



Cinema & Território

Revista internacional de arte e antropologia das imagens

N.º 10 | 2025

VARIA

Territórios do Corpo Arqueométrico: Poder, Doença e Finitude em Bergman

Grécia PAOLA

OJS - Edição eletrónica

URL: <https://ct-journal.uma.pt>

DOI: 10.34640/ct10uma2025paola

ISSN: 2183-7902

Editor

Universidade da Madeira (UMa)

Referência eletrónica

Paola, G. (2025). Territórios do Corpo Arqueométrico: Poder, Doença e Finitude em Bergman. *Cinema & Território*, (10), 215-236.

<http://doi.org/10.34640/ct10uma2025paola>

18 de dezembro de 2025



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Territórios do Corpo Arqueométrico: Poder, Doença e Finitude em Bergman

Grécia PAOLA

Assistente Convidada/ Investigadora Colaboradora
Universidade do Porto | Faculdade de Belas Artes | i2ADS
gmatos@fba.up.pt

Resumo: “Territórios do Corpo Arqueométrico: Poder, Doença e Finitude em Bergman” propõe uma leitura dos espaços físicos, psicológicos e simbólicos dos filmes *Morangos Silvestres* e *Gritos e Sussurros*, de Ingmar Bergman, através do conceito de “corpo arqueométrico” (Matos, 2025). Ao articular biopoder e necropoder através do cinema de Bergman, questionamos quem exerce poder sobre o corpo e quem testemunha a sua deterioração: quem o vê, quem o mede e quem administra a morte. Através desta autoetnográfica, reflete-se sobre as oscilações do corpo doente a partir da vivência da autora como pessoa com diabetes tipo 1 e sobre a sua inscrição na experiência constante da medição. O conceito de “corpo arqueométrico” é mobilizado como ferramenta analítica através da luz, da cor, do som e do enquadramento, elementos que operam enquanto métricas sensoriais para ler o corpo doente. A doença crónica ou prolongada apresenta uma relação intrínseca com a temporalidade e com o lugar e valor atribuídos aos corpos doentes. Este enquadramento permite ainda explorar a relação intertextual entre cinema, artes plásticas e performatividade a partir de Pina Bausch, Robert Gober, Michael Landy e da produção artística autoral, estabelecendo diálogos entre corpo, finitude e poder.

Palavras-chave: corpo arqueométrico, Bergman, biopoder, necropoder, diabetes tipo 1, intertextualidade

Abstract: “Territories of the Archaeometric Body: Power, Illness and Finitude in Bergman” offers a reading of the physical, psychological, and symbolic spaces in Ingmar Bergman’s *Wild Strawberries* and *Cries and Whispers* through the concept of the “archaeometric body” (Matos, 2025). By articulating biopower and necropower through Bergman’s cinema, we question who holds power over the body and who witnesses its deterioration: who sees it, who measures it, and who administers its death. Drawing on an autoethnographic perspective, the article reflects on the oscillations of the sick body within the context of type 1 diabetes and on its inscription in the continuous experience of measurement. The concept of the “archaeometric body” is mobilised as an analytical tool to understand how cinema measures, records, and monitors the body through light, colour, sound, and framing, elements that operate as sensory metrics for reading the sick body. Chronic or prolonged illness presents an intrinsic relationship with temporality and with the place and value attributed to sick bodies. This framework also makes it possible to explore the intertextuality between cinema, performance and artistic practice through Pina Bausch, Robert Gober, Michael Landy, and the author’s own artistic production, establishing dialogues between body, finitude, and power.

Keywords: archaeometric body, Bergman, biopower, necropower, type 1 diabetes, intertextuality

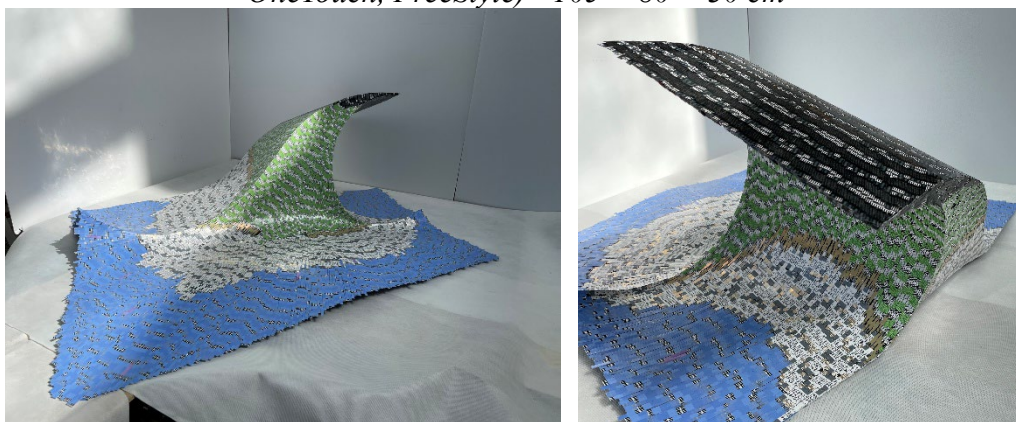
O “corpo arqueométrico”: uma perspectiva autoetnográfica

A abordagem autoetnográfica parte do pressuposto de que a experiência pessoal, quando explorada de forma sistemática e analítica, constitui um instrumento para compreender a cultura (Ellis, Adams, e Bochner 2011, p. 273), a vida e o mundo. Esta abordagem estabelece um paralelo com a experiência da autora como pessoa com diabetes tipo 1, acrescentando uma dimensão autoetnográfica que densifica a análise epistemológica, na medida em que o corpo se constitui igualmente instrumento de medição, registo e vigilância da dor e da morte.

Partindo da proposta do cinema como “produtor de espaço” de Henri Lefebvre (1991), traçamos uma leitura comparativa e intertextual de *Morangos Silvestres* [*Smultronstället*] (1957) e *Gritos e Sussurros* [*Viskningar Och Rop*] (1972), concebidos pela autora em relação dicotômica. O *corpus* analisado encontra expressão nas duas personagens principais: Isak e Agnes. O objetivo não é patologizar as personagens, mas utilizar a lente da experiência pessoal para levantar hipóteses interpretativas sobre regimes sensoriais e temporais, oferecendo uma compreensão situada da experiência corporal na obra cinematográfica de Ingmar Bergman. Ambos funcionam como corpos-referente, interpretando o mundo diegético a partir de si mesmos e registando experiências através das recordações, da prática diarística e do controlo ou sujeição aos ritmos circadianos. Nos filmes, os corpos realizam essas ações ou permitem que outros as exerçam sobre eles, constituindo-se como meio de compreensão de si e do mundo.

Figura 1¹

Grécia Paola, *Mar de Mentiras* (2023). *Tiras de teste de glicemia (Accu-Chek, Verio, OneTouch, FreeStyle) - 105 × 80 × 30 cm*



A autoetnografia ancora a análise num corpo real que mede e regista dados biométricos provenientes da observação das alterações fisiológicas. Este método situa a leitura no campo afetivo e não clínico, refletindo as oscilações entre estabilidade e crise do corpo doente no domínio da experiência cinematográfica. Este processo recorre ao conceito de “corpo arqueométrico” (Matos, 2025) enquanto exercício apropriativo da arqueometria, área da arqueologia que utiliza métodos científicos para medir, datar e analisar artefactos

¹ Este trabalho representa uma onda construída a partir de tiras de teste utilizadas para a determinação da glicemia. O objeto assume-se como símbolo do regime de monitorização contínua e de controlo dos valores glicémicos, condição essencial para a manutenção da homeostase no corpo diabético. As tiras de teste são, aqui, recontextualizadas: deixam de cumprir exclusivamente a sua função de recolha e medição da concentração de glucose no sangue e passam a constituir a superfície ondulante que remete para os gráficos de variação glicémica, os episódios de hiperglicemia e hipoglicemia que configuram a oscilação metabólica própria da diabetes.

arqueológicos. Ao deslocar esta ideia para o corpo humano, falamos de um corpo que mede, regista e conserva as marcas do tempo, da dor e da experiência, funcionando simultaneamente como arquivo e instrumento de medição, inscrito tanto nas rugas, cicatrizes e manchas como nos diários, exames, medições de glicemia, batimentos cardíacos e padrões respiratórios (ver Figura 1).

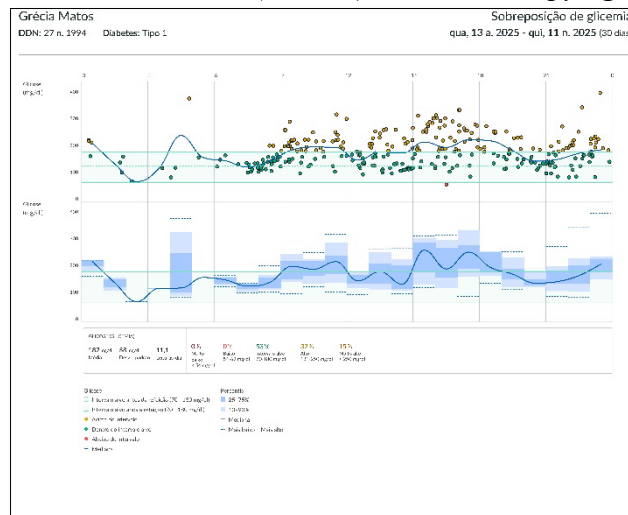
Vida, morte e poder

Em díptico, os conceitos de biopoder de Michel Foucault (2003) e de necropoder de Achille Mbembe (2019) desdobram-se no controlo dos corpos individuais e das populações: o biopoder é exercido para gerir a vida por via do controlo da natalidade, da mortalidade ou de políticas de saúde e de higiene pública e é exercido pelo Estado, com vista à gestão da população nos índices regularizados de produtividade.

Segundo Foucault (2003), entre os séculos XVII e XVIII, o poder manifesta-se através da disciplina e do controlo em instituições como hospitais, escolas ou prisões, onde o ser humano é considerado um corpo que deve ser vigiado e regulado. A partir do final do século XVIII e início do XIX, o paradigma desloca-se do indivíduo para as populações. As endemias, mais do que as epidemias, devido à sua duração, dificuldade de erradicação e capacidade de instalação na população, implicam para o Estado queda na produtividade e tratamentos potencialmente dispendiosos. Os indivíduos tornam-se incapacitados, neutralizados ou excluídos do circuito social (Foucault 2003, 244). O desenvolvimento da medicina e das políticas de higiene pública é foco de atuação para otimizar a capacidade contributiva da população ativa, bem como a duração do pico de produção.

Figura 2

Gráfico de sobreposição de glicemia: quarta-feira, 13 de agosto de 2025 – quinta-feira, 11 de setembro de 2025 (30 dias) Glooko © Copyright 2025



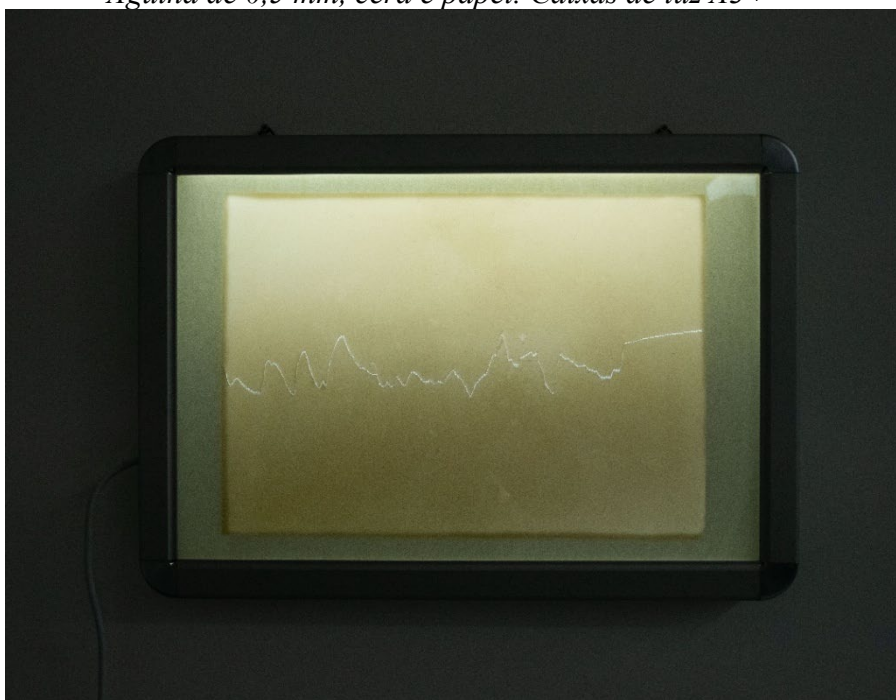
A biopolítica implica mecanismos reguladores que conduzem as populações ao equilíbrio, à homeostase (Foucault 2003, 244) e à norma (Canguilhem 1991). Trata-se de uma política de fazer viver e deixar morrer (Foucault 2003, 247). Procuram-se medidas do foro da medicina preventiva, para eliminar ou prevenir acidentes, compensar deficiências e preservar o corpo saudável, concentrando-se no prolongamento da vida, uma vez que a morte, em teoria, encontra-se fora das relações de poder (Foucault 2003, 248). Aqui, as escalas são ubiquamente macro, meso e micro, no sentido em que as

políticas de “disciplina”, termo aplicado ao indivíduo, e as “biopolíticas” aplicadas à população, podem sobrepor-se: um corpo pode ser simultaneamente “disciplinado” (na escala individual) e “regulado” (a nível estatal). A autora recorre ao gráfico resultante da medição da glicose (ver Figura 2) para monitorizar os níveis de açúcar no sangue.

Este controlo é contínuo e aumenta a probabilidade de evitar picos glicémicos, tanto elevados como baixos. A necessidade de vigilância constante para mitigar danos ao corpo é explorada artisticamente em *Las Parcas* (ver Figura 3), através da inscrição, numa placa de cera, de uma linha de gráfico atravessada por luz.

Figura 3²

Grécia Paola, *Las Parcas [As Parcas]* (2019).
Agulha de 0,5 mm, cera e papel. Caixas de luz A3+



² A escultura representa uma placa de cera, material que Platão associava à memória, onde as recordações se inscrevem como marcas mais ou menos profundas. Sobre esta placa é registada uma linha de gráfico, traçando uma “linha da vida” que reflete a regulação dos níveis de açúcar. Esta dimensão temporal e de registo da vida aproxima-se simbolicamente da ação das Parcas. As Parcas, ou Moiras em grego, figuras centrais da mitologia greco-romana, oferecem um enquadramento simbólico para compreender a constelação feminina de Gritos e Sussurros. Divindades encarregadas de controlar o destino dos mortais e de determinar o curso da vida humana, eram ministras do Destino, executando uma ordem superior que nem Zeus podia contestar. Designadas também por fates, são três: Nona (Cloto), que tece o fio da vida; Décima (Láquesis), que mede e orienta o seu percurso; e Morta (Átropos), que corta o fio num gesto irrevogável. Ao aproximar essas deusas das três irmãs do filme, Agnes, Maria e Karin, Bergman produz uma inversão profunda do mito. Maria recupera o gesto vital de Nona ao encarnar a energia sensível e relacional; Karin assume a função de Décima ao impor limites e administrar a distância afetiva; e Agnes, em vez de desempenhar o papel de Morta, torna-se o próprio fio que se desgasta e se aproxima do corte final. No entanto, aquilo que no mito é um desígnio divino, no filme converte-se numa tentativa humana, falhada e dolorosa, de controlar o destino de Agnes: as irmãs orbitam a sua agonia não como deusas que determinam vida e morte, mas como mulheres incapazes de sustentar o cuidado, a presença e o amor que poderiam alterar, ou ao menos suavizar o seu percurso final. Assim, *Gritos e Sussurros* transforma o imaginário das Moiras num drama íntimo e humano, onde o destino de Agnes não é decidido por entidades superiores, mas pela precariedade emocional das relações que a rodeiam, convertendo o fim da vida numa experiência sem transcendência, profundamente marcada pela falha e pela vulnerabilidade.

Ao retomar Foucault, Achille Mbembe publica em 2003 o ensaio “Necropolitics” (expandidamente republicado em 2019), deslocando o foco do controlo sobre a vida para o domínio sobre a morte que, segundo Mbembe não está de todo fora da esfera das relações de poder. Interroga-nos sobre quem pode ser abandonado, sacrificado, exposto à mutilação ou ao genocídio; em que condições alguns corpos têm direito a cuidados e por que razão outros são ignorados, descartados ou negligenciados, condenados desde o nascimento a morrer. O necropoder é o poder de decidir quem vive, quem morre e como morre.

Em *Gritos e Sussurros* e em *Morangos Silvestres* encontramos dois corpos, de género e idade diferentes, mas igualmente marcados pelo medo da morte: corpos em crise, em que a doença aparece, por um lado, meramente indiciada ou, por outro, assumidamente declarada ou exposta.

Isak encarna o sujeito do biopoder: um corpo disciplinado, regulado e produtivo, cujo sofrimento se expressa de forma interior e introspectiva. Contudo, Isak também é vigiado por si próprio e pelos dispositivos do mundo que o rodeia, demonstrando que mesmo corpos disciplinados permanecem sujeitos a formas de controlo. O professor é descrito como uma figura fria e distanciada que revisita a própria vida e confronta a consciência do tempo e das escolhas feitas, registando interiormente o sofrimento e o arrependimento.

Bergman centra-se na trajetória profissional de Isak, evidenciando a estima e o reconhecimento social que alcançou ao longo de uma carreira extensa como médico. Apesar de aparentar ter vivido uma vida social, familiar e profissionalmente estável, atravessa uma crise existencial. Recorda com nostalgia a doçura e as possibilidades da infância, adolescência e início da vida adulta, tomando consciência da proximidade da doença e da morte. Trata-se de um médico que perde o controlo sobre a sua vida pelo declínio do corpo próprio.

Já em *Gritos e Sussurros*, Agnes é jovem e apresentada como corpo doente, em fase terminal, administrado por outros, cujo sofrimento é debilitante e prolongado, sendo que o cuidado contínuo dura há cerca de doze anos. Vive numa mansão, com todas as necessidades básicas asseguradas, e conta com o cuidado de Anna, a criada empenhada em gerir e atenuar as crises, responsável pelo seu conforto e assistência nos últimos momentos de vida. A gestão da vida de Agnes através de analgésicos, cuidados e rotinas evidencia que a exposição à morte não elimina a preservação da vida.

Através da sua entrada diarística, percebemos que Agnes está consciente da sua condição de fragilidade extrema. Esta situação, em que o corpo é governado e delimitado pela doença, está marcada por momentos de aparente estabilidade que se destacam apenas como breves instâncias num processo contínuo de declínio. A sua expressão sonora e corporal persiste num limiar do sofrimento que não se manifesta através de sonhos ou balanços existenciais, mas pela sujeição contínua a oscilações entre períodos de dor e períodos de alívio, que a acompanham até ao momento da morte.

Enquanto Isak experimenta apenas prenúncios de morte, Agnes tem a certeza de que irá morrer. Apesar da aparente vagareza dos gestos e da ação, o tempo está a findar. A sua morte é anunciada, atrasada e gerida, estando organizada dentro daquele território que é o espaço doméstico, um espaço de conforto, de segurança. O fim do tempo é abertamente expresso, aliás, todos os elementos do filme o anunciam: os relógios, o leito onde repousa, o diagnóstico de David, o médico que a observa, e a vigília constante das irmãs e de Anna, a par de sentimentos de injustiça e, simultaneamente, de alívio, tanto para si como para os que a rodeiam.

Conduzindo à reflexão sobre o valor do corpo finito, evidencia-se os limites do biopoder, colocando a morte sob uma lógica de necropolítica, mesmo no contexto doméstico, em que a morte privada se organiza através de relações de classe, género e

serviço (Mbembe 2019). A tensão produtiva entre biopoder e necropoder emerge como eixo analítico para compreender a visibilidade e a regulação do corpo.

A investigação plástica do “corpo arqueométrico” da autora articula-se de forma decisiva com estas reflexões sobre o corpo governado. O seu trabalho, assente na exploração da fragilidade material e na inscrição da memória no gesto artístico, convoca um corpo que, tal como Isak e Agnes, se encontra simultaneamente exposto e protegido, vigiado e cuidado, ameaçado e preservado. As suas peças, frequentemente marcadas por processos de desgaste, suspensão, combustão simbólica ou decomposição controlada, operam na fronteira entre biopoder e necropoder, evidenciando como a vida é administrada através de regimes de contenção e como a morte pode ser reorganizada enquanto espaço de significado. Ao utilizar materiais sensíveis, precários ou sujeitos a transformação, Grécia Paola cria formas que não apenas representam o corpo, mas que o performam enquanto entidade sujeita ao tempo, à erosão e aos dispositivos que regulam a sua existência. Assim, o seu trabalho torna visível a tensão entre vulnerabilidade e resistência, revelando o corpo enquanto território político, sensorial e existencial, inscrito num contínuo entre cuidado, declínio e possibilidade de renovação (ver Figura 4).

Figura 4³

*Grécia Paola, Amor en Llamas [Amor em Chamas] (2025)
Escultura em papel de guardanapo. Dimensões variáveis*



Cronopolítica e mecanismos de controlo

A cronopolítica manifesta-se quando o tempo deixa de ser um fluxo neutro e transforma-se num mecanismo de controlo que molda a experiência dos corpos e a perceção do sofrimento. Em Bergman, essa dimensão temporal é particularmente evidente, pois o cinema convoca o corpo do espectador como organismo sensível, capaz de medir e interpretar a dor alheia a partir da própria corporeidade, numa experiência que

³ Este *happening* parte do princípio de que a destruição pelo fogo não só consome e destrói o corpo como também transforma o corpo fragilizado e desfeito num espaço potencial de renovação, de forma análoga às queimadas utilizadas para fertilizar o solo. Trata-se de um projeto em que o corpo (de papel) termina o seu ciclo: os detritos funcionam como testemunho material da sua presença no mundo.

Vivian Sobchack descreve como “intercorporeidade” (1992). A cronopolítica constitui-se dispositivo de dilatação e aceleração. Ao assistir ao sofrimento de Agnes em *Gritos e Sussurros*, o espectador não observa apenas a angústia, mas sente-a com intensidade física e ética, como se a dor se transferisse do corpo da personagem para o seu próprio corpo.

Essa experiência é intensificada pela taticidade visual de que nos fala Laura U. Marks em *The Skin of Film* (2000). Os planos aproximados da pele, dos rostos em lágrimas, do suor e dos lençóis do leito de Agnes aproximam o olhar da superfície do corpo, transformando o tempo filmico em duração háptica. A câmara não observa à distância, mas toca o corpo da jovem, criando uma relação sensorial empática com o espectador, em que cada instante se prolonga como experiência física. O ritmo dos relógios, os corredores, as oscilações entre momentos de crise e momentos sem dor criam uma sensação de tempo suspenso: não estamos no momento imediato da morte, mas também já não estamos no ritmo habitual da vida. O tempo permanece estático: as irmãs e Anna estão presas naquele espaço e naquele contexto até ao fim da vida de Agnes. Enquanto o corpo de Agnes viver, é um mecanismo de controlo que restringe a liberdade dos outros corpos. Aqui, a gestão da dor, o espaçamento das crises e o cuidado constante (ver Figura 5) fazem com que o espaço doméstico se transforme num dispositivo de administração da morte: organiza-se o ritmo da dor, decide-se quando medicar, quando aliviar, quando tocar no corpo, quando informar que nada mais é possível fazer.

Figura 5⁴

Frame do filme Gritos e Sussurros



Nas relações estabelecidas entre os diferentes corpos, a relação entre Agnes e Anna, a criada, é crucial e marcada por uma grande interdependência. Enquanto Agnes depende de Anna para gerir o sofrimento, Anna depende do seu trabalho para subsistir. Trata-se também de uma relação de poder: o corpo cuidado detém a posição social e económica que permite contratar o corpo cuidador, mas é o corpo cuidador que garante a sobrevivência e a supressão das necessidades vitais do corpo cuidado. Assim, ambos os corpos estão ligados por uma necessidade de sobrevivência, ainda que por motivos distintos: sobreviver diante da doença e sobreviver através do trabalho.

No filme há uma imagem muito forte em que Anna consola uma Agnes moribunda ao peito. Esse gesto de Pietà cruza simbolicamente biopoder e necropoder: sugere como o poder sobre a vida e sobre a morte passa, literalmente, pelas mãos e pelo corpo de quem

⁴ A vigilância emerge como elemento central, estabelecendo uma dinâmica entre o corpo que vigia e o corpo vigiado. Tanto em *Morangos Silvestres* quanto em *Gritos e Sussurros*, a cinematografia de Bergman não se limita à dimensão estética, mas constitui uma arquitetura de observação e registo do corpo, reforçando o conceito de “corpo arqueométrico” enquanto locus de inscrição.

cuida. Não é por isso de estranhar que, para Dennis Adams, em conversa com o crítico de arte Peter Doroshenko (1991), quem tem o poder e quem não tem o poder partilha a mesma condição de invisibilidade: *Looking back, I think it was from that moment on that I began to focus on the notion of exclusion - what is being left out or unsaid. [...] It's fascinating how those in power and those outside of power share the same condition of invisibility.* (Doroshenko, 1991, pp. 8-9).

Em *Morangos Silvestres*, a cronopolítica manifesta-se através de relógios sem ponteiros, sequências oníricas e *loops* temporais (em analepse, prolepse e elipse), que, ao suspender a cronologia narrativa, deslocam o sujeito do tempo linear para um tempo suspenso, o que permite ao espectador experienciar a consciência fragmentada de Isak. Falamos do conceito de *image-temps* de Gilles Deleuze (1989).

A articulação entre *image-temps* e taticidade visual evidencia como estas duas produções de Bergman transformam o tempo em regime sensível e moral, regulando simultaneamente percepção, representação e projeção. A temporalidade necropolítica de Mbembe evidencia-se na forma como Bergman organiza ritmos desiguais entre as imagens dos corpos, acelerando ou retardando enquadramentos, prolongando ou comprimindo durações, ocultando ou evidenciando gestos e expressões. O controlo do tempo no cinema revela-se, assim, instrumento para explorar vulnerabilidade, visibilidade e finitude dos corpos, demonstrando que não são apenas narrativos, mas também temporais, sensoriais e éticos.

Podemos aqui traçar um paralelismo com o trabalho de Michael Landy (ver Figuras 6 e 7), onde o artista evidencia o detalhe periférico ou marginal.

Figura 6⁵

Michael Landy, Nourishment (2024)

Água-forte sobre papel, 71 × 60 cm; edição de 6 + 1 prova de artista



⁵ Em 2002, o artista recolheu sementes de ervas daninhas, plantou-as no atelier, cuidou delas até crescerem e depois representou-as. As gravuras convidam o observador a refletir sobre a sua delicadeza e inusitada resiliência. Organismos que sobrevivem em condições adversas (em ambientes urbanos hostis, sujeitos à poluição, à escassez de luz, água e nutrientes e à possibilidade de serem arrancadas ou pisadas), ao optar por passar longos períodos a registá-las, o artista procurou conferir-lhes a dignidade apagada. Por serem capazes de se adaptar e de sobreviver em contextos difíceis, Michael Landy representa-as com grande detalhe e cuidado e transforma-as em assunto central da representação: o preenchimento da forma equilibra-se com o vazio do suporte, criando uma sensação de tempo suspenso.

Figura 7⁶

Michael Landy, Bypass, 2004 © Michael Landy
Lápis de cor sobre papel, 47,7 × 53,5 cm

**O regime escópico: corpos vigilantes**

Estratégia cinematográfica através da qual Bergman representa a passagem do tempo e a fragilidade do corpo, a luz opera como instrumento de registo contínuo dos processos metabólicos, transformando o espaço cinematográfico numa membrana intersticial que medeia (e controla) vida e morte. A luz funciona como metáfora panóptica, constituindo uma estrutura de vigilância sobre os corpos confrontados com o irremediável fim.

O dispositivo panóptico de Foucault revisita uma “penitenciária ideal” concebida por Jeremy Bentham no século XVIII, de estrutura circular, extremamente iluminada, com uma torre no centro. Sem refúgio da luz, da torre central um único vigilante pode ver todas as celas, mas os prisioneiros nunca sabem se estão a ser observados naquele momento, resultando na sensação de vigilância permanente e internalização do olhar examinador.

Em *Gritos e Sussurros*, a morte manifesta-se como um acontecimento privado: o leito de Agnes é testemunhado apenas pelas irmãs, pela criada e pelo padre antes da cerimónia fúnebre. Neste contexto, enquanto o corpo doente se encontra imerso nas relações de poder, a morte permanece fora dessas estruturas, excedendo-as e escapando à regulação.

Em *Morangos Silvestres*, a vigilância manifesta-se de forma auto-panóptica e onírica. A luminosidade intensa dos sonhos de Isak, eliminando quaisquer pontos cegos, reforça a ideia de regime escópico, em que a observação se articula com a responsabilidade ética sobre o corpo, diferenciando-se da vigilância disciplinar clássica.

Nos sonhos (que são, na verdade, pesadelos) há uma sensação de claustrofobia com a revisitação do passado e os quatro encontros perturbadores com um corpo desintegrado, uma caleche, um caixão, o reflexo do sócio e um olho ferido. A experiência de Isak como

⁶ No desenho *Bypass*, Landy representa a perna do seu pai após um acidente de trabalho. Embora isolado do todo, este fragmento, condensa a totalidade do corpo e da experiência na ferida. Mais do que uma mazela física, trata-se da mudança no posicionamento do corpo: se antes era um corpo produtivo, após o acidente, a qualidade de vida e sentido de pertença à comunidade foram afetados. A partir de um acidente, o corpo tornou-se imperfeito, sem se integrar nos parâmetros de produtividade.

médico prestigiado e simultaneamente como sujeito vulnerável evidencia a natureza paradoxal do ego. É uma personagem dual: disciplinador, mas, ao mesmo tempo, um corpo vigiado por si próprio. Podemos afirmar que realiza a sua própria autópsia ainda em vida [a palavra vem do grego: *autós* (próprio) e *opsis* (visão), ou seja, “ver por si mesmo”] (ver Figura 8).

Figura 8⁷

Frame do filme “Morangos Silvestres”



Tanto *Untitled* (1986) de Robert Gober como *Mira no Infinito* de Grécia Paola (ver Figuras 9 e 10) prolongam estas dinâmicas de vigilância para o campo da escultura contemporânea, revelando como o regime escópico excede o dispositivo cinematográfico e se materializa nos modos de organizar a visão no espaço da arte.

Em *Untitled* (1986), Gober apresenta um espaço privado tornado anónimo, normativo e controlado. Apesar de simbolicamente associada a contextos domésticos, a cama não revela sinais de especificidade ou aconchego, reforçando o seu efeito de estranheza. A sua apresentação isolada e quase clínica organiza e disciplina o olhar do espectador no espaço expositivo. Ao evocar intimidade, mas esvaziar-se de qualquer presença humana, funciona como superfície de projeção do corpo ausente, dispositivo que disciplina o olhar do espectador e encena uma vigilância silenciosa, próxima da lógica panóptica: remetendo para um espaço supostamente seguro tornado campo de observação.

⁷ Frame do filme *Morangos Silvestres* (1957), de Ingmar Bergman. Na cena representada, Sara segura o espelho a Isak Borg. O gesto de apresentar o espelho não é apenas literal, mas simbólico: obriga Isak a confrontar-se com a própria imagem e, metaforicamente, com a passagem do tempo, as memórias e a vulnerabilidade do corpo envelhecido. A composição do frame, a iluminação e a expressão das personagens reforçam a tensão entre cuidado, fragilidade e a consciência da finitude, elementos centrais na obra de Bergman.

Figura 9

*Robert Gober, Untitled (1986), madeira, algodão, lã, plumas e esmalte -
92,7 × 109,2 × 192 cm*

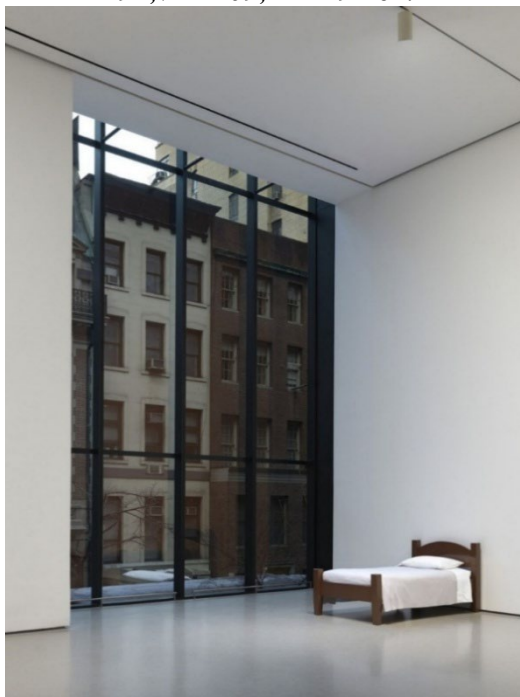
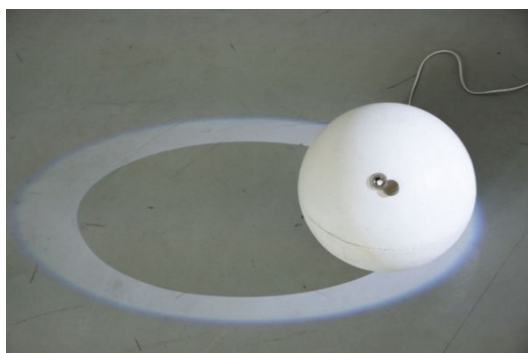


Figura 10

Grécia Paola, Mira no Infinito (2018). Gesso, espelho, luz, projetor, gesso cerâmico, visor, projetor. ≈ 50 cm (interior e exterior)



Já em *Mira no Infinito* (2018), a autora inverte a dinâmica interior-exterior ao convocar o espectador para dentro da obra. O fruidor, aproximando-se para observar o interior da escultura, é confrontado por uma panóplia de olhos que o fitam de volta, gerando uma relação especular na qual se torna simultaneamente vigilante e vigiado.

Se Gober trabalha a ausência do corpo como condição de controlo, Grécia Paola convoca a presença do corpo do observador como elemento necessário da obra, expondo-o a um regime escópico que se autorreatualiza no ato de ver. Em ambos os casos, tal como nos filmes de Bergman, a vigilância deixa de ser unidirecional e transforma-se numa arquitetura sensível que molda comportamentos e percepções.

Cores metabólicas

What kinds of aesthetics and designed media modulate and mutate metabolic processes? What speculative possibilities for healing, repairing or shifting metabolic relations might technological media practices offer? How do metabolic media tie together and multiply ways of recognising, describing and changing life-affirming and life-deleting local, regional, urban, rural and planetary situations?
(Carver, Allen, Cruz, Bronze & Francisco, 2025, s.p.)

A partir das ideias de Louise Carver e de Jamie Allen (2024), a cor nestes dois filmes é interpretada pela autora como “cor metabólica”: remetendo aos ritmos corporais e processos vitais. Um operador metabólico atua como um índice ou um agente que participa, revela ou transforma fluxos de energia, matéria e tempo. Batimentos cardíacos, respiração, fluxos energéticos e infraestruturas invisíveis tornam-se mediadores que conectam corpos, ambientes e políticas de vida e morte. Propõe-se que os meios coparticipem na representação dos dados biométricos. Esta perspectiva desloca a análise do corpo isolado para uma rede de interdependência, na qual vulnerabilidade e cuidado circulam em múltiplos níveis, desde o microcorporal ao macrosocial (Carver, Allen, Cruz, Bronze & Francisco, 2025, s.p.)

Retomamos Laura U. Marks (2000) na sua proposição da *haptic visibility* como forma de ver que aproxima o espectador da textura, da pele e do corpo das personagens. Através da cor, que pode ser vista como um marcador biológico ou diagnóstico visual, a experiência cinematográfica transforma-se em metabolismo sensorial, onde o olhar do espectador pulsa em sintonia com os fluxos vitais, afetivos e temporais representados na tela (Marks, 2000).

Morangos Silvestres é um filme em escala de cinzas. Esta síntese cromática confere-lhe clareza analítica no que toca ao tecido narrativo, onde o contraste a claro escuro é potenciador do efeito dramático nos rostos das personagens e funciona como dispositivo amplificador da atmosfera ominosa de presságio. O preto e branco estabelece um nivelamento e uma coexistência entre sonho, realidade e memória, proporcionando uma sobreposição temporal e psicológica das experiências de Isak. Esta indiferenciação da cor é uma indiferenciação cronológica: falamos de *kairós* (tempo oportuno, qualitativo, ligado à experiência) e não de *chronos* (tempo cronológico, linear e mensurável). Talvez por isso é que os relógios não têm ponteiros. O tempo recua e avança de forma sincrónica e rizomática, numa espécie de “sentimento oceânico” (Freud, 2008). Paul Virilio usa o termo *imagem fática* para designar imagens muito direcionadas e intensas, que “seguram” o olhar do espectador. Essas imagens não se dispersam no contexto visual; ao contrário, destacam-se por uma iluminação forte. A imagem fática, para Virilio, tem uma função retórica: não comunica necessariamente uma narrativa complexa, mas ativa a atenção imediata. Essas imagens reforçam a lógica da “máquina de visão”: a tecnologia cria imagens que direcionam a perceção, capturam o olhar e moldam como vemos o mundo.

Por seu turno, *Gritos e Sussurros* pode ser lido pela lente de Jane Bennett (2010) como um “ecossistema vibrante”, onde a matéria age sobre as personagens com força própria, tornando-se participante ativa no drama emocional e ético do filme. O vermelho-carmim surge como elemento recorrente que satura os espaços e define a atmosfera visual. O ambiente não é somente enquadramento, mas é protagonista, uma vez que contribui para a expressão e afetação dos estados emocionais (Bennett, 2010). Também é a cor que funciona como separador, um diafragma, que abre e fecha os capítulos do corpo-filme.

Em *Gritos e Sussurros*, a vigilância é intercorpórea e sensório-material. O corpo de Agnes, no leito da morte, é observado continuamente. Cada expressão da dor é registada na interioridade corporal que constitui as divisões da mansão. O vermelho que domina os interiores intensifica a corporeidade da doença. A cor em agência (Bennett, 2010), atua nas personagens e no espectador, materializa a visceralidade da dor, transformando a casa num prolongamento sensorial ou arquitetura do sofrimento. Segundo Jane Bennett (2010):

Spinoza's conative bodies are also associative or (one could even say) social bodies, in the sense that each is, by its very nature as a body, continuously affecting and being affected by other bodies. Deleuze explicates this point: the power of a body to affect other bodies includes a "corresponding and inseparable" capacity to be affected; "there are two equally actual powers, that of acting, and that of suffering action, which vary inversely one to the other, but whose sum is both constant and constantly effective". (Bennett, 2010, p. 21)

Figura 11⁸

Grécia Paola, *Chthonic beings* (2017). Sabão, orégãos, morango, látex, arame, papel crepe e piripiri. 5 × 7 × 15cm



Segundo Michel Pastoureau (2016), no ocidente, o vermelho remete-nos simbolicamente ao sangue, à violência, ao amor e à luxúria. Embora possa associar-se à alma, a tonalidade quente sugere temperatura corporal e pulsação sanguínea. A cor remete, consequentemente, para o corpo vivo, evidenciando a sua interioridade orgânica e dimensões de vulnerabilidade fisiológica (como na Figura 11). A composição cromática cria um ambiente contrastante, intenso e opressivo, conferindo aos espaços uma expressão da duração do corpo. No contexto da doença prolongada de Agnes, o vermelho evidencia a violência que a enfermidade exerce sobre o corpo, intensificando a percepção do sofrimento. Tal como em *Morangos Silvestres*, há uma sensação de claustrofobia e controlo: desta vez devido ao abuso da cor. Neste clima de tensão e de atmosfera severa, a mansão configura-se como prisão, restringindo a liberdade e vontade dos que a habitam e refletindo simultaneamente a certeza da finitude e a relação de interdependência entre corpos cuidador e cuidado (ver Figura 12).

⁸ A escultura é concebida como “matéria vibrante” (Bennett, 2010), susceptível de ser transformada pelos agentes atmosféricos e pelos materiais orgânicos de que se compõe. Estes processos promovem degradação natural, surgimento de bolor e alterações estruturais, revelando a vitalidade inerente à matéria. O bolor, longe de ser apenas sinal de deterioração, introduz novas texturas, odores e formas, fazendo da escultura um ente em constante co-agenciamento com o ambiente. A escultura deixa de ser um objeto estático, integrando processos ecológicos e temporais e evidenciando a interdependência entre matéria, vida e transformação

Figura 12

Frame do filme “Gritos e Sussurros”

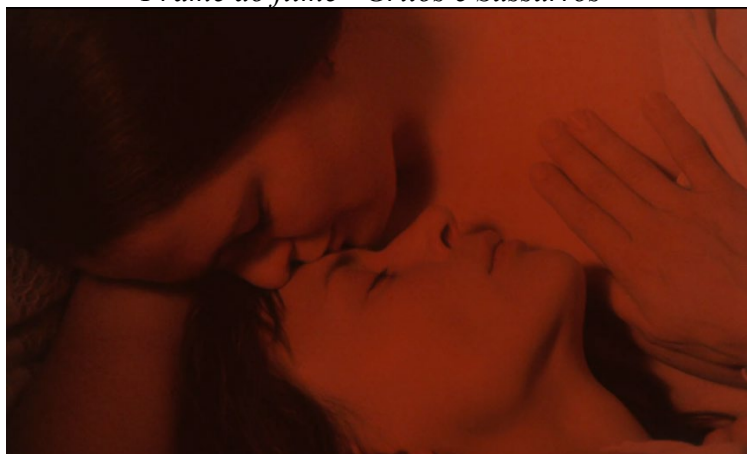
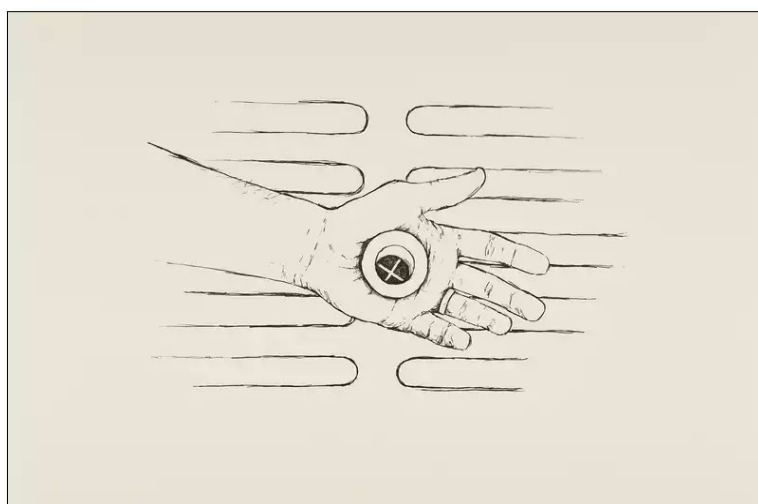


Figura 13⁹

Robert Gober, Untitled (Hand Drain) (2000). Litografia sobre papel Fabriano Tiepolo. c. 76,8 × 112,4 cm. Edição: 31/50 mais 8 provas de artista



Sara Ahmed, nas suas proposições sobre *queer uses* (2017), oferece uma lente crítica para repensar redes de poder e interdependência. O uso *queer* consiste em ressignificar objetos, práticas e infraestruturas de maneiras que subvertem os fins normativos aos quais foram destinados, “reorientando-os” em gesto de resistência. Quando combinada com os princípios dos *metabolic media*, permite imaginar fluxos vitais, sensoriais ou tecnológicos

⁹ Robert Gober centrou-se na fragilidade, na ausência e na exposição diante da doença nos anos 1980, em contexto da crise da SIDA, Gober apresentou lavatórios, propondo-os como comentário à crise e às ideias de que a limpeza do corpo poderia prevenir a transmissão do vírus. Os lavatórios surgem sem canalização, deixando de cumprir sua função. Tornam-se símbolos da impossibilidade de resolver a crise do corpo ou da vontade em tentar purificá-lo. Representados como brancos e aparentemente perfeitos, mas sem entrada nem saída, estes objetos podem ser entendidos como aproximações ao órgão metabólico: deveriam permitir o fluxo de água e resíduos, mas recusam o metabolismo. São órgãos sem função fisiológica, fragmentados, depósitos fechados que bloqueiam o fluxo. Dada a temática da sexualidade, da SIDA e do corpo queer, os lavatórios remetem também à exigência social de limpeza, mas sem oferecer a infraestrutura necessária para a sustentar, reforçando a tensão entre expectativa e impossibilidade.

que escapam aos regimes de controlo e previsibilidade, abrindo espaços de subversão e reapropriação do corpo e da experiência.

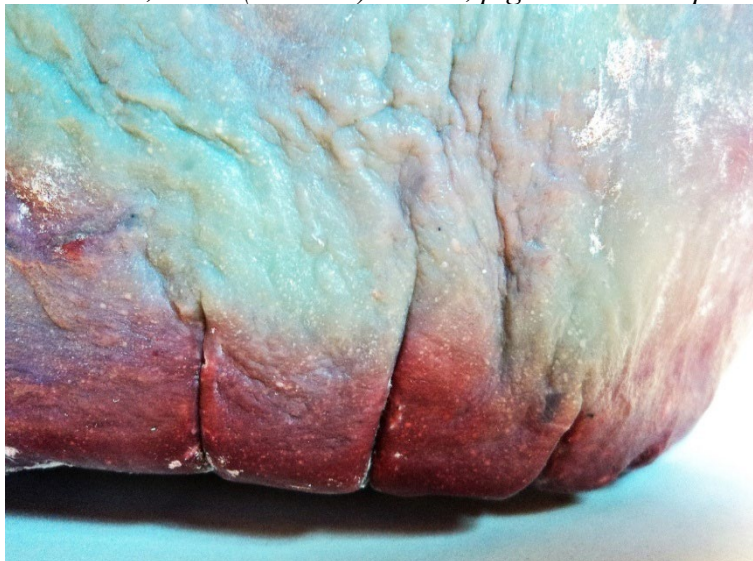
Figura 14¹⁰

Robert Gober, Heart in a Box (2014-2015). Alumínio corrugado, vidro fundido, papel, gesso e tinta. 16,5 × 26,7 × 29,7 cm



Figura 15¹¹

Grécia Paola, Flesh (2016-17). Sabão, pigmento. Photophragm



¹⁰ Em *Heart in a Box* de Robert Gober, um coração frágil, feito em vidro, repousa dentro de uma caixa de encomenda, tornando-se um objeto simbólico que medeia a interioridade emocional do corpo e a dimensão transacional do símbolo cultural. O coração humano cria simultaneamente um espaço metabólico (a caixa torna-se um corpo por um gesto de querer use), e transforma-se num órgão inútil que, tal como os lavatórios nega a sua função fisiológica. O coração está separado do corpo: apresenta processos vitais como informação simbólica, mas recusa a sua realização material, questionando a relação entre representação, metabolismo e incapacidade de cumprir as funções vitais do corpo.

¹¹ Partindo do princípio do querer use de Sara Ahmed, o sabão é explorado para funcionar como corpo: superfície, pregas, manchas, rugas e volumes que remetem para a corporalidade. Trata-se de um corpo que, apesar de ser constituído por um material destinado a limpar o corpo (sabão), revela a materialidade da pele e a volumetria inerente à forma corporal.

Os meios explorados tanto no cinema como na prática artística reabrem a possibilidade de reinscrever o corpo no mundo, de reconfigurar ritmos corporais, de reinventar relações entre corpo e ambiente e de ativar formas alternativas de temporalidade ou sensorialidade.

No ensaio de Teresa Norton Dias *Contribuições para a dialética corpo-mediação a partir do legado de Pina Bausch*, a coreografia *Minuten Beat* é analisada precisamente como um exemplo de mediação entre corpo e objeto, já que o batimento cardíaco de Regina Advento (captado durante um exame médico) é usado como base sonora para a dança, fundindo o corpo biológico e a performance artística num gesto mediado (Dias, 2020). Essa “dialética corpo-mediação” que Dias descreve através da tensão entre presença corporal viva e a sua representação mediada por tecnologia, ressoa na escultura de Gober. Nesse sentido, tanto *Minuten Beat* como *Heart in a Box* (ver Figura 14) tomam o corpo como dispositivo mediador e podem ser considerados *metabolic media*.

Agentes etiológicos ou prenúncios da morte

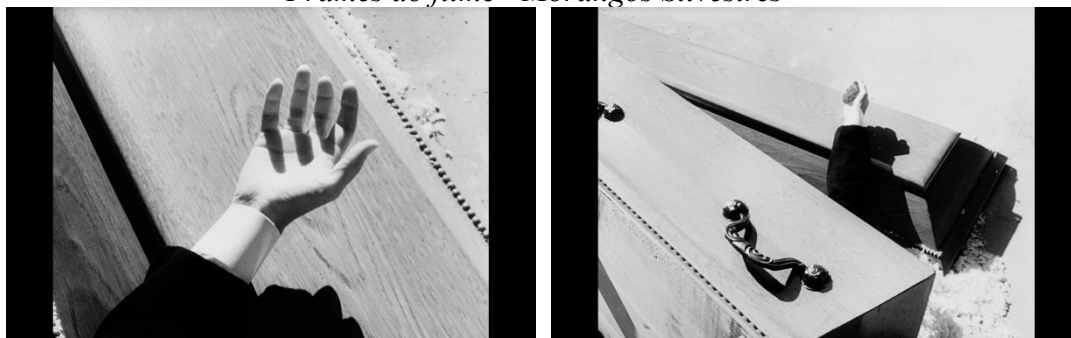
A morte faz-se anunciar nos enquadramentos de Bergman através de *memento mori*: artefactos que nos recordam da finitude da vida. Este simbolismo evidencia a transitoriedade da existência e a vulnerabilidade do corpo humano.

Em *Morangos Silvestres*, o declínio físico do protagonista manifesta-se de forma subtil e progressiva. Apesar de uma carreira de cinquenta anos e do respeito dos pares na Academia, este reconhecimento não o protege da mortalidade, da doença ou do insucesso das relações interpessoais. O envelhecimento e a deterioração corporal não se apresentam como eventos súbitos ou fatais, mas sim como um processo contínuo de perda gradual de vitalidade e de manutenção controlada do equilíbrio físico. O corpo configura-se numa zona instável: já não saudável, mas capaz de persistir perante a vulnerabilidade. Aqui, os pesadelos de Isak funcionam como sensores simbólicos do medo e da frustração de uma vida não vivida, que culmina na relação com Sara. O filme constrói uma cartografia interior que reflete a experiência do corpo, recorrendo à observação de espaços e objetos, como espelhos, corredores e portas. Como nos diz Irene Vallejo (2021):

A nossa pele é uma grande página em branco; o corpo, um livro. O tempo vai escrevendo pouco a pouco a sua história nas faces, nos ventres, nas barrigas, nos sexos, nas pernas. Acabados de chegar ao mundo, imprimem-nos na barriga um grande 'O', o umbigo. Depois vão aparecendo lentamente outras letras. As linhas da mão. Os sinais, como pontos finais. Os riscos que os médicos deixam quando abrem a carne e depois a cosem. Com os anos, as cicatrizes, as rugas, as manchas e as ramificações varicosas traçam as sílabas que relatam uma vida. (Valejo, 2021, p. 78)

Como relata a própria personagem a Agda, ao acordar de manhã após o sonho da noite do primeiro dia de junho, o Professor percorre, numa caminhada matinal, ruas desertas ou em ruína, num mundo que parece findar, marcado por ausência de corpos e evidências de abandono e deterioração na arquitetura. Neste espaço, tem quatro encontros que o perturbam: um corpo com rosto disforme, compactado sobre si, que tomba e se desintegra, expelindo uma substância escura no chão; uma caleche funerária, transportando um caixão, cuja roda se solta e quase atinge o Professor antes de se desintegrar; um caixão que cai ao chão e se abre, revelando parcialmente um corpo morto pelo antebraço (ver Figuras 16 e 17).

Figuras 16 e 17
Frames do filme “Morangos Silvestres”



As esculturas *Mãos Vanitas* exploram o fragmento do corpo, mais concretamente o antebraço. Inspirando-se na experiência de um corpo diabético sujeito a neuropatias, consequência do descontrolo dos níveis de açúcar no sangue e da duração da doença, o projeto propõe investigar a intensificação da percepção sensorial. Estas mãos, mesmo em estado de putrefação, continuam a procurar sentir e a manifestar a sensação da fragilidade decorrente da progressão da diabetes. Para uma artista, membros incapazes de criar transformam-se em símbolos da perda de agência corporal. Estas mãos fragmentadas funcionam como *Vanitas* contemporâneas, retomando a tradição barroca em que objetos e representações corporais recordavam a efemeridade da vida e a decadência do corpo. Semelhante aos filmes de Bergman, como *Gritos e Sussurros*, em que a casa, os objetos e os espaços agem como extensões dos corpos e emoções das personagens, os membros da artista tornam-se *metabolic media*: veículos de energia vital, memória e afeto, mas também de limite. A obra transforma a fragilidade física em experiência sensível e estética. Ao serem representados em sabão, a fragilidade do material reforça a efemeridade da existência: facilmente desgastável, derretendo ou desfazendo-se (Ver Figuras 18,19 e 20).

Os relógios assumem um papel simbólico evidente: em *Morangos Silvestres*, os relógios sem ponteiros (ver Figura 21) sugerem um tempo estagnado ou esgotado, enquanto em *Gritos e Sussurros* o compasso dos relógios indica a irremediável passagem do tempo e anuncia uma contagem decrescente, sendo que, mesmo quando Agnes dá corda ao relógio, apenas prolonga simbolicamente o tempo. Outros sinais da morte aparecem em ambos os filmes, como o grasnar de corvos e gralhas.

A relação com a morte e a sua representação é recorrente em diferentes filmes de Bergman. Em *O Sétimo Selo* (1957), a morte é personificada, evidenciando o fascínio do cineasta por este tema. A experiência pessoal de Bergman contribui para este interesse: o pai, Erik Bergman, era pastor de hospital, e o jovem Ingmar teve contacto com corpos transportados e mortos em diferentes estados de decomposição, o que moldou a centralidade da morte no seu imaginário cinematográfico.

Figura 18

*Grécia Paola, Mãos Vanitas (2021).
Sabão, pigmento e pregos
25 x 10 x 10 cm*



Figura 19

*Grécia Paola, Mão Cristalizada (2018).
Sabão, pigmento e açúcar. Dimensões
variáveis*



Figura 20

*Mão Podre (2018).
Escultura em sabão, pigmento e açafrão - 30 x 9 x 9 cm*



O corpo em processo de deterioração é uma presença recorrente em ambos os filmes, manifestando-se tanto na materialidade do olho afetado por detritos (*Morangos Silvestres*) como na expressão vocal e corporal da dor (*Gritos e Sussurros*). A medição do tempo realiza-se pelo silêncio, pontuado apenas pelo som do relógio, pelo roçar das roupas e, por vezes, pelos gemidos de dor ou pelas conversas entre as irmãs e Anna.

Figura 21¹²
Frame do filme “Morangos Silvestres”



O filme *Gritos e Sussurros* constrói-se a partir do contraste entre os sussurros e os sons subtis do ambiente e os gritos que irrompem como expressão extrema. Esta oscilação entre diferentes volumes de vocalização reforça a sensação de aprisionamento das personagens, tanto na casa, que se apresenta quase como um organismo metabólico, como no corpo moribundo de Agnes.

Figura 22
Frame do filme “Gritos e Sussurros”



Este grito é simultaneamente audível e visível no rosto de Agnes (ver Figura 22), que não se priva da sua expressividade: o rosto contorce-se e distorce-se numa fealdade profundamente dolorosa. Agnes encontra no grito uma via de escape, enquanto as

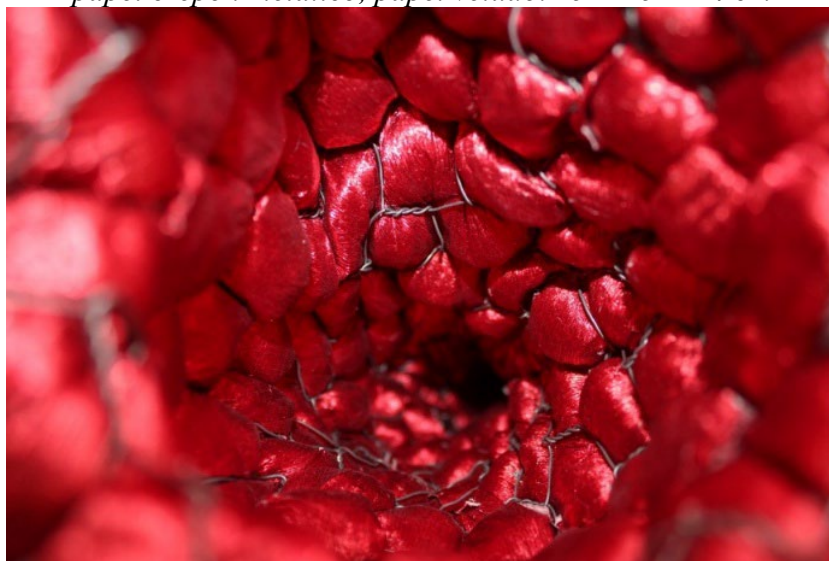
¹² A ausência de ponteiros nos relógios reforça esta dimensão, dado que o corpo é simultaneamente sujeito e objeto de vigilância, exposto à medição e à observação do tempo que passa. A personagem percebe que a figura é ele próprio, um sósia que o chama, levando-o a acordar em terror; o olho ferido, observado num letreiro luminoso de estabelecimento de optometria encimado por um relógio de rua. Um olho que perde integridade, verte ou expela matéria escura, sugerindo lesão como um edema macular ou cegueira (ver Figura 23), materializando uma ampulheta de sangue.

restantes personagens permanecem silenciosas diante desta manifestação limite, quase animal, que não conseguem acompanhar nem enfrentar.

Ada Ackerman (2020) explora a dificuldade em definir o grito no cinema de Sergei Eisenstein. Ackerman (2020) refere Bataille ao observar que, em momentos extremos, a vida humana concentra-se de forma quase bestial na boca. O indivíduo sobrecarregado inclina a cabeça e estica o pescoço de forma frenética, fazendo da boca uma extensão da coluna vertebral, assumindo uma postura mais própria de animais.

Figura 23¹³

Grécia Paola, A beleza é tudo o que ilumina em silêncio... (2017). Arame galvanizado, papel crépon metálico, papel veludo. 15 × 15 × 14 cm



Nesses momentos, o indivíduo sobrecarregado inclina a cabeça e estica freneticamente o pescoço, fazendo da boca, na medida do possível, uma extensão da coluna vertebral, adotando uma posição normalmente encontrada na constituição dos animais. Este motivo visual da boca aberta marca a passagem da fala humana para a animalidade, diluindo a fronteira entre interior e exterior e dando acesso a uma “carne informe”, a um espaço íntimo usualmente invisível, que Roelens descreve como “o rosto visto por dentro” (ver Figura 23). Essas dimensões viscerais e regressivas tornam a boca aberta uma forma energética e perturbadora de excesso, constituindo uma potente fonte de afeto.

Considerações finais

Quando mobilizado como ferramenta analítica, o conceito de “corpo arqueométrico” permite compreender o corpo como instrumento contínuo de monitorização e registo. Ao mesmo tempo, o corpo funciona como referência, permitindo interpretar o mundo diegético a partir de si mesmo. Recorre-se à experiência da diabetes como meio de aproximação a duas situações centrais nos filmes de Bergman: o receio da morte e a

¹³ O fruidor é convidado a observar e, inclusivamente, a adentrar um espaço revestido de vermelho, como se penetrasse no interior de um corpo, entrando em contacto com as suas paredes internas e com os processos metabólicos que nele decorrem.

decadência do corpo. Viver com uma doença crónica é viver num corpo que está constantemente a ser medido, e, portanto, que conhece intimamente a lógica do biopoder.

Donna Haraway, em *A Cyborg Manifesto* (1985), alerta para os limites de uma conceção humanista e individualista do corpo, propondo que este não deve ser entendido apenas como uma entidade biológica ou disciplinar, autónoma, mas um organismo em rede, atravessado por relações tecnológicas, sociais e simbólicas. A partir desta perspetiva, o “corpo arqueométrico” que mede, documenta e regula experiências sensíveis, deve ser reinterpretado, não como um centro estável de observação, mas como um nodo numa ecologia mais ampla de agentes, afetos e tecnologias. Se até agora a análise tende a concentrar-se na sensibilidade ética do corpo individual e na sua inscrição temporal, a leitura à luz de Haraway desloca esta centralidade. O corpo não é isoladamente mensurável, nem totalmente governável. A dor, a vulnerabilidade e a morte não são experiências privadas, mas efeitos de sistemas complexos de interação entre corpos humanos, dispositivos técnicos, infraestruturas de saúde e regimes de poder.

Procurámos perceber como Bergman evidencia a sensação de viver num corpo que é constantemente observado, medido e regulado e que, ainda assim, permanece finito e profundamente humano. Mas pensar a vulnerabilidade e a finitude não como propriedades individuais, permitiu-nos vê-las como fenómenos distribuídos em redes de interdependência.

A experiência de Isak ou de Agnes pode ser lida, assim, não apenas como representação do sofrimento individual ou da proximidade da morte, mas como expressão das mediações tecnológicas e das estruturas institucionais que atravessam simultaneamente o espaço diegético e o espaço social contemporâneo e moldam a sua temporalidade física e afetiva. Esta dimensão relacional contraria um foco na sensibilidade e na experiência ética do corpo singular.

Neste artigo, reforçamos a conceção de Bergman como criador de territórios cinematográficos que tornam visíveis as relações entre cinema, corpo e finitude na produção artística contemporânea, e a relevância atual da sua obra como espaço de problematização e reflexão sobre a condição humana. Reconhecemos que o corpo incorpora tecnologias de monitorização, dispositivos médicos, dinâmicas institucionais e formas de cuidado que excedem o sujeito. O corpo não é isoladamente mensurável, nem totalmente governável. A dor, a vulnerabilidade e a morte não se reduzem a vivências privadas; emergem na interseção de redes complexas que articulam corpos, tecnologias e instituições. A sua experiência só pode ser compreendida desta forma. Tanto no cinema como na prática artística, os meios oferecem possibilidades de reinscrever o corpo no mundo, de repensar ritmos corporais, reinventar relações entre corpo e ambiente e ativar outras formas de temporalidade e sensorialidade, abrindo espaço para uma reconsideração do corpo enquanto entidade múltipla, híbrida e interdependente.

Referências

- Ackerman, A. (2020). Eisenstein's screams. In I. Christie & J. Vassilieva (Eds.), *The Eisenstein universe* (pp. 91–114). Bloomsbury.
- Ahmed, S. (2019). *A política cultural das emoções* (2.^a ed.; M. S. Cardoso, Trad.). Orfeu Negro. (Obra original publicada em 2004)
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press.
- Bergman, I. (Real.). (1957). *Morangos silvestres* [Filme]. Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (Real.). (1972). *Gritos e sussurros* [Filme]. Svensk Filmindustri.

- Carver, L., Allen, J., Cruz, F., Bronze, M., & Francisco, O. V. (2024). Editorial. In *HUB: Issue #3 – Metabolic Media, Autumn 2024* (L. Carver & J. Allen, Guest Eds.; F. Cruz, M. Bronze & O. V. Francisco, Eds.). i2ADS – Research Institute in Art, Design and Society. *HUB*. <https://www.researchcatalogue.net/view/3286462/3286463>
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press. (Obra original publicada em 1985)
- Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: An overview. *Historical Social Research*, 36(4), 273–290. <https://doi.org/10.12759/hsr.36.2011.4.273-290>
- Foucault, M. (1999). *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975–1976)* (M. B. da Motta, Trad.). Martins Fontes. (Obra original publicada em 1997)
- Foucault, M. (2003). *História da sexualidade I: A vontade de saber* (M. B. da Motta, Trad.). Graal. (Obra original publicada em 1976)
- Foucault, M. (2003). “Society must be defended”: *Lectures at the Collège de France, 1975–1976* (D. Macey, Trad.). Picador.
- Freud, S. (2008). *O mal-estar na civilização* (A. Cabral, Trad.). Relógio d’Água. (Obra original publicada em 1930)
- Instituto Português de Retina. (n.d.). *Retinopatia diabética*. <https://www.institutoderetina.pt/patologias/retina/retinopatia-diabetica/10/>
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Trad.). Blackwell. (Obra original publicada em 1974)
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Matos, G. (2025). Corpo arqueométrico e necropoder: Espacializações da doença crónica no cinema de Bergman. In *Livro de Resumos do Cinema e Território 2025*. https://cinemaeteritorio.uma.pt/wp-content/uploads/2025/11/livro_resumos_ct_2025.pdf
- Mbembe, A. (2003). Necropolítica. *Public Culture*, 15(1), 11–40. <https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>
- Mbembe, A. (2019). *Necropolitics*. Duke University Press.
- Norton Dias, T. (2020). Contribuições para a dialética corpo-mediação a partir do legado de Pina Bausch. *Cinema & Território*, 1(5), 211–218. <https://doi.org/10.34640/UNIVERSIDADEMADEIRA2020DIAS>
- Pastoreau, M. (2016). *Vermelho: História de uma cor* (A. F. dos Santos, Trad.). Objectiva. (Obra original publicada em *Rouge: Histoire d’une couleur*)
- Doroshenko, P. (1991). Interview with Dennis Adams. *Journal of Contemporary Art, Spring/Summer*, 5–11.
- Puar, J. K. (2021). *O direito à mutilação: Debilidade, capacidade, deficiência* (R. S. Silva, Trad.). n-1 edições. (Obra original publicada em 2017)
- Radio France. (2020, 2 de novembro). *Épisode 1/4 : Le noir à travers les âges, avec Michel Pastoreau* [Podcast]. *La Compagnie des Œuvres*. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/le-noir-a-travers-les-ages-6611725>
- SNS24. (2025). *Rastreio da retinopatia diabética*. <https://www.sns24.gov.pt/tema/prevencao-e-cuidados-de-saude/rastreio-da-retinopatia-diabetica/>
- Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton University Press.
- Vallejo, I. (2021). *O infinito num junco*. Bertrand Editora.