

A. Bacelo, 2025

A INTERMITÊNCIA DA MEMÓRIA

Adriana Isabel Esteves Bacelo

Porto, 2025

Relatório de Projeto apresentado à
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto para
obtenção do grau de Mestre em Artes Plásticas,
especialização em Intermédia
Orientação: Pedro Tudela

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

“(…) para quem as fotografias são um meio prático e rápido de tomar notas (…)” (Sontag, 2012, p.14)

Agradecimentos

Quero agradecer a todos que, de alguma forma, contribuíram para o processo e a conclusão deste relatório.

Em primeiro lugar, agradecer à minha família, pelo apoio e paciência.

Aos amigos que ajudaram no processo, pelas conversas e sugestões.

E por último, mas igualmente importante, ao meu orientador, pelo tempo dedicado, pelos encontros, e pelas sugestões ao longo da investigação.

A todos, obrigada

Resumo_____

A premissa deste relatório prático parte da memória humana enquanto matéria intermitente e fragmentada, procurando entender de que modo o esquecimento, a repetição e a materialização dos vestígios contribuem para a construção das recordações. Partindo do desenvolvimento artístico, a investigação ganha forma física através de objetos, vestígios, lugares e do pensamento materializado no caderno por imagens.

O mote desta investigação, começou pela observação de objetos esquecidos em armários, no espaço doméstico, onde atuam como arquivo de memórias acumuladas inconscientemente. Esses objetos, embora estejam fisicamente presentes, são ignorados pela rotina, preservando, assim, os vestígios das memórias. Pretende-se, desta forma, recolher os vestígios e transformá-los em imagens, desenhos e objetos, atribuindo-lhes novas formas e suportes.

O esquecimento e a repetição relacionam-se à noção "compulsão à repetição" desenvolvida por Sigmund Freud, o ato de repetir pode ser entendido como uma forma inconsciente de fixar as informações na memória, mesmo quando esquecidos, reaparecem pela repetição de gestos ou em diferentes formas, transformadas ao longo da investigação artística.

A utilização da fotografia exerce um papel importante na investigação, enquanto matéria física, e como forma de expor a fragilidade da memória. A manipulação de fotografias é uma técnica que utilizo em estúdio, onde submerso as fotografias em lixívia, provocando a desaparição gradual da imagem, resultando em imagens instáveis. O desgaste das imagens cria um paralelismo com a característica "memento mori" atribuída por Susan Sontag. Este gesto de desaparição liga-se ao trabalho de Oscar Muñoz, onde investiga a instabilidade da imagem e a dificuldade de a fixar, testando a vida das memórias.

O trabalho prático desenvolve-se também a partir de anotações e desenhos que deram origem a elementos gráficos que registava no diário gráfico como indicadores e extensão visual do meu pensamento. Aproximo-me da prática artística de Ricardo Basbaum onde explora diagramas como forma de materializar os seus pensamentos em imagem, ligando teoria, forma e pensamento, criando um vocabulário próprio por meio de desenhos, linhas e palavras. Os elementos gráficos foram transferidos para suportes como a cerâmica e folhas de seda, onde o gesto repetitivo da imagem se funde entre memória, pensamento e imagem. Neste processo, surgiu a necessidade de reunir estes elementos gráficos e criar um dicionário, onde descrevo o pensamento atribuído a cada um, não como forma de limitar, mas expandir a interpretação.

Memória | Materialização | Vestígios | Lugares | Desaparição

Abstract

The premise of this practical report is based on human memory as an intermittent and fragmented matter, seeking to understand how forgetting, repetition and the materialization of traces contribute to the construction of memories. Beginning with artistic development, the research takes physical form through objects, traces, places and thoughts materialized in the notebook through images.

The theme of this investigation began with the observation of objects forgotten in closets, in the domestic space, where they act as an archive of unconsciously accumulated memories. These objects, although physically present, are ignored by routine, thus preserving the traces of memories. The aim is to collect the traces and transform them into images, drawings and objects, giving them new forms and supports.

Forgetting and repetition are related to the notion of “repetition compulsion” developed by Sigmund Freud. The act of repetition can be understood as an unconscious way of fixing information in memory. Even when forgotten, they reappear through the repetition of gestures or in different forms, transformed throughout the artistic investigation.

The use of photography plays an important role in the research, as a physical material, and as a way of exposing the fragility of memory. Photograph manipulation is a technique I use in the studio, where I submerge the photographs in bleach, causing the gradual disappearance of the image, resulting in unstable images. The wear and tear of the images creates a parallel with the characteristic “memento mori” attributed by Susan Sontag. This gesture of disappearance connects to the work of Oscar Muñoz, where he investigates the instability of the image and the difficulty of fixing it, testing the life of memories.

The practical work also develops from notes and drawings that gave rise to graphic elements that I recorded in the graphic diary as indicators and visual extension of my thinking. I approach Ricardo Basbaum's artistic practice, where he explores diagrams as a way of

materializing his thoughts in images, connecting theory, form and thought, creating his own vocabulary through drawings, lines and words. The graphic elements were transferred to supports such as ceramics and silk sheets, where the repetitive gesture of the image merges memory, thought and image. In this process, the need arose to gather these graphic elements and create a dictionary, where I describe the thought attributed to each one, not as a way of limiting, but rather expanding the interpretation.

Memory | Materialization | Traces | Places | Disappearance

Sumário

Agradecimentos....6

Resumo....7

Abstratc....9

Nota Introdutória....12

Capítulo I — Vestígios....15

1.1 Memória de Peixe....16

1.2 Memória Enquanto Objeto....20

Capítulo II — Fabricante de Memórias....26

2.1 Memória de Elefante....27

2.2 A Fotografia como Medium da Memória....35

2.3 Lugar da Memória....41

Capítulo III — Observando o que não vi, arquivando o que encontrei — Projeto Prático....46

3.1. Contexto....47

3.2. Desenvolvimento Prático....47

Considerações finais....85

Bibliografia....88

Anexos....90

Registos da Exposição....112

_____ Nota introdutória

O presente relatório de projeto, surge de um gesto de observação. Olhar com mais atenção para objetos que sempre estiveram no meu quotidiano, mas que permaneciam ignorados e aglomerados num armário dentro de casa. Objetos que não são propriamente estranhos, mas também não são conhecidos. Estão acumulados, uns à frente de outros, escondidos e empilhados, formando camadas de objetos, que só se revelam quando o olhar abranda e permite procurar. Assim, o projeto deu-me o tempo que precisava para os observar, tornando-se no ponto de partida da investigação prática e teórica onde se interligam com os conceitos de memória, esquecimento, vestígios, objetos, arquivo, fotografia, desenho e lugares.

No primeiro capítulo desta investigação explora a memória como um processo cognitivo. O esquecimento é retratado, não como uma ausência, mas como parte da própria memória, do modo como reconstrói e transforma o que guardamos. Além da memória se ir diluindo aos poucos, ela torna-se cada vez mais distante da sua forma original. Com essa oscilação constante entre lembrar e esquecer, a lembrança pode ser modificada, inserindo ou enfraquecendo memórias. Sigmund Freud, desenvolveu o conceito “compulsão à repetição”, o ato de repetir pode ser entendido como uma forma inconsciente de fixar as informações na memória.

Através do uso de fotografias sujeitas à ação da lixívia, procurei explorar visualmente o processo de esquecimento. A substância provoca uma desaparição gradual da imagem, alterando a sua superfície e demonstrando a fragilidade da memória. A imagem não desvanece de imediato, mas desgasta-se progressivamente, deixando vestígios da imagem que esteve presente. Mesmo que a maior parte se fragmente, permanecem restos materiais da presença.

O armário, espaço onde quanto mais procuramos, mais encontramos, torna-se um lugar de apropriação de objetos — peças de louça decorativa, objetos de porcelana e faiança, chávenas, malgas, e outras recordações. Embora não me pertençam diretamente, os objetos permanecem visíveis, mas são ignorados pela rotina. Esta ideia de acumulação de forma inconsciente aproxima-se do pensamento de Maria Stepánova no seu livro “Memória da Memória (2022)” onde aborda a acumulação do passado. Deste modo, o

armário não atua apenas como um espaço de acúmulo, mas também como lugar de reencontro dos objetos que foram sendo ignorados.

No segundo capítulo, a investigação dirige-se para a relação entre memória e lugar. A casa, o armário e o caderno atuam como suportes físicos e simbólicos onde a memória se fixa. Durante o desenvolvimento deste projeto, algumas referências foram fundamentais para sustentar o pensamento. A fragmentação e instabilidade da memória é explorada nas reflexões de Oscar Muñoz, que trabalha o gesto como tentativa de fixar imagens que desaparecem num suporte instável, testando a vida das imagens, precisamente pela dificuldade em fixar o que queremos guardar. Partindo desta forma de trabalho, Susan Sontag caracteriza a fotografia como "*memento mori* [1]" para descrever a forma de lembrar a mortalidade. A fotografia atua como um medium da memória, onde a imagem fotográfica conserva o passado, ou fragmentos dele, concentrados numa imagem.

Esta ideia articula-se com o caderno, que assumo como um arquivo pessoal do pensamento, onde registo o que não posso esquecer — anotações, desenhos e elementos gráficos que representam o pensamento em imagem. Os registos gráficos no diário gráfico atuam como extensões visuais do pensamento, próximos da proposta diagramática de Ricardo Basbaum, que materializa os seus pensamentos e memória através de desenhos, palavras e linhas. O processo de anotação, criação de elementos gráficos e a transferência para diversos suportes tornaram-se metodologias centrais no processo, permitindo estender a memória da imagem original dos objetos para outras formas e suportes.

Desta forma, o caderno e o armário tornaram-se, segundo Pierre Nora "Lugares de Memória", a partir da relação entre lembranças, espaços e uma vontade de memória, desenvolvidas num contexto de desaparecimento da memória coletiva, onde os lugares físicos e simbólicos estão presentes na construção da memória.

No terceiro e último capítulo, apresenta-se a parte prática desenvolvida em estúdio. A investigação parte da observação de objetos esquecidos e ignorados num lugar doméstico — em armários onde permanecem vestígios acumulados. Esses objetos, deram origem a diferentes projetos — fotografias manipuladas e transformadas cuja superfície foi desgastada pela desaparição gradual das fotografias; elementos gráficos desenvolvidos pelo gesto de anotar no diário gráfico, proveniente dos meus pensamentos; e desenhos

[1] Tradução livre, do original "*Memento mori*" — "Lembra-te que vais morrer". "memento mori". (2008-2025). Obtido de Dicionário Priberam da Língua Portuguesa : https://dicionario.priberam.org/memento%20mori

retirados dos objetos para arquivar noutros suportes. No desenvolvimento em estúdio, surgiu a necessidade de criar um dicionário, onde as palavras são transformadas em elementos gráficos provenientes do pensamento do gesto de anotar e arquivar, atribuindo novos significados a cada um — não procuro limitar, mas ampliar o pensamento dentro do percurso artístico em estúdio.



_____ *Capítulo I — Vestígios*

1.1. Memória de Peixe

O esquecimento surge sendo um aspecto essencial da memória humana, manifestando-se através da presença em objetos físicos. A expressão Memória de Peixe é, neste contexto de investigação, utilizada como uma forma de descrever a memória humana de curta duração, remetendo à capacidade de reter com dificuldade informações e recordações. É uma designação[2] frequentemente utilizada para caracterizar alguém com dificuldades em guardar memórias e informações, ilustrando a capacidade de não lembrar com clareza.

Esta expressão, carrega consigo uma conotação negativa, mas na verdade o esquecimento é crucial para o funcionamento da memória humana. Ao esquecer, evitamos a saturação de informações e abre espaço para novas ideias e conhecimentos. Deste modo, a designação Memória de Peixe pode ser compreendido como um espaço seletivo, onde as informações recebidas, passam por um processo de seleção, e as determinadas como não essenciais são excluídas, permitindo abrir espaço para receber novos dados.

A palavra memória deriva do grego "Mnemosyne" e do latim "memoria", derivado de "memor", ambos significam "aquele que se lembra" ou "que guarda na mente", associados a conceitos de recordação, conhecimentos, lembranças e vestígios. De modo geral, a memória é entendida como a capacidade de armazenar, processar e recuperar informações, preservando a construção da identidade cultural (Oriont, 2022)[3].

A memória, dentro do campo da neurociência, é formada pela interação entre redes neuronais — interconectadas, entrelaçadas, parcialmente sobrepostas, compostas por conexões sinápticas[4] distribuídas pelo cérebro. Os impulsos gerados pela rede dos neurónios recetores destes estímulos geram impulsos que se repetem no nosso hipocampo[5] — o resultado desse impulso traduz-se na memória daquele momento

---

[2] Os peixes possuem boas habilidades cognitivas, apesar do que nós pensamos, eles conseguem manter a informação por vários meses. Esta informação é referente a comportamentos rápidos para sobrevivência perante tentativas de captura. Pereira, R. G. (10 de Jan de 2021). Segredos do Mundo. Obtido de Memória de peixe – A verdade por trás do mito popular: https://segredosdomundo.r7.com/memoria-de-peixe/

[3] Oriont. (3 de Abril de 2022). Obtido em Junho de 2025, de Memória Etimologia: https://oriont.org/blog/memoria/

[4] Conexões Sinápticas: os neurónios comunicam-se pelas sinapses, através de sinais elétricos que transmitem informação de um neurónio para outro neurónio. Mota, P. G. (Dezembro de 2022). EP89| CIÊNCIA: O que guarda a nossa memória? Fundação (FFMS)- [IN]Pertinente. (I. L. Gonçalves, Entrevistador) https://open.spotify.com/episode/7r83fFdxGjOA5TUX1dRW7L?si=842568b5f400481b

específico — convertendo em memórias de lugares, de pessoas, de objetos e de acontecimentos vividos. A partir daqui, a informação será direcionada para a memória de curto prazo ou longo prazo (García, 2019).

Uma rede de memórias é reativada quando recuperada por estímulos ou por recordações. Isto pode ocorrer por meio de representações e associações que fazem com que se recupere o resto da rede que contém as informações. Não é necessário que, tanto os estímulos que provocam a ativação quanto a memória em si estejam totalmente conscientes. Quando nos lembramos de algumas situações, o que acorre com o cérebro é a possibilidade de uma teia de conexões poder ser ativada, permitindo o acesso a essa recordação (García, 2019)[6]. Assim, consistem em padrões de estímulo gerado por diferentes neurônios — isto significa que, a memória está na interação desses neurônios (Mota, 2022)[7].

As recordações desvanecem ao longo do tempo devido ao sistema neuronal não possuir uma capacidade de armazenamento ilimitada, e pelo facto de o conteúdo ser dinâmico – como o armazenamento não é ilimitado, podemos recorrer a dispositivos como a fotografia para auxiliar na conservação da memória. A dinâmica do sistema neuronal faz com que determinadas redes de memória possam ser substituídas por outras redes, de acordo com a necessidade de cada uma (García, 2019). Determinados neurónios ficam dedicados a determinados tipos de informações específicas, embora este mesmo neurónio possa se dedicar a várias informações devido as ramificações do axônio[8] (Portuguesa, 2008) que podem funcionar de maneira independente umas das outras (Mota, 2022). Além da memória se ir diluindo aos poucos, ela se tornará cada vez mais distante da memória original. É possível que com esta oscilação entre lembrar e esquecer que a lembrança se modifique, inserindo ou enfraquecendo memórias entre as conexões da rede (García, 2019). Se tentarmos fazer o exercício de recordar o que fizemos esta manhã ou na semana

---

[5] Hipocampo: é uma estrutura localizada no lobo temporal do cérebro, envolvida na formação de novas memórias. Desempenha um papel crítico na formação, organização e armazenamento, além de conectar as emoções a essas memórias. Rezende, R. C. (s.d.). *Hipocampo*. Obtido em Janeiro de 2025, de InfoEscola: https://www.infoescola.com/anatomia-humana/hipocampo/

[6] García, E. G. (2019). *Somos a Nossa Memória. Recordar e Esquecer*. Cofina Media, cop.

[7] Mota, P. G. (Dezembro de 2022). EP89| CIÊNCIA: O que guarda a nossa memória? Fundação (FFMS)- [IN]Pertinente. (I. L. Gonçalves, Entrevistador) https://open.spotify.com/episode/7r83fFdxGjOA5TUX1dRW7L?si=842568b5f400481b

[8] Axônio: Prolongamento de uma célula nervosa que recebe os impulsos nervosos e os transmite a outras células ou órgãos; faz parte do neurónio. Portuguesa, D. P. (2008). *"axônio"*. Obtido em 2025, de https://dicionario.priberam.org/ax%C3%B4nio

passada, percebemos que a maior parte das recordações já foi esquecida. Principalmente o que fizemos recentemente, como uma conserva, que por vezes resta o conteúdo mais importante — alguns pontos-chave.

As memórias alteram-se de cada vez que são acedidas devido à plasticidade do cérebro. Quando isso acontece as redes neuronais são ativadas e formam-se novas conexões sinápticas — o estímulo produzido desencadeia um disparo neuronal (García, 2019). O cérebro é altamente plástico, e quanto mais praticarmos determinadas funções que envolvam a memória, maior será o estímulo e consequentemente o crescimento das áreas cerebrais responsáveis por elas (Mota, 2022). Quando acedemos a uma recordação antiga, não nos limitamos a aceder sempre de forma igual, acedemos e elas alteram-se de cada vez que isso acontece, porque o cérebro regista informações de forma flexível, para conseguir atualizar e modificar o que recebe de novo (García, 2019). A memória não está localizada num único lugar, todas as áreas presentes no cérebro registam informações, e por isso, não estão concentradas apenas num só sítio, mas sim distribuídas pelo cérebro, permanecendo espalhadas pelos sítios onde inicialmente o cérebro tratou aquela informação (Mota, 2022).

Uma forma de fortalecer a memória é através da repetição de informação. O conceito freudiano "compulsão à repetição" defendido pelo autor Sigmund Freud (2017)[9] é bastante relevante para a investigação. O ato de repetir que cada ser humano pratica, é na verdade, uma forma de lembrar por meio de ações. Isto significa que, se reproduzirmos repetidamente uma ação isso contribui para o armazenamento e fortalecimento das ligações dessa informação, devido ao reforço exercido nas conexões dos neurónios.

A repetição que menciono alinha-se com o desenvolvimento prático em estúdio, onde imagens e desenhos são reutilizados, aparecendo de forma constante ao longo da investigação, produzindo uma dinâmica visual repetitiva, que reflete a capacidade da mente humana de lembrar e esquecer praticado diariamente. Assim como na teoria psicanalista de Freud (2017), em que a repetição funciona como um método inconsciente de fixar os conhecimentos na memória, o gesto repetitivo no processo artístico faz com que uma memória volte a ser inscrita, dando um novo lugar aquele vestígio da memória em vários suportes. A imagem é tratada como vestígio de uma memória, que a cada repetição

[9] Freud, S. (2017). A Interpretação dos sonhos.

se altera provocada pelo tempo, pelo suporte, e pelo próprio ato. Esta instabilidade mostra a circularidade da memória — sempre que esquecemos, conseguimos, através de estímulos, voltar a recordar e se voltarmos a esquecer temos de novo a possibilidade de voltar a recordar. O processo de esquecimento está relacionado à ausência — a imagem que pode tornar-se presença ao deixar vestígios marcados no papel fotográfico. A ausência é um estado onde permanece invisível coabitando com o inconsciente. Da mesma forma que as imagens deixam vestígios e não são duradouras, o mesmo acontece com a psique humana. À semelhança das fotografias que desvanecem, marcam um lugar onde já estiveram presentes. A memória está constantemente sujeita a modificações dentro do inconsciente e do consciente — permanece numa oscilação entre o que queremos lembrar e o que precisávamos de recordar. As que permanecem no inconsciente podem ser relembradas e preservadas através de uma matéria palpável, uma fotografia, um vestígio, ou uma história do passado.

Aos olhos de Sigmund Freud, a relação entre a presença e a ausência da memória ocorre pelo funcionamento psíquico humano. Embora o inconsciente seja considerado por Freud o mais importante, isso não diminui o papel exercido pela consciência, que é um elemento essencial na construção de quem fomos, e da noção do mundo. Freud constata que em determinado momento uma memória pode estar consciente, e ausentar-se no momento a seguir, e depois voltar a ficar consciente, repetindo constantemente este ciclo. Durante o período que a memória deixa de estar presente na consciência, essa memória não desaparece por completo, permanecendo ativa na mente (Melo, 2005)[10].

[10] Melo, J. C. (2005). As faces do inconsciente. Perspetivas da Psicanálise e da Grupanálise. CLIMEPSI EDITORES.

1.2. Memória Enquanto Objeto

A memória adquire forma através da sua materialização em algo visual e palpável — algo que não seja só através da nossa imaginação. Essa materialidade permite acesso a memórias através de objetos portadores de algum valor emocional. Esse processo é refletido nos objetos, que, com o passar do tempo acabam esquecidos e acumulados em vários lugares dentro de casa, principalmente empilhados dentro de armários e gavetas, e é neste contexto que comecei a desenvolver o meu trabalho prático.

Criei um arquivo com base na recolha deste tipo de vestígios esquecidos, encontrados no interior da minha casa, dentro de armários e gavetas, lugar onde existe uma maior acumulação desses objetos. Trata-se de uma apropriação de objetos que não me pertencem diretamente e que são ignorados apesar de estarem expostos. No livro, Memória da Memória (2022)[11] de Maria Stepánova, a escritora nascida a 1972 em Moscovo, esteve a recordar antigas fotografias e narra essa experiência, descrevendo que essa ação causou-lhe tristeza e saudades do passado, das pessoas que fizeram parte dele, "Apeteceu-me o esquecimento" (P. 22), disse ela. As recordações representadas através dos objetos não me pertencem diretamente. Não sei dizer de onde vieram, de quem as ofereceu, nem a história de cada uma, o vestígio que resta é o objeto físico causador de especulação sobre esses pequenos objetos. No entanto, são objetos que sempre estiveram presentes na minha vida, mas que nunca dei a devida atenção, ignorando a presença física deles. Ao observá-los com mais cuidado, descubro frequentemente objetos que não lembro de ter reparado antes. Porém, por serem objetos que não me pertencem, o que fica é a imaginação que se cria a partir da materialidade — a nostalgia de saber a quem pertenceu durante grande parte da vida. Este processo é analisado, uma vez mais, no livro da autora Maria Stepánova, onde descreve as recordações que vão aparecendo enquanto remexe nos pertences da sua tia, recém-falecida. A seguinte citação sintetiza bem o que sinto sobre os objetos que fotografei e a relação com os corpos que antes lhes pertenciam:

> "Em vez de memória sobre o acontecido, que eu não possuía, devia funcionar a memória fresca sobre o relato de alguém" (Stepánova, 2022, p. 28).

[11] M, Stepánova (2022). Memória da Memória. Relógio D`Água Editores

Os objetos que encontramos (in)visíveis nas prateleiras — como, por exemplo, as peças de louça, com finalidades ornamentais, como as estatuetas de porcelana e faiança, empilhamentos de malgas, vários tipos de lembranças de eventos, ou chávenas que não cumprem a sua função específica — geram acumulação. Refiro-me a objetos (in)visíveis por serem objetos aparentemente esquecidos, mas que ainda ocupam um espaço físico — semelhante às memórias que se perpetuam dentro do inconsciente. Essa ideia de objetos que geram acúmulo de forma inconsciente e que são ignorados pela rotina, é abordada no livro por Maria Stepánova (2022), quando afirma que esses lugares estão "(…) atulhado de objectos subitamente desvalorizados" (p.15). A ausência de atenção tem como consequência o acúmulo constante, ocupando os espaços até ficarem sobrecarregados. Esta imagem de acumulação é formada por camadas, revelando uma ideia de sobreposição de memórias — quanto mais vasculhamos, mais objetos e recordações encontramos. Os objetos funcionam como veículos de conservação de memórias. No entanto, o que antes parecia organização, a partir daí, resulta numa desorganização organizada.

No armário antigo, com portas de vidro transparente, os objetos ficam apertados, empilhados, sobrepostos sem espaços em branco. Todas as prateleiras estão cheias de bonecos grandes e pequenos, têm um padrão de rostos de crianças, ambos preenchidos por detalhes, levemente desgastados, não pelo uso, mas sim pelo tempo. Produzidas em matérias-primas dentro do mesmo campo — faiança, porcelana e cerâmica de barro vermelho. Os simples bonecos brancos de faiança, criaturas com contornos em douramento delicado, apenas o rosto pintado a cor; as estatuetas completamente pintadas de cores suaves, de rosto sereno — um elemento em comum é o uso de chapéu em todas elas; inúmeras malgas a testar o equilíbrio e pratos uns em cima de outros, de vários diâmetros, diversos conjuntos a combinar e outros unitários marcados pelo sua individualidade, mas que combinam na mesma estética de desenhos trabalhados em tons de azul, dourado, preto e vermelho; diversos animais em posições parecidas a humanos; um aglomerado de vários peões com ponta reta em barro vermelho — que parecem ser produzidos em roda de oleiro; numerosas chávenas e respetivos pratos a combinar entre si, dourado e branco como cores predominantes, decoradas com formas orgânicas cheias de relevos, muitas delas servem para ocasiões especiais, e o restante nem se pode tocar; há também jarras de flores de porcelana branca, de pequena dimensão que permite

colocar arranjos florais para decorar ambientes menores; ainda outra jarra com um conjunto de balões festivos em miniatura; elementos soltos à espera de serem vistos e recordados.

As fotografias que desenvolvi durante a investigação em estúdio, resultam da recolha de objetos esquecidos, no qual acrescentei às composições visuais elementos essenciais: um espelho, uma flor, e o meu corpo, juntamente com objetos que recolhi do armário — chávenas, jarras, figuras, entre outros elementos. No armário em que estes objetos se encontram, o fundo é espelhado, por isso, transportei essa característica espacial como forma de introduzir o espelho nas composições fotográficas. Sempre que me posiciono na frente do armário, o meu corpo é refletido por entre os objetos — criando uma conexão entre espelho, corpo e objetos. Nas fotografias, esse reflexo manifesta-se essencialmente pela aparição da minha mão, fragmento do meu corpo que interage com os objetos e as memórias, estabelecendo um diálogo entre a minha presença e os objetos que não me pertencem. O trabalho da artista de fotografia Ziqian Liu[12] é uma referência na forma como utiliza as imagens refletidas no espelho, onde afirma que representa o mundo idealizado em que ela deseja viver, e a interação com o exterior é apenas um sinal para respeitar e reconhecer o desequilíbrio no mundo real — o espelho é um espaço de introspeção e desconexão. A flor, enquanto organismo vivo sem consciência, representa a fragilidade e determinação (Damásio, 2020) [13] — características que coexistem e complementam-se. O seu aparecimento remete à decoração presente nas peças de louças, onde constantemente são reproduzidas em desenho, pintura ou por relevos. Como António Damásio indica no seu livro, Sentir & Saber - A Caminho da Consciência (2020), mesmo sem consciência, os organismos são capazes de mexer-se com uma "inteligência sem mente" (p.97) — como as flores que não possuem mente, embora não se movam, marcam uma presença física no espaço que habitam.

O meu trabalho abre espaço para refletir sobre as memórias presentes nos objetos, ativando a imaginação, criando ligações entre as diversas peças que os constituem. Mediante as composições fotográficas, procurei, de forma suave, retratar as posições em que estes objetos se encontram dentro do armário — aglomerados por consequência de uma acumulação inconsciente, mas que, resultam numa forma visualmente harmoniosa. Este gesto documenta essas disposições como também reinterpreta, expondo o modo

[12] Liu, Z. (s.d.). Ziqianqian. Obtido em Outubro de 2024, de https://www.ziqianqian.net/

[13] Damásio, A. (2020). Sentir & Saber – A Caminho Da Consciência. Temas e Debates.

como os objetos, transportam vestígios de histórias. Deste modo, a imagem transforma-se num lugar de reconstrução de memórias. A fotografia assume-se como forma de arquivamento, atuando de modo semelhante ao cérebro, que ao longo do tempo tende a esquecer as memórias que viveu — é um objeto palpável, que preserva as recordações. Durante o processo de recolha para a construção do arquivo fotográfico, as memórias permanecem escondidas, guardadas e esquecidas no interior do armário. Começamos por colecionar objetos sem darmos conta da quantidade que acumula, e, ao vasculhá-los, deparamo-nos com vários elementos cuja existência já tinha sido apagada da consciência. O reencontro dos objetos reativam a rede neuronal, recuperando as memórias ou parte dela.

No entanto, o esquecimento é também um aspecto essencial da nossa memória, manifestando-se mediante a presença em imagens físicas e nos objetos. Assim, durante a investigação em estúdio, desenvolvi uma forma de representar o processo de esquecimento através da ação química da lixívia sobre o papel fotográfico. A ação da substância desencadeia alterações nas cores da fotografia, cria texturas e transparência e ainda levanta a película da imagem, documentando desta forma, um processo sucessivo de desaparecimento. As imagens tornam-se representações visuais do desvanecimento gradual das memórias — desvanecem de forma instável e irregular, pela intervenção do tempo na reação da lixívia, manifestando o esquecimento como uma decisão consciente de querer esquecer, ou com a inevitável interferência do tempo. Ao unir estes elementos — os objetos, o corpo, a imagem e o seu desaparecimento, o trabalho abrange uma memória de vestígios, intermitente e fragmentária.

A artista Ziqian Liu[14], nasceu na China, e articula composições minimalistas com elementos do quotidiano — flores, objetos, o próprio corpo, e espelhos — para explorar visualmente o equilíbrio de coexistência entre humanos e natureza. Através da fotografia capta imagens focada em criar registos silenciosos, para refletir temas como fragilidade, memória, equilíbrio e introspeção. As sobreposições e transparências que integram os seus trabalhos remetem à relação humana entre o mundo e ela própria. Embora o seu trabalho seja um autorretrato, em contrapartida, a artista raramente mostra o rosto — gesto intencional que procura provocar o olhar do observador ao imaginarem outro corpo no lugar

[14] Liu, Z. (s.d.). Ziqianqian. Obtido em Outubro de 2024, de https://www.ziqianqian.net/



Figura 1 — Ziqian Liu, “Passing Bread”, Fotografia digital



Figura 2 — Ziqian Liu, “Chair”, Fotografia digital

do seu. Ziqian Liu tem dois temas principais na sua obra. A primeira é sobre simbiose entre seres humanos e natureza, onde tenta encontrar um estado de harmonia entre os dois. Já a segunda é sobre a busca de novas perspetivas, de olharmos para as mesmas coisas de pontos de vista diferentes. O espelho é um elemento comum nas suas obras, agindo como metáfora de um espaço interior, pessoal e introspetivo, como forma de desconexão do espaço exterior. Para a artista, o reflexo no espelho representa o mundo idealizado em que gostava de coabitar, enquanto o espaço exterior funciona como lembrança do desequilíbrio e imperfeição do mundo. O seu verdadeiro interesse é pela simetria e ordem perfeita, esse seria o seu ideal, enquanto o desequilíbrio do ser humano aparece constantemente retratado nas obras (Liu, s.d.). O trabalho de Ziqian Liu está conectado à minha investigação visual, não só pela utilização da fotografia como registo do tempo e do esquecimento da memória humana, mas também pelo uso de transparências que constroem narrativas em composições visuais.

Se por um lado o trabalho fotográfico de Ziqian Liu foca-se na simbiose e na introspeção entre corpo e natureza, onde a partir de uma linguagem visual de fragilidade e silenciosa explora a memória, por outro, o trabalho do artista francês, também fotógrafo, Arnaud Montagard[15], estende-se sobre espaços do quotidiano, onde a presença do tempo surge através dos objetos captados. São espaços

[15] Montagard, A. (s.d.). Arnaud Montagard. Obtido em Novembro de 2024, de https://www.arnaudmontagard.com/

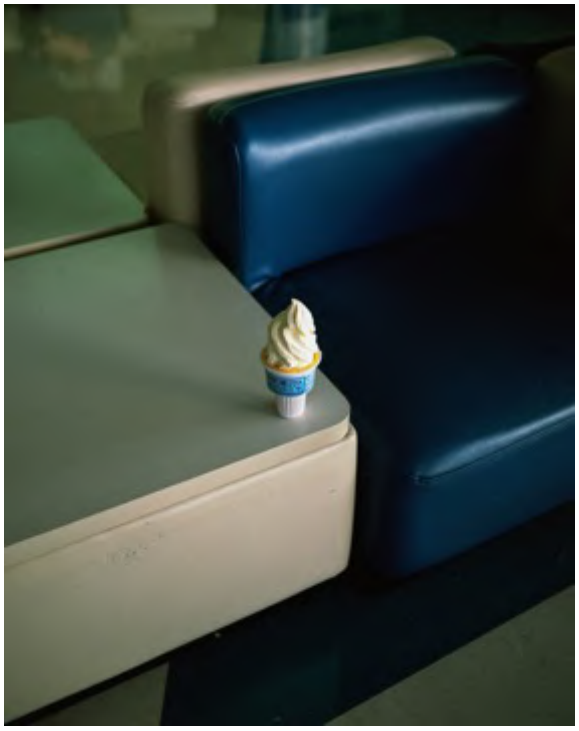


Figura 3 — Arnaud Montagard, “Ferry Tale”, Fotografia digital



Figura 4 — Arnaud Montagard, “All for our country”, Fotografia digital

que estão aparentemente esquecidos, associados a lugares vulgares do quotidiano — principalmente os típicos restaurantes clássicos americanos de estilo retro. A partir do conhecimento de jogos de luz e sombra, do uso da cor, das texturas e da composição, Montagard cria narrativas visuais que se transformam em narrativas silenciosas, onde mostra uma perspetiva diferente sobre objetos comuns, expondo detalhes que normalmente seriam ignorados (Montagard, A, s.d.). O olhar de Montagard sobre o esquecimento e o decorrer do tempo articula com a minha investigação, que também interpreta o esquecimento como um componente essencial da memória humana, manifestando-se através de objetos físicos. Os lugares onde fotografei expõem um espaço marcado e desgastado pelo uso quotidiano. Do mesmo modo, que as minhas imagens desvanecidas refletem o processo gradual de esquecimento das memórias, em ambos os casos, o tempo atua sobre a memória enquanto objeto em constante transformação.



_____ *Capítulo II — Fabricante de Memórias*

2.1. Memória de Elefante

A memória, enquanto matéria incontrolável, está constantemente suscetível ao esquecimentos, à transformação e à ativação de estímulos no cérebro. Atualmente, com o avanço da tecnologia e dos meios de registo que temos à nossa disposição, temos várias formas de armazenar informação, além do nosso cérebro — a escrita, a fotografia, o vídeo, ou um desenho como o artista fotografo português Daniel Blaufuks (1963) afirma:

> "Memórias de que não nos lembramos, há tantas em qualquer um de nós. Memórias que podem de repente ser reavivadas por informações exteriores, um nome, uma carta, um cheiro ou um livro, ou até ao obrigarmos o músculo do nosso cérebro a trabalhar para isso (…)." (Blaufuks, 2019)[16].

Estas informações exteriores que Blaufuks (2019) menciona são formas de reativarem recordações. Neste contexto, a fotografia é um medium recorrente para conservar memórias. Fotografamos para recordar, mas até o papel fotográfico sofre alterações com o passar do tempo — seja pela humidade, pelo desgaste e pelo tempo.

A designação "Memória de Elefante" é utilizada para se referir à capacidade que alguém tem em recordar com facilidade. A designação[17] é pertinente para pensar na memória que dura e perlongando-se pelo tempo — como os objetos guardados num armário.

A memória está inevitavelmente ligada a uma noção de lugar, seja físico ou mental, é sempre através de um lugar que a memória se construi — casa, armário, caderno e objetos. É com esta premissa da memória que desenvolvo a investigação prática. O armário, é visto como um espaço de memória, onde se acumulam fragmentos e vestígios do passado. O caderno é o lugar onde registo o que não quero esquecer — arquivo pessoal — onde visito de novo para desenvolver a prática artística.

---

[16] Blaufuks, D. (2019). NÃO PAI. Tinta-da-China.

[17] O que caracteriza a memória dos elefantes não é a capacidade em quantidade, mas em duração. Mota, P. G. (Dezembro de 2022). EP89| CIÊNCIA: O que guarda a nossa memória? Fundação (FFMS)- [IN]Pertinente. (I. L. Gonçalves, Entrevistador) https://open.spotify.com/episode/7r83fFdxGjOA5TUX1dRW7L?si=842568b5f400481b

A memória, ao logo do tempo, sofre mutações e nem sempre recordamos com clareza. Tanto pode ser uma memória individual quanto coletiva. Ao trabalhar sobre arquivos e objetos de outras pessoas, acedemos a memórias que não são nossas, estabelecendo uma ligação com esses vestígios a partir do momento em que criamos as nossas memórias com as memórias de alguém.

O trabalho desenvolvido pelo artista plástico colombiano, Oscar Muñoz (1951) nascido em Popayán, vem trazer para esta investigação um importante contributo pela exploração da capacidade em manter nas imagens a memória através de técnicas instáveis desenvolvidas pelo artista.

Durante a década de 90, Muñoz, deixa as técnicas tradicionais da gravura e do desenho para se dedicar a processos analógicos desenvolvidos em fotografia, vídeo, desenho e instalação, com intenção de produzir trabalho em suportes não tradicionais e criar algo desconhecido até então. Assim, ao colocar imagens em suportes incontroláveis como a água, em superfícies absorventes como a pedra, e expostas ao ar, testa a vida das imagens nessas diferentes matrizes. Os resultados destes processos resultavam em explorações ligadas à memória, ao tempo, à desaparição, e à desintegração das imagens, tendo a necessidade de relacionar a efemeridade da imagem com a fugacidade da memória. O artista recorre a estes meios, tendo grande interesse na sua capacidade em evidenciar a materialidade e as transformações que as superfícies proporcionam ao inscrever ou apagar corpos, rostos e gestos pela passagem do tempo e da evaporação da água. A abordagem artística de Oscar Muñoz deriva de um contexto experimental e laboratorial, onde vida e morte surgem como presenças intermitentes que emergem e se desvanecem pela instabilidade do tempo, do espaço e da matéria utilizada (Silva, 2016)[18].

Na instalação em vídeo da obra “Projeto para um Memorial” produzida entre 2003 e 2005 por Oscar Muñoz é um exemplo da insistência repetitiva do gesto num ritual em que, o artista, desenha intensivamente retratos com água sobre uma superfície de cimento aquecido. São retratos de pessoas falecidas, expostas em jornais colombianos vítimas da guerra civil. Cada traço feito evapora-se em alguns segundos, num ciclo contínuo, impedindo a fixação da imagem. As imagens dos rostos que aparecem nas obras pelo

[18] Silva, R. P. (10 de Janeiro de 2016). *A Memória Fugitiva na obra de Oscar Muñoz*. Obtido em Fevereiro de 2025, de https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/35766/2/ULFBA_C_v4_iss8_p146-155.pdf

gesto do artista, desaparece pela ação do tempo, semelhante a uma memória que insiste em não desaparecer (Silva, 2016). A obra converte o ato de lembrar num processo físico e simbólico, em cada tentativa de fixação da imagem, esta acaba por falhar.

O gesto incessante de Oscar Muñoz na produção dos seus trabalhos é evidente pela repetição constante desse movimento nos retratos — a repetição das imagens que surgem e desaparece, fazem pensar sobre o tempo das imagens. Muñoz faz do gesto uma ferramenta de trabalho, numa tentativa de fixar o gesto insistente do desenho na imagem numa superfície instável, projetando a desaparição da memória.

A água é uma matriz importante no trabalho de Oscar Muñoz, é a matéria líquida essencial no desenvolvimento de transformação das imagens. No processo de evaporação, ela apaga progressivamente os rostos desenhados por Muñoz, impossibilitando o confronto visual entre a imagem apresentada e o olhar de quem observa. O que fixamos na memória é a observação momentânea de uma imagem — uma representação do que existiu por breves momentos e que agora permanece na imaginação de quem presenciou (Silva, 2016).

> "Todas as fotografias são memento mori. Fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma outra pessoa ou objeto. Ao selecionar e fixar um determinado momento, cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo." (Sontag, 2012, p.24)[19].

A expressão "memento mori[20]" de origem latina, significa "lembra-te que vais morrer" — sendo composta por "memento" ("lembra-te") e "mori" ("morrer"). A expressão é utilizada perante a impossibilidade de evitar a mortalidade de cada pessoa. Este sentido da expressão é bastante relevante para a obra de Oscar Muñoz, cujos trabalhos atuam, de forma direta, com a fragilidade da vida — na desaparição gradual das imagens em suportes instáveis. ("memento mori", 2008-2025).

A autora Susan Sontag (1933), usa a expressão "memento mori" para caracterizar o ato de fotografar, lembrando que este gesto é uma forma de exibir a mortalidade. Ao

[19] Sontag, S. (2012). Ensaios sobre Fotografia. QUETZAL Editores.

[20] "memento mori". (2008-2025). Obtido de Dicionário Priberam da Língua Portuguesa : https://dicionario.priberam.org/memento%20mori

registar aquele momento, a fotografia evidência um passado — aquilo que já passou e que já não existe, mas que fica eternizado num papel até à sua destruição. Desta forma, a desaparição é marcada pelo gesto fotográfico, como vestígio da impossibilidade de evitar a mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma outra pessoa ou objeto (Sontag, 2012). A reflexão de Sontag onde afirma "Ao selecionar e fixar um determinado momento, cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo" (Sontag, 2012) alinha-se com a prática desenvolvida por Oscar Muñoz nas obras onde trabalha justamente a instabilidade da memória, da imagem e do tempo. Ao usar materiais e suportes, também eles instáveis, como o carvão, a água, a pedra e o vapor, produz imagens que não se fixam às diferentes superfícies, desaparecendo em alguns segundos pela ação do tempo. Ao contrário da fotografia tradicional, que procura conservar a imagem, Muñoz desenvolve a ideia de perda e de desaparição. Deste modo, o seu trabalho faz ponte com a expressão "memento mori" de Susan Sontag, no sentido em que, a imagem deixa de ser apresentada como uma memória da morte, para passar a representar a experiência do seu sucessivo desaparecimento.

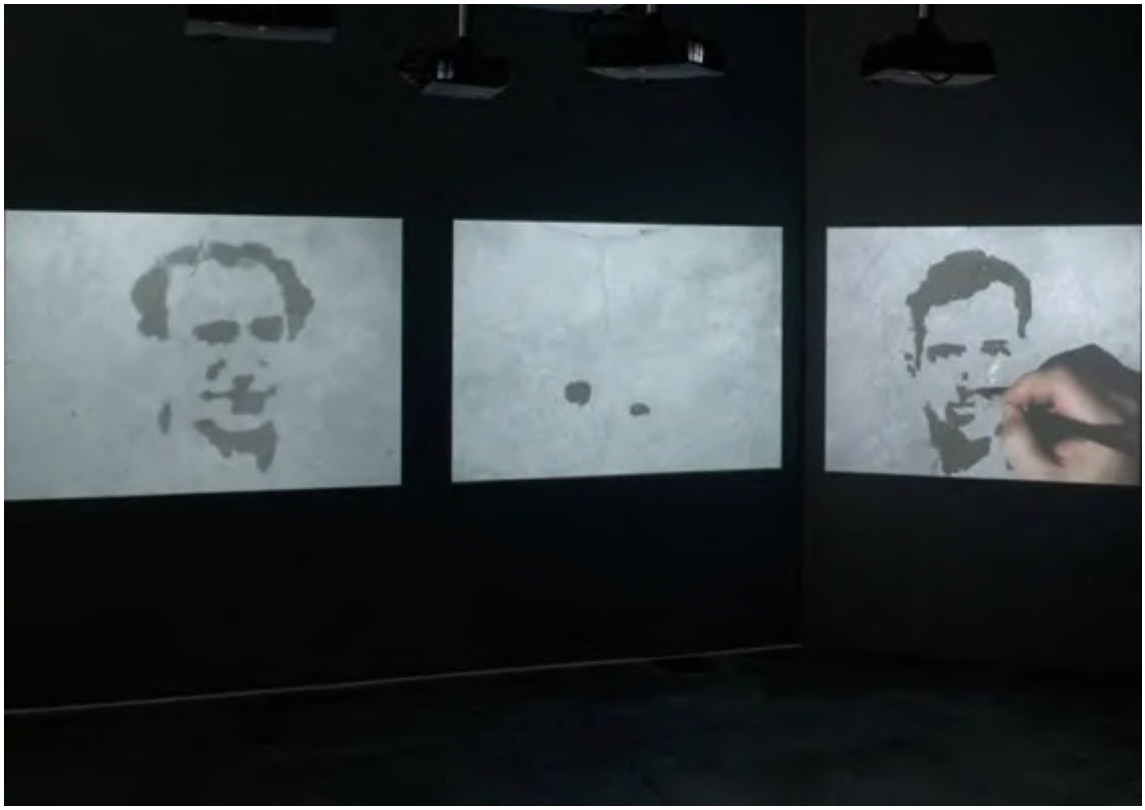


Figura 5 — Oscar Muñoz, "Projeto para um Memorial", 2003-2005, Instalação de vídeo em 5 canais, 7 min., loop, sem som

A obra “One and Three Chairs” produzida em 1965 pelo artista norte-americano Joseph Kosuth (1945) propõe uma reflexão sobre a representação de três modos diferentes de apresentar algo tão comum quanto uma cadeira. O seu trabalho, ficou assim conhecido por usar uma linguagem não tradicional que tem como elemento central o uso de definições de palavras, citações ou frases incorporadas nas obras, onde explora a relação entre linguagem, imagem e objeto, levantando algumas questões sobre os mesmos.

A obra propõe uma reflexão sobre os modos de representação, estimulando quem observa, a imaginar diferentes visões sobre o mesmo objeto apresentado (Leite, 2015)[21]. Do ponto de vista estrutural, a instalação é composta por três elementos — uma cadeira física em madeira, uma fotografia dessa cadeira em tamanho real, e uma definição textual da palavra “cadeira”. Estes três elementos representam o objeto real, a sua imagem e a própria descrição textual questionando, ao posicionar estes elementos lado a lado, a nossa compreensão do que é uma cadeira. A cadeira física é retirada do seu ambiente tradicional — como a casa, ou outro tipo de espaço — e inserida num ambiente de museu, perdendo a sua função para passar a ser analisado como um objeto artístico e não objeto para sentar — a forma como o espectador se relaciona com a cadeira deixa de ser a mesma. A fotografia da cadeira, posicionada à esquerda do objeto físico, age como uma representação visual do mesmo, levantando questionamentos sobre a verdade e imitação do espaço de um museu. Ao apresentar a fotografia de um objeto físico dentro do espaço expositivo dedicado à arte, a obra coloca em questão os limites entre a realidade e a representação. Por outra perspetiva, a definição textual da palavra “cadeira”, afixada na parede no lado direito, apresenta a forma verbal do elemento principal nesta obra, funcionando como introdução à dimensão linguística da proposta idealizada por Kosuth. Ao estabelecer esta ligação da linguagem com a instalação, Joseph evidencia a relação entre os três elementos — a palavra, o objeto e a imagem. Nesse sentido, a definição impressa é a fronteira entre o que é real e aquilo que é construído mentalmente através das representações exibidas (Leite, 2015).

A obra de Joseph Kosuth mostra a possibilidade de representar a mesma ideia em várias formas de apresentação. Cada uma funciona de forma individual mas juntas complementam-se estabelecendo uma conexão entre si, ampliando a dimensão da obra

[21] Leite, M. (16 de Maio de 2015). Muito mais que “Uma e três cadeiras”. Obtido em Janeiro de 2025, de agoraalternativa : https://agoraalternativa.wordpress.com/2015/05/16/muito-mais-que-uma-e-tres-cadeiras/

ao incluir perspetivas imagéticas e linguísticas. Aqui, a cadeira, exibida pela fotografia e pelo objeto relaciona-se diretamente com a representação linguística. Quando o observador se dirige à parede e observa primeiro a definição da palavra, sem ver o objeto (cadeira) e a fotografia, ele criará uma imagem mental daquilo que leu. Mas quando, observa primeiro o objeto e depois a definição, ele vai buscar a memória daquilo que viu antes (Leite, 2015). Assim, como o próprio título indica "One and Three Chairs" (1965), em vez de termos três representações de cadeira, passamos a ter quatro — a apresentada pelo objeto físico, a representação através da fotografia, a exposta pelo suporte linguístico, e por último, pela imagem que criamos na imaginação. Desta forma, trazemos para a obra a nossa imagem de cadeira, participando na obra.



Figura 6 — Joseph Kosuth, "One and Three Chairs", 1965, Cadeira 82 x 37.8 x 53 cm, painel fotográfico 91.5 x 61.1 cm, Painel do texto 61 x 76.2 cm

Joseph Kosuth colocou a arte como estudo linguístico e imagético, transportando o objeto artístico para o pensamento, aproximando-se de artistas como Ricardo Basbaum (1961) que começou o seu percurso artístico por volta de 1980, desenvolvendo um trabalho

que cruza comunicação, corpo e experiências coletivas (Torrezan, 2019)[22]. A criação de diagramas é uma prática habitual no processo de trabalho do autor, foi a forma que encontrou para materializar os seus pensamentos que funcionam como um meio de ligação entre teoria, forma e pensamento — Basbaum materializa os pensamentos recorrendo a desenhos, palavras, linhas e elementos gráficos. O artista criou o conceito denominado por "teoria de artista", um conceito que mistura pesquisa e escrita como ferramentas tão importantes quanto o uso de materiais plásticos durante a sua investigação. No desenvolvimento prático, essas ferramentas fazem parte do processo de criação, funcionando como uma técnica de criação conceitual (Godói, 2021).

Acompanhado de cada obra existe constantemente uma construção de um diagrama. No entanto, não se limita apenas à função de arquivo ou organização do pensamento — é também um lugar de expansão da prática artística, onde a escrita e a visão do pensamento atuam juntos (Godói, 2021)[23]. O mapa mental — seja a partir do desenho, seja pela forma de mapa — é utilizado como auxiliar de pensamento visual, despertando uma vontade de pensar sob uma forma não articulada, de modo sensível e sensorial. Desta forma, a criação dos diagramas não se restringe apenas ao esquema visual de ideias e conceitos, mas surge como premissa para outras possibilidades. É desta forma que Ricardo Basbaum expande o processo criativo, interligando diferentes linguagens plásticas (Torrezan, 2019). Assim, a técnica de diagramação transformou-se num método de projetar o pensamento num suporte físico, dando, assim uma forma palpável a um pensamento em construção, exibindo a pesquisa e forma do artista pensar a arte (Godói, 2021).

Pela criação dos diagramas, a prática de Basbaum, permite explorar novas metodologias como dar voz aos textos procedentes desses esquemas diagramáticos. Cria textos que não são lidos, gravados e inseridos como parte de outros trabalhos, tratando a voz como material artístico e presença física. A palavra, inserida neste contexto, não substitui a imagem que é vista, mas provoca o que é visto, ampliando a ideia de imagem aberta obtida pela voz, usando esse material como matéria artística (Torrezan, 2019).

---

[22] Torrezan, G. H. (Janeiro de 2019). O processo de criação de Ricardo Basbaum quanto ao uso do diagrama e da voz. Obtido em Maio de 2025, de Revista Estúdio, artistas sobre outras obras: https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/38699/2/ULFBA_E_v10_iss25_p167-176.pdf

[23] Godói, V. (Mai-Ago de 2021). A obra de pesquisa de Ricardo Basbaum. Obtido em Maio de 2025, de PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/25627

A conceito de lugar também se desdobra ao longo do processo de Ricardo Basbaum. O ateliê, atua como um espaço, como extensão do artista, onde produz o seu trabalho e na qual estende o espaço para tornar-se uma biblioteca, um escritório, e um computador — são lugares de escrita e leitura que se tornam locais de criação da prática artística. Esta expansão reflete na forma como o artista encara os rabiscos e anotações que produz, que não têm como objetivo a fixação, mas sim a construção desses elementos que o artista cruza e que dão origem à criação (Torrezan, 2019).

No pensamento de Basbaum, os diagramas, os textos e as palavras dispersas pelas obras fazem parte de um sistema conceitual onde assume o pensamento como uma materialidade. Este pensamento é tratado como se fosse um material artístico — construído, ampliado, fragmentado e acumulado. Assim, o pensamento traspõe o texto e a imagem, funcionando dentro de um esquema diagramático que extravasa para o campo da arte e da pesquisa (Godói, 2021). As linhas de pensamento de Ricardo Basbaum permitem relacionar o meu processo prático com os elementos gráficos. No meu trabalho, os grafismos condensam o pensamento do meu processo criativo para o suporte — é o fio condutor que liga as anotações e os rascunhos à imagem — materializando assim, os meus pensamentos num suporte físico.



Figura 7 — Ricardo Basbaum, "subhidroinfraentre" (diagrama 2), 2021, Detalhe, Adesivo de vinil preto fosco sobre fundo monocromático, 350 x 1056,5 cm

2.2. A Fotografia como Medium da Memória

> "A reabilitação de velhas fotografias através da procura de novos contextos tornou-se uma das áreas mais importantes da indústria do livro. Uma fotografia é apenas um fragmento, e com o passar do tempo as suas amarras desprendem-se. Vai à deriva num passado difuso e abstrato, aberta a qualquer tipo de leitura (ou de confronto com outras fotografias). Uma fotografia também pode ser descrita como uma citação, o que transforma um livro de fotografias num livro de citações." (Sontag, 2012, p.75).

A palavra fotografia deriva do grego phosgraphein, sendo formada pela união de dois termos: "phos" quer dizer "luz" e "graphein" que significa "escrever" ou "desenhar". Neste sentido, fotografia ou phosgraphein tem o significado de "desenhar com luz" ou "escrever com luz". Esse significado literal da palavra fotografia está diretamente ligado ao processo de como as fotografias são criadas. A técnica consiste na criação de imagens captadas e expostas à luz os objetos, que são fixados numa lente sensível preparada especialmente para esse objetivo, formando deste modo a imagem (palavras D.E., s.d.)[24].

A escritora Susan Sontag (1933) nascida em Nova Iorque, escreveu o livro Ensaios sobre Fotografia (2012)[25], na qual descreve na citação acima vários pensamentos pertinentes. "A reabilitação de velhas fotografias (...)" (Sontag, 2012) — é comum ganharem um novo sentido pela apropriação de fotografias para criar outro tipo de narrativas. No meu trabalho prático em estúdio, uso objetos que não são meus para criar narrativas novas, seja pela forma ou pelos motivos decorativos — transporto os objetos da sua origem para outros suportes. Existe uma dualidade entre o que a imagem carrega do lugar onde foi retirada e o novo significado que as pessoas atribuem a ela ao tirá-la do seu contexto original "Uma fotografia é apenas um fragmento" (Sontag, 2012). Isto conecta-se à seguinte ideia de Sontag "Uma fotografia também pode ser descrita como uma citação, o que transforma um livro de fotografias num livro de citações." (Sontag, 2012). A forma de dar uso as fotografias

[24] palavras, D. E. (s.d.). Obtido em Maio de 2025, de https://www.dicionarioetimologico.com.br/fotografia/

[25] Sontag, S. (2012). Ensaios sobre Fotografia. QUETZAL Editores.

antigas é justamente através da reutilização delas em novos contextos. Isso acontece porque a imagem sai do seu contexto original para gerar novas narrativas sobre ela. Na prática, uma só imagem pode ter diferentes significados dependendo do ambiente em que é inserida. Este ponto de vista propõe que a fotografia, tal como as citações, pode traduzir-se numa narrativa visual sem precisar do auxílio de texto e expressar o mesmo que a escrita, são meios de comunicação distintos que se encontram para representar ideias ou uma visão do mundo. Com uma ou várias imagens juntas, forma-se um livro de fotografias com o registo visual de vários momentos que representam ou tentam chegar o mais próximo possível de um fragmento de realidade. Assim, a fotografia inserida num contexto de livro, mistura memória e imaginação criando leituras e formas de interpretar uma imagem visual. Os livros são um arquivo de memórias garantindo o acesso e conservação do papel e da própria imagem, que ao longo do tempo desgasta-se e desaparece.

> "Durante muitas décadas, o livro foi o modo mais utilizado para organizar (e normalmente miniaturizar) fotografias, garantindo-lhes assim a longevidade, se não a imortalidade — as fotografias são objetos frágeis que facilmente se rasgam ou se extraviam." (Sontag, 2012, p.13).

> "(...) mas na fotografia a imagem é também um objeto, leve, barato e fácil de transportar, acumular e conservar." (Sontag, 2012, p.11).

A fotografia atua como um medium da memória, onde a imagem fotográfica desempenha a função de conservação do passado, ou a conservação de fragmentos dela, numa imagem. Susan Sontag (2012) associa a fotografia a um objeto leve, fácil de transportar, acumular e conservar e que pode ser guardado em livros garantindo a sua durabilidade — trata a fotografia enquanto objeto de fácil reprodução, armazenamento e acessível o que permite a presença deste objeto por toda a parte, na mão de qualquer pessoa para documentar as vivências de cada um.

"As fotografias não se limitam a representar a realidade de um modo realístico. A realidade é que é examinada e avaliada segundo a sua fidelidade às fotografias." (Sontag, 2012, p.89). Susan Sontag ressalta que a fotografia não é a representação exata do que vemos com os nossos olhos, é o momento congelado numa representação mais idêntica possível do real eternizado num suporte visual onde não é preciso texto para aceder ao

seu significado — o enquadramento da câmara não atinge a paisagem completa como os olhos veem, e foi isso que o artista David Hockney tentou procurar e executar durante a investigação do seu trabalho.

As fotografias da série "Joiner" produzida a partir de 1982 pelo artista britânico David Hockney (1937) nascido em Bradford, Inglaterra, desempenham um papel importante no seu percurso artístico. A fotografia entrou na vida de David Hockney em 1967 como um meio importante para a pintura, onde utilizava o registo fotográfico com o objetivo de guardar os registos no seu arquivo pessoal — usava esta técnica para criar rascunhos das suas futuras obras. A fotografia tradicional como nós a conhecemos tinha alguns aspetos que não deixava Hockney satisfeito — não tinha movimento nem era suficiente para transmitir a passagem do tempo e simultaneamente não expressava tudo o que ele via com os seus olhos (Camilo, 2016)[26]. Se pensarmos sobre o porquê de as pessoas utilizarem a fotografia para guardarem memórias, vamos perceber que o fazem para terem uma imagem que represente o mundo naquele instante, mas David Hockney mostra-nos o contrário com as suas obras onde desafiou a fotografia tradicional. Desta forma, criou de modo acidental o conceito fotográfico "Joiner", onde as colagens fotográficas fragmentam-se e reconstroem a realidade de um lugar, de uma pessoa ou de um objeto (Camilo, 2016). Este pensamento vai de encontro ao que Susan Sontag (Sontag, 2012) escreve na sua obra:

> "Em torno da imagem fotográfica tem vindo a elaborar-se um novo sentido da noção de informação. A fotografia é uma pequena fração tanto do espaço como do tempo. Num mundo dominado pelas imagens fotográficas, qualquer limite ("«enquadramento.») parece arbitrário. Tudo pode tornar-se descontínuo, tudo pode separar-se de tudo: basta enquadrar o assunto de modo diferente. (Reciprocamente, tudo se pode aproximar de tudo.)." (Sontag, 2012, p.30).

Com este processo, David Hockney converte o enquadramento num gesto — liberta a rigidez estática da fotografia para um campo visual em constante construção. Com as

[26] Camilo, S. (09 de Julho de 2016). Comunidade Cultura e Arte. Obtido em Maio de 2015, de David Hockney e o Cubismo fotográfico: https://comunidadeculturaearte.com/david-hockney-e-o-cubismo-fotografico/

experiências que realizou, Hockney, chegou à conclusão de que, mediante a colagem de diversas fotografias no mesmo plano, em camadas e ângulos diferentes da mesma composição conseguia chegar a resultados que o agradava. A narrativa que criava dentro de cada imagem final interagia com o espectador através do sentido do corpo humano — a visão. Os olhos mexem-se incontrolavelmente, focando e desfocando cada pormenor na imagem, à procura da particularidade de cada uma, enquanto construi uma imagem mental. Com esta técnica consegue formar várias perspetivas dentro de uma só imagem, conseguindo abranger uma maior área e adquirir tempo como Hockney ansiava. Desta forma, levanta-se a impossibilidade de ver uma obra completa de uma só vez. Foi uma grande descoberta para o artista, na qual dedicou muito tempo às suas narrativas em forma de colagens e sobreposição das mesmas (Camilo, 2016).

A fotografia, nas mãos de David Hockney, expandiu-se de tal forma que excedeu os limites da prática tradicional — a obra "Joiner" questiona esses conceitos base da fotografia, rompendo com os cânones estabelecidos, transformando-se num processo que envolve o sistema sensorial.

> "Qualquer fotografia tem uma multiplicidade de sentidos; com efeito, ver algo sob a forma de fotografar é deparar com um potencial objeto de fascinação. O extremo ensinamento da imagem fotográfica é poder dizer: «Aqui está a superfície. Agora pensem, ou antes, sintam, intuam o que está por detrás, como deve ser a realidade se esta é a sua aparência.» as fotografias, que por si só nada podem explicar, são inesgotáveis convites à dedução, especulação e fantasia." (Sontag, 2012, p.31).

> "A fotografia insinua que conhecemos o mundo se o aceitarmos tal como a câmera o regista. Mas isto é o oposto da compreensão, que se inicia justamente por não se aceitar o mundo como ele parece ser." (Sontag, 2012, p.31).

A perceção que nos é transmitida pelas imagens sobrepostas, deixa de ser um reflexo da realidade e passa a transformar-se num processo de inúmeros instante capturados pela lente da máquina fotográfica. Na ausência da possibilidade de observar uma imagem por inteiro como David Hockney desejava, o artista sugere a desconstrução

do olhar, impondo ao espectador o confronto com várias perspetivas dentro da imagem global (Camilo, 2016). A obra “Joiner” não mostra ao mundo tal como ele é, mas sim como pode ser dinâmico e imaginado de formas diferentes a partir da técnica que o artista criou de juntar e acumular fotografias a partir do gesto e de vários ângulos. Esta abordagem aproxima-se da ideia de compreensão de Susan Sontag — pela recusa da aparência do mundo tal como ele é através de uma lente. Assim, o trabalho assume um papel de construção composta por camadas e diversas perspetivas, aproximando-se do modo como a consciência se forma, reconstrói e organiza as memória que cria.



Figura 8 — David Hockney, "Telephone Pole", 1982, Colagem fotográfica, 167,64 x 101,60 cm



Figura 9 — David Hockney, "Prehistoric Museum Near Palm Springs", 1982, Colagem fotográfica, 214,63 x 143,51 cm

2.3. Lugar da Memória

As memórias não se materializam apenas em objetos ou imagens, (re)constroem-se a partir da vivência nos espaços em que coabitamos. Os lugares, tanto físicos como mentais, exercem um papel fundamental na forma como as recordamos, sendo a casa, um espaço de reconstrução e criação das memórias.

Atua como um arquivo onde conseguimos aceder e guardar objetos e produzir imagens mentais — existe, no cérebro, uma área responsável pelo processamento visual que cria e converte os estímulos recebidos em imagens. Deste modo, os lugares influenciam diretamente a construção da memória e, desta forma, torna-se num suporte importante para sustentar a recordação de quem lá vive. A casa, para além dos corpos que a habitam, serve de repositório de vestígios dos elementos que ficam armazenados dentro deste espaço — chávenas de faiança, pratos de porcelana, pratos decorativos de parede, fotografias, entre outros.

É a partir dessa relação entre a lembrança, os espaços, e uma vontade de memória que o historiador francês, Pierre Nora (1931), desenvolveu a teoria dos Lugares de Memória [27], entre 1978 e 1981 em Paris. Este conceito foi motivado pelo rápido desaparecimento da memória coletiva na sociedade, onde aborda questões ligadas aos lugares físicos e simbólicos na construção da memória. Segundo o autor, trata-se de uma tentativa de preservar a lembrança de acontecimentos de festas, arquivos, monumentos, cemitérios e coleções, aniversários, tratados, atas, santuários, associações, rituais e museus, entre outros (Abreu, 2005).

Para que este termo possa ser designado por Lugares de Memória como refere Pierre Nora na obra “Le Lieux de Mémoire”, editada e publicada em 1984 sob a designação “La République”, tem de possuir três características essenciais para constituir a expressão formada por ele — materialidade, simbolismo e por último funcionalidade. Pierre Nora clarifica o termo com a seguinte premissa:

[27] Abreu, J. G. (2005). Arte pública e lugares de memória. Obtido de Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto: https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4944.pdf

> “O que os constitui é um jogo entre memória e história, uma interação entre os dois fatores que resulta numa sobredeterminação recíproca. Desde o início, é necessário que exista uma vontade de memória. Se abandonássemos o princípio dessa prioridade, rapidamente passaríamos de uma definição restrita, mais rica em potencialidades, para uma definição possível, porém frágil, capaz de admitir na categoria qualquer objeto potencialmente digno de lembrança. […] Se faltar essa intenção de memória, os lugares de memória tornam-se apenas lugares de história.” (Abreu, 2005, p.218).[28]

Os Lugares de Memória, num contexto de desenvolvimento prático em estúdio é bastante relevante para pensar a memória como algo que se fixa em objetos — como os objetos acumulados e esquecidos dentro do armário de casa ou do diário gráfico — podemos considerar ambos como lugares de memória. Para que estes sejam aceites como Lugares de Memória têm de seguir o que Pierre Nora afirma na citação acima quando compara o Lugar de Memória com o Lugar da História “Se faltar essa intenção de memória, os lugares de memória tornam-se apenas lugares de história” (Abreu, 2005, p.218), o que significa que, a memória instala-se onde a história falha, e portanto, há lugar de memória quando existe a intenção de mais tarde relembrar — é o que acontece tanto nos objetos dentro dos armários como no diário gráfico onde anoto tudo aquilo que não quero esquecer, tanto visualmente como escrito. Não é o próprio objeto que define o lugar, é a forma como aplicamos “uma vontade de memória” (Abreu, 2005, p.218) que define o seu papel, seja para guardar, lembrar, recordar e arquivar.

[28] Tradução livre, do original: “Ce qui les constitue est un jeu de la mémoire et de l’histoire, une interaction des deux facteurs qui aboutit à leur surdétermination réciproque. Au départ, il faut qu’il y ait volonté de mémoire. Si on abandonnait le principe de cette priorité, on dériverait vite d’une définition étroite, la plus riche de potentialités, vers une définition possible, mais molle, susceptible d’admettre dans la catégorie tout objet virtuellement digne de souvenir. […] Que manque cette intention de mémoire, et les lieux de mémoire sont des lieux d’histoire”. Abreu, J. G. (2005). Arte pública e lugares de memória. Obtido de Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto: https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4944.pdf

> “A memória está enraizada no que é tangível, no espaço, no gesto, na imagem e no objeto. A história preocupa-se apenas com continuidades temporais, evoluções e relações das coisas.” (Abreu, 2005, p.217).[29]

A memória, segundo Pierre Nora, está enraizada em elementos como objetos, espaços, imagens e gestos — são elementos palpáveis, por isso, pertencem à categoria Lugares de Memória. É neste contexto que os Lugares de Memória e a prática em estúdio se unem na investigação para agregar espaço e memória inserido no mesmo contexto, onde encontramos vestígios e arquivos acumulados à nossa disposição, de um tempo em que a forma de recordar e de termos memórias palpáveis era por exemplo, através de fotografias e outros objetos de recordação simbólica, onde permanecem acumulados em casa. São vestígios de algo que já foi vivido. Quando passamos muito tempo no mesmo lugar, onde existe uma rotina, não temos noção daquilo que está a nossa volta, e por isso quando nos afastamos conseguimos perceber melhor a quantidade de recordações que temos armazenadas.

Os objetos que encontrei dentro de armários em casa juntamente com o meu diário gráfico podem ser compreendidos como Lugar de Memória. O diário gráfico, além de preservar o que está escrito e desenhado, deposito intencionalidade em guardar e recordar. É na semelhança proposta por Pierre Nora que a “vontade de recordar” entra neste enquadramento prático. O caderno passa a caracterizar-se como um arquivo e uma ferramenta de pensamento onde a memória se fixa, possuindo um lugar simbólico, material e funcional (Abreu, 2005) — é um vestígio dos meus pensamentos e ideias de uma prática artística em constante construção.

O armário manifesta-se pelo lugar de memória doméstico, no qual expõe determinados objetos esquecidos ou ignorados, aumentando assim, o seu valor simbólico. No seu interior, encontrei objetos que, apesar de estarem à vista de todos, eram completamente ignorados. As loiças que encontrei — chávenas e pratos — funcionam como premissas materiais da memória. Eram objetos que pertenciam a outras pessoas e me apropriei deles e das suas memórias para introduzir num contexto artístico. Aqui os

[29] Tradução livre, do original: “La mémoire s’enracine dans le concret, dans l’espace, le geste, l’image e l’objet. L’histoire ne s’attache qu’aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses.” Abreu, J. G. (2005). Arte pública e lugares de memória. Obtido de Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto: https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4944.pdf

objetos entram, novamente, na teoria formada por Pierre Nora “vontade de recordar” no sentido em que, o gesto de os recuperar, escolher e trazê-los para o meu trabalho de estúdio revela a intenção de uma vontade de memória, de os tirar de uma prateleira e deixarem de ser meros artigos decorativos para se tornarem meios de recordações.

Memória e História no trabalho de Pierre Nora são conceitos que andam sempre em par, mesmo possuindo definições contrárias. O autor sente a necessidade em separar ambas as definições. Enquanto a história ordena os acontecimentos de forma racional, analítica e cronológica, a memória retrata a identidade das recordações coletivas ou pessoais, fragmentadas e arquivadas pelos diversos vestígios guardados. Num contexto de produção artística, o que está em questão é a ativação de memórias, arquivadas pela materialidade dos vestígios em objetos, nas imagens e nos lugares. São estes suportes simbólicos que funcionam como alavancas das memórias, distanciando-se da forma de organização da história.

> "Os lugares de memória são, antes de mais, restos. A forma extrema na qual subsiste uma consciência comemorativa numa história que a invoca, precisamente porque a ignora. […] Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, atas, monumentos, santuários, associações — são as elevações testemunhais de outra era, ilusões de eternidade. (...) São rituais de uma sociedade sem rituais; sacralidades passageiras numa sociedade que desgasta os particularismos; (...)“ (Abreu, 2005, p.217).[30]

Pierre Nora defende que os lugares onde a memória ocorre são restos, são os vestígios do passado de uma memória coletiva, marcada por práticas comemorativas nas quais a comunidade se reunia para celebrar determinada ocasião. O autor retrata o que acontece quando deixamos de frequentar espaços que, num passado, seriam

[30] Tradução livre, do original: “Les lieux de mémoire, ce sont d’abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l’appelle, parce qu’elle ignore. […] Musées, archives, cimetières et collections, fêtes, anniversaires, traités, procès-verbaux, monuments, sanctuaires, associations, ce sont les buttes témoins d’un autre âge, des illusions d’éternité. (...) Ce sont les rituels d’une société sans rituel; des sacralités passagères dans une société qui rabote les particularismes; (...)”. Abreu, J. G. (2005). Arte pública e lugares de memória. Obtido de Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto: https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4944.pdf

assiduamente frequentados pela sociedade tradicional, como se fossem rituais impostos à sociedade — uma espécie de repetição de costumes — e que, atualmente, são cada vez menos frequentados. O que resta deles são os vestígios materiais e simbólicos que nos fazem relembrar esses tempos, no qual foram criadas memórias nesses espaços, onde continuam a permanecer sempre que há uma vontade de memória. São gestos de uma memória que tenta sobreviver através de lugares. “São rituais de uma sociedade sem rituais” (Abreu, 2005), Pierre Nora ainda ressalta que, o conceito de ritual demonstra como os Lugares de Memória assumem uma função de suporte de uma memória que desapareceu e que permanece conservada através de objetos e espaços como por exemplo, museus e arquivos. Neste contexto, a fotografia surge como forma de repetição e fixação do passado, exercendo um papel fundamental na forma como arquivamos esses rituais. É através da repetição do gesto e da preservação do ritual que os elementos — objetos, espaços, imagens e gestos — participam na construção da memória coletiva e individual, na qual, permitem lembrar, identificar ou reavivar significados e imagens mentais ligadas ao passado dos Lugares de Memória.



_____ *Capítulo III*

Observando o que não vi, arquivando o que encontrei — Projeto Prático

3.1. Contexto_____

A minha investigação começou a ganhar uma forma em casa, a partir do momento em que comecei a procurar vestígios — objetos ignorados e esquecidos — que pudessem desempenhar um ponto de partida na exploração da memória, tema central do trabalho. Ao entrar na investigação, percebi que, o mote estava justamente na relação entre o esquecimento e a recordação — e como podia materializar algo que não é palpável em matéria física.

Foi desta vontade de materializar o que não é palpável em algo palpável, que os armários surgiram como lugares onde os vestígios permanecem. Dentro deles, acumulam-se ao longo dos anos, objetos, que vão sendo ignorados pela rotina — existe a dualidade entre os objetos presentes e a ausência simbólica dos mesmos — tornou-se no foco do desenvolvimento artístico em estúdio. Os objetos estavam expostos nas prateleiras atrás de um vidro — eram observados mas ignorados. No entanto, o valor simbólico que habita nesse espaço permite compreender o modo como os vestígios adquirem valor. É com os vestígios deixados por estes objetos que desenvolvo a parte prática deste trabalho.

Para melhor expor o produto deste processo, o presente capítulo contém as metodologias aplicadas na investigação prática. Tentará seguir uma estrutura organizada por ordem cronológica, e pelas escolhas que contribuíram para o desenvolvimento do trabalho.

3.2. Desenvolvimento Prático_____

O armário aqui funciona como o meu arquivo, onde volto para recolher os vestígios dos elementos esquecidos — peças de louça, como bonecos de cerâmica, chávenas, pratos, jarras e malgas, e ainda recolho os desenhos dos ornamentos das peças de cerâmica — juntamente a estas imagens inclui outros elementos essenciais neste contexto — espelho, fragmentos do meu corpo e uma flor. Ao apropriar-me e trazer estes elementos

para estúdio, iniciei o processo de investigação. Comecei a pensar nos objetos e em quais poderiam fazer parte das composições, a fotografá-los, e a refletir sobre qual lugar podia servir como fundo das imagens.

A alteração química da imagem é uma técnica que exploro em estúdio, na qual submerso fotografias em lixívia de modo a controlar o nível de desaparição visual, permitindo que a imagem perca progressivamente a sua opacidade, resultando em imagens imprevisíveis, que fizeram sentido dentro da investigação. Desta forma, uso a lixívia como médium no desenvolvimento prático para acelerar e representar de forma visual o processo de esquecimento. Cada fotografia retrata o desvanecimento gradual da memória, onde consigo manipular o resultado da imagem no papel fotográfico, resultando numa desaparição contínua, restando apenas os vestígios daquilo que esteve presente. Deste modo, avancei com os testes imergindo as imagens na solução de lixívia, dando início a uma série de experiências práticas em estúdio. Com o avançar do processo, percebi como é que a lixívia atuava na superfície das fotografias, originando certas reações consoante o tempo em que elas estavam imersas. O tempo de cada uma variava aproximadamente entre vinte minutos até três horas, influenciando o resultado das imagens com diferentes tonalidades e desgaste. Quanto mais tempo permaneciam submersas, maior era tanto a perda da cor, como o desprendimento da película da imagem. Isso permitiu-me explorar as possibilidades visuais oferecidas pela técnica e tirar partido dos seus efeitos inesperados — num processo que comecei sem qualquer tipo de conhecimento prévio sobre esta forma de manipulação. Reparei que o tom magenta era sempre a primeira cor a diluir-se das imagens, e que, consoante o tempo de exposição do papel fotográfico à lixívia e ao ar, as reações variavam, algumas ficavam com tonalidades esverdeadas, enquanto outras imagens variavam em tons azulados. Foi também importante este tempo de ensaios para perceber os tamanhos e formatos das imagens, bem como a forma de apresentação.



Figura 10 — Adriana Bacelo, 2024, Fotografias submersas na lixívia, 8 x 11 cm



Figura 11 — Adriana Bacelo, 2025, Fotografia submersa na lixívia, 10 x 7,5 cm



Figura 12 — Adriana Bacelo, 2025, Fotografia submersa na lixívia, 10 x 7,5 cm

Esta recolha de objetos e experimentação de imagens deu origem a um arquivo giratório — designado por rolodex — é um dispositivo rotativo originalmente utilizado para armazenar cartões de lista de contactos de forma cronológica. Neste contexto, é usado como um arquivo giratório para arquivar fotografias representando de forma material o processo de esquecimento causado pelo tempo. A sua estrutura rotativa foi construída por madeira de pinho pintado com tinta acrílica branca e impressão 3D em PLA, o que permite manusear manualmente cada fotografia.

O que me interessa neste processo é a não fixação da imagem no papel fotográfico. A intenção não é eternizar a imagem, porque ela também não é eterna, ela apaga-se, fragmenta-se e sofre perdas ao longo do tempo como a memória. Ao girar o rolodex, o espectador experiência o momento em que as imagens se transformam a cada manuseamento — a cada movimento interage com a processo de degradação. À medida que as fotografias manipuladas com lixívia se vão desintegrando, deixam rastos espalhados pelo espaço — fragmentos que se soltam do papel e caem no chão, e que ficam agarrados as mãos de quem manuseia o arquivo giratório. Dessa forma, com o uso, esses pequenos vestígios espalham-se pelo espaço expositivo — acumulam-se no chão, pisados e transportados pelas pessoas, e levados para outros lugares.

O rolodex funciona como um dispositivo de arquivamento que organiza visualmente as recordações. Ao manusear este arquivo giratório, deparamo-nos com imagens em vários tipos de desintegração — é uma tentativa de preservar as memórias que estão em processo de desaparecer. Mesmo que no final reste apenas uma folha em branco e vestígios espalhados pelo espaço, ainda existe marcas fragmentadas de memórias visíveis — nos objetos, no corpo e no espaço. Porque a memória não desaparece por completo, há sempre alguma presença que nos faz relembrar.



Figura 13 — Adriana Bacelo, “Deixar Vestígios por Aí”, 2025, Fotografias depois da lixívia, 10 x 7,5 cm



Figura 14 — Adriana Bacelo, “Deixar Vestígios por Aí”, 2025, 13,7 x 19 x 22,3 cm

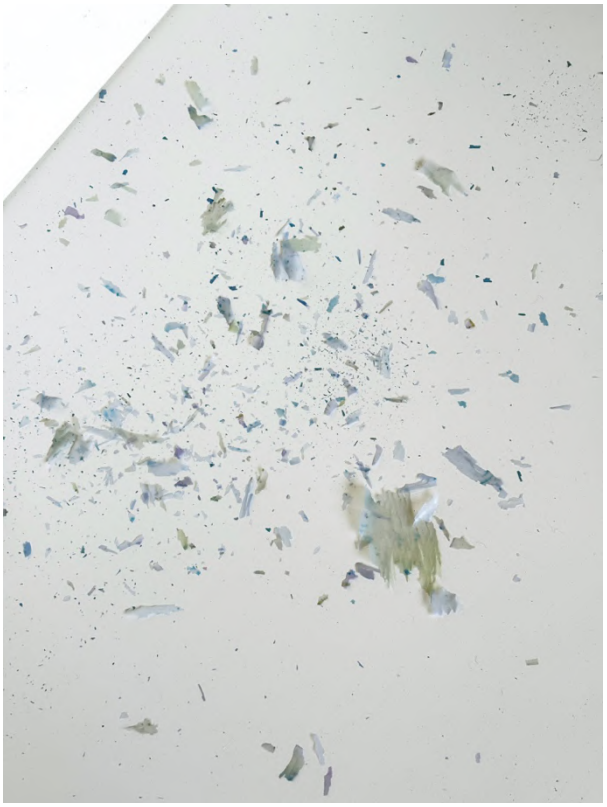


Figura 15 — Adriana Bacelo, “Deixar Vestígios por Aí”, 2025, detalhe dos vestígios no chão



Figura 16 — Adriana Bacelo, “Deixar Vestígios por Aí”, 2025, 13,7 x 19 x 22,3 cm



Figura 17 — Adriana Bacelo, “Deixar Vestígios por Aí”, 2025, 13,7 x 19 x 22,3 cm



Figura 18 — Adriana Bacelo, “Deixar Vestígios por Aí”, 2025, 13,7 x 19 x 22,3 cm







Figura 19 — Adriana Bacelo, “O tempo que uma fotografia leva para se tornar vestígio”, 2025, Frames do vídeo

Durante o processo de manipulação das fotografias, gravei a ação da lixívia sob as imagens, registando o momento em que a imagem começa o processo de desaparecimento do papel fotográfico. Esse registo torna visível o tempo da desaparição — o tempo que uma fotografia leva para se tornar vestígio, o instante em que a imagem se transforma e se dissolve. Ao captar o momento em que a lixívia reage sobre a superfície da fotografia, acompanhamos uma evolução de desaparecimento que atua como um médium na minha prática em estúdio — um elemento que acelera de forma simbólica o processo de esquecimento da memória humana e que condensa essa ação num curto espaço de tempo. O gesto de desbotar a fotografia tornou-se visível pela imagem que se dissolve e perde nitidez, até que permaneçam vestígios visuais — ao desaparecer, a fotografia deixa de ser o registo visual daquele momento e passa a representar o ato de esquecimento. Através deste processo, o tempo manifesta-se como matéria da imagem — a origem que corrompe e desgasta a fotografia.

Num outro momento do processo de trabalho em estúdio, desenvolvi uma proposta que também parte das fotografias referidas anteriormente. Desta vez, o objetivo estava na representação visual da sobreposição e acumulação de memórias — esta imagem de acumulação é formada por camadas, revelando uma ideia de sobreposição de memórias, quanto mais vasculhamos, mais objetos e recordações encontramos.

Para traduzir visualmente essa ideia de sobreposição, fotografei a mesma composição de objetos a partir de diferentes ângulos, manipulando elementos — como o gesto de mover uma chávena — recorrendo à longa exposição da câmara fotográfica que captou o momento do arrastamento provocado pela intervenção do gesto nos objetos. A intenção era que as imagens fossem transferidas para placas de acrílico, aproveitando a transparência do suporte e das fotografias — depois de serem expostas à lixívia e ao tempo de secagem — técnica que explorei em estúdio, na qual exponho as fotografias à lixívia de modo a controlar o nível de desaparição visual. O processo permite que a imagem perca progressivamente a sua opacidade, originando imagens imprevisíveis, assim esta técnica permitiu-me usar a transparência das imagens para as sobrepor num suporte transparente como as placas de acrílico. Antes de chegar à versão final, produzi vários testes em escala pequena para experimentar possíveis métodos de transferência da imagem para o acrílico. A escolha final foi o gel de transferência de fotografias, que apresentou resultados bons. Nestes primeiros ensaios, usei restos de imagens do trabalho anterior para testar a sobreposição da transparência da fotografia, e usei como suporte uma placa de vidro de 2mm. Ao agregar o procedimento da lixívia às placas de acrílico, consegui originar diferentes níveis de transparência, permitindo que as imagens se sobreponham entre si. O estímulo deste trabalho surgiu a partir da abordagem dos trabalhos do artista David Hockney, em particular nas suas colagens fotográficas, onde as composições são acumulações de imagens captadas em diversos ângulos e momentos, reorganizando-as a partir do gesto e do ponto de vista.

Com recurso a um programa de edição digital, iniciei o processo de separação, reorganização e montagem das fotografias, produzindo vários testes de composição para visualizar, em escala real, como as imagens poderiam ser dispostas na parede. Este ensaio digital prévio foi importante não só para perceber o espaço que iria ocupar, mas também para decidir a sobreposição entre camadas — quais imagens iam ficar por cima, no meio e por baixo — e planear com precisão a colocação dos parafusos, evitando que coincidissem com as áreas de cada placa. Antes de imprimir as fotografias finais, fiz uma

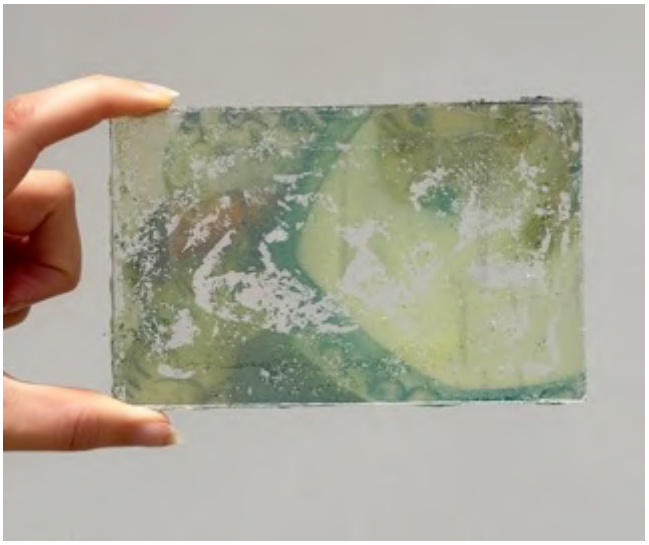


Figura 20 — Adriana Bacelo, "pôr em cima ou por cima de", 2025, Teste, 14 x 9 cm

simulação em papel normal, que colei na parede, como forma de testar e validar o posicionamento de cada imagem, garantindo que todos os elementos estavam corretos e se encaixavam como planeado.

Após concluir tudo o que envolve o tratamento da imagem — fotografar, editar, imprimir e expor à lixívia — furei cada placa de acrílico de 3mm para receber os parafusos, para de seguida passar ao processo de transferência das imagens finais. Utilizei o gel de transferência para fixar as imagens nas placas, e para garantir que a imagem não descole, apliquei uma camada de verniz acrílico sobre a superfície da imagem.



Figura 21 — Adriana Bacelo, "pôr em cima ou por cima de", 2025, Teste composição, 30 x 20 cm



Figura 22 — Adriana Bacelo, "pôr em cima ou por cima de", 2025, 30 x 20 cm

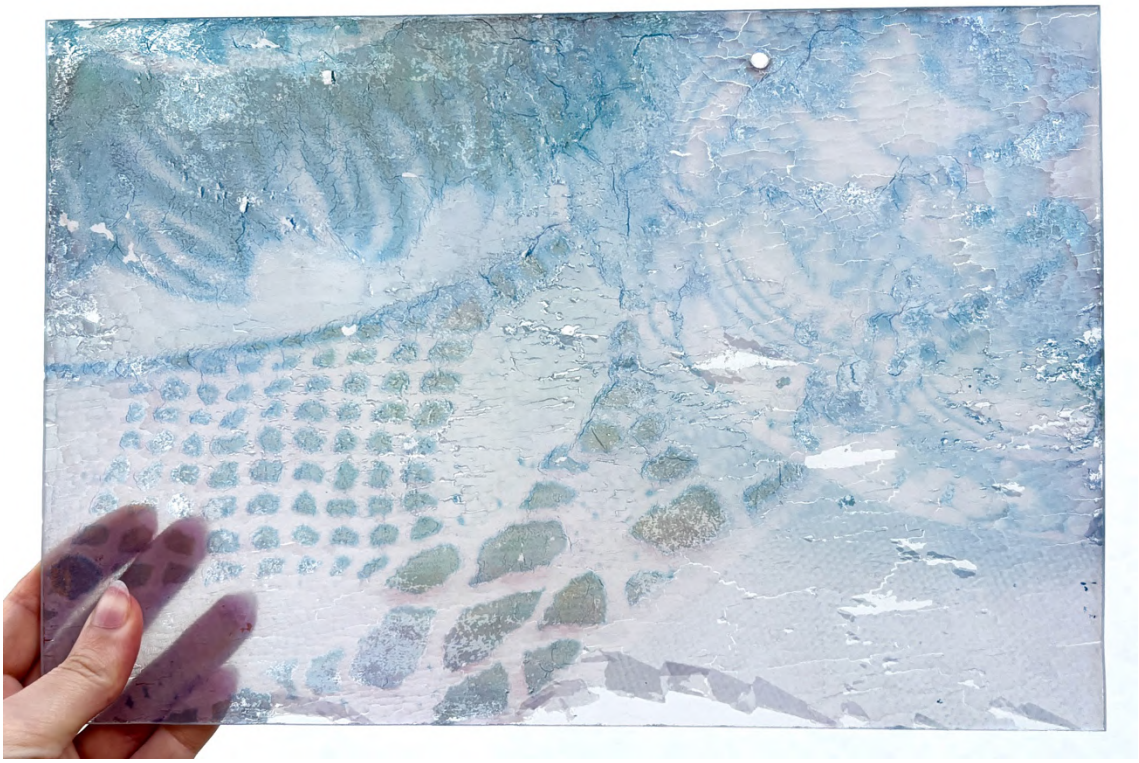


Figura 23 — Adriana Bacelo, "pôr em cima ou por cima de", 2025, 30 x 20 cm

No desenvolvimento dos trabalhos anteriores em estúdio, onde manipulei as fotografias com lixívia, recolhi e guardei os vestígios que se iam soltando durante esse processo. Os vestígios das imagens — restos e pequenos fragmentos — tornaram-se matéria para uma nova peça. Nesta parte testei materiais para usar como estrutura e a opção escolhida foi o gel de transferência de fotografias. Formei uma película translúcida e maleável, que me permitiu formar uma estrutura de duas películas com 42 x 18,5 cm, que juntas formam uma espécie de invólucro para conservar os vestígios. Esta estrutura funciona como um arquivo, onde os vestígios se acumulam de forma irregular — algumas áreas concentram mais partículas do que outras.



Figura 24 — Adriana Bacelo, "Aquilo que fica ou sobra do que desapareceu", 2025, Vestígios das fotografias

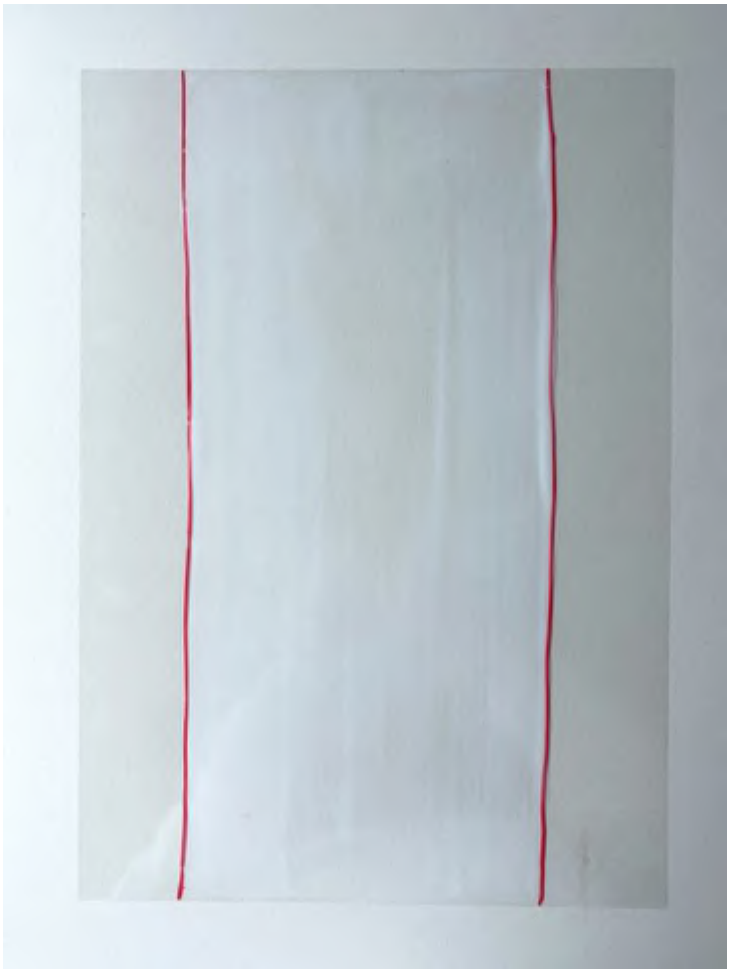


Figura 25 — Adriana Bacelo, "Aquilo que fica ou sobra do que desapareceu", 2025, Película, 18,5 x 42 cm

Usei agrafos para unir as duas películas que formam a estrutura. A escolha deste material convencional deve-se às suas características de arquivamento e armazenamento, remetendo à organização de papéis. Atuam como um gesto de conservação, alinhado com uma parte do mote do meu trabalho — o armazenamento da memória. A memória manifesta-se pelos vestígios da imagem, pelos fragmentos e pelos agrafos — são elementos que atuam como arquivos visuais e materiais, onde armazenam os vestígios. A memória é reunida a partir dos vestígios e do gesto de arquivar. Este gesto torna visível a tentativa de reter o que está em desaparecimento.

Este projeto tornou-se, desta forma, um lugar de convergência dos rastos deixados por trabalhos prático anteriores — vestígios das imagens e dos objetos, de memórias e dos lugares — reúnem-se, neste contexto, num só espaço.



Figura 26 — Adriana Bacelo, "Aquilo que fica ou sobra do que desapareceu", 2025, Detalhe

Por intervenção de movimentos rápidos mas suaves, o corpo — em específico a mão — manifesta-se na imagem como um rasto. O processo iniciou-se com uma série de ensaios fotográficos produzido por arrastamento de luz, utilizando uma lanterna para contornar partes do meu corpo no escuro. Estes registos, captados pelo gesto, serviram de base para os desenhos produzidos em folhas de acetato, usadas como suporte e como meio riscador o marcador sólido de cor preto. Com base nas formas que surgiram pelo arrastamento na fotografia, criei um objeto visual com um formato semelhante a uma mão. A partir daqui, iniciei o processo em estúdio, onde as fotografias são criadas espontaneamente pela ação, e pelos movimentos captados durante a execução, formando imagens com arrastamentos, contrastes, transparências e texturas — dando origem a uma série de imagens finais. O gesto, ao ser prolongado pelo tempo de exposição, deixa o rasto do seu trajeto, expondo tanto a presença do objeto quanto a sua passagem. Os registos não captam apenas o objeto estático, mas a sua interação com o tempo e o espaço, numa representação simultânea do movimento. O movimento transforma-se em imagem, e o gesto em vestígio. É no lugar entre a ação e a desaparição que o trabalho prático se desenvolve, atuando como investigação do gesto como uma linguagem do corpo, numa tentativa de fixar e arquivar o movimento.

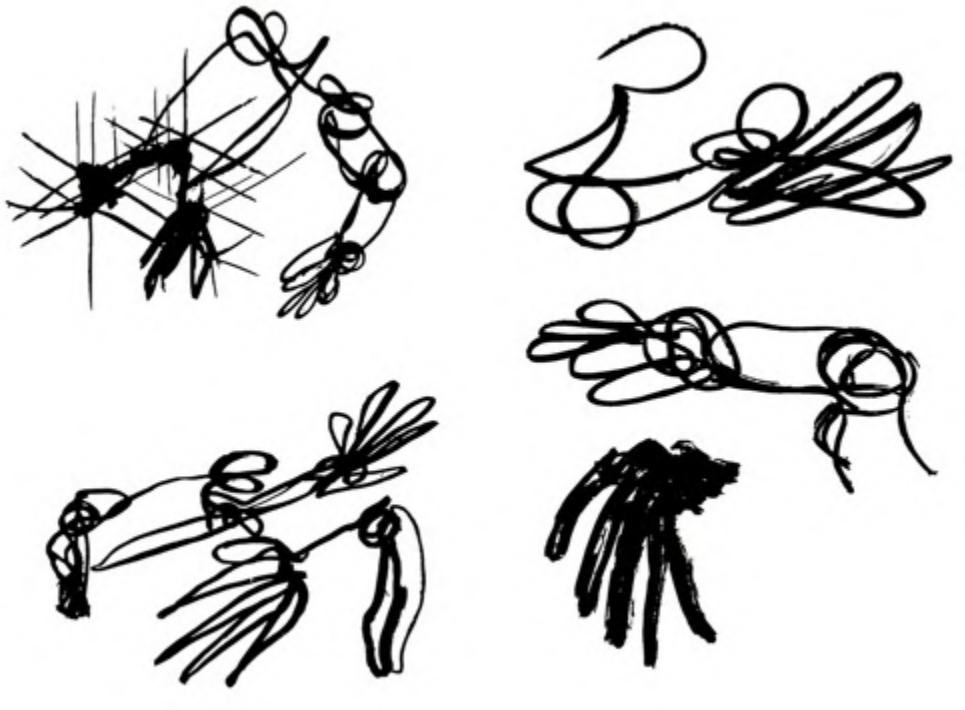


Figura 27 — Adriana Bacelo, "Rasto Fugaz", 2025, Riscador sobre acetato



Figura 28 — Adriana Bacelo, "Rasto Fugaz", 2024, Riscador sobre acetato, 11 x 19,5 cm



Figura 29 — Adriana Bacelo, "Rasto Fugaz", 2024, Fotografia, 29,2 x 42,8 cm



Figura 30 — Adriana Bacelo, "Rasto Fugaz", 2024, Fotografia, 29,2 x 42,8 cm



Figura 31 — Adriana Bacelo, "Rasto Fugaz", 2024, Fotografia,
29,2 x 42,8 cm



Figura 32— Adriana Bacelo, "Rasto Fugaz", 2024, Fotografia,
29,2 x 42,8 cm

Nesta parte, afastei-me do processo de fotografar os objetos e iniciei um processo de composição, reunindo objetos que, para mim, tivessem alguma memória ou história. Ao observar o armário, percebi que certos elementos estavam associados na minha memória, como se formassem uma única peça. Foi essa junção mental que me levou a reunir os três pequenos elementos do armário — um conjunto de balões, uma cabeça de palhaço e uma jarra. O contraste entre estes elementos no interior do armário é o que mais sobressai entre tantas recordações — entre um lado mais sério e outro mais divertido, entre o decorativo e o festivo. Não consigo olhar para um sem associar um objeto ao outro. A memória juntou as três peças, e o trabalho em estúdio começou desta tentativa de transformar os objetos num só. A partir dos objetos, e das suas características, desenvolvi vários esboços que evoluíram para a peça final em cerâmica — resultando na fusão tridimensional dos objetos selecionados, dando uma forma à memória. A pintura da peça também possui as cores e características de cada um dos elemento.

Esta peça será apresentada sobre uma estrutura de duas paredes de tijolos, produzidos com gesso e pigmento, formando um canto — elemento que remete ao conceito de lugar. Neste sentido, os objetos atuam como vestígios que ficam armazenados dentro deste lugar — a casa — e os tijolos reforçam a ideia de estrutura e base desse lugar. A estrutura remete ao gesto de construção da memória, um espaço onde é sustentada pelos objetos que permanecem dentro de casa.

A peça materializa a união entre objetos e o lugar, a forma como as memória se cruzam para formarem outras ligações.



Figura 33 — Adriana Bacelo, 2025, Objetos de referência, 7 x 11 cm



Figura 34 — Adriana Bacelo, "Espaço ocupado ou que pode ser ocupado por um corpo", 2025, Pasta refratária branca PRAF, 11,5 x 11 x 15 cm



Figura 35 — Adriana Bacelo, "Espaço ocupado ou que pode ser ocupado por um corpo", 2025, Pasta refratária branca PRAF, 11,5 x 11 x 15 cm



Figura 36 — Adriana Bacelo, "Espaço ocupado ou que pode ser ocupado por um corpo", 2025, Pasta refratária branca PRAF, 11,5 x 11 x 15 cm

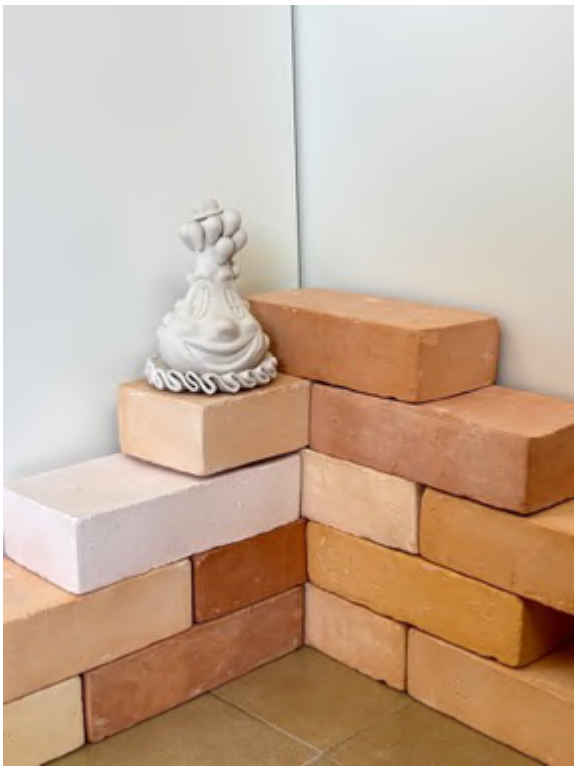


Figura 37— Adriana Bacelo, "Espaço ocupado ou que pode ser ocupado por um corpo", 2025, Pasta refratária branca PRAF, Tijolos de gesso e pigmento, Teste de composição



Figura 38 — Adriana Bacelo, "Espaço ocupado ou que pode ser ocupado por um corpo", 2025, Pasta refratária branca PRAF, Tijolos de gesso e pigmento, Teste de composição

Numa seguinte fase desta investigação prática, recorri a um vocabulário visual pessoal, que parte de um interesse em substituir palavras por elementos gráficos, criando uma ponte de comunicação não verbal que espelha o meu modo de pensar e organizar ideias. Estes elementos visuais formam um dicionário criado por mim, onde atribuí significados específicos a cada um. Este processo reflete-se na produção de várias placas de cerâmica, semelhantes a uma folha de papel, na qual desenhei, com lápis de cor, os diversos elementos de forma repetitiva — retratando o gesto recorrente do uso dos elementos — onde interligo a relação entre memória, pensamento e materialização gráfica.

Os elementos desenhados nas cerâmicas resultam de um processo prévio de esboços desenhados no meu diário gráfico — atua como um arquivo onde consigo aceder e apontar, pensamentos, lista de tarefas e ideias. É neste suporte que os elementos ganham um corpo através de formas como setas, asteriscos, riscos, parêntesis, entre outros elementos gráficos que, servem como um meio de orientação no meu raciocínio. O caderno não regista apenas as ideias, mas organiza o pensamento da seguinte forma: voltar mais tarde, pensar depois, destacar algo que gostei, marcar dúvidas, indicar indecisões ou chamar a atenção. Assim, cada elemento gráfico permite uma rápida identificação do tipo de informação, que me orienta no fazer e no relembrar. Inicialmente, fiz vários esboços e testei diferentes composições dos grafismos no caderno, testando materiais e formatos. Também testei usar um software como ferramenta digital para criar composições de forma mais prática e flexível. No entanto, percebi que o suporte digital não representava o materialidade tátil que procurava. Desta forma, o gesto manual de desenhar à mão e o contacto com o papel revelou-se essencial no processo criativo e nos resultados que obtive. Escrever à mão, contornar, preencher, sobrepor formas manualmente estabelece um gesto próximo ao rascunho espontâneo feito no papel, onde o traço e a letra são marcas da nossa identidade pessoal. São estas particularidades que tornam a fixação da memória mais eficiente pois ativam associações visuais que facilitam o processo de lembrar.

Este gesto estende-se na produção das peças de cerâmica, com dimensões aproximadas de 20 x 17,5 cm — tamanho que remete ao meu diário gráfico. Sobre as placas, desenhei de forma repetitiva os elementos gráficos, criando composições com as sobreposições das formas. A repetição, para além de reforçar a presença dos elementos visuais nas placas, também remete ao ato constante de utilizar esses elementos frequentemente no caderno, associados ao uso recorrente de escrever e anotar. Deste modo, de cada vez que desenho os elementos gráficos, reforço a memória desses

elementos visuais no pensamento — a repetição ajuda na fixação dessa imagem. Assim, ao desenhar na cerâmica, deixa de ser apenas um pensamento e passa a existir fisicamente, como um vestígio material do pensamento.

No desenvolvimento prático, ao modelar as placas de cerâmica, usei um molde em acetato para recortar a pasta de cerâmica de forma a garantir que todas as peças ficassem com dimensões semelhantes. Neste sentido, modelei cada uma, procurando dar-lhes um aspeto semelhante ao do papel — embora ambos sejam suportes frágeis, apresentam fragilidades de natureza diferentes. Após a secagem e a queima das peças a mil graus, as cerâmicas estavam prontas para receber os desenhos. No processo de transferência dos esboços para as peças finais, utilizei stencils feitos em folha de acetato, por oferecerem maior resistência do que o papel vegetal que utilizei nos esboços. Para garantir a conversação dos desenhos sobre a superfície da cerâmica, apliquei uma camada de fixador e outra de verniz brilhante.

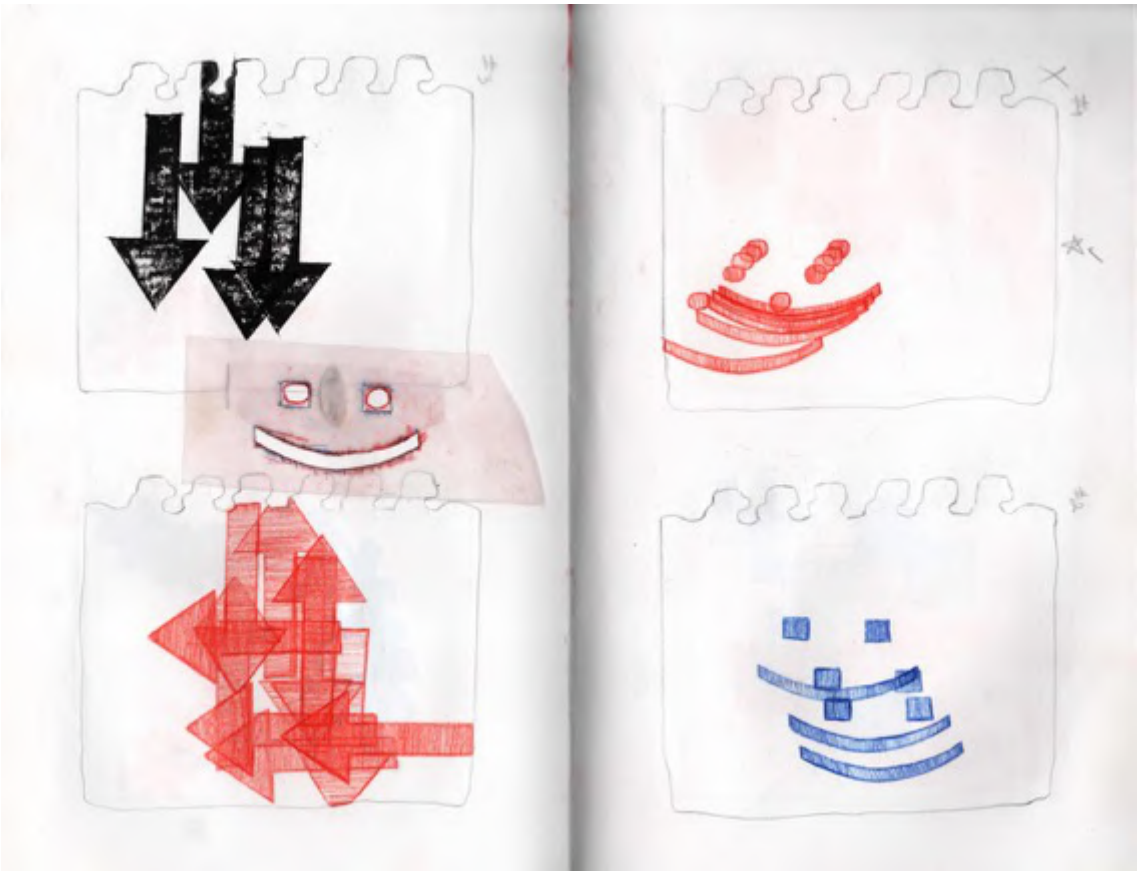


Figura 39 — Adriana Bacelo, 2025, Esboços dos elementos gráficos no diário gráfico

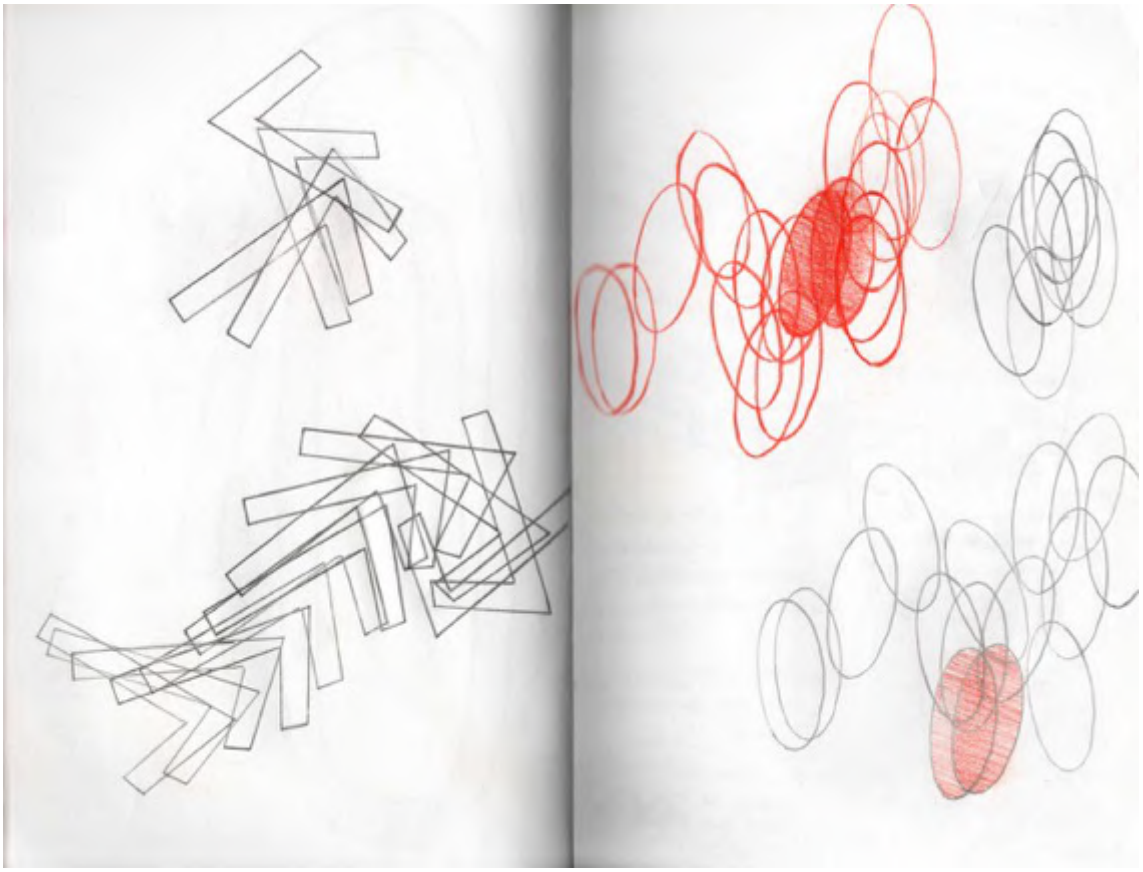


Figura 40 — Adriana Bacelo, 2025, Esboços dos elementos gráficos no diário gráfico

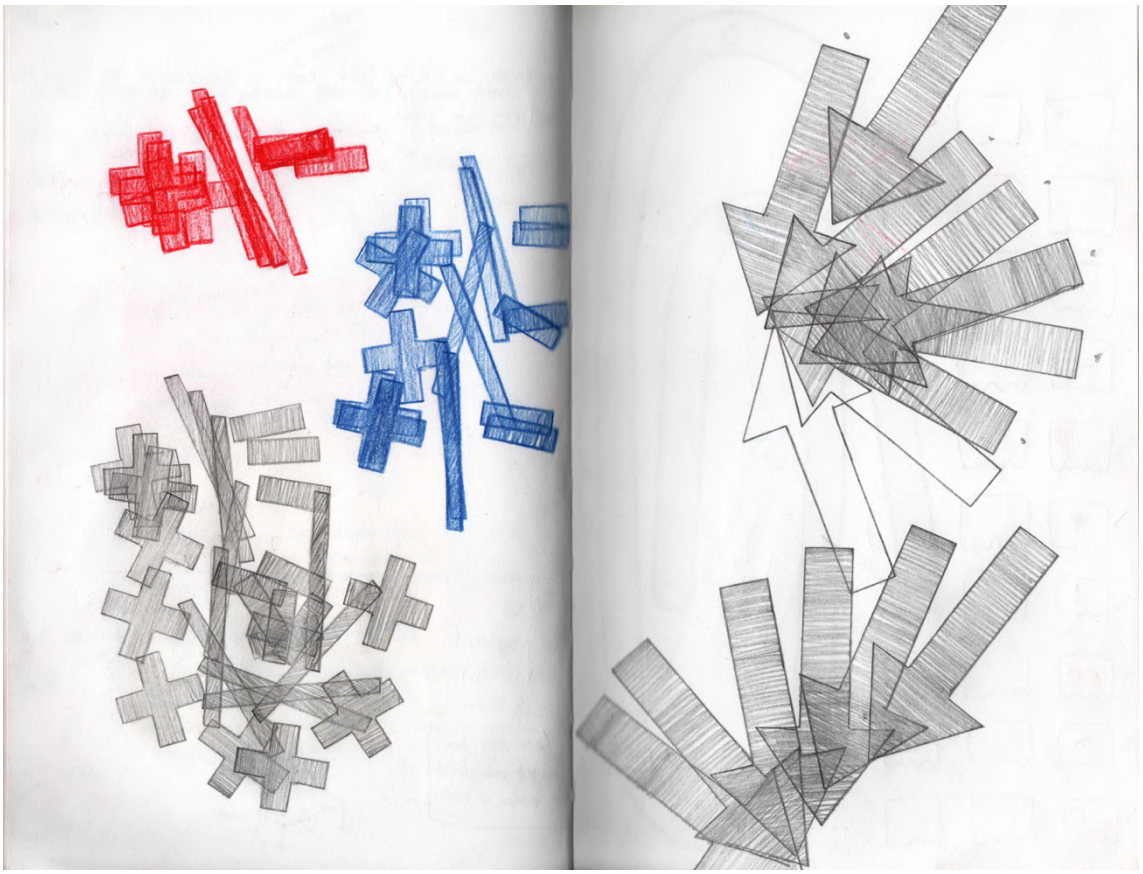


Figura 41 — Adriana Bacelo, 2025, Esboços dos elementos gráficos no diário gráfico



Figura 42 — Adriana Bacelo, 2025, Modelagem, 18 x 20,5 cm

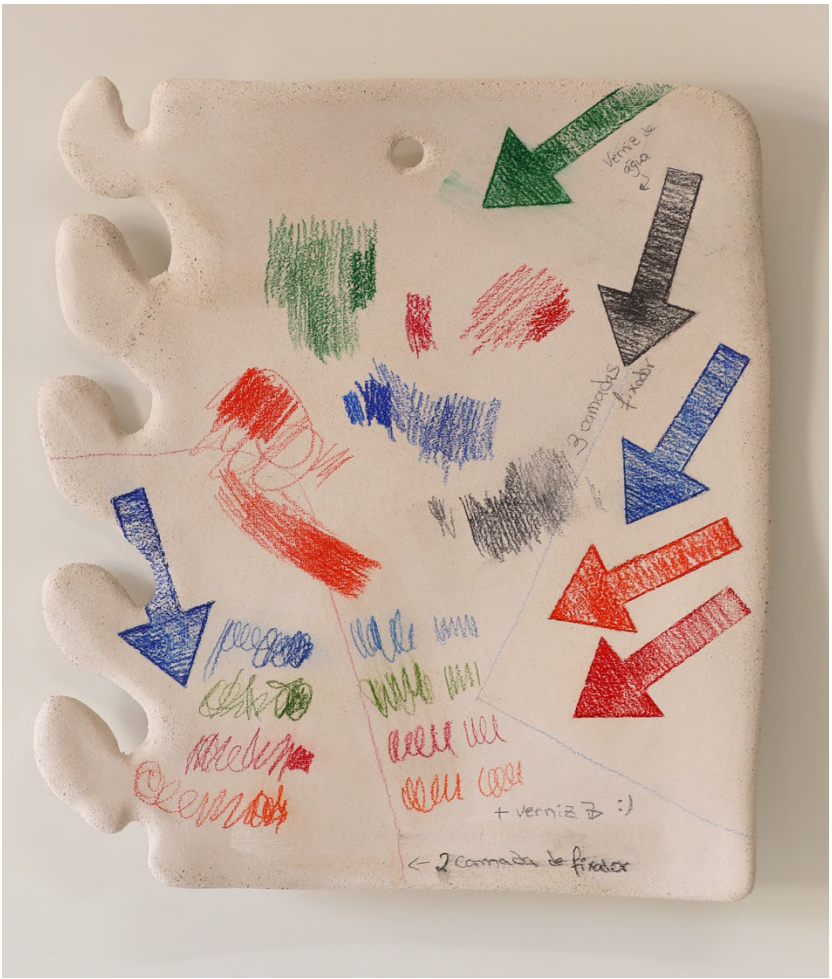


Figura 43 — Adriana Bacelo, 2025, Teste, 17,5 x 20 cm

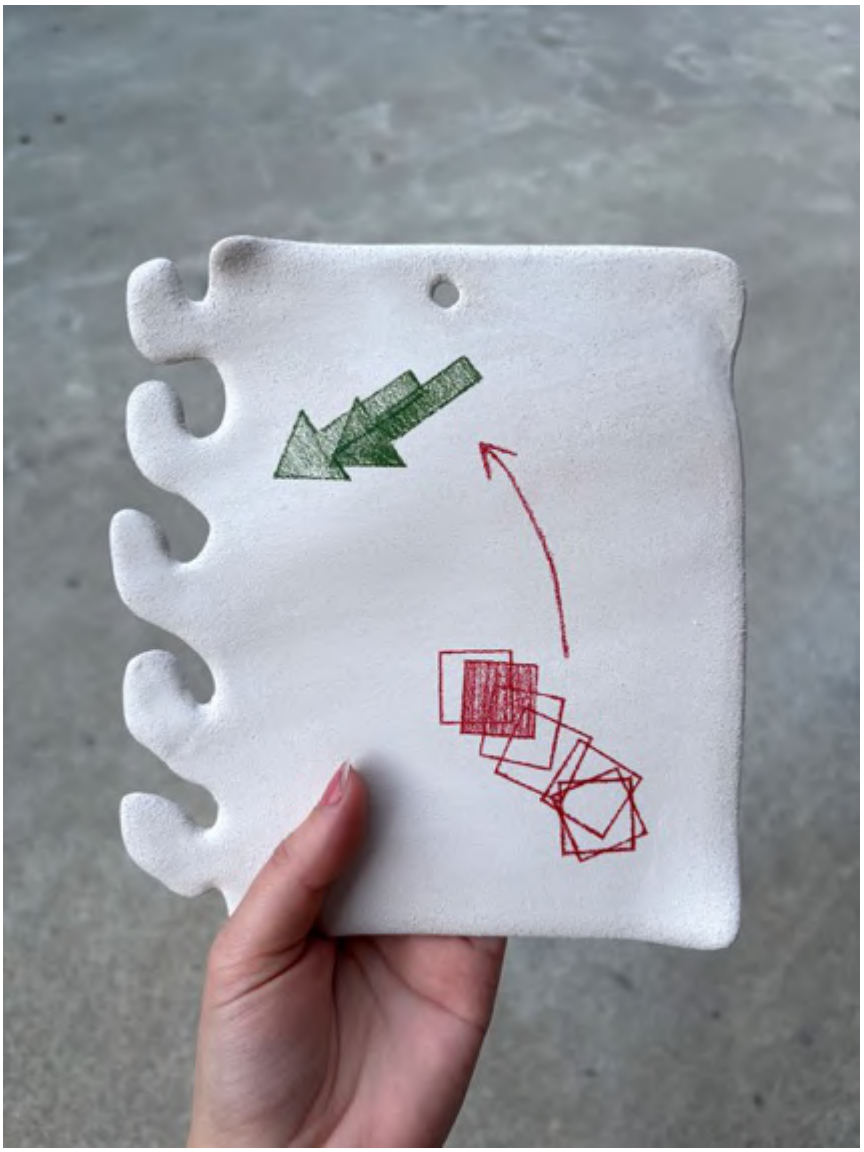


Figura 44 — Adriana Bacelo, "(Dei‧xa‧me‧es‧cre‧ver‧pa‧ra‧não‧es‧que‧cer)", 2025, Teste, 17,5 x 20 cm





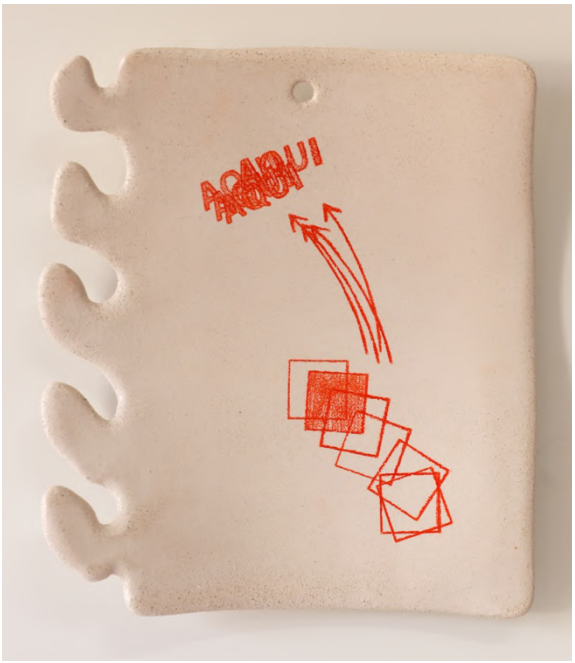


Figura 45, 46, 47 — Adriana Bacelo,
"(Dei•xa•me•es•cre•ver•pa•ra•não•es•que•cer)", 2025,
Cerâmica, 17,5 x 20 cm







Figura 48, 49, 50 — Adriana Bacelo,
"(Dei‧xa‧me‧es‧cre‧ver‧pa‧ra‧não‧es‧que‧cer)", 2025,
Cerâmica, 17,5 x 20 cm

A certa altura, surgiu a ideia de pesquisar os significados de palavras no dicionário, o que levou à criação de um dicionário próprio com os elementos gráficos que utilizo. Da mesma forma que o dicionário é um arquivo de palavras, construí o meu próprio arquivo de elementos visuais recorrentes nas anotações, com os meus significados. O dicionário gráfico está estruturado por ordem alfabética, apresentado para cada elemento visual a sua pronúncia e definição.

A instalação deste trabalho dispõe as placas de cerâmica afixadas na parede, como se fossem folhas de papel, criando uma ligação ao gesto de anotação. Na mesma parede, serão expostos alguns prints do meu diário gráfico, impressões de páginas de esboços que deram origem aos desenhos finais transferidos para as peças de cerâmica. Estes prints estarão reunidos por uma argola metálica, permitindo o seu manuseamento. Ao lado, será afixado o dicionário dos grafismos, aplicado diretamente na parede com adesivo de vinil. Este conjunto — as cerâmicas, o dicionário e o diário gráfico — estabelecem uma ligação entre o processo e a materialização do pensamento, reconhecendo o diário gráfico como arquivo e base do trabalho.

Dicionário Gráfico

AQUI

(a•qui)

1. Meter aqui mais tarde.
2. Alterar/mover de lugar.
3. Trazer.

*

(as•te•ris•co)

1. Reforça a ideia de NÃO esquecer.
2. Importante.
3. Destacar.
4. Indica que existe mais informação noutro parágrafo.
5. Acrescentar o que foi esquecido noutro lugar.

✓

(cer•to)

1. Tarefa concluída.
2. Anotado.
3. Escolhido.
4. Feito.
5. Gostei.

○

(cír•cu•lo)

1. Dar ênfase no meio de diversa informação dispersa.
2. Ideias centrais.
3. Destaque.
4. Isto.
5. Organização.

:)

(emoji)

1. Gostei da ideia.
2. É uma boa solução.

☆

(es•tre•la)

1. Escolha final.
2. Certeza.
3. Última decisão.

EX.:

(e•xem•plo)

1. Dar exemplo.
2. Significa que tenho de pensar melhor sobre.
3. Indecisão.
4. Pensar mais tarde.
5. Não esquecer do porquê da ideia naquele momento.

#

(*hashtag*)

#1. Enumerar algo da mesma categoria.
#2. Contagem.

+/- ISTO

(mais•ou•me•nos•is•to)

1. Algo dentro deste género.
2. Por este caminho.
3. Dúvidas.

NÃO
(não)

1. NÃO POSSO ESQUECER.

?
(pon•to•de•in•ter•ro•ga•ção)

1. Talvez? Não sei.
2. Pensar depois.
3. Indecisão.

■□
(qua•dra•do)

1. Tarefa concluída — quando preenchido.
2. Lista de afazeres — por preencher.

(...)
(re•ti•cên•ci•as•en•tre•pa•rên•te•ses)

1. Desenvolver mais.
2. Sem ideias.
3. Continuar.
4. Não sei o que escrever.

RISCOS
(ris•cos)

1. Destacar alguma palavra sem dar demasiado destaque.
2. Salientar.
3. Escolha.
4. Riscar palavras ~~usadas.~~
5. Descartar.
6. Ignorar.

⇨⇗⇘

(se•tas)

1. Direcionar.
2. Interligar.
3. Introduzir um tópico.
4. Acrescentar informação.
5. A seguir ⇨.
6. Chamar atenção.
7. Conectar.
8. Adicionar notas.

⇨✓

(se•ta•com•cer•to)

1. Tópico concluído.
2. Feito.
3. Acabei.

⇗○⇘

(se•tas•com•cír•cu•lo)

1. Conectar ideias e conceitos.
2. Mapa mental.
3. Organizar.
4. Destacar visualmente as ideias.

—

(tra•ves•são)

1. Tópicos sem destaque.
2. Menos importante.

X

(xis)

1. Esquecer.
2. Ignorar.
3. Apagar.

Quando pensamos em cores que mais nos fazem associar a anotações, rascunhos e à organização de ideias e estudos, estamos a falar de uma paleta cromática específica — geralmente ligada ao hábito de escrever em papel, sublinhar e organizar visualmente por cor. No meu trabalho, a cor desempenha um papel importante e, por isso, selecionei uma paleta de cores específica para o desenvolvimento prático — vermelho, azul, laranja, verde e preto — são as cores que normalmente caracterizam as paletas usadas para escrever em cadernos, organizar informação para memorizar com facilidade e destacar elementos importantes.

A partir desta relação entre o gesto de anotar, arquivar e organizar visualmente que se desenvolve outra parte do trabalho em estúdio. Assim como acontece nos diários gráficos em que se anota, o desenho acompanha e estrutura o pensamento. Ao observar os desenhos retirados das peças de louça, surge automaticamente as memórias dos objetos que deram origem aos desenhos no projeto.

O desenvolvimento em estúdio começou com a procura de materiais associados à prática de arquivar papéis. Desta forma, a grade estrutural em cerâmica, que serve de base ao trabalho, remete aos quadros de parede comuns, frequentemente utilizadas como suporte de fixação de elementos. Nesta estrutura, insiro folhas de papel de seda branca, material escolhidos pelas suas características físicas — tem alguma transparência, e remete ao papel utilizado nos álbuns de fotografia para guardar e separar as imagens. É nestas folhas que contém os desenhos a lápis de cor, compostos por fragmentos visuais recolhidos dos objetos, cujos motivos decorativos e os contornos foram simplificados e estruturados de forma a criar composições novas. Estes desenhos tornam-se vestígios gráficos das peças, construindo um arquivo visual da sua estrutura.

Para além dos desenhos a lápis de cor, incluí o uso de agrafos como elemento gráfico no desenvolvimento do trabalho. Tanto, os agrafos como o clipe — materiais convencionais — neste contexto assumem características de arquivamento e armazenamento que remetem à organização e fixação de informações. As formas desenhadas, tanto com agrafos e com os elementos retirados das peças de louça, repetem-se ao longo da composição, criando um ritmo visual que acentua a ideia de arquivo e de acumulação, retratando o gesto recorrente do uso destes elementos.



Figura 51 — Adriana Bacelo, “Guardar em Arquivo”, 2025, Modelagem, 42,5 x 42,5 cm

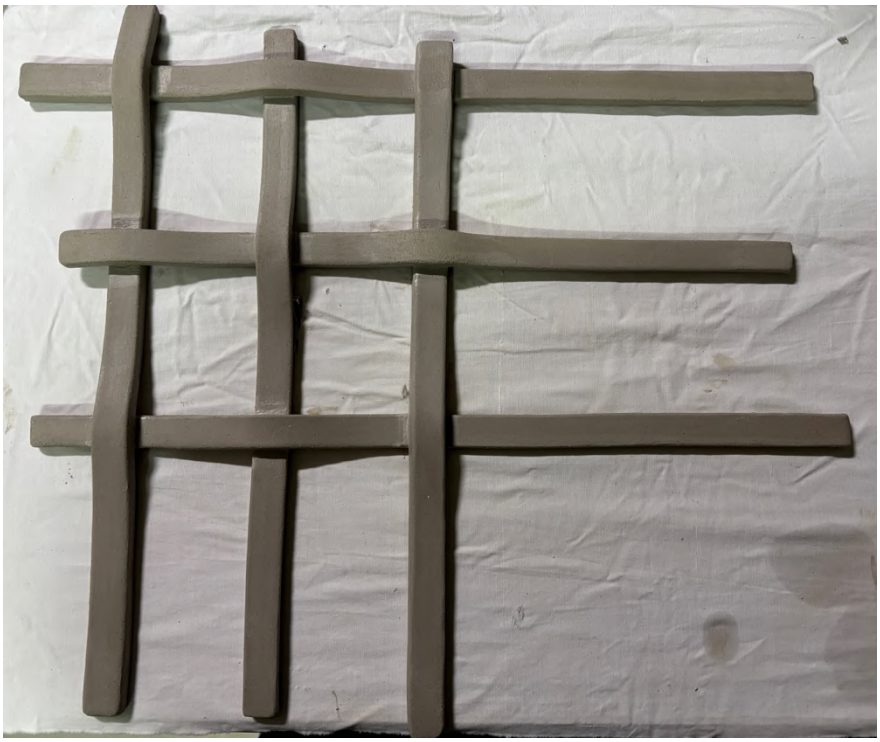


Figura 52 — Adriana Bacelo, “Guardar em Arquivo”, 2025, Modelagem, 42,5 x 42,5 cm



Figura 53 — Adriana Bacelo, “Guardar em Arquivo”, 2025, Folha de seda, lápis de cor e agrafos, 5,5 x 63 cm

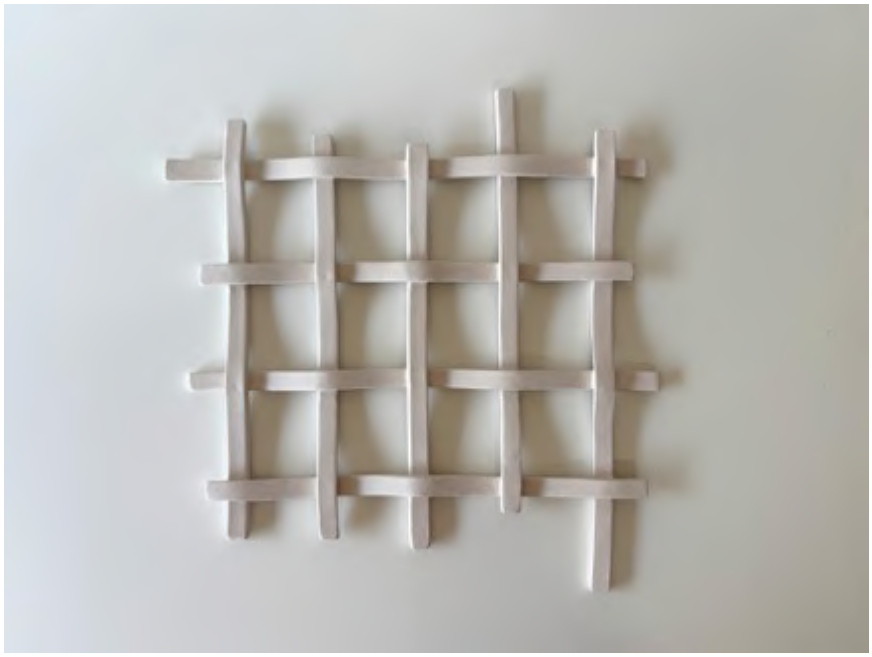


Figura 54 — Adriana Bacelo, “Guardar em Arquivo”, 2025, Cerâmica e Folha de seda, 42,5 x 42,5 cm

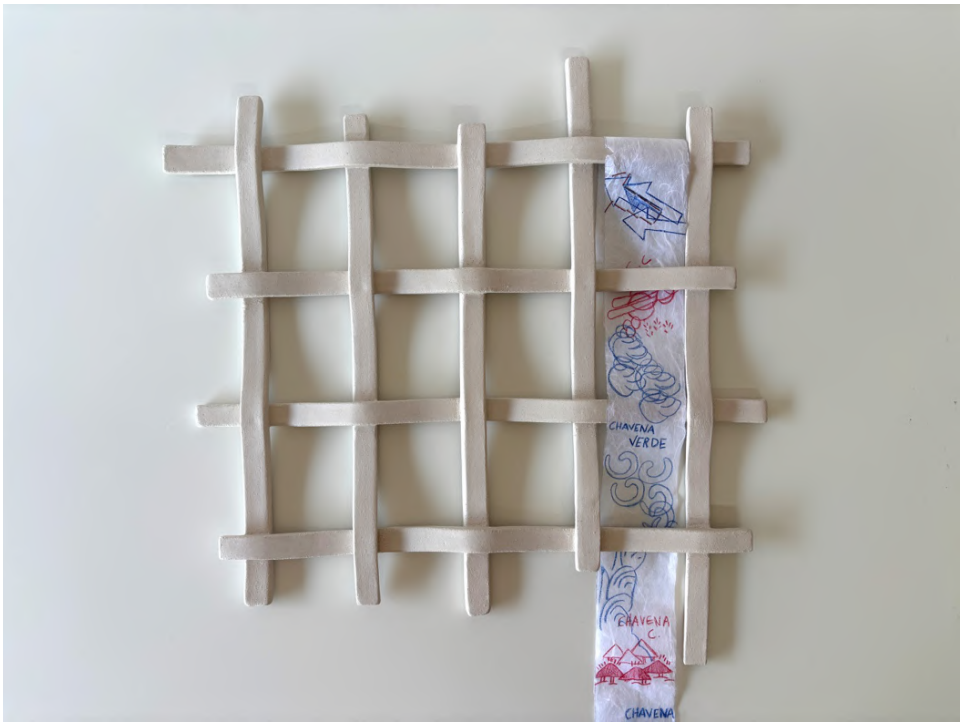


Figura 55 — Adriana Bacelo, “Guardar em Arquivo”, 2025, Cerâmica e Folha de seda, 42,5 x 42,5 cm



Figura 56 — Adriana Bacelo, “Guardar em Arquivo”, 2025, Cerâmica e Folha de seda, 42,5 x 42,5 cm



Figura 57 — Adriana Bacelo, “Clip”, 2025, Pasta refratária branca PRAF, 9 x 20 cm

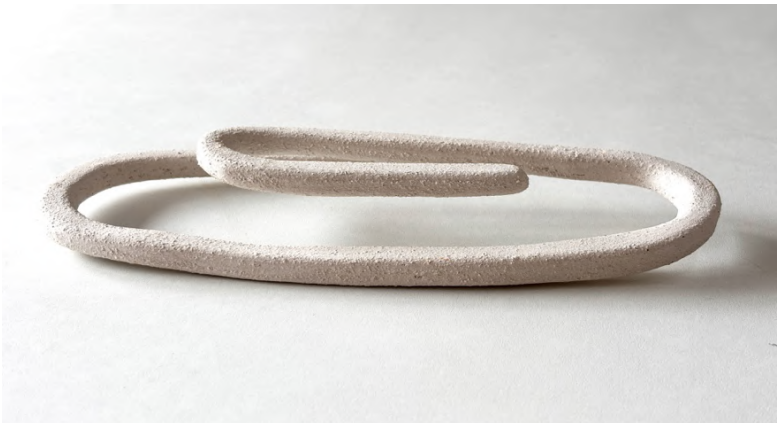


Figura 58 — Adriana Bacelo, “Clip”, 2025, Pasta refratária branca PRAF, 9 x 20 cm

_____ Considerações finais

O desenvolvimento deste projeto permitiu-me aprofundar e refletir sobre a memória como processo cognitivo, bem como sobre o esquecimento, a recordação e o arquivo, explorando de que forma estes podem ser visualmente materializados através da prática artística.

Desde o início da investigação, o armário e o diário gráfico tornaram-se a base para a construção do meu arquivo visual. O caderno assume-se como um arquivo e uma ferramenta de pensamento onde a memória se fixa. Já o armário manifesta-se como um lugar de memória doméstico, onde permanecem objetos esquecidos ou ignorados. Cada objeto deu origem a desenhos, que serviram como transporte da memória para outros lugares — transformando-se em elementos gráficos, repetidos e materializados como vestígios das memórias que os originaram. O processo de anotação, a criação dos elementos gráficos e o registo visual nos diversos suportes tornaram-se centrais nas metodologias exploradas, permitindo transformar o pensamento em imagem. O gesto de anotar, desenhar e repetir foi uma ferramenta essencial na construção pessoal do vocabulário visual, composto pelos vários grafismos que organizam o meu modo de pensar. A fotografia introduziu-se neste processo de investigação como um espaço de experimentação, onde a desaparição da imagem é um elemento fundamental. A lixívia é utilizada como médium para acelerar e representar de forma visual o processo de esquecimento da memória, permitindo acompanhar a desaparição gradual das imagens. Com esta ação, as fotografias perdem progressivamente a sua opacidade, deixando apenas vestígios daquilo que existiu, consequência do desprendimento da película da imagem. Este processo demonstra a fragilidade da memória, onde o desaparecimento não é imediato, mas ocorre de forma contínua, num tempo próprio de transformação.

O estúdio, foi o lugar de experimentação, onde a memória ganhou corpo através da imagem, enquanto o esquecimento está presente na desaparição. O desenhar à mão, a criação das folhas em cerâmica, a escolha dos materiais associados ao arquivamento — o clipe, os agrafos e o papel de seda — como também o manuseamento físico das imagens, permitiram que o pensamento se transforma-se num vestígio material. Cada gesto de desenhar, de sobrepor e diluir passou a refletir a forma como a memória funciona, onde a repetição do gesto contribui para a fixação e consolidação da imagem.

No decorrer desta investigação, estabeleci ligações entre a prática e os conceitos teóricos de vários autores, reunindo diversas referências que sustentaram o desenvolvimento do projeto. Algumas mantiveram-se presentes ao longo do trabalho, enquanto outras foram sendo deixadas para trás. Este relatório não representa um fim, mas o ponto de partida para novas investigações e práticas, onde temas como a memória, o arquivo, os vestígios, os lugares, os objetos e a fotografia são fundamentais na continuação desta investigação e da minha prática artística.



_____ Bibliografia

"memento mori". (2008-2025). Obtido de Dicionário Priberam da Língua Portuguesa : https://dicionario.priberam.org/memento%20mori

Abreu, J. G. (2005). Arte pública e lugares de memória. Obtido de Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto: https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4944.pdf

Blaufuks, D. (2019). NÃO PAI (Vol. 1ª edição). Tinta-da-China.

Camilo, S. (09 de Julho de 2016). Comunidade Cultura e Arte. Obtido em Maio de 2025, de David Hockney e o Cubismo fotográfico: https://comunidadeculturaearte.com/david-hockney-e-o-cubismo-fotografico/

Damásio, A. (2020). Sentir & Saber – A Caminho Da Consciência. Temas e Debates.

Dicionário Etimológico: etimologia e origem das palavras. (s.d.). Obtido em Maio de 2025, de https://www.dicionarioetimologico.com.br/fotografia/

Freud, S. (2017). A Interpretação dos sonhos.

García, E. G. (2019). Somos a Nossa Memória. Recordar e Esquecer. Cofina Media, cop.

Godói, V. (Mai-Ago de 2021). A obra de pesquisa de Ricardo Basbaum. Obtido em Maio de 2025, de PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/25627

Gomes, G. (2003). A Teoria Freudiana da Conciência. Obtido em 2024, de https://www.scielo.br/j/ptp/a/jdXnRPyk9NFzfRSf9fHtQYS/?format=pdf&lang=pt

Leite, M. (16 de Maio de 2015). Muito mais que “Uma e três cadeiras”. Obtido em Janeiro de 2025, de agoraalternativa : https://agoraalternativa.wordpress.com/2015/05/16/muito-mais-que-uma-e-tres-cadeiras/

Liu, Z. (s.d.). Ziqianqian. Obtido em Outubro de 2024, de https://www.ziqianqian.net/

Melo, J. C. (2005). As faces do inconsciente. Perspetivas da Psicanálise e da Grupanálise. CLIMEPSI EDITORES.

Montagard, A. (s.d.). Arnaud Montagard. Obtido em Novembro de 2024, de https://www.arnaudmontagard.com/

Mota, P. G. (Dezembro de 2022). EP89| CIÊNCIA: O que guarda a nossa memória? Fundação (FFMS)- [IN]Pertinente. (I. L. Gonçalves, Entrevistador) https://open.spotify.com/episode/7r83fFdxGjOA5TUX1dRW7L?si=842568b5f400481b.

Oriont. (3 de Abril de 2022). Obtido em Junho de 2025, de Memória Etimologia: https://oriont.org/blog/memoria/

palavras, D. E. (s.d.). Obtido em Maio de 2025, de https://www.dicionarioetimologico.com.br/fotografia/

Pereira, R. G. (10 de Jan de 2021). Segredos do Mundo. Obtido de Memória de peixe – A verdade por trás do mito popular: https://segredosdomundo.r7.com/memoria-de-peixe/

Portuguesa, D. P. (2008). "axônio". Obtido em 2025, de https://dicionario.priberam.org/ax%C3%B4nio

Rezende, R. C. (s.d.). Hipocampo. Obtido em Janeiro de 2025, de InfoEscola: https://www.infoescola.com/anatomia-humana/hipocampo/

Silva, R. P. (10 de Janeiro de 2016). A Memória Fugitiva na obra de Oscar Muñoz. Obtido em Fevereiro de 2025, de https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/35766/2/ULFBA_C_v4_iss8_p146-155.pdf

Sontag, S. (2012). Ensaios sobre Fotografia. QUETZAL Editores.

Stepánova, M. (2022). Memória da Memória. Relógio D`Água Editores.

Torrezan, G. H. (Janeiro de 2019). O processo de criação de Ricardo Basbaum quanto ao uso do diagrama e da voz. Obtido em Maio de 2025, de Revista Estúdio, artistas sobre outras obras: https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/38699/2/ULFBA_E_v10_iss25_p167-176.pdf

_____ *Anexos*



Figura 59 — Adriana Bacelo, "Deixar Vestígios por Aí", 2024, Fotografias digitais, 10 x 7,5 cm



Figura 60 — Adriana Bacelo, 2025, Sequência de Testes, 10 x 7,5 cm







Figura 61, 62, 63 — Adriana Bacelo, 2024, Experiências de fotografias submersas na lixívia, 8 x 11 cm



Figura 64 — Adriana Bacelo, 2024, Experiências de fotografias submersas na lixívia, 8 x 11 cm



Figura 65 — Adriana Bacelo, 2024, Experiências de fotografias submersas na lixívia, 8 x 11 cm



Figura 66 — Adriana Bacelo, 2025, Experiência na placa de acrílico, 14 x 9 cm



Figura 67 — Adriana Bacelo, 2025, Fotografia depois da lixívia, 14 x 9 cm



Figura 68 — Adriana Bacelo, 2025, Experiência na placa de acrílico, 14 x 9 cm



Figura 69 — Adriana Bacelo, 2025, Experiência na placa de acrílico, 9 x 14 cm



Figura 70 — Adriana Bacelo, 2025, Experiência na placa de acrílico, 14 x 9 cm



Figura 71 — Adriana Bacelo, 2025, Experiência na placa de acrílico, 15 x 5 cm



Figura 72 — Adriana Bacelo, "pôr em cima ou por cima de", 2025, Imagem digital, 160 x 90 cm



Figura 73 — Adriana Bacelo, "pôr em cima ou por cima de", 2025, Teste na parede, 160 x 90 cm



Figura 74 — Adriana Bacelo, "pôr em cima ou por cima de", 2025, Fotografias submersas na lixívia, 30 x 20 cm



Figura 75 — Adriana Bacelo, "pôr em cima ou por cima de", 2025, Fotografias submersas na lixívia, 30 x 20 cm



Figura 76 — Adriana Bacelo, "pôr em cima ou por cima de", 2025, Detalhe da fotografia depois da lixívia, 30 x 20 cm

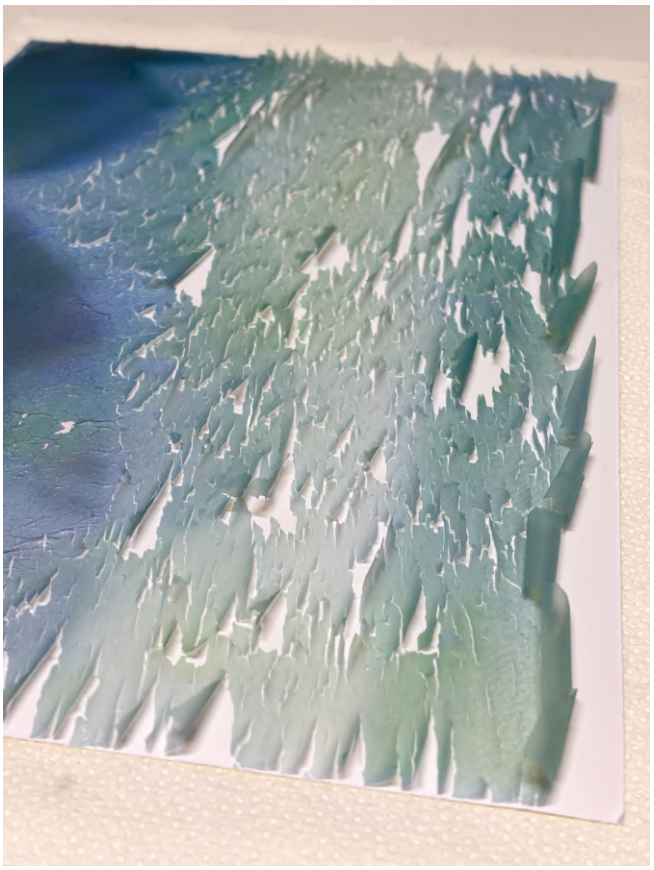


Figura 77 — Adriana Bacelo, "pôr em cima ou por cima de", 2025, Detalhe da fotografia depois da lixívia, 30 x 20 cm

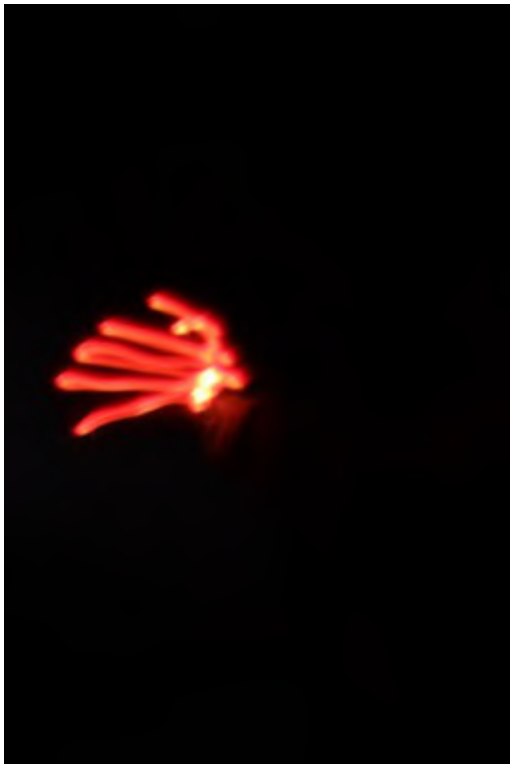


Figura 78 — Adriana Bacelo, "Rasto Fugaz", 2023, Fotografia digital com lanterna

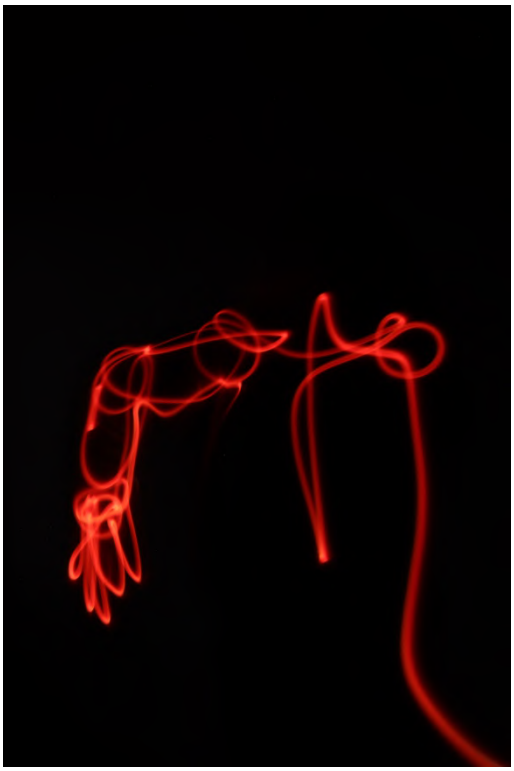


Figura 79 — Adriana Bacelo, "Rasto Fugaz", 2023, Fotografia digital com lanterna



Figura 80 — Adriana Bacelo, "Rasto Fugaz", 2023, Fotografia digital com lanterna



Figura 81 — Adriana Bacelo, "Rasto Fugaz", 2023, Fotografia digital com lanterna



Figura 82 — Adriana Bacelo, "Rasto Fugaz", 2024, Riscador sobre acetato

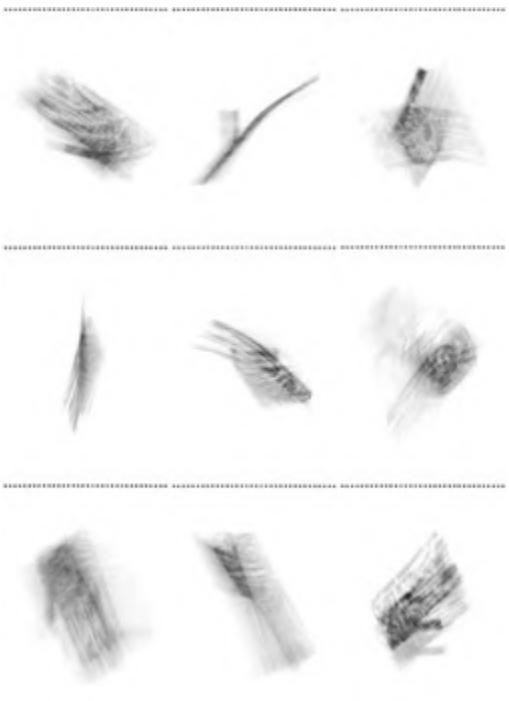


Figura 83 — Adriana Bacelo, "Rasto Fugaz", 2024, Estudo de composição, 87,6 x 128,4 cm



Figura 84 — Adriana Bacelo, "Espaço ocupado ou que pode ser ocupado por um corpo", 2025, Pasta refratária branca PRAF, 11,5 x 11 x 15 cm



Figura 85 — Adriana Bacelo, "Espaço ocupado ou que pode ser ocupado por um corpo", 2025, Pasta refratária branca PRAF, 11,5 x 11 x 15 cm



Figura 86 — Adriana Bacelo, "Espaço ocupado ou que pode ser ocupado por um corpo", 2025, Pasta refratária branca PRAF, 11,5 x 11 x 15 cm



Figura 87 — Adriana Bacelo, "Espaço ocupado ou que pode ser ocupado por um corpo", 2025, Pasta refratária branca PRAF, 11,5 x 11 x 15 cm

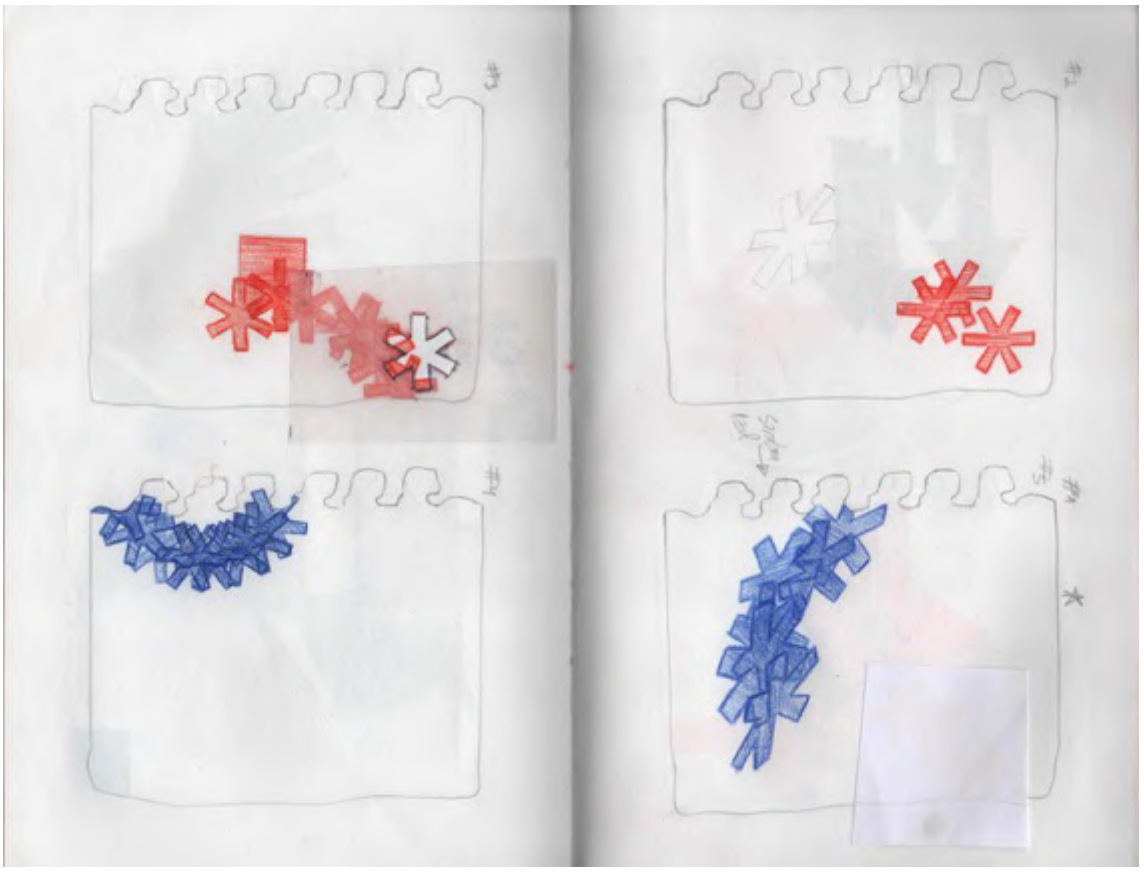


Figura 88 — Adriana Bacelo, "(Dei•xa•me•es•cre•ver•pa•ra•não•es•que•cer)", 2025, Esboços dos elementos gráficos no diário gráfico

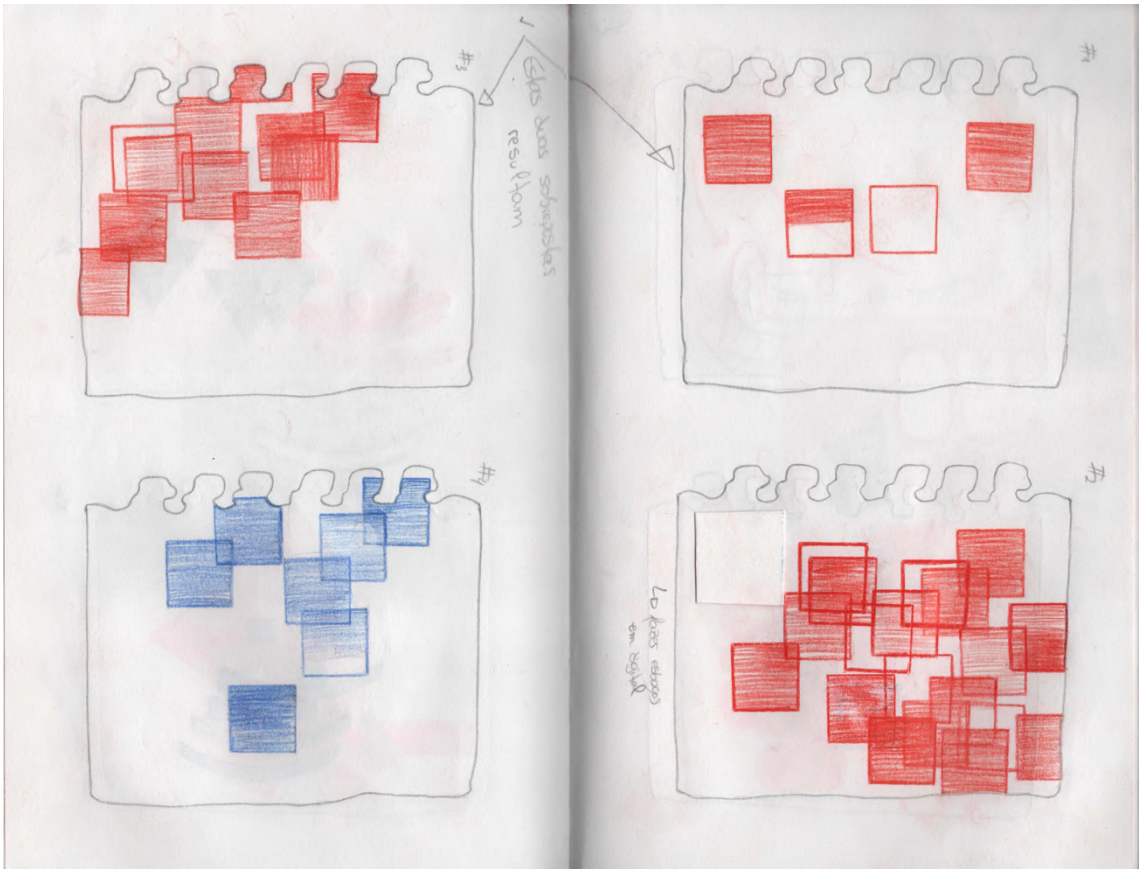


Figura 89 — Adriana Bacelo, "(Dei•xa•me•es•cre•ver•pa•ra•não•es•que•cer)", 2025, Esboços dos elementos gráficos no diário gráfico

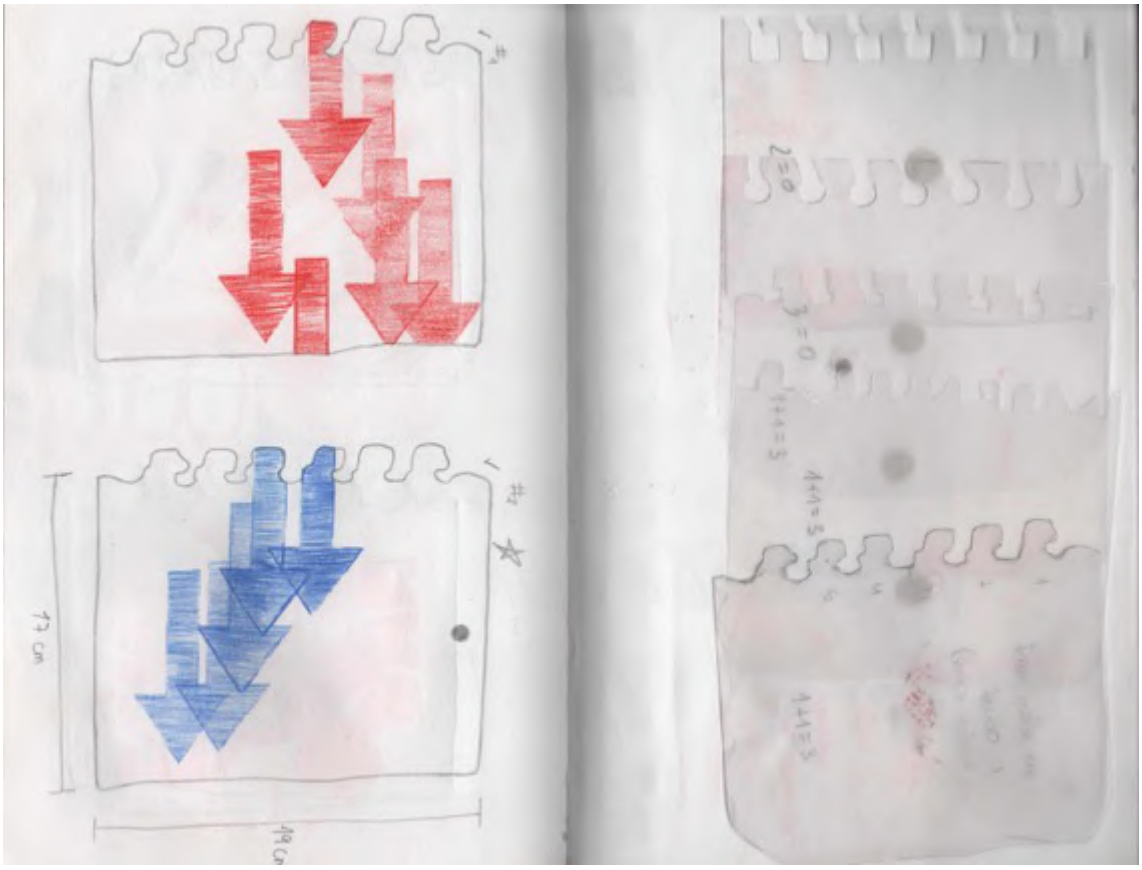


Figura 90 — Adriana Bacelo, "(Dei•xa•me•es•cre•ver•pa•ra•não•es•que•cer)", 2025, Esboços dos elementos gráficos no diário gráfico

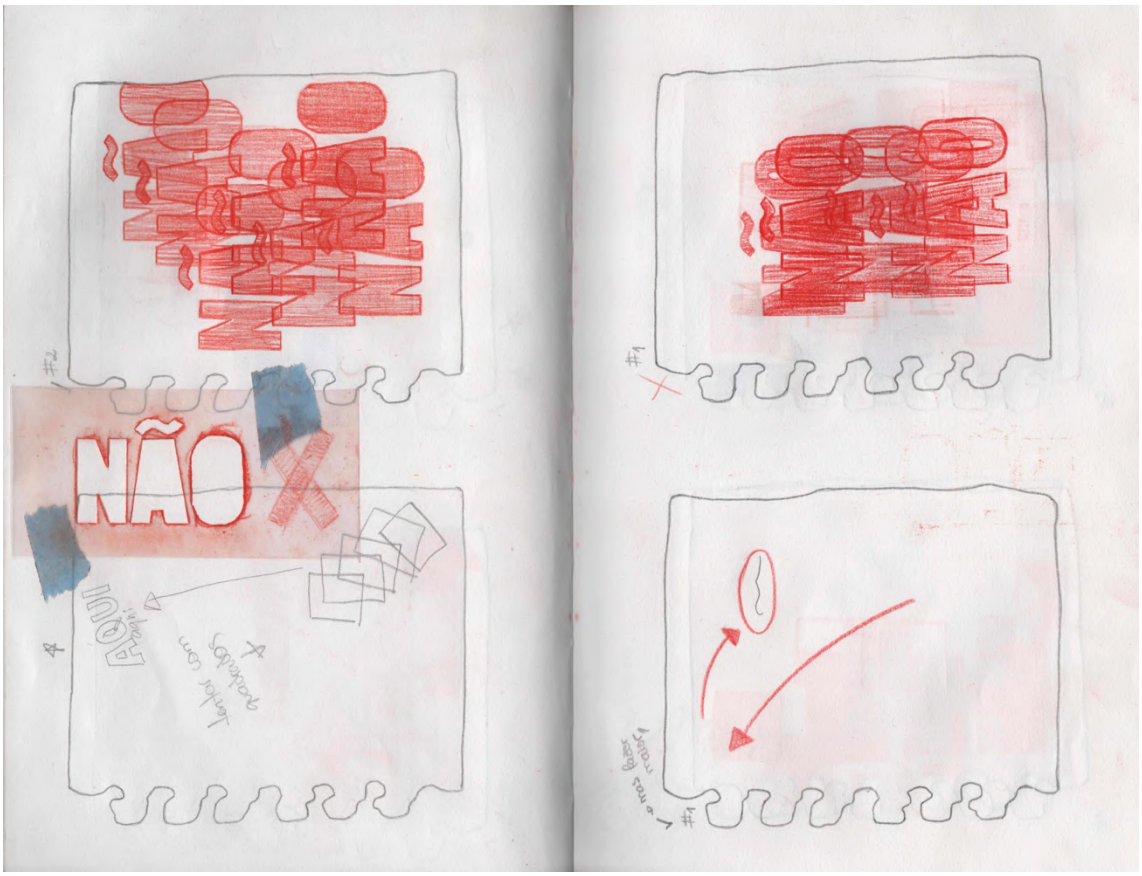


Figura 91 — Adriana Bacelo, "(Dei•xa•me•es•cre•ver•pa•ra•não•es•que•cer)", 2025, Esboços dos elementos gráficos no diário gráfico

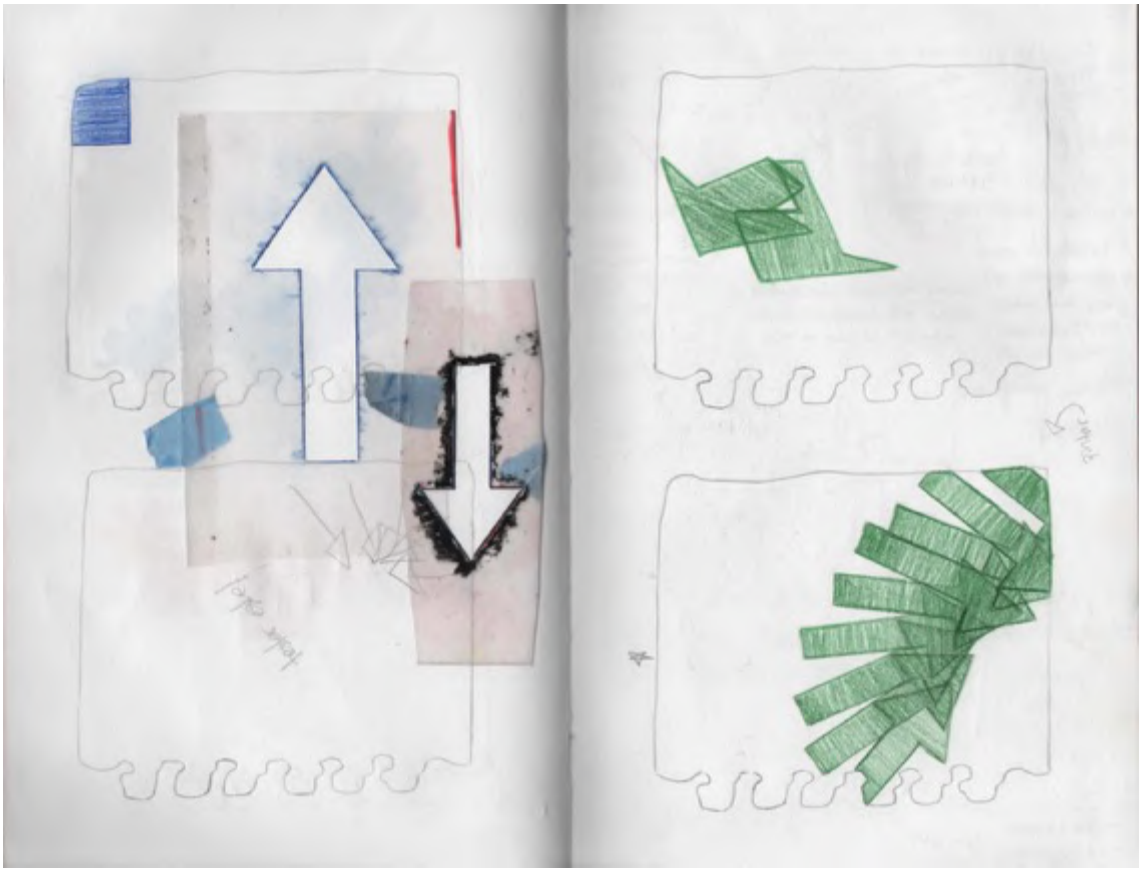


Figura 92 — Adriana Bacelo, "(Dei•xa•me•es•cre•ver•pa•ra•não•es•que•cer)", 2025, Esboços dos elementos gráficos no diário gráfico

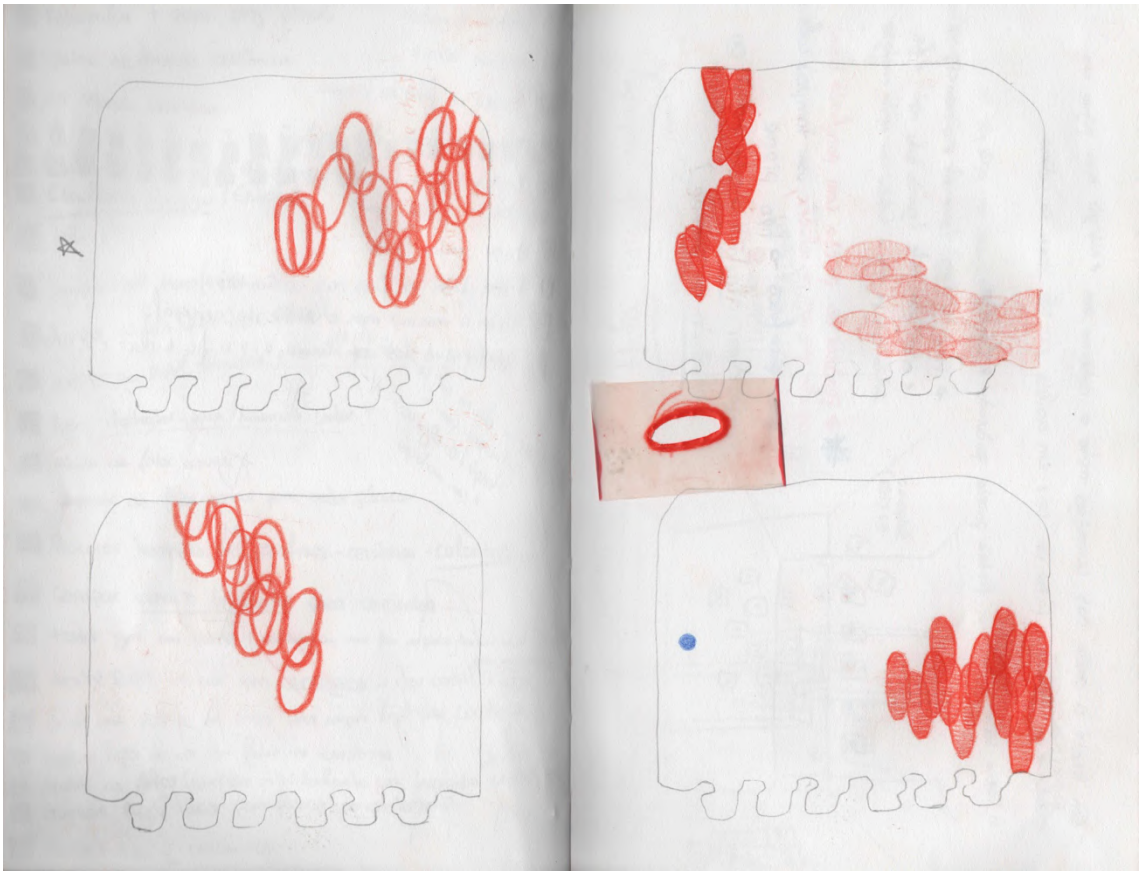


Figura 93 — Adriana Bacelo, "(Dei•xa•me•es•cre•ver•pa•ra•não•es•que•cer)", 2025, Esboços dos elementos gráficos no diário gráfico

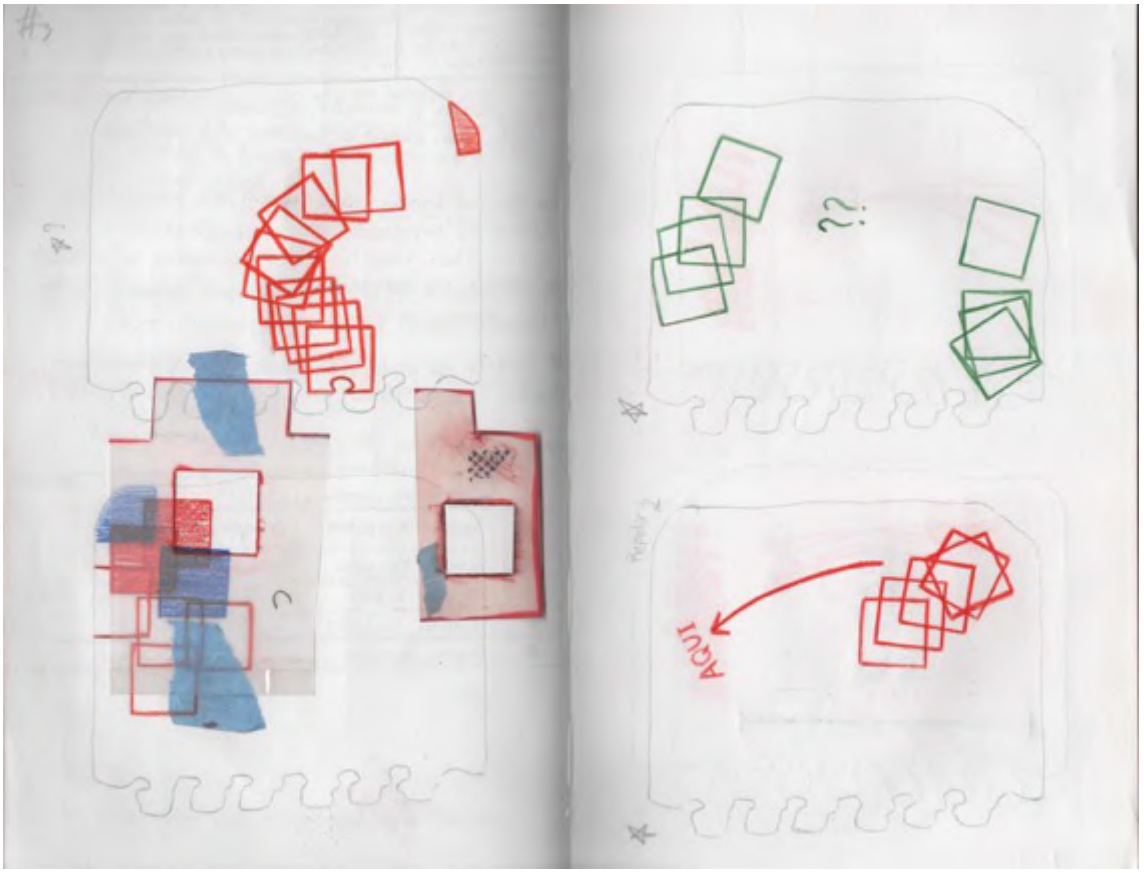


Figura 94 — Adriana Bacelo, "(Dei•xa•me•es•cre•ver•pa•ra•não•es•que•cer)", 2025, Esboços dos elementos gráficos no diário gráfico

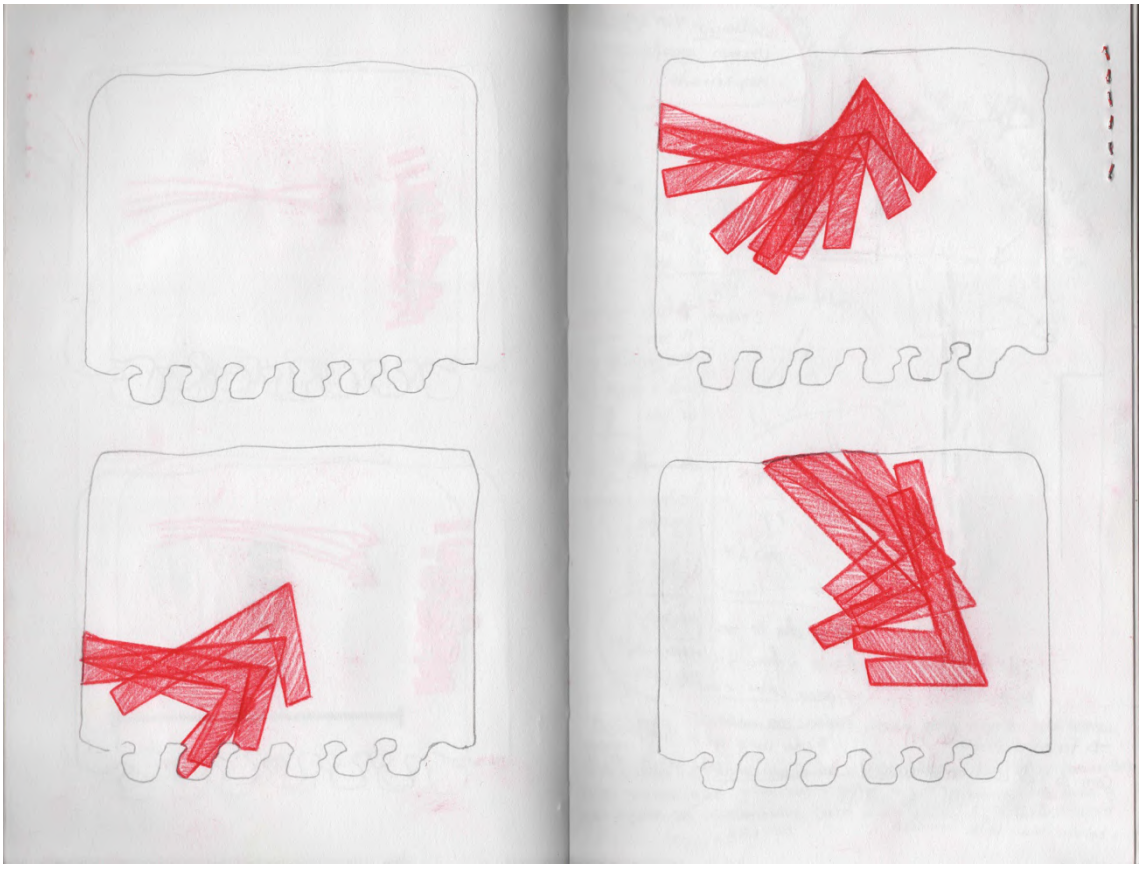


Figura 95 — Adriana Bacelo, "(Dei•xa•me•es•cre•ver•pa•ra•não•es•que•cer)", 2025, Esboços dos elementos gráficos no diário gráfico

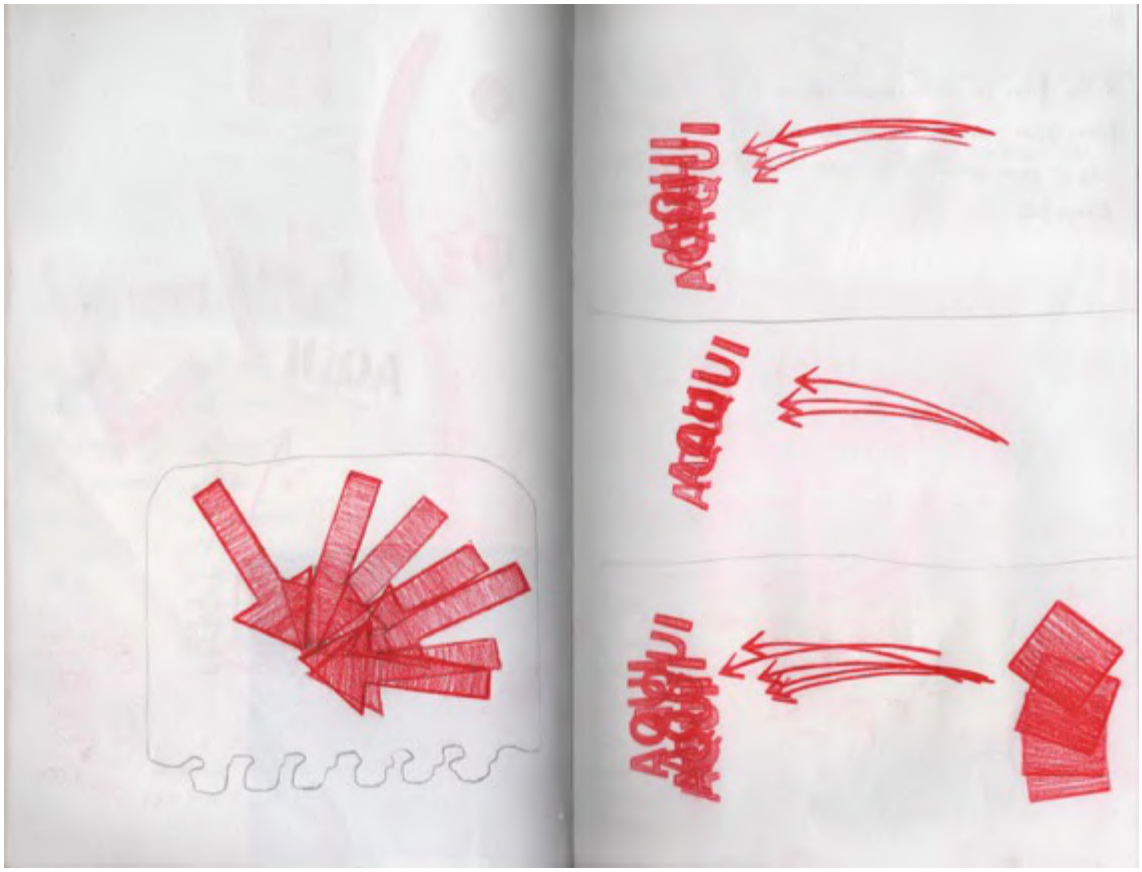


Figura 96 — Adriana Bacelo, "(Dei‧xa‧me‧es‧cre‧ver‧pa‧ra‧não‧es‧que‧cer)", 2025, Esboços dos elementos gráficos no diário gráfico



Figura 97 — Adriana Bacelo, "(Dei‧xa‧me‧es‧cre‧ver‧pa‧ra‧não‧es‧que‧cer)", 2025, Teste, 17,5 x 20 cm



Figura 98 — Adriana Bacelo, "(Dei•xa•me•es•cre•ver•pa•ra•não•es•que•cer)", 2025, Elementos gráficos, Dimensões variáveis

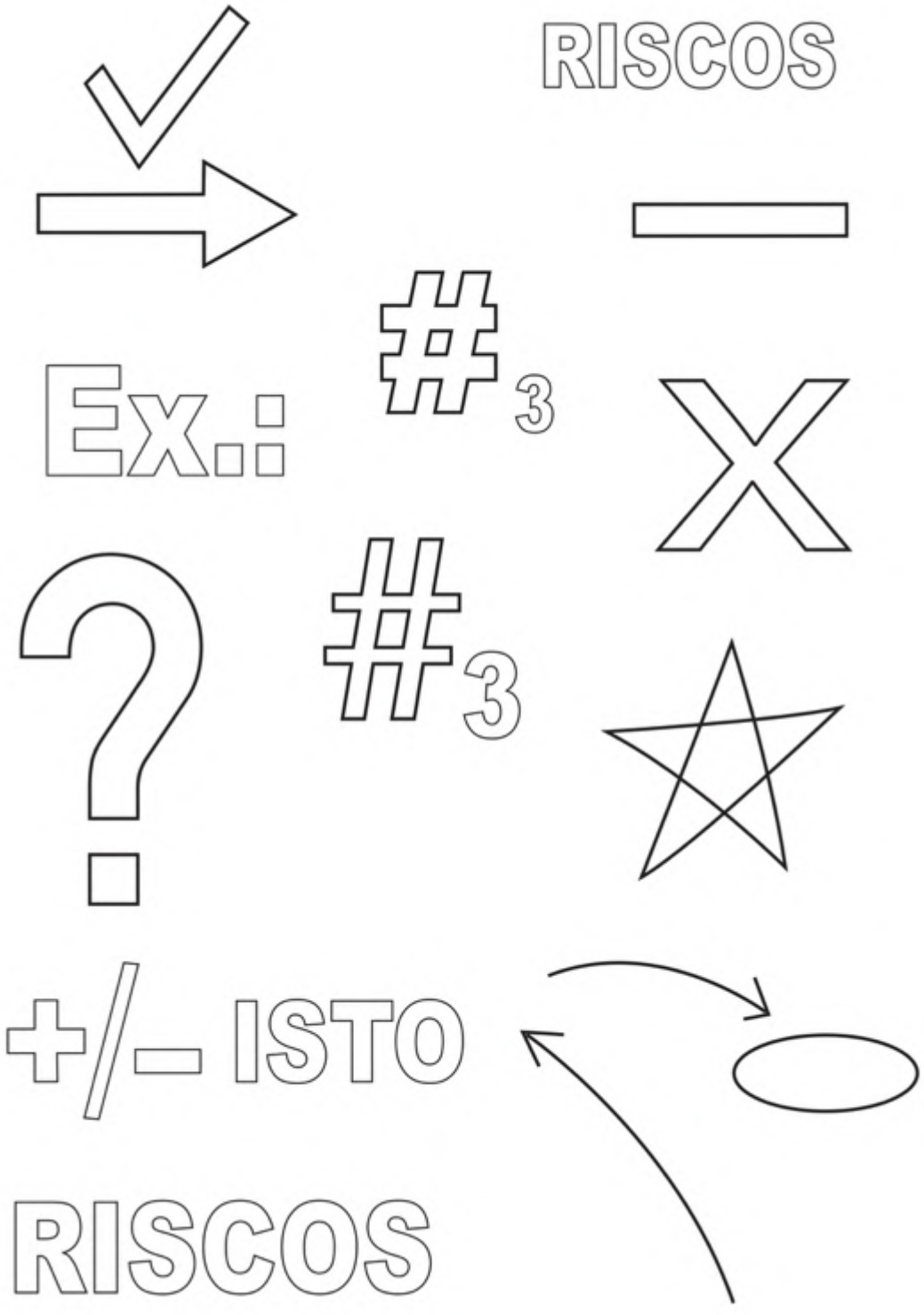


Figura 99 — Adriana Bacelo, "(Dei·xa·me·es·cre·ver·pa·ra·não·es·que·cer)", 2025, Elementos gráficos, Dimensões variáveis



Figura 100 — Adriana Bacelo, “Guardar em Arquivo”, 2025, Peça utilizada para apropriação dos desenhos, Dimensões variáveis



Figura 101 — Adriana Bacelo, “Guardar em Arquivo”, 2025, Peça utilizada para apropriação dos desenhos, Dimensões variáveis



Figura 102 — Adriana Bacelo, “Guardar em Arquivo”, 2025, Peça utilizada para apropriação dos desenhos, Dimensões variáveis



Figura 103 — Adriana Bacelo, “Guardar em Arquivo”, 2025, Peça utilizada para apropriação dos desenhos, Dimensões variáveis



Figura 104 — Adriana Bacelo, “Clip”, 2025, Molde digital, 9 x 20 cm

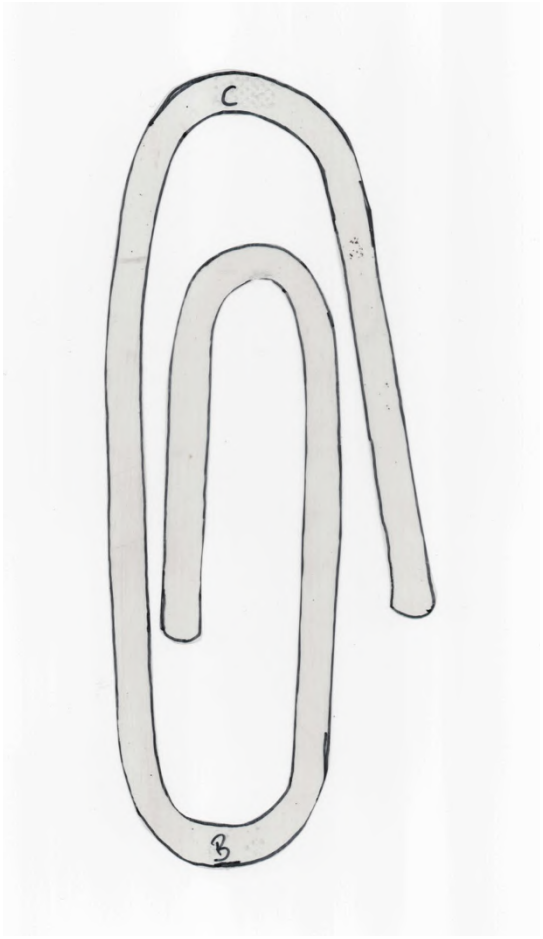


Figura 105 — Adriana Bacelo, “Clip”, 2025, Molde de acetato, 9 x 20 cm



Figura 106 — Adriana Bacelo, “Clip”, 2025, Pasta refratária branca PRAF, 9 x 20 cm

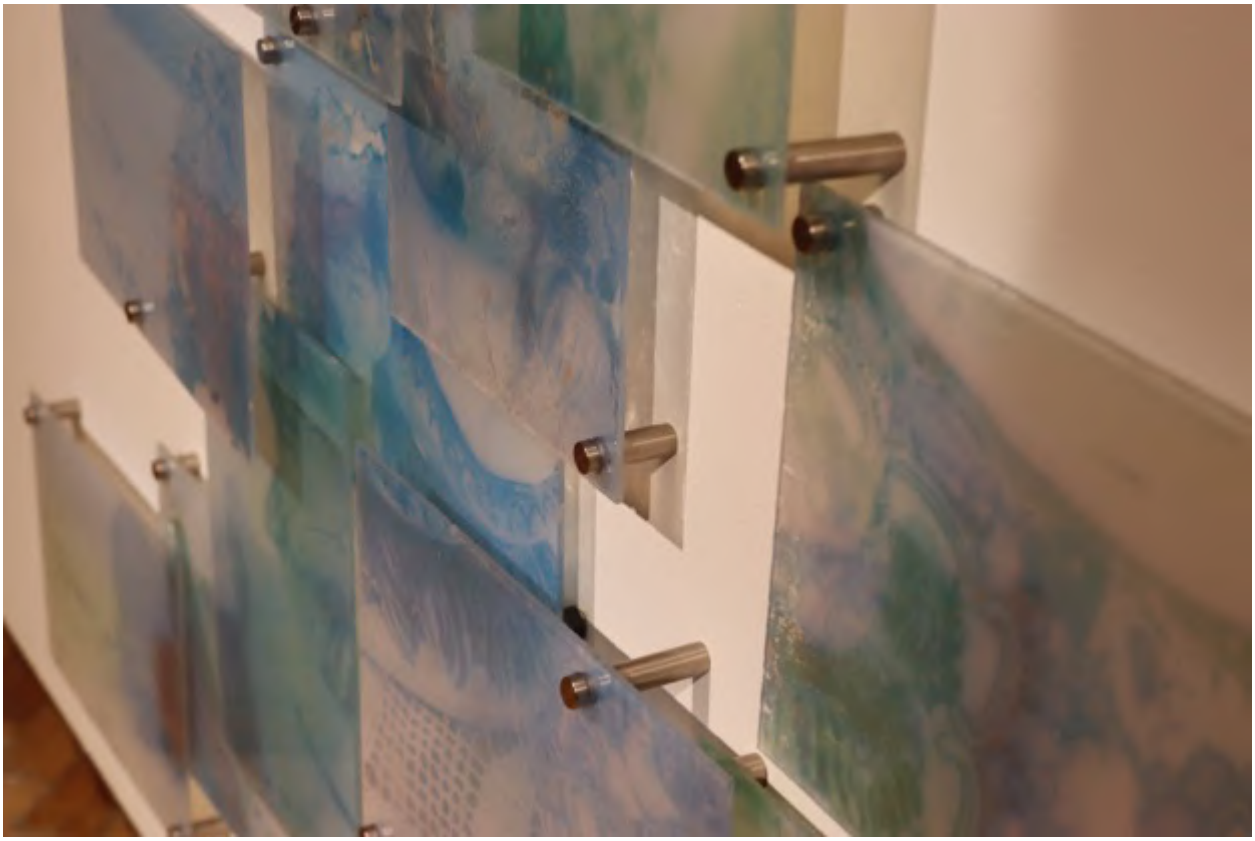
_____ *Registos da Exposição*





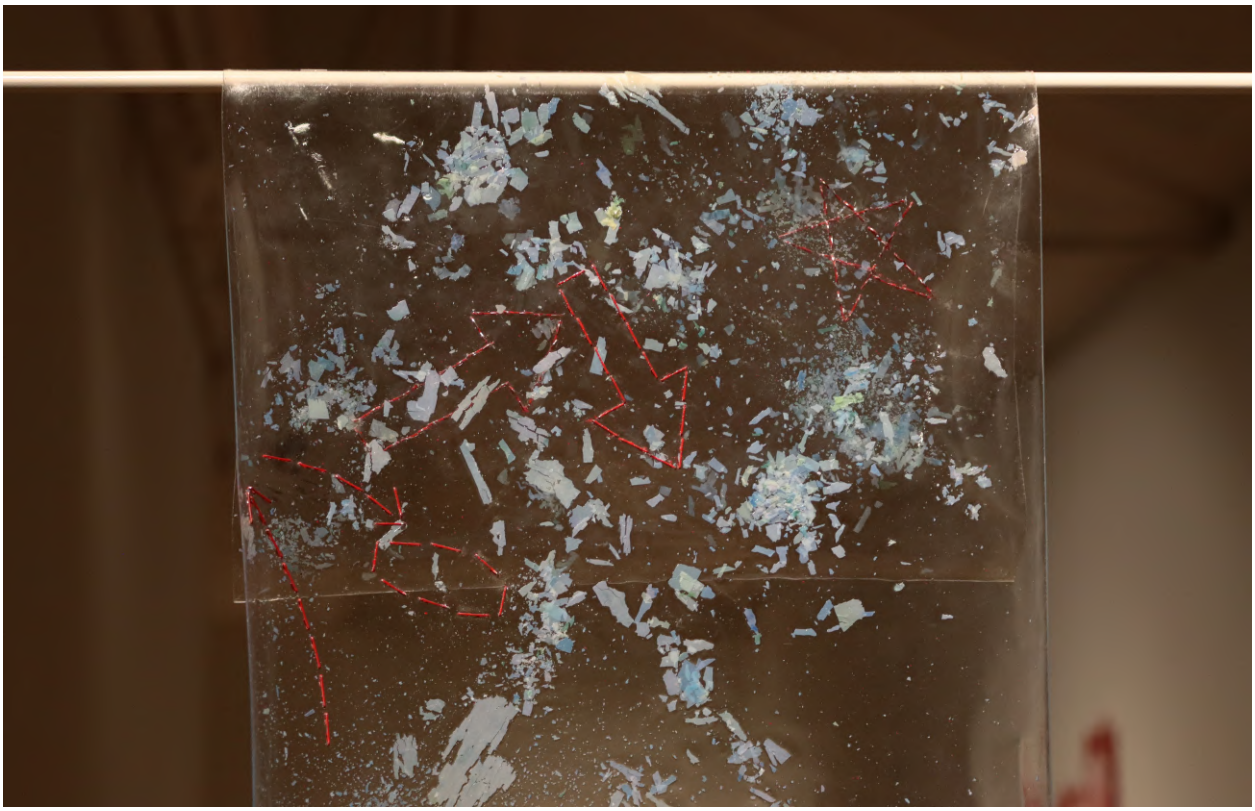


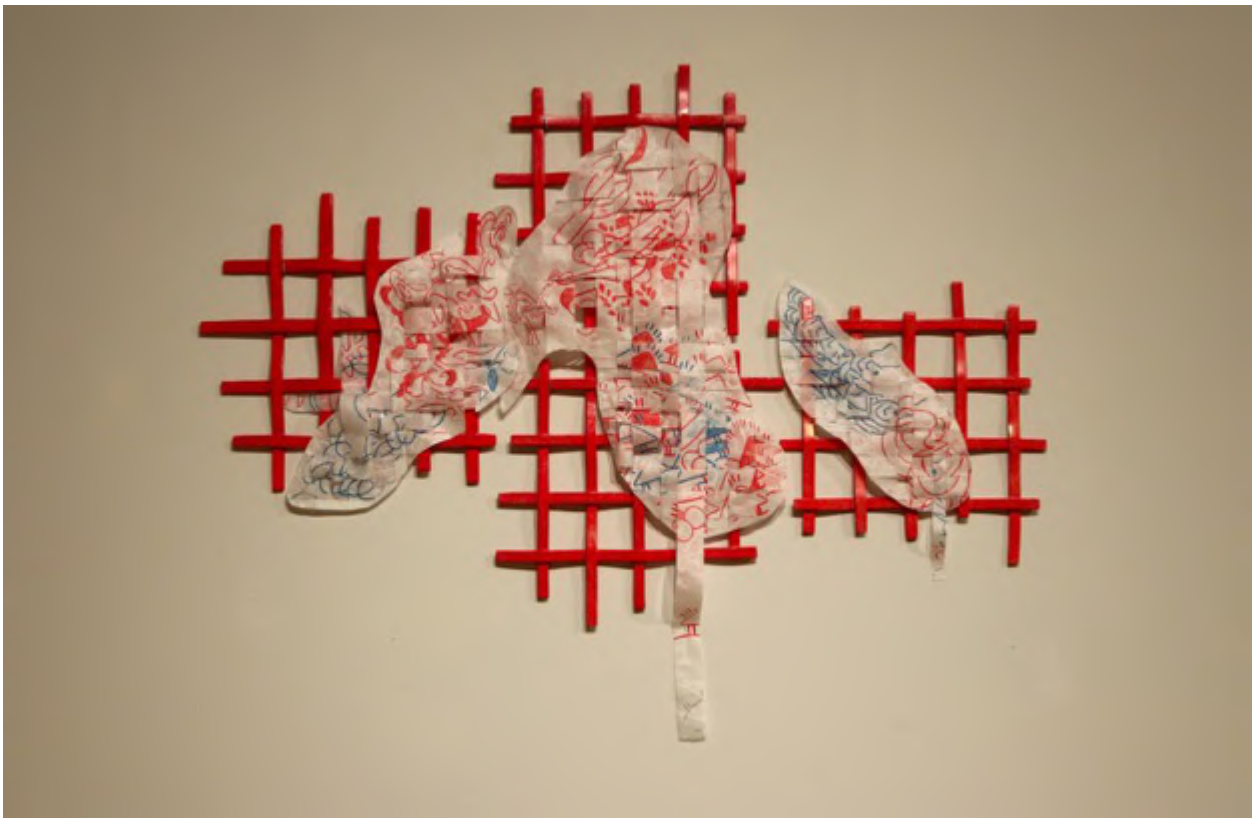








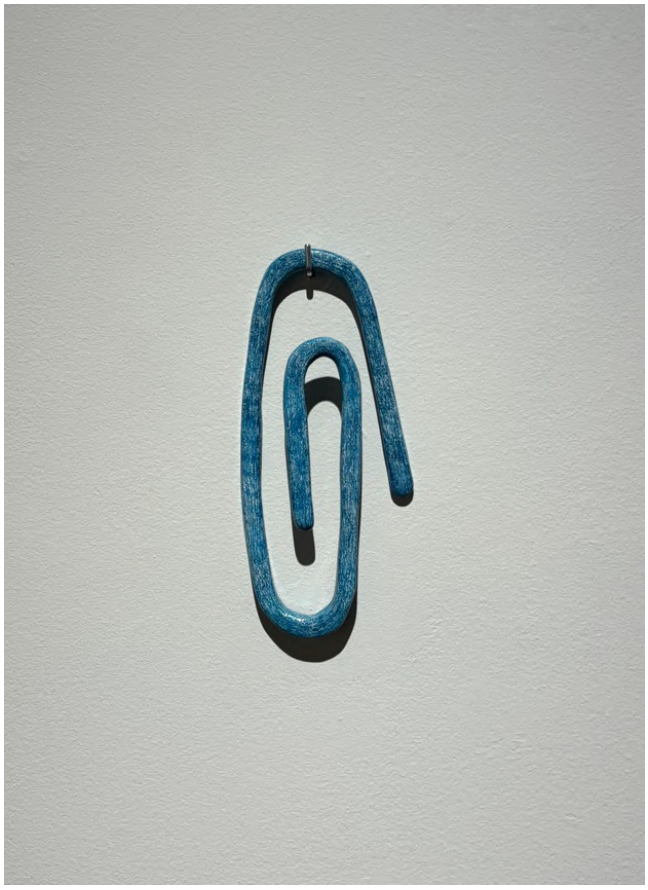










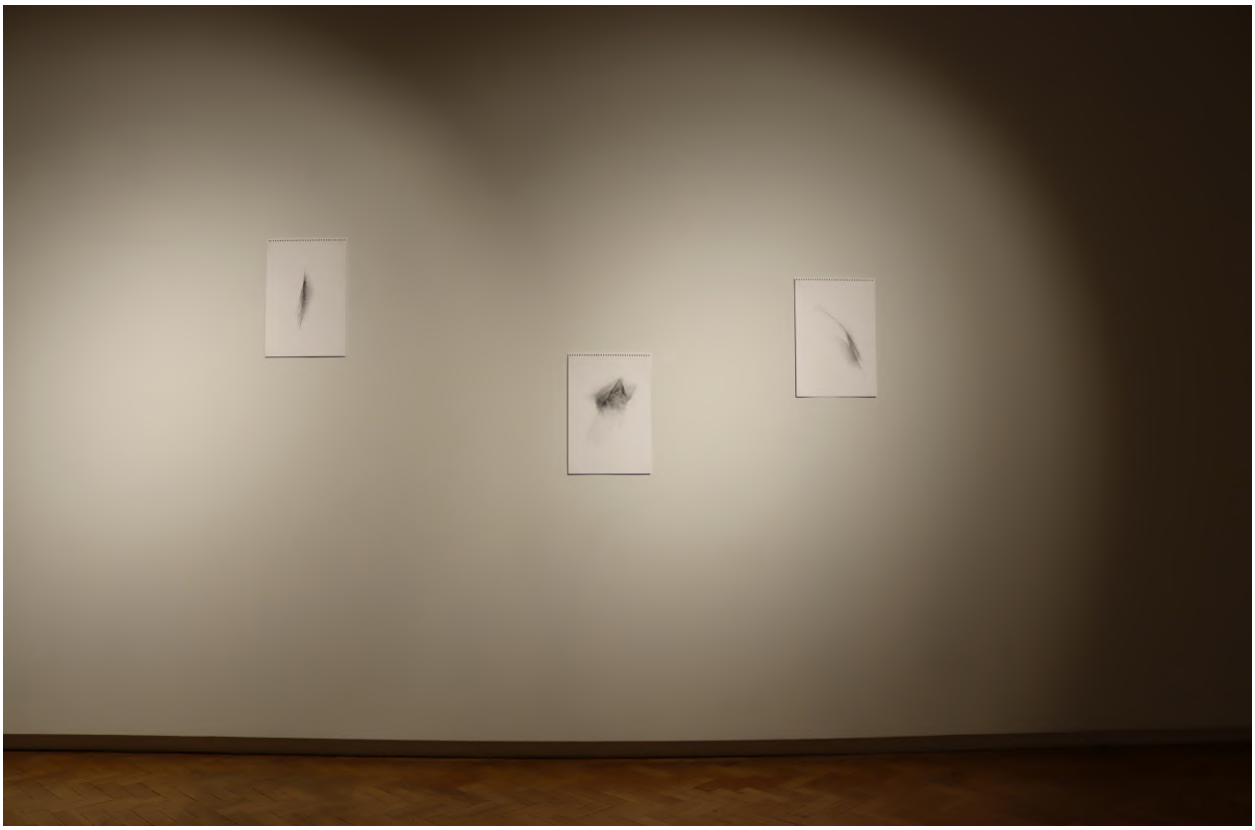






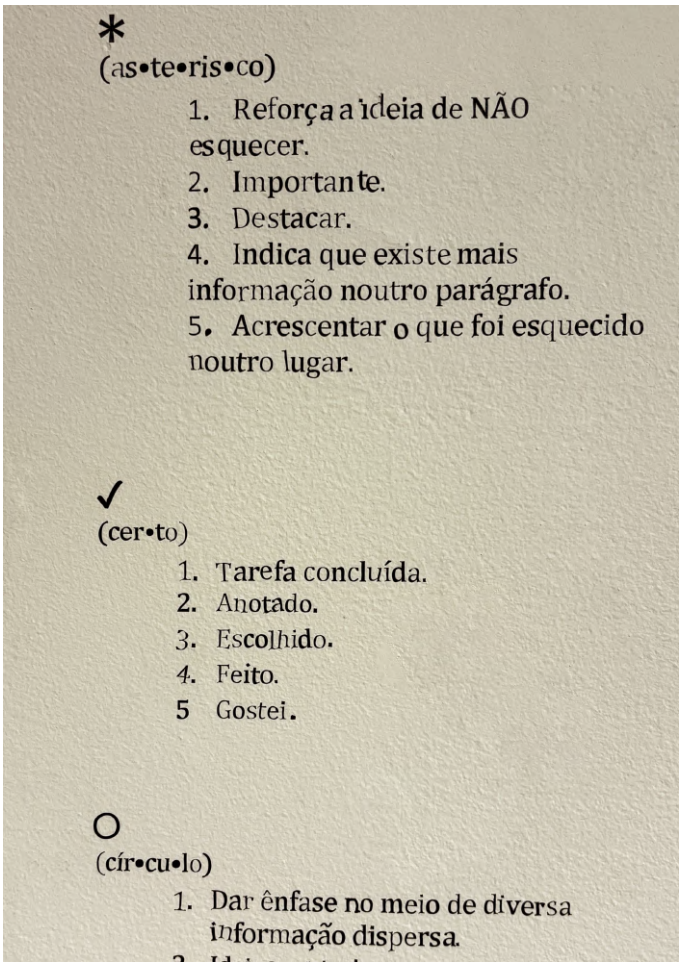








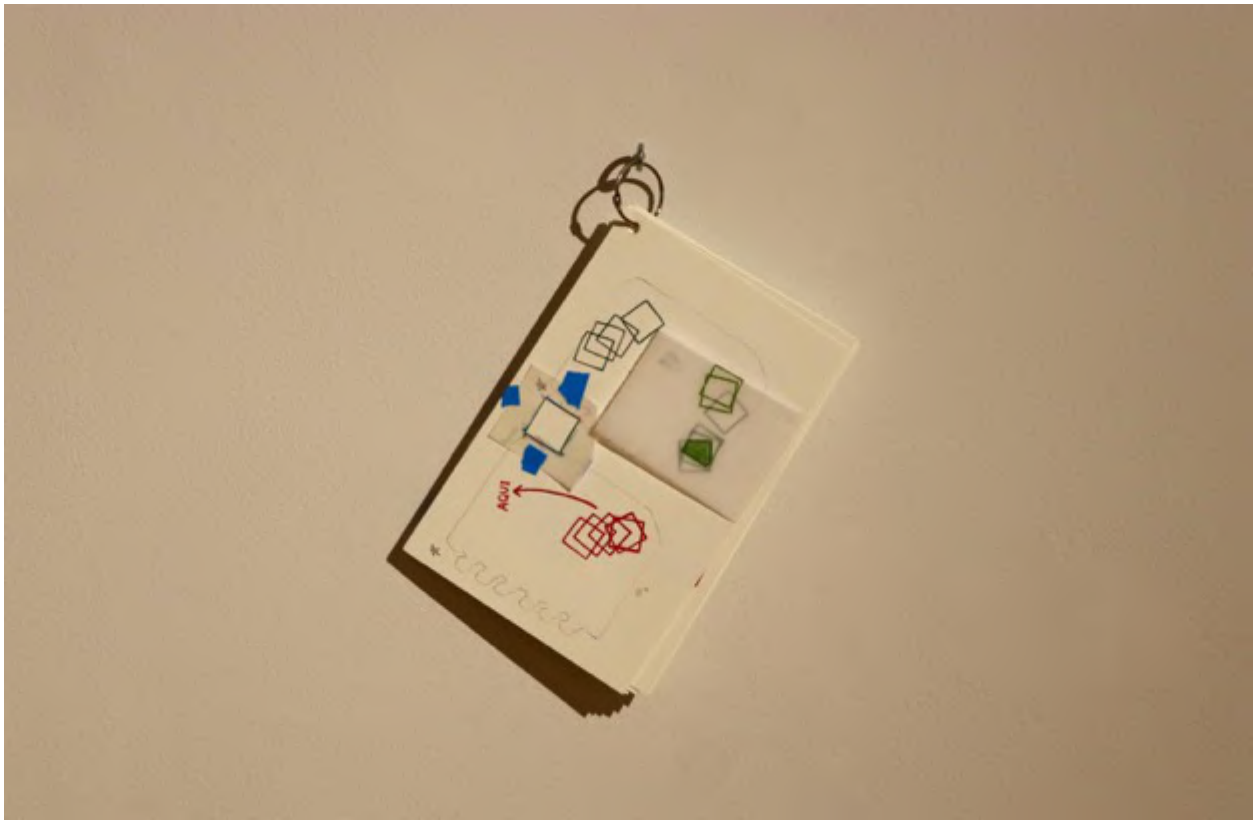

A INTERMITÊNCIA DA MEMÓRIA


*
(as•te•ris•co)
1. Reforça a ideia de NÃO esquecer.
2. Importante.
3. Destacar.
4. Indica que existe mais informação noutro parágrafo.
5. Acrescentar o que foi esquecido noutro lugar.
✓
(cer•to)
1. Tarefa concluída.
2. Anotado.
3. Escolhido.
4. Feito.
5 Gostei.
○
(cír•cu•lo)
1. Dar ênfase no meio de diversa informação dispersa.








AQUI