



**MEMOIRS** - FILHOS DE IMPÉRIO E PÓS-MEMÓRIAS EUROPEIAS | **MEMOIRS** - CHILDREN OF EMPIRES AND EUROPEAN POSTMEMORIES  
**MAPS** - PÓS-MEMÓRIAS EUROPEIAS: UMA CARTOGRAFIA PÓS-COLONIAL | **MAPS** - EUROPEAN POSTMEMORIES: A POSTCOLONIAL CARTOGRAPHY

Sábado, 13 de novembro de 2021

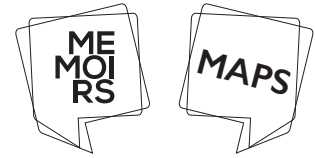


*Da janela do hotel, Rita assiste ao 'enterro' da piscina. Imagem do filme Yvonne Kane (2015).  
Direitos reservados a Margarida Cardoso*

## PISCINAS FANTASMAS: MEMÓRIA, FIM

Paulo de Medeiros

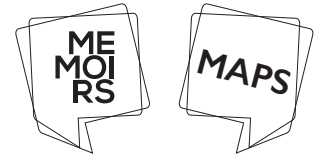
De certo modo já é sempre tarde demais para falar do fim. Quando o fazemos, na maior parte dos casos, o fim já chegou, já se esgotou, e deu lugar a algo que pode aparentar ser algo novo, mas que afinal é bem arcaico. Como evitar iludirmo-nos com a crença de que o arcaico na realidade é aquilo que poderíamos imaginar como o futuro? Provavelmente só sendo contemporâneo, num sentido Agambiano, se pode verdadeiramente ver o fim antes do seu desaparecimento. À medida que o projeto *Memoirs* se aproxima da sua conclusão oficial, uma breve reflexão sobre a memória e o fim, sobre a memória do fim, e no fim, possa ajudar de modo a vislumbrar tudo o que fica por fazer. Assim, desejo refletir sobre uma cena no fim do filme *Yvonne Kane* (2014), de Margarida Cardoso. Vendo bem, essa cena pode ser tomada como sendo o fim mesmo do filme, ao mesmo tempo que é uma metonímia do filme na sua totalidade. Pensar o fim como um todo poderia parecer paradoxal, mas só se não se tiver em conta que o filme é, em si, uma profunda reflexão sobre o sentido de fim. O fim de uma era, mas, de certo modo também, o fim da memória.



## **PISCINAS FANTASMAS: MEMÓRIA, FIM**

Para evitar mal-entendidos, sejamos claros: ao referir-me a *Yvone Kane* como uma reflexão sobre o fim da memória, desejo afastar-me por completo de qualquer tom Hegeliano do 'fim da História' e, ainda mais, da vertente da mesma ideia de fim propagada por Fukuyama como o fim derradeiro da ideologia. Já todos tivemos mais do que a nossa porção de projetos teleológicos, destinos manifestos, fardos civilizacionais, e excecionalismos de todos os feitios. Se o filme leva a cabo uma crítica da ideologia, não o faz a partir de uma posição distante, rarefeita e privilegiada; e, mesmo se a representação da ideologia que o filme oferece é sempre transmitida através de um filtro complexo, ela permanece não só como pessoal e crua, mas acima de tudo, como uma ferida. A ideologia é, por um lado, a causa das várias traições ao longo do filme, a começar pela traição e assassinio de Yvone Kane pelo partido. Esse tipo de ideologia não acabou: simplesmente metamorfoseou-se no seu aparente oposto, a ordem neoliberal desenfreada, que facilmente se sobrepôs à anterior apropriação, cooptação, e abuso de conceitos de índole Marxista que serviram de máscara para hierarquias arcaicas fundamentais e moralidades intensamente puritanas. *Yvone Kane* não é uma encenação do fim da ideologia, mas sim o registo da derrota de uma certa ideologia, que considerava a emancipação como uma possibilidade real, em conjunto com uma noção já há muito necessária e inclusiva, de pertença. É sobre o fim dessa utopia em particular que *Yvone Kane* faz o seu luto e manifesta a sua melancolia que nunca deve ser confundida com qualquer forma de nostalgia que, aliás, rejeita categoricamente.

A cena final de *Yvone Kane* apresenta movimento; ao mesmo tempo, parece ser estática, como se fosse uma fotografia, um momento no tempo imobilizado para sempre e, como tal, uma anunciação da morte tal como Susan Sontag (1973-1977) e Roland Barthes (1980) tão bem sugeriram. O movimento que existe nessa cena – deixando de lado o quebrar das ondas na praia ao fundo em contraste com a figura de Rita (Beatriz Batarda), parada a observar de uma janela – é o de vários trabalhadores negros ocupados a encher de areia a piscina do hotel. Uma imagem aparentemente paradoxal, mas que é altamente significativa como uma espécie de enterro, a cena funciona como um indício de várias formas de perda que nunca podem ser anuladas, e que nunca deixam de assombrar: tal como Fredric Jameson disse, 'A História é o que fere'. [1] A piscina do antigo hotel colonial – Margarida Cardoso identifica-o como sendo o 'Hotel Chongoene, no Xai Xai, a norte de Maputo' [2] – outrora um símbolo de luxo e lazer, tornou-se num símbolo de morte, devido aos rumores de ter sido o lugar de execuções no período pós-independência. Isto, na narrativa, ficcional, do filme, que intencionalmente e continuamente esbate as fronteiras entre factos e ficção. Já muito foi dito sobre isso e muito mais haveria para dizer. Aqui desejo apenas mencionar que se a arte imita a vida, a vida também pode imitar a arte. Por isso, talvez

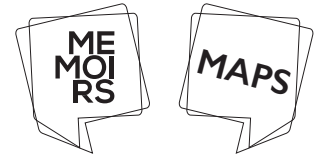


## **PISCINAS FANTASMAS: MEMÓRIA, FIM**

não seja surpreendente encontrar [um artigo de blog que 'documenta' a visita feita por um casal de turistas sul-africanos ao hotel, em que se refere os fantasmas da piscina](#). Vale a pena mencionar este tipo de fenómeno? Sim, se tivermos em conta que o que aparenta ser, inicialmente, uma extensão caprichosa da lógica do filme, uma espécie de jogo irónico com o recurso no filme a um jovem casal sul-africano como ingénuos que adquiriam as ruínas sem se aperceberem da história sangrenta recente daquele lugar, na realidade é o seu perfeito esvaziamento de sentido. Encarar as ruínas – um suposto lugar de memória – como apenas mais uma atração turística, é encenar o seu próprio esquecimento, convertendo a banalidade da História em mais uma reificação da vida.

Quando questionada especificamente sobre a piscina e o hotel abandonado num encontro que teve lugar no Instituto de Investigação em Línguas Modernas da Escola de Altos Estudos da Universidade de Londres a 14 de Janeiro de 2016, [Margarida Cardoso mencionou](#) uma fotografia que tinha sido importante para si desde o seu trabalho para o filme anterior, *A Costa dos Murmúrios* (2004). É uma fotografia da renomada fotógrafa Sophie Ristelhueber que mostra uma piscina totalmente em ruínas, incluída na coleção que constitui o seu livro de 1984, *Beyrouth: Photographes*. Tal como Margarida Cardoso também explica, o seu trabalho e o de Ristelhueber contém muitas semelhanças, na sua preocupação com territórios, com as cicatrizes deixadas tanto na terra como nas pessoas, e com o que acontece depois da catástrofe. Essa noção do que fica na sequência da catástrofe é aqui particularmente relevante, uma vez que o filme na sua totalidade já nos apresenta as consequências não só do colonialismo, como das várias formas de violência com ele relacionadas, sejam elas ainda coloniais ou já pós-coloniais. Pensar a sequência da catástrofe como um tempo implica uma temporalidade sempre em função da catástrofe. Pensá-la como um espaço, significa ver a sequência da catástrofe como ruínas, desolação e perda. A perda em *Yvone Kane* é múltipla e desdobra-se em perdas, seja a morte da filha de Rita que funciona como um catalisador para o filme já que está na origem da busca de Rita para saber a verdade sobre a morte de Yvone Kane, seja nas muitas maneiras em que a inocência é repetidamente perdida através do filme inteiro.

A imagem da piscina no fim de *Yvone Kane* também poderia ser encarada como uma espécie de sequência do desastre, uma vez que funciona como se fosse uma fotografia tardia (*late photograph*) na formulação de David Campany.[3] 'Fotografias tardias' podem representar como que uma resposta da fotografia à ubiquidade da imagem em movimento, em resposta ao desafio lançado pela sua suposta maior fidelidade e presença. Nesse aspeto, as 'fotografias tardias' podem também tornar-se completamente banais. Na sua conclusão, David Campany lançou um alerta importante: "A linha entre o banal e o



## **PISCINAS FANTASMAS: MEMÓRIA, FIM**

sublime é política. Se a experiência do sublime contemporâneo provém de nos encontrarmos presos numa circunstância geopolítica fora da nossa compreensão, então além de ser politicamente reificada, essa experiência também é esteticamente rarefeita.” Isso não acontece nem no caso do trabalho de Sophie Ristelhueber, nem de Margarida Cardoso. Essas piscinas fantasma e fantasmagóricas são tudo menos banais. Fundamentalmente, são traços do passado, a sua materialidade destroçada é uma representação direta das vidas danificadas de todos para quem elas significam não só a passagem do tempo, mas o fim mesmo de uma época, o desaparecimento do contexto para as suas vidas.

Margarida Cardoso é uma das mais importantes realizadoras contemporâneas a trabalhar em Portugal – ou em qualquer parte do mundo. *Yvone Kane* é um filme deslumbrante nos seus aspetos formais, tal como os enquadramentos constantes das personagens através de vários objetos e reflexões, o uso de perspetivas de grande-angular que permitem visualizar realidades complementares em simultâneo, e até o que não nos é dado a ver – tal como a morte presumivelmente por afogamento, de Clara, a filha de Rita, que simplesmente desaparece. Ainda em termos de conteúdo, o enfoque na memória e no seu jogo com a História, assim como o questionamento de identidades baseadas na perda e na ausência, é tão arrojado como duro. Conversando com Margarida Cardoso, Lídia Jorge referiu-se a *Yvone Kane* como sendo um filme difícil ([17 de março de 2015](#)). Mas talvez não seja o filme que é difícil, mas sim o que ele demanda de nós. Sete anos após a sua estreia *Yvone Kane* continua a instigar-nos a confrontar o passado colonial, ao mesmo tempo que nos faz assumir a consciência que qualquer reparação é impossível. Os mortos permanecem mortos, os despojados também, em números cada vez maiores. Já se devia ter tornado óbvio que não é ao encher uma piscina de areia que se enterram os fantasmas do passado.

Há muitas leituras possíveis da última cena, que perdura até que Rita baixa a sua cabeça e o ecrã (ou a tela) escurece. Uma, na esteira da observação de Margarida Cardoso, é ver essa cena final como um indício da spectralidade do futuro. Outra, tendo em conta Adorno, seria ver essa cena como abrindo para a redenção. Na sua bem conhecida frase no fim (*Zum Ende*) de *Minima Moralia*: ‘O único modo que ainda resta à filosofia de se responsabilizar perante o desespero seria tentar ver as coisas como aparecem do ponto de vista da redenção. O conhecimento não tem outra luz, exceto a que brilha sobre o mundo a partir da redenção: tudo o mais se esgota na reconstrução e não passa de um elemento técnico’.

[4] As vidas que Margarida Cardoso nos deixa contemplar em *Yvone Kane* são todas vidas danificadas. No entanto, mesmo se qualquer reparação é sempre uma impossibilidade, talvez ainda possa haver esperança: a esperança que outra geração possa responder ao apelo da memória e tentar construir um mundo melhor em vez de futilmente colocar camadas de areia por cima dos fantasmas na piscina.

## PISCINAS FANTASMAS: MEMÓRIA, FIM

[1] Fredric Jameson, *O Inconsciente Político: A Narrativa como Ato Socialmente Simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira, Rev. Maria Elisa Cevasco (São Paulo: Editora Ática, 1992, 93).

[2] [Yvone Kane, press kit](#).

[3] "Safety in Numbness: Some remarks on the Problems of «Late Photography»" in David Green, ed. [Where is the Photograph?](#) (Photoworks/Photoforum, 2003).

[4] Theodor W. Adorno. *Minima Moralia: Reflexões sobre a vida mutilada* (Suhrkamp, 1951, 480): "Para concluir. A única filosofia que, frente ao desespero, pode ainda assumir-se responsabilmente seria a tentativa de ver todas as coisas da maneira como se apresentariam do ponto de vista da redenção. O conhecimento não tem outra luz senão a que a redenção lança sobre o mundo: tudo o resto se esgota na reconstrução e não é mais do que um pedaço de técnica." (Tradução de António Sousa Ribeiro).

Paulo de Medeiros é Professor Catedrático do Department of English & Comparative Literary Studies da Universidade de Warwick, Reino Unido. É investigador associado do projeto *MEMOIRS - Filhos de Império e Pós-Memórias Europeias* (ERC n. 648624) e *MAPS - Pós-Memórias Europeias: uma cartografia pós-colonial* (FCT - PTDC/LLTOUT/7036/2020).

ISSN 2184-2566

*MEMOIRS* é financiado pelo Conselho Europeu de Investigação (ERC) no âmbito do Programa-Quadro Comunitário de Investigação & Inovação Horizonte 2020 da União Europeia (n.º 648624); *MAPS Pós-Memórias Europeias: uma cartografia pós-colonial* é financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT - PTDC/LLTOUT/7036/2020). Os projetos estão sediados no Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra.



Cofinanciado por:

