

Montage as a strategy for re-signifying images and archives: the legacy of women filmmakers Esfir Shub and Maya Deren

Montagem como estratégia para ressignificar imagens e arquivos: o legado das realizadoras Esfir Shub e Maya Deren

Maria Cristina Cavalcanti

Universidade do Algarve, Portugal

Mirian Estela Nogueira Tavares

Universidade do Algarve, Portugal

Priscila Almeida Cunha Arantes

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Abstract

The present paper addresses montage as a critical procedure, based on the thought of two filmmakers, namely Esfir Shub and Maya Deren, and articulates this approach with the artwork [Des]montagem, created through an Art Practice-Based Research (APBR) process. The work is a transmedia installation that juxtaposes documents from the period of the Brazilian civil-military dictatorship of 1964. The study is grounded in the premise that montage is more than a technique of image editing; it is an aesthetic and epistemological operation that organises time and the visible.

Shub argued that montage could produce new historical and political meanings without resorting to staged images. She worked with pre-recorded materials, mainly newsreels and pre-revolutionary Russian documentary records produced between the 1910s and the First World War. She created what she herself termed the compilation film. Her techniques influenced Eisenstein, Vertov, and Pudovkin, and she is considered a precursor of the essay film. Deren, a pioneer of American experimental cinema in the 1940s, organised images, sounds, and narratives according to the logic of the anagram. She developed the concept of Vertical Cinema, proposing a poetic rather than dramatic structure, in which the viewer evokes emotions through the superimposition of images. Both established montage as a central strategy for re-signifying images and archives, leaving a fundamental legacy for cinema and contemporary art.

Keywords: Expanded Documentary, Cinema, Montage, Memory, Digital Media-arts

Introdução

A multiplicidade de novos média e plataformas, a alteração das formas de produção, distribuição, e modos de exibição, afetam diretamente a maneira como vemos, entendemos e replicamos as informações e as imagens. A tecnologia tem deslocado o controle da comunicação. A personalização da experiência enfraquece a hegemonia dos modelos massivos de transmissão, e as formas clássicas de representação dão lugar a novas expressões artísticas. Nas redes, qualquer pessoa pode produzir conteúdo. Dessa forma, o cinema, em sua acepção convencional, deixa de ocupar a posição central que possuía no século XX,

período em que funcionou como memória e imaginário coletivo. Precisa se reinventar e se expandir para novos territórios, como observa Youngblood (2020). Já não concentra o mesmo protagonismo, pois o foco se desloca para os novos média, que oferecem maior conectividade e possibilidades de engajamento. O foco se desloca para os novos média, que oferecem maior conectividade e possibilidades de engajamento, como aponta Parente (2007).

1. Cinema Expandido

Ainda segundo Youngblood (2020, 2008), qualquer fenomenologia da imagem em movimento pode ser compreendida como cinema, e não apenas a projeção de filmes. É preciso desvincular o conceito do meio. Da mesma forma que a música pode ser tocada por diferentes instrumentos, o cinema dispõe hoje de múltiplos média a seu serviço. Atualmente, a imagem em movimento pode ser produzida e exibida através de sistemas imersivos em tempo real, mecanismos de jogos, modelação 3D, IA generativa e plataformas interativas em rede. O código permite que elementos sofisticados para meios anteriores, tornem-se predefinições simples e passem a ser usados regularmente. Essa facilidade deve ser aproveitada para enriquecer a linguagem, e não apenas para seguir os modelos já estabelecidos. Elsaesser (2018) sustenta que o cinema deve ser compreendido como parte de um ecossistema híbrido, ligado a múltiplos meios, plataformas e modos de circulação, e não mais como uma arte isolada. Assim, o cinema incorpora outras linguagens visuais, assume funções sociais variadas e participa de diferentes formas de produção de imagens. Youngblood (2008) reforça que

através do código, podemos desbloquear o potencial de estratégias formais que eram possíveis, mas limitadas em mídias anteriores, expandindo assim a riqueza da linguagem cinematográfica. (157)

Cunhada em 1966 por Stan VanDerBeek ¹ um realizador experimental estadunidense, a expressão “cinema expandido” dá título ao livro de Youngblood, publicado originalmente em 1970 e relançado em 2020. Nessa obra, o conceito é formulado a partir da dissolução do cinema enquanto meio isolado, propondo sua integração a sistemas tecnológicos, espaciais e

temporais ampliados. Para o autor, essa expansão não se restringe à forma ou ao dispositivo, mas se articula a uma noção mais ampla de consciência expandida, entendida da seguinte forma: “assim como a vida, é um processo de devir, o impulso histórico contínuo do homem de manifestar sua consciência fora de sua mente, diante de seus olhos” (2020, 41).

Essa formulação converge com a leitura histórica de Walley (2023), para quem, na realidade, o cinema sempre foi expandido e, nesse contexto, o termo parece redundante. Essa denominação se refere a movimentos históricos, escolhas formais e técnicas. A forma como percebemos o cinema, inclusive historicamente, é diretamente alterada pelos adventos tecnológicos. Os primeiros estudos neste campo ocorreram durante a “primeira onda”, nos anos 1960, e estavam conectados a determinadas manifestações artísticas, como os *happenings*, as performances e experimentos multimídia, ou intermedia. Cinema expandido designava, naquele contexto, um novo modo de fazer cinema, orientado não apenas à ampliação dos meios e dos espaços de projeção, mas também à expansão da percepção do espectador, estimulada pela sensibilização proporcionada pelos meios eletrônicos. Walley (2023) o descreve como

uma metáfora espacial. Implica na “expansão” do cinema, por exemplo, do filme em celuloide para o vídeo e a televisão, a arte luminosa ou a holografia (para citar apenas algumas médias identificadas como cinema expandido); da sala de cinema para museus, galerias, espaços de performance, a rua, até mesmo a natureza; do formato teatral convencional de projetor e tela únicos para ambientes com múltiplas telas, instalações, performances multimídia ou formas pictóricas e esculturais. (59)

Como aponta Renan, não se trata de um determinado estilo, mas de “um espírito de investigação que nos conduz a muitas direções diferentes” (1967, 227). Surge no momento em que havia o interesse em contestar hegemonias e negar os parâmetros consolidados e universais que limitavam o cinema tradicional, sobretudo em relação a três aspectos: uso da tecnologia como atrativo e efeito sensorial; o hibridismo, ou a mistura de linguagens; e uma busca por alcançar uma maior audiência, não se restringindo ao público restrito do cinema experimental. Essas características distanciaram o cinema expandido daquilo que poderia ser identificado como seu contexto mais imediato e restrito: o cinema de vanguarda. Para Kim (2022), essa busca por derrubar as hierarquias e romper as barreiras diz respeito, inclusive, à imagem, ao dispositivo e à relação com o espectador.

Quando escreveu o livro, Youngblood já questionava os modelos clássicos de linguagem cinematográfica, por permanecerem totalmente vinculados aos primeiros teóricos e realizadores, com uma linguagem herdada da literatura e do *vaudeville*. A estrutura dramática, que conta uma história, é a ferramenta perfeita para a manipulação e alienação, fazendo com

que a audiência, objetificada, saia satisfeita com o produto pelo qual pagou. O entretenimento comercial age pela manipulação dos estímulos, e

trabalha contra a arte, explorando o sentimento de alienação e o tédio do público, por perpetuar um sistema de respostas condicionadas a fórmulas. O entretenimento comercial não só não é criativo, como destrói a capacidade do público de apreciar e participar do processo criativo. (Youngblood 2020, 59)

Outro aspecto importante apontado por Couchot (2003), é que pelo fato de ser uma atividade cara aos realizadores, o cinema está sujeito à aceitação do público e, portanto, corre o risco de se subordinar a isso. Virilio (1993) nota que a sala de cinema tem a função de ordenar o olhar.

Com a proliferação de tecnologias capazes de registrar, distribuir, copiar, reproduzir, manipular, armazenar e restaurar informações, torna-se possível uma produção individual e independente dos grandes estúdios. Dessa forma, há a liberdade de poder experimentar sem o compromisso de resultado, sem a necessidade de contar histórias ou mesmo a pretensão da arte, valorizando o processo (Youngblood 2020). Para Shaw (2021), o público pode atuar como o diretor da obra, por vezes como o editor, participando ativamente da narrativa.

À medida que o crescente espectro de tecnologias de *input* e *output*, e técnicas de produção algorítmicas são aplicadas na criação do cinema digital expandido, torna-se um meio pelo qual a relação compulsiva entre espectador e espetáculo no cinema tradicional pode ser transformada. (Shaw 2021, 32)

Para Parente, o digital se diferencia por ter o valor atrelado ao seu potencial, e não apenas por suas qualidades técnicas ou suporte material. Diferente de tecnologias mais rígidas e estáveis, o digital é mutável, programável e interativo. “Trata-se de máquinas relacionais, em que as noções de simulação, cognição e experiência ganham outros contornos” (2007, 25).

2. Montagem

Desde o início do cinema, a montagem é mais do que apenas uma técnica de edição de imagens: é uma operação estética e epistemológica, um modo de pensar que organiza o tempo e o que é visível. A trajetória do cinema revela que, em cada época, a montagem adquiriu diferentes funções e significados, movendo-se da criação técnica para a expressão poética e política. Michaud (2013) ressalta que, por essência, o cinema constitui-se pela relação entre as imagens, e não apenas pelo conteúdo. Mais ainda, pela relação entre as partes da própria imagem. É a “arte da combinação e da organização” (Aumont 2009, 53), que passa por escolher, agrupar e unir elementos para resultar em um filme. Esses elementos podem ser visuais:

planos, fragmentos ou encadeamentos de planos, ou sonoros. Tavares destaca que, por meio da montagem, o cinema reconfigura a percepção espaço-temporal, e “o ato inaugural, que fez o cinema afirmar-se enquanto arte, foi o aparecimento da montagem” (2016, 45). Metz (2020) a considera o ponto chave da criação cinematográfica. A fotografia passa a ser filme a partir da montagem: “a transformação do cinematógrafo em cinema operou-se em torno dos problemas de sucessão de várias imagens, muito mais do que em torno de uma modalidade suplementar da própria imagem” (Metz, como citado por Aumont 2009, 64). Para Manovich, são muitas as funções da montagem: desde a de produzir “um senso de presença em um espaço virtual” (2002, 140) à de alterar o significado dos planos por meio da sua articulação, ou ainda, construir um sentido a partir dos fragmentos.

Nesse contexto, a média-arte digital (MAD) opera como estratégia que vai além da mera junção de mídias, mas uma reinvenção de seus modos de operação conjunta (Manovich 2013). A interface passa por uma compreensão expandida, sendo parte constitutiva da obra (Portela 2013)

2.1. Aby Warburg e o *Atlas Mnemosyne*

Aby Warburg supunha que fosse possível ativar a força das imagens ao relacioná-las, promovendo um saber a partir dessas associações (Maciel 2018). Este estudo resultou no *Atlas Mnemosyne*, um projeto no qual Warburg montava e remontava imagens de seu acervo fotográfico, notícias, mapas e até mesmo selos postais. Didi-Huberman aponta que no *Atlas*, Warburg reproduziu essa relação entre as imagens, que deixam de ser objeto de contemplação, imóveis, e ganham agilidade e movimento. Diferente de um livro de história ou de um romance, um *Atlas* não tem começo, meio nem fim, mas painéis com imagens para serem consultados em função de determinado objetivo, ou para simplesmente serem visitados aleatoriamente, por curiosidade. Dessa forma, os ideais de unidade, pureza e especificidade são desconstruídos e aparecem relações entre elementos que, à primeira vista, não pareciam se relacionar. “Ler o mundo é também reatar as coisas do mundo segundo suas relações íntimas e secretas, suas correspondências e suas analogias” (2018, 22). Ao tensionar temporalidades distintas, contrapor imagens e provocar o deslocamento do ponto de vista, traduz-se como uma forma de pensar e estar no mundo, um método que torna visível o invisível, ressignificando a história e a memória. Dois elementos muito distintos, quando dispostos lado a lado, estabelecem uma conexão, não pela similaridade, mas por uma ligação secreta. Ao modificar a ordem, muda também o sentido das imagens. Há algo que aproxima essas figuras, mas também há algo que as separa. O álbum se organiza espacialmente de tal forma que pode evocar uma experiência passada, devolvendo às imagens sua energia original. Ao colocá-las lado a lado, sua intensidade reaparece. A montagem cria tensões visuais que despertam o *Pathosformel*² que elas carregavam no passado. O *Atlas* é o lugar onde esse retorno se torna visível, quase

palpável. A composição faz com que as pranchas pareçam animadas, pré-cinematográficas. Para Forster (1995), Warburg organiza as imagens de forma a produzir deslocamentos perceptivos que desafiam a linearidade narrativa. Essa justaposição de imagens aparentemente não relacionadas cria associações visuais e semânticas inesperadas, permitindo que elementos históricos e simbólicos reapareçam em novos contextos (*Nachleben*)³. É uma estratégia que transforma o *Atlas* em instrumento tanto crítico quanto poético, no qual o espectador é convidado a perceber tensões, contrastes e ressonâncias entre imagens, mais do que a seguir uma lógica explicativa, reforçando uma leitura aberta e interpretativa do material. Michaud (2013) comenta que a fragmentação em *Mnemosyne* provoca o mesmo que o cinema, com suas superposições e justaposições, estabelecendo ainda um paralelo com as fotomontagens, onde duas ou mais imagens fotográficas justapõem-se em um mesmo plano visual, ocorrendo uma fusão semântica a partir desta combinação de diferentes elementos (Capistrán 2008).

Nesse panorama, destacam-se duas realizadoras que têm a montagem como procedimento central em seus filmes: Esfir Shub (Surazh, 1894-1959) e Maya Deren (Kiev, 1917–1961).

2.2. Esfir Shub

Montadora e realizadora, Shub utilizava materiais pré-filmados, em sua maioria noticiários, sobretudo cinejornais e registros documentais pré-revolucionários russos, produzidos entre as décadas de 1910 e o período da Primeira Guerra Mundial, além de materiais europeus, reunidos em arquivos estatais, coleções privadas e acervos dispersos. Centrava-se na compilação, no ritmo e na montagem, usando justaposições, inserção de intertítulos e, por vezes, de imagens de documentos, jornais ou objetos, que ela mesma produzia. Criou o que ela denominou *compilation film* [filme de compilação]. A montagem, para ela, não tinha apenas a função de reorganizar imagens, mas de reescrever a história a partir de vestígios visuais existentes. As técnicas que desenvolveu exerceram influência sobre Eisenstein, Vertov e Pudovkin. Diferentemente do uso ilustrativo do arquivo, defendia que a montagem poderia produzir um novo sentido histórico e político sem recorrer a imagens encenadas. Shub trabalhou no departamento de teatro do Narkompros, onde cooperou com Meyerhold e Mayakovsky. Em seguida, iniciou seus estudos em cinema e passou a reeditar e legendar filmes estrangeiros, para adequá-los aos ideais políticos soviéticos. Posteriormente começou a produzir e realizar seus próprios documentários e filmes de compilação. Esse intenso trabalho de reedição foi decisivo para o domínio da montagem como instrumento de construção histórica e crítica, e as sobras desses filmes forneceram excelente material para experimentação. Também foi professora de montagem nas aulas de Eisenstein no *Vsesoyuzny Gosudarstvenny Institut Kinematografii* [Instituto Estatal de Cinematografia Gerasimov] (VGIK) e editora para inúmeros realizadores iniciantes (Petric, 1978).



Figura 1. Esfir Shub na mesa de montagem com tira de celuloide. Fonte: British Film Institute (BFI).

Leslie destaca que para Shub, “o cinema era um meio para acessar uma realidade fora do filme, que ele captura e mobiliza” (2015, 9). Ao reeditar esses materiais, muitas vezes provenientes de países capitalistas, ela atribuía uma nova interpretação, subvertendo e reconfigurando os valores hegemônicos implícitos nas obras originais. Shub recuperou e reativou eventos históricos negligenciados, recontextualizando-os. Ao usar materiais de arquivo, que denominava “materiais autênticos”, estabeleceu um comprometimento com a veracidade dos fatos. Inaugurou um procedimento diferente daqueles comuns ao documentário, contrariando a lógica da montagem extremamente elaborada e formalista de Vertov.

Ela levou esse trabalho para sua própria prática como cineasta, na qual desenvolveu uma forma que antecede o formato canônico do filme ensaio, mas que estabelece o cinema como um veículo para propor argumentos. Isso ocorre por meio da acumulação de fragmentos ficcionais e não ficcionais, da junção de espaços e tempos díspares, da busca sugestiva de elementos conceituais, do deslocamento de imagens de seus lugares predefinidos, da criação de uma linha temática a partir do dispar e da afirmação de uma inteligência de direção, mas que deve

ser compartilhada por todos que assistem, tanto quanto pelo editor. (Leslie 2015, 10)

Desse modo, Shub consolidou a montagem como uma operação crítica, capaz de reorganizar materiais existentes e produzir diferentes leituras. Sua prática desloca o arquivo de uma função meramente documental para um campo de disputa simbólica e política, antecipando procedimentos chave para o cinema documental contemporâneo.

2.3. Maya Deren

Foi realizadora, pensadora e pioneira do cinema experimental americano nos anos 1940. Sua obra opera, em diversos níveis, segundo a lógica do anagrama, conceito presente em seu texto teórico *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* (Deren 1945), fundamental para o cinema. O anagrama é entendido não apenas como um jogo linguístico, mas como procedimento estético e epistemológico que reorganiza elementos visuais, sonoros e narrativos, visando produzir sentidos múltiplos, instáveis e em constante transformação. O próprio texto é escrito com uma organização de ideias em um complexo anagramático, em vez de na lógica linear à qual estamos acostumados.

CONTENTS OF ANAGRAM			
	A THE NATURE OF FORMS	B THE FORMS OF ART	C THE ART OF FILM
1 THE STATE OF NATURE and THE CHARACTER OF MAN	1A Page 7	1B Page 18	1C Page 30
2 THE MECHANICS OF NATURE and THE METHODS OF MAN	2A Page 11	2B Page 21	2C Page 37
3 THE INSTRUMENT OF DISCOVERY and THE INSTRUMENT OF INVENTION	3A Page 14	3B Page 26	3C Page 44

Figura 2. Anagrama. Fonte: Deren, 1945.

É também criadora do conceito de “cinema vertical”, com o qual propõe uma estrutura poética em vez de uma estrutura dramática tradicional e defende que o espectador pode evocar determinadas emoções a partir de uma imagem, ou da sobreposição de múltiplas imagens. Em sua concepção, a memória humana não é linear e o acesso simultâneo às lembranças, subvertendo a ordem cronológica, permite uma relação dinâmica entre as partes. A imaginação só é possível a partir da memória, e pode precipitar processos naturais e reais, fazendo com que se tornem abstratos e irreais. O todo é mais do que a simples soma entre as partes.

Cinema Horizontal	Cinema Vertical
Prosa	Poesia
Uma ação desencadeia outra	Imagem ou sobreposição de imagens
Conta uma história	Evoca emoções
Desenvolvimento narrativo	Múltiplas camadas de significado
Linear	Fragmentado

Tabela 1. Diferenças entre Cinema Horizontal e Cinema Vertical, segundo a realizadora Maya Deren. Fonte: As autoras.

A arte é o resultado dinâmico da relação entre três elementos: a realidade a qual o homem tem acesso, diretamente e através de pesquisas de todos os outros homens; o cadinho de sua própria imaginação e intelecto; e o instrumento artístico pelo qual ele realiza, por meio de exercício e controle habilidosos, suas manipulações imaginativas. Limitar, deliberadamente ou por negligência, qualquer uma dessas funções é limitar o potencial da própria obra de arte. (Deren 1945, 17)

Deren esclarece que sua trajetória foi se resignificando a cada obra. Aponta que em seu primeiro filme, *Meshes of the Afternoon*, realizado em 1943, entendia que a função do cinema, e de qualquer obra de arte, era a de provocar uma experiência. Neste caso, uma “realidade semi-psicológica” (1945, 5).

Este filme aborda as experiências interiores de um indivíduo. Não registra um acontecimento passível de ser testemunhado por outras pessoas. Em vez disso, reproduz o modo como o subconsciente desenvolve, interpreta e elabora um incidente aparentemente simples e casual, transformando-o em uma experiência emocional crucial. (Deren 2007, s.p.)



Figura 3. Imagem do filme *Meshes of the Afternoon*, de Maya Deren, 1943. Fonte: The New Yorker



Figura 4. Imagem do filme *Meshes of the Afternoon*, de Maya Deren, 1943. Fonte: The New Yorker

No segundo, *At Land*, de 1944, a proposta era a de que a realidade explorasse a capacidade do filme de manipular tempo e espaço. Já no terceiro, *A Study in Choreography for Camera*, realizado em 1945, a ênfase era na força das imagens, que deveriam ser capazes de gerar tensão, emoção e sentido narrativo apenas pelo modo como aparecem e se articulam, sem depender de uma trama ou um roteiro. No quarto, *Ritual in Transfigured Time*, filmado em 1946, o uso criativo do tempo e o entendimento da obra como um ritual, mais próxima de uma experiência simbólica e sensorial do que de uma narrativa convencional. Deren ainda co-dirigiu, junto a Marcel Duchamp, o filme mudo e inacabado *The Witches' Cradle*, considerado um dos mais importantes documentos do modernismo no cinema. Não há um consenso de quando o filme foi feito, mas pode ser anterior a *Meshes of the Afternoon*.



Figura 5. *At Land*, de Maya Deren, 1946. Fonte: wikimediacommons

ANO	FILME/ CO-DIREÇÃO	OBJETIVO
1943	<i>Meshes of the afternoon</i> Alexander Hammid	provocar uma experiência, uma “realidade semi-psicológica”
1944	<i>At Land</i>	manipular tempo e espaço
1945	<i>A Study in Choreography for Camera</i>	ênfase era na força das imagens gerar tensão, emoção e sentido narrativo sem trama ou um roteiro
1946	<i>Ritual in Transfigured Time</i>	uso criativo do tempo entendimento da obra como um ritual experiência simbólica e sensorial
s.d.	<i>The Witches' Cradle</i> Marcel Duchamp	mudo e inacabado

Tabela 2. Filmes dos primeiros anos e seus objetivos, segundo Maya Deren. Fonte: As Autoras 2025.

2.3.1. Tempo

Em seus filmes, o tempo é manipulado, seja nas filmagens ou na montagem, com o uso de estratégias como a câmera lenta, o congelamento da imagem e variações de velocidade. Para ela, a câmera funciona como um microscópio, e deve revelar uma nova realidade, imperceptível para o olho humano e marcada por repetições, indecisões, pulsações e agonias. Deren ainda propõe que o tempo, em um filme realizado por uma mulher, tem uma qualidade distinta: ligado à espera, à dilatação da experiência, em oposição ao imediatismo masculino (Costa Ribeiro 2017; Deren et al. 1953). Essa perspectiva aproxima o corpo feminino de uma constante sensação de devir, palavra já utilizada pela realizadora em 1953, e que mais tarde seria um conceito amplamente desenvolvido por Deleuze e Guattari (2000) como processo de transformação contínua.

Frequentemente associada ao surrealismo europeu, Deren se distancia do movimento, especialmente da vertente de Dalí e Buñuel, sobretudo por dois motivos: em primeiro lugar, porque em sua visão, o surrealismo é ainda muito dependente de uma figuração pictórica tradicional; em segundo, porque privilegia o inconsciente e o irracional em detrimento da consciência e da estrutura formal. Michelson (2001) aponta que ela propõe um cinema que não é nem racionalista nem onírico, mas experimental, rítmico e consciente: um cinema da experiência, não do sonho. Em seus primeiros textos e palestras, ela se define como “ritualista”, para diferenciar sua prática da dos artistas “realistas” e “poéticos românticos”. Contudo, ao final de 1946, prefere definir o seu modo de criar filmes como “classicista”. É um termo que destaca que seu processo artístico é orientado pela organização formal das imagens, ou seja, ela pensa cuidadosamente na estrutura e na composição, independentemente de o conteúdo ser “factual, ficcional, abstrato ou psicológico” (Deren 1985, 399).

No texto escrito para o programa de uma mostra organizada por ela, intitulada *Três filmes abandonados**, no *Provincetown Playhouse*, em Nova Iorque, Deren escreve que os termos “abstrato” ou

“surrealista” podem distorcer a percepção de seus filmes, atrapalhando sua compreensão, já que nos filmes abstratos os elementos são usados por seus valores plásticos. Também em seu livro, comenta que o tempo, em filmes abstratos, não é manipulado: “Uma ação ocorrer no tempo não é o mesmo que uma ação ser criada pelo exercício do tempo” (Deren 1945, 45). Já nos anos 50, passa a chamar os filmes de “coreografias para câmera”, “filmes de câmera” ou “cine-poemas”. Além disso, ressalta o potencial do cinema em, mais do que tudo, manipular a dimensão temporal e espacial (Jackson, 2001).

Este percurso evidencia que a obra de Maya Deren, tanto em sua prática fílmica quanto em seus escritos teóricos, oferece um repertório que continua a reverberar no pensamento contemporâneo sobre imagem, tempo e memória.

2.4. [Des]montagem

[Des]montagem é um conceito que se constrói pelo diálogo entre a prática e a pesquisa, na realização de três obras que articulam documentos referentes à ditadura civil-militar brasileira.

A primeira instalação contrapõe um documento manuscrito a arquivos e imagens projetadas sobre uma “tela” de fumaça. Ao entrar no espaço expositivo o visitante encontra um pedestal, sobre o qual está a cópia do documento, apoiado em uma estrutura de madeira iluminada por baixo. Trata-se de um manuscrito de Inês Etienne Romeu, com o relato de torturas e humilhações que sofreu na “casa da morte”. A carta é a “isca”, o elemento que atrai a pessoa para o espaço ocupado pela instalação.

Com a aproximação, detectada por meio de sensores de presença, são disparados os áudios e as imagens, ambos randomizados. É também acionada uma máquina, que dissipa a fumaça, formando a “tela” sobre a qual são projetadas as imagens. Assim, parecem ter movimento e tornam-se tridimensionais, assemelhando-se a hologramas. Quando a pessoa deixa o espaço, a fumaça se esvai e as imagens somem e os áudios desaparecem, restando apenas o silêncio e a carta iluminada (Cavalcanti 2023).

[Des]montagem investiga o potencial da arte digital para contestar as histórias oficiais e romper com a hegemonia das narrativas dominantes, por meio da reativação de materiais de arquivo. Ao apropriar-se de arquivos institucionais, expor documentos deliberadamente ocultos e recontextualizá-los, a obra convida a novas percepções e reinterpretções do passado, provocando reflexões sobre o presente. (Cavalcanti 2025)

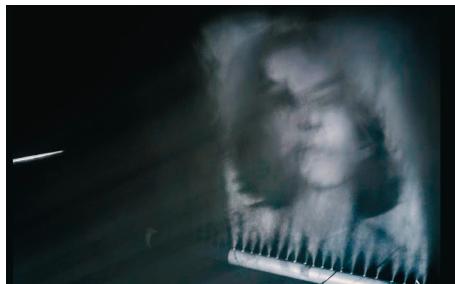


Figura 6. Imagem de divulgação da instalação. Loulé, 2023. Fotografia: Rodrigo Menck

2.4.1. Manuscrito

Inês Etienne Romeu militava em duas organizações que se opuseram à ditadura no Brasil, a Vanguarda Armada Revolucionária – Palmares (VAR-Palmares) e a Organização Revolucionária Marxista Política Operária (Polop). Foi sequestrada em São Paulo e levada para Petrópolis, no Rio de Janeiro, ficando durante 96 dias naquela que era chamada de “casa da morte”, um centro de torturas sistemáticas. Era assim chamada por ser um lugar onde os reclusos eram torturados até morrer. Romeu é reconhecida como a única sobrevivente da casa. Nos anos 70, foi libertada com a condição de colaborar com o Exército como informante, mas não cumpriu com o acordo. Ainda no hospital e pesando 32 quilos, escreveu o documento. Logo depois foi condenada à prisão perpétua, mas foi solta em 1979, ano da anistia, (Y. A. Mello 2022), quando entregou a carta à Organização dos Advogados do Brasil (OAB). Faleceu em 2015, mas um ano antes, depôs em audiência da Comissão Nacional da Verdade (CNV), em uma audiência sobre a “casa da morte”, quando pode reconhecer os agentes da repressão através de fotografias (CNV, 2014a). O documento escrito em 1979 foi escolhido justamente por ser uma denúncia, escrita por uma mulher, porta-voz de tantas outras mulheres. Romeu foi ainda responsável pelo primeiro julgamento por estupro a uma presa política no Brasil (Marko 2023). Uma transcrição do manuscrito encontra-se em dossiê no Memorial da Resistência de São Paulo ⁵.



Figura 7. Inês Etienne Romeu na terceira auditoria do Exército, em 1972. Fonte: bbc.com

2.4.2. Fotografias

Após uma minuciosa investigação, as imagens das mulheres foram colhidas no Memorial da Resistência, instituição que registra imagens e prontuários de presos políticos e em arquivos do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS), atualmente conservados no Arquivo Público do Estado de São Paulo – APESP (s.d.). Esse arquivo “é parte do acervo textual público e é formado por aproximadamente 3,5 milhões de documentos, 1.538.000 fichas, 149.917 prontuários e 9.141 dossiês de pessoas, partidos políticos, empresas e movimentos sociais de interesse dos órgãos de repressão” (arquivodoestado.sp.gov s.d.).

Foram escolhidas fotografias de doze mulheres que foram torturadas, assassinadas ou tidas como desaparecidas.

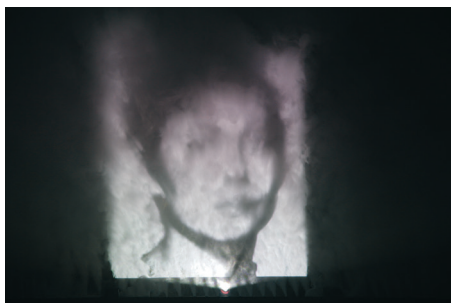


Figura 8. Instalação [Des]montagem – detalhe. Loulé, 2023. Fotografia: Rodrigo Menck.

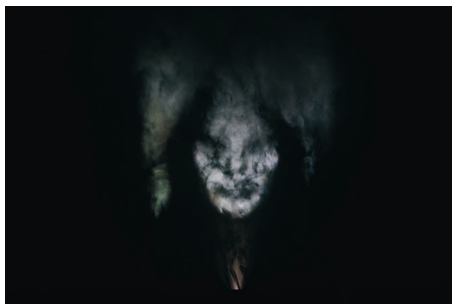


Figura 9. Instalação *[Des]montagem* – detalhe. Loulé, 2023. Fotografia: Rodrigo Menck.

2.4.3. Áudios

A busca pelos áudios também foi bastante intensa. Foram três as principais fontes, a saber: gravações de sessões do Superior Tribunal Militar (STM) no período da ditadura no Brasil; vídeos da Comissão Nacional da Verdade (CNV), atuais; e entrevistas ou depoimentos encontrados, de diferentes momentos.

As gravações do STM compreendem 10.000 horas de áudios de sessões que ocorreram em Brasília – capital do Brasil, muitas delas secretas, entre os anos de 1975 e 1985, período da ditadura civil-militar (Flores et al. 2022). Por ordem do general Ernesto Geisel, à época presidente, foram instalados gravadores de rolo e microfones nos órgãos públicos de Brasília, para gravar as sessões do STM e de outras cortes superiores. Eram gravações oficiais sigilosas, e assim os militares se sentiam à vontade para falar sobre as torturas cometidas (Brandalise 2022). O material foi descoberto em 1997 pelo advogado Fernando Fernandes, filho de Tristão Fernandes, advogado que defendeu presos políticos e também foi detido. Porém, após um primeiro acesso, ele foi impedido de seguir com a investigação. Os ministros chegaram a ameaçar destruir os arquivos, o que foi impedido pelo Superior Tribunal Federal (STF). A liberação só veio a ocorrer em 2006, mas mesmo assim o STM desrespeitou a decisão, até que, finalmente em 2017 a ministra Cármen Lúcia ordenou uma nova liberação. No mesmo ano o historiador da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Carlos Fico, teve acesso ao material, organizou e copiou em um HD, com a devida autorização da justiça (Cardoso 2023). Em abril de 2022, tudo foi divulgado pela jornalista Leitão (2022), em sua coluna no jornal *O Globo*. Os áudios revelam relatos sobre torturas cometidas durante a ditadura e mostram como os ministros tinham conhecimento, sendo até coniventes com os atos. Estão disponíveis no *website Voz Humana* (Saci s.d.), cujo responsável é Fernandes.

A CNV foi uma proposta conquistada por familiares de pessoas mortas e desaparecidas, criada pela Lei 12528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012. Sua finalidade é de apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. Encerrou seus trabalhos em 14 de março de 2015 (CNV s.d.a). Foi democraticamente construída na 11ª Conferência Nacional dos Direitos

Humanos (2008), sendo incorporada formalmente ao 3º Plano Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3), publicado pelo Governo Federal (Brasil 2009). Após pressão da sociedade civil organizada, foi instituída, por meio da Lei n. 12.528, “a fim de efetivar o direito à memória e à verdade histórica e promover a reconciliação nacional” (Brasil 2011, s.p.). Há três volumes de relatórios, todos publicados na página web do Arquivo Nacional – Memórias Reveladas (2022). Foram 1116 depoimentos e 80 sessões públicas, todas gravados e disponíveis no Youtube (CNV s.d.b).

Foram selecionados 12 arquivos. Na maioria deles, os militares negam o conhecimento sobre os crimes praticados ou dão pouco valor aos fatos, chegando a debochar do que aconteceu. O anacronismo reforça a noção de que pouco mudou. Até os dias de hoje os discursos são os mesmos.

A obra foi exibida na exposição *Rizoma*⁶, em Loulé, em 2023, e na conferência *Artech*⁷, em Braga, em 2025. Foram dois momentos importantes para perceber a interação do público com a obra e ouvir depoimentos dos visitantes.

2.4.4. Tríade

Uma segunda instalação está em processo. Sobre uma cadeira vê-se um livro aberto, amarrado por cordas e sobre o qual são projetados atestados de óbito falsificados. Essa era uma prática comum durante a ditadura civil-militar brasileira, com a finalidade de ocultar os assassinatos cometidos contra opositores do regime. Médicos legistas registravam mortes por suicídio, acidente ou morte natural (@tvbrasil 2025). Em contraponto, um arquivo de áudio com o depoimento de Lúcia Murat (2022), relatando a perversidade dos torturadores ao introduzirem baratas em sua vagina, naquilo que eles chamavam de experimento científico. A terceira instalação se desenha a partir da história de Ana Kucinski, cujo corpo foi levado no porta-malas de um carro para ser incinerado e, segundo Cláudio Guerra em depoimento à CNV, tinha marcas de mordidas nos seios e sinais de estupro (Caetano 2020).

As obras compõem uma exposição que será realizada na Associação José Afonso (AJA), em Lisboa, abordada como um estudo de caso.

3. Metodologias

As metodologias que fundamentam este percurso são de natureza qualitativa e compreendem a prática como parte integrante da investigação. Nesse contexto, situa-se no âmbito da pesquisa baseada na prática, abordagem em que a criação não é apenas objeto ou ilustração da pesquisa, mas parte constitutiva do processo de produção de conhecimento (Candy e Edmonds 2018).

Um princípio básico da pesquisa baseada na prática é que não apenas a prática está inserida no processo de pesquisa, mas as questões de pesquisa surgem do próprio processo prático, e as respostas a essas questões visam esclarecer

e aprimorar a prática. O atrativo dessa forma de pesquisa para profissionais criativos reside no fato de que, ao se conectar intimamente com a prática existente, ela proporciona um meio de exploração que amplia esse trabalho em um sentido pessoal, além de contribuir para um panorama mais amplo. (63)

A pesquisa recorre à autoetnografia (Fortin 2010; Heaton 2018; Wolcott 2004), subgênero da etnografia, da qual se distingue por colocar o observador como objeto de investigação. O fato da autora ser mulher, mãe, artista e filha de perseguidos políticos durante a ditadura civil-militar brasileira direciona a forma de aproximação com os arquivos. A criação parte de uma relação mediada por documentos, por narrativas e marcas que atravessam a história familiar e coletiva. Nesse sentido, a investigação assume um "caráter situado", em diálogo com a noção proposta por Haraway (1988) e com a reflexão sobre "lugar de fala" desenvolvida por Ribeiro (2019). A noção de "memória protética", tal como formulada por Landsberg (2004), torna-se fundamental para compreender como experiências não vividas podem ser incorporadas e produzir efeitos de identificação, afetação e responsabilidade. Cabe ainda o conceito de "pós-memória", desenvolvido por Hirsch (2012), que se refere à relação que gerações posteriores têm com eventos traumáticos que não viveram, mas que chegam por meio de relatos, imagens, silêncios e arquivos familiares, adquirindo grande força imaginativa e afetiva. Uma memória herdada e incorporada. O sujeito que se mobiliza não experienciou diretamente o acontecimento, mas foi atravessado por vestígios do passado, que se reinscrevem e se reconfiguram por meio da prática artística. A experiência se constitui na relação com o arquivo.

3.1. Métodos

Ao escopo metodológico da tese somam-se procedimentos provenientes da prática como investigação. A *alr/cografia* é uma abordagem de pesquisa baseada na prática que enfatiza a interação entre arte, pesquisa e comunicação (Veiga 2020). Permite a trilha de caminhos desviantes e rizomáticos, onde o processo é mais importante que o resultado esperado, possibilitando, assim, maior experimentação. Em vez de pensar em linha reta, Veiga propõe a imagem de um arco, com sete etapas que guiam, mas não determinam o processo, uma vez que cada etapa pode influenciar as demais. Essas etapas são: 1. inspiração; 2. gatilho; 3. intenção; 4. conceitualização; 5. prototipagem; 6. teste; e 7. intervenção. Os caminhos rizomáticos oferecem uma riqueza de descobertas e incentivam a avaliação constante do próprio processo, a autocrítica e a escuta ativa de todos os participantes, incluindo o público, críticos, professores e pesquisadores. Em suma, trata-se de um caminho não linear, perfeitamente alinhado com a lógica da *[Des]montagem*.

Ao realizar uma exposição, será feito um estudo de caso, com o intuito de averiguar o engajamento do público com objetos de média-arte digital (MAD).

"Estudos de caso são uma estratégia de pesquisa que permite uma compreensão aprofundada e contextualizada de um programa, evento, atividade, processo ou indivíduos específicos" (Creswell 2014; Santos e Tavares 2025, 512). A partir da coleta de dados, utilizando diferentes procedimentos, pode-se compreender como acontece a interação do público com as obras. A abordagem construtivista (Creswell 2014) leva em conta as subjetividades e a influência do meio nas interações, já que as experiências produzem múltiplos significados para cada indivíduo. Nesse contexto, o investigador precisa estar atento às complexidades e a pesquisa deve propor perguntas abertas, proporcionando aos participantes a oportunidade de construir seu próprio significado para a referida situação, que é diretamente alterada em função da trajetória pessoal e do contexto cultural de cada um. O próprio investigador influencia a interpretação de acordo com suas vivências e é necessário que haja consciência deste fato.

4. Exposição Rizoma e Artech

A obra foi apresentada pela primeira vez na exposição *Rizoma*^a, que inaugurou a 11 de julho de 2023, no primeiro andar do claustro do Convento Espírito Santo, em Loulé e permaneceu até 14 de julho do mesmo ano. As reações do público foram positivas, emocionadas e interessadas, o que impulsionou a continuar no percurso traçado e a experimentar novas exposições e interações. Também foi possível identificar falhas técnicas e a necessidade de ajustes, tanto na programação quanto na apresentação, incluindo cabos e equipamentos. O projeto de curadoria foi realizado colaborativamente pelos investigadores, após reuniões e trocas entre todos. A exposição *Rizoma* traduz o conceito de um "sistema de pensamento ou (2023) de organização, interconectado e não hierárquico".



Figura 10. A Autora na montagem da exposição *Rizoma*. Loulé, 2023. Fotografia: Rodrigo Menck.

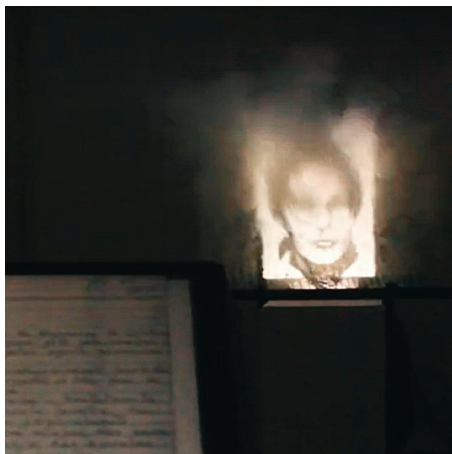


Figura 11. Instalação *[Des]montagem*. Loulé, 2023. Fotografia: Rodrigo Menck.



Figura 12. Apresentação da obra na exposição em Loulé, 2023. Fotografia: Sílvia Venturinha



Figura 13. Público na exposição *Rizoma*, apresentação de *Desmontagem*. Loulé, 2023. Fotografia: colegas do DMAD.

Na conferência Artech, houve a oportunidade de apresentar a obra virtualmente, e as novas percepções foram fundamentais para a continuidade o processo e produção das novas obras.



Figura 14. Apresentação na Conferência Artech, 2025. Fotografia: Emanuele Inácio.

5. Exposição *[Des]montagem*

O título que, a princípio, se referia à primeira obra realizada, expande-se e torna-se o título da exposição itinerante, que terá sua inauguração na AJA. As obras foram se constituindo de forma semelhante: um ou mais documentos referentes à ditadura civil-militar brasileira inspiram à criação de uma instalação transmédia, sempre com uma mulher no protagonismo. Inês Etienne Romeu, Lúcia Murat e Ana Kucinski são as mulheres evocadas até o momento. As três instalações coabitam o espaço, e outros elementos podem também estar presentes. Não se pretende uma narrativa ou uma ordem pré-estabelecida.

O trabalho será exibido, não apenas em centros urbanos, mas também em localidades no interior, ampliando o acesso da população. Pretende-se ainda promover o diálogo com o público português sobre as cicatrizes deixadas pelas experiências ditatoriais em Portugal e no Brasil. Insere-se nos domínios da transição digital e de sociedade, criatividade e património, ao explorar o potencial das tecnologias digitais na criação artística contemporânea. Deste modo, contribui para a promoção da igualdade de género, ao valorizar narrativas femininas historicamente silenciadas e ajuda a reduzir desigualdades ao promover a circulação das obras em regiões frequentemente negligenciadas, reforçando a importância da preservação da memória e da reflexão crítica para a construção de sociedades mais justas e democráticas.

Conclusão

Pensar na contemporaneidade sem levar em conta as inovações tecnológicas que se renovam diariamente parece praticamente impossível. Os novos dispositivos têm modificado drasticamente nossa percepção e a relação com o mundo em que vivemos. O legado de Esfir Shub e Maya Deren reverbera em *[Des]montagem*, pela apropriação de documentos e pela busca por uma reescritura da história. Por meio da montagem, cada elemento se relaciona e se ressignifica. Mais do que técnica, é uma forma de rever o arquivo, o tempo e a memória. O projeto da exposição visa verificar como a MAD potencializa essas associações, provocando reflexões sobre acontecimentos históricos silenciados, a partir do engajamento do público.

Notas finais

¹ Essa informação é dada pelo próprio Youngblood na introdução da edição comemorativa de 50 anos do livro *Expanded cinema* (2020), embora Walley (2023) afirme que o termo é posterior ao formato, sendo portanto incerta a origem da expressão.

² *Pathosformel* designa “uma imersão indivisível de uma carga emocional e uma fórmula iconográfica na qual é impossível distinguir entre forma e conteúdo” (Agamben, 1999, p. 92). É uma configuração de gesto ou expressão emocional recorrente, que atravessa épocas, carregando uma energia afetiva que retorna em novos contextos.

³ O termo alemão usado por Warburg, *Nachleben*, é traduzido para o francês por Didi-Huberman (2015) como *survivance*: uma sobrevivência que carrega a ideia de permanência inquieta, retorno, latência, algo que continua a agir no tempo com intensidade própria, diferente de *survie*, que seria simplesmente sobrevivência. Segundo Agamben (1999), pressupõe a continuidade de uma herança pagã, fato que Warburg via como fundamental.

⁴ No original: “*Three abandoned films*”.

⁵ Disponível em https://memorialdaresistencia.org.br/wp-content/uploads/2021/10/seeumorrer_red.pdf

⁶ Disponível em <https://dmad.ciac.pt/cristina-cavalcanti/>

⁷ Disponível em <https://expo2025.artech-international.org/2025/10/23/memory-montage-and-counter-narratives/>

⁸ Mais informações sobre a exposição podem ser acedidas no sítio do DMAD/CIAC: <https://dmad.ciac.pt/cristina-cavalcanti/>

Referências bibliográficas

- «11 Conferência Nacional de Direitos Humanos». 2008. Arquivo Nacional. 2022. «Comissão Nacional da Verdade». Website. Arquivo Nacional» Memórias Reveladas, março 29. <https://www.gov.br/memorias-reveladas/pt-br/assuntos/comissoes-da-verdade/cnv-arquivoestado.sp.gov.s.d.> «APESP - Arquivo Público do Estado de São Paulo». Website. https://www.arquivoestado.sp.gov.br/web/acervo/mais_consultados/deops.
- Aumont, Jacques. 2009. «A montagem». Em *A estética do filme*, 7.ª ed., por Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, e Marc Vernet. Traduzido por Marina Appenzeller. Papius Editora.
- Brandalise, Vitor Hugo, anfitrião. 2022. *Rádio Novelo*. Episode 1. Ouvindo vozes. novembro 17. <https://radionovelo.com.br/originais/apresenta/ouvindo-vozes/>.
- Brasil. 2009. «Decreto nº 7.037, de 1º de dezembro de 2009. Plano Nacional de Direitos Humanos 3.» dezembro 1.
- Brasil. 2011. «Lei nº 12.528, de 11 de novembro de 2011. Cria a Comissão Nacional da Verdade no âmbito da Casa Civil da Presidência da República.» [planalto.gov.br](http://planalto.gov.br/novo/2011-2014/2011/lei/12528.htm), novembro 18. https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/12528.htm.
- Caetano, Bruna. 2020. «Cláudio Guerra: o pastor que assassinava e queimava corpos na ditadura militar». *Brasil de Fato*, fevereiro 1. <https://www.brasildefato.com.br/2019/03/15/claudio-guerra-o-pastor-que-assassinava-e-queimava-corpos-na-ditadura-militar/>.
- Candy, Linda, e Ernest Edmonds. 2018. «Practice-Based Research in the Creative Arts: Foundations and Futures from the Front Line.» *Leonardo*. <https://direct.mit.edu/leon/issue/51/1>.
- Capistrán, Jacob Bañuelos. 2008. *Fotomontaje*.

Cátedra.

Cardoso, Rafael. 2023. «Áudios secretos do STM revelam novos casos de tortura na ditadura». Agência Brasil, março 31. <https://agenciabrasil.ebc.com.br/justica/noticia/2023-03/audios-secretos-do-stm-revelam-novos-casos-de-tortura-na-ditadura>.

Cavalcanti, Maria Cristina. 2023. «[Des]montagem». Página web. *Cristina Cavalcanti*. <https://www.cristinacavalcanti.com/desmontagem>.

Cavalcanti, Maria Cristina. 2025. «Artech 2025». Website. Expo2025.Artech-International.Org, Braga. <https://expo2025.artech-international.org/2025/10/23/memory-montage-and-counter-narratives/>.

CNV, prod. 2014. *Comissão Nacional da Verdade*. YouTube. Vídeo. https://www.youtube.com/channel/UCERnA-dppopYmzQUOpVG_8w.

CNV. s.d.a. «A CNV - Comissão Nacional da Verdade». *memoriasreveladas*. <https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br>.

CNV. s.d.b. «Comissão Nacional da Verdade». YouTube. https://www.youtube.com/channel/UCERnA-dppopYmzQUOpVG_8w.

Costa Ribeiro, Ana. 2017. «Corpo, memória, paisagem. O cinema vertical de Maya Deren». Em *Atas do VII Encontro Anual da AIM*.

Couchot, Edmond. 2003. *A tecnologia da arte: Da fotografia à realidade virtual*. UFRGS Editora.

Creswell, John W. 2014. *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. 4. ed. SAGE.

Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. 2000. *Mil platôs. capitalismo e esquizofrenia*. 2.ª ed. Traduzido por Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Vol. 1. Editora 34.

Deren, Maya. 1945. *An Anagram of Ideas on Art Form and Film*. Outcast Series 9. The Alicat Book Shop Press.

Deren, Maya. 1985. «Films in the Classicist Tradition». Em *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works*, por Catrina Neiman, Millicent Hodson, e Veve A. Clark, vol. 1. Anthology Film Archives.

Deren, Maya, dir. 2007. *Maya Deren: Experimental films (1943–1959)*. Mystic Fire Video. DVD, 74 min.

Deren, Maya, Willard Maas, Dylan Thomas, Arthur Muller, e Parker Tyler, convidados. 1953. *Poetry and the Film Cinema 16*. Apresentado por Amos Vogel. The Sticking Place. YouTube. Vídeo, 02:43:08. <https://www.youtube.com/watch?v=HA-yzqykwcQ>.

Didi-Huberman, Georges. 2015. *Diante do Tempo: História da arte e anacronismos das imagens*. Editora UFMG.

Didi-Huberman, Georges. 2018. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. Traduzido por Márcia Arbex e Vera Casa Nova. O olho da história 3. Editora UFMG.

Elsaesser, Thomas. 2018. *Cinema como arqueologia das mídias*. Edições Sesc SP.

Flores, Magê, Gabriela Mayer, e Gustavo Simon, anfitriões. 2022. *Os áudios da Justiça Militar sobre tortura*. Episode 1. Café da Manhã. abril 19. <https://open.spotify.com/episode/5ArlH6MKSUcamfKwLcW4H4s>.

Forster, Kurt W. 1995. «Warburgs versunkenheit». Em *Aby M. Warburg: Ekstatische nympe ... trauernder flußgott; portrait eines gelehrten*, 1. Aufl. Schriftenreihe der Hamburgischen Kulturstiftung 2. Dölling und Galitz.

Fortin, Sylvie. 2010. «Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística.» Traduzido por Helena Mello. *Cena*, fevereiro 5. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.11961>.

Haraway, Donna. 1988. «Situated Knowledge: The

science question in feminism and the privilege of partial perspective». *Feminist Studies* 14 (3): 575–99. <https://doi.org/10.2307/3178066>.

Heaton, Rebecca. 2018. «Autoethnography to Artography: An Exhibition of Cognition in Artist Teacher Practice». Tese, University of Cambridge. <https://doi.org/10.17863/CAM.33324>.

Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Gender and Culture Series. Columbia University Press. <https://www.jstor.org/stable/10.7312/hirs15652>.

Kim, Jihoon. 2022. *Documentary's Expanded Fields: New Media and the Twenty-First-Century Documentary*. Oxford University Press.

Landsberg, Alison. 2004. *Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. Columbia University Press.

Leitão, Miriam. 2022. «Áudios do Superior Tribunal Militar provam tortura na ditadura». *O Globo*. <https://blogs.oglobo.globo.com/miriam-leitao/post/audios-do-superior-tribunal-militar-provam-tortura-na-ditadura.html>.

Leslie, Esther. 2015. «Art, Documentary and the Essay Film». *Radical Philosophy* 192: 7–14.

Maciel, Jane Cleide de Sousa. 2018. «Atlas Mnemosyne e saber visual: Atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes». *Ícone* 16 (2): 2. <https://doi.org/10.34176/icone.v16i2.238041>.

Manovich, Lev. 2002. *The Language of New Media*. The MIT Press.

Manovich, Lev. 2013. *Software Takes Command*. Vol. 5. Bloomsbury Academic.

Marko, Katia. 2023. «A história humana se nega a calar a boca». *Brasil de Fato - Rio Grande do Sul*, março 31. <https://www.brasildefatores.com.br/2023/03/31/artigo-a-historia-humana-se-nega-a-calar-a-boca>.

Mello, Yuri Araújo. 2022. «Política pendular de memória sobre a ditadura civil-militar brasileira: da produção pela Comissão Nacional da Verdade à recepção memorialística». Doutorado, Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara.

Metz, Christian. 2020. *A significação no cinema*. 1.ª ed. Debates 54. Perspectiva.

Michaud, Philippe-Alain. 2013. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Contraponto.

Michelson, Annette. 2001. «Poetics and savage thought». Em *Maya Deren and the american avant-garde*, editado por Bill Nichols. University of California Press.

Murat, Lúcia, convidado. 2022. *Mulheres na ditadura*. Vol. 3. Incontáveis. YouTube. Vídeo, 11:34. <https://www.youtube.com/watch?v=sAY9dAfGJ7A>.

Parente, André. 2007. «Cinema Em Trânsito: Do Dispositivo Do Cinema Ao Cinema Do Dispositivo». Em *Estéticas Do Digital*. Ars. Labcom. https://www.academia.edu/32045794/Est%C3%A9tica_do_digital_pdf.

Petric, Vlada. 1978. «Esther Shub: Cinema Is My Life». *Quarterly Review of Film Studies* 3 (4): 429–48. <https://doi.org/10.1080/10509207809391417>.

Portela, Manuel. 2013. «Scripting Reading Motions: escrever a leitura». dezembro 13. Vídeo. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BU-28Pls64I>.

Renan, Sheldon. 1967. *An Introduction to the American Underground Film*. Dutton.

Ribeiro, Djamilá. 2019. *Lugar de fala*. Jandaíra.

«Rizoma». 2023. Website. *dmad*, maio 23. <https://dmad.ciac.pt/inauguracao-da-exposicao-rizoma/>.

Saci, Estúdio. s.d. *Voz Humana*. <https://vozhumana.com.br/>.

Santos, Jorge, e Mirian Tavares. 2025. «Gender Equality in Sports on Exhibition: Curating Digital Media-Art in the Parallel 3 - Cubed Activism Project». Em *Advances in Design, Music and Arts III*, editado por Daniel Raposo, João Neves, Ricardo Silva, Luísa Correia Castilho, e Rui Dias, vol. 49. Springer Series in Design and Innovation. Springer Nature Switzerland. https://doi.org/10.1007/978-3-031-73705-3_38.

Shaw, Jeffrey. 2021. «Future Cinema». Em *The Forking Paths - Interactive Film and Media*. CIAC e FCT.

Tavares, Mirian. 2016. *Buñuel e o surrealismo: A arquitetura do sonho*. 1.ª ed. Humanitás. Grácio Editor.

@tvbrasil. 2025. *Famílias de vítimas da ditadura recebem certidões de óbito retificadas*. YouTube. Vídeo. https://www.youtube.com/shorts/6s6c6p-U_c8.

Veiga, Pedro Alves da. 2020. «A/r/crografia: A criatividade investigada na investigação criativa». Em *Investigação-experimentação-criação: em arte-ciência-tecnologia*, por Diogo Marques e Ana Gago, vol. 2. Ciber textualidades. Publicações Universidade Fernando Pessoa. Porto, Portugal.

Virilio, Paul. 1993. *Guerra e cinema: Logística da percepção*. 1.ª ed. Editora Página Aberta.

Walley, Jonathan. 2023. «Expanded Cinema: Then and Now». Em *A Companion to Experimental Cinema*, 1.ª ed. Wiley-Blackwell.

Wolcott, Harry F. 2004. «The Ethnographic Autobiography». *Auto/Biography* 12 (2): 93–106. <https://doi.org/10.1191/0967550704ab0040a>.

Youngblood, Gene. 2008. «Cinema and the Code». Em *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*. MIT Press.

Youngblood, Gene. 2020. *Expanded Cinema*. Fiftieth Anniversary Edition. E. P. Dutton & Co.