



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA

**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARQUITETURA, ARTES E TECNOLOGIAS DA
INFORMAÇÃO**

MESTRADO EM FOTOGRAFIA

O ESPAÇO DO NÃO-DITO:
Arquivo, Lacunas e a Imaginação na Reconfiguração
da Memória

Dissertação apresentada a provas públicas para a obtenção do grau de Mestre em Fotografia, orientado pela
Professora Doutora Catarina Isabel Santos Patrício Leitão

Isabel Maria Pombo Campos Dantas dos Reis, nº 22212339

2025

www.ulusofona.pt

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARQUITETURA, ARTES E TECNOLOGIAS DA
INFORMAÇÃO
MESTRADO EM FOTOGRAFIA

O ESPAÇO DO NÃO-DITO:
Arquivo, Lacunas e a Imaginação na Reconfiguração
da Memória

VERSÃO FINAL

Tese defendida em provas públicas na Universidade Lusófona, Centro
Universitário de Lisboa no dia 26/03/2025, perante o júri, nomeado pelo
Despacho de Nomeação n.º: 189/2025, de 20 de fevereiro, com a seguinte
composição:

Presidente:

Prof. Doutor Orlando Miguel Gaspar Franco;

Arguente:

Prof. Doutor Luís Miguel Rodrigues Liberal Alegre da Silva, Universidade
Lusófona - CUL;

Orientador:

Profª Doutora Catarina Isabel Santos Patrício Leitão.

Isabel Maria Pombo Campos Dantas dos Reis, nº 22212339

2025

Epígrafe

Cada ser (vivo e não vivo [...]) tem uma trajectória, a sua trajectória única, particular, irreproduzível, impossível de imaginar e descrever em todo o seu detalhe.

Daniel Barroca, *O que é o Arquivo?*, 2017

Dedicatória

À Clorinda, em quem, ao acabar, tudo começou.

Agradecimentos

São muitas as pessoas a quem muito devo, e uma lista extensa de nomes poderia aqui figurar, não fosse o receio de cometer injustiças para com aquelas que ficariam de fora. A profundidade e diversidade das coisas que devo a diferentes pessoas são tão significativas que só poderei reconhecer plenamente algumas delas com o passar do tempo, através de introspecção, maturação e retrospectão.

Agradeço a quem me gerou e permitiu que nascesse. A quem, antes de mim, habitou o mesmo corpo que eu vim a habitar. Às vidas que orbitam essa. À vida com quem partilho a minha há mais de metade da duração de ambas. A quem gerou essa vida.

Agradeço também a outras vidas que se têm cruzado com a minha e que, de forma generosa, a têm enriquecido profundamente. Este trabalho é tanto meu quanto de todos aqueles que, directa ou indirectamente, contribuíram para o seu percurso, deixando marcas que carrego comigo, muitas vezes sem plena consciência do impacto que tiveram.

E claro, agradeço à Catarina, minha orientadora e agora também amiga, por me guiar com a mestria exacta e necessária para que este trabalho pudesse nascer.

Resumo

Imagens, objectos, escritos, vídeos, sons: estas são as marcas que os seres humanos vão imprimindo nos espaços que habitam. Com isso, criam constelações de objectos ou registos aos quais só a sua existência única e incopiável dá sentido. Com o inevitável desaparecimento desse ser, perdem-se também muitas das ligações que sustinham essa constelação. E então outras podem aparecer. Com o trabalho plástico que alimenta esta investigação, pretende-se explorar a capacidade de uma narrativa oferecer compreensão e significado ao arquivo, ao mesmo tempo destacando as suas limitações enquanto mediador da narrativa. Centra-se, assim, na ausência da figura do narrador da sua própria história. Ao fazê-lo, centra-se também na presença de narradores alternativos que procurem dar sentido aos registos, ou mesmo manter - e até reorganizar - vestígios deixados por outros.

Este projecto artístico examina a intersecção entre a memória, a colecção e o arquivo e a ausência de um narrador e, conseqüentemente, o potencial de criação de novas narrativas. Através de uma série de produções artísticas pretende-se criar reflexões sobre o lugar da memória e a construção de novas narrativas na ausência de narrador.

PALAVRAS-CHAVE

Arquivo; Constelação; Imaginação; Memória; Contador de Histórias

Abstract

Images, objects, writings, videos, sounds: these are the traces that humans imprint upon the spaces they inhabit. Through these, they create constellations of objects or records imbued with meaning by their unique and unrepeatable existence. With the inevitable disappearance of that being, many of the connections sustaining such constellations are also lost. And yet, new ones may emerge. The artistic work underpinning this investigation seeks to explore the ability of a narrative to provide understanding and meaning to the archive, while simultaneously highlighting its limitations as a mediator of storytelling. It focuses on the absence of the narrator of their own story, while also emphasising the presence of alternative narrators who seek to interpret the records or even preserve—and potentially reorganise—the traces left by others.

This artistic project examines the intersection of memory, collection, and archive, alongside the absence of a narrator, and consequently, the potential for creating new narratives. Through a series of artistic productions, the aim is to reflect on the place of memory and the construction of new narratives in the absence of a storyteller.

KEYWORDS

Archive; Constellation; Imagination; Memory; Storyteller

Índice Geral

Epígrafe	2
Dedicatória.....	3
Agradecimentos.....	3
Resumo	5
Índice Geral.....	7
INTRODUÇÃO	8
I - MEMÓRIA E ARQUIVO	14
1.1 - FORMAÇÃO DO ARQUIVO E MEMÓRIA E A NOÇÃO DE FINITUDE	16
1.2 - FOTOGRAFIA COMO INSTRUMENTO ETERNIZANTE E REFORÇO DE AUSÊNCIAS	19
1.3 - FOTOGRAFIA COMO ACTO DE CRIAÇÃO DE MEMÓRIA	22
1.4 - FOTOGRAFIA COMO ACTO DE INCLUSÃO E COMO ACTO DE EXCLUSÃO	23
II - ELEMENTOS DESCONTÍNUOS E O IMPULSO NARRATIVO: A IMPORTÂNCIA DA IMAGINAÇÃO NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA	25
2.1 - IMAGINAÇÃO QUE PREENCHE LACUNAS	26
2.2 - A FUNÇÃO POÉTICA DA MENTIRA	28
III - CONSTELAÇÕES E WUNDERKAMMERS COMO CONSTRUÇÕES SUBJECTIVAS	30
3.1 - CONSTELAÇÕES COMO ESPAÇOS DE RE-ORGANIZAÇÃO E RE-CRIAÇÃO....	31
3.2 - A INFORMALIDADE DOS ASTERISMOS	32
3.3 - WUNDERKAMMER: ESPAÇOS DE CURIOSIDADE E RECONFIGURAÇÃO	35
3.3 - A CASA COMO WUNDERKAMMER.....	36
3.5 - A FOTOGRAFIA COMO WUNDERKAMMER.....	38
3.6 - POTENCIAL RE-CRIATIVO	41
CONCLUSÃO.....	42
BIBLIOGRAFIA.....	45
APÊNDICE:	SEIS PROJECTOS ARTÍSTICOS
I - ÁGUA A FERVER.....	51
II - MONSTRO PRETO.....	59
III - 16 RC DTO	66
IV - MNEME.....	72
V - QUERO QUE RECORDES.....	78
VI - IMPERMANENTIA	86
BIBLIOGRAFIA.....	94

INTRODUÇÃO

A morte, o desaparecimento e a inexorável passagem do tempo criam fendas na continuidade dos testemunhos humanos, interrompendo narrativas e fragmentando a memória colectiva e individual. Esta investigação pretende destacar essas ausências¹, explorando as lacunas deixadas por estas ausências e como a imaginação humana preenche os vazios deixados pela morte, reconfigurando narrativas e tecendo novos significados. A investigação cujo resultado aqui se apresenta, examina a interseção entre memória, arquivo² e a ausência do contador original da história, questionando como, da morte se pode criar vida através da imaginação e da produção artística.

Este estudo assenta na premissa de que a memória não é um repositório estático de factos imutáveis, mas sim uma construção dinâmica e subjectiva, profundamente influenciada pelo observador e pelas condições do presente. Os fragmentos de memória - objectos tangíveis, imagens, sons, escritos - são entendidos como agentes activos na construção de significados. Como observa o antropólogo Daniel Miller, *"Os objectos certamente não falam. Ou será que falam?"* (Miller, 2008, p. 10). Esta perspectiva convida-nos a reconsiderar o papel dos objectos na narrativa da memória.

Neste contexto, surgem questões fundamentais que orientam a investigação: Como podem as lacunas na memória e nos arquivos ser entendidas não apenas como limitações, mas também como oportunidades criativas para a reconfiguração das narrativas interrompidas? De que maneira podem os objectos e vestígios tangíveis, muitas vezes vistos como fragmentos desconexos, contribuir para a reconstrução de histórias e para o preenchimento dos vazios deixados pela ausência? E como pode a prática artística, através da sua capacidade de evocação, imaginação e reconfiguração, transformar esses espaços de ausência em novos significados e novas narrativas?

O conceito de lacuna é central nesta investigação. As ausências, os fragmentos e as falhas nos arquivos são vistos não apenas como desafios, mas como oportunidades para a reconstrução das memórias, proporcionando novas leituras e interpretações. Esta abordagem

¹ A ausência, neste contexto, refere-se ao estado de não presença de algo ou alguém, mas não no sentido filosófico ou fenomenológico. Não deverá ser entendida como um vazio ontológico, mas antes de forma mais concreta e pragmática, como algo que está ausente - tangivelmente ou não - não tendo necessariamente desaparecido por completo: o que está ausente não terá sido eliminado, mas passado a existir fora do campo da visibilidade ou do consciente, sendo deixado para uma outra forma de registo ou memória.

² O termo "arquivo" é usado aqui no de agrupamento ou colecção de objectos, memórias ou informações que são recolhidas e preservadas, mas não com a formalidade ou a estrutura arquivística. Wolfgang Ernst disse: "tendo-se tornado uma metáfora universal para todos os tipos de armazenamento e memória, o 'arquivo' foi descaracterizado", querendo com isso dizer que o termo foi amplamente apropriado e extrapolado para descrever não apenas arquivos físicos ou institucionais, mas também sistemas digitais, memórias culturais, pessoais, e até funções cerebrais, descolando-o das suas raízes no contexto técnico, histórico e institucional. (Ernst, 2018, p. 49). É nesse sentido amplo que o termo "arquivo" é usado nesta pesquisa.

ressoa com as palavras de Gaston Bachelard, que descreve a casa como um cosmos íntimo: *"Pois a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos."* e o vazio, ou lacuna, *"matéria da possibilidade de ser!"* (Bachelard, 1993, pp. 200, 300).

A pesquisa está intrinsecamente ligada ao trabalho artístico desenvolvido durante o mestrado³, incluindo exposições e publicações. Estes projectos artísticos funcionam como um campo experimental para testar e expandir as ideias teóricas discutidas na dissertação. Walter Benjamin observa que *"A natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente."* (Benjamin, 2017, p. 50), sublinhando a capacidade da arte de revelar aspectos da memória e do arquivo que podem escapar à percepção consciente.

A base teórica desta investigação apoia-se em autores como Jacques Derrida, William James, Wolfgang Ernst, Gaston Bachelard. Ernst assume as lacunas como parte inalienável do arquivo. Derrida propõe uma visão do arquivo como um espaço de esquecimento e selecção, onde a memória é constantemente reconfigurada. William James distingue entre imaginação produtiva e reprodutiva como formas de preencher lacunas ou dar sentido a memórias. Bachelard, por sua vez, apresenta o espaço como um reservatório de memória e imaginação, onde os vestígios podem ser reinterpretados poeticamente.

Esta tese explora como os objectos, as imagens e as memórias formam redes de significado, moldadas pelo olhar e pela imaginação do observador, abrangendo desde o registo pessoal a registos alheios ou não-familiares, ilustrando a dinâmica da memória e da construção do passado como um processo contínuo e transformador.

O método adoptado envolve a construção e desconstrução de constelações, uma prática que reflecte como o ser humano estabelece conexões entre pontos dispersos, processo este que se torna uma metáfora para a organização e atribuição de sentido às memórias e aos vestígios encontrados, numa tentativa de resgatar possíveis narrativas do passado e em simultâneo construir novos significados e novas narrativas.

Em última análise, esta pesquisa propõe que a procura por vestígios, seja no âmbito familiar ou em arquivos mais distantes, é uma jornada de reconstrução de sentidos e narrativas. A memória, ao ser reorganizada, oferece não apenas uma forma de entender o passado, mas

³ Descrições detalhadas e documentação visual destes trabalhos encontram-se no [Apêndice](#) desta tese.

também de projectar novas formas de viver no presente, mantendo vivas as vozes do que foi e permitindo que essas vozes continuem a ecoar na construção do nosso legado.

Este documento resulta de um trabalho de investigação centrado na prática artística. Temos presente que é um campo novo de trabalho e por esse motivo combinámos uma análise mais formal aos conceitos, com uma redacção criativa de alguns dos pressupostos analisados.

TRABALHOS DE PROJECTO: PUBLICAÇÕES

Esta investigação teórica é complementada e informada por uma série de trabalhos práticos, que incluem três publicações e três exposições:

- [ÁGUA A FERVER](#) (Setembro 2023) é uma publicação que investiga a comida como veículo metafórico para viagens no tempo e espaço, reunindo páginas manuscritas de receitas, num processo que visa reavivar memórias e perpetuar existências através de registos culinários. Partindo de um caderno de receitas pessoal, a obra examina a intersecção entre comida, cultura e memória, servindo como janela para compreender experiências humanas e identidades culturais.
- [MONSTRO PRETO](#) trata-se de uma maquete para livro de autor que explora a confluência entre memória e experimentação poética, utilizando frases retiradas de aerogramas trocados durante a guerra colonial, entre um soldado e a sua noiva. Inspirado pela técnica de *cut-up* de William S. Burroughs, o projecto transforma correspondências íntimas num exercício de deslocamento e recombinação, desafiando as fronteiras entre o privado e o universal. A publicação propõe uma abordagem lúdica à criação poética, permitindo que os leitores criem as suas próprias composições.
- [16 RC DTO](#) é uma maquete para publicação que explora a casa como um repositório de memórias e experiências, refletindo sobre as transformações ao longo do tempo. Através de imagens que capturam uma casa após a morte do último habitante, o projeto cria um diálogo entre presença e ausência, convidando o leitor a reflectir sobre a fragilidade da memória e a sua capacidade de reinvenção.

TRABALHOS DE PROJECTO: EXPOSIÇÕES

- [MNEME](#) (“O Tempo Enrola, Encaralacola”, Exposição Colectiva, Galeria do Pavilhão 31, Lisboa, Jul/Ago 2023) é um projecto que apresenta os cemitérios não como espaços de

ausência, mas como espaços a que Pierre Nora chama de "lugares de memórias" que cristalizam e transmitem lembranças individuais e colectivas. Através de retratos expostos em caixas de luz, a obra desafia a percepção comum dos cemitérios, apresentando-os como locais dinâmicos onde a vida e a morte coexistem num diálogo constante.

- [QUERO QUE RECORDES](#) (Exposição Individual, Junho 2024, Lisboa), instalação, apresentou uma reflexão sobre a relação entre memória, ausência e presença, utilizando objectos descontextualizados como agentes activos na (re)construção de narrativas. Inspirada em perspectivas como as de Daniel Miller e Gaston Bachelard, a obra explorou a capacidade dos objectos de evocar histórias não contadas, transformando o vazio deixado pela ausência num espaço de imaginação e reinvenção. Esta abordagem sublinhou a fragilidade da memória, mas também o seu carácter dinâmico e a possibilidade de criar novos significados a partir do efémero.
- [IMPERMANENTIA](#) (Exposição Colectiva, Agosto 2024, Rio de Janeiro), explorou a natureza efémera da existência humana e a sua relação com o mundo natural. Combinando imagens de espaços dedicados ao fim da vida com fragmentos de correspondência de guerra, reflectiu sobre os ciclos de vida, morte e renovação. As imagens apresentadas, criadas através de hibridações visuais, destacaram a interacção entre memória, transformação e resiliência, convidando o espectador a contemplar a mortalidade no contexto de um ciclo maior de vida.

Estes trabalhos práticos serviram e servem como campo de experimentação e aplicação dos conceitos teóricos explorados nesta tese, oferecendo uma perspectiva tangível sobre as questões da memória, do arquivo e da ausência discutidas ao longo do texto. Pelo que, esta dissertação procura não apenas iluminar os processos dinâmicos da memória e da imaginação, mas também contribuir para um entendimento mais profundo da forma como as ausências e os vestígios moldam as nossas narrativas e a nossa percepção do mundo, abrindo espaço para novas interpretações e possibilidades de criação. Desta forma, esta investigação convida à reflexão sobre como a memória que, quando diante da ausência e do esquecimento, pode ser ressignificada, permitindo-nos não apenas revisitar o passado, mas também projetar novas narrativas que ecoem no presente e no futuro.

Norma de Citações, Referenciação e Grafia

A dissertação segue a norma APA (7.^a edição) para todas as citações e referências bibliográficas, mantendo a grafia pré-acordo ortográfico de 1990.

I - MEMÓRIA E ARQUIVO

O arquivo regista, não conta... metaforicamente pode ser comparado à memória humana.

Jacques Derrida (2001, p. 117)

A memória⁴ e o arquivo⁵ desempenham um papel essencial na forma como os indivíduos e as sociedades organizam e preservam o passado. Ambos são governados por mecanismos de selecção e exclusão, que reflectem escolhas que podem não ser neutras, mas antes profundamente moldadas por factores diversos, entre eles factores sociais, culturais ou emocionais, dinâmica essa que revela o arquivo como mais do que um simples repositório de informação, transformando-o num espaço activo de construção de significado e de regulação do que é lembrado ou esquecido, que revela o arquivo como, mais do que um mero repositório de informação, num espaço activo de construção de significado e de regulação do que é lembrado ou esquecido.

Tensões entre o desejo de preservação e a inevitabilidade do esquecimento marcam a intersecção entre memória e arquivo. Diversos pensadores contemporâneos têm oferecido – e continuam a oferecer – perspectivas cruciais para compreender como essas forças actuam na formação da memória, tanto individual como colectiva, influenciando narrativas que moldam o presente. Entre eles, destaca-se Jacques Derrida, que sugere que a consciência da finitude humana motiva o impulso de arquivar, uma necessidade que emerge do desejo de lidar com a fragilidade da existência e com a consciência da perda. Arquivar torna-se, assim, uma forma de resistir à efemeridade e ao esquecimento. Para Derrida, *“o arquivo regista, não conta...”*

⁴ Nesta investigação de prática artística, a memória é entendida como um processo dinâmico e subjectivo de recordação e reconstrução de eventos passados, não um simples repositório de factos, mas sim uma construção constante, influenciada pelo presente e pelas experiências individuais, podendo ser individual ou colectiva, e envolvendo selecção e organização de elementos considerados, por algum motivo, significativos. O processo de resgate e reinterpretação da memória é um movimento constante, onde as representações do passado são negociadas e reformuladas. Explorar a memória para lá das referências bibliográficas indicadas, seria uma deriva para outra área científica.

⁵ Wolfgang Ernst disse: *“tendo-se tornado uma metáfora universal para todos os tipos de armazenamento e memória, o ‘arquivo’ foi descaracterizado”*, querendo com isso dizer que o termo foi amplamente apropriado e extrapolado para descrever não apenas arquivos físicos ou institucionais, mas também sistemas digitais, memórias culturais, pessoais, e até funções cerebrais, descolando-o das suas raízes no contexto técnico, histórico e institucional. (Ernst, 2018, p. 49). E é nesse sentido amplo que o termo “arquivo” é usado nesta pesquisa: como agrupamento ou colecção de objectos, memórias ou informações que são recolhidas e preservadas, mas não com a formalidade ou a estrutura arquivística.

metaforicamente pode ser comparado à memória humana”, sublinhando que, tal como a memória, o arquivo não é um conjunto total, mas um espaço fragmentado, onde ausências coexistem com os vestígios do que foi preservado (Derrida, 2001).

1.1 - FORMAÇÃO DO ARQUIVO E MEMÓRIA E A NOÇÃO DE FINITUDE

A memória humana e o arquivo compartilham uma característica essencial, uma vez que ambos operam por meio de mecanismos de selecção e exclusão: o que escolhe preservar-se ou esquecer-se é um processo profundamente influenciado por factores emocionais, sociais e culturais. Jaques Derrida sugere que o desejo de arquivar está intrinsecamente ligado à nossa relação com o esquecimento. Arquivar é, ao mesmo tempo, uma tentativa de reter o que é significativo e uma inevitável exclusão daquilo que, por diferentes razões, é deixado de lado (Derrida, 2001). Este processo de escolha, longe de ser aleatório, reflecte as prioridades e os valores de quem arquiva.

O arquivo, portanto, será, não um simples depósito de informações, mas antes um espaço de organização e estruturação do conhecimento. Michel Foucault propõe que o arquivo é um sistema regulador, onde o que pode ser lembrado ou dito é condicionado por forças sociais, políticas e culturais, sendo que essas forças determinam não apenas o que será preservado, mas também o que será silenciado, acabando por moldar a forma como uma sociedade entende o seu passado e constrói o seu presente. Assim, o arquivo não é um reflexo passivo da realidade, mas uma construção activa que influencia o que é legitimado como memória colectiva. (Foucault, 1972)

Ao falar sobre “mal de arquivo”, título do célebre livro, Derrida sugere que o impulso de preservar algo vem de uma necessidade profunda de não perder o que é significativo, o que é querido ou o que, de alguma forma, marca a nossa existência, funcionando o arquivo, nesse sentido, como uma tentativa de imortalização do que é emocionalmente relevante, evitando a perda de algo que, sem essa preservação, poderia diluir-se na vastidão do esquecimento. Como Derrida afirma: *“Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento [...] não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição.”* (Derrida, 2001, p. 32). Um papel central neste processo é desempenhado pela emoção e pelo valor subjectivo: o que é memorável ou digno de ser arquivado frequente e intrinsecamente está ligado ao impacto emocional que um evento ou objecto provoca.

Crítérios sociais e culturais também desempenham um papel crucial na determinação do que é arquivado. Foucault argumenta que o arquivo não é apenas um depósito neutro de documentos, mas um sistema que organiza o que pode ser dito e lembrado numa determinada sociedade. A decisão do que será arquivado ou esquecido é, em grande parte, uma questão de poder. Como Foucault afirma: *"O arquivo é, em primeiro lugar, a lei do que pode ser dito, o sistema que governa o surgimento das enunciações como eventos únicos."* (Foucault, 1972, p. 129)⁶. Esses critérios são muitas vezes influenciados por normas sociais, ideologias políticas e interesses institucionais, que determinam o que é considerado "legítimo" ou "importante" para a história.

O esquecimento não será, então, apenas uma falha ou uma ausência, mas uma parte fundamental do processo de arquivamento, uma construção activa, que reflecte as escolhas feitas no momento de arquivar.⁷ De acordo com Derrida, então o acto de arquivar é inseparável da finitude humana e da nossa consciência do esquecimento e, como consequência, a pulsão de arquivar surge da tensão entre a memória e o esquecimento, entre a preservação e a perda. Neste contexto, o arquivo torna-se um espaço de disputa, onde escolhas - conscientes e inconscientes - definem o que será lembrado e o que será esquecido. Essas escolhas, muitas vezes motivadas por critérios subconscientes, emocionais ou históricos, levam a que o arquivo se transforme num campo dinâmico, em constante transformação.

Tal como o arquivo, a memória não é estática, mas sim fluida e sujeita a interpretações e reinterpretações, funcionando como construções dinâmicas, em constante transformação. O que é lembrado ou arquivado adquire novos significados à medida que o tempo passa, e as ausências — aquilo que foi esquecido ou excluído — são tão relevantes quanto as presenças. Assim, explorar os mecanismos que orientam a construção da memória e do arquivo é fundamental para compreender como nos relacionamos com o passado e como moldamos nossa percepção do presente.

⁶ Transcrição no idioma original: *"The archive is first the law of what can be said, the system that governs the appearance of statements as unique events"*

⁷ Derrida, ao discutir o arquivo, argumenta que ele não é apenas um local de armazenamento, mas uma técnica que também determina o conteúdo que será arquivado, influenciando o próprio surgimento do evento e sua relação com o futuro. O processo de arquivamento, portanto, envolve tanto a preservação quanto a exclusão, sendo uma prática activa que molda a memória e o esquecimento. Como Derrida afirma: *"[...] o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente o local de armazenamento e de conservação de um conteúdo arquivável passado, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo que aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também a nossa experiência política dos meios chamados de comunicação."* (Derrida, 2001, p. 28-29)

Entende-se assim, que a selecção entre o que se arquiva ou se memoriza e o que é deixado de fora é um processo complexo, envolvendo uma combinação de factores emocionais, sociais, culturais e históricos: o que se escolhe lembrar ou arquivar e o que se decide esquecer são, em muitos casos, determinados por critérios que vão além da simples relevância factual ou cronológica.

Portanto, o processo de arquivar e memorizar não é apenas uma resposta ao medo da morte ou do esquecimento, mas um mecanismo multifacetado, que envolve decisões emocionais, sociais, culturais e políticas. O arquivo, enquanto estrutura de memória, é, ao mesmo tempo, um espaço de resistência e de poder, onde o passado é moldado e o presente é constantemente reconfigurado.

Consequentemente, a mente humana não é uma simples caixa onde todas as experiências são armazenadas com igual peso e medida, mas existe um processo dinâmico que regula o que é lembrado e o que é esquecido, fazendo uma espécie de catalogação e arquivamento das memórias, decidindo, a cada momento, o que deve ser excluído da consciência e o que deve permanecer acessível. É nessa tensão entre a necessidade inconsciente esquecer e o poder do retorno de lembranças arquivadas, que reside a experiência de memória e esquecimento.

E, claro, isso tudo se reflecte para lá do indivíduo e se estende à forma como lidamos com arquivos colectivos, como os de carácter cultural, por exemplo. Tal como a mente exclui certas memórias, as sociedades também reprimem certos eventos e histórias nos seus arquivos, como bem elabora Jacques Derrida (1995) na parte inicial do seu livro *Mal de Arquivo*.

Esta relação intrínseca entre memória, arquivo e os processos de selecção aponta para uma dimensão mais profunda: a inevitabilidade da finitude. Como já referido, Derrida sugere que o impulso de arquivar nasce precisamente da consciência da morte e do esquecimento, do desejo de preservar algo contra a destruição inevitável do tempo⁸, e nesse sentido, o arquivo, não é apenas um espaço de memória, mas também uma resposta à mortalidade — uma tentativa de resistir à perda total, mesmo sabendo que ela é, em última instância, inevitável.

Essa tensão entre a preservação e a destruição, entre a memória e a esquecimento, revela como o arquivo está ligado à nossa própria fragilidade existencial e é nesse contexto que se

⁸ Derrida, ao explorar a relação entre arquivamento e destruição, observa que "não há arquivo sem lugar de consignação em algum lado exterior que assegure a possibilidade de memorização, da repetição, da reprodução ou da reimpressão, então lembremo-nos também que a própria repetição, a lógica da repetição, e até mesmo da compulsão à repetição, é, segundo Freud, indissociável da pulsão de morte. Portanto da destruição. Consequência: diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição e, na verdade, ameaça de destruição, introduzindo a priori o esquecimento e a arquiviolítica no coração do monumento. No próprio 'saber de cor'. O arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo" (Derrida, 2001, pp. 22–23).

torna essencial explorar suas implicações para a forma como lidamos com a morte e as amputações simbólicas que ela nos impõe e, em última instância, como surge o arquivo.

1.2 - FOTOGRAFIA COMO INSTRUMENTO ETERNIZANTE E REFORÇO DE AUSÊNCIAS

A fotografia surge como uma poderosa ferramenta de resistência contra a perda e a fragmentação. Roland Barthes, incontornável referência da semiologia, diz: *“Aquilo que a Fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”* (Barthes, 2006, p. 12). Ao capturar momentos específicos e imortalizá-los numa imagem, a fotografia oferece uma forma de contrariar, ainda que de maneira limitada, a inevitabilidade do esquecimento. Embora, na verdade, a fotografia não tenha como preservar a totalidade da experiência humana, ainda assim oferece um meio de fixar fragmentos significativos da memória, criando um arquivo visual que tenta salvar o que é emocionalmente relevante e, por vezes, o que parece estar prestes a perder-se na vastidão do tempo. Assim, a fotografia, ao contrário da memória fluida e da selecção do arquivo, apresenta-se como um ponto de resistência à morte simbólica, uma tentativa de preservar o que, de outra forma, poderia ser amputado pelo esquecimento. Enquanto arquivo, ela tem uma capacidade única de preservar momentos específicos e de resistir ao esquecimento, conforme pode ser observado nos arquivos fotográficos familiares, em que cada imagem pode ser vista como uma tentativa de manter viva uma história, uma memória ou uma identidade. Muitas vezes, essas imagens não são apenas representações do passado, mas também actos de resistência contra a inevitabilidade da morte e do esquecimento. Por isso, cada imagem pode ver-se como uma tentativa de preservar algo que poderia desaparecer na vastidão do tempo, e funcionar como um ponto fixo num fluxo contínuo de memórias e experiências que, sem ela, seriam perdidas.⁹

O trabalho de David-Alexandre Guéniot, em *“O Livro da Patrícia”* (2022), é um exemplo claro dessa resistência à perda. O livro, que surge a partir do projeto inacabado da sua companheira, a fotógrafa Patrícia Almeida, explora a natureza da fotografia como uma tentativa de lidar com a ausência e a irrevogabilidade da perda. Embora a fotografia não possa, de forma

⁹ Sontag destaca a ideia de que a fotografia, enquanto vestígio, não é uma simples reprodução do real, mas um marcador de algo que já aconteceu, imortalizando o momento e funcionando como um ponto fixo na memória: *“[...] a fotografia não é apenas uma imagem (como a pintura o é), uma interpretação do real, é também um vestígio, algo que foi directamente transposto do real, como uma pegada ou uma máscara fúnebre.”*, (Sontag, 2013). O mundo-imagem. In A. Trachtenberg (Ed.), *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss* (p. 333). Orfeu Negro.

alguma, substituir o que se foi, serve como um arquivo emocional que preserva a memória de quem se foi. Através da fotografia, Guéniot oferece uma forma de resistência ao esquecimento, criando um espaço onde a ausência de Patrícia é simultaneamente reconhecida e preservada, num gesto de resistência à morte simbólica.

No seu livro *"Toda a Memória do Mundo, Parte Um"*, Daniel Blaufuks explora a complexa relação entre fotografia e memória. O artista utiliza uma vasta gama de imagens, aproveitando recursos disponíveis na internet, para criar narrativas visuais que conectam o passado ao presente. Esta abordagem ressoa com a ideia da fotografia como resistência ao esquecimento, oferecendo uma forma de preservar e transmitir memórias entre gerações. O seu trabalho convida, assim, a uma reflexão profunda sobre como eventos históricos monumentais moldam as histórias pessoais e colectivas, e como a natureza mutável da fotografia afeta nossa percepção e preservação da memória¹⁰.

Audrey Linkman, no seu trabalho de investigação sobre a relação entre morte e a fotografia, convertido no livro *Photography and Death* (2006), analisa o papel da fotografia na preservação da memória dos falecidos como uma maneira de eternizar a vida. Recorrer à fotografia como instrumento 'eternizante' da vida e da memória está intimamente ligada ao desejo de negar a morte e o esquecimento. A fotografia tem esse poder de oferecer uma ilusão de permanência e até de eternidade: não envelhece, não se altera, quase como que desafiando a inevitabilidade da morte. A fotografia torna-se quase que uma negação da morte, podendo ser entendido como um mecanismo de defesa contra a angústia que a morte provoca. Mas essa tentativa de preservação é também marcada por uma dicotomia: se por um lado a imagem tenta conter o impacto da perda e evitar o esquecimento total, por prolongar a presença simbólica da pessoa que se perdeu, por outro lado, é também apenas e só uma imagem, o que acaba, na verdade, por reforçar a ausência, tornando-se num ponto de contato com o inconsciente, onde a repressão da morte é obrigada a confrontar-se com o seu inevitável reconhecimento.

A fotografia, sendo uma projecção do desejo de permanência é, ao mesmo tempo, uma confrontação com a irreversibilidade da morte, o que faz com que esteja repleta de significados inconscientes. É por isso que um arquivo fotográfico pode ser visto como uma ferramenta para lidar com o luto e a perda, mas ao mesmo tempo potenciar o processo de repressão que está

¹⁰ Blaufuks acrescenta ainda: "[...] o meio que escolhi, a fotografia, já é uma memória. É-lhe intrínseco. Não precisamos de Roland Barthes para o saber, ainda que ele tenha escrito muito bem sobre o assunto. No momento em que tiras uma fotografia, ela já é uma memória. Mesmo uma fotografia de moda, destinada ao uso imediato, será, dentro de alguns anos, uma memória dessa roupa, desse estilo, etc. Por isso, penso que questionar a memória através da fotografia é uma coisa bastante lógica." (Blaufuks, 2014).

sempre em jogo quando nos deparamos com a morte. Acaba por ser ela mesma - a fotografia - que nos relembra da inevitabilidade da perda, do que já foi, das ex-existências.

O trabalho de Christian Boltanski, que remete para aquilo a que podemos chamar de ex-existências, conceito que nos serve para pensar a permanência do luto, da memória e da finitude, explorando frequentemente a fragilidade da vida e a forma como as memórias são preservadas ou perdidas ao longo do tempo. As suas instalações, têm o potencial de levar os visitantes a confrontarem-se com a realidade da morte e a inevitabilidade da perda, tornando-se assim num espaço onde o luto pode ser ponderado - até mesmo lutos pessoais. Boltanski (Boltanski, 1994, 1995, 2009) utiliza frequentemente fotografias, objectos pessoais e luzes, evocando a dicotomia presença/ausência e levando a questionar o que significa lembrar e ser lembrado. O trabalho de Boltanski pode ser visto como uma forma de externalizar o luto e dar voz a memórias reprimidas, oferecendo uma oportunidade para que outros, via terceiras pessoas, confrontem e lidem com suas próprias emoções, proporcionando um ambiente onde a tristeza e a reflexão são não apenas permitidas, mas incentivadas, funcionando como uma espécie de espelho para a audiência. O acto de lembrar, torna-se então numa experiência colectiva que ressoa com as questões universais da vida e da morte, permitindo que o arquivo se torne um testemunho emocional e psicológico da existência humana. A presença de objectos pessoais, fotografias e narrativas evocativas podem levar visitantes a sentirem-se validados nas suas próprias dores e memórias, o que, por si só, pode ser um passo importante no processo de luto. Isto para além do facto de uma exposição se dar em espaço público: algo que pode promover sentido de comunidade e conexão, potencialmente levando quem as visita a sentir uma certa 'parceria' nas suas gestões emocionais. A experiência colectiva garante o que pode ser percebido como espaço seguro para sentir de ausências e relembrar de presenças, que de a solo poderiam ter efeitos esmagadores.¹¹

¹¹ O músico e compositor Nick Cave tem cultivado uma comunidade de afectos, particularmente em relação à questão do luto, no seu blog "The Red Hand Files", onde partilha suas próprias experiências e convida outros a fazerem o mesmo, com isso abrindo um espaço de partilha e reflexão colectiva sobre a dor e a perda. No concerto que deu em Lisboa, a 27 de Outubro de 2024, sentiu-se justamente esse efeito, quando na música e voz Cave projectou a dor dos lutos e deu a outros o espaço para sentirem os próprios. Uma combinação entre som e imagem das suas expressões faciais enquanto interpretava a música 'I Need You' e repetia a expressão 'just breathe...', ao som do piano que também ele tocava. Aplausos, silêncio, aplausos. Assim, música e imagem juntaram uma multidão numa experiência de luto colectivo: de relembrar, de sentir, de dor e de potencial processo de aceitação e cura. Talvez nesse momento as várias etapas do luto nomeadas por Elizabeth Kubler-Ross tenham tido oportunidade de existir em simultâneo por cada indivíduo que compunha a multidão (Kubler-Ross, 1969).

1.3 - FOTOGRAFIA COMO ACTO DE CRIAÇÃO DE MEMÓRIA

Poderá porventura dizer-se que a fotografia, ao capturar um momento específico, pode ser vista como um acto de criação de memória, actuando como um ponto de referência visual usado pela mente para processar o presente que serve então de base para reconstruir e reorganizar o passado? É importante levar em consideração o seguinte: ao jeito das memórias, as fotografias são desprovidas de neutralidade — são sempre interpretadas de forma subjectiva, e aquilo o que preservam fica à mercê do olhar e interpretação do observador¹². Essa subjectividade alia-se ao processo imaginativo, criando assim uma relação simbiótica, em que, ao olhar para uma fotografia, ela funcione como gatilho que leva a mente a tentar reconstituir uma história ou, em vez disso e talvez a par com isso, criar novas narrativas a partir de fragmentos (sendo, na verdade, a fotografia, ela mesma, um fragmento da realidade. Uma imagem é um congelar do tempo que convida a mente a um exercício que fascinante: preencher espaços em branco — o que aconteceu antes ou depois daquele instante? Quem eram aquelas pessoas? O que estavam a sentir? O que ficou fora da imagem? E tantas outras questões! Todas elas ficam a cargo da operação activa da imaginação, imaginação essa que funciona a poder de emoções, percepções e até memórias que determinada imagem traz à tona e que talvez não sendo exactamente factuais, não deixam de fazer parte da construção de uma realidade interna. Por isso, a fotografia, para além de uma ferramenta de preservação, é também um espelho que reflecte histórias e emoções do observador.

Neste capítulo, explorámos como cada imagem, ao ser capturada, se torna um arquivo em si mesma — um arquivo dinâmico e em constante transformação. Cada fotografia não é apenas uma representação de um momento específico, mas um espaço de múltiplas interpretações e histórias que podem surgir, dependendo de quem a observa, do contexto em que é inserida e das memórias que se associam a ela. A imagem, como o arquivo, nunca está completa; ela está sempre em devir, sempre em processo de reinterpretação, e é justamente nesse processo de inclusão e exclusão que reside o seu poder narrativo. Portanto, poderá dizer-se que cada imagem é, sim, um arquivo por si só, um arquivo vivo, em contínua transformação, que preserva e exclui simultaneamente, participa de uma economia de presença e ausência, e é sempre marcada pela possibilidade de reinterpretação futura. O arquivo, assim como a fotografia, nunca está completo; ele é sempre incompleto, sempre em devir. A ideia de que a

¹² Roland Barthes, em *A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia* (Edições 70, 2009, pp. 34–35), introduz os conceitos de *studium* e *punctum* para descrever a experiência subjectiva da fotografia. O *studium* refere-se ao interesse cultural, linguístico ou político que uma imagem pode evocar, enquanto o *punctum* é o elemento inesperado e emocional que "fere" o observador, tornando a experiência única e profundamente pessoal. Esta distinção sublinha como as fotografias, tal como as memórias, são sempre filtradas pela subjectividade do observador.

fotografia é um "arquivo vivo" pode ser entendida através da noção de "*punctum*" e "*studium*" de Barthes (2009), onde a fotografia carrega não apenas o que é visível, mas também o que permanece ausente, o que não está dito, mas que está implícito. O que foi incluído e o que ficou de fora.

1.4 - FOTOGRAFIA COMO ACTO DE INCLUSÃO E COMO ACTO DE EXCLUSÃO

Abordou-se a memória e os processos que a orientam. Pensaram-se as lacunas que tanto memórias como arquivos encerram. No fundo, de forma algo implícita – ou talvez mesmo explícita – referiu-se um processo associado: o de exclusão. Arquivar, de facto, implica uma exclusão: a inevitável selecção activa entre o que deve ser lembrado ou preservado, e o que necessariamente ficará de fora. No entanto, o que não é incluído na colecção ou na memória não desaparece completamente, mas fica de fora, sendo deixado para uma outra forma de registo.

Roland Barthes questiona, "*Porquê escolher fotografar um determinado objecto, um determinado instante, em vez de um outro?*" (Barthes, 2006, p. 14), convidando assim a reflectir neste acto de seleccionar, de escolher. A fotografia, tal como o arquivo, é uma escolha: o que é capturado, o que é preservado na memória ou no arquivo fotográfico, é resultado de uma decisão sobre o que merece ser lembrado, o que é significativo o suficiente para ser guardado, enquanto o restante, inevitavelmente, é deixado de fora — sendo que esta exclusão não é apenas uma questão de escolha técnica, mas também de significado e valor atribuído ao que se escolhe registar.

A exclusão no acto de fotografar torna-se também evidente quando pensamos em álbuns fotográficos: sendo eles colecções de memórias visuais, são simultaneamente - e talvez até paradoxalmente - um reflexo do que foi deixado de fora. Cada página, cada fotografia escolhida para integrar o álbum, implica também uma ausência: das imagens não capturadas, dos momentos que não considerados suficientemente importantes para preservar. Estas lacunas, longe de serem neutras, são, na verdade, moldadas por prioridades, emoções e valores de quem organiza o álbum, criando um retrato parcial e, inevitavelmente, subjectivo de uma experiência ou história.

Wolfgang Ernst, numa abordagem mais desconstrutiva, afirma que "*o arquivo regista, mas não conta. [...] Se houver peças em falta no arquivo, essas lacunas são preenchidas pela imaginação humana. O desejo da historiografia nasce de um sentimento de perda.*" (Ernst,

2013, p. 49). Esta observação é particularmente relevante para pensarmos o arquivo fotográfico e a exclusão que ele inevitavelmente encerra. Se o arquivo - ou imagem, ou album de fotografias - "*regista, mas não conta*", então o que é deixado de fora é preenchido pela imaginação humana, pela interpretação e pelo desejo de dar sentido ao que não está lá e este acto de selecção é também um acto de poder, pois decide o que será lembrado e o que será esquecido.

Arquivar significa, portanto, definir limites. Decidir o que merece ser recordado e o que deve cair no esquecimento é um processo carregado de significados emocionais, sociais e culturais, gerando-se assim uma dinâmica de presença e ausência, onde o que foi deixado de fora continua a ressoar, persistindo como uma falta, um vazio que impele a imaginação a preencher as lacunas deixadas. Neste contexto, a fotografia não é apenas um acto de registo, mas também um acto interpretativo e criativo. Ao escolher o que fotografar ou o que arquivar, está, no fundo, a atribuir-se significado e valor, mas também a criar espaço para outras narrativas - sendo que a original, por definição, incompleta.

A questão das lacunas no registo fotográfico e no arquivo está profundamente ligada ao conceito de "espaço do não-dito": longe de ser um vazio, este espaço é um território fértil para a imaginação e a reconfiguração da memória. Há sempre algo que fica por dizer, algo que permanece implícito ou que é activamente silenciado na criação de um arquivo, na curadoria de um album ou na captura de uma imagem. Este não-dito não é apenas ausência; é também - e talvez sobretudo - a potencialidade de um lugar onde novas narrativas podem surgir e onde a memória é constantemente renegociada, funcionando, neste sentido como um contraponto ao que é explicitamente registado. É um claro desafio à ideia de que o arquivo ou a fotografia podem oferecer uma representação completa ou objectiva da realidade, muito em consonância com o sugerido por Roland Barthes: o que é deixado de fora não desaparece, continuando, pelo contrário, a existir como uma ausência carregada de significado, pronta para ser *neo-narrada*.

Neste capítulo acompanhámos a formação do arquivo e da memória como resistência à noção de finitude, percebendo a fotografia como instrumento eternizante - e que em simultâneo reforça a ausência -, quer porque o acto fotográfico leva à de criação de memória, que tanto arquiva e preserva, como também gera exclusões. O próximo capítulo estará votado à forma como são os elementos descontínuos que dão espaço a impulsos narrativos, e a importância da imaginação na construção narrativa.

II - ELEMENTOS DESCONTÍNUOS E O IMPULSO NARRATIVO: A IMPORTÂNCIA DA IMAGINAÇÃO NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA

Mas o meu pai faleceu há sete anos. E eu fiquei com todas estas perguntas na mão.

André Amálio, *O que é o Arquivo?*, 2017

Wolfgang Ernst sugere que as lacunas no arquivo não são meros vazios, quando diz que *“se há peças em falta no arquivo, essas lacunas são preenchidas pela imaginação humana”* (Ernst, 2018, p.49), ideia esta que ressoa igualmente em Gaston Bachelard, quando afirma: *“Toda memória está para ser reimaginada. Temos na memória microfilmes que não podem ser lidos senão quando recebem a luz viva da imaginação”* (Bachelard, 1993, p.311). A historiadora Constance Caraffa alinha também com essa visão ao dizer que *“[n]os arquivos, a memória não é simplesmente mantida viva, mas constantemente moldada e remodelada”* (Caraffa, 2015)¹³. Estas perspectivas sublinham que a ausência, longe de ser um obstáculo, é antes um ponto de partida para o acto criativo, onde lacunas, ou os espaços do não-dito, impulsionam novas construções de sentido ou narrativas. A imaginação emerge, assim, como uma força criativa essencial para preencher os intervalos deixados pelo que não foi dito ou registado, ou capturado em câmara, ou colocado num álbum, ou num arquivo. Em vez de serem entendidas como falhas, as lacunas transformam-se em potencial criativo e em estímulos para o pensamento e para a criação de narrativas alternativas, sendo que este processo de reconfiguração não se limita a recuperar o que está ausente, mas permite também que novas possibilidades narrativas se manifestem, dando voz - potencialmente nova voz - a elementos que, de outra forma, permaneceriam no silêncio. As artes são o campo que expande estas possibilidades a práticas.

A imaginação desempenha, assim, um papel crucial na construção de memória e narrativa. Iluminando espaços de ausência, transforma-se o arquivo num espaço dinâmico, onde o passado é revisitado e ressignificado, conhecido o potencial para criar novas histórias, multiplicar interpretações e revelar a riqueza da subjectividade humana.

2.1 - IMAGINAÇÃO QUE PREENCHE LACUNAS

William James propõe que a imaginação pode desempenhar um de dois papéis diferentes: a imaginação limita-se a repetir o que já foi vivido, ou imaginação reprodutiva, ou potencialmente expandir e transformar, combinando elementos do passado para criar algo novo, ou imaginação produtiva, permitindo que narrativas inéditas surjam a partir de fragmentos

¹³ O texto original em inglês diz: *“In archives, memory is not simply kept alive, but constantly shaped and reshaped”*

dispersos¹⁴. A imaginação, neste sentido, é simultaneamente uma ferramenta de reconstrução e de inovação, um meio de superar os limites do que é conhecido. É esta última a dimensão que se torna central na abordagem das lacunas no arquivo, onde a ausência não é vista como um vazio, mas sim como um espaço repleto de possibilidades criativas, território fértil para a criação de novas conexões. Assim como o arquivo é configurado e reconfigurado pela curadoria, a memória é, segundo oferece James, continuamente transformada pela imaginação produtiva.

Pode, por isso, concluir-se que a imaginação se torna uma força mediadora entre o passado e o presente, um mecanismo que ilumina as ausências e transforma os fragmentos em histórias coerentes, em que a imaginação desempenha papel fundamental para dar continuidade ao impulso narrativo, não apenas preenchendo as lacunas, mas também questionando e reconfigurando os significados existentes, dando nova vida ao que poderia ser perdido ou esquecido (Serrão, 1974, p. 248). O 'não-dito', longe de ser um elemento passivo, torna-se o catalisador para a imaginação, que transforma o silêncio em potencial narrativo, sendo precisamente na ausência de respostas definitivas que a imaginação encontra o seu maior campo de actuação. A imaginação produtiva de James não é apenas um mecanismo intelectual, mas também uma expressão profunda da condição humana, na qual a necessidade de encontrar sentido transcende os limites do que está disponível e, de forma inata, transforma fragmentos em histórias, dando continuidade ao que parece interrompido.

Assim como James, Gaston Bachelard também reconhece na imaginação uma força criativa essencial, mas explora-a numa perspectiva diferente: como um espaço poético, onde o real e o imaginado se fundem para criar novos sentidos. Mas ao contrário de James, Bachelard, não se concentra apenas na imaginação como uma ferramenta de reconstrução do passado, uma vez que a encara como um processo que transcende o tempo e o espaço, permitindo que o indivíduo se reconecte com o mundo de maneira profunda e subjectiva: poética, no fundo. Para ele, a imaginação não é apenas uma resposta às lacunas ou ausências, mas uma força primordial que reinventa a realidade e que se combina com a memória, no que ele chama de *“misto funcional da imaginação e da memória”* (Bachelard, 1993, p. 207). Esta visão amplia a noção de lacuna, sugerindo que as ausências não são apenas espaços a serem preenchidos, mas também pontos de partida para a criação de novas realidades, onde o imaginário se mistura com o arquivado para gerar novas formas de existência. Para Bachelard, a imaginação

¹⁴ William James disse: *“Chama-se habitualmente reprodutora à imaginação que fornece cópias literárias e produtora ou criadora à que toma diversas partes de diversos originais para as recompor em novos conjuntos conscienciais.”* (Serrão, 1974, p. 248)

não é apenas um reflexo do real, mas um modo de interação com o mundo que permite ao indivíduo transformar a sua percepção e vivência. Bachelard introduz o conceito de imagem poética: *“Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos [...] Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio”* (Bachelard, 1993, p. 207). A imagem poética não busca simplesmente recordar ou reproduzir o mundo, pretendendo antes reconfigurá-lo de forma criativa. Ao contrário de James, que distingue entre imaginação reprodutiva e produtiva, Bachelard vê a imaginação como uma força única e integradora, onde o real e o imaginado se entrelaçam num jogo contínuo e as lacunas, nesse contexto, tornam-se não apenas ausências, mas terrenos férteis onde a imaginação pode cultivar novas paisagens poéticas, transformando o vazio num espaço de infinitas possibilidades. Bachelard vê a memória não como uma simples armazenagem de informações, mas como um processo dinâmico, onde as imagens do passado são constantemente reimaginadas à luz das experiências presentes, conceito este que ressoa com a visão de James sobre a imaginação produtiva, mas o primeiro um pouco além ao sugerir que a memória é constantemente reconstruída pela imaginação, não apenas para preencher lacunas, mas para criar novas formas de significação. Ele sugere que essas lacunas são, na verdade, o próprio motor da criação, o impulso que leva a imaginação a reconfigurar o arquivo e a memória de formas inéditas, sendo a imaginação a chave para transformar a experiência cotidiana em algo extraordinário, permitindo ao indivíduo não apenas preencher as lacunas do passado, mas recriar um mundo - ou mundos vários - à sua imagem e semelhança. Assim, William James vê a imaginação produtiva a tentar organizar e reconstruir o que falta, ao passo que Gaston Bachelard, vê a imaginação como uma ferramenta de transformação, como uma nova criação: imaginação pragmática face a imaginação poética.

2.2 - A FUNÇÃO POÉTICA DA MENTIRA

Este conceito de imaginação poética encontra uma ressonância interessante nas palavras de Oscar Wilde, quando ele afirma que *“o que é uma boa mentira? É a que não esconde a própria evidência”* (Wilde, 2015, p. 18). Aqui, a mentira não é uma tentativa de encobrir o que é real, mas uma maneira de olhar para aquilo que já está à nossa frente com outros olhos, revelando o que antes poderia passar despercebido - muito ao jeito do carácter criativo da imaginação, como pensada por Bachelard. Ao contrário de uma simples reprodução do que já existe, a imaginação abre portas para novas percepções, dando ao real uma nova forma, uma

nova interpretação, tal como uma boa mentira não apaga a verdade, mas a revela de outra maneira. No fundo, ambos - Bachelard e Wilde - nos convidam a pensar que a criação não está na ocultação ou disfarce do real, mas em olhá-lo de forma diferente, explorando-lhe camadas porventura mais profundas. A imaginação, como a mentira boa, não é uma fuga da realidade, mas um meio de nos aproximarmos dela de uma forma mais complexa e reveladora. Longe de se oporem à realidade, a 'mentira' de Wilde¹⁵ e a imaginação de Bachelard, ao reconfigurarem o que é evidente, transformam-na.

Na verdade a combinação entre lacunas e 'imaginação' é oportunidade para a mente humana criar novas conexões e gerar novas narrativas, indo além de criar pontes entre o que falta e chegando, na verdade, a reconfigurar a experiência. E é isso que a mente faz em contínuo: diante de falta de informação ou de ausências de várias ordens, preenche criativamente com hipóteses, conjecturas e novas combinações (Salzani, 2009).

Gaston Bachelard, na sua abordagem à imaginação criadora, vê o acto de preencher lacunas de uma forma talvez mais poética - e até mais radical: essencialmente, como uma força que transformadora e recriadora da realidade.

Sendo assim, as lacunas, sejam elas no arquivo ou na memória, são oportunidades para o gerar novas realidades. James atribui à imaginação uma função bastante mais pragmática: a tentativa de criar conexões para dar sentido ao mundo. Ao passo que Bachelard vê a imaginação como uma força criadora em si mesma, capaz de inventar algo inteiramente novo. O resultado é que, mais do que uma narrativa alternativa, gera-se um novo conjunto de significados, uma nova forma de ver e experienciar o mundo. Por isso defendo que a imaginação transcende o tempo e o espaço — não se limitando a organizar o que é fragmentário, mas criando novas dimensões poéticas e simbólicas a partir do vazio.

No caso dos arquivos, o que se perdeu ou nunca foi registado não é apenas um ponto de ausência; é uma oportunidade para reconfigurar a nossa relação com o passado. O que a imaginação faz é transformar a ausência em presença - poética, segundo Bachelard - uma presença que não precisa de seguir as regras rígidas da realidade ou da história.

¹⁵ A mentira, ao invés de ser um artifício para ocultar, torna-se um veículo para a descoberta.

III - CONSTELAÇÕES E *WUNDERKAMMERS* COMO CONSTRUÇÕES SUBJECTIVAS

Dissemos antes que arquivar é, então, um acto de excluir, mas um acto de exclusão com potencial criativo e gerador. O acto de arquivar ou coleccionar, sendo um acto de exclusão, é também um acto de criação de novas conjugações. A ideia de arquivo como um espaço de elementos desconexos, cuja coesão depende de narrativas externas, conforme proposto por Ernst, encontra uma ressonância interessante na metáfora da constelação de Walter Benjamin, cuja a concepção de constelação oferece uma forma não linear e não hierárquica de organizar e interpretar o mundo. Assim como o acto de arquivar ou coleccionar envolve tanto exclusão quanto criação de novas conjugações, Benjamin propõe que *"as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas"* (Benjamin, 2013, p.22), sugerindo que, assim como os elementos de um arquivo, as ideias e fenómenos podem ser reorganizados e reinterpretados de maneiras diversas. Esta abordagem constelar de Benjamin permite-nos entender o arquivo como algo muito além de um repositório estático. É antes um espaço dinâmico de potencial criativo, onde novas narrativas e significados podem emergir através da reconfiguração e reinterpretação dos elementos arquivados, mesmo após a dispersão ou perda de coesão original, conforme William James e Gaston Bachelard propõem.

3.1 - CONSTELAÇÕES COMO ESPAÇOS DE RE-ORGANIZAÇÃO E RE-CRIAÇÃO

Esta concepção benjaminiana de constelação transcende a mera analogia astronómica, tornando-se num método de pensamento e análise. As constelações, na visão de Benjamin, emergem da tensão entre fenómeno e ideia, formando configurações que dão origem a conceitos. A natureza contingente e transitória das constelações benjaminianas reflecte sua historicidade intrínseca: as relações expressas numa constelação só se tornam legíveis quando justapostas a determinadas épocas: este momento sincrónico permite ao observador estabelecer relações e produzir constelações, capturando a essência do presente em relação ao passado. Uma análise ao conceito de constelação benjaminiana, conforme apresentado por José Bragança de Miranda, no seu livro *Constelações*, oferece uma perspectiva inovadora para compreender o arquivo e a memória, particularmente no que diz respeito ao espaço do não-dito. O autor explora como o acto de constelar elementos dispersos numa ideia pode originar novas interpretações, reflectindo a natureza fragmentária e muitas vezes silenciosa do arquivo (Bragança de Miranda, 2023), destacando como os espaços vazios e as ausências no arquivo podem ser tão significativos quanto os elementos presentes, por criarem um campo

fértil para a imaginação e a reinterpretação. É, assim, enfatizado, o potencial produtivo da constelação e destacando a natureza difusa e múltipla do objecto constelar. No contexto do arquivo e da memória, esta ideia sugere que o não-dito - os silêncios, as omissões e as lacunas - forma uma parte integral da narrativa histórica. A constelação, neste sentido, torna-se uma ferramenta para navegar estes espaços vazios, permitindo-nos construir significado a partir do que está ausente ou apenas parcialmente presente. Esse conceito está consubstanciado na seguinte frase: *“Em vez da rapidez da síntese, na operação constelar estaria em causa a expansão dos efeitos a partir de um centro que se desdobra ou se espraia num tempo longo – o da grande revolução –, que se torna impercetível, actuando docemente e de longe, de maneira indirecta e imprevisível”*. (Bragança de Miranda, 2023, p.86) As operações constelares como a colagem e a montagem, culminando no *cut-and-paste* contemporâneo, oferecem um paralelo interessante para a forma como interagimos com arquivos e memórias (Bragança de Miranda, 2023). Estas técnicas, no seu movimento de separar-ligar, reflectem o processo de navegação através do espaço do não-dito nos arquivos. Ao reorganizar e recontextualizar informações, incluindo as ausências e silêncios, criam-se novas leituras e significados, dando voz ao que anteriormente permanecia inarticulado. Esta perspectiva sugere que o impacto das ausências e silêncios no arquivo pode não ser imediatamente aparente, mas emerge gradualmente através de conexões inesperadas e reinterpretações. Assim, o espaço do não-dito no arquivo torna-se um campo de possibilidades, onde o significado é constantemente negociado e renegociado, moldando nossa compreensão do passado e do presente de maneiras complexas e muitas vezes imprevisíveis e o conceito de constelação emerge como um método poderoso para reinterpretar o passado e o presente, oferecendo uma alternativa às narrativas lineares e causais da história.

3.2 - A INFORMALIDADE DOS ASTERISMOS

Uma derivação do conceito de constelação está presente nos asterismos. Em astronomia, as constelações integram um catálogo oficial de oitenta e oito formações de corpos celestes¹⁶,

¹⁶ Constelação, na sua definição astronómica, refere-se a um grupo de estrelas, agrupado de acordo com linhas imaginárias, segundo a percepção humana. A história da sua origem remonta a milénios, mas neste momento existem oitenta e oito constelações oficiais reconhecidas pela União Astronómica Internacional. (International Astronomical Union, 2015).

conforme percepcionadas a partir da Terra. Asterismos¹⁷, são agrupamentos informais, não constando de qualquer catálogo permanente e, conseqüentemente de carácter mais efémero e subjectivo, o que remete para a ideia de impermanência e fluidez, onde a ausência de um catálogo oficial abre espaço para interpretações criativas e múltiplas narrativas (International Astronomical Union, 2015).

É frequente que os termos "constelações" e "asterismos" sejam usados de forma intercambiável, tanto na linguagem quotidiana quanto em contextos menos rigorosos. Ao explorar-se aqui também o conceito de asterismo, sublinha-se a capacidade de se transcender as limitações de um catálogo ou uma constelação fixa, permitindo múltiplas interpretações e associações criativas. Para além de uma ampliação terminológica, esta é também uma forma de vincar a natureza viva e transformadora do arquivo ou da colecção, onde a ausência de uma "oficialidade" abre espaço para novas narrativas e significados.

O conceito de asterismos, além de sua relevância teórica, já tem sido explorado de forma significativa no campo da arte contemporânea, notadamente pelo artista Gabriel Orozco. Em 2012, Orozco apresentou uma exposição intitulada *Asterisms* no Deutsche Guggenheim em Berlim, que exemplifica perfeitamente a aplicação artística deste conceito. Nesta exposição, Orozco criou uma instalação escultórica e fotográfica em duas partes, explorando a tensão entre natureza e cultura, e a necessidade humana de criar ordem no mundo. O projecto *Asterisms* de Orozco envolveu a recolha e organização taxonómica de milhares de objectos encontrados em dois locais distintos: uma área costeira no México e um campo de jogos em Nova York. A abordagem de Orozco reflecte directamente a natureza dos asterismos astronómicos: assim como estes são agrupamentos subjectivos de estrelas, o artista cria constelações de objectos encontrados, estabelecendo conexões visuais e conceptuais entre elementos aparentemente díspares. Esta prática artística ressoa com a ideia de asterismos como construções provisórias e subjectivas, abertas à interpretação e reconfiguração. A obra de Orozco demonstra como o conceito de asterismos pode ser uma ferramenta poderosa para explorar temas como memória, arquivo e a criação de significado a partir de fragmentos, alinhando-se perfeitamente com os objectivos desta investigação.

Esta impermanência habita o trabalho de Gabriel Orozco em *Asterismos*, exemplificando bem a ideia de reconfiguração e representação poderosa da forma como fragmentos de experiências e objectos podem ser organizados de maneiras inesperadas e poéticas (Spector,

¹⁷ Asterismos diferem das constelações no sentido de, apesar de serem agrupamentos imaginários de corpos celestes, tal como as constelações, não fazem parte de um catálogo oficial (embora muitos deles sejam amplamente reconhecidos). (International Astronomical Union, 2015)

2012). Ele transforma o quotidiano em algo que desafia a percepção, criando agrupamentos visuais que revelam — ou não — o potencial de novas narrativas. No fundo, a sua abordagem ressoa com a ideia de que a dispersão e a fragmentação não são sinais de falta, mas sim oportunidades para a imaginação florescer. Cada objecto ou imagem em *Asterisms* é uma peça que, ao ser rearranjada ou reposicionada, pode gerar novas interpretações, significados e narrativas - ou poesias (Bachelard, 1993), ilustrando perfeitamente como a imaginação de carácter poético pode transformar o banal em algo da ordem do extraordinário.

O asterismo deixa de ter sentido sem o contexto que lhe dava ordem. Ganha então o potencial de criar novas agregações, novos sentidos. E dessa forma se corrompe a noção de arquivo como manifestação e manutenção de memória. Quando se considera que cada nova 'combinação' não conta uma história linear, mas cria uma multiplicidade de interpretações, nota-se que o arquivo deixa de ser apenas um espaço de preservação e passa a ser um campo de tensionamento entre memória e esquecimento, podendo tornar-se numa arena de construção de significados, onde a ausência pode ser tão significativa quanto a presença, assumindo-se, na verdade, como um organismo vivo, em constante transformação, reflectindo as complexidades da experiência humana e abrindo espaços para novas contemplações e novas criações.

Alexandre Sequeira, artista e fotógrafo brasileiro, para quem a fotografia transcende o registo visual e torna-se um meio de explorar e ressignificar história e identidade, no seu trabalho *Nazaré do Mocajuba*, abriu espaços para contemplações e novas criações e explorou as complexas relações entre memória, arquivo e a construção de narrativas visuais (Loponte & Betker, 2018). Neste trabalho, ele foi além da fotografia documental, ao imprimir em suportes improváveis as imagens que faz dos moradores da comunidade: em tecidos do quotidiano - como cortinas e colchas - que pertenciam aos próprios retratados, criando assim uma nova existência tanto para essas fotografias como para os seus suportes. Posteriormente, ao expôr essas imagens em galerias, ele desafia o espectador a repensar a relação entre a memória e o espaço, criando um contraste entre o contexto íntimo da vida quotidiana e o ambiente da galeria: este processo transforma a fotografia num elemento vivo, em constante transformação, que conecta a memória individual à memória colectiva. De forma semelhante, em *Constelação de Tião*, Sequeira cria uma estrutura física com linhas onde "pousa" as imagens deixadas em arquivo por Tião, um fotógrafo da comunidade do Morro da Providência. Ao reorganizar as fotografias de Tião de acordo com a sua própria visão, e na estrutura espacial que concebeu, Sequeira reinventa a narrativa visual, criando uma nova rede de significados. A estrutura e a

disposição das imagens desafiam o espectador a explorar novas interpretações, reflectindo a fluidez e a mutabilidade da memória. Este trabalho é uma reinterpretação criativa do arquivo fotográfico, que transforma o passado numa nova experiência visual e narrativa. Esses trabalhos de Sequeira, ao criarem novas relações e significados a partir de imagens e objectos, podem ser entendidos como agrupamentos efémeros e subjectivos, que, tal como os asterismos, não se obrigam a rigidez previamente convencionada, permitindo múltiplas leituras e conexões, refletindo a fragmentação e a constante transformação da memória.

O conceito metafórico de asterismo, como agrupamento temporário de imagens, objectos e significados - que, embora desconexos, geram novas conexões e interpretações, não fixas nem permanentes - permitindo que esses elementos se organizem de forma fluida e aberta, encontra ressonância no trabalho dos acima referidos artistas como Gabriel Orozco e Alexandre Sequeira, cujas obras lidam com a reorganização de imagens e objectos, transformando-os em novos arquivos visuais que desafiam as narrativas fixas e criam novas possibilidades de interpretação.

3.3 - *WUNDERKAMMER*: ESPAÇOS DE CURIOSIDADE E RECONFIGURAÇÃO

Similar processo de reorganização e ressignificação remonta a uma prática que, desde os séculos XVI e XVII, alimentou o fascínio por objectos de natureza exótica e científica, dando origem aos *wunderkammer* ou gabinetes de curiosidades. Esses espaços, privados e pessoais, eram colecções de objectos aparentemente desconexos que, organizados de forma única, criavam uma rede de significados - ou não. As *wunderkammer* não seguiam uma ordem lógica ou fixa, mas propunham uma visão fragmentada, onde o deslumbramento (ou "wunder" em alemão) era alimentado pela diversidade e multiplicidade dos itens expostos. Como afirma Catarina Patrício, "*Ao traçar o eterno deslumbramento da cultura visual, dos gabinetes históricos de curiosidades à era digital, encontra-se uma inclinação humana fundamental para o espanto.*" (Patrício, 2024, p. 72). Esta ideia de espanto, ou maravilha, alimenta a experiência de descoberta, reinterpretação e reagrupamento de objectos, imagens ou memórias, convidando a explorar o desconhecido e a criar novas conexões.

A operação de reorganizar objectos e imagens, característica tanto dos *wunderkammer* como dos asterismos, configura-se como um espaço de tensões entre a memória, a imaginação e o esquecimento. Esses gabinetes, muitas vezes privados e pessoais, eram considerados

microcosmos do mundo, onde o deslumbramento e a maravilha eram alimentados pela diversidade e pela multiplicidade de itens expostos.

3.4 - A CASA COMO *WUNDERKAMMER*

Miguel Juárez Pichardo, arquitecto e professor na UNAM (Universidade Nacional Autónoma do México), no seu artigo *“La vivienda como representación cultural”* sugere que a casa deve ser entendida como algo mais do que um espaço habitado, propondo que tanto a habitação como o acto de habitar são produtos do “fazer”, ou seja, resultado da acção humana. Neste sentido, a habitação transcende a sua função material e torna-se um espaço de diálogo, onde a experiência de habitar se manifesta em sinais que reflectem a imagem e a subjectividade dos seus ocupantes (Pichardo, 2016, p. 90)¹⁸. Esta perspectiva enriquece a compreensão do espaço doméstico, aproximando-o de um arquivo vivo, repleto de significados e narrativas que vão além da sua materialidade. A casa, ao ir além da sua concepção como mero espaço habitado, permite uma abordagem mais profunda e simbólica, que a considera como uma extensão do ser humano. Não é apenas um abrigo físico. É também um reflexo das escolhas, das histórias e das emoções daqueles que a habitam. O acto de habitar, como produto do fazer humano, é um processo contínuo de transformação e diálogo entre o espaço e os seus ocupantes. Cada objecto, cada disposição de móveis, cada marca nas paredes conta uma história, revelando aspectos da identidade, das aspirações e das memórias de quem vive nesse espaço, o que faz desse espaço um de comunicação silenciosa, onde a materialidade se torna linguagem. O que é escolhido para ser exibido ou guardado, o que é preservado ou descartado, tudo isso reflecte as dinâmicas emocionais, culturais e sociais de quem a ocupa. A casa deixa de ser apenas um local funcional para se tornar um organismo dinâmico, em constante diálogo: *“Podríamos dizer que a habitação é o arquétipo universal, carregado de ‘pulsões’ existenciais; é evidente que nela se encontram de forma constante os sonhos, as aspirações, os projectos que definem a nossa personalidade.”* (Pichardo, 2016, p. 98)¹⁹.

Este raciocínio está alinhado com o de Martin Heidegger, que na sua conferência “Construir, Habitar, Pensar” de 1951, abordou a importância de reavaliar o conceito de habitar,

¹⁸ O idioma original, diz: *“El estudio de la vivienda podría abordar su objeto como algo más que un espacio habitado. En el presente texto planteamos que la vivienda, y por ende el habitar, son producto del hacer, es decir, resultado de la acción humana. De este modo es posible concebir la vivienda como un espacio de diálogo que permite que la experiencia de habitar quede impregnada de signos indicadores de la imagen de su ocupante.”*

¹⁹ O idioma original diz: *“Podríamos decir que la vivienda es el arquetipo universal, cargado de ‘pulsaciones’ existenciales; es evidente que en ella se encuentran de forma constante los sueños, las aspiraciones, los proyectos que definen nuestra personalidad.”*

criticando a visão redutora que o associa meramente a "*ter um alojamento*" ou um refúgio. Para Heidegger, habitar implica algo mais profundo: "*ser humano significa: estar na terra como mortal, significa habitar [...] significa que o homem é na medida em que habita*". (Heidegger, 1994, p. 132). Ou seja, o acto de habitar envolve abrigar, mas também uma relação recíproca com o mundo que nos rodeia, sendo este processo um processo não apenas que físico, mas existencial. Ao destacar a importância de "*sentir-se em casa*", Heidegger sublinha o papel central do familiar e do doméstico como âncoras do acto de habitar. O lar não é apenas um espaço físico, mas um eixo que organiza e dá sentido à experiência de estar no mundo. O filósofo organiza os elementos do título da sua conferência — construir, habitar, pensar — numa ordem que reflecte a interdependência dessas acções. A construção serve como base para o habitar, enquanto o pensamento emerge como uma forma de reflectir e aprofundar o significado desse processo.

A combinação das ideias de Juárez Pichardo e Heidegger permite conceber a habitação como um espaço dinâmico, onde a acção humana molda tanto o espaço físico como as experiências que nele se desenrolam. Habitar é, portanto, um acto profundamente enraizado na cultura, na memória e na imaginação, em que o espaço habitado se torna um reflexo das relações entre o homem e o mundo. É nesse entrelaçar de construir, habitar e pensar que se revela a verdadeira essência do que significa estar em casa, uma experiência simultaneamente material e simbólica, prática e poética.

Pode estabelecer-se aqui uma ligação com o conceito de *wunderkammer*, que resulta da acumulação, e organização de fragmentos de memória, objectos e imagens de forma única, em que cada escolha sobre o que preservar ou o que descartar, sobre o que recordar ou o que esquecer, reflecte uma dinâmica interna de significados que, longe de ser neutra, está carregada de emoções, histórias e interpretações. Cada casa é, no fundo, uma *wunderkammer*: um espaço onde memórias, objectos e imagens se reúnem e organizam em configurações únicas, moldadas por quem a habita e pelo momento em que é habitada. É, pode dizer-se, um arquivo dinâmico, onde o tangível e o intangível se entrelaçam e onde as escolhas sobre que memórias ou que objectos preservar e sobre como organizá-los, manifestam tanto os limites da memória quanto as possibilidades infinitas da imaginação. Nesse sentido, o espaço habitado é muito mais do que uma colecção de elementos materiais: é um organismo vivo, onde ausências e presenças dialogam para gerar novas narrativas e significados. É, portanto, um reflexo da subjectividade de quem a habita, em que os objetos, fotografias e memórias que nela residem não são escolhidos de forma arbitrária; surgem de processos emocionais, culturais e históricos

que transformam o lar num arquivo vivo. A casa torna-se, assim, um gabinete de curiosidades, onde cada elemento actua como um portal para o deslumbramento e a imaginação, sendo o espaço doméstico é constantemente reconfigurado, fruto das interações e movimentos do cotidiano e escolhas - conscientes ou não - por parte de quem a habita, como uma metáfora poderosa para compreender a forma como construímos e reconfiguramos narrativas pessoais e colectivas.

O antropológo Daniel Miller observa que, embora os objectos pareçam silenciosos, eles possuem uma capacidade singular de comunicar: *"Os objectos certamente não falam. Ou será que falam? [...] cada objecto naquela sala é igualmente uma forma pela qual escolheram expressar-se. [...] Se aprendermos a ouvir essas coisas, temos acesso a uma outra voz autêntica."* (Miller, 2008, p. 10) Dessa forma, Miller sugere que os objectos nos espaços habitados funcionam como extensões da identidade e das emoções humanas, criando uma narrativa material que revela aspectos profundos do nosso ser. Esta perspectiva ressoa com as palavras de Gaston Bachelard, que descreve a casa como um cosmos íntimo: *"Pois a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo."* (Bachelard, 1993, p. 200). Tal como Miller reconhece nos objectos uma "outra voz", Bachelard vê na casa um microcosmo que acolhe e organiza o nosso universo interior. Ambos destacam a dimensão simbólica e emocional do espaço habitado: a casa, com os seus objectos, torna-se um reflexo da nossa identidade, um lugar onde o material e o imaterial se entrelaçam, criando um espaço de diálogo entre o indivíduo e o mundo.

3.5 - A FOTOGRAFIA COMO WUNDERKAMMER

Essa mesma lógica de selecção e reconfiguração, presente nos espaços habitados, encontra um paralelo na forma como agrupamos e organizamos memórias visuais, especialmente através da fotografia. Também ela pode ser entendida como um gabinete de curiosidades: seja num agrupamento colectivo - álbum (analógico ou digital) - ou até mesmo numa única fotografia. Um álbum enquanto arquivo pessoal, é o lugar onde memórias são organizadas segundo escolhas subjectivas, criando uma narrativa visual única, sendo cada uma das suas páginas como uma vitrine de um gabinete de curiosidades, onde o espectador é convidado a explorar relações entre momentos, rostos e lugares, muitas vezes preenchendo lacunas com a sua própria imaginação. Ao serem agrupadas, as fotografias formam redes de

significados que transcendem a soma das suas partes: evocam emoções, histórias e conexões que são tanto vivas quanto mutáveis.

Walter Benjamin disse:

Se olharmos longamente para uma fotografia como essa, reconhecemos como também aqui os extremos se tocam: a mais exata das técnicas é capaz de dar um valor mágico às suas realizações [...] o observador sente o impulso irresistível de procurar numa fotografia dessas a ínfima centelha de acaso, o aqui e agora com que a realidade como que consumiu a imagem, de encontrar o ponto aparentemente anódino em que, no ser-assim daquele minuto há muito decorrido, se aninha ainda hoje, falando-nos, o futuro, e o faz de tal modo que podemos descobri-lo com um olhar para trás. A natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente. [...] a fotografia revela [com esse material os aspectos fisionômicos,] mundos de imagens que habitam o infinitamente pequeno, suficientemente interpretáveis e ocultos para encontrarem o seu lugar nos sonhos diurnos, [mas agora, grandes e formuláveis], que tornam visível a diferença entre a técnica e a magia enquanto variável totalmente histórica.
(Benjamim, 2017, p. 49, 50)

Mesmo uma única fotografia pode operar como uma *wunderkammer*. Dentro do seu enquadramento limitado, ela contém um universo de possibilidades: detalhes visíveis, histórias implícitas, contextos ausentes e possibilidade de múltiplas interpretações, dessa forma oferecendo uma janela para o deslumbramento e a descoberta. A ausência de movimento, som, cheiros ou texturas na imagem estática em vez de limitar a sua riqueza narrativa, convida antes o espectador a projectar significados, a imaginar o que está fora do enquadramento e a preencher os vazios com a sua própria experiência, memórias e imaginação. A própria escolha do momento da captura e do enquadramento da imagem assemelha-se ao gesto curatorial de seleccionar o que irá compor uma *wunderkammer*. O acto de decidir o instante exacto em que se carrega no obturador e decidir que elementos serão enquadrados e que elementos serão excluídos, é um movimento curatorial em tudo semelhante ao que motivou o agrupar dos conteúdos de cada *wunderkammer*.

Dessa forma, tanto o álbum quanto a fotografia singular tornam-se espaços de maravilha e reconfiguração, ecoando a essência das *wunderkammer*: ambos funcionam como espaços dinâmicos que conectam o passado ao presente, enquanto estimulam a imaginação e desafiam o espectador a reinterpretar e recriar narrativas.

Tanto a casa, como a fotografia, enquanto espaços e formas de organização de memórias e significados, podem ser vistas como verdadeiras *wunderkammer*, onde a selecção e organização de objectos, imagens e fragmentos de memória funcionam sob a operação constante da imaginação e em que cada escolha sobre o que preservar ou o que descartar, sobre o que recordar ou o que esquecer, reflecte uma dinâmica subjectiva e criativa de significados, tendo como origem e como destino um gabinete de curiosidades interno. Este processo de organização e reconfiguração de memórias e significados encontra um paralelo no conceito de arquivo de Michel Foucault, que descreve o arquivo como mais do que um simples repositório de informações ou objectos; ele é, antes de tudo, um sistema que governa o que pode ser dito, o que pode ser lembrado e como esses elementos se agrupam ao longo do tempo. Como ele afirma:

"O arquivo é primeiro a lei do que pode ser dito, o sistema que governa a aparição das declarações como eventos únicos. Mas o arquivo é também aquilo que determina que todas essas coisas ditas não se acumulem infinitamente numa massa amorfa, nem sejam inscritas numa linearidade ininterrupta, nem desapareçam à mercê de acidentes externos aleatórios; mas sim, que sejam agrupadas em figuras distintas, compostas de acordo com múltiplas relações, mantidas ou diluídas de acordo com regularidades específicas." (Foucault, 1972)

A casa, como um arquivo vivo, reflecte a subjectividade de quem a habita. A fotografia, como arquivo visual, é um meio de organizar e reconfigurar momentos e memórias de forma criativa. Foucault descreve o arquivo como *"aquilo que define, desde o início, o sistema de sua enunciação"*, ou seja, o arquivo é o que dá forma ao que é dito, ao que é lembrado, ao que é preservado, querendo isso dizer que a organização e a selecção de memórias e objectos não são neutras mas sim uma operação de imaginação e subjectividade, onde o processo de selecção e reconfiguração é carregado de significados, emoções e interpretações.

3.6 - POTENCIAL RE-CRIATIVO

Ao longo desta Capítulo, explorou-se como as metáforas de constelação e de asterismo oferecem uma abordagem para compreender, interpretar e resignificar o arquivo e a memória, contextos em que as ausências e silêncios são tão significativos quanto as presenças. Ao considerar o arquivo como um espaço dinâmico e criativo, abre-se caminho para uma compreensão mais profunda da memória e da forma como ela é constantemente reconfigurada.

A ideia dos asterismos, com sua natureza efêmera e subjectiva, inusitadamente reflecte a fluidez e a impermanência das conexões no arquivo, como bem exemplificou o trabalho de

Gabriel Orozco, que, ao reorganizar objectos encontrados, cria novas constelações visuais e conceituais. Essa abordagem ressoa com a forma como os espaços habitados, como os wunderkammer, funcionam como microcosmos do mundo, onde a reorganização de objetos e memórias cria novas narrativas e significados. Assim, tanto o arquivo quanto o espaço doméstico se tornam arenas de construção de significados, onde a ausência pode ser tão significativa quanto a presença. Ao reconhecer a natureza fluida e subjectiva desses conceitos, abre-se espaço a novas reconfigurações que desafiam narrativas fixas: movimentos essenciais para a construção de significados que reflitam a complexidade e a dinâmica da experiência humana.

CONCLUSÃO

DA MORTE CRIAR VIDA

A investigação aqui apresentada procurou explorar as lacunas na memória, nos arquivos ou colecções, não apenas como limitações, mas como possibilidades criativas para a reconfiguração das narrativas interrompidas. Ao longo deste trabalho, foi possível compreender que a ausência, longe de ser um vácuo, pode ser um terreno fértil para novas interpretações e criações, onde objectos e vestígios tangíveis e intangíveis, muitas vezes vistos como fragmentos desconexos, se tornam elementos centrais na reconstrução de histórias. A fotografia, enquanto prática artística, tanto no acto de captura de novas imagens como no seu papel enquanto vestígio de registos já existentes, como os presentes em álbuns e arquivos, revelou-se uma ferramenta poderosa não apenas para preservar a memória, mas também, no seu duplo carácter de instrumento eternizante e marcador de ausências, capaz de preencher os espaços deixados pelo vazio e transformá-los em novas narrativas.

Neste contexto, o conceito de constelações, entendido como uma organização subjectiva e criativa dos elementos dispersos, revelou-se um elo importante para compreender a maneira como a memória pode ser reconfigurada: a fotografia, a casa, os arquivos e até os asterismos, todos se apresentam como espaços de reconfiguração e de potencial criativo, onde a fragmentação aparece como oportunidade para a criação de novos significados. E foi aqui que a prática artística incidiu, transformando espaços de ausência em lugares de novas possibilidades, reorganizando elementos que estavam dispersos. A prática artística revelou-se, por isso, como fulcral na abordagem na exploração das lacunas na memória e nos arquivos. Este trabalho não foi apenas uma reflexão teórica, mas essencialmente uma prática criativa que permitiu investigar conceitos fundamentais como arquivo, colecção e constelação. A partir da ideia de arquivo, expandiu-se a análise para a noção de colecção. Uma colecção é um espaço mais aberto e flexível do que um arquivo, onde as lacunas e ausências não são vistas como limitações, mas como lugares de potencial criativo. Neste percurso, a prática artística revelou-se essencial para dar forma e significado a essas lacunas, permitindo que a minha voz, enquanto narradora e agente criativa, emergisse como um fio condutor.

Neste processo, as lacunas dos arquivos e das memórias, assumiram-se como espaços ausência, de reconfiguração e reorganização, como territórios férteis para a construção de novas narrativas: lugar onde a prática artística encontrou o seu território. Ao conjugar a conceptualização de conceitos como arquivo, colecção e constelação com a criação de narrativas pessoais e subjectivas. O diálogo entre teoria e prática revelou-se um método eficaz

para transformar fragmentos desconexos em significados novos, consolidando a ideia de que a morte não é um ponto final, mas o início de um processo criativo.

O trabalho realizado até aqui abre também portas para outras investigações e práticas. Um dos próximos passos será continuar os exercícios de reconfiguração de arquivos, composto por fotos, objectos, mobiliário e muitos aerogramas, explorando novas formas de reorganizar e reinterpretar essas peças para gerar novas narrativas. Esses projectos futuros continuarão a aprofundar a investigação sobre como a fotografia e a prática artística podem ser usadas como ferramentas para reconfigurar a memória, criar novas narrativas e transformar a ausência em presença. A constante reinterpretação e reorganização dos arquivos pessoais, assim como a exploração de novas formas de captura e representação da memória, são caminhos promissores para o desenvolvimento de novas abordagens criativas e para o aprofundamento da compreensão do papel da fotografia na construção e reconstrução da memória e da história.

Este trabalho, portanto, pretende transformar fins em inícios, onde a morte se transforma em vida e a ausência em novas possibilidades. E é por isso que o arquivo ou memória torna-se assim um espaço de potencial narrativo, onde a multiplicidade de interpretações é uma característica intrínseca, sendo que as infindáveis histórias que o arquivo ou memória podem contar são também um reflexo da psique humana, onde a subjectividade e os processos inconscientes desempenham papéis cruciais. Consequentemente, a imaginação acaba por ser um processo de preenchimento de lacunas e explicação de vazios, gerando um “da morte criar vida”.

BIBLIOGRAFIA

Bachelard, G. (1993). *A poética do espaço*. Martins Fontes.

Barthes, R. (2009). *A câmara clara: Nota sobre a fotografia* (J. L. Dantas trans.). Edições 70.

Benjamin, W. (2017). *Estética e sociologia da arte*. Autêntica.

Blaufuks, D. (2014). *Toda a memória do mundo = All the memory of the world*. Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Boltanski, C. (1994). *Christian Boltanski: The Working Process*. In *Memory, Identity, and the Art of Remembering* (pp. 1-35). Paris: Flammarion.

Boltanski, C. (1995). *Christian Boltanski: Life and work*. In *The archive of the human soul* (pp. 55-72). New York: The Museum of Modern Art.

Boltanski, C. (2009). *Memory and loss in contemporary art*. Phaidon Press.

Bragança de Miranda, J. (2023). *Constelações - Ensaios sobre Cultura e Técnica na Contemporaneidade*. Documenta.

Burroughs, W. S. (2010). *A Revolução Electrónica*. Vega.

Caraffa, C. (2015, June 22). *From photo libraries to photo archives. On the epistemological potential of art-historical photo collections*, in: *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, ed. by Costanza Caraffa, Munich-Berlin 2011, pp. 11-44. Academia.edu.

https://www.academia.edu/13166823/From_photo_libraries_to_photo_archives_On_the

[epistemological potential of art historical photo collections in Photo Archives and the Photographic Memory of Art History ed by Costanza Caraffa Munich Berlin 2011 pp 11 44?email_work_card=title](#)

Derrida, J., & DeC. (2001). *Mal de arquivo: Uma impressão freudiana*. Relume Dumará.

Dantas dos Reis, I. (2024). *Photography's Role in Digital Curation: Preserving Cultural Heritage: Unveiling Narratives and Shaping Futures through Photographic Curation*. In R. Quattrini, C. Smaniotto Costa, & C. Patricio (Eds.), *Enriching Heritage through Digital Curation* (pp. 169-174). Pvblica Press.
<https://www.publicapress.it/wp-content/uploads/2024/07/HANDBOOK.pdf>. ISBN: 9788899586423.

Ernst, W. (2004). The archive as metaphor: From archival space to archival time. *Open: Cahier on Art and the Public Domain*, (7), 46–54.

Fisher, M. F. K. (2010). *With bold knife and fork*. Counterpoint.

Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge and the discourse on language*. Pantheon Books.

Guéniot, D.-A. (2022). *O livro da Patrícia*. Ghost Editions.

Heidegger, Martin. “Construir, pensar y habitar (Bauen, Denken, Wohnen)”. *Conferencias y artículos*. España: Ediciones del Serbal, 1994.

James, W. (2007). *The principles of psychology* (Vol. 1). Cosimo Classics. (Trabalho original publicado em 1890).

Kubler-Ross, E. (1969). *On Death and Dying*. Macmillan Pub. Co.

International Astronomical Union. (2015). *International Astronomical Union | IAU*. iau.org.
<https://www.iau.org/public/themes/constellations/>

Linkman, A. (2006). *Photography and Death*. London: Routledge.

Loponte, L. G., & Betker, C. (2018, August 30). *As constelações de Alexandre Sequeira: aproximações com o outro - ArteVersa*. ArteVersa.
<https://www.ufrgs.br/artevera/as-constelacoes-de-alexandre-sequeira-aproximacoes-com-o-outro/>

Miller, D. (2008). *The Comfort of Things*. Polity.

Patrício, C. (2024). *Materialismo e máquinas de significação — Leitura do livro Constelações: Ensaios Sobre Cultura Técnica na Contemporaneidade. Comunicação e Sociedade*, 45, e024013. [https://doi.org/10.17231/comsoc.45\(2024\).5626](https://doi.org/10.17231/comsoc.45(2024).5626)

Patrício, C. (2024). *The everlasting amazement of visual culture: An essay on the necessity of wonder in the digital transition: The digital archive and the Wunderkammer metaphor*. In R. Quattrini, C. Smaniotto Costa, & C. Patricio (Eds.), *Enriching Heritage through Digital Curation* (pp. 169-174). Pvblica Press.
<https://www.publicapress.it/wp-content/uploads/2024/07/HANDBOOK.pdf> ISBN: 9788899586423.

Salzani, C. (2009). *Constellations of reading: Walter Benjamin in figures of actuality*. Peter Lang.

- Serrão, J., & de Macedo, J. (1974). *Introdução à filosofia e psicologia* (12ª ed., p. 106). Livraria Sá da Costa - Editora.
- Spector, N. (2012, November 9). *Gabriel Orozco: Asterisms*. The Guggenheim Museums and Foundation. <https://www.guggenheim.org/exhibition/gabriel-orozco-asterisms>
- Trachtenberg, A. (2012). *Ensaio sobre Fotografia: de Niépce a Krauss*. Quetzal.
- Sontag, S. (2013). *O mundo-imagem*. In A. Trachtenberg (Ed.), *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss* (p. 333). Orfeu Negro.
- Vieira, A. B., Amálio, A., Barroca, D., César, F., Duarte, J. O., Costa, J. M., et. al. (2017). *O que é o arquivo? Laboratório arte/arquivo (B)* (I. S. Dias, S. N. Duarte, & M. do M. Fazenda, Eds.; DOCUMENTA). Arquivo Municipal de Lisboa.
- Warburg, A. (2012). *Der Bilderatlas Mnemosyne: Gesammelte Schriften*. Akademie Verlag.
- Wilde, O. (2015). *O declínio da mentira* (E. Sampaio, Trans.; 5ª ed.). Vega.

APÊNDICE: SEIS PROJECTOS ARTÍSTICOS

Reúne-se aqui um conjunto de trabalhos realizados por Isabel Dantas dos Reis, entre 2022 e 2024, em conjugação com o tema desenvolvido nesta tese. A parte prática é constituída por três publicações e três exposições, todas desenvolvidas ao longo dos dois anos de mestrado. Esta prática artística, longe de ser um mero complemento, constitui a parte vital desta tese, funcionando como um laboratório de experimentação e reflexão onde as ideias teóricas ganham forma tangível e dialogam com o público, reforçando a interseção entre criação, memória e arquivo.

PUBLICAÇÕES:

- I. [ÁGUA A FERVER](#) (*publicado, 2023*)
- II. [MONSTRO PRETO](#) (*maquete para livro de autor*)
- III. [16 RC DTO](#) (*maquete para livro de autor*)

EXPOSIÇÕES

- IV. [MNEME](#), Lisboa 2023
- V. [QUERO QUE RECORDES](#), Lisboa 2023
- VI. [IMPERMANENTIA](#), Rio de Janeiro 2024

I - ÁGUA A FERVER

PUBLICAÇÃO 120 PÁGINAS, ISBN 978-989-33-4932-8, SETEMBRO 2023

Este projecto explora a relação entre práticas culinárias e a memória, investigando como a transformação dos alimentos reflecte estruturas culturais, sociais e afectivas. Com base em referências como Lévi-Strauss e M. K. Fisher, aborda a culinária como sistema de comunicação, onde técnicas, sabores e tradições actuam como linguagem. Propõe a publicação periódica de livros manuscritos de receitas.

*A comida [...] é um sistema de comunicação, um corpo de imagens, um protocolo de usos, situações e comportamentos.*²⁰

Roland Barthes, *Toward A Psychosociology of Contemporary Food Consumption*, 1961

O milhafre-preto (*milvus migrans*), foi observado a atirar presas de casca dura - como tartarugas, por exemplo - do ar para as rochas para abrir as carapaças e facilitar o consumo. Chimpanzés foram observados a recolher mel usando galhos para extrair comida de colméias, evitando picadas de abelhas, demonstrando uma forma rudimentar de uso de ferramentas e preparação de alimentos. Estes são apenas dois exemplos de alguma forma de prepação de alimentos por parte de animais.

No entanto, estes exemplos de preparação de alimentos são relativamente limitados e rudimentares e diferem substancialmente das complexas e variadas práticas culinárias observadas em culturas humanas globalmente. A culinária, como a entendemos, envolve uma ampla gama de técnicas, ingredientes, sabores e práticas culturais que são exclusivas das sociedades humanas. Cozinhar também inclui aspectos sociais, como refeições compartilhadas e transmissão de conhecimentos culinários por gerações. Claude Lévi-Strauss, na sua obra *O Cru e o Cozido*, avança que o acto de cozinhar representa a transformação cultural do cru, sendo que os alimentos passam por uma série de processos de transformação como resultado da dimensão cultural e social em que são preparados: com Lévi-Strauss percebe-se a transformação da Natureza em Cultura através do uso fogo (Lévi-Strauss, 1969). Essa transformação de cru em cozinhado pode também ser um veículo de transmissão de valores culturais, identidade étnica, conexões sociais e históricas, pelo que a comida cozinhada acaba por representar a culminação desse processo, ao transportar em si uma enorme quantidade de referências externas, mesmo nas versões mais básicas de preparação de alimentos. Assim, Lévi-Strauss sugere que a culinária reflecte uma lógica estrutural subjacente, onde as escolhas alimentares e as combinações de ingredientes são governadas por princípios simbólicos que são compartilhados e comunicados dentro de uma determinada cultura. Poderá, então, assumir-se que cozinhar é distintivo do ser humano, não só nas técnicas utilizadas (como o uso de calor, por exemplo), como, essencialmente, na forma de expressão individual, cultural e histórica que encerra.

Tal como a linguagem, a comida e as tradições culinárias têm seu próprio conjunto de regras, estruturas e convenções. A noção de gramática de linguagem - que fornece a estrutura

²⁰ O texto original em inglês diz: “Food is [...] a system of communication, a body of images, a protocol of usages, situations, and behaviour.”

para construir frases e transmitir significado na comunicação - quando aplicada à preparação e consumo de alimentos, sugere que existem diretrizes e princípios específicos que governam a preparação, apresentação e consumo dos alimentos.

Essa 'gramática alimentar' abrange aspectos que vão de técnicas culinárias a combinações de ingredientes, perfis de sabor, estilos de empratamento e etiqueta à mesa. Envolve entender o uso dos ingredientes num determinado contexto, o equilíbrio de sabores e texturas e a apresentação visual dos pratos. Esses elementos podem diferir entre culturas, regiões e tradições culinárias, refletindo a gramática única de cada herança culinária. É também relevante o papel específico que certos alimentos e pratos têm dentro de uma refeição e que a ordem em que são servidos pode contribuir para a harmonia geral e o prazer da experiência gastronómica, tal como o organizar de palavras, frases e pontuação formam um texto.

Tal como os idiomas são estruturas vivas em constante mutação, o mesmo acontece com a culinária e formas de confecção, apresentação e consumo dos alimentos. Seguem-se estruturas e processos estabelecidos, ao mesmo tempo que se introduzem nuances, permitindo a criatividade e a inovação dentro dessas ditas estruturas estabelecidas.

Como sistema de comunicação que é, tem idiosincrasias próprias. Com sotaques, até. A título de exemplo, a forma de confecção de "Couves a Soco", por exemplo, tem diferentes sotaques entre as aldeias vizinhas de Ulme e Vale de Cavalos, no concelho da Chamusca. Inúmeros outros exemplos podem adicionar-se a este. Inúmeras conversas e debates entre quem confecciona e entre quem degusta também. E a esta gramática culinária e à variação de "sotaque" junta-se então a experiência antropológica, sociológica e até afectiva. E isto tudo em torno da mesa: tantas vezes o centro do mundo, o centro de mundos.

Para M. K. Fisher, escritora e gastrónoma americana, as receitas podem revelar a sociedade, a cultura e a história de determinado lugar. Em *With Bold Knife And Fork*, explora a origem dos ingredientes, das técnicas de preparação e das tradições associadas a cada receita (Fisher, 2010). Além disso, Fisher destaca que as receitas são uma forma de comunicação, de transmissão de conhecimento e tradições culinárias de uma geração a outra. Nesse alinhamento, a comida poderá, porventura, considerar-se ser um veículo metafórico que permite viagens e experiências de sabores, aromas e tradições culinárias de diferentes épocas e lugares. A comida está profundamente ligada a memórias e experiências pessoais, evocando momentos, relações e lugares guardados na memória e preparar ou consumir certos alimentos permite visitar essas recordações, criando uma sensação de viagem no tempo.

Este projecto pretende reunir livros manuscritos de receitas e transformá-los numa publicação periódica, começando por um caderno de receitas deixado por alguém próximo. A procura será alargada a outros cadernos, incluindo os de origem desconhecida, com o objectivo de perpetuar memórias e sentimentos, sendo que os principais critérios são que as receitas sejam manuscritas, com caligrafias que remetam a passados geracionais específicos.



Fig. 1 - Água a Ferver: capa



Fig. 2 - Água a Ferver: interior

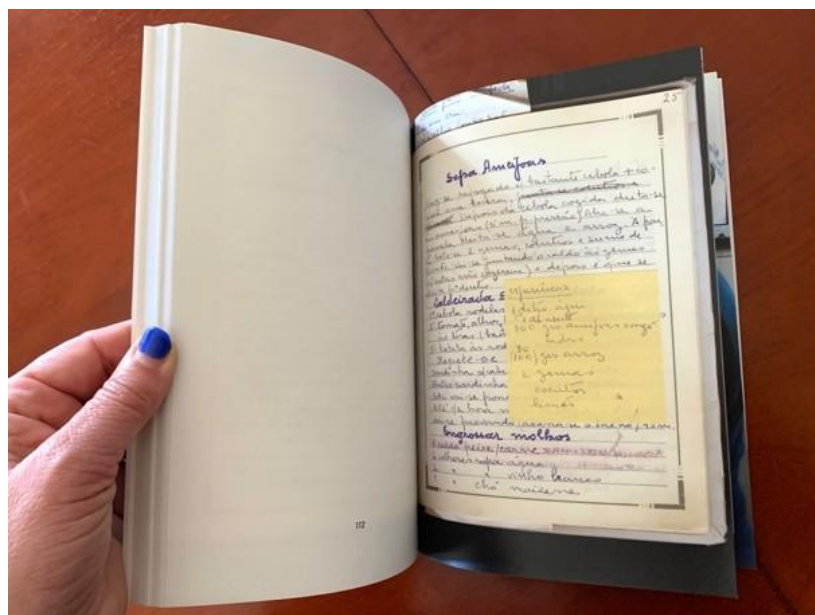


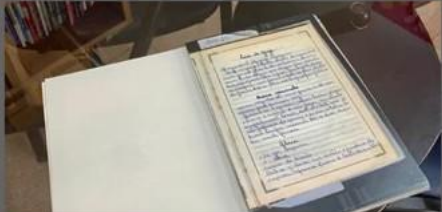
Fig. 3 - Água a Ferver: interior



Fig. 4 - Água a Ferver: interior



Lançamento >>



Na sequência do seu trabalho sobre memória e arquivo, Isabel Dantas dos Reis apresenta o seu novo trabalho: **"Água a Ferver - Vol. 1"**.

Será este um livro de Fotografia? Um livro de receitas? Ou ambos? A apresentação será junto com inauguração da Exp **"porque não tens nome. existes"**

Fig. 5 e 6 - Água a Ferver: lançamento



Água a Ferver
 Isabel Dantas dos Reis
 isabeldantasdosreis@gmail.com
 www.isabeldantasdosreis.pt

Ficha Técnica:
 14,8 cm x 21 cm (vertical)
 120 páginas
 Ano: 2023

Preço: 24€

Síntese:
 No seu livro "With Bold Knife and Fork", Mary Francis Fisher explora a arte e a poesia que existem em escrever e seguir receitas, compartilhando sua perspectiva única sobre a natureza íntima e pessoal da culinária. Ela revela como uma receita pode ser um convite para uma jornada sensorial, despertando lembranças, emoções e desejos. Desafia ainda a abordagem convencional das receitas como sendo mera sequência de instruções técnicas e lembra-nos que a culinária é uma forma de expressão criativa, onde cada receita é única e pode evocar uma ampla gama de sensações e significados. Algo que é de especial interesse para o meu trabalho é a importância que Fisher atribui a entender a essência de uma receita, as nuances que tornam um prato especial e a relação entre a comida e as memórias afectivas, fazendo com que uma receita seja bem mais do que uma lista de ingredientes e passos a seguir. Receitas manuscritas concatenam em si memórias, formas de sentir, pensar, escrever, organizar e registar informação. A caligrafia, também ela, enuncia em si mesma comunicação não verbal, que a grafologia se encarrega de decifrar. "Água a Ferver Vol. 1" trata-se do primeiro volume, materialização do projecto que visa reunir cadernos de receitas de um contexto geracional específico. Está a começar por um caderno de receitas deixado por alguém muito próximo da autora e irá prosseguir por outros cadernos de pessoas menos próximas ou até totalmente desconhecidas. Tudo isto com o objectivo de, de certa forma, reavivar memórias, sensações, sentimentos, numa

Fig. 7 e 8 - Água a Ferver: na Lisbon's Photobook Fair



Fig. 9 - *Água a Ferver* patente na exposição *Esquece Porque Eu Já Esqueci Tudo*, com curadoria de Orlando Franco

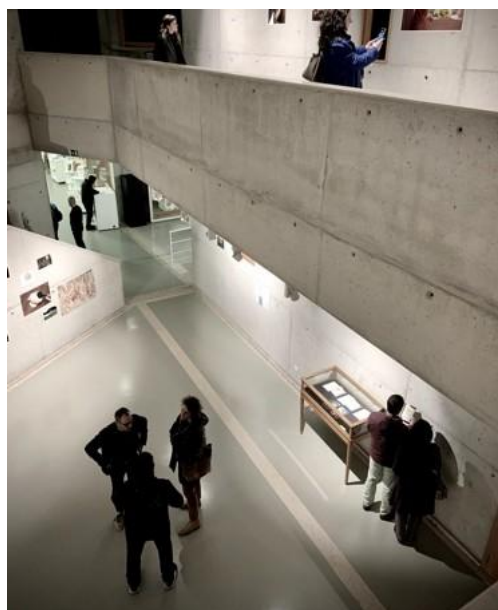


Fig. 10 e 11 - *Água a Ferver* patente na exposição *Esquece Porque Eu Já Esqueci Tudo*. Aspectos da Exposição

II - MONSTRO PRETO

MAQUETE PARA LIVRO DE AUTOR

Monstro Preto é uma publicação experimental que transforma frases de aerogramas trocados durante a guerra colonial entre os pais da autora em matéria poética. Sustentado teoricamente pela técnica do *cut-up* de William S. Burroughs, o projecto fragmenta e reorganiza palavras originalmente destinadas à comunicação íntima, deslocando-as do seu contexto histórico para criar novos significados.

Tristan Tzara disse: "Poesia é para todos."

William S. Burroughs, *The Third Mind*, 1978

Monstro Preto é uma maquete para publicação que nasce da confluência entre memória e experimentação poética. É fruto de uma recolha de frases retiradas de aerogramas trocados durante a guerra colonial entre os pais da autora, este projecto transforma palavras originalmente destinadas à comunicação íntima em cenário de guerra, num território de reinvenção. O que começou como uma tentativa de dar voz a correspondências entre pessoas geograficamente distantes mas emocionalmente próximas, evoluiu para um exercício de deslocamento e recombinação, desafiando as fronteiras entre o privado e o universal, entre o passado e o presente.



A técnica do *cut-up*, popularizada por William S. Burroughs, oferece o enquadramento para compreender este projecto. Descrito no livro *The Third Mind*, o *cut-up* consiste na fragmentação e reorganização de palavras, frases ou imagens para criar novas conexões e significados. Burroughs acreditava que o texto era uma matéria maleável, com enorme potencial libertador, capaz de escapar ao controlo linear e revelar dimensões inesperadas de sentido. (Burroughs, 1978)

À semelhança de William Burroughs e Brion Gysin na forma como manipulavam palavras para desafiar as convenções da escrita, reconfigurando a linguagem para criar narrativas poéticas que transcendem o contexto original das mensagens, *Monstro Preto* utiliza as frases dos aerogramas como fragmentos de um puzzle poético. A fragmentação não é aqui um acto de destruição, mas um ponto de partida para a construção de novos significados, onde cada palavra se torna um veículo de transformação. Este processo de desconstrução e reconstrução ressoa também com as ideias de Gaston Bachelard sobre a imaginação poética (Bachelard, 1993). Para Bachelard, a imaginação não é apenas a capacidade de criar imagens mentais, mas uma força activa que reorganiza a realidade, tal como o *cut-up* que transforma fragmentos

textuais em novas combinações, a imaginação poética opera como um mecanismo de reinvenção contínua, atribuindo novas dimensões simbólicas às experiências humanas.

A recolha das frases dos aerogramas, realizadas em circunstâncias históricas específicas, ganha um novo fôlego ao ser deslocada do seu contexto original, em palavras carregadas de memória e emoção, que se tornam matéria-prima para uma nova publicação, que não só preserva o seu valor histórico, mas também as reinscreve em poéticas contemporâneas. É nesse acto de deslocamento que reside o poder transformador da linguagem, capaz de conectar temporalidades e significados diversos.

Monstro Preto propõe, ainda, uma abordagem lúdica à criação poética. Inspirada pela necessidade absoluta da democratização da arte, a publicação transforma as frases dos aerogramas num jogo, permitindo que leitores de todas as idades e formações criem as suas próprias composições poéticas. Esta proposta resgata a essência da poesia como um acto universal, como sugerido por Tristan Tzara e citado por Burroughs: "*A poesia é para todos.*" (Burroughs, 1978, p.36)

Ao transformar a experiência de leitura num acto criativo, *Monstro Preto* desafia as hierarquias tradicionais da produção literária, coincidindo com a forma de Burroughs encarar o texto: como um campo aberto à manipulação. Com isso, esta publicação convida os leitores a tornarem-se co-criadores, participando activamente na construção de significados, num processo partilha com afinidade com os gabinetes de curiosidades, onde objectos aparentemente desconexos são organizados para criar novas narrativas simbólicas.

Mais do que uma publicação, *Monstro Preto* é um convite à introspecção e ao diálogo com o efémero, ao deslocar palavras de um contexto íntimo para um espaço público. Este projecto sublinha, ainda, a fragilidade da memória e a sua capacidade de reinvenção em que cada frase, cada fragmento, se torna um vestígio que exige do leitor a tarefa de preencher as lacunas deixadas pela ausência de contexto, num acto de reconstrução simbólica. É um projecto que abraça a multiplicidade e a ambiguidade, celebrando a liberdade criativa como um valor central.

Monstro Preto é, em última análise, uma celebração da linguagem como um espaço de encontro entre memória e imaginação, entre destruição e criação. É um testemunho da capacidade humana de encontrar significado nas ausências e de transformar o quotidiano em algo extraordinário.

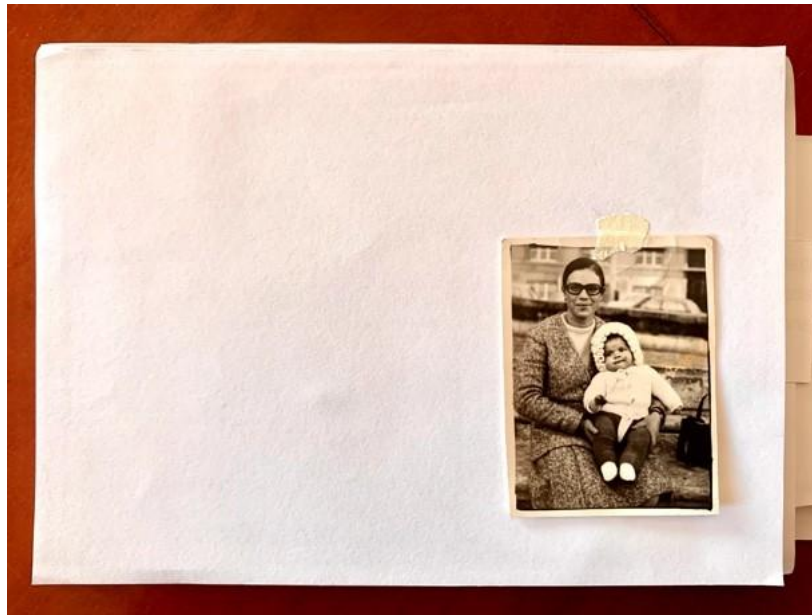


Fig. 13 - *Monstro Preto*: capa

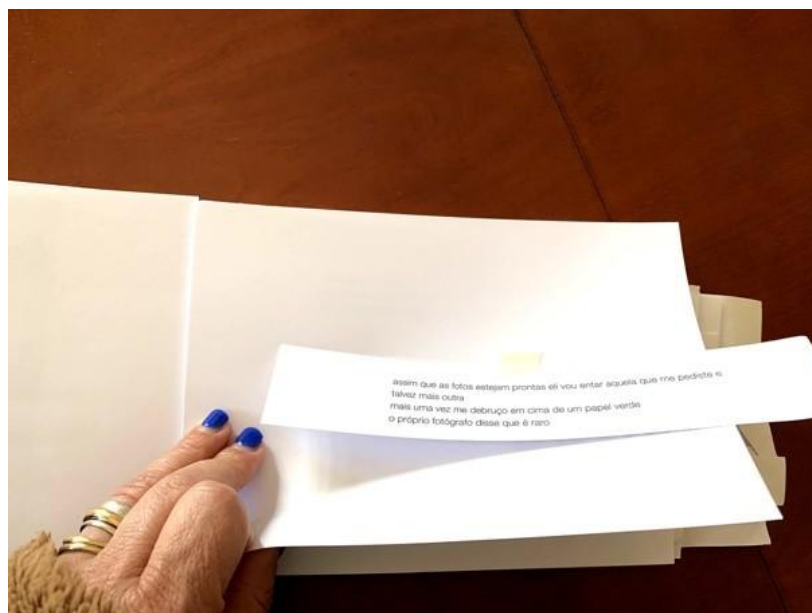


Fig. 14 - *Monstro Preto*: processo de montagem



Fig. 15 - Monstro Preto: processo de montagem



Fig. 16 - Monstro Preto: interior



Fig. 17 - *Monstro Preto*: interior

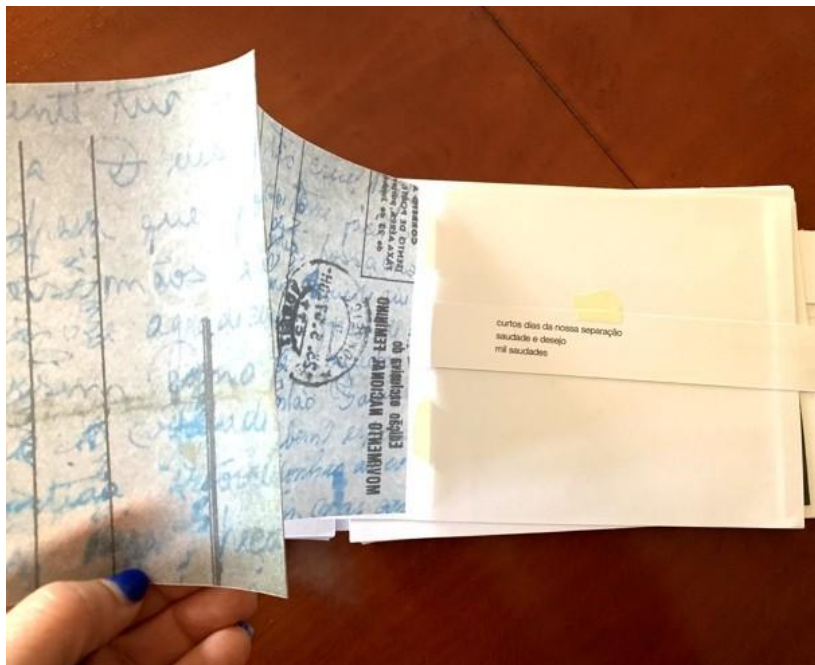


Fig. 18 - *Monstro Preto*: interior

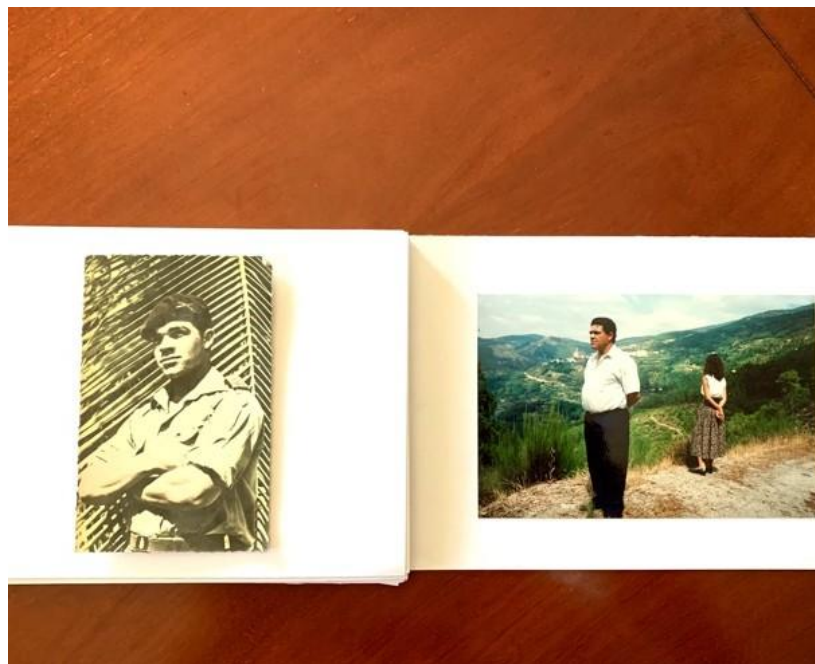


Fig. 19 - *Monstro Preto*: interior

III - 16 RC DTO

MAQUETE PARA LIVRO DE AUTOR

16 RC DTO é uma proposta para livro de autor, em formato que convida à participação activa, por explorar uma casa como um arquivo de memórias e transformações. Através de imagens captadas antes e depois de a casa ser esvaziada, o projecto revela um diálogo entre presença e ausência, cristalizando a passagem do tempo, inspirando-se em reflexões de Gaston Bachelard, Roland Barthes e Susan Sontag.

A casa é o nosso canto do mundo.
Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, 1993

A casa é mais do que meras paredes e tecto. É um repositório de memórias, um arquivo experiências e emoções. Em *16 RC DTO*, somos convidados a explorar não apenas um endereço, mas uma vida cristalizada em imagens.

O título, aparentemente críptico, revela-se como uma parte da morada, um fragmento de identidade que perdurou por cinco décadas. É um testemunho silencioso da passagem do tempo e das vidas que ali se desenrolaram. Como observa Gaston Bachelard, "*a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos*" (Bachelard, 1993, p. 200). Isabel Dantas dos Reis, que cresceu e viveu nesta casa, retorna a ela com um olhar simultaneamente familiar e estranho. A casa já não era exactamente a sua, nem a dos seus pais, mas um espaço transformado pela vivência, primeiro do casal, depois apenas da mãe, e finalmente, do pai sozinho. Esta transformação gradual do espaço reflecte as mudanças inevitáveis da vida, as ausências que se acumulam e as presenças que persistem.

As imagens capturadas logo após a morte do seu último habitante oferecem uma visão única: a casa ainda recheada, mantida tal como a deixou. É um momento congelado no tempo, um instante entre a vida e a ausência. Roland Barthes, em "*A Câmara Clara*", fala deste poder da fotografia: "*O que a Fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente*". (Barthes, 2006, p. 12)

Contrastando com estas imagens de vida suspensa, existem fotografias da casa já completamente vazia, num momento entre-vidas. Esta justaposição abre espaço para um poderoso potencial narrativo visual, um diálogo silencioso entre presença e ausência, entre o que foi e o que será. A proposta para publicação *16 RC DTO* convida a essa exploração. Este exercício de observação oferece ao interlocutor um espaço para ponderação e inquietação. Não se trata apenas de ver, mas de sentir, de reflectir sobre a natureza efémera da vida e a permanência das memórias. Susan Sontag observa que "*Todas as fotografias são memento mori. Tirar uma fotografia é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de outra pessoa (ou coisa)*"²¹. (Sontag, 2005, p. 11)

O título *16 RC DTO*, emprestado de parte da morada, é mais do que uma simples referência geográfica. É uma âncora temporal, um fragmento de história que o arquivo

²¹ Na versão original em inglês diz: "*All photographs are memento mori. To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability.*"

fotográfico, por si só, não poderia contar. É uma forma de cristalizar um pedaço do passado, de preservar não apenas imagens, mas também a forma como aquele espaço era identificado e nomeado pelos seus habitantes. A escolha deste título sublinha a importância dos detalhes aparentemente mundanos na construção da identidade e memória. Como diz Bachelard, *"É justamente porque as lem- branças das antigas moradias são revividas como devaneios que as moradias do passado são em nós imperecíveis"*. (Bachelard, 1993, p. 201). Cada imagem, cada dobra, cada detalhe captado pela lente da autora é um convite à reflexão sobre a nossa própria relação com os espaços que habitamos e as memórias que neles criamos.

O formato único do livro, com suas páginas dobráveis, cria uma experiência que é tanto visual quanto tátil. Esta interactividade convida o interlocutor a participar activamente na descoberta das imagens e, por extensão, na exploração das próprias memórias e criação de novas narrativas.



Fig. 20 - 16 RC DTO: início



Fig. 21 - 16 RC DTO: interior



Fig. 22 - 16 *rc dto*: interior



Fig. 23 - 16 *RC DTO*: interior



Fig. 24 - 16 *RC DTO: interior*



Fig. 25 - 16 *RC DTO: interior*

IV - MNEME

“O TEMPO ENROLA, ENCARALACOLA”, EXPOSIÇÃO COLECTIVA, GALERIA DO
PAVILHÃO 31, LISBOA, JUL/AGO 2023

Integrados na exposição colectiva *O tempo enrola, encaracola, Mneme* pretende criar um diálogo contínuo entre vida, morte e identidade. Reflectindo o conceito “lugares de memória” de Pierre Nora, este projecto explora a relação entre presença e ausência em contexto normalmente associado ao fim da vida, ao expôr em caixas de luz retratos apropriados de lápides.

*Os lugares de memória são, antes de mais, restos.*²²

(Pierre Nora, 1984)



O conceito grego de "mneme" como a habilidade de reter memórias serve como ponto de partida para esta reflexão.

O historiador francês Pierre Nora observa que "os lugares de memória são, antes de mais, restos" (Nora, 1974, p. XXIV). Esta ideia ressoa com a visão da autora, que desafia a percepção comum dos cemitérios como lugares de ausência, apresentando-os como "arquivos de memórias". Tal como Nora sugere, "museus, arquivos, cemitérios e colecções, festas, aniversários, tratados, actas, monumentos, santuários, associações – são vestígios de outro tempo, ilusões de eternidade". Os cemitérios, enquanto lugares de memória, cristalizam e transmitem a lembrança colectiva, funcionando como bastiões contra o esquecimento. Esta reflexão foi central no trabalho *Mneme*,

apresentado por Isabel na exposição colectiva *O tempo enrola, encaracola*, na Galeria do Pavilhão 31, em Lisboa. Cada retrato foi exposto numa caixa de luz, em escala natural, onde a retroiluminação evocava algo da natureza do espectro. Este dispositivo visual acentuava a relação entre presença e ausência, vida e memória, capturando a essência da memória como algo simultaneamente tangível e efémero.

A escolha das fotografias para as lápides levanta questões intrigantes sobre identidade e representação. Quem eram estas pessoas? Por que é que estas imagens específicas foram escolhidas? Estas perguntas reflectem as complexidades da memória e da representação póstuma. As fotografias escolhidas para as lápides desempenham um papel crucial nesta narrativa. Como observa Roland Barthes, "O que a Fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se

²² No idioma original diz: "*Les lieux de mémoire, ce sont d'abord des restes.*"

existencialmente" (Barthes, 2006, p. 12). Estas imagens congelam um momento no tempo, preservando a aparência e a essência dos falecidos.

Pierre Nora sublinha que *"os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não existe memória espontânea, de que é preciso criar arquivos, manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notarizar actos, porque estas operações não são naturais"*. Sem estas práticas, *"sem vigilância comemorativa, a história rapidamente os varreria. São bastiões onde nos apoiamos. Mas, se aquilo que defendem não estivesse ameaçado, também não seria necessário construí-los. Se as recordações que encerram fossem realmente vividas, seriam inúteis."* (Nora, 1974, p. XXVI). O cemitério, visto através desta lente, torna-se um espaço de questionamento e reflexão. Cada túmulo, cada fotografia, cada inscrição convida o observador a considerar a vida que foi vivida e como ela é lembrada. Por outro lado, se a história não os capturasse para os deformar, transformar, moldar e petrificar, não se tornariam *"lugares de memória"*. É esse vaivém que os constitui: momentos de história arrancados ao movimento da história, mas que a ela são devolvidos. Não inteiramente vida. Não completamente morte.

Consequentemente, Isabel Dantas dos Reis com este seu exercício, sugere que os cemitérios são mais do que simples repositórios de restos mortais: são lugares onde a memória é activamente construída e reconstruída onde os que vivem continuam a interagir com os vestígios que quem já não existe, dando-lhes, de certa forma, vida. Fazem-nos através das fotografias, dos monumentos ou lápides onde elas figuram e dos textos que as acompanham, mantendo vivas as suas memórias - ou reconfigurando-nas. Este trabalho pretende apresentar os cemitérios como algo distante do tradicional conceito de serem espaços estáticos. Pretende expô-los como locais dinâmicos, onde a memória é preservada e continuamente reconstruída. O cemitério é apresentado não como um lugar de morte, mas como um repositório vivo de memórias e marcas de vida. Os cemitérios emergem como espaços complexos e dinâmicos, onde a vida e a morte, o passado e o presente, o esquecimento e a memória coexistem num diálogo contínuo.



Fig. 27 - MENME: Montagem



Fig. 28 - MNEME: Montagem



Fig. 29 - MENME: Montagem



Fig. 30 - MENME: Exposição



Fig. 31 - *MENME*: Em contexto de exposição



Fig. 31 - *MENME*: Em contexto de exposição

V - QUERO QUE RECORDES

EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL, JUNHO 2024, LISBOA

Quero que Recordes é uma instalação de objectos descontextualizados, transformados em vestígios que convidam à imaginação. Inspirada pelas *Wunderkammer*, a obra propõe uma colecção aberta onde os significados emergem das perceções individuais, ao criar um espaço de suspensão temporal, onde a memória é dinâmica e a ausência se torna uma força criativa. *Quero que Recordes* convoca a capacidade humana de reinventar histórias e encontrar significado no efémero.

Os objectos certamente não falam. Ou será que falam?

Daniel Miller, *The Comfort of Things*, 2008, p. 10

A instalação *Quero que Recordes* é uma exploração profunda da memória, da ausência e da presença, apresentada através de uma colecção cuidadosamente curada de objectos, documentos e fotografias. Esta obra convida a reflectir sobre a natureza efémera da existência e o poder dos objectos como repositórios de memórias. No cerne da investigação, estão as marcas e vestígios de ausências, ou "ex-existências", particularmente no contexto familiar ou de grande proximidade emocional. Através desta lente, são examinadas questões fundamentais sobre identidade, transformação e permanência: Quem era? O que era? O que ficou do que era? No que se tornará?

Impulsionada pela unidirecionalidade do tempo e as suas consequências na memória, a artista aborda a dicotomia ausência/presença, um tema que ressoa profundamente com a experiência humana universal, evocando, assim, uma inevitável sensação de privação que todos nós, em algum momento, experimentamos. Este seu trabalho evoca a abordagem que ecoa dos *Wunderkammer* do século XVI, ao reunir uma variedade de objectos, documentos e fotografias que, tendo pertencido a alguém, tornam-se enigmáticos quando apresentados sem contexto ou legenda. Esta descontextualização transforma-os em portadores silenciosos de histórias não contadas, convidando a aceder-lhes através da imaginação.

O antropólogo Daniel Miller observa que, embora os objectos pareçam silenciosos, eles possuem uma capacidade singular de comunicar: "*Os objectos certamente não falam. Ou será que falam? [...] cada objecto naquela sala é igualmente uma forma pela qual escolheram expressar-se. [...] Se aprendermos a ouvir essas coisas, temos acesso a uma outra voz autêntica.*" (Miller, 2008, p. 10) Miller sugere, assim, que os objectos nos espaços habitados funcionam como extensões da identidade e das emoções humanas, potenciando narrativas. Esta ideia encontra eco na instalação *Quero que Recordes*, onde a descontextualização e reorganização dos objectos expostos, faz deles mais do que vestígios do passado. Eles tornam-se agentes activos na (re-)construção da memória e da identidade e vozes silenciosas que com o potencial de envolver os interlocutores num processo de interpretação que transcende o tangível.

A perspectiva de Miller ressoa ainda com as palavras do filósofo Gaston Bachelard, que descreve a casa como um cosmos íntimo: "*Pois a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em*

toda a acepção do termo." (Bachelard, 1993, p. 200). Esta visão reforça a ideia de que os espaços habitados e os objectos que os preenchem carregam consigo uma carga emocional e simbólica. Na instalação, os objectos funcionam como fragmentos desse cosmos íntimo, que permitem explorar a relação entre o material e o imaterial, o tangível e o intangível e ao fazê-lo, a obra questiona como esses elementos podem ser vistos não apenas como representações do passado, mas também como pontos de partida para novas narrativas e significados, convidando assim a um diálogo com o efémero, explorando a relação entre o que foi, o que permanece e o que se perde com o passar do tempo. Cada objecto exposto torna-se um fragmento de uma narrativa incompleta, um vestígio que exige do espectador a tarefa de preencher as lacunas deixadas pela ausência de contexto. Esta abordagem não só sublinha a fragilidade da memória, mas também a sua capacidade de reinvenção e adaptação.

O carácter performativo da exposição estende-se para além dos objectos, envolvendo o espaço em si como parte integrante da narrativa. As escolhas de disposição e iluminação evocam uma atmosfera de suspensão, onde o tempo parece hesitar, permitindo que os visitantes se envolvam num processo contemplativo. Este ambiente reforça a ideia de que a memória não é estática, mas sim dinâmica, fluida e susceptível a novas interpretações.

Isabel Dantas dos Reis utiliza a instalação como um meio para questionar as formas tradicionais de arquivamento e preservação. Em vez de oferecer uma catalogação rígida e definitiva, *Quero que Recordes* propõe, tal como nas *Wunderkammer*, uma colecção aberta, onde os significados são construídos e reconstruídos de acordo com as experiências e percepções individuais. Este método destaca a subjectividade inerente à memória e a impossibilidade de uma narrativa única e universal. Esta instalação conecta-se a uma tradição mais ampla de maravilhamento humano, ecoando o fascínio pelos *Wunderkammer*, tal como Catarina Patrício observa: "*Ao traçar o eterno deslumbramento da cultura visual, dos gabinetes históricos de curiosidades à era digital, encontra-se uma inclinação humana fundamental para o espanto.*"²³ (Patrício, 2024, p. 173) Este espanto é central no trabalho de Isabel, que utiliza a justaposição de objectos para evocar uma sensação de admiração e curiosidade, desafiando o espectador a reconsiderar o valor e o significado do que é aparentemente banal ou esquecido.

Ao integrar elementos de ausência e presença, a artista também aborda a noção de perda como uma força criativa. A ausência, em vez de ser um vazio, torna-se uma oportunidade para a imaginação e para a criação de novas histórias. Este acto de transformação é central na

²³ A versão original em inglês, diz: "*Tracing the everlasting amazement of visual culture, from historical cabinets of curiosities to the digital age, one encounters a fundamental human inclination towards wonder.*"

instalação, que se apresenta como um espaço onde o espectador é convidado a ser não apenas observador, mas também a interagir fisicamente com o espaço e torna-se co-criador de significados.

A instalação desafia, assim, as fronteiras entre o pessoal e o colectivo, o passado e o presente, convidando cada visitante a explorar as suas próprias conexões com os objectos e as histórias que estes evocam. *Quero que Recordes* é, em última instância, uma celebração da memória enquanto processo vivo e em constante evolução, um testemunho da capacidade humana de encontrar significado mesmo nas ausências mais profundas.



Fig. 32 - *QUERO QUE RECORDES*: aspectos da sala



Fig. 33 - *QUERO QUE RECORDES*: aspectos da sala



Fig. 34 - QUERO QUE RECORDES: aspectos da sala



Fig. 36 e 37 - QUERO QUE RECORDES: aspectos da sala



Fig. 38 - *QUERO QUE RECORDES*: aspectos da sala



Fig. 38 - *QUERO QUE RECORDES*: aspectos da sala

VI - IMPERMANENTIA

AGOSTO 2024, EXPOSIÇÃO COLECTIVA, RIO DE JANEIRO, BRASIL

Impermanentia explora a efemeridade da existência humana ao combinar imagens de apropriadas de espaços associados à morte - cemitérios - com fragmentos de correspondência trocada por um casal durante tempos de guerra, reflectindo sobre os ciclos de vida, morte e renovação. O título em latim destaca tanto a transitoriedade da vida como dos materiais sobre os quais a natureza assume o seu domínio. A decomposição visual das imagens e a recontextualização das palavras remetem para a noção de transformação contínua, tal como referida por pensadores como Gaston Bachelard e Susan Sontag.

As fotografias podem ser mais memoráveis do que as imagens em movimento, porque são uma fatia arrumada do tempo, não um fluxo.

Susan Sontag, *Ensaaios sobre Fotografia: De Niépce a Krauss*, 2012

Ao combinar imagens de espaços dedicados ao fim da vida humana com fragmentos de correspondência de guerra, *Impermanentia* oferece uma perspectiva sobre os ciclos de vida, morte e renovação, sendo em simultâneo uma reflexão sobre a natureza efêmera da existência humana e a sua relação intrínseca com o mundo natural. O título, derivado do latim, encapsula a essência do projecto, por evocar a qualidade transitória de todas as coisas.

As imagens recolhidas em cemitérios, locais que representam o fim da vida humana servem como ponto de partida visual para esta investigação. Gaston Bachelard, na sua obra *A Poética do Espaço*, sugere que o espaço tem a capacidade de reter o tempo, ao propor que os espaços guardam não só a memória dos que partiram, mas também o processo contínuo de transformação e renascimento, ideia essa que ressoa com o projecto *Impermanentia*. Esta celebração da vida em meio à morte evoca o pensamento de Susan Sontag, que afirmou que todas as fotografias podem ser vistas como *memento mori*. Em *Impermanentia*, as imagens propõem-se como lembretes da mortalidade, tornando-se testemunhas do ciclo contínuo de renovação podendo ser “*mais memoráveis do que imagens em movimento, porque são uma fatia arrumada do tempo, não um fluxo*” (Sontag, 2004, 15). Em *Impermanentia*, as imagens capturam momentos específicos de transformação, quer dos retratos escolhidos para figurarem junto à pessoa falecida, quer dos mármore de que são feitas as lápides, revelando assim o contínuo movimento do tempo, a transitoriedade da vida e a renovação que segue a decadência.

As fotografias recolhidas em cemitérios, retratando os falecidos nas lápides e as alterações nas pedras mármore dos jazigos, oferecem um testemunho visual poderoso da passagem do tempo e da acção inexorável da natureza. Quando sobrepostas e impressas em tecido translúcido, estas imagens ganham uma nova dimensão ao serem penduradas sobre uma janela aberta, permitindo que o vento e a brisa lhes insuflassem vida. Este acto de dar movimento às imagens estáticas dos mortos cria uma tensão entre a permanência e a efemeridade, entre o passado congelado nas imagens e o presente em mutação permanente.

A proximidade destas imagens de frases recolhidas de correspondência trocada em tempos de guerra - também estas impressas em material translúcido e colocadas sobre vidros

texturados, parte da mesma janela - adiciona uma camada adicional de significado à obra. As palavras, retiradas do seu contexto original, assumem novos sentidos, ecoando as transformações físicas captadas nas fotografias. Esta recontextualização das palavras espelha o processo de decomposição e renovação observado nas lápides, onde líquenes, musgos e outras alterações materiais, atestam vida e movimento num local destinado a morte e paragem, dando lugar a novas interpretações e significados. A decisão de imprimir as imagens e as frases em tecido translúcido não é apenas de ordem estética, mas também conceptual: a translucidez do material serve como metáfora para a fragilidade da memória e da própria vida. O movimento que lhe é impresso pelo vento sugere a natureza fluida e em constante mudança da existência. O aspecto dinâmico da instalação, resultado do vento sobre as imagens sobre a janela, convida o espectador a reflectir sobre a sua própria existência e sobre ex-existências. No fundo, convida à reflexão sobre a mortalidade e o ciclo contínuo de vida e morte.

A combinação de elementos visuais e textuais em *Impermanentia* cria uma narrativa complexa sobre a memória, o tempo e a transformação. As fotografias dos cemitérios, com as suas lápides e retratos a sofrerem efeitos da passagem do tempo,, servem como lembretes tangíveis da passagem do tempo e da inevitabilidade da morte. No entanto, ao serem animadas pelo vento e justapostas com fragmentos de cartas de amor escritas em tempos de guerra, as imagens ganham uma nova vida, tornando-se símbolos não apenas de perda, mas também de resistência e continuidade.

Este trabalho integrou a exposição colectiva “Flor no Asfalto”, que teve lugar no Rio de Janeiro, Brasil, em Agosto 2024.



Fig. 39 - IMPERMANENTIA: divulgação



Fig. 40 - IMPERMANENTIA: aspectos da exposição



Fig. 41 - IMPERMANENTIA: aspectos da exposição



Fig. 42 e 43 - IMPERMANENTIA: aspectos da exposição



Fig. 44 e 45 - IMPERMANENTIA: aspectos da exposição





Fig. 46 - IMPERMANENTIA: aspectos da exposição



Fig. 47- IMPERMANENTIA: aspectos da exposição

BIBLIOGRAFIA

Bachelard, G. (1993). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.

Barthes, R. (1961). *Toward a psychosociology of contemporary food consumption*. In C. Counihan & P. Van Esterik (Eds.), *Food and culture: A reader* (pp. 28-35). Routledge.

Barthes, R. (2009). *A câmara clara* (J. L. Dantas, Trad.). Lisboa: Edições 70. (Original publicado em 1980).

Blaufuks, D. (2014). *Toda a memória do mundo = All the memory of the world*. Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Burroughs, W. S., & Gysin, B. (1978). *The Third Mind*. The Viking Press.

Curtin, D. W., & Heldke, L. M. (1992). *Cooking, eating, thinking: Transformative philosophies of food*. Indiana University Press.

Douglas, M. (2018). *Deciphering a meal*. In C. Counihan & P. Van Esterik (Eds.), *Food and culture: A reader* (3rd ed., pp. 29-47). Routledge.

Fisher, M. F. K. (2010). *With bold knife and fork*. Counterpoint.

Lévi-Strauss, C. (1969). *The raw and the cooked* (Vol. 1). (J. Weightman & D. Weightman, Trans.). Harper & Row.

Miller, D. (2008). *The Comfort of Things*. Polity.

Nora, P. (1984). *Entre mémoire et histoire: La problématique des lieux*. In P. Nora (Ed.), *Les lieux de mémoire* (Vol. 1, La République, p. XXIV). Paris: Gallimard.

Patrício, C. (2024). *The everlasting amazement of visual culture: An essay on the necessity of wonder in the digital transition: The digital archive and the Wunderkammer metaphor*. In R. Quattrini, C. Smaniotto Costa, & C. Patricio (Eds.), *Enriching Heritage through Digital Curation* (pp. 169-174). Pvblica Press.

<https://www.publicapress.it/wp-content/uploads/2024/07/HANDBOOK.pdf>

Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia* (R. Figueiredo, Trad.). Companhia das Letras.

Trachtenberg, A. (2012). *Ensaio Sobre Fotografia: de Niépce a Krauss*. Quetzal.