'estável', tudo aconteceria diante dos nossos olhos, tudo viria ter connosco. Mas é isso o que acontece com o grande colecionador em relação às coisas: elas vêm ter com ele. O modo como ele as persegue e as encontra, as transformações que uma nova peça provoca no conjunto, tudo isso lhe mostra os seus objetos num fluxo movente. (...) (No fundo, o colecionador vive um fragmento de vida onírica, se assim se pode dizer. De facto, também no sonho o ritmo da percepção e da vivência se transforma de tal modo que tudo – mesmo o que aparentemente é mais neutro – vem ter connosco, tem a ver connosco). (Benjamin, 2019, p. 320)

– Bemvindo, J. Estivemos à sua espera. – Declarou o pequeno crânio no seu perene sorriso.

A *Sala* era ampla e povoada escassamente, apesar de parecer ter tudo o que devia ter. O chão era revestido a parquet de madeira envernizada, refletindo os focos de luz que criteriosamente iluminavam peças de mobiliário, espedejadas generosamente. À sua volta continuava o eco da mesma voz que ouvira narrar o *Der Sandmann* de Hoffmann. Do outro lado da sala, pousado sobre uma mesinha de cabeceira, mobiliário do íntimo, afigurava-se o ser espectral que lhe

falava, cuidadosamente encapsulado na sua redoma de vidro. Guardava, como cão de fila, a porta que, ao seu lado, conduzia à *totalidade do arquivo*. Dr. Lib mantinha-se o eterno guardião¹².

J., hesitante na passada que o faria entrar na *Sala*, desabafa: – Dr. Lib, folgo em vê-lo finalmente. Confesso que senti a sua falta.

– Eu nunca o abandonei. Parte de mim esteve sempre consigo. E em boa medida lhe digo que o que conseguiu é verdadeiramente extraordinário, *mein lieber freund*. Entre, por favor. Entre e passeie-se, deambule, tudo o que aqui encontra foi preparado especialmente para si. As regras são as suas. O acesso à coleção, o seu, a partir dos seus próprios critérios, como sempre quis. Aqui tem tudo o que precisa. A hipótese de Walter Benjamin é válida, meu caro, esta é a melhor de todas as manifestações profanas de *proximidade*, melhor que a recordação (Benjamin, 2019, p. 319).

J. entra lentamente, ainda a medo de ser subitamente atirado para mais uma daquelas frenéticas viagens de reverberação traumática pelo discurso da História que o conduziram até ali.

Ao centro da Sala, um pouco à sua direita, está montada uma maquete da ilha do *topos hyperoranos*; representada por um círculo de miniaturas de rochedos, alguns dos quais em redomas de vidro, que assentam sobre o veludo vermelho de uma mesa de jogo em madeira. Mesmo no meio do tabuleiro, o pequeno volvo à escala 1/87 atravessa a região árida central da ilha.

– Feito à minha medida, diz?

J. olha ainda mais para a sua direita, reconhecendo a mesa decorativa de madeira com o tampo em mármore que resgatara de Rebordelo. Sobre esta estava um velho arquivador, ladeado de pequenos monitores dispostos como fotografias em passe-partouts que passavam, aleatoriamente, os filmes que J. recolhera através da sua prática de captura, inventando uma estória com tantos significados quantos eram permitidos criar-se pelo conhecimento da narratologia compreendida no mundo. Lembrou-se do comentário benjaminiano¹³ de Foucault na sua *A Arqueologia do Saber* (1969); de que o arquivo pode ser muitas coisas, mas que:

o arquivo é também o que determina que todas essas coisas ditas não se acumulem infinitamente numa massa amorfa, nem se inscrevam numa linearidade ininterrupta, nem desapareçam à mercê de acidentes externos fortuitos; mas que estão agrupados em figuras distintas, compostas de acordo com múltiplas relações, mantidas ou confusas de acordo com regularidades específicas; aquilo que determina que elas não se afastem no mesmo ritmo no tempo, mas brilhem, por assim dizer, como estrelas, algumas que parecem próximas de nós brilhando de longe, enquanto outras que de fato estão próximas de nós já estão empalidecendo. (Foucault, 2008, p.147)

– Todas estas configurações de filmes. Como partes de um corpo. Lembram-me como, em *Inasmuch As It Is Always Already Taking Place* (1990), Gary Hill fragmenta imagens de um corpo, do seu corpo, em dezasseis monitores de diversos tamanhos, ligados por cabos, como que nervos com terminações nervosas, ou sensíveis, dispostos numa aparente disposição aleatória que forma uma espécie de quimera de um Homo sapiens. Estão dispersas e desorganizadas, ou rearranjadas talvez, mas estas

partes são um mesmo corpo, uma mesma totalidade... arquivado. Estes aqui, no entanto, são parecidos a... retratos, pousados numa mesa... de um contexto caseiro. Olhadas, curiosamente, num gesto de *cima para baixo* como retratos de um álbum, ao invés de *baixo para cima*, como cinema que se projeta. Havia um *olhar para o abismo* e não um *olhar para o céu*. Era menos a experiência do *sonho* e mais a experiência da *vertigem* mnésica.

J. pausa por momentos, saltando com o olhar por entre as tomas fílmicas e os outros monitores, continuando: – E tantas histórias possíveis, ou Histórias possíveis, com os arranjos que lhes permitimos na sua infinita polisemia. Como as ordenações narrativas elevadas à enésima potência que Stan Douglas constrói em tantos dos seus trabalhos. Em *Suspiria* (2007), por exemplo, que Douglas apresentara na XI Documenta de Kassel, assistimos à combinação entre a "hermenêutica da suspeita" de que a verdade histórica esconde ou está enterrada na luta de classes sociais (Ricoeur cit. por Foster, 2020, p. 148) do *Das Kapital* (1867) de Karl Marx e o acervo narrativo dos tétricos contos (cautelares) de fadas dos irmãos Grimm, nascidos nesta mesma cidade alemã. Stan parte da longa metragem homónima (1977) de Dario Argento, que bem poderia ter sido recolhida de um conto dos Grimm: uma rapariga num fato branco virginal atravessa a floresta numa noite chuvosa para chegar a uma mansão onde vai estudar dança. Porém, esta academia esconde um segredo que Suzy terá de desvendar... um covil de bruxas. Assombrações, magia, mutilação e terror são os ingredientes de contornos arquetipais campbelianos e de atmosfera gótica do *Giallo* de série B que serve de ponto de partida formal para Stan Douglas. Numa tela, 256 gravações de atores em fundo negro, feitas a partir de 210 contos, que Douglas condensara com o romancista Michael Turner, são combinadas com 13 câmaras

de vigilância que captam em direto o interior do monumento (*Oktogon*) de Hércules em Kassel. As duas mesclam-se em processo aditivo entre as figuras dos contos e os locais do monumento, suprainpostas em tempo real; ordenadas por um *tag* para o estatuto económico da protagonista (rico, pobre ou não aplicável) e o local (taberna, floresta, submundo, etc). O computador recombina estas possibilidades com 6 canções e 25 faixas sonoras possíveis, tocando em 6 canais simultâneos, misturados em tempo real. Desta forma, o tempo total de todas as permutações narrativas ultrapassa a história da humanidade (Monk, 2006, pp. 46-55).

Dr. Lib, aproveitando a oportunidade, nomeia a configuração dos elementos sobre os quais J. discorre. – *Arkhē*.

– Como sabeis como organizar estes arquivos à minha medida? – inquiriu J.

– Os arquivos podem ser tomados das mais variadas perspetivas.

Há o arquivo como objeto crítico, por um lado: o 'mal de arquivo', segundo Jacques Derrida, o arquivo como 'nome próprio do Poder', o arquivo ao qual já ninguém pode escapar, o arquivo como terreno da guerra moderna, de maneira que a 'guerra das imagens', ao modo de Virilio, se tornou hoje numa 'guerra do Arquivo'... E, por outro lado, há o arquivo como objeto de exposição ao qual corresponderia tão bem o 'olho do etnólogo' em Farocki, com as suas instalações que especializam, nas paredes do museu, toda uma massa de documentos, de imagens de arquivos... (Didi-Huberman, 2019, p. 90)

Este último, parece-me, a meu ver, mais próximo do

vosso ponto de mira.

– Sim, compreendo. Harun Farocki é um cineasta do *atlas*, um artista-arqueólogo que nos traz, a partir de um documento do passado, um *retorno*, "desde vinhetas de reconhecimento aéreo, em 1944, até aos videogramas da queda de Ceausescu, em 1989, ou até aos vídeos de vigilância de prisões americanas, em 2000", à luz de Warburg e sua "*remontagem* imaginativa" (Didi-Huberman, 2019, p. 90). Assim como Gerard Richter com o seu próprio *Atlas* (1962-2013) de fotos que agrupara desde os anos 60. Não distante das *Águias* de Broodthaers. E, noutras potências, mas ainda assim na sua *praxis*, não distantes de Hirayama em *Dias Perfeitos* (Wenders, 2023) pelo seu sereno *ethos* de recolção fotográfica, com a sua *Olympus*, repleto de *komorebi*, a palavra japonesa intraduzível que se traduz aproximadamente como "luz solar filtrada pelas árvores", pela sua gentil dança entre sombras e luz. Esta é seguida por uma seleção igualmente serena e instintiva das revelações, ação que penso jamais conseguir ter sem sofrimento ou, pelo menos, sem entrar em profundo estado de aporia. Como o invejo, a ele e à sua *serenidade*... Ou, vejamos, João de Deus, na atenta e pervertida prática de coleção de pelos púbicos femininos, cuidadosamente catalogados no álbum a que chama o seu "livro de pensamentos", em *A Comédia de Deus* (Monteiro, 1995). Fora o assunto da sua coleção, identificava-me em particular com a sua atenção, delicadeza de tato e fascínio de perversa inocência. Como fiquei devastado quando, no final do filme, este se depara com o álbum destruído, queimado numa lareira, num ato de retribuição pelas suas perversões... Neles, como em tantos outros, reconheço o impulso ou, talvez, a compulsão. Nesse sintoma que se sublima pela prática.

– Precisamente. Pela prática artística.

A arte que está aqui em questão é arquivada em vários sentidos. Em primeiro lugar, não só vai beber aos arquivos informais como também os produz, fazendo-o de uma forma que sublinha a condição híbrida de tais materiais como achados e construídos, factuais e fictícios, públicos e privados. Depois, esta arte também organiza com frequência estes materiais de acordo com uma matriz de citação e justaposição, apresentando-os por vezes numa arquitetura a que poderemos chamar arquivada: um complexo de textos, imagens e objetos. Assim, relativamente ao método, Dean fala de 'coleção', Koester de 'comparação', Durant de combinação e Hirschhorn de 'ramificação' – e boa parte da arte arquivada parece de facto ramificar-se, através destas operações, como uma erva ou um 'rizoma.' (Foster, 2021, pp. 59-60)

Coleção, comparação, ramificação, rizoma. Tudo aqui está arranjado, disposto, configurado deste *vosso* modo. O que mais poderá querer, meu bom homem? Vá, vagueie por aí!

J. sorri e afasta-se da peça, passeando-se pela sala em direção a uma outra configuração de objetos e parafernália, na parede oposta.

Sentiu-se de súbito um investigador forense que investiga um mistério, ou o local de um *crime*, como que divagando à volta da planta marcada do chão vermelho sangue da instalação de João Penalva que vira no Museu de Arte Contemporânea de Serralves em '95, *LM44/EB61* (1995).

Penalva reconstrói a história de um assassinato perpetrado numa loja de antiguidades Londrina em 1961. As iniciais [às

quais se refere o título] representam dois indivíduos, o dono da loja, Louis Meier e o assassino, Edwin Bush, que fora condenado à morte e executado. O retrato Meier foi feito por Kurt Schwitters em 1944, o outro é um retrato-robô de Bush aquando a busca pelas autoridades em 1961. Penalva combina a sua pesquisa com a história de Bush, Meier e Schwitters – que tiveram de fugir da Alemanha – com pesquisas sobre o material de arquivo diagramaticamente preparado, recortes de jornais históricos, etc., revelando os diferentes contextos dessas imagens num chão vermelho. (Taxispalais, 2000)

Lembrava-se do quão cénico e deambulatório se fazia sentir o espaço: a planta, os retratos, os recortes, os relatórios. Ademais de dramático, carregado, potente. Era aliás, nas recordações de J., este o exemplo que lhe fora paradigmático de como um visitante – participante engajado – se veste de investigador quando confrontado com os interstícios de uma obra. Combinando possibilidades e acrescentando algo de si à experiência (polissémica) da própria peça.

Do outro lado da sala estão semiabertas uma arca e uma mala que J. reconhece também de Rebordelo. O seu interior ainda repleto dos panfletos do Estado Novo português.

– A arca que usei para chegar aqui.

– As suas arcas de *Oubliette*.

– Para que não se apague totalmente o que está esquecido, ou que não se esqueça o que está apagado. Ou, simplesmente, para que *concretize* que haverá sempre algo que (já não) restou do que se perdeu, e que o que ficou é apenas um fragmento do que foi enterrado, à espera de, um dia, *regressar*.

– E voltar, voltará. Sempre. Vezes sem conta.

Escondido por detrás de uma enorme coluna que dividia a *Sala* em dois polos, escapou uma resposta que ecoou pela divisão. "Está a chegar. Consigo ouvir os seus passos. Realmente eu também ouvia aqueles passos lentos e arrastados misturados com o som da água. Cada vez esse som me amedrontava mais."

J. reconheceu o discurso. Era Dr. Lib, aquando a sua viagem pelo *Ciclo do Estranho-familiar*, descrevendo o *homem-da-areia*. Aproximou-se como que por instinto, contornando a vasta coluna até à escuridão. Do lado de lá, projetava-se contra a parede oposta da coluna as imagens em movimento desse *Ciclo*, isolado e sacralizado, no espaço norte d'A *Sala*. Protegido pelo largo alicerce, mas convidando à descoberta pelo som que de lá escapava e poluía todo o espaço. J. deixou-se aí, hipnotizado, doentio, revisionando repetição atrás de repetição.

– O que é que ele quer ver? Porque é que ele entrou? Para fugir do mundo? Para intensificar o seu *ethos* de colecionador. Não percebera ele que as memórias só valeriam quando vividas. Só, no seu aroma de memória, poderiam substanciar-se dessa densidade? Que, não fosse isso, o ato da coleção consistia apenas no ajuntar de um conjunto de meras... coisas. – Sussurrou baixinho J., como que falando de si na terceira pessoa, abatido por uma profunda tristeza. E continuou. – Eu gosto de coisas. Tácteis, sólidas, patentes. Durante toda a sua infância fui incutido a guardar ora as caixas dos meus brinquedos, ora os folhetos de instruções para as montagens dos mesmos. Colecionava carrinhos metálicos à escala 1/64 que pousava criteriosamente, recriando longas filas de trânsito que se desenhavam pelos arabescos das carpetes. São as minhas coisas. Sou eu. Serei eu mais do que as minhas coisas?

– É curioso que tenha dito isso... – interrompeu Dr. Lib – Gostaria que considerasse uma última possibilidade.

J. aproxima-se de Dr. Lib, intrigado, voltando a entrar na zona de luz.

– Porque não... ficar aqui. Connosco.

– Desculpe?

– E... porque não? Porque não ficar aqui? Agora que sabe tudo o que está por vir... todo o... porvir. Agora que sabe que tudo acabará e se reiniciará vezes sem conta em eternos retornos, sem que ninguém jamais o saiba... que não você. Porque penar num tempo conhecendo como ninguém conhece... o que é a *Ab-humanidade*.

– Está a falar a sério?

– Está a considerá-lo?

– Estou?

– Eu sei que está. Consigo vê-lo como ninguém, assim o sabe. Consigo perscrutar por entre os mecanismos internos que o movem desde o seu estado inorgânico até ao seu retorno. Eu sei que está a considerá-lo.

J. permanece congelado no *tal* estado de absoluta aporia.

– Façamos assim. Proponho-lhe uma troca. Não querendo ser fausteano... mas sendo. Uma alma por uma alma. Você fica e alguém retorna. O que me diz?

– Sim, alguém que já foi, mas que se perdeu do Arché deste vosso mundo, por um ou por outro motivo e que por isso

desde então vagueia por aí, excêntrico a este.

– Um Zeck! Sois um Zeck? – Atira J., estarecido.

Dr. Lib sorri de concavidade a concavidade.

– Não sou, não. Mas, enquanto Arconte deste lugar, cabe-me passar juízos sobre o destino de tais *desentidades*. E vós... vós sois um candidato tão perfeito para... nós. Queremo-lo, como sinto que nos quereis a nós, desde que viestes da vossa origem.

– O que aconteceria se aceitasse?

– Tudo no mundo ficaria como está.

– E eu?

– Vós jamais haveis existido.

– E esse... Zeck?

– Esse sempre haverá existido. Aliás, só vós e apenas vós, desde a vossa percepção, haveis notado a curiosa discrepância deste ser que, ora foi, ora jamais fora.

– Eu?

– Sim, só vós o foste investigar pelos arquivos do mundo, chegando até nós... ou, enviando-nos até vós.

J. é abalado pelo súbito choque da descoberta.

– Não acredito... "Foi finalmente encontrado o arquivo completo de x "?

– "Foi finalmente encontrado o arquivo completo de x ";

deveras.

E foi.

Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J.

Foi finalmente encontrado o anarquivo completo de J.

Foi finalmente anarquivado o arquivo completo de J. Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J. Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J. Foi finalmente encontrado o anarquivo completo de J. Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J. Foi finalmente encontrado o anarquivo completo de J. Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J.

Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J.

Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J.

Foi finalmente anarquizado o arquivo completo de J.

Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J. Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J.

Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J. Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J. Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J. Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J.

Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J. Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J. Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J. Foi finalmente encontrado o anarquivo completo de J. Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J. Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J.

Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J.

Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J. Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J. Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J. Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J.

Foi
finalmente
encontrado
o arquivo
completo
de J.

Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J.

Foi finalmente desarquivado o arquivo completo de R.

Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J.

Foi finalmente anarquisado o arquivo completo de J.

Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J.

Foi finalmente anarquivado o arquivo completo de J.

Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J.

Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J.

6

ANGST (DEPOIS DO FUTURO, O PASSADO)

Que memória é esta? É o necessário movimento circular ao qual me rendo, ao qual me entrego de mim mesmo. Ora, se eu proclamar a vontade – e, desejando-a necessariamente, tê-la-ei de novo desejado –, terei forçosamente estendido a minha consciência para este movimento circular. E se mesmo que, entretanto, me identificasse com o círculo, jamais ressurgiria desta imagem como eu próprio. Na verdade, no momento em que me confronto com a súbita revelação do Eterno Retorno, *eu já não sou*. (Klossowski, 1977, p. 109)

O prédio de Faria Guimarães não era mais que um buraco no solo, uma *cavidade* urbana, outrora *cariada* por um ou outro motivo e que, entretanto, sofrera uma *extração*. Quem iria olhar para aquele derroco, encerrado por detrás dos tapumes de construção? Apenas as laterais do prédio vizinho faziam adivinhar *ruínas* que poderiam ter sido as suas divisões: ladrilhos da cozinha, papel de parede de uma sala junto com as marcas, de cor mais viva, do que terão sido, provavelmente, quadros lá pendurados. Em um ou dois anos, outros viriam ocupar o futuro prédio que aí se implantara; outras gentes para aí viriam viver, sentir, sofrer, amar. E que de nada teriam a ver com os espectros que por hora aí habitavam, pois não seriam necessários exorcistas para os expulsar, bastava que não soubessem deles para que estes desaparecessem por si próprios.

Um destes futuros inquilinos era arquivista no repositório de um Diário localizado num edifício dos anos '70, de fachada num mármore amarelecido pelo tempo, perto

da estação de metro do Picoas e ao lado de um antigo centro comercial, agora abandonado. Atento e atencioso ao detalhe, o arquivista acabara de encontrar um *clipping* com mais de duas décadas; requisitado pela insistência de alguém, através de uma jornalista do Diário. Era uma manchete que patenteava o corpo de um homem, esticado no chão de barriga para cima, com o buraco de uma bala no meio da testa. Nas parangonas lia-se: “Foi finalmente encontrado o arquivo completo de J.” Não se tratava de uma publicação macabra, mas sim de uma edição especial que dava o espaço de uma página à publicação de artistas. Curiosamente, o indivíduo responsável não estava contactável. Estava, aliás, *i-nen-contrável*: era como se nunca tivesse existido, embora o pedido tivesse, de facto, sido feito. O departamento de dados do Diário tinha perdido os registos do contacto – muito provavelmente devido a um erro de catalogação burocrático-informática – e não parecia haver um *website*, *e-mail* nem referência ou pegada da pessoa nas redes sociais, por si mesma ou por terceiros. Não achou nenhum número de identificação ou segurança social, nenhuma certidão de nascimento ou óbito, nenhum registo das finanças. Não tinha um País que achasse seu nem um telefone que atendesse. Não existia. Nunca existira. Era como se fosse... como se fosse uma figura da imaginação do arquivista. Além do mais, o próprio *clipping* havia sido encontrado num arquivador que ele próprio tinha aberto no dia anterior, sem que nada lá estivesse então. Talvez pudesse ter sido aquele estranho homem que vira antes de *picar o ponto* ao final desse mesmo dia. Esse homem – magro, pálido, de cara esguia e olhos calmos, cinzentos, algo vazios – levava consigo uma resma de jornais debaixo do braço e não fez qualquer questão da sua presença, continuando a palmilhar o arquivo numa vaga direção. A falta de reação apenas intrigou mais o arquivista que, numa estranha compulsão, continuou a

seguir o homem errante a uma envergonhada distância até este, por fim, terminar a sua marcha... diante de uma passagem. E se fazer desaparecer por esta!

Nessa noite, ao voltar para casa do trabalho como em qualquer outra noite, deparou-se com uma encomenda. Ou melhor... uma encomenda deparou-se com ele. Mesmo no topo das escadas, à porta de casa. Um embrulho de papelão, amarrado por um cordel. Desnovelou o cordel e puxou o papel, desvendando uma caixa de cartão que prontamente abriu.

No seu interior, uma campânula de vidro. Uma campânula como qualquer outra. Mas esta era... diferente. Não muito pequena. Não muito grande. Mesmo à sua medida. O seu interior... mais... familiar... que a sua própria casa. Sentou-se e ficou a observá-la por muito tempo. E depois... e depois decidiu... e depois decidiu experimentá-la. Para ver se lhe servia. E foi então meteu a sua cabeça lá dentro.

A princípio nada se passou... mas logo, de súbito, algo aconteceu. De dentro ecoou uma voz. Uma voz vinda das profundezas, além tempo, além espaço. “Bem-vindo a casa, meu bom homem. Estivemos à sua espera.”, sussurrou-lhe.

O arquivista não se lembrava de o tempo ter passado, mas em breve sentia que a campânula habitara a sua casa desde sempre. Até ao dia em que, ao entrar na sala pela manhã, a viu recheada de mobiliário e outras inúmeras peças que não existiam no dia anterior, como que evocadas do nada: uma mesa decorativa em madeira com o tampo em mármore; uma mesa de jogo; malas e arcas, caixas que acumulavam bilhetes, faturas, recibos e outros documentos; armários em madeira de cerejeira, envidraçados, onde se acumulavam livros e coleções

de figuras em miniatura. Sobre os móveis agrupavam-se diversas campânulas que retinham ainda mais miniaturas, resgatando-as do pó que se serpenteava pelo ar.

Lembrava-lhe *The Bureau of the Center for the Study of Surrealism and its Legacy* (2005), instalação onde Mark Dion se passeara pelo Museu de Manchester recolhendo peças com *aroma* de gabinete de curiosidades que foram escondidas ou *enterradas* nos seus arquivos, talvez por que à luz de contemporâneas classificações, estas foram consideradas... *marginais* (Dezeuze, 2005). O resultado era uma paisagem decorativa carregada de uma atmosfera do arquivo *vitoriano*: de arquivadores e contadores de madeira, das resmas embrulhadas em papelão e cordel, dos objetos patenteados em campânulas vítreas.

O arquivista sentou-se no seu sofá, a meio da divisão, em plena fruição das intermináveis fileiras de minúsculas figuras, como exércitos de soldadinhos de chumbo, congelados numa perene parada militar.

Foi então que viu a sua campânula pousada sobre uma mesinha de cabeceira que, incongruente, adornava a sala. O seu vidro estava cristalino e o seu interior... prístino. Na sua base de madeira lacada conseguia agora ler-se uma etiqueta que dizia:

“Eu sou exatamente como tu.”

NOTAS DA PARTE 2

¹ Maria Antónia entregou efetivamente o dinheiro para pagar o imposto de selo sobre a herança ao seu motorista. Acontece que, num volte-face digno de uma comédia burlesca, esse dinheiro não chegou na sua totalidade à Autoridade Tributária e Aduaneira de Portugal. Um infeliz lugar-comum que tanto pertence à realidade quanto a tantas ficções de cordel.

² Este capítulo baseia-se em três visitas que se fizeram à moradia de Rebordelo herdada pelo artista. A primeira, a 22 de Setembro de 2021, serviu para avaliação e recolha dos móveis que se encontravam no recheio da casa. A segunda, a 3 de Novembro de 2021, permitiu ao artista uma recolha fotográfica e uma primeira identificação e catalogação dos documentos que se encontravam na moradia. Nesta visita foram descobertas as quatro cópias, em diferentes estados de conservação, da impressão original de 1933 de *O Estado Novo; União Nacional*, Edição da Imprensa Nacional de Lisboa, contendo o discurso de Oliveira Salazar de 30 de Julho de 1930, os Estatutos da União Nacional, a Constituição Política da República Portuguesa e o Ato Colonial; utilizado na exposição *Stimmung* na Casa Museu Abel Salazar, realizada de 4 de Dezembro a 2021 e 5 de Fevereiro de 2022. Consultar o acervo na Parte 3 em "S [STIMMUNG (1933-2021)]" para mais detalhes sobre a exposição. Este achado levou à visita subsequente de 2 de Dezembro de 2021, onde se recolheram mais objetos e documentos do período do Estado Novo português utilizados na peça *Oubliette* e se filmaram trechos do filme *No Place Like Home* (2024). Consultar o acervo na Parte 3 em "H [NO PLACE LIKE HOME]" para mais detalhes sobre o filme.

³ Consultar o acervo na Parte 3 em "E [O ESTADO NOVO; UNIÃO NACIONAL]" para mais detalhes sobre o documento.

⁴ Este texto ficciona sobre a visita a efetuada a 2 de Dezembro de 2021.

⁵ Consultar a secção Referências, nos Documentos de Estado, para o acesso ao link da ficha de carreira parlamentar de Alípio Jaime Alves Machado Gonçalves, recolhida do site parlamento.pt

⁶ Louise Bourgeois comenta, no comunicado de imprensa da Tate a 11 de Janeiro de 2008: "A minha família trabalhava no restauro de tapeçarias, e a minha mãe estava à frente do estúdio de tecelagem. Assim como as aranhas, a minha mãe era muito esperta. As aranhas são presenças amigáveis que comem os mosquitos. Sabemos que os mosquitos espalham doenças e são, portanto, incómodos. Assim, as aranhas são ajudam e protegem, tal como a minha mãe." Dessa forma, a sua mãe "está sempre associada ao restauro de tapeçarias e a todos os gestos que daí vêm, como por exemplo: o ato de coser, juntar, reparar ou refazer. A aranha representa não só a mãe, como também o acto de reparar. As primeiras aranhas em metal surgem entre 1990-1992." (Pinto, 2019, p. 42)

⁷ Esta escultura de 9 metros de altura em bronze fundido representa um imponente aracnídeo que carrega dentro de si 32 ovos de mármore. Quando a vi desde a Alameda dos Liquidambares, lembrei-me imediatamente da imagem sublime do semelhante animal que atravessava, a passadas largas e lentas, a paisagem urbana de Toronto em *Enemy* (Villeneuve, 2012), filme que terá claramente bebido da mesma fonte referencial. Vi *Maman* (1999) aquando a exposição em Serralves, *Louise Bourgeoise, Descalçar um Tormento* em Janeiro de 2001. A peça, facultada pela fundação criada pela artista em 1984, The Easton Foundation, é uma de várias.

⁸ A partir da etimologia de finais do século XVIII da palavra francesa esquecer (*oublier*), este estrangeirismo apropriado pela língua anglo-saxónica descreve um tipo de masmorra, prisão arcaica ou espaço de tortura. Neste meu contexto, local onde se aprisionam (para mais tarde se resgatarem) elementos que se querem esconder, não só na prática, mas também a partir de uma vertente psicanalítica.

⁹ Consultar o acervo na Parte 3 em "A [ARKHĒ]" para mais detalhes sobre a peça *Oubliette* a que se enlaça este momento da diegese.

¹⁰ Interpreto o conceito fantasmático de Zona a partir do filme de Tarkovsky 1979, por sua vez baseado no livro de 1971 de Arkadi e Boris Strugatski, *Piquenique na Estrada*. No entanto, é de referir que Tarkovsky comenta no seu livro *Esculpindo no Tempo* (1985) a sua particular abordagem ao tema: "Muitas vezes as pessoas perguntam-me o que é a Zona e o que esta simboliza, e apresentam conjeturas loucas sobre o assunto. Fico reduzido

a um estado de fúria e desespero por causa destas perguntas. A Zona não simboliza nada, assim como qualquer outra coisa nos meus filmes: a zona é uma zona, é a vida, e à medida que um homem a atravessa, este pode ir-se abaixo ou ultrapassar o que for. Se o conseguirá ou não, depende do seu amor-próprio e da sua capacidade de distinguir entre o que é importante e o que é meramente passageiro." (Tarkovsky, 1985, p. 200)

¹¹ Este texto adapta a exposição *Stimmung (1933-2021)*, ocorrida na Casa Museu Abel Salazar entre 4 de Dezembro de 2021 e 5 de Fevereiro de 2022. Consultar o acervo na Parte 3 em "S [STIMMUNG (1933-2021)]" para mais detalhes sobre a exposição. No entanto, embora mantenha a descrição do *Homem-da-Areia* – trauma de infância de Nathanael em *Der Sandmann* (Hoffmann, 1816) – troco o sujeito do trauma, deslocando-o de Abel Salazar, cuja espacialização e conjuntura da casa transformava a peça em *context specific*, para o protagonista da nossa estória, J. Na exposição original, o trauma baseava-se na relação de Abel com o seu regime político contemporâneo, questionando uma aporética *sublimação* desse *impacto* através da arte. Em 1935 Abel Salazar fora afastado pelo Estado Novo da sua cátedra e do seu laboratório na Universidade do Porto, estando proibido de frequentar a biblioteca e de se ausentar do país, pela sua "influência deletéria da sua ação pedagógica sobre a mocidade universitária" (Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Abel Salazar, 2008). Exilado para sua casa, inicia uma fértil produção artística. Alternativamente, nesta diegese, o choque desloca-se para a morte do pai de J., em paralela analogia à memória traumática de Nathanael.

¹² Este texto baseia-se na idealização da exposição final do doutoramento, *Arkhē (2025)*, a ocorrer no Museu das Belas Artes em 2025. Consultar o acervo na Parte 3 em "A [ARKHĒ]" para mais detalhes sobre a exposição.

¹³ "As ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas. Isto significa desde logo que elas não são, nem os conceitos, nem as leis das coisas. Não servem para o conhecimento dos fenómenos, e estes de modo nenhum podem servir de critério para a existência das ideias." (Benjamin, 2004, p. 20)

Acerca desta temática, José Bragança de Miranda comenta, no seu livro *Constelações. Ensaios sobre a cultura e técnica na contemporaneidade*. (2023): "De facto, a construção constelar depende, de maneira similar à

reta platónica, de uma serie de elementos a saber: as 'coisas' (divididas entre objetos e corpos), as suas 'leis', ainda os 'conceitos' e as 'ideias'. A constelação implica assim uma desarticulação do 'bloco' do real, numa série de materiais que servem de base à construção da constelação. Para os poder reunir é preciso primeiramente dispersá-los, quebrar o bloco do real.(...) O arranjo benjaminiano não é geométrico mas estratégico, tudo depende da estruturação dos elementos da constelação e das suas diversas ponderações e articulações. E sempre, a cada momento, algo exterior à constelação, à 'ideia' ou 'imagem', cria novas estruturas." (Miranda, 2023, p.56-57)

Acerca do *clipping* do Diário "Foi finalmente encontrado..."

O *clipping* original no qual me baseio foi comissariado por Óscar Faria para o jornal diário *Público* ao artista Pedro Tudela, aquando as celebrações do 2001 Porto Capital Europeia da Cultura. Após inquirições – às quais devo agradecer ao próprio artista, a Fernando José Pereira, a Ana Vieira da Silva, à jornalista Lucinda Canelas e à arquivista do jornal *Público* – a aquisição do *clipping* original, cuja descrição apenas existia na minha memória, viu-se frustrada. Frustrada ao ponto de considerar se, de facto, não deveria manter, dentro do assunto sobre o qual escrevia, esse velo da memória. Assim, mais uma vez, esta omissão do objeto original é propositada e permite-me contribuir para o espaço de apagamento que falo e a que esta tese se dedica, na sua anarquivização, convertendo-o neste *doppelgänger* ficcional. Por isso, o *clipping* original poderá divergir consideravelmente da minha memória dele, consideração que me agrada. Debati-me também até que ponto deveria revelar a fonte do Diário que agora aqui apresento e presentemente lê, para não destruir a *suspension of disbelief* da diegese. Decidi por fim deixá-lo aqui *escondido*, ou *enterrado*, para que o olhar deambulante do leitor interessado o resgatasse eventualmente.

PARTE 3

“Os segredos de quem você é e o que o fez fugir de si mesmo, todos esses segredos estão enterrados no seu cérebro. Mas você não quer olhar para eles. O ser humano muitas vezes não quer saber a verdade sobre si mesmo, porque pensa que isso o adoecerá. Então põe-se ainda mais doente a tentar esquecer.”

Dr. Alex Brulov

Spellbound

(Hitchcock, 1945, 01:25:00)

A Parte 3 inicia-se com um prólogo escrito por Dr. Lib, um psicanalista que se refere ao espólio de um paciente que, obcecado em encontrar o arquivo de tudo, terá desaparecido para mais não voltar. O referido espólio é apresentado de seguida com um índice próprio e dobra como os apêndices desta tese. Este é organizado por temas, à luz das constelações inacabadas das *Passagens de Paris* (1927-1940) de Walter Benjamin e a apresentação categórica dos itens do espólio é apresentada por uma formatação que cruza as categorias *exposição*, *mobiliário*, *parafernália*, *artefacto*, *documento* e *diagrama*; ordenando-as alfabeticamente por uma taxonomia temática.

PRÓLOGO.

Viena, 14 de novembro de 1919.

Quando pus os olhos neste particular paciente que, de resto, ficará anônimo, senti nele um oceano de angústia existencial, um temor espectral que parecia compeli-lo a buscar coisas que assegurassem ou confirmassem a sua existência no mundo ou, pelo menos, na sua realidade. Objetos, parafernália, faturas que, ao invés de se provarem como uma nota fiscal, provavam a sua passagem pela vida, tranquilizando-o. Era, comprovadamente, uma pulsão pelo colecionismo. Em particular de objetos minúsculos... que gostava de colocar em pequenas redomas de vidro que espalhava pela sua casa. Um apego por certos grupos de coisas cuja taxonomia era por ele decidida. O que, pensando melhor, me faz agora compreender que este fascínio pela coleção e o seu *apagamento* (da coleção e se si próprio, como que fossem uma e a mesma coisa) estariam de mão dadas – como anotaria Walter Benjamin n'*As Passagens de Paris* sobre o tema do colecionador – enquanto um sinal da aproximação da morte. Um tudo-nada tétrico.

Após várias sessões com o *Colecionador* – como decidi apelidar-lhe –, percebi que o seu pai falecera aquando a sua puberdade e que, um assumir de súbitas responsabilidades, acrescidas de diversos episódios traumáticos com os organismos de Estado – que chamava de *criatura acéfala*¹ – haviam-no

¹ Penso que a esta *criatura acéfala*, o *Colecionador* se possa estar a referir à complexa ideia de dispositivo de Agamben, a partir de Foucault: "(a.) É um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis,

enchido de uma tremenda ansiedade. E, obviamente, dor. Segundo o meu colega Sigmund Freud, a dor é um sintoma que indica um bloqueio na história de uma pessoa. Devido ao bloqueio, o paciente não é capaz de continuar a sua história. As dores psicogénicas são uma expressão de palavras abafadas e reprimidas. A palavra tornou-se *coisal*. Por isso, a minha terapia consistiu em libertar a pessoa desse bloqueio da linguagem para fazer fluir de novo a história. Não posso dizer que tal tenha corrido pelo melhor.

De súbito os seus apetites de *completista* compulsivo viraram-se para horizontes mais... borgianos, de um realismo mágico que, na sua perspetiva, banalizava as mais extraordinárias fantasias². Falava de um espaço singular – um depósito – para onde julgava estar a encaminhar-se, recebendo instruções aqui e ali a partir de uma estranha *criatura* que mais parecia vir do campo da metafísica ou, melhor ainda, do seu próprio *Id*. Este espaço parecia adquirir progressivamente o seu fascínio, principalmente após descobrir que se tratava de um lugar onde, segundo a sua própria descrição, “reunia o arquivo de tudo”, preservando o *sedimento* “de uma humanidade cujo cosmos já há muito decidira extinguir” e cujos resíduos seriam de outra forma apagados pela natural *digestão* do universo, condição que nomeou de *Ab-humanidade*. E, quanto ao espaço, chamava-o de *topos hyperoranos*, claramente retirado do lugar

medidas de polícia, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos. (b.) O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder. (c). Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber.” (Agamben, 2009, pp. 28-29)

² Embora deva admitir se não serão estas ficções, por vezes, mais depuradas na *sua verdade* que a nossa própria percepção da realidade?

platónico das ideias que Benjamin comentara – mais uma vez n'*As Passagens* – ser a forma mais próxima à aproximação dos objetos colecionados, melhor ainda que a nossa pouco confiável memória. Esta era uma ilha utópica rodeada de, lá está, dor. A estranheza de tudo aquilo era unicamente suplantada pelo fascínio da ideia de *mistério* e o que esse conceito detém em si mesmo. Mistério pelo mistério. Insondável. E que só leva a nada mais que questionamentos.

Posso ter cometido um erro quando, talvez por mórbida curiosidade, instiguei a sua imaginação, questionando-o pelos detalhes de tal espaço. Relatou-me que desde lá se conseguia acessar ao produto de toda a história da humanidade. De como desde aí se possibilitava um ponto de vista impossível, uma espécie de olhar lacaniano, como que de um deus ou da própria realidade, observando a humanidade desde uma mais lata dimensão; e a partir daí compreendendo que o seu início e fim cósmico se repetia em *eternos retornos* nietzschianos (que constantemente recusavam a aceitar o seu destino, em negação ao *amor fati*³), e de como, por sua vez, esses eram perpetrados pelo constante enterramento e desenterramento de indivíduos, coisas e acontecimentos – tanto pessoais quanto históricos – em movimentos cíclicos de repressão e repetição, num perpétuo *impulso de morte* (Freud, 1920); como um *Ouroboros* que eternamente consome a sua própria cauda. Desde a noção

³ Nietzsche, Friedrich (1908) *Ecce Hommo*.

⁴ De acordo com Vico, as sociedades passam por três estágios principais que se repetem ao longo do tempo: a *Idade dos Deuses*, marcada pelo domínio da religião e da mitologia, onde as leis e as instituições são guiadas por crenças sobrenaturais; a *Idade dos Heróis*, caracterizada pela formação de aristocracias e heróis míticos, com valores baseados na força e na honra e a *Idade dos Homens*, onde emerge a razão, a democracia e as leis humanas

de *corso e ricorso*⁴ que Giambattista Vico inaugura n'*A Ciência Nova* (1744) (e que terá influenciado Marx), onde a idade dos Deuses, dos Heróis e dos Homens, seguida de colapso, se faz retornar em ciclos civilizacionais; passando pelo o retorno das criaturas mitológicas homéricas que F. W. Schelling apontava na *Filosofia da Mitologia* (1857) – inaugurando a expressão de *unheimliche*⁵ – trazendo de volta algo que foi escondido antes, aos semelhantes enterramentos observados pelo discurso da História e referidos nos *Arquivos do Mal* (1995) de Jacques Derrida⁶; a humanidade mantém uma imutável compulsão autodestrutiva do regresso ao seu *estado inorgânico*. O *Colecionador* atinha-se "portanto ao ponto de vista de que a inclinação à agressão é uma predisposição pulsional originária e [retornava sempre] à ideia de que a cultura encontra nela o seu obstáculo mais poderoso." (Freud, 2020, p. 375) É caso para dizer, em boa verdade: "*Homo homini lupus* [o homem é o lobo do homem]; quem é que tem coragem, depois de todas as experiências da vida e da história, de contestar esta frase?" (Freud, 2020, p. 363).

Esta relação cíclica era-me, de certo, profundamente análoga ao processo de trauma, repressão e subsequente *retorno do recalçado*, engatilhado pelo encontro com a estranheza do *unheimliche*. Mas o que tinha isto a ver com a sua compulsão

baseadas no consenso racional. No entanto, a *Idade dos Homens* antecede um colapso e o ciclo recomeça, voltando à *Idade dos Deuses*.

⁵ Das *Unheimliche* ou o estranho-familiar, numa quase impossível tradução e sobre o qual o meu colega Sigmund grafou recentemente um sublime ensaio.

⁶ O estimado leitor terá já reparado que de forma anacrónica o cito e também a outros, estando a escrever desde 1919, embora sobre isso prefira não me pronunciar.

pelos objetos, pelas coleções? Só fiz a ligação algumas sessões mais tarde e se calhar tarde demais, quando o *Colecionador* me atirou, em pleno discurso: "Ficam as coisas." Claro! Era tão óbvio. As coisas *reverberavam* as passagens dos que as tocavam, dos que as fizeram, dos que as herdaram. Eram, para todos os efeitos, a plena definição das *ruínas* benjaminianas que o seu *Anjo da História* (Benjamin, 1940) tentava salvar, mas que não conseguia, impulsionado pelos vendavais do progresso, progresso esse que o paciente tentava suplantar, levando-o à sua destruição cíclica. Essas *coisas* potenciavam-se desses *espectros*; fantasmas que Derrida, em seu *Espectros de Marx* (1993) nomeara capazes de, desde o *além*, fazer *agir* fisicamente algo no nosso presente, assombrando-o com as suas ideias. Em resposta a uma carta de Albert Einstein dirigida a si sobre o porquê da guerra, o meu caro Sigmund escrevera (em setembro de 1932) que "a pulsão de amor dirigida aos objetos requer um complemento da pulsão de apoderamento, se alguma vez ela quiser se apropriar de seu objeto." (Freud, 2020, p. 435) Poderia afirmar, com alguma segurança, que este binómio de amor e apoderamento ditava em absoluto subjugo o *ethos* do nosso *Colecionador*.

Foi então, quando parecia estar a chegar a algum lado, que o *tapete me foi puxado por debaixo dos pés*. Acontece que, certo dia, o *Colecionador* deixou de aparecer. Algumas semanas após o facto, decidi procurá-lo. Foi então que, para meu espanto, compreendi que ninguém sabia dele nem tão pouco que este parecia sequer existir. Seguindo a morada da sua correspondência, assinalada nos meus ficheiros, fui dar a um armazém semi-abandonado. Dei por mim nos arrabaldes da cidade, num espaço deprimente, devoto ao esquecimento, repleto dos restos do que *fora*. Acabei por forçar a fechadura,

algo que jamais tinha feito e que confesso me ter dado um certo prazer pela sua transgressão. O espaço que encontrei no seu interior em nada tinha a ver com a decrépita atmosfera circundante. Era assético. Nele, um conjunto de objetos – mesas decorativas, mesinhas de cabeceira, mesas de jogo, objetos encapsulados em redomas de vidro, documentos catalogados em forma de diarístico romance e outra semelhante parafernália – alinhavam-se ordenadamente, aguardando-me.

Subitamente senti-me parte de tudo aquilo, como se sempre fora suposto encontrar aquela coleção. Como se esta fosse a única coisa desse *Colecionador* neste mundo e eu, o *arconte* de tal espólio. O guardião de tal cripta, ou cifra. Pensei longamente sobre todas aquelas coisas nos tempos que se seguiram; sobre aquele *Arquivo Liminar*, ou sobre o *Espectro no (An)Arquivo do Colecionador* que agora tomava conta de mim... ou melhor, pelo qual eu, agora, zelava.

Depois de muita deliberação decidi, já que tão benjaminiano era este *Colecionador*, organizar o catálogo do seu acervo alfabeticamente, através de uma taxonomia temática, à luz das constelações inacabadas d'*As Passagens*; sob o qual se cruzam as categorias *exposição*, *mobiliário*, *parafernália*, *artefacto*, *documento* e *diagrama*. Catálogo esse que de seguida apresento, antecedido de um índice. Catálogo esse que me atreveria a chamar, à luz Aby Warburg, um *atlas*. Também porque, acerca deste tema, Didi-Huberman terá dito:

Ao decompor a história presente, espectros, fantasmas, seres ou coisas anacrónicas emergem do atlas: é o impensável da repetição, o desconhecido das repressões e os 'retornos do recalçado'. Talvez não haja reflexão – nem contestação política – sobre a história contemporânea sem uma atitude

genealógica e *arqueológica* que revele os seus sintomas, os seus movimentos inconscientes. (Didi-Huberman, 2010, p.396)

Penso, por isso, que este se possa arranjar em outras configurações, fazendo-se ler, não pela sua ordem imposta neste código, mas em modo *de passeio*. É de esse deambular que o leitor poderá construir a sua própria ideia do que terá sucedido a este *Colecionador*. Ou do que resolver criar para si mesmo, com a malha de itens que tem à disposição, e que inclui, não só este texto, como todos os anteriores, que compilei em forma desse... romance borgeano. Não se deixe atormentar por questões sobre, por exemplo, qual voz lhe narra o conto ou mesmo, o quanto essa voz poderá ser... de um narrador... não confiável. Como diz Mario Perniola, os guardiões das criptas tendem a prestar falsas declarações (Perniola, 2000, p. 70).

Dito isto, tenha também cuidado para não se perder. Não se concentre em resolver o mistério, mas sim em mergulhar na atmosfera que este produz. Como previne Didi-Huberman:

Basta não sermos ingénuos, nem no que diz respeito aos arquivos nem no que diz respeito à montagem que a partir deles se produz: os primeiros não nos dão de todo a verdade 'nua e crua' do passado e só existem porque se constroem a partir do conjunto das questões ponderadas que lhes devemos colocar; a segunda, vem precisamente dar forma a esse conjunto de questões, daí a sua importância – estética e epistemológica – crucial. (Didi-Huberman, 2012, p. 170)

Enfim, as advertências estão dadas. Deixo-o ao folhear que se segue. E, quanto à humanidade, faço minhas as derradeiras palavras do androide Ash, em *Alien* (Scott, 1979): "Não vos posso mentir sobre as vossas hipóteses, mas... têm a minha simpatia."

Prof. Dr. Hector Lib

A	
ARCA DE VIAGEM	254
ARKHĚ	256
ARKHĚ, TOPOGRAFIA EXPOSITIVA	258
ARQUIVADOR	260
C	
CÁPSULA CINEMÁTICA ES.KOMMT	262
D	
DISPOSITIVO	264
E	
ESTADO NOVO, O; UNIÃO NACIONAL	266
H	
HOME, NO PLACE LIKE	268
K	
ES.KOMMT (1991-2021)	276
ES.KOMMT (1991-2021), TOPOGRAFIA EXPOSITIVA	278
L	
DR. LIB	284
DR. LIB (DES)ENTERRADO	286
M	
MALA DE VIAGEM	288
MATERIALIDADES E COLABORAÇÕES, RAMIFICAÇÕES	290
METODOLÓGICO, ESQUEMA	292
MESA DE CABECEIRA	294
MESA DECORATIVA	296
MESA DE JOGO	298
T	
TEMÁTICO, DIAGRAMA	300

S	
STIMMUNG (1933-2021)	302
STIMMUNG (1933-2021), TOPOGRAFIA EXPOSITIVA	304
U	
UNHEIMLICHE ZYKLUS, DER (2007-2019)	310

A [ARCA DE VIAGEM]

NOME

Arca de Viagem

ANO DE PRODUÇÃO

Desconhecido, *circa* final séc. XIX, início séc XX
(herdado; encontrado na moradia de Rebordelo em 2020).

DESCRIÇÃO

Arca de viagem em madeira com fechadura metálica e chave.

DIMENSÕES

37 x 70 x 31 cm

MATERIAIS

Madeira.

COLABORADORES

Miguel Parreira (Restauro)

EVOCAÇÕES

Arkhē (Oubliette).

CATEGORIA

Mobiliário



A [ARKHÊ]

NOME*Arkhê***LOCAL**

Museu das Belas Artes,
 Faculdade das Belas Artes da Universidade do Porto
 Avenida Rodrigues de Freitas, 265
 4049-021 Porto

DATA

1 a 5 de Setembro de 2025.

INTERVENÇÃO

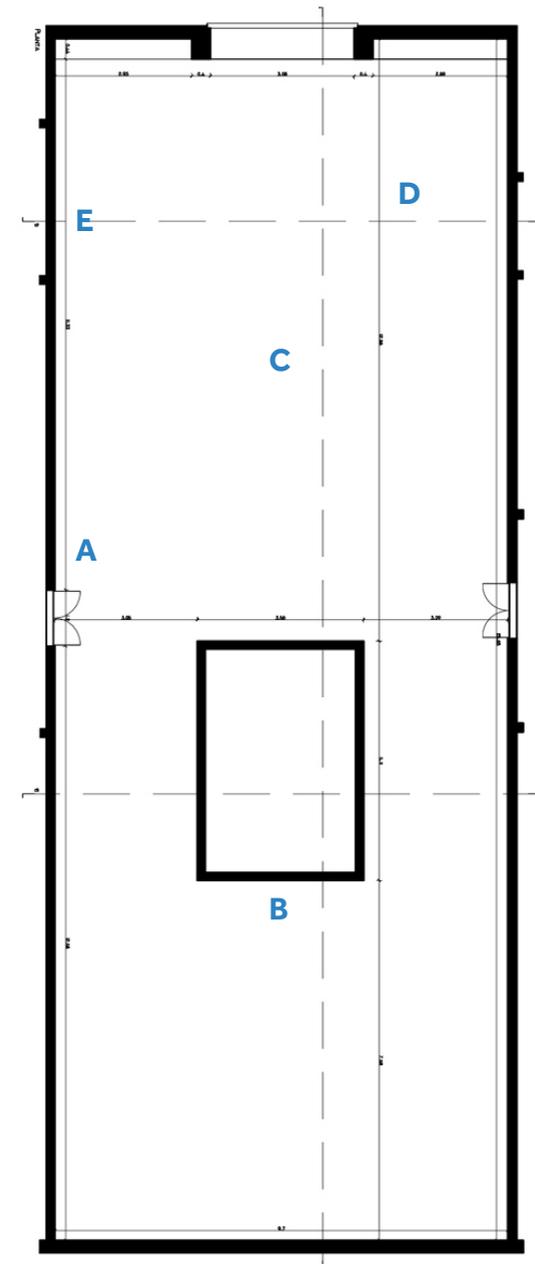
Defesa de Tese de Doutoramento de Investigação em Arte.

COLABORADORES

Filipe Lopes (Computação Física)

CATEGORIA

Exposição



A [ARKHÊ]

TOPOGRAFIA EXPOSITIVA

A. Dr. Lib

A1. Reprodução de crânio de Símio em campânula (14 x 10 x 8 cm).

Resina e tinta acrílica em redoma de vidro com base em madeira.

A2. Mesa de Cabeceira em madeira (71 x 32 x 36 cm) com tampo em mármore (1,5 x 38 x 39 cm) recuperada em moradia herdada pelo artista e restaurada.

B. Projeção de Filmes Digitais

B1. *Der Unheimliche Zyklus (2007-2019)*

Filme Digital (37'17'') HD, Preto e Branco, stereo. Narrado por Sven Gossel em Alemão (com tradução em Português). Texto de Fernando José Pereira a partir de *Der Sandmann* de E. T. A. Hoffmann. Cartões de texto com segmentos de *Das Unheimliche* de Sigmund Freud. Música de Haarvöl.

B2. *No Place Like Home*

Filme Digital (8'18''), HD, Preto e Branco, Música de Filipe Lopes.

C. Hyperuranion [H 1a,2]

C1. Ambiências Cinemáticas. Dioramas em massa de modelar, cimento acrílico, tintas acrílicas, campânulas de vidro.

C2. Mesa de Jogo em madeira (74 x 88 x 88 cm) recuperada em moradia herdada pelo artista e restaurada.

D. Arkhê

D1. Arquivador em madeira (19x34x13cm) com reprodução de áudio. Computação física de Filipe Lopes.

D2. Monitores (tablets) exibindo a *playlist* randomizada de fragmentos filmicos recolhidos e tratados digitalmente pelo artista entre 2007 e 2024.

D3. Mesa decorativa em madeira com tampo em mármore (71 x 82 x 107 cm) recuperada em moradia herdada pelo artista e restaurada.

E. Oubliette

E1. Mala de viagem em madeira, couro e ferro (33 x 50 x 16 cm). Livros e documentos recuperados em moradia herdada pelo artista. Reprodução de crânio de Símio em campânula (14 x 20 x 8 cm). Resina, pasta de modelar, asfalto acrílico, tinta acrílica; em redoma de vidro.

E2. Arca de viagem em madeira e ferro (37 x 70 x 31 cm) contendo livros e documentos recuperados em moradia herdada pelo artista.

E3. canal de audio (headphones) Leitura de uma passagem de *Arqueologia do Saber* (1969) de Michel Foucault. Narração de Sven Gossel em inglês.

A [ARQUIVADOR]

NOME

Arquivador

ANO

Desconhecido (herdado).

DESCRIÇÃO

Arquivador em madeira.

DIMENSÕES

19 x 34 x 13 cm (base 0,5 x 14 x 35,5 cm)

MATERIAIS

Madeira.

EVOCAÇÕES

Arkhē (Arkhē).

CATEGORIA

Mobiliário



C [CÁPSULA CINEMÁTICA ES.KOMMT]

NOME

Capsula Cinemática es.kommt

ANO DE PRODUÇÃO

2020

DESCRIÇÃO

Diorama em campânula de vidro.

DIMENSÕES

14 x 8 x 14 cm (campânula 14 x 20 x 14 cm)

MATERIAIS

Miniatura de Volvo Amazon (à escala 1:87), terra, tinta acrílica, cortiça, K-Line; em campânula de vidro com base de madeira.

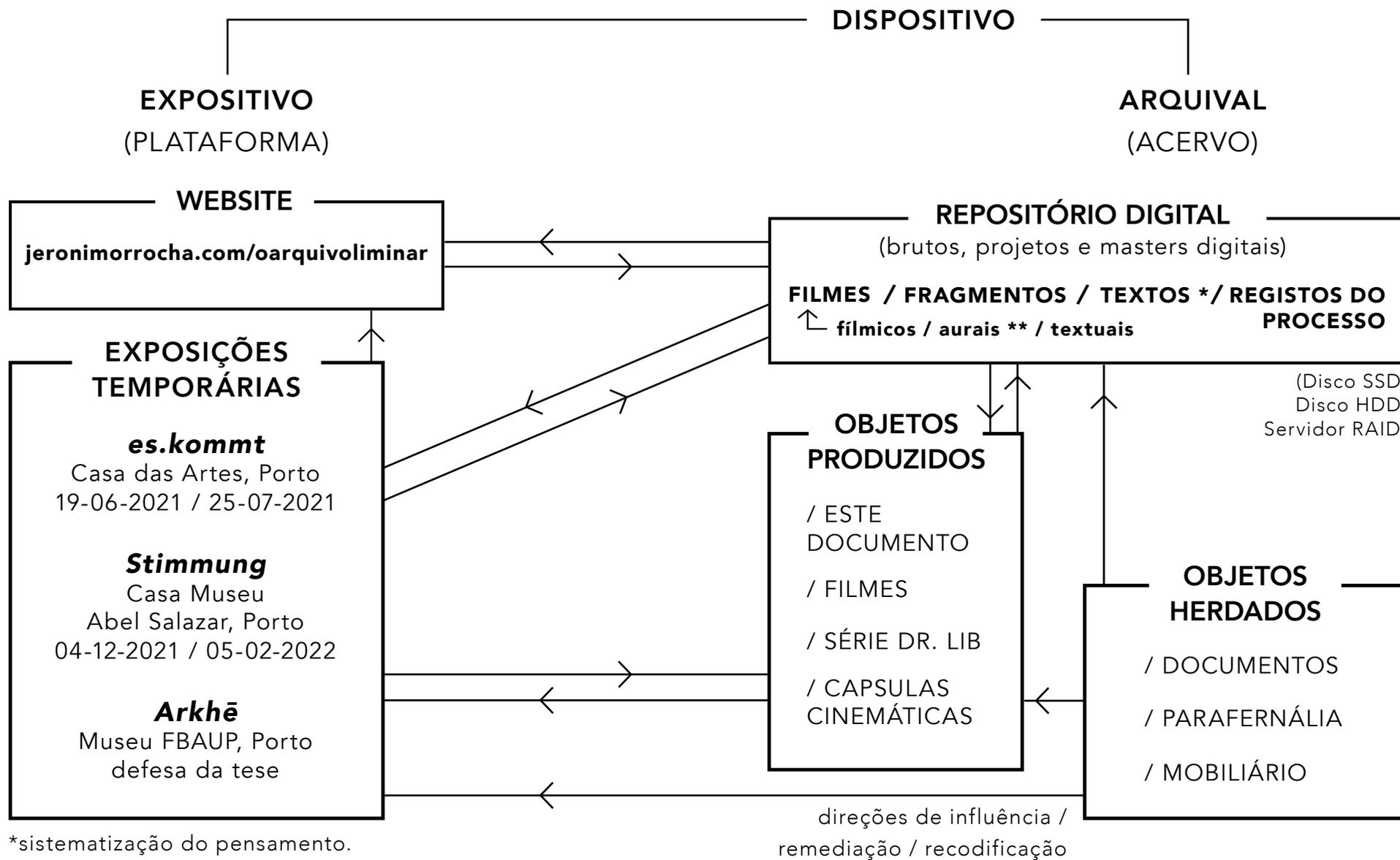
EVOCAÇÕES

Es.Kommt; Arkhē.

CATEGORIA

Artefacto





*sistematização do pensamento.

**voz, sonoplastia, música.

E [O ESTADO NOVO; UNIÃO NACIONAL]

NOME

O Estado Novo; União Nacional

ANO

1933

(herdado; encontrado na moradia de Rebordelo em 2020).

DESCRIÇÃO

Impressão original de 1933 de *O Estado Novo; União Nacional*, Edição da Imprensa Nacional de Lisboa, contendo o discurso de Oliveira Salazar de 30 de Julho de 1930, os Estatutos da União Nacional, a Constituição Política da República Portuguesa e o Ato Colonial.

(4 cópias em diferentes estados de conservação)

DIMENSÕES

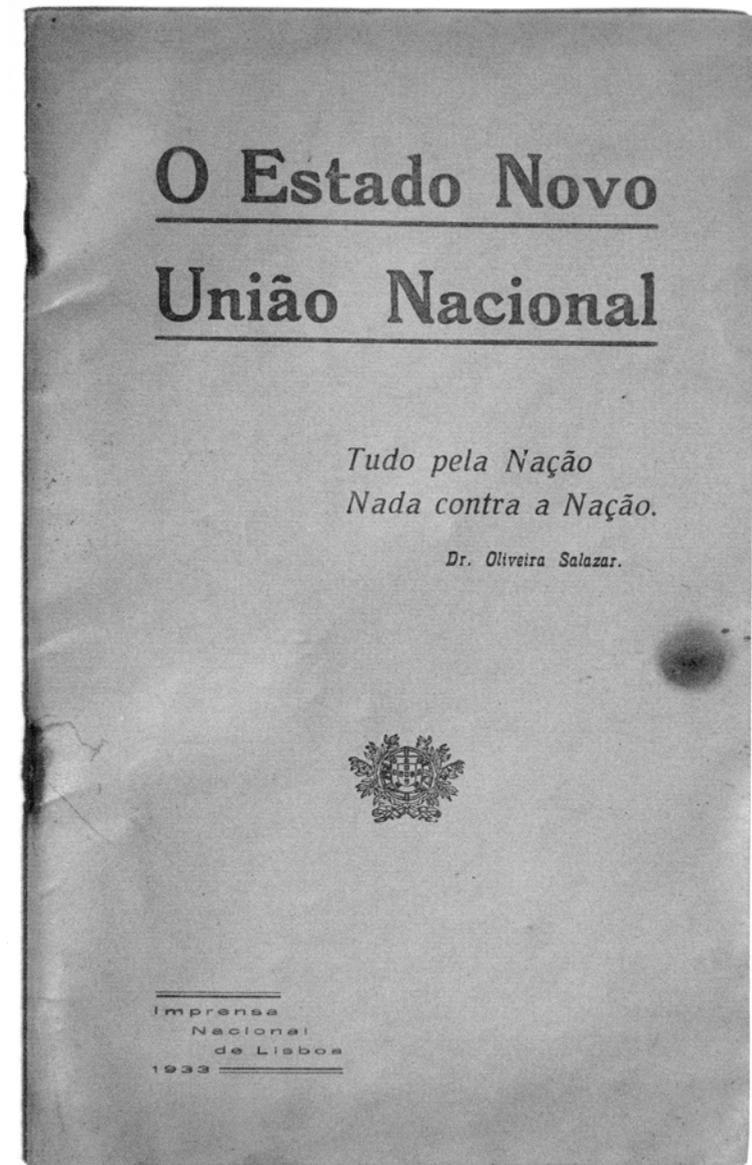
22 x 14 cm

EVOCAÇÕES

Stimmung; Arkhē.

CATEGORIA

Documento



H [NO PLACE LIKE HOME]

NOME

No Place Like Home

DURAÇÃO

8'25"

FORMATO

HD, Preto e Branco, Estéreo.

COLABORADORES

Música de Filipe Lopes.

Direção de Fotografia adicional de Nuno Marques.

Assistência de Imagem adicional de Joana Soares.

EVOCAÇÕES

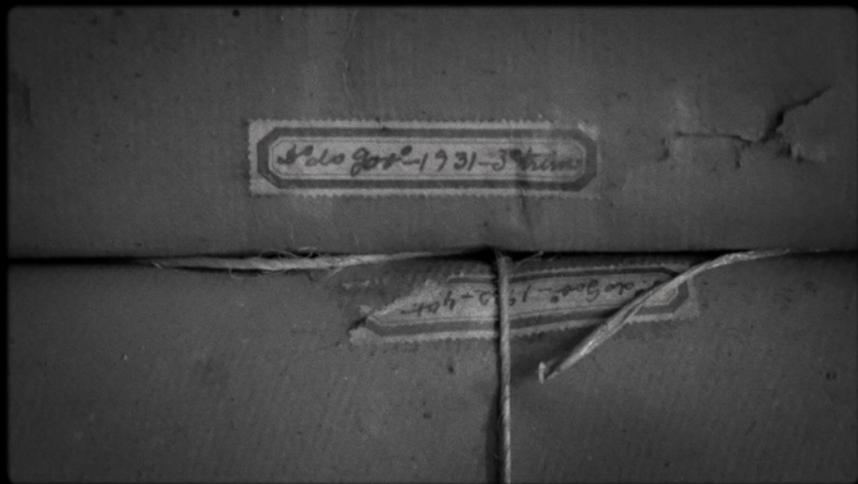
Arkhê.

CATEGORIA

Filme









K [ES.KOMMT (1991-2021)]

NOME*Es.Kommt***LOCAL**

Casa das Artes,
Rua Ruben A, 210
4150-639 Porto

DATA

19 a 25 de Julho de 2021.

INTERVENÇÃO*Context Especific***CURADORIA**

Vera Carmo

CATÁLOGO

When Activity Becomes Art (pp.28-31)
ISBN 978-989-9049-07-9

CATEGORIA

Exposição



K [ES.KOMMT (1991-2021)]

TOPOGRAFIA EXPOSITIVA

A. es.kommt (1/3) segmento do filme *Der Unheimliche Zyklus*

Vídeo (1'24'') DVD, Preto e Branco, silencioso.

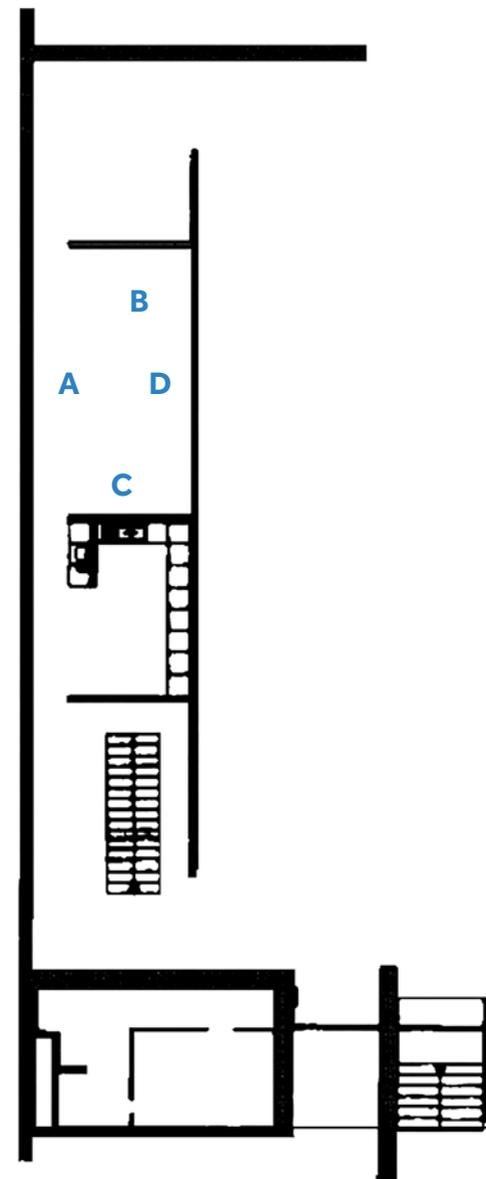
B. es.kommt (2/3) Cápsula Cinemática

Miniatura de Volvo Amazon da Herpa à escala 1:87, terra, tinta acrílica, cortiça, K-line; em redoma de vidro com base de madeira.

C. es.kommt (3/3) Dr. Lib

Resina, tintas acrílicas em redoma de vidro com base de madeira.

Áudio (2'07'') Texto de Fernando José Pereira a partir de *Der Sandmann* de E. T. A. Hoffmann, narrado por Sven Gossel em Alemão com folhetos de tradução em português.

D. Marcas das estantes de acervo da videoteca.





L [DR. LIB]

NOME

Dr. Lib

ANO DE PRODUÇÃO

2020

DESCRIÇÃO

Crânio de Símio em campânula de vidro.

DIMENSÕES

14 x 10 x 8 cm

MATERIAIS

Resina e tinta acrílica em campânula de vidro e base de madeira.

COLABORADORES

Rodrigo Pereira (Impressão 3D)

LINK

jeronimorrocha.com/drlib

CATEGORIA

Artefacto



L [DR. LIB (DES)ENTERRADO]

NOME

Dr. Lib (Des)Enterrado

ANO DE PRODUÇÃO

2020

DESCRIÇÃO

Crânio de Símio semi escavado em campânula de vidro.

DIMENSÕES

14 x 20 x 8 cm

MATERIAIS

Resina, pasta de modelar, asfalto acrílico, tinta acrílica;
em campânula de vidro e base em madeira.

COLABORADORES

Nuno Martins (Modelação e Impressão 3D)

EVOCAÇÕES

Stimmung; Arkhe.

LINK

jeronimorrocha.com/drlib

CATEGORIA

Artefacto



M [MALA DE VIAGEM]

NOME

Mala de Viagem

ANO DE PRODUÇÃO

Desconhecido, circa início séc. XX.
(herdado; encontrado na moradia de Amarante em 2020).

DESCRIÇÃO

Mala de viagem.

DIMENSÕES

33 x 50 x 16 cm

MATERIAIS

Madeira.

COLABORADORES

Miguel Parreira (Restauro)

EVOCAÇÕES

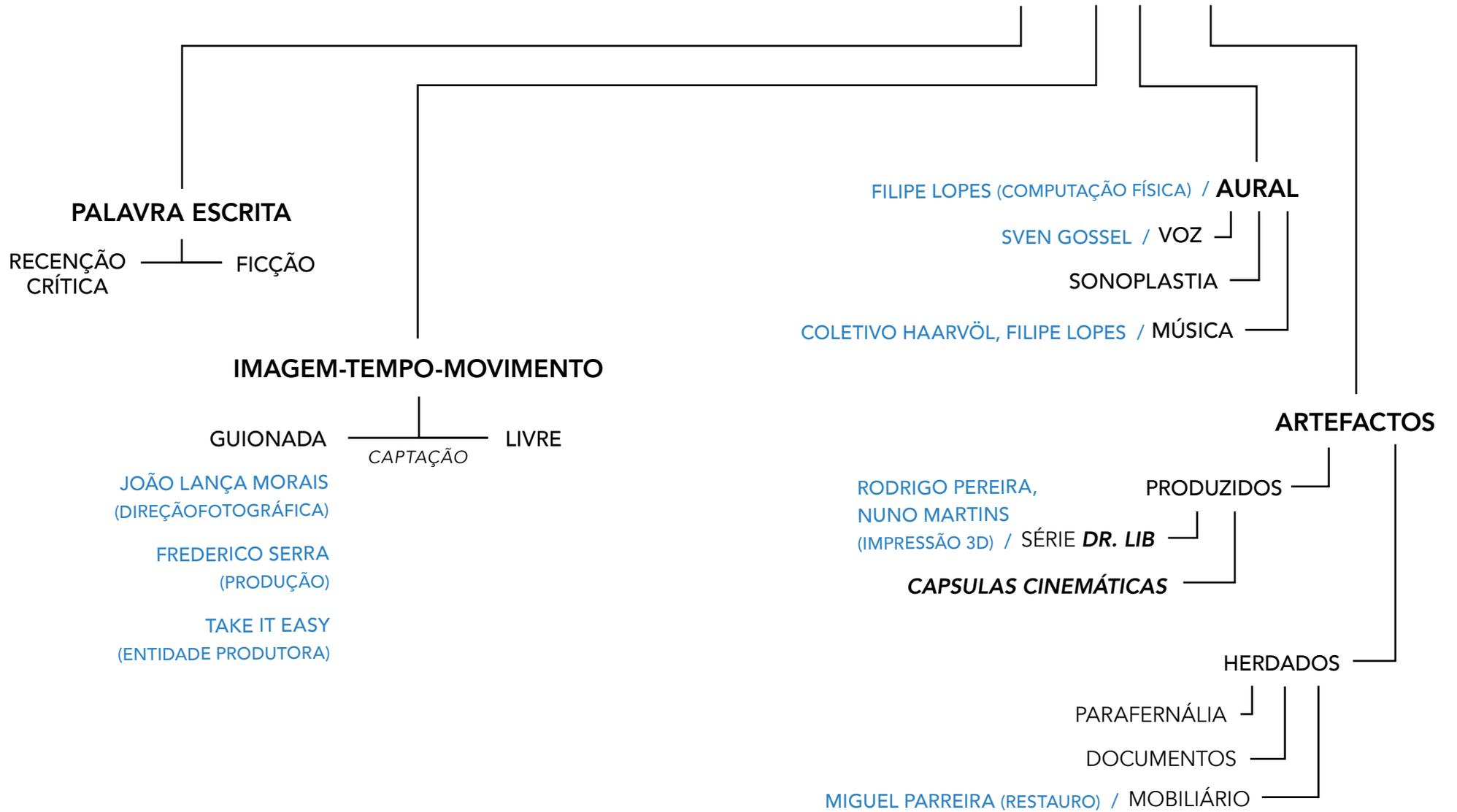
Arkhē (Oubliette).

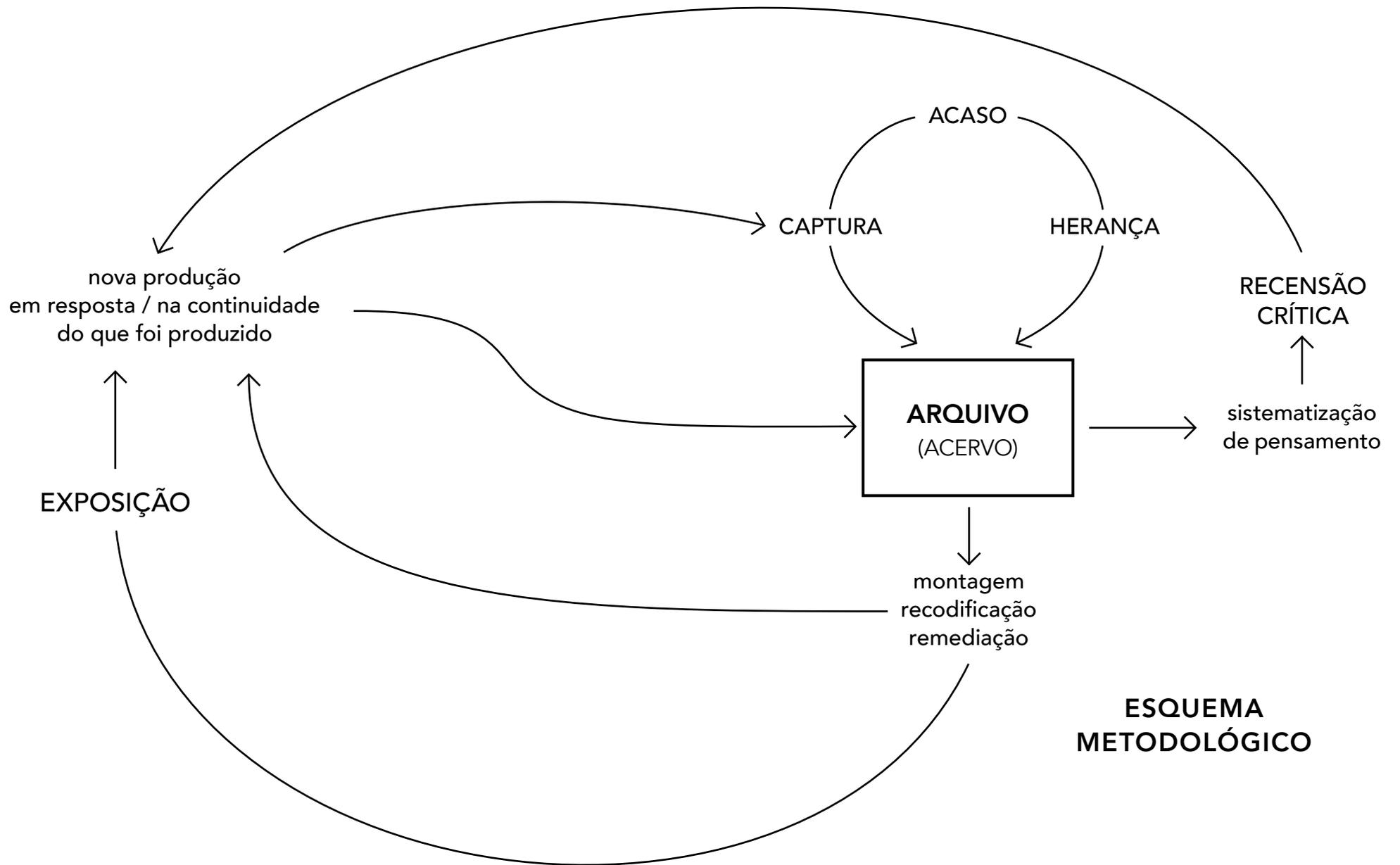
CATEGORIA

Mobiliário



RAMIFICAÇÕES DAS MATERIALIDADES E COLABORAÇÕES





M [MESA DE CABECEIRA]

NOME

Mesa de Cabeceira

ANO

Desconhecido
(herdado; encontrado na moradia de Rebordelo em 2020).

DESCRIÇÃO

Mesa de cabeceira com tampo em mármore.

DIMENSÕES

71 x 32 x 36 cm (tampo 1,5 x 38 x 39 cm)

MATERIAIS

Madeira, Mármore.

COLABORADORES

Miguel Parreira (Restauro)

EVOCAÇÕES

Arkhē (Dr. Lib).

CATEGORIA

Mobiliário



M [MESA DECORATIVA]

NOME

Mesa Decorativa

ANO DE PRODUÇÃO

Desconhecido
(herdado; encontrado na moradia de Amarante em 2020).

DESCRIÇÃO

Mesa decorativa de madeira com elementos decorativos vinícolas e tampo em mármore.

DIMENSÕES

19 x 34 x 13 cm (base 0,5 x 14 x 35,5 cm)

MATERIAIS

Madeira e Mármore.

COLABORADORES

Miguel Parreira (Restauro)

EVOCAÇÕES

Arkhē (Arkhē).

CATEGORIA

Mobiliário



M [MESA DE JOGO]

NOME

Mesa de Jogo

ANO DE PRODUÇÃO

Desconhecido
(herdado; encontrado na moradia de Rebordelo em 2020).

DESCRIÇÃO

Mesa de jogo em madeira.

DIMENSÕES

74 x 88 x 88 cm

MATERIAIS

Madeira, tecido.

COLABORADORES

Miguel Parreira (Restauro)

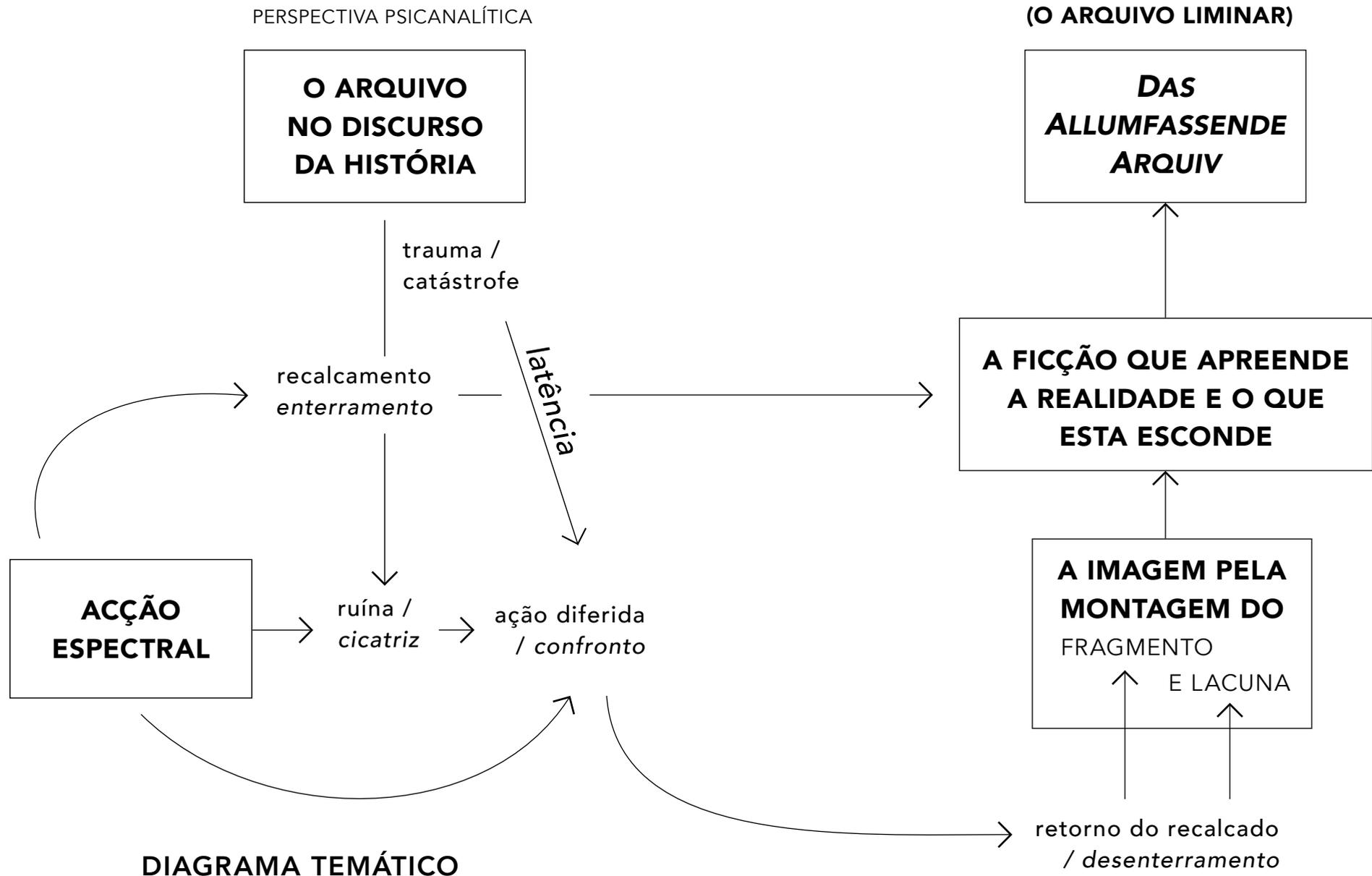
EVOCAÇÕES

Arkhē (Hyperururion).

CATEGORIA

Mobiliário





S [STIMMUNG (1933-2021)]

NOME*Stimmung (1933-2021)***LOCAL**

Casa Museu Abel Salazar,
Rua Dr. Abel Salazar, 488
S. Mamede de Infesta

DATA

4 de Dezembro de 2021 a 5 de Fevereiro de 2022.

INTERVENÇÃO*Context Especific***COLABORADORES**

Filipe Lopes (Computação Física)

CURADORIA

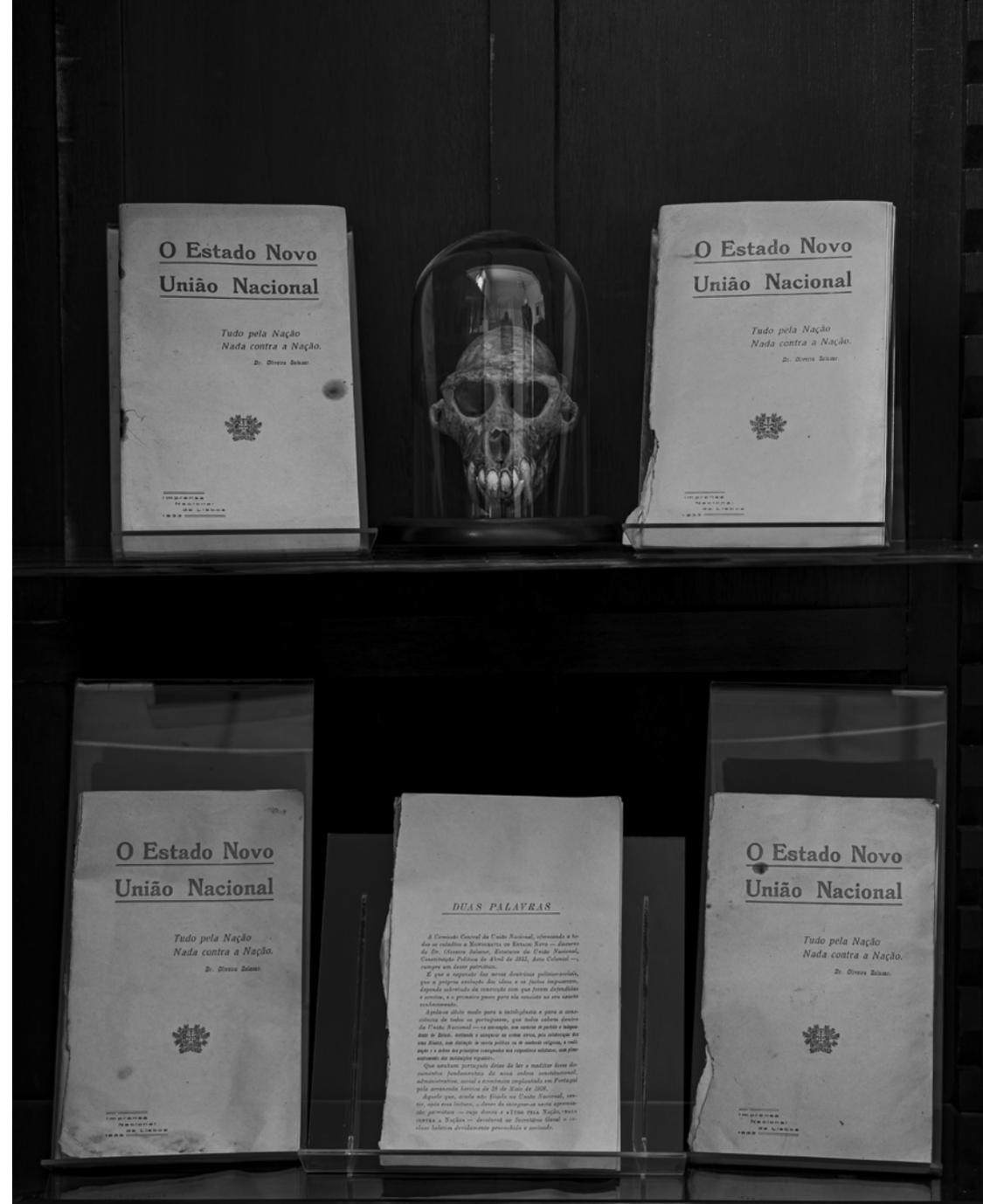
Vera Carmo

CATÁLOGO*When Art Becomes Dialogue* (pp. 38-43)

ISBN 978-989-9049-23-9

CATEGORIA

Exposição



S [STIMMUNG (1933-2021)]

TOPOGRAFIA EXPOSITIVA

A. Dr. Lib (Des)Enterrado

A1. Reprodução de crânio de Símio em campânula (14 x 20 x 8 cm).

Resina, pasta de modelar, asfalto acrílico, tinta acrílica; em redoma de vidro.

A2. Mesa de cabeceira de Abel Salazar.

B. Dr. Lib

B1. Reprodução de crânio de Símio em campânula (14 x 10 x 8 cm).

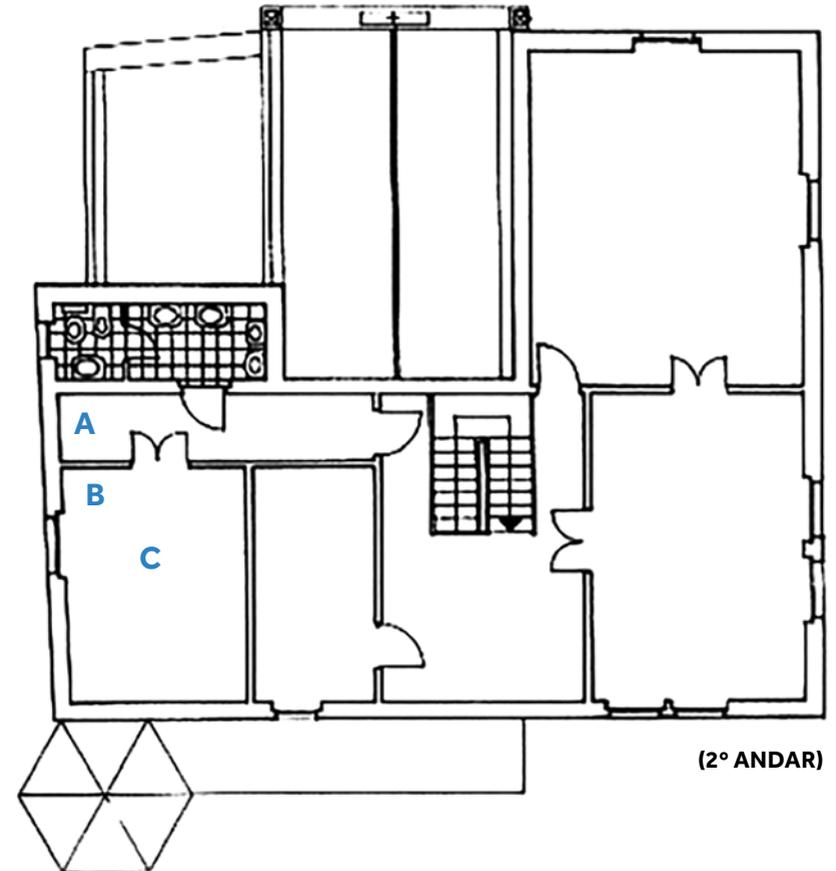
Resina e tinta acrílica em redoma de vidro com base em madeira.

B2. 4 impressões originais de 1933 de *O Estado Novo*; *União Nacional*, Edição da Imprensa Nacional de Lisboa, contendo o discurso de Oliveira Salazar de 30 de Julho de 1930, os Estatutos da União Nacional, a Constituição Política da República Portuguesa e o Ato Colonial.

C. 2 canais de áudio emitidos por uma coluna

(canal 1) Áudio com duração de 02'35" activado por sensor de infravermelhos. Texto de Fernando José Pereira a partir de *Der Sandmann* de E.T.A. Hoffmann; narrado por Sven Gossel em Alemão com folhetos de tradução em Português.

(canal 2) Áudio com duração de 03'13" em loop. Gravação do artista a deambular por sua casa em Lisboa (14-11-2021).





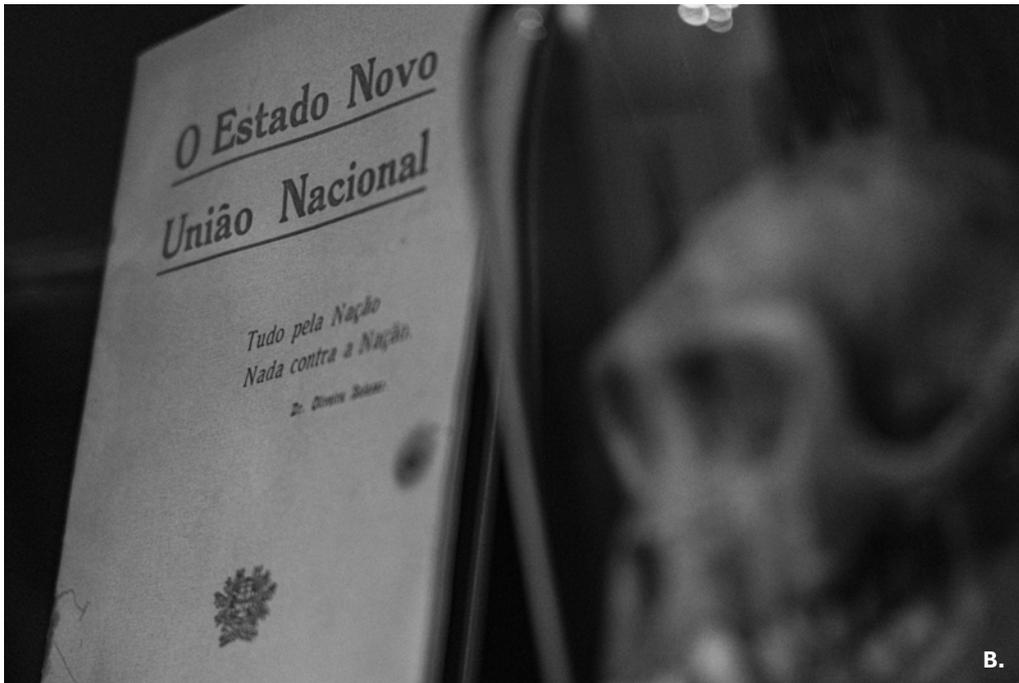
A.



A1.



C.



B.



B.

U [DER UNHEIMLICHE ZYKLUS (2007-2019)]

NOME

Der Unheimliche Zyklus (2007-2019)

DURAÇÃO

37'17"

FORMATO

HD, Preto e Branco, Estéreo.

COLABORADORES

Narrado por Sven Gossel em Alemão (com tradução em Português). Texto de Fernando José Pereira a partir de *Der Sandmann* (1817) de E. T. A. Hoffmann. Cartões de texto com segmentos de *Das Unheimliche* (1919) de Sigmund Freud. Música de Haarvöl.

EVOCAÇÕES

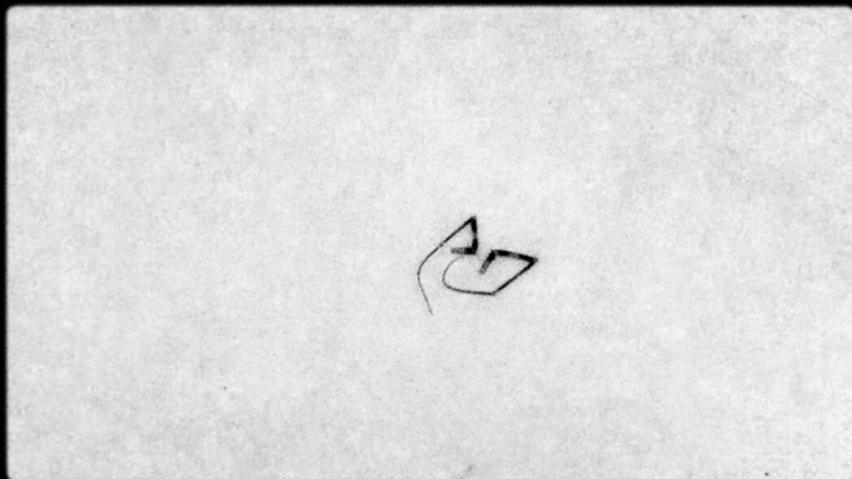
Es.Kommt (segmento de imagem); Stimmung (segmento de voz); Arkhē (projeção integral).

CATEGORIA

Filme

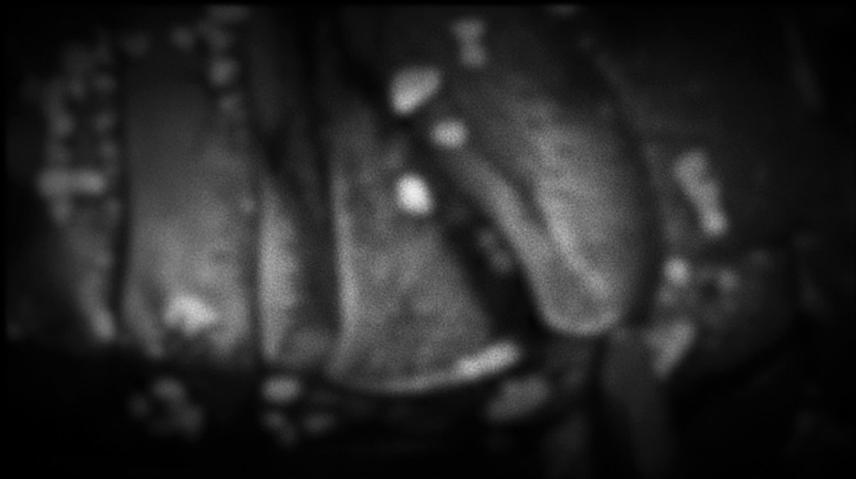






DER-UNHEIMLICHE-ZYKLUS

MMVII - MMXIX



BIBLIOGRAFIA (LIVROS)

Abraham, Nicolas et Torok, Maria (1971). "The Topography of Reality: Sketching a Metapsychology of Secrets" in Abraham, N. et Torok, M. (1994), *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis* (Vol. I). Chicago & London, The University Chicago Press, pp. 157-161.

Abraham, Nicolas et Torok, Maria (1986). *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Agamben, Giorgio [1993] (1999). "Bartleby, or On Contingency" in *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Stanford University Press, pp. 243-271.

_____ [2008] (2009). *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Argos.

Appelbaum, David (2008). *Jacques Derrida's Ghost: A Conjuration*. State University of New York Press.

Balsom, Erika (2013). *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam University Press.

Benjamin, Walter (1968). "Unpacking My Library" in *Illuminations*. New York, Schocken Books, pp. 59-67.

_____ (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, Volume 1, 7ª edição*, Editora Brasiliense.

_____ [1928] (2004). *Origem do Drama Trágico Alemão*. Lisboa, Assírio & Alvim.

_____ (2007). *A Modernidade*. Porto, Assírio & Alvim.

_____ (2017). *O Anjo da História*. Porto, Assírio & Alvim.

_____ [1927-1940] (2019). *As Passagens de Paris*. Porto, Assírio & Alvim.

Bértolo, José (2020). *Espectros do Cinema*. Documenta.

Burchill, Louise (2009) "Derrida and the (Spectral) Scene of Cinema" in Colman, Felicity (ed.), *Film, Theory and Philosophy*. McGill-Queen's University Press, pp. 164-178.

Carvalho, José Maçãs de, et al (2017). *Arquivo e Intervalo*. Lisboa, Stolen Books.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix [1972] (1996). *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia*, Assírio & Alvim.

Dezeuze, Anna, et al (2005) *The Bureau of the Centre for the Study of Surrealism and its Legacy*. Manchester, Book Works and The AHRB Research Centre for the Studies of Surrealism and its Legacies in association with Alchemy/Manchester Museum.

Derrida, Jacques [1967] (1973) *Gramatologia*. São Paulo, Editora Perspectiva.

_____ [1976] (1986) "The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok" in Abraham, N. et Torok, M. (1986), *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. xi-xlvi.

_____ (1994). *Specters of Marx*. Routledge.

_____ [1995] (2001). *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro, Relume Dumará.

Didi-Huberman, Georges (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Sammlung Falckenberg, ZKM, Neue Kunst de Karlsruhe.

_____ (2011). *O que nós vemos, O que nos olha*. Porto, Dafne Editora.

_____ [2004] (2012). *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa, KKYM.

_____ [2011] (2018). *Atlas, or, The anxious gay science*. The University of Chicago Press.

- _____ [2010] (2019). *Remontagens do Tempo Sofrido*. Lisboa, KKYM.
- Dressler, Iris (2007). "Der Sandmann" in *Württembergischer Kunstverein, Staatsgalerie Stuttgart (Ed.), Stan Douglas. Past Imperfect. Works 1986 - 2007, Short Guide*, p.84-88.
- Eco, Humberto [1989] (1991). *Obra Aberta*. Rio de Janeiro, Editora Perspectiva.
- Eisenstein, Sergei [1949] (2002). *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- _____ (2014). *Notas para uma história geral do cinema*. Rio de Janeiro, Azougue.
- Enwezor, Okwui (2008). *Archive Fever, Uses of the Document in Contemporary Art*. New York, Steidl.
- Fisher, Mark (2020). *Fantasma da Minha Vida. Escritos sobre Depressão, Hantologia e Futuros Perdidos*. VS. Editor.
- _____ (2016). *The Weird and the Eerie*. London, Repeater Books.
- Foster, Hal (1996). *Return of the Real*. Verso.
- _____ [2002] (2020). *Design e Crime (E Outras Diatribes)*. VS. Editor e Verso Books.
- _____ [2015] (2021). *Maus Novos Tempos. Arte, Crítica, Emergência*. VS. Editor e Verso Books.
- _____ (2020). *What Comes After Farce*. Verso.
- Foucault, Michel [1969] (2008) *A Arqueologia do Saber*. 7ª Edição, Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- Freire, Maria Continentino (2014). "O retorno dos fantasmas: arriscar um pensamento desconstrutivo do cinema" in *Atas do III Encontro Anual da AIM*. Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento, pp. 58-65.

- Freud, Sigmund [1919] (2019). "O Infamiliar" in *O infamiliar – Edição comemorativa bilingue (1919-2019)*. Autêntica.
- _____ [1920] (2020). *Além do princípio de prazer – Edição comemorativa bilingue (1920-2020)*. Autêntica.
- _____ [1956-1939] (2020). *Obras Incompletas de Sigmund Freud: Cultura, Sociedade, Religião. O Mal-Estar na Cultura e outros escritos*. Autêntica.
- Gandum, Ana, et al. (2018). *O que é o Arquivo?* Lisboa, Documenta.
- Gil, Inês (2005). *A Atmosfera no Cinema*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- Godart, Elsa (2023). *Freud na praia*. Lisboa, Guerra e Paz.
- Greenberg, Clement (1939). *Avant-garde and kitsch*. Boston, Partisan Review.
- Griffero, Tonino [2010] (2014). *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*. Rome, Ashgate.
- Guasch, Anna Maria (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010*. Genealogias, Tipologias y Discontinuidades. Madrid, Akal.
- Guattari, Félix et Rolnik, Suely (1996). *Micropolítica. Cartografias do Desejo*. Petrópolis, Vozes.
- Gumbrecht, Hans Ulrich [2011] (2014). *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. Editora PUC.
- Han, Byung-Chul (2020). *A Sociedade Paliativa*. Relógio de Água.
- _____ [1998] (2021). *Rostos da Morte*. Investigações Filosóficas sobre a Morte. Relógio de Água.
- _____ [2019] (2023). *Capitalismo e Pulsão de Morte*. Relógio de Água.

Iannini, Gilson et Tavares, Pedro Heliodoro (2019). "Freud e o Infamiliar" in *O infamiliar – Edição comemorativa bilingue (1919-2019)*. Autêntica.

Jonas, Hans [1958] (2001). *The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*. Beacon Press.

Jones, Brian Jay (2022). *George Lucas: Uma Vida*. Desassossego.

Klossowski, Pierre (1977). "Nietzsche's experience of the eternal return" in *The New Nietzsche*. New York, Dell, pp. 107-120.

Lapa, Pedro (2000). *Der Sandmann, Stan Douglas*. Museu do Chiado.

Lapa, Pedro et Stan Douglas (2015). *História e Interregnum: Três Obras de Stan Douglas*. Museu Coleção Berardo.

Leeder, Murray (2017). "The Haunting of Film Theory" in *The Modern Supernatural and the Beginning of Cinema*. Palgrave Macmillan, pp. 21-44.

Marx, Karl [1852] (1982). "O 18 de Brumário de Louis Bonaparte" in *Marx Engels: Obras Escolhidas em Três Tomos, Tomo I*. Lisboa, Edições "Avante!", pp. 413-512.

Merewether, Charles et al (2006). *The Archive*. London, Whitechapel.

Monk, Philip (2006). *Stan Douglas: Discordant Absences*. Cologne, DuMont Literatur und Kunst Verlag.

Nietzsche, Friedrich [1883] (2008). *Assim Falou Zarathustra*. 5ª Edição, Europa-América.

Kabakov, Ilya [1977] (2006) "The Man Never Threw Anything Away" in Charles Merewether, *The Archive*. London, Whitechapel, pp. 32-37.

Krauss, Rosalind (1999). *A Voyage in the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Thames & Hudson.

Malevich, Kazimir (1927). *O suprematismo ou o mundo sem objeto*. Bauhaus.

Mandel, Ernst [1984] (1993). *Cadáveres Esquisitos: uma história social do romance policial*. Lisboa, Cotovia.

Matos-Cruz, José de (1980). *Panorama do Cinema Português*. Cinemateca Portuguesa.

Miranda, José Bragança de (2017). "Reflexões sobre o Anarquivo, a propósito de Arquivo e Domicílio de José Maçãs de Carvalho" in *Arquivo e Intervalo*. Lisboa, Stolen Books, pp. 40-66.

Miranda, José Bragança de (2023). *Constelações. Ensaios sobre a cultura e técnica na contemporaneidade*. Lisboa, Documenta.

Murch, Walter [1995] (2001). *In the Blink of an Eye*. (2ª Edição) Silman-James Press.

Novacich, Sarah Elliott (2017) *Shaping the archive in late medieval England: history, poetry, and performance*. Cambridge University Press.

Pepperell, R. (1995). *The post-human condition*. Intellect books.

Perniola, Mario [2000] (2004). *Art and its Shadow*. Continuum.

Platão [370? AEC] (2022). *Fedro*. Edições 70.

Pousada, Pedro (2019). "A Black Square on White Snow" in *Na Sombra do Quadrado Negro*. Universidade de Coimbra, Colégio das Artes, pp. 133-148.

Rancière, Jacques [2008] (2010). *O Espectador Emancipado*. Orfeu Negro.

Rollo, Maria (coord. geral) et al (2014) *Dicionário de História da I República e do Republicanismo. Volume II – F-M*, Assembleia da República.

Sánchez, Domingo Hernández (2012). *A Comédia do sublime*. Nova Vega.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph [1857] (1966), *Philosophy of Mythology*, 2 vols. (tradução de Eric Randolph Miller). Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Stewart, Susan [1993] (2007). *On Longing*. Duke University Press.

Tarkovsky, Andrey [1985] (1989). *Sculpting in Time*. University of Texas Press.

Umbelino, Luís António (2019). *Memorabilia: o lado espacial da memória (na esteira de Merleau-Ponty)*. SciELO - Editus - UESC.

Velloso, Rita (2022). "Pensar por Constelações" in *Urbano – Constelação*. Belo Horizonte, Cosmópolis, pp. 18-38.

Vidler, Anthony (1992). *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. MIT Press.

Vilar, A (1998). *O volfrâmio de Arouca no contexto da segunda guerra mundial (1939 – 1945)*. Arouca, Câmara Municipal de Arouca.

Žižek, Slavoj [2005] (2013). *Lacrimae Rerum*. (2º Edição) Orfeu Negro.

BIBLIOGRAFIA (ARTIGOS)

Ackley, Helen (1977). "Our Haunted House in the Hudson" in *The Reader's Digest* (Maio 1977, no. 161), p.217.

Arnold, John H. (2022). "Talking with ghosts: Rancière, Derrida and the archive" in *Journal of Medieval History*, (vol. 48, no. 2), Routledge, pp. 235-249. <https://doi.org/10.1080/03044181.2022.2060483>

Arvatu, Adina Camelia (2011). "Specters of Freud: The Figure of the Archive in Derrida and Foucault", in *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 44, No. 4, (Dezembro 2011), pp.141-159. <https://www.jstor.org/stable/44029573>

_____ (2017). "Beyond Discipline(s): The Thought of the Archive" in *Foucault and Derrida*. Monash University. <https://doi.org/10.4225/03/592f575ad7e6f>

Belk, R. W. (2012). "Collectors and collecting" in *Interpreting objects and collections* (pp. 317-326). Routledge.

Bergamaschi, Alessandra (2016). "Rosalind Krauss e o *Medium*" in *Revista A!* (n. 5, 2016/01).

Birman, Joel (2008). "Arquivo e Mal de Arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud" in *Natureza Humana* (v.10, n.1, Junho 2008), Periódicos Eletrônicos em Psicologia. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302008000100005 (acedido a 30-11-2023)

Bishop, Claire (2012), "Digital Divide" in *Artforum*, September 2012, pp. 435-441.

Brooks, Peter (1977). "Freud's Masterplot" in *Yale French Studies*, No. 55/56, *Literature and Psychoanalysis*. Yale University Press, pp. 280-300.

Brown, Lyndell et Green, Charles (2002). "Robert Smithson's Ghost in 1920 Hamburg: Reading Aby Warburg's Mnemosyne Atlas as a Non-Site", in *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, Vol. 18, nº 2, Routledge, pp. 167-181. <http://dx.doi.org/10.1080/01973760290011824>

Carvalho, José Augusto Maças da Silva (2014). "Arquivo e Memória: circuitos mneumónicos". Universidade de Coimbra. Tese de Doutoramento. <https://hdl.handle.net/10316/26201>

Cholodenko, Alan (2007). "The crypt, the haunted house of cinema", *Cultural Studies Review*, vol. 10, nº 2, 99-113.

Clanton, Carrie B. (2017). "Uncanny Others: Hauntology, Ethnography, Media". Goldsmiths, University of London. <https://doi.org/10.25602/GOLD.00020111>

Costin, Liviu (2021) "The Uncanny of Translation" in *Hermeneia, Journal of Hermeneutics, Art Theory and Criticism*. Editura Fundatierei Academice AXIS, pp. 120-140.

Coulthard, Lisa (2008). "Uncanny Memories: Stan Douglas, Subjectivity and the Cinema" in *Scope: an online journal of film and tv studies* 12 (October 2008), pp. 1-14 (online journal).

Creet, Julia (2002). "The Archive and the Uncanny: Danilo Kis's "Encyclopedia of the Dead" and the Fantasy of Hypermnnesia" in *Lost in the Archives*, *Alphabet City* No. 8, edited by Rebecca Comay. Toronto, pp. 265-276.

Derrida, Jacques (2001), "Derrida: Le cinema et ses fantômes" (entrevista conduzida por Antoine de Baecque e Thierry Jousse), *Cahiers du Cinéma*, nº 566 (Abril), pp. 74-85.

Dias, Rita da Silva Santos de Neves (2022), "Arte e Arquivo: A emergência do arquivo nas obras de arte contemporânea (1960-2017)", Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/51102>

Endt, Marion (2007) "Beyond institutional critique: Mark Dion's surrealist Wunderkammer at the Manchester Museum", in *Museum and Society*, Vol. 5, No. 1, University of Manchester, pp.1-15.

Fisher, Mark (2012), "What is Hauntology?" in *Film Quarterly*, Vol. 66, No. 1 (Outono 2012), pp 16-24.

Gil, Inês (2002), "A atmosfera fílmica como consciência" in *Caleidoscópio: Revista de Comunicação e Cultura* nº 02, Edições Universitárias Lusófonas. <http://hdl.handle.net/10437/712> (acedido a 11-11-2024)

_____ (2009) "Filme, Fotografia e Memória Invisível" in *Escrita, Memória, Arquivo RCL Revista de Comunicação e Linguagens* 40, pp. 147-152.

Handelman, Susan. (1991) "Walter Benjamin and the Angel of History" in *Cross Currents* (Vol.41, No. 3, Fall 1991), University of North Carolina Press, pp.344-352.

Jentsch, Ernst (1906), "On the Psychology of the Uncanny" in *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 8.22 (25 Aug. 1906) pp. 195-198 e 8.23 (1 Sept. 1906) pp. 203-205.

Junior, Neurivaldo Campos Pedroso (2021). "Jacques Derrida e a Desconstrução: uma introdução" in *Encontros de Vista* (v.5, n.1, 2010). <https://www.journals.ufrpe.br/index.php/encontrosdevista/article/view/4411/482484163> (acedido a 18-12-2023)

Krauss, Rosalind (1976). "Video: The Aesthetics of Narcissism" in *October*, Vol. 1. (Spring, 1976), pp. 50-64.

Leal, Miguel [2009] (2010). *A imaginação cega: Mecanismos de indeterminação na prática artística contemporânea*. [Tese de Doutoramento da Faculdade de Belas Artes a Universidade do Porto, 2ª Edição, 2010]. Repositório Aberto da UP. <https://hdl.handle.net/10216/56636>

Lima, Samara de Oliveira (2020). "Das Unheimliche e o ato criativo: algumas considerações" in *Concinnitas*, Rio de Janeiro (v.21, n.38, maio de 2020).

Lütticken, Sven (2011). "Performing Photography After Film" in *Stan Douglas: Abbott & Cordova*, 7 August 1971, Vancouver, Arsenal Pulp Press.

Oliveira, Elane. (2012) "A Ruína e a Força Histórico-Destrutiva dos Fragmentos em Walter Benjamin" in *Cadernos de Walter Benjamin* (No. 9, Julho a Dezembro de 2012), Edições da Universidade Estadual do Ceará, pp. 28-39.

Otte, Georg et Volpe, Miriam Lídia (2000). "Um Olhar Constelar sobre o Pensamento de Walter Benjamin" in *Fragmentos*. Florinópolis (Jan-Jun 2000, No. 18), pp. 35-47.

Pereira, Fernando José (2001). *Arte Contemporânea a utopia de uma existência exilada: os desenvolvimentos numéricos como nova (im) possibilidade aporética*. [Tese de Doutoramento da Faculdade de Belas Artes a Universidade do Porto]. Repositório Aberto da UP. <http://hdl.handle.net/10216/77689>

_____ (2006) "O Elogio da infâmia", in *Teleférico: cais de embarque*. Guimarães, Laboratório das Artes, p. 68. <https://hdl.handle.net/10216/64492>

_____ (2007). "The B-Sides: combinações algorítmicas e unidade formal: a apologia da dissensão", in *Revista Comunicação e Linguagens*. Lisboa. Nº 37, p. 125-133. <https://hdl.handle.net/10216/64486>

- _____ (2008). "Novas da Desolação – Notas sobre arte e real", in *Revista Concinnitas*. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, nº12, (Julho 2008), p. 86-97.
https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/22819/16279&ved=2ahUKEwj026mu1uCIAxW_Q_EDHfr9B1UQFnoECBAQAQ&usq=AOvVaw3tFBP_tFKyMnY3_jdVVwhly (acedido a 19-11-2024)
- Pinto, Ana Cristina Robalo (2019). *O Volume do Desejo, Uma leitura do desenho em Louise Bourgeois*. [Tese de doutoramento, Colégio das Artes da Universidade de Coimbra]. Repositório da UC.
<https://hdl.handle.net/10316/91100>
- Qvenild, Marte (2008). "Svalbard Global Seed Vault: a 'Noah's Ark' for the world's seeds" in *Development in practice*. Taylor & Francis Journals, vol. 18(1), pp. 110-116.
- Robert, William (2006). "Witnessing the archive: In mourning" in *Religion, violence, memory, and place*. Bloomington, Indiana University Press, pp. 37-50.
http://works.bepress.com/william_robert/10
- Schaffer, S. (2019). "The Ark and the Archive" in *Studies in Romanticism*, 58(2), pp. 151-182.
- Steedman, Carolyn (1998). "The space of memory: in an archive" in *History of Human Sciences*, Vol. 11, No. 4, SAGE Publications, pp. 65-83. <https://doi.org/10.1177/095269519801100405>
- _____ (2001) "Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust" in *The American Historical Review*, Vol. 106, No. 4 (Oct., 2001), pp. 1159-1180, Oxford University Press on behalf of the American Historical Association. <https://doi.org/10.2307/2692943>
- Szeman, Imre (2000) "Ghostly matters: On Derrida's specters" in *Rethinking Marxism*, Vol. 2, No 2 (Verão 2000), pp. 104-116.
<http://dx.doi.org/10.1080/08935690009359004>
- Tellenbach, Hubertus (1981). "Tasting and Smelling – Taste and Atmosphere – Atmosphere and Trust", in *Journal of Phenomenological Psychology*, Volume 12, Issue 2, pp. 221-230.

Umbelino, Luís (2020). "Spaces and Atmospheric Memories" in *Joelho: Journal of Architectural Culture no. 13 Memory Memorabilia and the Making*, Coimbra, e|d|arq, pp. 15-20.
https://doi.org/10.14195/1647-8681_13_1

Watkiss, Johanne (2007) "Ghosts in the Head: Mourning, Memory and Derridean 'Trace' in John Banville's *The Sea*" in *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, Iss. 2 (Mar 17, 2007), Dublin, pp. 55-71.

BIBLIOGRAFIA (FICÇÃO)

- Abbott, Edwin A. (1884) *Flatland: A Romance of Many Dimensions (by a Square)*. London, Seeley & Co.
- Borges, Jorge Luis [1944] (2020). *Ficções*. (2ª Edição) Lisboa, Quetzal.
- _____ [1975] (2012). *O Livro de Areia*. (2ª Edição) Lisboa, Quetzal.
- _____ [1949] (2013). *O Aleph*. Lisboa, Quetzal.
- Eco, Umberto [1980] (1984). *O Nome da Rosa*. Círculo de Leitores.
- Fonseca, Branquinho da [1943] (1998). *O Barão*. Lisboa, Relógio D'Água.
- Hoffmann, E. T. A. [1916] (2019). "O Homem da Areia" in *O infamiliar – Edição comemorativa bilingue (1919-2019)*. Autêntica.
- Mecier, Pascal [2004] (2020). *Comboio Nocturno para Lisboa*. 9ª ed. Publicações D. Quixote
- Macaulay, David (1979). *Motel of Mysteries*. Clarion Books.
- Melville, Herman [1853] (2009). *Bartleby, o Escrivão*. Editorial Presença.
- Pamuk, Orhan [1998] (2007). *O meu nome é Vermelho*. Editorial Presença.

Proust, Marcel [1927] (2016). *O Em Busca do Tempo Perdido Volume 7 – O Tempo Reencontrado*. Relógio D'água.

_____ [1913] (2023). *Em Busca do Tempo Perdido I – Do Lado de Swan*. Clássica Editora.

Shelley, Mary [1818] (2009). *Frankenstein; ou, O Moderno Prometeu*. Leya.

Stoker, Bram [1897] (2014). *Drácula*. Edições Asa.

DOCUMENTOS DE ESTADO

Lei eleitoral para servir na eleição de Deputados à Assembleia Constituinte. (1911). Diário do Governo [de Portugal] n.º 60, de 1911-03-14, [Publicado a 1911-03-15]. p. 1105.

Lei n.º2112 da Assembleia Nacional. (1962). Diário do Governo [de Portugal] n.º 36, Série I de 1962-02-17.
<https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/2112-1962-518996>
(acedido a 25-10-2024)

Lei n.º1/74 da Junta de Salvação Nacional. (1974). Diário do Governo [de Portugal] n.º 97, Série I de 1974-04-25.
<https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/1-1974-523192>
(acedido a 25-10-2024)

Deputados 1935-1964, Legislatura XI. parlamento.pt
https://app.parlamento.pt/PublicacoesOnLine/DeputadosAN_1935-1974/html/pdf/g/goncalves_alipio_jaime_alves_machado.pdf (acedido a 25-10-2024)

Resolução n.º13/89 da Comissão Permanente da Assembleia Popular. (1989). Boletim da República [Popular de Moçambique] n.º38, Série I de 1989-09-22. Artigo 13.

WEBGRAFIA

Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Abel Salazar (2008). Universidade Digital / Gestão de Informação. sigarra.up.pt. https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20abel%20salazar (acedido a 04-06-2022)

Barron, James. (1990, 20 de março). *Phones Ringing (Eerily?) For Nyack Spook Home*. nytimes.com
<https://www.nytimes.com/1990/03/20/nyregion/phones-ringing-eerily-for-nyack-spook-home.html> (acedido a 15-08-2024)

Das Unheimliche at Charlie Smith London (2015) ArtRabbit.com
<https://www.artrabbit.com/events/das-heimliche>
(acedido a 18-12-2023)

Dean, Jason et Tsai, Ting-I. (2010, 27 de maio). *Suicides Spark Inquiries: Apple, H-P to Examine Asian Supplier After String of Deaths at Factory*. The Wall Street Journal.
<https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748704026204575267603576594936> (acedido a 09-12-2024)

Comissão Comemorativa 50 anos 25 de Abril (2024) *As Colónias do Extremo Oriente*. 50anos25abril.pt <https://50anos25abril.pt/historia/portugal-na-hora-da-descolonizacao/as-colonias-do-extremo-orient/> (acedido a 25-10-2024)

Comité Científico das Nações Unidas para os Efeitos da Radiação Atómica (2008). *Fontes e Efeitos de Radiação Ionizante. Volume II: Anexos científicos C, D e E*. UNSCEAR, Relatório para a Assembleia Geral com Anexos Científicos.
https://web.archive.org/web/20110804232629/http://www.unscear.org/docs/reports/2008/11-80076_Report_2008_Annex_D.pdf
(acedido a 09-12-2024)

Churchman, Fi. (2021, 20 de abril). *Rachael Whiteread Wants You To Look Closer*. ArtReview. <https://artreview.com/rachael-whiteread-internal-objects-gagosian-review-look-closer/>
(acedido a 02-10-2023)

- Farber, Dan. (2014, 29 de Maio). *When iPhone met world, 7 years ago today*. Cnet. <https://www.cnet.com/tech/tech-industry/when-iphone-met-world-7-years-ago-today/> (acedido a 09-12-2024)
- Forsyth, Scott Brodie. (2023, 12 de agosto). *On the Ghosts of Western Philosophy*. Medium. <https://medium.com/illumination/jacques-derridas-specter-s-of-marx-and-the-concept-of-hauntology-reflections-on-deconstruction-2eb687322a69> (acedido a 07-01-2024)
- Habib, Andre. (2004, novembro). *Around the films of Bill Morrison*. Offscreen (Volume 8, Issue 11). <https://offscreen.com/view/morrison> (acedido a 25-09-2023).
- Helbig, Matias (2019). *"Projeto Chernobyl": A speech on invisible violence*. artealdia.com <https://www.artealdia.com/News/PROJETO-CHERNOBYL-A-SPEECH-ON-INVISIBLE-VIOLENCE> (acedido a 03-10-2024)
- Higgins, Charlotte (2021, 11 de abril). *Rachel Whiteread: 'I wanted to make the opposite of what I had always been making'*. theguardian.com. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/apr/11/rachel-whiteread-i-have-a-clarity-i-never-had-before> (acedido a 12-05-2024)
- Kaldor Public Art Projects (2010). *Project 22; Santiago Sierra*. <https://kaldorartprojects.org.au/projects/project-22-santiago-sierra/> (acedido a 09-12-2024)
- Kavanagh, Mark (2017) *The Ghost of Nyack*. ktransit.com <http://www.ktransit.com/Kavanagh/Ghost/ghost.htm> (acedido a 15-08-2024)
- Leigh, Danny (2011, 8 de abril). *The powerful resonances of Andrei Tarkovsky's Stalker*. theguardian.com <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2011/apr/08/andrei-tarkovsky-stalker-japan-fukushima-nuclear> (acedido a 12-12-2020)

- Lubow, Arthur (2006, 21 de janeiro) *A Look Inside the Louise Bourgeois House, Just How She Left*. nytimes.com <https://www.nytimes.com/2016/01/24/arts/design/a-look-inside-louise-bourgeois-home-just-how-she-left-it.html> (acedido a 15-01-2021)
- Madigan, Tim (1995, 1 de junho) *Caveat Specter. Skeptical Briefs* (Volume 5.2). skepticalinquirer.org <https://skepticalinquirer.org/newsletter/caveat-specter/> (acedido a 15-08-2024).
- Mauil, Samuel (1991, 28 de julho) *Spirit of Law Recognizes 'Haunted House'*. latimes.com <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-07-28-mn-274-story.html> (acedido a 15-08-2024)
- Menezes, António (2021). *A Queda do Estado Português da Índia 1954-1962*. defesa.gov.pt <https://www.defesa.gov.pt/pt/defesa/organizacao/comissoes/cphm/rphm/edicoes/ano1/n12021/india> (acedido a 25-10-2024)
- Miley, Mike (2010, 31 de Janeiro). *Deciphering the indecipherable: procedure as art in Fincher's Zodiac*. Bright Lights Film Journal. brightlightsfilm.com. <https://brightlightsfilm.com/deciphering-the-indecipherable-procedure-as-art-in-finchers-zodiac/> (acedido a 10-06-2024)
- Muir, Gregor (2019, 7 de janeiro). *Hans Muir on Hans Haacke's 'Germania' Pavilion at the 45th Venice Biennale*. Frieze. <https://www.frieze.com/article/gregor-muir-hans-haackes-germania-pavilion-45th-venice-biennale> (acedido a 11-11-2024)
- Novick, Ilana. (2019, 25 de novembro). *An Artist's Radiographic Photos Cast New Light on Chernobyl*. hyperallergic.com <https://hyperallergic.com/526464/an-artists-radiographic-photos-cast-new-light-on-chernobyl/> (acedido a 27-09-2023)
- Ray, Bill. (2007, 6 de dezembro). *Europe too cynical for iPhone*. The Register. https://www.theregister.com/2007/12/06/iphone_europe_sales/ (acedido a 09-12-2024)

- Reis, Ricardo et al (comité) (2023) Crises 1939-1945. Fundação Francisco Manuel dos Santos. ffms.pt
https://ffms.pt/sites/default/files/2023-11/4.%201939-1945_vf.pdf
 (acedido a 22-10-2024)
- Roteiro das Minas e pontos de interesse mineiro e geológico de Portugal. *Complexo mineiro da Poça da Cadela, Regoufe (Geossítio), Arouca*. roteirodasminas.dgeg.gov.pt
<https://roteirodasminas.dgeg.gov.pt/pt/lista-de-pontos/complexo-mineiro-da-poca-da-cadela-regoufe-geossitio-pt/>
 (acedido a 22-10-2024)
- Santos, Maria do Carmo (2020). "Aspectos geopolíticos sobre o fim da hegemonia portuguesa na Ásia: a descolonização de Goa" in *História Unisinos*, vol 24, n.º2, pp. 282-295.
<https://www.redalyc.org/journal/5798/579865459010/html/>
 (acedido a 25-10-2024)
- Siegal, Nina. (2013, 5 de novembro). *Rare Glimpse of the Elusive Kazimir Malevich*. nytimes.com
<https://www.nytimes.com/2013/11/06/arts/international/rare-glimpse-of-the-elusive-kazimir-malevich.html>
 (acedido a 12-12-2020)
- Simpson, Dave (2016, 19 de abril). *How we made Laurie Anderson's O Superman*. theguardian.com
<https://www.theguardian.com/culture/2016/apr/19/how-we-made-laurie-anderson-o-superman> (acedido a 19-11-2024)
- Strom-Mackey, Robin M. (2015, 2 de agosto). *Helen Ackley's Haunted House on the Hudson*. delawareparanormal.blogspot.com
<http://delawareparanormal.blogspot.com/2015/08/helen-ackleys-haunted-house-on-hudson.html> (acedido a 15-08-2023)
- Tavares, José (2023) *1939-1945: Guerra, volfrâmio, más colheitas e duas recessões*. Fundação Francisco Manuel dos Santos. ffms.pt
<https://ffms.pt/pt-pt/estudos/1939-1945-guerra-volframio-mas-colheitas-e-duas-recessoes#authors-main-list>
 (acedido a 09-12-2024)

- Galerie im Taxispalais (2000) *João Penalva* [Catálogo de Exposição].
https://www.taxispalais.art/archiv_1999-2008/ausstellungen/schlegel_penalva/progindex_penalva.htm (acedido a 12-11-2024)
- Tierney, Dominic (2016, 23 de agosto). *The Twenty Year's War*. theatlantic.com. <https://www.theatlantic.com/international/archive/2016/08/twenty-years-war/496736/> (acedido a 09-12-2024)
- Tyrkin, Stas (2001, 23 de março). "In Stalker Tarkovsky foretold Chernobyl" in *Komsomolskaya Pravda*. nostalgia.com
<http://www.nostalgia.com/TheTopics/Stalker/sharun.html>
 (acedido a 29-10-2024)
- Visit Arouca. *Complexo Mineiro de Regoufe*. visitarouca.pt
<https://visitarouca.pt/atracoes/complexo-mineiro-de-regoufe/>
 (acedido a 22-10-2024)
- Wolf, Eduardo (2021, julho). *Umberto Eco e a legião dos imbecis na internet*. fronteiras.com.
<https://www.fronteiras.com/leia/exibir/umberto-eco-e-a-legiao-dos-imbecis-na-internet> (acedido a 19-05-2024)
- Wood, Tony. (2000, 11 de maio) *The man they couldn't hang*. theguardian.com <https://www.theguardian.com/culture/2000/may/11/artsfeatures2> (acedido a 29-10-2024)
- WEBGRAFIA (VÍDEOS)
- Americas Society/Council of the Americas (2019, 6 de dezembro) *Alice Miceli's Projeto Chernobyl at Americas Society*. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=ITePLVYxhWQ&t=5s>
 (acedido a 02-10-2024)
- Then & Now (2019, 29 de novembro) *Archive Fever – Derrida, Steedman, & the Archival Turn*. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=uHtXeUH4gnY&ab_channel=Then%26Now (acedido a 02-01-2022)

DISCOGRAFIA

Anderson, Laurie (1981). *O Superman (For Massenet)* [Faixa Sonora]. *Big Science* [Album]. Warner Bros.

Geduldig, Bruce (1987). *Boxman (Mr. Niles)* [Faixa Sonora]. *You* [Album]. Crammed Music e Joeyboy Music.

Haarvöl (2014). *Mirror of the Mirror's Mirror* [Faixa Sonora]. *Hebetude* [Album]. PAD / Easy Pieces.

Ligeti, György (1966). *Lux Aeterna*.

Mitchell, Joni (1970). *Big Yellow Taxi* [Faixa Sonora]. *Ladies of the Canyon* [Album]. Reprise.

FILMOGRAFIA

August, Billie (Realizador). (2013) *Night Train to Lisbon* [Longa Metragem]. Studio Hamburg Filmproduktion; C-Films AG; Cinemate; K5 International; TMG.

C.K., Louis (Comediante). (2013) *Oh My God* [Standup]. HBO.

Campbell, Martin (Realizador). (1995) *Gondeleye* [Longa Metragem]. Eon Productions, United Artists.

Carlin, George (Comediante). (1986) *Stuff* [Standup]. In Fiorentino, Jacques, et al (Produtor) *Comic Relief '86*. HBO. <https://www.youtube.com/watch?v=MvgN5gCuLac> (acedido a 07-09-2024)

Deodato, Rogerio (Realizador). (1980) *Hannibal Holocaust* [Longa Metragem]. F. D. Cinematografica.

Ferrario, Davide (Realizador). (2022) *Umberto Eco: A Library of the World* [Longa Metragem]. Rossofuoco.

Fleming, Victor (Realizador). (1939) *The Wizard of Oz* [Longa Metragem]. Metro-Goldwin-Mayer.

Frakes, Jonathan (Realizador). (1996) *Star Trek: First Contact* [Longa Metragem]. Paramount Pictures.

Friedkin, William (Realizador). (1973) *The Exorcist* [Longa Metragem]. Warner Bros.

Hand, David (Supervisor de Realização). (1937) *Snow White and the Seven Dwarfs* [Longa Metragem]. Walt Disney.

Hitchcock, Alfred (Realizador). (1945) *Spellbound* [Longa Metragem]. Selznick International Pictures.

_____ (Realizador). (1958) *Vertigo* [Longa Metragem]. Alfred J. Hitchcock Productions.

_____ (Realizador). (1960) *Psycho* [Longa Metragem]. Shamley Productions.

Kaufman, Charlie (Realizador). (2008) *Sinecdoche, New York* [Longa Metragem]. Sidney Kimmel Entertainment.

Kubrick, Stanley (Realizador). (1968) *2002: A Space Odyssey* [Longa Metragem]. Metro-Goldwyn-Mayer.

_____ (Realizador). (1980) *The Shining* [Longa Metragem]. Warner Bros.

Lang, Fritz (Realizador). (1924) *Die Libelugen: Siegfried* [Longa Metragem]. Universum Film (UFA).

_____ (Realizador). (1927) *Metropolis* [Longa Metragem]. Universum Film (UFA).

Lipsett, Arthur (Realizador). (1963). *21.87* [Curta Metragem]. National Film Board of Canada.

Monteiro, João César (1995) *A Comédia de Deus* [Longa Metragem]. G.E.R. Grupo de Estudos e Realizações, Lda.

Myrick, Daniel et Sánchez, Eduardo (Realizadores). (1999) *The Blair Witch Project* [Longa Metragem]. Haxan Films.

Philippe, Ben et Schnesel, Jake (Escritores) & Dabis, Cherien (Realizador). (2023, Setembro 12) *Cobro* (Temporada 3, Episódio 7) [Episódio de Série Televisiva]. In Hoffman, Jon et al (Produtor Executivo), *Only Murders in the Building*. Netflix.

Raimi, Sam (Realizador). (1981) *Evil Dead* [Longa Metragem]. Renaissance Pictures.

Robinson, Phil Alden (Realizador). (1989) *Field of Dreams* [Longa Metragem]. Gordon Company.

Rocha, Jerónimo et Gossel, Sven (Realizadores). (2006) *Three Nights in Madrid* [Curta Metragem].

Scott, Ridley (Realizador). (1979) *Alien* [Longa Metragem]. 20th Century Fox.

_____ (Realizador). (1982) *Blade Runner* [Longa Metragem]. The Ladd Company; Shaw Brothers.

Tarkovsky, Andrei (Realizador). (1979) *Stalker* [Longa Metragem]. Mosfilm.

Wenders, Wim (Realizador). (2023) *Perfect Days* [Longa Metragem]. Master Mind Limited, Spoon Inc., Wenders Images.

Wilcox, Fred M. (Realizador). (1956) *Forbidden Planet* [Longa Metragem]. Metro-Goldwin-Mayer.

OBRAS

Bourgeois, Louise (1999) *Maman* [escultura em bronze com 32 peças ovóides de mármore]. The Easton Foundation.

Broodthaers, Marcel (1968-1971) *Museum of Modern Art, Department of Eagles* [conjunto de instalações]. Bruxelas.

Dean, Tacita (1994) *Girl Stowaway (8')* [filme, preto e branco e cor, 16mm, som óptico].

Dion, Mark (2005) *The Bureau of the Centre for the Study of Surrealism and Its Legacy* [instalação]. Manchester Museum.

Douglas, Stan (1995) *Der Sandmann (9'50" aprox.)* [instalação]. Guggeheim, Nova Iorque.

_____ (2007) *Suspiria* [instalação]. Documenta XI, Kassel.

Friedrich, Caspar David (1818) *Viajante Sobre Mar de Névoa* [óleo sobre tela]. Kunsthalle, Hamburgo.

_____ (1823-24) *O Mar de Gelo* [óleo sobre tela]. Kunsthalle, Hamburgo.

Haacke, Hans (1993) *Germania* [instalação]. Pavilhão Alemão, 45ª Bienal de Veneza.

Hill, Gary (1990) *Inasmuch As It Is Always Already Taking Place* [instalação]. MoMA.

Kabakov, Ilya (1988) *The Man Who Never Threw Anything Away (The Garbage Man)*, [instalação]. Collection Museet for Samdiskunst, Oslo.

Malevich, (1915) *Quadrado Negro* [pintura de óleo sobre tela]. Galeria Tretyakov, Moscovo.

Miceli, Alice (2006-2010). *Chernobyl Project*, [30 fotografias a partir de rolo radiossensível]. 29ª Bienal de São Paulo.

Morrison, Bill (2003). *The Mesmerist* [filme].

Nash, Paul (1941). *Todes Mere* [pintura de óleo sobre tela]. Galeria Tate.

Penalva, João (1991) *Arquivos* [instalação]. *Coincidências*, II Jornadas de Arte Contemporânea, Antiga Alfândega do Porto.

_____ (1995) *LM44/EB61* [instalação]. MAC Serralves, Porto.

Richter, Gerard (1962-2013) *Atlas*, coleção de painéis com reproduções fotográficas. Gerard Richter Archive, Dresden.

Sierra, Santiago (2010) *7 formas medindo 600cmx60cmx60cm* [instalação]. Galeria de Arte Moderna, Brisbane.

Warburg, Aby (1927-1929) *Bilderatlas Mnemosyne*, [coleção de painéis com reproduções fotográficas]. Warburg Institute Archive, Londres.

Warhol, Andy (1974-1987) *Time Capsules*, [coleção de objetos de diversas dimensões]. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

Whiteread, Rachael (1993-1994) *The House* [escultura pública] (25-10-1993/11-01-1994). Grove Road, Londres.

_____ (2020) *Poltergeist* [escultura]. Grosvenor Hill (12/4-6/6/2021), Londres.

_____ (2020-2021) *Döppelgänger* [escultura]. Grosvenor Hill (12/4-6/6/2021), Londres.

**O Arquivo Liminar
ou O Espectro no (An)Arquivo do Colecionador**
de Jerónimo Ribeiro Rocha

Faculdade de Belas Artes,
Universidade do Porto

Porto, Portugal
2024



O Arquivo Liminar é uma investigação em arte que propõe interrogar pela prática artística, a materialização do espectral nos fragmentos arquivais do artista-colecionador, através da ação do estranho e do uso da ficção como meio. A sua prática faz-se na formação de um arquivo pessoal do artista, zelado por um arconte ficcional. Este espólio é constituído de registos filmicos pessoais, documentos, textos, objetos herdados por familiares e objetos originais ou produzidos a partir da montagem, recodificação ou remediação das materialidades anteriores e a partir das quais o artista constrói uma diegese que alia a investigação do tópico à potência espectral do arquivado.