

# AVÓ E O JOGO, OU O ARQUIVO COLONIAL “EM MOVIMENTO” NOS VÍDEOS DE RAQUEL SCHEFER

Ana Balona de Oliveira\*

*... um fantasma nunca morre, permanece sempre por vir e por regressar  
... estão sempre aí, os espectros, mesmo se eles não existem, mesmo se eles já não são,  
mesmo se eles ainda não são.*

Derrida (1994, p. 123, p. 221, tradução da autora)

*O arquivo funciona sempre, e a priori, contra si próprio.*

Derrida (1996, p. 11-12, tradução da autora)

*Nestas matérias, só se pode experienciar um assombrar, confirmando em tal experi-  
ência a natureza da própria coisa: um desaparecimento só é real quando aparece.*

Gordon (2008, p. 63, tradução da autora)

*Ler de acordo com o grão do arquivo direcciona a nossa sensibilidade para a sua tex-  
tura mais granular do que lisa, para a superfície áspera que lhe dá matiz e forma.*

Stoler (2009, p. 53, tradução da autora)

## Resumo

Este ensaio examina a forma como a prática videográfica de Raquel Schefer (Portugal, 1981) tem contribuído para uma descolonização epistémica e ético-política do presente através da investigação crítica de vários tipos de arquivos coloniais, quer públicos, quer privados. Analisa até que ponto a estética de *Avó (Muidumbe)* (2009) e *Nshajo (O Jogo)* (2010) implica uma política e uma ética da história e da memória relevantes para pensar criticamente as amnésias coloniais e as nostalgias imperiais que ainda caracterizam uma condição pós-colonial marcada por padrões neo-coloniais de globalização e por relações difíceis com comunidades migrantes e diaspóricas. Em particular, é prestada atenção às histórias e às memórias da ditadura portuguesa e do império colonial; das lutas de libertação / guerras “coloniais” combatidas em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau entre 1961 e 1974; da Revolução dos Cravos em Portugal em 1974; e da independência das antigas colónias portuguesas entre 1973 e 1975.

**Palavras-chave:** Arquivo Colonial; Descolonização; Imagem em Movimento; e Arte Arquivística.

---

\* Ana Balona de Oliveira é investigadora de pós-doutoramento (FCT), Universidade de Lisboa (CEC/FLUL) e Universidade Nova de Lisboa (IHA/FCSH/NOVA). E-mail: [anabalonoliveira@yahoo.com](mailto:anabalonoliveira@yahoo.com)

## Abstract

### GRANNY E THE GAME, OR THE COLONIAL ARCHIVE “IN MOTION” IN RAQUEL SCHEFER’S VIDEOS

This essay investigates the ways in which the video practice by Raquel Schefer (Portugal, 1981) has been working towards an epistemic and ethico-political decolonization of the present by means of critical examinations of several sorts of colonial archives, whether public or private. It analyses the extent to which the aesthetics of *Granny (Muidumbe)* (2009) and *Nshajo (The Game)* (2010) puts forth a politics and ethics of history and memory relevant to thinking critically about the colonial amnesias and imperial nostalgias which still pervade a post-colonial condition marked by neo-colonial patterns of globalization and by uneasy relationships with diasporic and migrant communities. In particular, attention is paid to the histories and memories of the Portuguese dictatorship and the colonial empire; the liberation wars / the “colonial” war fought in Angola, Mozambique and Guinea-Bissau between 1961 and 1974; the Carnation Revolution in Portugal in 1974; and the independence of the former Portuguese colonies between 1973 and 1975.

**Keywords:** Colonial Archive; Decolonization; Film and Archival Art.

Este ensaio examinará a forma como a prática videográfica de Raquel Schefer (Portugal, 1981) tem contribuído para uma descolonização epistémica e ético-política do presente através da investigação crítica de vários tipos de arquivos coloniais, quer públicos, quer privados. Indagarei até que ponto a estética do seu trabalho videográfico implica uma política e uma ética da história e da memória relevantes para pensar criticamente as amnésias coloniais e as nostalgias imperiais que ainda caracterizam uma condição pós-colonial marcada por padrões neo-coloniais de globalização e por relações difíceis com comunidades migrantes e diaspóricas. Em particular, será prestada atenção às histórias e às memórias da ditadura portuguesa e do império colonial; das lutas de libertação / guerras “coloniais” combatidas em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau entre 1961 e 1974; da Revolução dos Cravos em Portugal em 1974; e da independência das antigas colónias portuguesas entre 1973 e 1975.

Que tipos de arquivos são desvelados por esta prática artística investigativa e que estratégias arquivísticas descolonizadoras são postas em movimento no e pelo próprio trabalho, que constitui, como defenderei, um arquivo em si mesmo? As obras em análise apoiam-se, na sua maioria, sobre a materialidade arquivística das imagens reproduzidas mecanicamente pelo cinema, donde o meu uso da expressão “em movimento” no título deste ensaio. Ao usar a expressão imagens “em movimento”, refiro-me também à própria deslocação da fonte arquivística que a realização da obra envolve. Isto é, os documentos de arquivo também estão “em movimento” na medida em que são apropriados e inseridos na obra, que dessa forma adquire uma qualidade arquivística sem se transformar em arquivo num sentido literal (FOSTER, 2004; GODFREY, 2007).

Mas, o movimento de imagens coloniais da materialidade crua dos arquivos, em si mesmos mais caóticos e granulares do que ordenados e lisos (DERRIDA, 1996; STO-

LER, 2009), até à sua aparição nas obras em questão implica também uma transformação, com consequências ético-políticas, das suas qualidades estéticas. Por isso, em terceiro lugar, nas obras em análise, as imagens coloniais também se movem no sentido em que são subvertidas pelos próprios gestos artísticos que as revelam. Isto é, são não só recuperadas, como também deslocadas nas imagens “em movimento” do vídeo. Este processo permite que o passado surja como imagem, mas sem que esta seja congelada, fixa ou fetichizada, na linha da concepção de passado de Walter Benjamin, segundo a qual o passado emerge como imagem-clarão momentânea naqueles momentos de perigo em que o presente reconhece o passado como uma das suas preocupações (1999, p. 247). O processo também permite que o passado surja como imagem espectral, que o que desapareceu apareça na visibilidade do écran, o que, por sua vez, torna possível a tarefa ético-política, decorrente de uma preocupação com a justiça, de encontro com o que do passado continua a assombrar o presente (DERRIDA, 1994; GORDON, 2008).

O objectivo destas práticas artísticas é descolonizar o nosso conhecimento e as nossas emoções em relação ao passado colonial. Isto é, trata-se de inscrever as histórias e as memórias reprimidas do colonialismo e do império, algumas das quais privadas e familiares, num debate público sobre a condição pós-colonial; de contribuir para um exame crítico da forma como o passado continua a afectar o presente; de promover a sua lembrança sem cair na nostalgia.<sup>1</sup> Porque algu-

mas destas imagens são recuperadas em arquivos privados da família da própria artista e se relacionam com experiências pessoais, e porque o seu uso artístico opera no sentido de convocar as memórias e experiências do próprio espectador, a sua qualidade enquanto imagens “em movimento” (*moving*) também se refere à emoção (*affect*) e ao seu valor epistemológico e ético-político. Por último, o movimento em questão em algumas das imagens de arquivo com que a artista trabalha refere-se também ao trânsito de pessoas (quer forçado, quer proibido) e de mercadorias em tempos coloniais e pós-coloniais, bem como à fluidez das identidades diaspóricas. Examinarei agora de que forma as qualidades estéticas destas imagens de arquivo “em movimento” permitem que as mesmas se constituam como espaços ético-políticos no presente para as histórias e memórias que as atravessam.

Em *Avó (Muidumbe)* (2009), histórias e memórias familiares e intergeracionais constituem o objecto das investigações de Schefer através do vídeo.<sup>2</sup> A obra começa com imagens de chuva torrencial, filmadas em 1960 pelo seu avô, autor do filme doméstico com que a artista compõe o seu curta-metragem. Este foi o momento da chegada da família à sua nova residência em Muidumbe, no norte de Moçambique, onde o avô de Schefer as-

---

tar para uma tendência para a amésia do império e para a falta de debate crítico sobre este na sociedade portuguesa contemporânea, distancia-se de qualquer psicologização colectiva, que culmina em generalizações estereotipadas que ignoram as realidades concretas das desigualdades de classe, raça e género. Por outras palavras, a obra de Gil acaba por cair na mesma não-inscrição amnésica que pretende criticar. Para uma crítica à obra de Gil, e a *O Labirinto da Saudade* de Eduardo Lourenço, conferir Rodrigues Lopes, 2010, p. 227-239.

2 Sobre a noção de pós-memória enquanto memória de eventos experienciados indirectamente através de transmissão intergeracional, nomeadamente em contexto familiar, conferir Hirsch, 2012.

1 É importante clarificar que o meu uso dos termos “inscrição” e “não-inscrição” ao longo deste ensaio, embora possa evocar *Portugal, Hoje: O Medo de Existir* de José Gil, não é devedor das elaborações deste autor em torno de uma suposta “portugalidade”, que redundam num essencialismo problemático (veja-se GIL, 2004; GIL, 2009). Apesar de o meu uso destes termos apon-

sumiria o cargo de chefe do posto administrativo. O filme gira em torno da figura da avó, 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 silencioso do corpo negro, aparentemente submisso. Estamos em 1960, e a felicidade conjugal e familiar deste espaço doméstico não passa de écran (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”.<sup>3</sup> Schefer encarna 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 final, desfocada, podendo por isso já quase confundir-se com a avó, mas sendo ainda reconhecível, percorre o jardim e dança, imitando os gestos que vemos nas imagens de arquivo. 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. Observando a felicidade doméstica de Muidumbe, ouvimos, através das palavras de Schefer, os mortos,

3 Conferir o argumento do vídeo. Este massacre foi um dos eventos que despoletou o início da luta armada, por parte da FRELIMO, contra o colonialismo português em Moçambique em 1964.

os espectros, os fantasmas de Mueda que ela convida a entrar na casa dos avós.

Como Jacques Derrida salientou, no contexto não só da sua noção de “hantologie”, mas também do que denominou como poética dos espectros ou “poétique des spectres” – a qual, à maneira de Jacques Rancière, não pode constituir-se senão também como política (2004), como “politique des spectres” –, é uma das tarefas ético-políticas do presente aprender a viver de forma mais justa, o que aqui, para Derrida, significa “aprender a viver *com* fantasmas, na presença de, à conversa com, na companhia, ou na camaradagem, no comércio sem comércio de fantasmas” (1994, Exordium, tradução da autora). Ele acrescenta: “este estar-com espectros seria também, não só mas também, uma *política* da memória, da herança e de gerações” (1994, Exordium, tradução da autora). Ele que, como sabemos, perseguia obsessivamente espectros etimológicos, numa poética dos espectros e numa política da memória, da herança e de gerações também ao nível da linguagem como escrita, diferença e diferimento (1976; 2001), chamou a nossa atenção para o facto de que os espectros pertencem, tal como nós, os espectadores, à frequência de uma certa visibilidade – no caso dos primeiros, à visibilidade do invisível – e que o écran “tem sempre, no fundo, no próprio fundo de que é feito, uma estrutura de aparição em desaparecimento” (1994, p. 125, tradução da autora). Esta estrutura de “aparição desaparecida”, mas de aparição apesar de tudo, ou de aparição desaparecida como forma de resistência, através das imagens, contra a amnésia histórica e a não-inscrição, faz lembrar igualmente as lições de Georges Didi-Huberman sobre as imagens sobreviventes e as imagens “apesar de tudo” (2002; 2008), bem como os escritos de Avery Gordon acerca de “assombro”,

segundo os quais “um desaparecimento só é real quando aparece” (2008, p. 63, tradução da autora).

Em *Nshajo (O Jogo)* (2010), Schefer dá continuidade às suas reflexões em torno de histórias e memórias da violência colonial portuguesa através de excertos de filmes amadores realizados pelo seu avô no norte de Moçambique. Em vez da representação da felicidade conjugal e doméstica, sobressaem agora imagens de arquivo de cariz etnográfico de cerimónias tradicionais e do quotidiano do povo maconde, em cujo pano de fundo emerge igualmente a realidade da opressão colonial. O vídeo está dividido em três partes: *Nshajo (O Jogo)*, *A Maçã* e *Vayungu (O Conto do Homem Branco)*. A primeira secção inicia-se com um texto introdutório sobre Jorge e Margot Dias, o casal de antropólogos portugueses que estudou o povo maconde no norte de Moçambique, no contexto da “Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português” (MEMEUP), dirigida por Jorge Dias entre 1957 e 1961.<sup>4</sup> Se, por um lado, o trabalho científico do casal Dias culminou numa das mais importantes obras da etnografia portuguesa – os quatro volumes de *Os Macondes de Moçambique* (1964-1970) –<sup>5</sup>, incluindo mesmo a realização de vários filmes etnográficos por parte de Margot Dias, por outro lado, não pode deixar de ser compreendido no âmbito das relações próximas que o casal manteve com o poder colonial do Estado Novo (PEREIRA, 2005; WEST, 2006; DOMINGOS, 2015; FERREIRA, 2015; FERREIRA, 2016; WEST e DOMINGOS, 2016; BALONA DE OLIVEI-

RA, 2016; RIBEIRO SANCHES, 2017).

Com efeito, o casal Dias efectuou o seu trabalho de campo numa área e num período de crescente mobilização clandestina contra a presença colonial portuguesa, que culminaria na fundação da FRELIMO em 1962 (dois anos após o massacre de Mueda) e no início da luta armada em 1964. Enquanto dirigia a MEMEUP, Jorge Dias escrevia relatórios confidenciais para o Ministério do Ultramar, onde dava conta da influência que os movimentos independentistas do território vizinho do Tanganyika (actual Tanzânia) exerciam sobre os macondes de Moçambique. Às relações estreitas entre a MEMEUP e o Ministério do Ultramar, acresce a complexidade das relações entre observadores e observados que a própria prática etnológica e etnográfica implicavam no período colonial, particularmente no cinema. Com efeito, apesar da sua enorme relevância para a história da etnografia portuguesa, os filmes de Margot Dias não deixam de estar imbuídos, como muitos outros exemplos de cinema etnográfico realizado por cineastas europeus no continente africano, de um olhar que não escapa inteiramente a uma representação exotizante das sociedades africanas, neste caso a maconde.<sup>6</sup>

Diante da impossibilidade de recorrer a excertos dos filmes de Margot Dias,<sup>7</sup> Schefer utiliza imagens suas e imagens de arquivo dos filmes amadores realizados pelo seu avô

4 António Jorge Dias (1907-1973); Margot Schmidt Dias (1908-2003). O trabalho do casal Dias e da sua equipa constituíu uma mudança de paradigma (tardia) em Portugal, da antropologia física para a antropologia social e cultural.

5 O quarto volume foi da responsabilidade de Manuel Viegas Guerreiro. Conferir Dias, Dias e Viegas Guerreiro, 1964-1970.

6 Manuela Ribeiro Sanches dá como exemplo bem diferente de uma representação cinematográfica deste período o filme que o moçambicano Ruy Guerra realizou na mesma zona logo após a independência de Moçambique – *Mueda, Memória e Massacre* (1979-1980) –, na linha das análises da própria Schefer (RIBEIRO SANCHES, 2017; SCHEFER, 2016).

7 Os filmes etnográficos de Margot Dias encontram-se no Arquivo do Museu Nacional de Etnologia em Lisboa e foram de difícil acesso até há pouco tempo. Foram editados em DVD no final de 2016 numa parceria entre o Museu Nacional de Etnologia e a Cinemateca Portuguesa.

junto da comunidade maconde na mesma zona onde o casal Dias efectuou trabalho de campo. A primeira secção do seu vídeo, marcada por essa dificuldade em utilizar fragmentos dos filmes de Dias – como, por exemplo, *Jogo do Nshayo das Raparigas, Aldeia de Ntchamu* (1961) – é constituída por imagens de pendor etnográfico de um grupo de jogadores de *pétanque* filmadas por Schefer em Paris. O propósito foi o de “inverter” a dinâmica de poder entre observadores e observados que se encontra tanto nos filmes de Margot como nos do seu avô, e mostrar comunidades europeias – parisienses, neste caso – como etnografáveis. Parece haver aqui uma alusão crítica implícita ao legado importante mas controverso de Jean Rouch – o chamado “pai” do cinema etnográfico e do cinema vérité –, e uma abordagem algo semelhante à estratégia de inversão utilizada por Manthia Diawara no seu filme *Rouch in Reverse* (1995).<sup>8</sup> Neste filme, Diawara torna-se numa espécie de etnógrafo em Paris, recorrendo ao método Rouchiano da “shared anthropology”, mas invertendo-o de modo a que o próprio Rouch se transforme no seu “native informant”.

Além disso, tal como Diawara surge no écran e em voz-off, também Schefer inscreve a sua subjectividade corpórea na visibilidade (e na sonoridade, como explicitarei adiante) do seu próprio filme. Em *A Maçã*, a segunda parte do vídeo de Schefer, a artista surge sentada à mesa, em primeiro plano, a descascar e a comer uma maçã com faca e garfo, com uma paisagem de vegetação luxuriante em pano de fundo, enquanto se ouve a sua avó a narrar um episódio da estadia do casal Dias em sua casa no norte de Moçambique.

8 Diawara também escreveu, entre outros autores, sobre o projecto de Super 8 que Rouch realizou em Moçambique, a convite da Universidade de Eduardo Mondlane, após a independência (DIAWARA, 1992).

Mais especificamente, a avó conta a história do jantar em que terá inadvertidamente feito com que Jorge Dias desistisse de comer à mão uma maçã sul-africana à sobremesa para fazê-lo com faca e garfo, de forma a seguir o exemplo da sua anfitriã. Tal como em *Avó (Muidumbe)*, Schefer parece representar o papel da avó. Logo de seguida, assistimos a excertos de imagens de arquivo dos filmes amadores do avô de Schefer, documentando os macondes a dançar – como se, invertendo o que sucedera ao jantar entre a avó e Jorge Dias, fosse agora a vez do avô imitar a prática de Margot Dias, neste caso fílmica. Na terceira parte do vídeo, *Vayungu (O Conto do Homem Branco)*, Schefer lê em voz-off um conto maconde que encontrou no quarto volume de *Os Macondes de Moçambique*, da autoria de Manuel Viegas Guerreiro. Narrada pela própria artista em língua shimakonde, a história equipara metaforicamente a vivência do colono em Moçambique à de um violento peixe fora de água, e reza da seguinte forma: antigamente, os brancos eram peixes; um dia, um homem negro foi pescar; o peixe fora de água transformou-se num homem branco, de quem os negros tomaram conta enquanto crescia; entretanto, o homem branco começou a adquirir coisas, momento a partir do qual começou a causar sofrimento aos negros; desde então, o homem branco nunca mais parou de tratar mal os negros.

Enquanto ouvimos esta história em shimakonde, assistimos a imagens de arquivo dos filmes do avô de Schefer: primeiro, imagens de pesca do quotidiano maconde; depois, imagens de uma visita de autoridades militares portuguesas a um posto administrativo no norte de Moçambique, filmadas no fim da década de sessenta, ou seja, já durante a guerra de libertação/ guerra “colonial”. Na senda de Fanon, mostra-se como é

a violência do colonizador que exige e legitima a tomada de acção violenta por parte do colonizado (2001).

Uma descolonização epistémica e ético-política da nossa condição pós- e neo-colonial globalizada requer que olhemos para aquilo que, do passado, continua a afectar o presente, as formas pelas quais a nostalgia do império, os silêncios da memória traumática e as repressões da amnésia continuam a surtir efeito ao nível das divisões sócio-económicas e raciais das nossas sociedades contemporâneas (APPADURAI, 2013; CHAKRABARTY, 2000; COMAROFF, 2012; MBEMBE, 2014, 2015; MIGNOLLO, 2011; RIBEIRO SANCHES, 2006; SOUSA SANTOS; MENESES, 2010; SPIVAK, 1999). Para a tarefa de desvelar, sem congelar e sem “fetichizar”, uma aparição sempre em desaparecimento, o passado enquanto imagem, surgindo como clarão naqueles momentos de perigo em que é reconhecido pelo presente como uma das suas preocupações (BENJAMIN 1999, p. 247), o arquivo torna-se ferramenta indispensável. Como lugar de “começo” e de “comando”, Derrida notou, “o arquivo funciona sempre, e a priori, contra si próprio”, alojando sempre tanto o Eros da preservação como o Thanatos do caos, da desordem, da perda e da destruição (1996, pp. 11-12, tradução da autora). Funciona sempre contra si próprio, de acordo com Ann Stoler, porque “ler de acordo com o grão do arquivo” é precisamente aquilo que nos permite ver a sua textura “mais granular do que lisa”, a “superfície áspera que lhe dá matiz e forma” (2009, p. 53, tradução da autora). As “superfícies ásperas” dos arquivos e ecrãs artísticos de Raquel Schefer, mais granulares do que lisas, poderão considerar-se como fazendo uma certa forma de justiça à dificuldade epistémica e à necessidade ético-política do nosso encontro crítico com

a história e a memória, incluindo privada e familiar, em vista da descolonização dos nossos conhecimentos e afectos, das nossas teorias e práticas.

## Filmografia

Raquel Schefer, *Avó (Muidumbe)*, 2009. Vídeo, 10 min 47 seg.

Raquel Schefer, *Nshajo (O Jogo)*, 2010. Vídeo, 7 min 54 seg.

Manthia Diawara, *Rouch in Reverse*, 1995. UK, USA, 52 min.

Margot Dias, *Filmes Etnográficos, 1958-1961*, 2016. Cinemateca Portuguesa – Museu do

Cinema/Direcção-Geral do Património Cultural e Museu Nacional de Etnologia, 3 DVDs.

## Referências bibliográficas

APPADURAI, A. **The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition**. London: Verso, 2013.

BALONA DE OLIVEIRA, A. Imagens e Sons de Revolução entre o Altaneiro e o Subterrâneo / Images and Sounds of Revolution between the Towering and the Underground. In Ângela Ferreira. In: *Underground Cinemas & Towering Radios*, 7 - 50. Lisboa: EGEAC - Galerias Municipais, 2016.

BENJAMIN, W. *Theses on the Philosophy of History*. *Illuminations*. Trad. Harry Zorn. London: Pimlico, 1999).

CHAKRABARTY, D. **Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2008.

COMAROFF, J. & COMAROFF, J. L. **Theory from the South, or, How Euro-America is Evolving toward Africa**. Boulder: Paradigm Publishers, 2012.

DELEUZE, G. **Cinema I. The Movement-Image**. Trad. Hugh Tomlinson and Barbara Haberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

DELEUZE, G. **Cinema II. The Time-Image**.

- Trad. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- DERRIDA, J. **Of Grammatology**. Trad. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- DERRIDA, J. **The Specters of Marx: The State of the Debt, The Work of Mourning, and the New International**. Trad. Peggy Kamuf. London: Routledge / Kindle Edition, 1994.
- DERRIDA, J. **Archive Fever: A Freudian Impression**. Trad. Eric Prenowitz. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- DERRIDA, J. **Writing and Difference**. London and New York: Routledge, 2001.
- DIAS, J., DIAS, M. e VIEGAS GUERREIRO, M. **Os Macondes de Moçambique**. Vols. 1-4. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1964-1970.
- DIAWARA, M. Film Production in Lusophone Africa: Toward the Kuxa Kanema in Mozambique. In *African Cinema: Politics and Culture*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, G. **L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- DOMINGOS, N. A máquina de produção de esquecimento. *Le Monde Diplomatique* – Ed. Portuguesa, novembro 2015.
- DOMINGOS, N., WEST, H. G. Imagens do Passado: Os Filmes Etnográficos de Margot Dias. In *Margot Dias. Filmes Etnográficos. 1958-1961*, 43-48. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema/Direcção-Geral do Património Cultural e Museu Nacional de Etnologia, 2016.
- FANON, F. **The Wretched of the Earth**. London: Penguin, 2001.
- FERREIRA, A. A Tendency to Forget. In N. Ferreira de Carvalho (Ed.), *Ângela Ferreira, Ayrson Heráclito, Edson Chagas – Novo Banco Photo 2015*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2015.
- FERREIRA, A. **O Discurso Artístico como Dispositivo de Inovação na Discussão do Após Pós-Colonialismo**. Dissertação de Doutoramento, FBAUL, 2016.
- FOSTER, H. An Archival Impulse. *October*, 110, 3-22, 2004.
- FREUD, S. Screen Memories (1899). In A. Phillips (Ed.), *The Penguin Freud Reader*. London: Penguin Books, 2006.
- FREUD, S. **Beyond the Pleasure Principle**. Trad. James Strachey. New York and London: W. W. Norton, 1961.
- GIL, J. **Portugal, Hoje: O Medo de Existir**. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- GIL, J. **Em Busca da Identidade. O Desnorte**. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.
- GODFREY, M. The Artist as Historian. *October*, 120, 140-172, 2007.
- GORDON, A. **Gothly Matters: Haunting and the Sociological Imagination**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- HIRSCH, M. **The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust**. New York: Columbia University Press, 2012.
- LOURENÇO, E. **O Labirinto da Saudade**. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1982.
- LOURENÇO, E. **Do Colonialismo Como Nosso Impensado**. Lisboa: Gradiva, 2014.
- MBEMBE, A. **On the Postcolony**. Berkeley, London: University of California Press, 2001.
- MBEMBE, A. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.
- MBEMBE, A. *Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive*. 2015.
- Disponível em: <http://wiser.wits.ac.za/system/files/Achille%20Mbembe%20-%20Decolonizing%20Knowledge%20and%20the%20Question%20of%20the%20Archive.pdf>.
- MIGNOLO, W. D. **The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options**. Durham: Duke University Press, 2011.

PEREIRA, R. M. **Conhecer para Dominar: O Desenvolvimento do Conhecimento Antropológico na Política Colonial Portuguesa em Moçambique, 1926-1959.** Dissertação de Doutoramento, FCSH – UNL, 2005.

RANCIÈRE, J. **The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible.** Trad. Gabriel Rockhill. London: Continuum, 2004.

RIBEIRO SANCHES, M. **Portugal Não é um País Pequeno: Contar o “Império” na Pós-colonialidade.** Lisboa: Cotovia, 2006.

RIBEIRO SANCHES, M. Recensão Margot Dias. Filmes Etnográficos. 1958-1961. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema/Direcção-Geral do Património Cultural e Museu Nacional de Etnologia, 3 dvd, 2016. **Análise Social**, 224, LII (3.º), 714-718, 2017.

RODRIGUES LOPES, S. Portugal sem destino. In J. Neves (Coord.), **Como Se Faz Um Povo: Ensaio em História Contemporânea de Portugal.** Fundação EDP & Tinta da China, 2010.

SCHEFER, R. As imagens que faltam. As duas versões de *Mueda, Memória e Massacre* (1979-1980), de Ruy Guerra. In Sampaio, S., Reis F., Mota, G. (Orgs.). Atas do V Encontro Anual da AIM, 636-635, 2016. Disponível em: [http://](http://www.aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-VEncontroAnualAIM-67.pdf)

[www.aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-VEncontroAnualAIM-67.pdf](http://www.aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-VEncontroAnualAIM-67.pdf).

SOUSA SANTOS, B. e MENESES, M. P. (Org.). **Epistemologias do Sul.** Coimbra: Almedina, 2010.

SPIVAK, G. C. **A Critique of Postcolonial Reason: Toward a Reason of the Vanishing Present.** London and Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.

STOLER, A. L. **Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense.** Princeton: Princeton University Press, 2009.

STOLER, A. L. (Ed.). **Imperial Debris: On Ruins and Ruination.** Durham and London: Duke University Press, 2013.

WEST, H. G. Invertendo a Bossa do Camelo. Jorge Dias, a sua Mulher, o seu Intérprete e eu. In M. Ribeiro Sanches (Ed.), **Portugal não é um País Pequeno: Contar o ‘Império’ na Pós-colonialidade.** Trad. Teresa Ribeiro Queiroz. Lisboa: Cotovia, 2006.

Recebido em: 06/02/2017

Aprovado em: 18/04/2017