

DE MERCADOS DE RUA, ÁLBUNS DE GUERRA E FILMES DE FAMÍLIA À
PRÁTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA: DESCOLONIZANDO O
PRESENTE ATRAVÉS DO ARQUIVO COLONIAL

Ana Balona de Oliveira¹

Resumo: Este artigo examina práticas artísticas contemporâneas que têm investigado a história, o arquivo, a memória e a pós-memória, quer públicos, quer privados, do império colonial português, da guerra “colonial” e da descolonização. Imagens semioticamente densificadas por camadas processuais que retêm a sua bidimensionalidade complexificam-se materialmente ao ponto de nalguns casos se tornarem instalação e escultura, sólidas e até líquidas. A partir de fotografias de arquivo apropriadas, anónimas no caso de Délio Jasse, familiares no caso de Daniel Barroca (cujo arquivo inclui som), e recorrendo a diferentes estratégias de distorção visual (e sonora), ambos os artistas investigam memórias e vestígios de violências coloniais e desestabilizam a cristalização de narrativas históricas ao conferir visibilidade “hauntológica” a uma espectralidade que habita o presente e dele exige reconhecimento (Derrida 1994, Gordon 2008, Demos 2013b). Assim faz igualmente Raquel Schefer no seu trabalho videográfico em que revisita filmes do período colonial que são também álbuns familiares, dessa forma inscrevendo a sua própria subjetividade no seu trabalho artístico de confrontação crítica do presente com os seus silêncios, amnésias e nostalgias. Quer as reflexões contidas nestas práticas, quer as reflexões por elas suscitadas pretendem contribuir para uma descolonização epistemológica e ético-política do presente.

Palavras-chave: arte contemporânea; império colonial, guerra e descolonização; arquivo e memória

Contacto: anabalonoliveira@yahoo.com

*... a ghost never dies, it remains always to come and
to come-back ... they are always there, specters, even if
they do not exist, even if they are no longer, even if they are
not yet.*

Derrida (1994, 123, 221)

The archive always works, and a priori, against itself.

Derrida (1996, 11-12)

¹ Investigadora de pós-doutoramento (FCT) no Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa e no Instituto de História de Arte da Universidade Nova de Lisboa, e professora assistente no Courtauld Institute of Art, Universidade de Londres, onde se doutorou em arte moderna e contemporânea em 2012. Coordena a linha de investigação ‘Visual Culture, Migration and Globalization’ no Centro de Estudos Comparatistas (CEC-CITCOM-Dislocating Europe) e é membro do grupo ‘Contemporary Art Studies’ no Instituto de História de Arte (IHA-CAST). É também curadora independente.

Oliveira, Ana Balona de. 2016. “De mercados de rua, álbuns de guerra e filmes de família à prática artística contemporânea: descolonizando o presente através do arquivo colonial”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 180-193. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

In these matters, you can only experience a haunting, confirming in such an experience the nature of the thing itself: a disappearance is real only when it is apparitional.
Gordon (2008, 63)

Reading along the archival grain draws our sensibilities to the archive's granular rather than seamless texture, to the rough surface that mottles its hue and shapes its form.
Stoler (2009, 53)

Espetros vivem no presente, e é para essa vivência do que já não é vivo mas vive apesar de tudo, para essa não existência cuja força reside precisamente numa recusa em deixar de existir, para essa espécie de ontologia da realidade espectral a que Jacques Derrida chama de “hauntology” (1994) que certos artistas e cineastas têm chamado a nossa atenção e o nosso olhar. Daniel Barroca (Lisboa, 1976), Délio Jasse (Luanda, 1980) e Raquel Schefer (Porto, 1981), de formas artisticamente muito distintas, partilham um mesmo posicionamento ético-político: todos eles investigam histórias e memórias do império colonial português, da guerra chamada “colonial” em Portugal, de libertação nacional em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, e da descolonização, através de um recurso a arquivos públicos e privados, alguns destes familiares, desestabilizando as omissões amnésicas e nostálgicas de certas narrativas históricas precisamente ao conferir visibilidade “hauntológica” a uma espectralidade que habita o presente e dele exige reconhecimento (Derrida 1994, Gordon 2008, Demos 2013b). Como Derrida ensina, no contexto não só da sua noção de “hauntology”, mas também daquilo que ele chama de poética dos espetros ou “spectropoetics” – a qual, à maneira de Rancière, não pode constituir-se senão também como política (2004), como “spectropolitics” – é uma das tarefas ético-políticas do presente aprender a viver de forma mais justa, o que, neste contexto, para Derrida, significa aprender a viver com, na companhia de, à conversa com fantasmas: “to learn to live *with* ghosts, in the upkeep, the conversation, the company, or the companionship, in the commerce without commerce of ghosts” (1994, Exordium). Continua ele: “this being-with specters would also be, not only but

also, a *politics of memory, of inheritance, and of generations*” (1994, Exordium). Como tentarei mostrar ao longo deste texto, no trabalho de Barroca, Jasse e Schefer, a investigação da história e da memória, em particular de histórias e memórias do colonialismo português e das suas violências, através do recurso a arquivos públicos e privados que são também, significativamente, embora não exclusivamente, arquivos visuais, quer fotográficos, quer fílmicos, insere-se precisamente na linha desse labor ético-político de não esquecimento, de recusa de amnésia e nostalgia do império, e de um desvelamento no écran – em diferentes tipos de écran, de “screen” – de imagens cuja espectralidade nos interpela, nos convida, *justamente*, ao reconhecimento de e à convivência com fantasmas.

Estes desvelamentos artísticos na visualidade espectral do écran, precisamente porque desvelamentos de memórias, nomeadamente traumáticas, e de pós-memórias geracionais, não podem deixar de fazer justiça, através da sua própria complexidade formal e material, àquilo que costumo designar como a dificuldade epistémica e o dever ético-político do confronto com a história e com a memória – noutras palavras, mais Derridianas, dificuldade epistémica e dever ético-político de aprender a viver *justamente*, com fantasmas. Na linha de Derrida, que, como sabemos, perseguia obsessivamente espetros etimológicos, numa espécie de poética dos espetros e de política da memória, da herança e de gerações também ao nível da linguagem como escrita, diferença e diferimento (1976; 2001), convém lembrar que espetros, “specters”, pertencem, tal como nós, espetadores, “spectators”, à frequência de uma certa visibilidade – no caso dos primeiros, à visibilidade do invisível – e que o écran, “the screen”, “always has, at bottom, in the bottom or background that it is, a structure of disappearing apparition” (1994, 125).

É precisamente esta estrutura de aparição em desaparecimento, aparição desaparecida, mas aparição apesar de tudo – o que nos lembra igualmente os ensinamentos de Georges Didi-Huberman (2002; 2008) e a epígrafe de Avery Gordon que, juntamente com as demais, dá o mote a este texto (2008, 63) – que é possível detetar em várias obras de Barroca e de Jasse: *Objetos em*

Camadas (fig. 1), nas palavras que dão título às de Barroca, em cujas imagens se operam vários tipos de obstruções materiais e visuais, não desprovidas de uma ideia de violência, nomeadamente linhas raspadas e lâminas de metal obstruindo cumplidades (*Reconfiguração de uma Linha Raspada*, 2011; *Obstrução de Cumplicidades [Objetos em Camadas]*, 2011; *Mapas de Cumplicidades*, 2011), copos de vidro com água turva sobre a mesa obstruindo imagens (*Imagens Obstruídas*, 2011 [fig. 2]), e agulhas perfurando distâncias (*Distância Atravessada*, 2011); e *Ausência Permanente* (fig. 3), nas palavras que dão título aos objectos também em camada, mas outro tipo de camada, de Jasse, em cujas imagens também se operam vários tipos, outros tipos, de obstruções. É curioso que, nos cadernos de notas, tão importantes quanto o desenho, o traço e a rasura para desmontar as imagens, que Barroca inclui no trabalho onde, ligando a sua cabeça à sua mão, isto é, desenhando, liga cabeças pela obstrução dos olhares, ele escreve, tão próximo de Jasse, acerca de uma “presença da ausência” (2013b, 57).²



Fig. 1 - Daniel Barroca, *Objeto em Camadas #1*, 2011. Ipoxi sobre impressão a jato de tinta sobre estrutura em ferro, 20 x 29 x 67,5 cm. Cortesia do artista.

² *O Importante é Ligar a Cabeça à Mão*, 2011, 29 desenhos, 9 impressões a jato de tinta, uma escultura.



Fig. 2 - Daniel Barroca, *Imagens Obstruídas*, 2011. Copos de vidro com água turva sobre impressões a jato de tinta sobre mesa de madeira, 140 x 70 x 75 cm. Cortesia do artista.

Convém, contudo, vincar aqui que estas ausências que permanecem, tanto no caso de Barroca como no de Jasse, nada têm de melancólico ou nostálgico. Pelo contrário, ainda que o reconhecimento da natureza inescapavelmente fragmentada e fragmentária da memória, indizível e irrepresentável quando traumática, implique, necessariamente, o reconhecimento de um certo tipo de inevitabilidade de perda, caos e desordem, de que o recurso ao arquivo é sempre sintoma (Foster 2004, Derrida 1996, Freud 1961[1920]), assim como, no caso destas obras, a acumulação de sedimentos visuais, gráficos e materiais, de camadas de escrita que, tal como sempre sucede no palimpsesto, revelam tanto quanto obscurecem, preservam tanto quanto destroem, o que move estas arqueologias é precisamente um labor de inscrição do passado no e para o presente, no e para o futuro. Com efeito, a ausência de que fala Barroca é também, significativamente, a da censura, da auto-censura, de hábitos de silenciamento. Diz ele que “as formas distorcidas que surgem são a imagem daquilo que ficou silenciado durante tanto tempo que deixou de ter nome” (2013b, 59). Em *nome* de uma reatribuição, de uma reinscrição de *nome* – das palavras “guerra colonial”, “violência colonial”, dos nomes dos seus mortos, dos seus espetros – Barroca e Schefer, como veremos, recorrem a arquivos de família, de forma mais ou menos explícita inscrevendo a sua própria subjetividade, os seus nomes, o próprio corpo e a própria voz no caso de Schefer, no seu trabalho artístico de confrontação crítica do presente com os seus silêncios, amnésias e nostalgias.



Fig. 3 - Délio Jasse, *Ausência Permanente*, 2014. Vista da exposição, *BES Photo 2014*, Museu Coleção Berardo, Lisboa, 2014. Cortesia do artista.



Fig. 4 - Daniel Barroca, *Soldier Playing with Dead Lizard*, 2008. Vista da exposição, *Daniel Barroca, Soldier Playing with Dead Lizard*, Küntlerhaus Bethanien, Berlim, 2009. Cortesia do artista.

Em 2008, na instalação vídeo *Soldier Playing with Dead Lizard* (2008) (fig. 4), Barroca recuperara já imagens do álbum de guerra do seu pai, ex-combatente na Guiné, mas aqui desfocando-as, abstraíndo-as, obstruindo-as através de um movimento de câmara próximo e prescrutador. Neste caso recuperou também o arquivo sonoro dos sons da respiração do seu pai, nos intervalos do discurso, aqui omitido, obstruído, em que falava da guerra para cassetes que enviava à companheira, mãe do artista. Segundo Gordon, matéria espectral exige de nós uma actividade ético-política de escuta (2008; Laub 1992). De acordo com Cathy Caruth, memória traumática não se presta a ser vista ou compreendida, mas sim enviada eticamente para uma outra geração e para um outro futuro (1996, 111).

Uma das razões para a dificuldade em lidar com a memória do império e da guerra depois da Revolução dos Cravos reside no facto de a revolução ter sido desencadeada pelos militares que a combateram. Conscientes de que se tratava de uma guerra perdida e muitos deles politizados pela experiência, tornaram-se nos principais atores revolucionários. O facto de império, guerra e revolução – e não só império, guerra e ditadura – serem indestrinçáveis no contexto português transformou império e guerra em memória difícil até para os que estavam do lado da revolução. Alguns dos aspetos da velha ordem que a Revolução dos Cravos deveria ter destruído permaneceram mais ou menos adormecidos, silenciados, tendência que se intensificou a partir de 1975-1976. Milhares de colonos, alguns deles de segunda e terceira geração que jamais tinham estado na metrópole, chegam a Portugal quando Angola e Moçambique se tornam independentes em 1975. O império perdido, a guerra chamada “colonial” em Portugal, guerra de libertação nacional para angolanos, moçambicanos e guineenses, e a descolonização que se lhe seguiu (Fernandes 2013; Figueiredo 2009; Mateus 2006; Mateus 2011; Meneses et al. 2013) permanecem feridas abertas, ainda que silenciosas, na sociedade portuguesa, incapaz de confrontar, de aprender a viver *justamente* com os espectros do seu passado de império e guerra – também porque esta foi uma espécie de guerra invisível, combatida em solo africano. Como vimos, porém, o invisível, ainda que fantasmático, não deixa de pertencer ao domínio do real, da história, da visibilidade das aparições da memória, nomeadamente no écran, em vários tipos de écran: físicos, psíquicos, espaciais, visuais, sonoros. Coletivamente, poderá dizer-se que a sociedade portuguesa permanece nostálgica da sua suposta grandeza imperial perdida, dos tempos das supostas Descobertas, e incapaz de confrontar o fato de que o seu colonialismo, apesar das suas especificidades históricas e da profusão de ideias luso-tropicalistas de miscigenação pacífica que circulam ainda hoje sob a forma de uma lusofonia supostamente harmoniosa e fraterna, foi tão violento como os demais. O mito do excecionalismo colonial português é contrariado todos os dias, não só pela história, mas também pela realidade de uma sociedade contemporânea dividida segundo linhas de raça, classe e género, que discrimina as suas

comunidades migrantes e diaspóricas pobres, e que participa do esforço europeu para erigir um muro de proteção contra migrantes indesejados (Ribeiro Sanches et al. 2011).

Disto falam-nos também os arquivos, os palimpsestos, as arqueologias líquidas de Jasse. Tendo examinado, a partir da sua própria experiência, uma condição de hibridez diaspórica que mina a fixidez do estereótipo cultural e racial (Bhabha 1994; Hall 1990; Clifford 1997; Mercer 2008) em trabalhos anteriores como *Schengen* (2010) (fig. 5), em *Ausência Permanente* (2014), uma das suas instalações mais recentes, Jasse complexifica temporalmente deslocamentos no espaço e movimentos entre fronteiras, ao invocar presenças fantasmáticas do passado colonial no espaço urbano de uma Luanda contemporânea (fig. 6). Através de composições fotográficas, realizadas analogicamente, justapõe fotografias apropriadas de anónimos, adquiridas maioritariamente em mercados de rua em Lisboa, com as suas próprias da Luanda irreconhecível que “desencontrou” doze anos após a diáspora.³ A estas composições acrescenta ainda, a partir do arquivo pessoal e anónimo de imagens e documentos que vai reunindo, os carimbos tipicamente encontrados em passaportes e vistos, alguns dos quais relativos a movimentos de saída de Angola ou de Portugal em 1961 – isto é, movimentos de quem, de uma forma ou de outra, tentava escapar à guerra –, e outros com datas bem mais recentes, emitidos por serviços de estrangeiros e fronteiras em Portugal ou de migração e estrangeiros em Angola. O que aqui se examina criticamente é, uma vez mais, as consequências de uma não inscrição, de uma amnésia, não só em Portugal, mas também no tecido urbano e na paisagem arquitetónica de Luanda, em acelerado processo de gentrificação (Soares de Oliveira 2015).

³ Inspiro-me no título de uma das séries fotográficas onde Jasse examina, precisamente, esse reencontro com Luanda: *Desencontros* (2011). Sobre esta série, ver, por exemplo, Pinto Ribeiro 2013.



Fig. 5 - Délio Jasse, *Schengen*, 2010. Gelatina de prata, 15 x 40 x 50 cm. Cortesia do artista.



Fig. 6 - Délio Jasse, *Ausência Permanente*, 2014. Fotografia em caixa de acrílico com água, 155 x 110 cm. Cortesia do artista.

Tal como obstrução visual, material e sonora, rasura, traço e abstração estão sempre ao serviço de uma política da história e de uma ética da memória no trabalho de Barroca, também na prática de Jasse, processo é sempre esteticamente, concetualmente e ético-politicamente relevante. Mais ligado a uma tradição de fotografia documental do que Barroca, mas tendo aprendido a arte de trabalhar por camadas da serigrafia, o trabalho de Jasse é uma constante reflexão àcerca da natureza construída, algures entre a ficção e a realidade, não só da memória, tema de facto central, mas também da imagem fotográfica. A instalação de *Ausência Permanente*, com as suas composições fotográficas flutuantes em caixas de acrílico colocadas no chão do museu, encena, quase teatralmente, uma espécie de coreografia de espetros líquidos que evoca, contudo, não tanto a *black box* do teatro como a câmara escura e o processo de revelação da fotografia analógica, tão fundamental em todo o trabalho de Jasse.

Para além da investigação da história e da memória, individual e coletiva, pessoal e anónima, do seu fascínio, que depois desfetichiza material e formalmente, pelas histórias reais que desconhece e ficcionais que conjectura, contadas pelos rostos de estranhos em fotos antigas, e das questões relativas à natureza dos processos da fotografia analógica, que reinventa ao transformar a raridade de alguns materiais e equipamentos, também eles antigos, em oportunidade para experimentação nova – numa espécie de jogo entre realidade histórica em desaparecimento e ficção tornada real, ou ato de reinscrição do passado, não nostálgico mas resistente à amnésia, também ao nível do processo, tanto químico como mecânico –, a prática de Jasse é ainda uma reflexão permanente sobre a noção de documento. Com efeito, a investigação acerca da natureza processual e construída quer da fotografia, quer do documento, pelo recurso a uma composição material e formal que opera no sentido da desconstrução da suposta imediatez, transparência e neutralidade da tradição fotográfica documental e de documentos de identificação nacional – cuja componente fotográfica contribui para a atribuição de uma suposta identidade definida, dessa forma permitindo ou proibindo passagens e deslocamentos através de fronteiras geopolíticas e culturais – serve o propósito maior de um trabalho ético-político de questionamento em torno de noções de identidade nacional, étnica e cultural. A presença destes écrans líquidos, palimpsestos visuais em água, relaciona-se, igualmente, de forma subtil mas coerente, com a ideia de geografia marítima, de oceano como espaço político, histórico e contemporâneo, de passagem, violência e hibridização, como nos lembram, de formas distintas mas intimamente relacionáveis, as obras de Édouard Glissant (1997) e de Paul Gilroy (1993; 2010; Priscilla Naro et al. 2007; Vale de Almeida 2004) e, de forma urgente, os naufrágios recentes no Mediterrâneo.



Figs. 7-8 - Raquel Schefer, *Avó (Muidumbe)*, 2009. Still. Cortesia da artista.

Com água começa igualmente a curta-metragem de Schefer, *Avó (Muidumbe)* (2009): chuva torrencial filmada em 1960 pelo avô – autor do filme familiar com que Schefer compõe o seu – à chegada à nova residência em Muidumbe, onde assumiria o cargo de chefe do posto administrativo. Todo o filme gira em torno da figura da avó (fig. 7), dos seus movimentos lúdicos e felizes, quase infantis, para a câmara, na varanda da casa nova, enquanto a família se abrigava da chuva e aguardava o acesso ao interior. Corpos brancos e negros habitam este mesmo espaço exíguo, esta espécie de limbo entre o exterior e o interior, mas a linha divisória é bem patente na forma como o corpo branco, quer masculino, quer feminino, se movimenta, em contraste com o imobilismo calado do corpo negro, aparentemente submisso. Estamos em 1960, e a felicidade conjugal e familiar deste espaço doméstico não passa de écran, de “screen” (Freud 2006 [1899]), velando a realidade do massacre de Mueda a 16 de Junho de 1960, a trinta quilómetros dali, zona descrita como

sendo “pacífica”, de “gente amistosa e ordeira”. Schefer vai encarnando a figura da avó: no início do filme, tira medidas e faz provas para uma réplica da indumentária que a avó veste: calças, blusa e chapéu; a meio, já vestida como a avó, mas ainda não assumindo o seu papel, lê, como se estivesse a ensaiar, as palavras com as quais a avó descreve o momento da chegada à casa nova de Muidumbe; no fim, desfocada, podendo por isso já quase confundir-se com a avó, mas ainda reconhecível, percorre o jardim e dança, imitando os gestos que vemos nas imagens de arquivo (fig. 8). Nas cenas finais, a voz-off de Schefer, assumida sempre como neta, descreve aquilo que, ao contrário da vida pacífica de gente amistosa e ordeira que nos é dada a ver, não foi nem fotografado, nem filmado (fig. 9). Observando a felicidade doméstica de Muidumbe, ouvimos, nas palavras de Schefer, os mortos, os espetros, os fantasmas de Mueda que ela convida a entrar na casa dos avós.



Fig. 9 - Raquel Schefer, *Avó (Muidumbe)*, 2009. Still. Cortesia da artista.

Derrida já nos havia alertado para o facto de que o arquivo funciona sempre, e *a priori*, contra si próprio (1996, 11-12) e, no âmbito dos estudos pós-coloniais, numa perspetiva mais empírica, Ann Stoler chama a nossa atenção para o facto de que, ao contrário do que nos ensinou Walter Benjamin a respeito de ruínas, basta-nos trabalhar com, e não contra, o arquivo (“along the archival grain”) para, a partir do grão das suas rugosidades, materiais e psíquicas, realizarmos o trabalho de descolonização epistémica que a todos nós, de uma forma ou de outra, cabe fazer (2009; 2013, 9; Appadurai 2013; Chakrabarty 2000; Comaroff 2012; Mbembe 2014; Mbembe 2015; Mignolo

2011; Sousa Santos et al. 2010; Spivak 1999).⁴ Quando o arquivo colonial é material, textual, visual e sonoro, público ou privado, coletivo, anónimo, pessoal ou familiar, físico e psíquico, e a memória é amnésica, nostálgica, traumática ou pós-traumática, apesar das complexidades de leitura da prática artística e dos problemas que advêm das suas condições de produção e de exibição nem sempre democráticas e muito mercantilizadas, é muitas vezes – repito com Didi-Huberman, apesar de tudo – no momento do encontro estético com imagens e sons desaparecidos, isto é, em aparição no écran, em vários tipos de écran, que melhor se faz justiça à dificuldade epistémica e ao dever ético-político do confronto com a história e com a memória.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Appadurai, Arjun. 2013. *The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition*. Londres: Verso.
- Azoulay, Ariella. 2008. *The Civil Contract of Photography*. Nova Iorque, Londres: Zone.
- Barroca, Daniel. 2008. *Daniel Barroca: Soldier Playing with Dead Lizard* (exh. cat.). Berlin: Künstlerhaus Bethanien.
- Barroca, Daniel. 2013a. *Daniel Barroca: Uma Linha Raspada* (exh. cat.). Vila Nova da Barquinha: Câmara Municipal Vila Nova da Barquinha.
- Barroca, Daniel. 2013b. “O Importante é Ligar a Cabeça à Mão”. *Cadernos CIAJG - Encontros para Além da História*. Org. Nuno Faria. Guimarães: Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura.
- Bhabha, Homi K.. 1994. *The Location of Culture*. Londres, Nova Iorque: Routledge.
- Butler, Judith. 2009. *Frames of War: When is Life Grievable?* Londres: Verso.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, Londres: Johns Hopkins University Press.

⁴ A respeito de Derrida, Stoler escreve: “Among historians, literary critics and anthropologists, archives have been elevated to new analytic status with distinct billing, worthy of scrutiny on their own. One might be tempted to see this as a Derridian effect of the last decade that followed on the publication of *Archive Fever*. But the archival turn has a wider arc and a longer durée. *Archive Fever* compellingly captured that impulse by giving it theoretical stature, but Jacques Derrida’s intervention came only after the ‘archival turn’ was already being made” (2009, 44). Quanto a Benjamin, acrescenta: “Walter Benjamin provides the canonical text for thinking about ruins as ‘petrified life’, as traces that mark the fragility of power and the force of destruction. But we are as taken with ruins as sites that condense alternative senses of history, and with ruination as an ongoing corrosive process that weights on the future. Unlike Benjamin’s focus, a focus on imperial debris seeks to mark the ‘trail of the psyche’ – a venture he rejected – as much as it seeks to follow his acute alertness to the ‘track of things’” (2013, 9).

- Chakrabarty, Dipesh. 2008. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Clifford, James. 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Mass., Londres: Harvard University Press.
- Comaroff, Jean, Comaroff, John L.. 2012. *Theory from the South, or, How Euro-America is Evolving toward Africa*. Boulder: Paradigm Publishers.
- Demos, TJ. 2013a. *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham, Londres: Duke University Press.
- Demos, TJ. 2013b. *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*. Berlin: Sternberg Press.
- Derrida, Jacques. 1976. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Derrida, Jacques. 1994. *The Specters of Marx: The State of the Debt, The Work of Mourning, and the New International*. Trans. Peggy Kamuf. Londres: Routledge. Kindle Edition.
- Derrida, Jacques. 1996. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Trans. Eric Prenowitz, Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. 2001. *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Londres and Nova Iorque: Routledge.
- Didi-Huberman, Georges. 2002. *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Trans. Shane B. Lillis. Chicago: University of Chicago Press.
- Fernandes, Alexandra. 2013. *Segredos da Descolonização de Angola*. Lisboa: Dom Quixote.
- Ferreira de Carvalho, Nuno (Ed.). 2014. *BES Photo 2014 – Délio Jasse*. Lisboa: Museu Coleção Berardo e Banco Espírito Santo.
- Figueiredo, Leonor. 2009. *Ficheiros Secretos da Descolonização de Angola*. Lisboa: Alêtheia Editores.
- Foster, Hal. 2004. "An Archival Impulse". *October* 110: 3-22.
- Freud, Sigmund. 2006. "Screen Memories" (1899). *The Penguin Freud Reader*. Ed. Adam Philips. Londres: Penguin Books.
- Freud, Sigmund. 1961. *Beyond the Pleasure Principle (1920)*. Trans., ed. James Strachey. Nova Iorque, Londres: W. W. Norton.
- Gaeta, Antónia, GT, Rita (Eds.). 2015. *On Ways of Travelling – Representação Oficial de Angola na 56ª Exposição Internacional de Arte, La Biennale di Venezia*. Luanda: Ministério da Cultura de Angola.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Londres: Verso.
- Gilroy, Paul. 2010. *Darker than Blue: On the Moral Economics of Black Atlantic Culture*. Cambridge, Mass., Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Glissant, Édouard. 1997. *The Poetics of Relation*. Trans. Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Gordon, Avery. 2008. *Gothly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Hall, Stuart. 1990. "Cultural Identity and Diaspora". *Identity: Community, Culture, Difference*. Ed. Jonathan Rutherford. Londres: Lawrence & Wishart.
- Laub, Dori. 1992. "Bearing Witness, or The Vicissitudes of Listening". *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Ed. Shoshana Felman, Dori Laub. Nova Iorque, Londres: Routledge, 1992.
- Mateus, Dalila Cabrita. 2006. *Memórias do Colonialismo e da Guerra*. Lisboa: Edições Asa.
- Mateus, Dalila Cabrita, Mateus, Álvaro. 2011. *Angola 61: Guerra Colonial, Causas e Consequências*. Lisboa: Texto Editores.
- Mbembe, Achille. 2001. *On the Postcolony*. Berkeley, Londres: University of California Press.
- Mbembe, Achille. 2014. *Crítica da Razão Negra*. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona.
- Mbembe, Achille. 2015. "Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive". <http://wiser.wits.ac.za/system/files/Achille%20Mbembe%20-%20Decolonizing%20Knowledge%20and%20the%20Question%20of%20the%20Archive.pdf>. Acesso em 16-IV-2016.
- Meneses, Maria Paula, Martins, Bruno Sena (Org.). 2013. *As Guerras de Libertação e os Sonhos Coloniais: Alianças Secretas, Mapas Imaginados*. Coimbra: Almedina.
- Mercer, Kobena (Ed.). 2008. *Exiles, Diasporas and Strangers*. Londres, Cambridge, Mass.: Iniva and MIT Press.
- Mignolo, Walter D.. 2011. *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke University Press.
- Pinto Ribeiro, António (Ed.). 2013. *Present Tense*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Priscilla Naro, Nancy, Sansi-Roca, Roger, Treece, David H. (Eds.). 2007. *Cultures of the Lusophone Black Atlantic*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- Rancière, Jacques. 2004. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Trans. Gabriel Rockhill. Londres: Continuum.
- Rancière, Jacques. 2007. *The Future of the Image*. Trans. Gregory Elliott. Londres and Nova Iorque: Verso.
- Ribeiro Sanches, Manuela, Clara, Fernando, Ferreira Duarte, João, Pires Martins, Leonor (Eds.). 2011. *Europe in Black and White: Immigration, Race, and Identity in the "Old Continent"*. Bristol, Chicago: Intellect, University of Chicago Press.
- Soares de Oliveira, Rui. 2015. *Magnificent and Beggar Land: Angola since the Civil War*. Londres: C. Hurst & Co.
- Sousa Santos, Boaventura, Meneses, Maria Paula (Org.). 2010. *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1999. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a Reason of the Vanishing Present*. Londres, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

- Stallabrass, Julian. 2013. *Memory of Fire: Images of War and the War of Images*. Brighton: Photoworks.
- Stoler, Ann. 2009. *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton: Princeton University Press.
- Stoler, Ann (Ed.). 2013. *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*. Durham and Londres: Duke University Press.
- Vale de Almeida, Miguel. 2004. *An Earth-Colored Sea: "Race", Culture, and the Politics of Identity in the Post-Colonial Portuguese-Speaking World*. Nova Iorque and Oxford: Berghahn Books.