A Febre do Arquivo Geracional

O Acervo Icónico como Extensão Pós-morte



U.PORTO

FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO



Guilherme Alvão Serra da Cunha Nogueira

Dissertação para a obtenção do grau de mestre em Design da Imagem, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Dissertação orientada pelo professor Mário Moura.

A Febre do Arquivo Geracional

O Acervo Icónico como Extensão Pós-morte



Guilherme Alvão Nogueira



"Os nossos antepassados, os familiares desaparecidos são imagens, além de outras informações retidas na memória.
Toda a nossa vida passada é imagem.
A nossa mente, acima de tudo, a parte inconsciente, é um super-arquivo de imagens.
Ele está sempre a receber novas configurações que se articulam com as existentes, sejam reais ou virtuais."

Joaquim Pinto Vieira (2016)



DEDICADA AO MEU AVÔ REINALDO.

SINTO FALTA DE TE OUVIR A CONTAR HISTÓRIAS TODOS OS DIAS.

AGRADECIMENTOS

A escolha do tema desta dissertação deve-se, em grande parte, às pessoas que me rodeiam. O percurso académico dos meus pais refletiu-se no seu percurso profissional, que os levou a trabalhar como bibliotecários durante a minha infância, o que, sem dúvida, está na origem da minha afinidade com as áreas da arquivística e das imagens, bem como com a associação destes espaços conceptuais ao colo dos meus pais, que aprecio especialmente na idade adulta.

Devo também esta tese à minha parceira, que conheci em 2021, quando estava a finalizar a sua dissertação. A tese da Marta aborda as perceções de morte no contexto da pandemia com que nos deparávamos à data. Foi a Marta que despertou o meu interesse pelo espaço psicológico, sobretudo no que se refere à psicanálise. Em 2022, perdi o meu avô Reinaldo, que era geólogo de profissão e, por natureza, um colecionador. A morte do meu avô traduziu-se numa experiência de luto particularmente dolorosa e infantilizante, razão pela qual acabei por me refugiar nos seus objetos e espaços como forma de consolo, de matar saudades através do convívio com o que restava dele.

Deste modo, queria, acima de tudo, agradecer à minha família e amigos que, em vida, ou sob a forma de espectros, me inspiram continuamente, celebram os meus sucessos e constituem uma rede de segurança nos momentos de derrota. Obrigado por partilharem a vida comigo. No entanto, queria também estender a minha gratidão a todos os educadores que me acompanharam ao longo do meu processo de aprendizagem, sobretudo aqueles que me demonstraram que o espaço académico pode ser terapêutico, um espaço de cura, de brincadeira e de partilha. Neste sentido, gostaria de destacar o professor Mário Moura, que, enquanto orientador deste projeto, permitiu a sua fruição com um ânimo criativo e aberto aos fantasmas, sonhos e memórias que foram, em determinados momentos, vitais para o meu percurso e para a perspetiva que dele fui construindo.

RESUMO

A presente dissertação visa estabelecer relações conceptuais entre o espaço arquivístico, o trabalho de luto e a produção e consumo de imagens, com o objetivo de contribuir para a compreensão da evolução e do papel atual do arquivo icónico enquanto ferramenta de extensão da vida após a morte. Partindo da obra *Archive Fever: A Freudian Impression* (1995), de Jaques Derrida, procura-se atualizar e complementar a teoria arquivística do autor, na sua interseção com a teoria psicanalítica de Sigmund Freud, bem como com a teoria da imagem, de modo a estabelecer um enquadramento teórico que promova a reflexão académica contemporânea sobre o papel da imagem no espaço arquivístico, tendo sido prestada especial atenção aos arquivos de vida pessoal e familiar. Através de uma análise do arquivo icónico, na sua relação com eventos históricos de grande e pequena escala, pretende-se explorar a forma como o arquivo icónico influencia e é influenciado pelas perspetivas contemporâneas da morte, da família, do trauma e da memória.

PALAVRAS-CHAVE: ARQUIVO; MEMÓRIA; MORTE; PSICANÁLISE; FAMÍLIA; TRAUMA; FOTOGRAFIA.

SUMMARY

This dissertation aims to trace the conceptual relationships between archival spaces, mourning, and the production and consumption of images. It seeks to contribute to our understanding of how iconic archives have evolved and continue to play a role in the extension of life after death. Building on *Archive Fever: A Freudian Impression* (1995) by Jacques Derrida, this study seeks to update and complement the author's archival theory at its intersection with Sigmund Freud's psychoanalytic theory and image theory. The study means to establish a theoretical framework that fosters contemporary academic reflection on the role of images in archival spaces, particularly in personal and family archives. Through an analysis of iconic archives in relation to large- and small-scale historical events, the study will explore how these archives both shape and are shaped by contemporary perspectives on death, family, trauma, and memory.

KEYWORDS: ARCHIVE; MEMORY; DEATH; PSYCHOANALYSIS; FAMILY; TRAUMA; PHOTOGRAPHY.

12 Introdução

15 Metodologias

39 Arquivo Icónico Contemporâneo:
Das raízes ao Pós-Humano

40 Apontamentos Iniciais:
História e Política do Arquivo

47 Definir Arquivo Contemporâneo

53 Arquivos de Imagem:
Fotografia, Atlas e
Arte Contemporânea

67 Arquivo de Imagem
Não-Humana e Pós-Digital

81 A Febre do Arquivo

82 Introdução a Archive Fever:
A Freudian Impression (1995)

89 Memória, Pulsão de Morte,
Febre do Arquivo

99 Herança e Temporalidade

111 Espectralidade e Luto

123 A Febre do Arquivo Geracional: Casos Práticos

124 Fotografia Fantasma

141 Arquivo do Sofrimento e Trauma Geracional

161 Altares, Santuários, Monumentos: Christian Boltanski e Susan Hiller

183 Considerações Finais

189 Outras Figuras

190 Bibliografia

202 Anexos


4
5
2
6
9
8
1
7

INTRODUÇÃO

A presente dissertação surge no contexto de um trabalho de investigação que iniciei em 2022, no âmbito do MDI (mestrado em Design da Imagem), sobre arquivos de imagem, cujos conhecimentos procuro condensar nesta tese de mestrado. Neste documento, procuro descrever e comparar um conjunto de quadros teóricos da arquivística, bem como da teoria da imagem, com vista a uma melhor compreensão da atual produção de arquivos icónicos de diferentes naturezas, mas sobretudo daqueles que dizem respeito, de uma forma geral, às perceções de morte e práticas de luto.

Esta investigação parte principalmente de uma necessidade que senti, na minha vida pessoal, de estudar o impacto do acervo icónico como ferramenta de construção de narrativas de vida, sobretudo no contexto familiar e pessoal, mas também a nível global e comunitário. O principal objetivo desta investigação é, por conseguinte, demonstrar, através da apresentação de modelos teóricos e de casos práticos, como a construção, partilha e utilização de conjuntos de imagens, para fins comunitários e criativos, pode ter um impacto significativo na forma como nos relacionamos com um conjunto de questões pessoais, como a morte, o trauma, a herança, entre outras.

Esta investigação aborda o arquivo como uma experiência empírica, partindo do enquadramento teórico do arquivo estabelecido por Jacques Derrida na obra *Archive Fever: A Freudian Impression* (1995). Nesta obra, o autor propõe um enquadramento arquivístico que, mantendo a credibilidade académica, permite discutir o arquivo, em função do processo emocional que o integra. Este modelo faz referência à teoria psicanalítica de Freud, que também desempenha um papel crucial no contexto teórico da presente dissertação.

Considerando este tema, o primeiro capítulo da presente dissertação tem como objetivo apresentar alguns momentos históricos e conceitos necessários para uma melhor compreensão do arquivo icónico contemporâneo, desde os acontecimentos que marcaram a sua história a partir do século XIX, até às mais recentes evoluções técnicas e conceptuais do arquivo da imagem. Este primeiro capítulo visa essencialmente estabelecer bases históricas e conceptuais que sejam úteis à compreensão do estado atual da arquivística.

O segundo capítulo tem como objetivo principal proceder a uma análise dos conceitos arquivísticos descritos por Derrida, bem como dos enquadramentos teóricos de outros autores que interagem com o seu pensamento. O propósito deste capítulo é sugerir atualizações potenciais ao pensamento de Derrida e complementar o seu quadro teórico. O capítulo em questão procura demonstrar que a proposta arquivística de Derrida continua relevante face à compreensão académica atual do arquivo. Este capítulo pretende também estabelecer uma relação entre a arquivística contemporânea e conceitos-chave da temática desta dissertação, nomeadamente: a memória, a morte, a herança, o tempo, a espectralidade e o luto. Neste sentido, são introduzidos alguns conceitos da psicanálise, tanto de acordo com o pensamento de Freud, como a partir de casos de estudo e conceções teóricas de outros autores.

Por fim, no último capítulo, são apresentados três casos práticos da relevância do arquivo icónico contemporâneo, através dos quais pretendemos demonstrar o impacto do arquivo como prova e ferramenta de extensão da vida, bem como agente da morte. Num primeiro momento, recorrendo à teoria da fotografia, tal como proposta por autores como Sontag e Barthes, procura-se caracterizar a capacidade do arquivo de prolongar a vida após a morte, permitindo uma coabitação entre os mortos e os vivos através dos espectros. De seguida, a partir da análise de casos históricos de *apartheid* e de genocídio, procura-se caracterizar o arquivo icónico no contexto do trauma geracional e do apagamento e higienização histórica, bem como a dualidade do arquivo enquanto ferramenta de opressão e de reivindicação popular. Por fim, através da caracterização do trabalho artístico de Christian Boltanski e Susan Hiller, procuramos ilustrar abordagens alternativas ao arquivo icónico tradicional. Tais abordagens, aproveitando as potencialidades da imagem e do *design*, permitem a transmissão de mensagens subversivas que desconstroem a construção arquivística, em nome da utilização do arquivo para fins lúdicos, terapêuticos e informativos.

Deste modo, ao longo da presente dissertação, propõe-se uma análise da relação entre a história e a teoria do arquivo, o aparelho psíquico humano e os conceitos de memória, morte, luto, herança, trauma e espectros. Reflete-se igualmente sobre o papel desempenhado pela produção imagética contemporânea no contexto sociopolítico, familiar e artístico. Esta dissertação procura, assim, ser um veículo para o desenvolvimento e atualização do enquadramento teórico de Derrida, para a legitimação do arquivo como ferramenta de criação artística contemporânea e como ferramenta de integração social e reabilitação comunitária, e para a compreensão dos fenómenos do arquivo pessoal e familiar na sua relação com a estrutura emocional humana.

METODOLOGIAS

1. Investigação Inicial

Desde o início do mestrado em Design da Imagem que o principal objetivo desta dissertação tem sido a compreensão da presença de características da arquivística no contexto do *design* comunitário.

Neste sentido, com o objetivo de melhor delinear o enquadramento temático, foram realizados alguns exercícios que permitiram uma melhor compreensão geral do tema concreto da dissertação.

Estes exercícios não integram o processo metodológico da presente investigação, no entanto, uma vez que contribuíram para o seu processo conceptual, optámos por incluí-los juntamente com as restantes observações metodológicas.











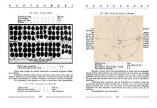


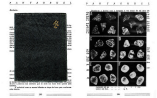










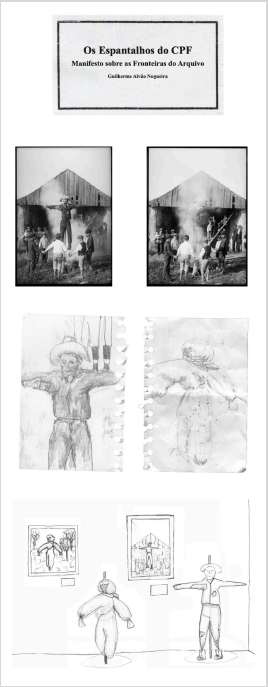


1.1. *Altares Espontâneos do Bonfim*

Este projeto consta de uma série de registos fotográficos que visam explorar modos de expressão comunitária e espacial no contexto do bairro do Bonfim, na zona oriental da cidade do Porto. Este exercício foi um veículo para desencadear reflexões e discussões sobre a forma como os indivíduos e as comunidades transformam o espaço que os rodeia, com propósitos estéticos e funcionais, contribuindo para estruturas que podem ser relacionadas ao contexto arquivístico, bem como a questões de formação de património e a espaços conceptuais como o do monumento.



1.2. *Os Espantalhos do CPF – Manifesto sobre as Fronteiras do Arquivo*



Este panfleto resultou de um processo de análise do arquivo do CPF (Centro Português de Fotografia), que culminou na seleção da parte que contempla um conjunto de objetos relacionados com o conceito de "espantalhos", no âmbito da elaboração de um projeto criativo. O projeto procurou explorar as formas presentes nestes registos, desdobrando-as noutros formatos, com vista a desenvolver uma proposta de exposição destas fotografias, em conjunto com os objetos resultantes da sua transformação. A publicação tem como objetivo incentivar a comunidade a utilizar os arquivos públicos para projetos pessoais, diluindo a barreira entre arquivo público e privado, arquivo institucional e arquivo pessoal. Em suma, através da exploração do arquivo público, este projeto teve o duplo objetivo de refletir sobre conceitos arquivísticos e de mobilizar e educar a comunidade para consultar e reivindicar o arquivo institucional para fins pessoais.

1.3. *Archivo de Listas, Notas y Dibujos de la Calle – Matias Romano Aleman*

A publicação em causa aborda o trabalho de Matias Romano Aleman, autor do *Archivo de Listas, Notas y Dibujos de la Calle*, através do qual recolhe e partilha artefactos visuais perdidos na rua, atividade que está a ser desenvolvida, atualmente, na zona do Bonfim, no Porto. A publicação explora vários temas relacionados com o arquivo de Aleman e inclui uma entrevista ao autor, onde são discutidas questões como a distinção entre colecionismo e arquivística ou, o uso do arquivo para fins criativos, entre outras. O objetivo deste projeto foi investigar a utilização do arquivo para fins criativos e a relação pessoal entre o sujeito e o arquivo.



1.4. *A Morte de Ivan Ilitch por mim e pelo meu pai*

Este projeto consistiu na construção de uma publicação em colaboração com o meu pai, com o objetivo de analisar a obra *A Morte de Ivan Ilitch* (1886), de Tolstoi, e refletir sobre a nossa relação através de um romance que marcou as nossas vidas. A nível conceptual, esta publicação consiste numa reflexão sobre a forma como as pessoas podem aproximar-se umas das outras através de objetos arquivados. Este livro é importante para a história pessoal do meu pai e para a minha, pelo que, aqui, exploramos a forma como este objeto contribui para o desenrolar da nossa relação e para a nossa narrativa familiar.

A Morte de IVAN ILITCH

Leão Tolstoi

II

A história de Ivan Ilitch era das mais simples, das mais vulgares e das mais atrozes.

Ivan Ilitch, conselheiro do Supremo Tribunal, morreu aos quarenta e cinco anos. Era filho dum funcionário cuja carreira se fizera em Petersburgo nos diferentes ministérios, e que chegara àquela situação em que se verifica claramente a inapetência de que a exigência para exercer qualquer função de responsabilidade, mas como não se podem pôr as pau, por causa das suas largas folhas de serviço e os seus caloginia, arranjam-se-lhes lugares fictícios, nas com pertencem todos aqueles que ocupam esses cargos. Era se a sensualidade, à vaidade, e, mais tarde, para o fim dos seus estudos no Liceu, com o vinho e com a tirania dentro de certos limites, que o seu lacaio natural lhe fazia.

Quando saiu do Liceu de Direito, e começou a ter que lhe parecem ignominiosos, e que os prejuízo inerente em que o praticava o desgostavam de si próprio. Mas ainda constatação não tarde que pessoas altamente colocadas preocupação, e mesmo não a não o consideravam mal, e com contado em considerarem bons, esquecera-os completamente, e a exercitação dela não o desgostava já.

Saiu da Escola de Direito com o grau de décima classe. Recebeu do pai o dinheiro necessário para o seu equipamento completo, encomendou um uniforme a Schurmer, despedeu-o nos seus belongos uma medalhinha com a inscrição *Respice finem* e foi apresentar-se aos seus correligionários nesta cidade, em que ninguém o lamentou. Em certos momentos, depois de longas crises dolorosas, por muita vergonha que sentisse de si próprio e confesso, mais que não o fizesse, a verdade é que elementarmente como a uma criancinha dorme. Tinha vontade de ter fornecer-lhes a ilusão, chamou-os para si, e, sobre, como se acautelasse a se certificasse ao criança. Sabia que era o diretor do Tribunal de Relação, que devia ser bom rapaz gloglia e que por consequência era impossível. Mas não deixava de o desagradar o sentimento. E, mais tarde, quando com Gerasimov havia algo disso. Era esta a razão de a preserva de Ivan Ilitch.

Ivan Ilitch queria chorar, queria que o acariciassem e que confortassem a sua sorte. Não era um homem de coragem. Achedei, e ver-se chorar e de se mostrar terno, Ivan Ilitch sentia-se um momento a vontade, e a sua vida quisão sobre uma decisão do Supremo Tribunal e insistir obviamente. Aquela decisão fez com que tivesse a sua sorte. Ivan Ilitch sentia-se um momento a vontade, e a sua vida quisão sobre uma decisão do Supremo Tribunal e insistir obviamente. Aquela decisão fez com que tivesse a sua sorte. Ivan Ilitch sentia-se um momento a vontade, e a sua vida quisão sobre uma decisão do Supremo Tribunal e insistir obviamente. Aquela decisão fez com que tivesse a sua sorte.

Ivan Ilitch ficou-se a pensar em si, só para si. Egoísmo.

IX

A simbologia de Segunda Infância — os Pés do Pequenos (Reaproximação)

A idade média. Proncesvalos regressou. Perdera-se na penca de um pinheiro. Ao pé, a árvore com o pinheiro, e tornou logo a fecha-los. Teve medo e fez-se-lhe a ideia, a tentar o fogo de novo. Ivan Ilitch somou-o abrir os olhos e olhou:

— Não, não se embora!

— Somos todos?

— Somos todos.

Ivan Ilitch sentiu beber a pedir. Ela sata. Até as tais boas, fora mergulhado num torpor pesado. Parece-lhe que o empurram, mergulhando-o, para dentro e mesmo com o peso fundo: esquentam-no, mas ele não consegue entrar. E esta coisa medonha e terrível que ele vai terminar à qual não quereria cair ao seco, resiste e procura passar através da matéria densa. Ele é aquele, de repente, desliza, cai e volta a si.

Gerassimov ali continua, aos pés da cama, atendendo a uma senhora grande. Ela está curvada de costas, com os pés pequeninos, em peúgas, apoiados aos cantos de banquetas. A vela está no mesmo sítio, olhando com um ar de que ele sempre aquela dor insuportável.

— Vai-se embora, Gerassimo! — murmura ele.

— Não tem importância. Ficarei ainda um pouco.

— Não, vai-se embora.

Tirou os pés dos ombros de Gerassimo, deixou-se de lado.

— Vou dizer-lhe a Praskovia Fiodorovna que o senhor não é nada ciumento.

Ivan Ilitch queria falar-lhe de Praskovia Fiodorovna, que... gostasse em casa dele por alguns dias. Ivan Ilitch estava no tribunal, a mulher andava às compras. Ao entrar no seu gabinete, um dos cães o cachaço, de bom-modo, de temperamento sanguíneo, que nesse momento estava ocupado a devorar as sobras do seu almoço. Ao ouvir os passos de Ivan Ilitch agitou a cabeça e encontrou-o um instante sem dizer nada. Aquele olhar estranho é que o impressionou mais. Ivan Ilitch ficou só. Ao cabado ainda a beca, mas estava a esclamação que lhe lhe escapado. Esse movimento confirmou-o cobrar.

— Então, está-se bem?

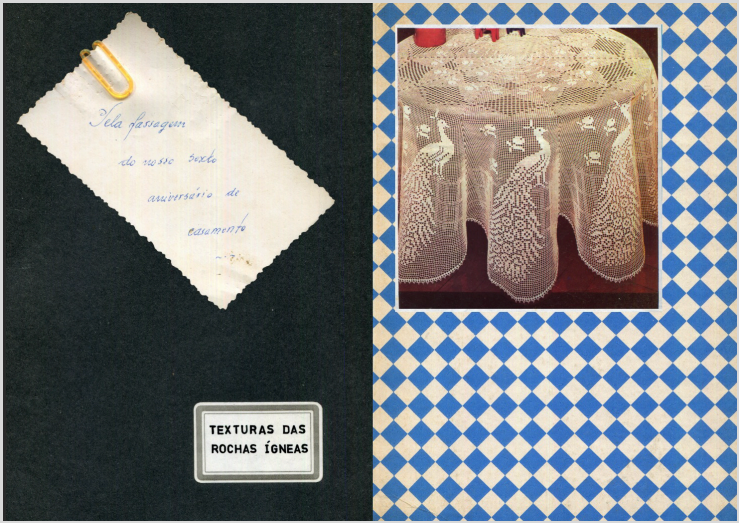
— Sim... um pouco.

E por muito que Ivan Ilitch tivesse em seguida para fazer lacida a conversa sobre o seu aspecto, o seu cansado fogia somente a responder. Depois entrou o barbeiro e, sempre de pé, imide fez ter com ela. Ivan Ilitch fechou a porta à chave e pôs-se a examinar-se ao espelho, primeiro de frente, depois de perfil. Pegou num retrato-em-que estava fotografado ao lado da mulher, e comparou-o com o seu rosto no espelho. A diferença era enorme. Em seguida desnudou-se inteiro até ao cotovelo, examinou-os, puxou as mangas para baixo, sentou-se no divã e ficou mais sombrio do que a noite.

Não quero, não quero! — disse ele, só para si. Egoísmo.

1.5. *Textura das Rochas Ígneas / O Livro de Pantagruel*

Trata-se de uma publicação sobre a herança material deixada pelo meu avô paterno e pela minha avó materna. Nesta publicação, é apresentada uma composição de objetos recuperados dos espaços habitados pelos meus avós, que eles deixaram para trás após o seu falecimento. No âmbito deste projeto e do ensaio que o acompanha, foram exploradas questões de arquivo de família, herança, hipertextualidade, entre outras.





Durante o ano que antecedeu à criação deste objeto perdi a minha avó materna, Gracinda de Jesus Pinto Cardoso Nogueira e o meu avô paterno, Reinaldo Pastor Leite da Cunha. Na procura por amenizar a dor de perder duas figuras parentais das quais sou, admitidamente, um produto direto, senti a necessidade de preservar objetos que possuem a sua aura, que aqui escolho apresentar.

A razão de seleção destes artefactos não é do forro do conceptual ou do objetivo, ao abordar estas imagens escolhi aquelas que, a meu ver, constroem a mais fiel representação atmosférica destas duas pessoas.

Esta obra fragmenta-se em múltiplas facetas. É um atlas visual do meu olhar sobre dois pilares da minha vida, um altar à memória dos meus avós, um arquivo de elementos que devem ser preservados em nome destas duas pessoas que partiram, mas que farão parte de mim enquanto eu permanecer.

A entrada neste objeto pode ser feita a partir de qualquer uma das extremidades em direção ao centro ou vice-versa. Aqui não se pretende criar um elemento narrativo, mas uma peça de natureza escultórica que deve ser observada na sua tridimensionalidade.

2. *Universal Methods of Design: 100 Ways to Research Complex Problems, Develop Innovative Ideas, and Design Effective Solutions*

A obra *Universal Methods of Design: 100 ways to research complex problems, develop innovative ideas, and design effective solutions*, da autoria de Bella Martin e Bruce Hanington e publicada em 2012, serviu de guia metodológico para a investigação realizada no âmbito da presente dissertação.

No livro, os autores definem 100 métodos diferentes de recolher, sintetizar, interpretar e comunicar informação no âmbito da investigação, tendo em consideração a área do *design*. Algumas das estratégias propostas por estes autores foram essenciais para as metodologias adotadas na presente tese.

2.1. Análise de Artefactos
(Martin e Hanington, 2012, pp. 14–15)

De acordo com um tema que abrange conceitos de arquivística e de *design*, com vista a compreender o impacto dos objetos na sociedade, torna-se pertinente uma estratégia metodológica baseada na análise de artefactos segundo características históricas, estéticas, emocionais e, sobretudo, segundo uma perspetiva de interação.

Neste sentido, foram inicialmente realizados vários exercícios na fase de conceção deste projeto (ver 1), nos quais foram aplicadas diferentes formas de análise de objetos através do *design*. Num momento seguinte, o processo de planeamento da investigação e da escrita foi também conduzido com recurso a estratégias de análise de artefactos. Por fim, alguns dos casos de estudo apresentados na dissertação baseiam-se também na análise de artefactos, com recurso a referências bibliográficas.

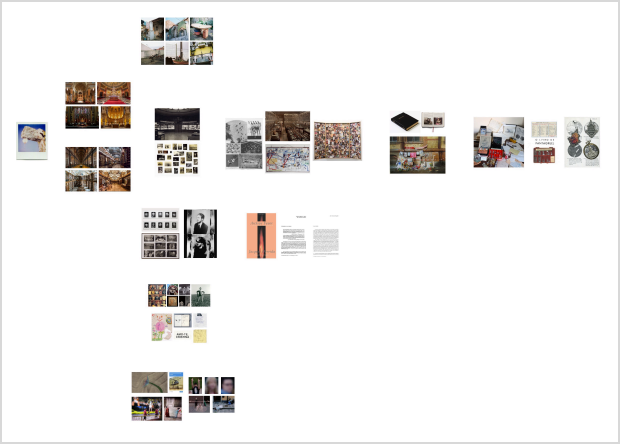

O LIVRO DE
Pantagruel
ECOS DUM SILÊNCIO
poemas
AGUARDENTE VELHA

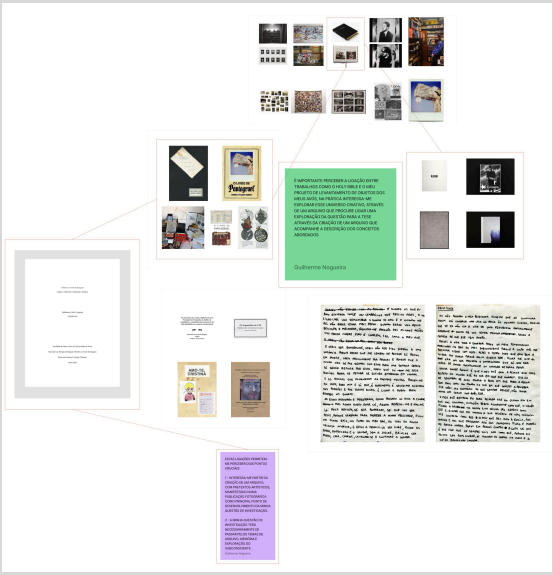
2.2. *Image Boarding* e *Mind Mapping*

No contexto da obra de Martin e Hantington, são definidas diferentes metodologias de investigação que envolvem a organização de conceitos e imagens. Segundo os autores, as metodologias mais próximas do trabalho realizado no âmbito desta dissertação são o *image boarding* (Martin e Hanington, 2012, pp. 100-101) e o *mind mapping* (Martin e Hanington, 2012, pp. 118-119). No entanto, poderíamos também referir, como métodos utilizados, os *brainstorm graphic organizers* (Martin e Hanington, 2012, pp. 22-23) ou o *concept mapping* (Martin e Hanington, 2012, pp. 38-39). De modo geral, aqui referimo-nos a diagramas ou atlas de imagens e conceitos de naturezas diferentes, produzidos no âmbito desta dissertação em diferentes fases e com objetivos distintos.

Esta dimensão metodológica revelou-se útil no contexto da tese por diversos motivos. A nível conceptual, este tipo de produção auxiliou a definição do enquadramento temático da dissertação. Foi também crucial ao nível da comunicação da tese com professores e outros colaboradores. Por fim, estes diagramas foram importantes na seleção de imagens no âmbito da dissertação e poderão também servir de alicerces relevantes para o desenvolvimento futuro deste projeto.

2.2.1. Estes dois quadros correspondem a duas das primeiras construções realizadas no âmbito da dissertação, com vista a definir um tema, em colaboração com os docentes do MDI. O primeiro exemplo apresenta as imagens iniciais que foram relacionadas com um conjunto de interesses para uma potencial dissertação. A segunda representação corresponde a um mapa de conceitos desenvolvido com base em referências mais detalhadas, considerações metodológicas e notas temáticas.




É IMPORTANTE PRECISAR A LIGAÇÃO ENTRE TRABALHOS COMO O HEIX-BIBLE E O NEU PROJETO DE LEVANTAMENTO DE OBJETOS DOS MEUS AVÓS, NA PRÁTICA INTERESSA ME EXPLORAR ESSE UNIVERSO CRIATIVO, ATRAVÉS DE UM ARQUIVO QUE PROCURE LIGAR UMA EXPLORAÇÃO DE QUESTÃO PARA A TESE ATRAVÉS DA CRIAÇÃO DE UM ARQUIVO QUE ACOMPANHE A DESCRIÇÃO DOS CONCEITOS ABORDADOS
Guilherme Nogueira
ESCOLA ANGELICA PERMITAM ME PERGUNHAR DOS PONTOS ORIGINAIS
1 - ACREDITAM NA PARTIR DA CRIAÇÃO DE UM ARQUIVO COM PROTOTIPO ANTERIOR, MANTEIS DO CAMINHO PRODUTO DE PESQUISA CONCENTRADA, CONTE DE SEGUINDO AMBIENTE DA APRENDIZAGEM DE INVESTIGAÇÃO.
2 - UMA DE QUESTÃO DE INVESTIGAÇÃO DEVE RESPONDER DE PESQUISA DE TEMAS DE ARQUIVO, NA PRÁTICA ARQUIVO DE SUPERVISOR
Guilherme Nogueira

Podemos atribuir a minha temática a cinco polos principais:

• História pessoal e geracional (com especial foco nas minhas vivências);

• O paralelo entre os loucos anos 20 e os 'novos loucos anos 20' na dissecação de um século de produção imagética;

• Os conceitos psicanalíticos de Freud;

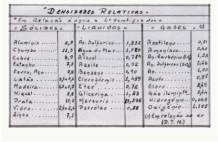
• Os conceitos de filosofia da imagem de Derrida e de outros autores;

• Alguns acontecimentos chave na história mundial e nacional da produção de imagens;

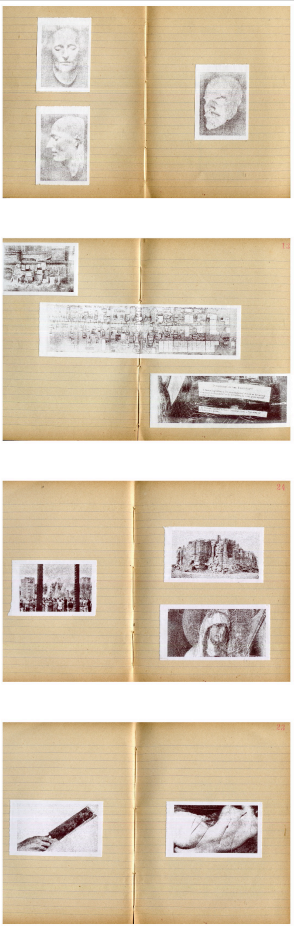
'Os nossos antepassados, os familiares desaparecidos são imagens, além de outras informações retidas na memória. Toda a nossa via passada é imagem. A nossa mente, acima de tudo, a parte inconsciente, é um super-arquivo de imagens. Ele está sempre a receber novas configurações que se articulam com as existentes, sejam reais ou virtuais.'

Vieira, Joaquim Pinto. (2016). História Pessoal da Imagem

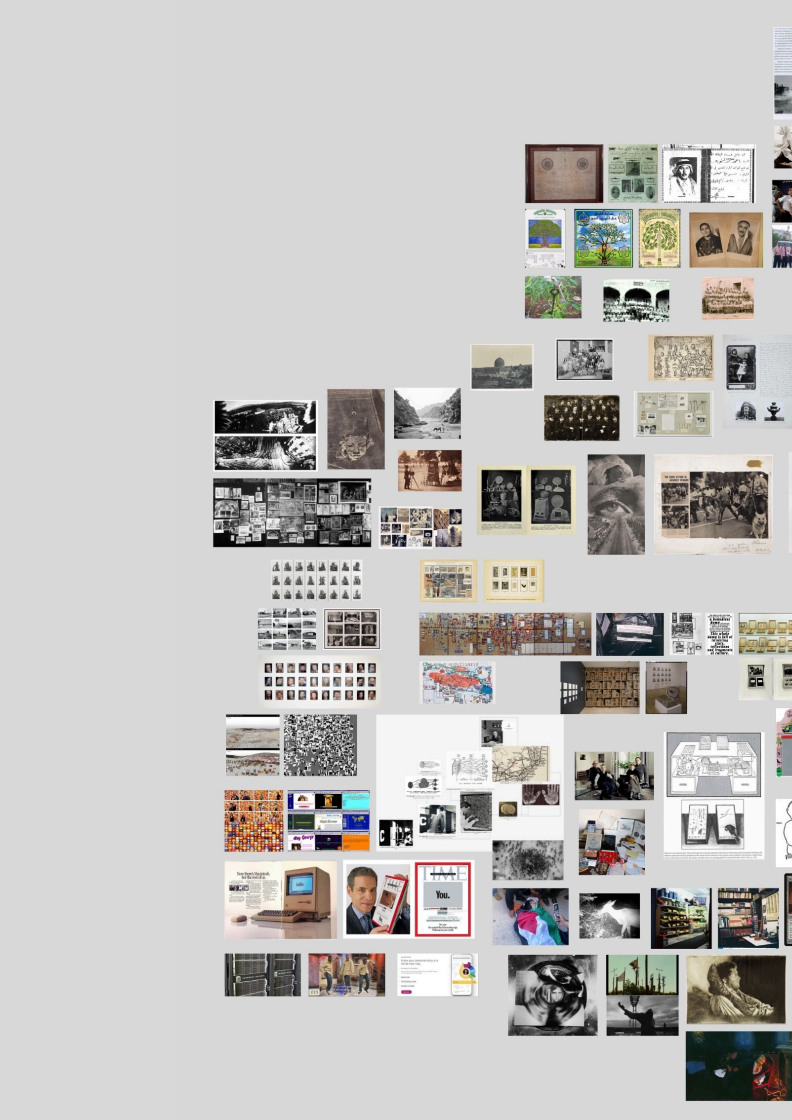




2.2.2. Estas são páginas de uma publicação sobre as ideias iniciais para o tema da dissertação, cuja elaboração foi proposta pelo orientador. Este panfleto consistiu num exercício de ligação de conceitos pertinentes à investigação, ou seja, num ponto de partida relevante para promover a comunicação do tema da tese entre o orientando e o orientador, tendo-se revelado útil no processo inicial de seleção de objetivos e conteúdos a investigar.



2.2.3. Este caderno acompanhou-me ao longo da escrita da dissertação, permitindo-me, sempre que me deparava com uma imagem que associava ao tema da tese, imprimir uma amostra através de uma impressora portátil. Este caderno revelou-se uma ferramenta relevante para a investigação, ao possibilitar uma estratégia acessível de reflexão visual sobre a dissertação, que influenciou vastamente os temas explorados e as imagens apresentadas na sua versão final.







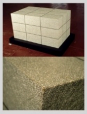














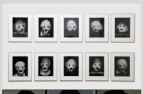

















2.2.4. No contexto desta dissertação, procurou-se que as imagens que acompanham o texto não se limitassem a uma função ilustrativa, mas que constituíssem um complemento visual da investigação. Neste sentido, foram tomadas algumas liberdades criativas na sua utilização. Apesar de tudo e, sobretudo porque esta tese de mestrado está integrada no contexto do *design*, a seleção e a organização das imagens foi propositada e tem o objetivo explícito de conferir alguma ambiguidade ao texto, não com o intuito de descredibilizar a informação apresentada, mas sim de permitir ao leitor estabelecer uma relação pessoal com o documento.

No contexto de uma dissertação que aborda temas de herança e psicanálise, as imagens proporcionam um espaço para os fantasmas pessoais e as projeções empíricas. A utilização de imagens visa canalizar os aspetos menos concretos da presente investigação e permitir a construção de vias alternativas de comunicação com o leitor.

Este quadro consistiu num exercício de ligação entre as imagens selecionadas, com vista a estabelecer relações de proximidade entre si e demonstrar a forma como todos os objetos visuais apresentados ao longo da dissertação podem ser integrados no mesmo ecossistema, fazendo sentido e contribuindo para uma compreensão mais profunda do tema.


GENERATIONAL
ARCHIVE FEVER


Definitions of the Emotions(1)
I. Desire (cupiditas) is the very essence of man in so far as it is conceived as determined to do something by some given modific
II. Pleasure (laetitia) is man's transition from a less state of perfectness to a greater.

2.3. Casos de Estudo

(Martin e Hanington, 2012, pp. 28–29)

Por fim, importa referir que, de acordo com a metodologia de Martin e Hantington, a utilização de casos de estudo se torna uma necessidade premente no contexto de uma investigação que, em parte, diz respeito às ciências sociais.

Em primeiro lugar, os casos de estudo históricos foram cruciais para a investigação, permitindo uma melhor compreensão do impacto do arquivo no contexto sociopolítico passado e presente. No âmbito da nossa dissertação, procurou-se registar a evolução da sociedade e das instituições, bem como o desenvolvimento da ciência arquivística e a forma como estas transformações distintas se influenciaram mutuamente. Deste modo, as referências a casos históricos como o Holocausto, o *apartheid*, a "guerra ao terror" ou o atual genocídio do povo palestiniano servem como alicerces historicamente relevantes ao contexto conceptual da investigação.

Tendo igualmente em conta que a arquivística é a temática principal da presente dissertação, a utilização e a apresentação de arquivos específicos é um recurso recorrente ao longo do texto, constituindo também casos de estudo relevantes.

Da mesma forma, os casos práticos do trabalho de artistas específicos e respetivas obras constituem igualmente uma importante componente da presente investigação, possibilitando uma discussão mais detalhada sobre questões de produção imagética. Neste sentido, casos como os do trabalho de Christian Boltanski e de Susan Hiller, que foram investigados em maior profundidade, são cruciais para a legitimação da informação bibliográfica apresentada.

Tendo em conta o tema da psicanálise, que é também amplamente abordado ao longo desta investigação, recorremos por vezes a casos clínicos para comprovar alguns dos argumentos apresentados. Apesar de não serem abordados numa perspetiva clínica, estes casos funcionam como uma forma de ligar conceitos gerais relativos à área da psicologia a descrições de experiências pontuais com legitimidade académica. No âmbito da dissertação, analisamos casos clínicos da psicoterapeuta Barbara Shapiro, bem como algumas referências bibliográficas de Freud, que, por sua vez, remetem para casos clínicos do próprio psicanalista.

3. Design Autoetnográfico

A presente investigação foi ainda desenvolvida de acordo com a proposta metodológica do *design* autoetnográfico, tal como descrita na obra *The Auto-Etnographic Turn in Design*, editada por Louise Schouwenberg e Michael Kaethler e publicada em 2021. Esta metodologia define um conjunto de estratégias de investigação e produção inseridas na área do design que, através de um método desconstrutivo das práticas e discursos, colocam questões de experiência pessoal antes de questões teóricas.

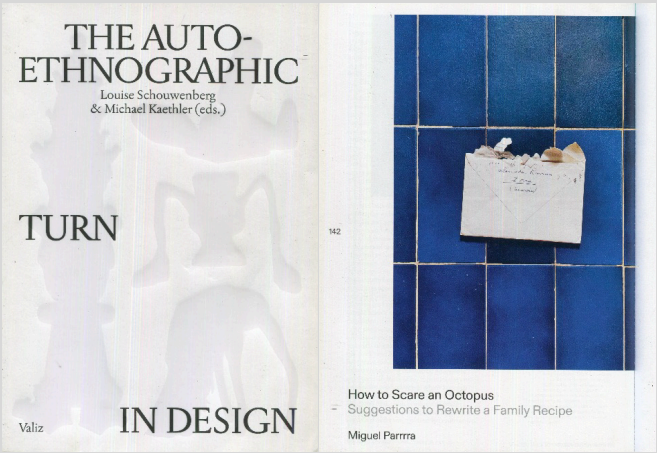
Neste contexto, o presente método privilegia a articulação de informação através de estratégias criativas e intuitivas, antes de a interpretar com recurso a métodos racionais, próprios da produção académica. De acordo com este quadro metodológico, ao abrir espaço à recolha de conhecimento com base nestas alternativas, antes de filtrar a informação recolhida através da metodologia convencional, procura-se atingir expressões académicas menos comuns, com características surreais, ficcionais ou fantásticas, focadas em contextos próximos da realidade do investigador. Deste modo, a prática do *design* autoetnográfico promove a complexificação de cenários e o desbloqueio de categorias através de uma prática metodológica mais interventiva, que procura ter um impacto direto sobre a atualidade de determinado tema.

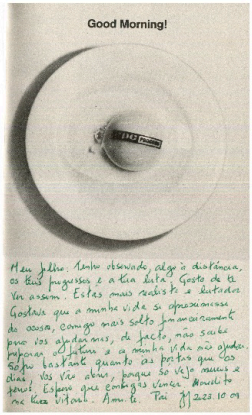
Neste sentido, o enquadramento metodológico que acabámos de apresentar é um modelo mais empírico, que procura retirar informação e expressar-se através do mundo material ao qual o investigador tem acesso direto. Esta metodologia rejeita também a objetivação presente na tradição académica europeia, sobretudo no contexto das ciências sociais e da investigação artística, em que os "outros", ou seja, as comunidades externas ao contexto dos autores, são regularmente investigados de forma desumanizante.

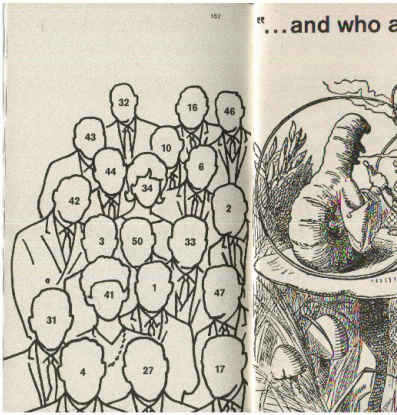
No contexto temático da presente dissertação, este corpo metodológico é considerado ideal para a investigação proposta, na medida em que os temas do estudo empírico poderão ser mais facilmente compreendidos numa perspetiva de *design* autoetnográfico, precisamente por ser empática e humana. A metodologia em questão parte do íntimo e trabalha em direção ao geral, pelo que se adapta a uma investigação cujo panorama temático diz respeito a questões que são, simultaneamente, profundamente pessoais e fenómenos sociais.

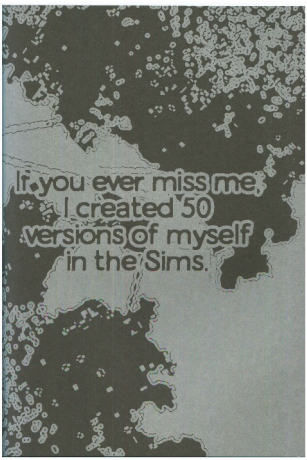
O *design* parte, habitualmente, de uma interpretação pessoal do mundo, que é posteriormente adaptada ao mundo dos outros. Trata-se ainda de uma prática autoral que começa no *designer*, tanto no contexto prático como no académico. Do mesmo modo, o design é uma prática que permite a interseção de áreas do conhecimento vastamente diferentes, como a tecnologia, a estética, a cultura e a política. Neste sentido, as estratégias do *design* autoetnográfico, para além de se adaptarem a esta dissertação para fins investigativos, também permitem validar academicamente uma abordagem mais centrada na prática do *design*, nomeadamente através da aplicação mais criativa das imagens no contexto da dissertação, abrindo espaço à ambiguidade e à metáfora iconográfica, como estratégias de investigação e comunicação.

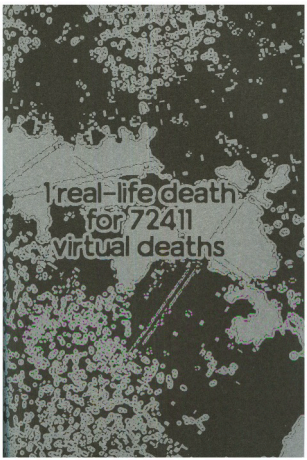
Por fim, é pertinente referir que as características do *design* autoetnográfico se aproximam do contexto metodológico da teoria crítica do *design*, que, apesar de mais ambígua, também foi considerada no âmbito desta dissertação. Deste modo, algumas das características deste enquadramento metodológico, de acordo com a sua definição na tese de doutoramento do professor Francisco Laranjo, *Design as criticism: methods for a critical graphic design practice*, publicada em 2017, foram consideradas no contexto da presente dissertação, nomeadamente no que diz respeito ao recurso à ficção e à especulação no âmbito do *design*; ao posicionamento do *designer* como um investigador que aborda temas sociais, políticos e culturais; à definição de estratégias para afirmar o papel do *design* numa sociedade altamente mediada; e à ênfase na investigação de temas relevantes para a atualidade.




Good Morning!


152
"...and who a
32
16
46
43
10
6
44
34
42
2
3
50
33
41
1
47
31
4
27
17


If you ever miss me,
I created 50
versions of myself
in the Sims.

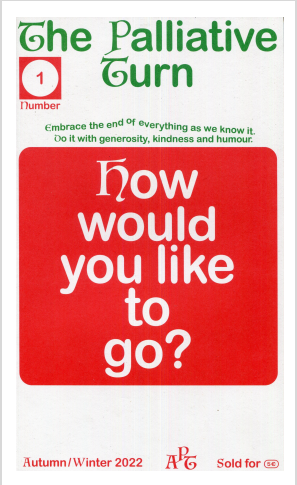

1 real-life death
for 72411
virtual deaths

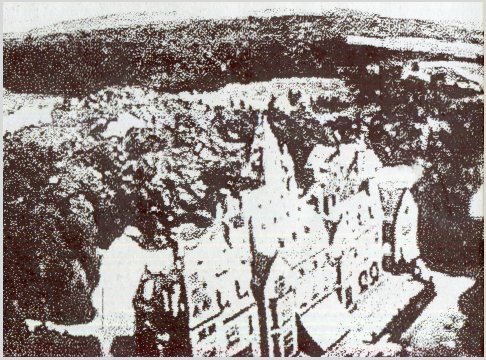


4. Obras que inspiraram as considerações metodológicas da dissertação:

- *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects* - Marshall McLuhan e Quentin Fiore - 1967
- *Death Design Data* - Cecilia Casabona e Ginevra Petrozzi - 2024
- *The Palliative Turn nº1* - Association for the Palliative Turn - 2022







1. O Arquivo Icónico Contemporâneo:

Das raízes ao Pós-Humano

1.1. Apontamentos Iniciais: História e Política do Arquivo

A história do arquivo contemporâneo começa na transição do século XVIII para o século XIX, período em que se destaca um interesse crescente pela prática arquivística, que se dissemina como ferramenta útil em várias áreas da intervenção humana. Nesta época, o arquivo ultrapassa o seu papel funcional para simbolizar a herança cultural (SubREAL, Călin e Kiraly, 1999, p. 113), surgindo um maior interesse pela preservação e catalogação de documentos, com o estabelecimento de museus e coleções influentes e com o desenvolvimento de disciplinas como a antropologia, a arqueologia, a mitologia e a história (Steedman, 2002, p. 91). Estas atitudes devem-se ao crescente anseio social pela preservação do passado, uma inflação dos sentimentos de nostalgia expressos na procura de uma visão formalizada, romantizada, particular e unificada dos eventos ocorridos (Steedman, 2002, p. 91).

Segundo Foucault, o século XIX foi marcado pela necessidade social de uma história total que possibilitasse uma sociedade coerente, organizada em torno de uma visão do mundo e de um sistema de valores coeso (1972, p. 13). Em parte, o surgimento desta mentalidade e do impulso arquivístico contemporâneo pode ser atribuído à influência social das ideias imperialistas no contexto da Inglaterra vitoriana, que se destacou pelo desejo de expansão e acumulação não apenas no que respeita ao território, mas também ao conhecimento e ao controlo da narrativa histórica e social (Richards, 1993, como citado em Enwezor, 2008, p. 19). Neste sentido, também a anterior Revolução Francesa, bem como as subsequentes tentativas de interpretar este evento, desempenharam um papel importante no desenvolvimento do impulso arquivístico e da História contemporânea (Moura, 2021, p. 50). A arquivística surge, nesta época, como um mecanismo temporal de encenação histórica, um veículo para a reconstrução da história como uma ficção autoconsciente que nos acompanha até aos dias de hoje (Enwezor, 2008, p. 36).

Ao longo do século XX, observamos um enraizamento contínuo da arquivística nas práticas sociais, científicas, criativas e, sobretudo, políticas. A dimensão política do arquivo destaca-se devido, por um lado, ao seu papel como meio de controlo opressivo, uma ferramenta de conquista associada aos grandes poderes políticos e, por outro, ao seu papel como instrumento de democratização social, uma ferramenta de empoderamento e libertação individual e comunitária (Ketelaar, 2002, p. 224). O século XX comprova, na sequência da anterior história da arquivística, que não há poder político sem controlo do arquivo e, por conseguinte, controlo da memória (Derrida, 1995/1998, p. 11).

No contexto do século XX, Ketelaar salienta a relação entre o trabalho de arquivo e as instituições políticas opressivas, chamando a atenção para os grandes repositórios informativos construídos por organizações governamentais (2002, p. 225). Ketelaar refere, por exemplo, os casos do *apartheid* sul-africano, da União Soviética, da Alemanha nazi e da República Democrática Alemã (2002, p. 225). A nível nacional, podemos, da mesma forma, apontar para a máquina arquivística do Estado Novo. A construção de arquivos que manipulavam a história em nome de interesses políticos surge como uma extensão da mentalidade imperial de conquista informativa. A história da Alemanha nazi é especialmente pertinente neste contexto, sendo que o governo fascista alemão se destaca como o regime que estabeleceu um dos modelos mais desenvolvidos de opressão arquivística, na procura pelo "registo total" (*restlose Erfassung*), que levou ao desenvolvimento de ferramentas e estruturas que garantissem a acumulação e o controlo completos de informação por parte dos órgãos governamentais (Ketelaar, 2002 p. 225).

No entanto, tendo em conta a dualidade do arquivo, o caso político alemão também se torna pertinente como modelo da utilização do arquivo para trabalhar o trauma dos conflitos político-sociais e combater as estruturas opressivas. No seu ensaio sobre a ligação entre a criação de arquivos e o trauma, Buchloh demonstra como o trauma pessoal e social gera uma resposta de expressão mnemónica, nomeadamente através do ato de arquivar para preservar memórias que foram ou poderão vir a ser destruídas ou alteradas (1999, p. 127). Neste sentido, o autor apresenta-nos o exemplo do projeto *Atlas* (1960-) de Gerhard Richter, que consiste num conjunto de painéis de imagens relacionadas com o contexto familiar do artista. Este projeto é uma resposta mnemónica ao apagamento histórico e social no contexto do Holocausto (Buchloh, 1999, p. 131). Práticas associadas ao espaço arquivístico e à memória podem, deste modo, constituir uma ferramenta para tornar fisicamente presente uma história, ou um contexto social ou familiar, perdidos ou deslocados devido a acontecimentos políticos, como se comprova pela história do século XX (Foster, 2004, p. 4).

No final do século XX e início do século XXI, a estrutura social torna-se progressivamente mais conectada às práticas de arquivo, surgindo uma sociedade da informação dominada pela acumulação de conteúdo, fundamentada nas tecnologias da informação e comunicação. A manipulação e o controlo dos arquivos, historicamente associados a instituições políticas e a indivíduos específicos que detinham cargos de grande poder, convertem-se numa prática progressivamente mais democratizada, à qual um maior número de membros da sociedade tem acesso, contribuindo para uma estrutura de produção arquivística mais horizontal.



Figura 1

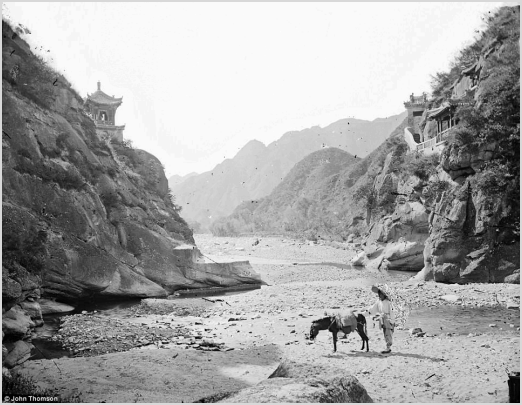


Figura 2



Figura 3



Figura 4

- **Figura 1** - *Westernmost Colossus of the Temple of Re, Abu Simbel*. Fotografia de Maxime Du Camp, 1850. Calótipo, 22,8 × 16,5 cm. Coleção Gilman, The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Estados Unidos.

- **Figura 2** – *Nankow Pass, Pechili Province, China*. Fotografia de John Thomson, 1871. Negativo em vidro impresso em colódio húmido, 16,5 × 21,5 cm. Wellcome Collection, Londres, Inglaterra.

- **Figura 3** – *Hitler,* Folha 131 do *Atlas* de Gerhard Richter. Obra de Gerhard Richter, 1969. 51,7 cm x 66,7 cm. Arquivo Gerhard Richter, Albertinum, Dresden, Alemanha.

- **Figura 4** – Composição de *stills* do filme *24*. Imagens de Susana Sousa Dias, 2009. Montagem da Cinemateca Portuguesa. Imagens originais do acervo da PIDE do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Portugal.

1.2. Definir Arquivo Contemporâneo

Num primeiro momento, o conceito de arquivo remete-nos para um espaço que alberga documentos, cuidadosamente organizados em armários e estantes, um repositório estanque de artefactos eternos, o arquivo da antiguidade clássica que, segundo Derrida (1995/1998, p. 1), está associado a uma residência, o domicílio de quem comandava. No entanto, no contexto da época contemporânea, o arquivo é concebido como um complexo sistema informativo que ultrapassa as barreiras da sua definição tradicional e o seu vínculo ao espaço domiciliar.

As discussões contemporâneas sobre o arquivo situam-no vagamente no espaço conceptual entre monumento e documento. Ricoeur apresenta esta dupla conceptualização do arquivo de acordo com a mentalidade positivista do final do século XIX e início do século XX. Segundo o autor, a conceção de arquivo como monumento estará associada à prática geracional de comemorar eventos contemporâneos, integrando-os na memória coletiva (Ricoeur, 1978, p. 68). Por outro lado, de acordo com a lógica apresentada pelo autor, a associação do arquivo ao conceito de documento estará relacionada com o processo histórico de colecionar um conjunto de informações objetivas de forma construtiva (Ricoeur, 1978, p. 68).

Numa perspetiva distinta, Foucault defende que, na sua forma tradicional, a história era utilizada para memorizar os monumentos do passado, transformando-os em documentos e verbalizando os seus vestígios (1972, p. 7). No entanto, o autor refere que, na sua forma contemporânea, o arquivo transforma os documentos em monumentos, criando grandes grupos de elementos inter-relacionados para formar totalidades relevantes (Foucault, 1972, p. 7). A configuração da arquivística segundo Foucault está também ligada à ideia de arqueologia. Se no passado a arqueologia estudava os monumentos silenciosos, vestígios inertes e objetos sem contexto que desejavam pertencer à história, nos tempos atuais o paradigma alterou-se e os objetos históricos procuram a condição arqueológica presente na descrição intrínseca própria dos monumentos (Foucault, 1972, p. 7).

Para Foucault, o arquivo corresponde sobretudo a uma estrutura de regulação discursiva. O autor explica que o arquivo é o elemento que regula o que pode ser dito, um sistema que governa as afirmações, destacando-as como eventos únicos, certificando-se de que estas não se acumulam infinitamente ou desaparecem prematuramente, relacionando-as e preservando-as conforme necessário (Foucault, 1972, p. 129). De acordo com esta reflexão, o autor descreve o arquivo moderno como o mecanismo através do qual as afirmações surgem, sobrevivem no tempo e são continuamente modificadas, constituindo um sistema de formação e transformação de afirmações (Foucault, 1972, p. 130). Tomando como ponto de partida o conceito de arqueologia, Foucault descreve a pesquisa arquivística como um processo que não tem como objetivo procurar a origem do discurso, mas sim interrogar o enunciado no contexto da sua existência, avaliar a função enunciativa nele exercida, a formação discursiva a que pertence e o sistema geral de arquivo a que está associado (Foucault, 1972, p. 131).

Tal como Foucault, Derrida aborda o arquivo contemporâneo como uma estrutura reguladora do discurso. Neste sentido, o autor descreve uma economia arquivística, que gere os objetos arquivados e os que são excluídos do arquivo. Esta teoria de Derrida assenta no modelo económico da psicanálise de Freud, mais concretamente no princípio do prazer, de acordo com o qual o inconsciente regula desejos, pensamentos e memórias através de mecanismos de repressão ou da sua integração consciente (Derrida, 1995/1998, p. 12). Neste sentido, para Derrida, os arquivos gerem-se através de uma regulação económica do material arquivado. O autor descreve o processo conceptual e de escrita de Freud como uma máquina arquivística ponderada, um sistema que considera o desperdício, definindo aquilo que deve ser produzido e arquivado de acordo com o seu valor, nomeadamente o valor discursivo (Derrida, 1995/1998, p. 8). Deste modo, estabelece-se um paralelo entre o papel de regulação do arquivo e o papel de regulação mnemónica, tal como descrita por Freud, demonstrando-se o impacto do arquivo no processo de regulação discursiva.

Neste contexto, a estrutura arquivística de Derrida materializa-se num sistema humano com o qual estabelecemos uma relação necessária. Ketelaar sublinha que, de acordo com as conceções de Derrida, aquilo que não é registado no arquivo virtualmente não existe, tal como as memórias reprimidas, reforçando o papel do arquivo na estruturação da realidade humana presente, em detrimento de outras realidades (Ketelaar, 2002, p. 222). No entanto, Ketelaar observa que a realidade que é excluída do arquivo é tão determinante para a perspetiva social quanto a incluída no arquivo (2002, p. 223), tal como as memórias reprimidas são tão determinantes para a estrutura psicológica humana como as conscientes.

A teoria contemporânea da arquivística, em grande parte fundamentada na interseção da teoria de Foucault e da teoria de Derrida, apresenta-nos, deste modo, uma definição do papel do arquivo contemporâneo como:

a) Um conceito próximo das ideias de monumento e documento; uma prática que se enquadra nas convenções arqueológicas;

b) Um modelo de organização da informação, baseado numa estrutura de regulação do discurso que se fundamenta num sistema económico que define o valor discursivo;

c) Uma ferramenta pessoal, familiar e político-social de manutenção da memória e estruturação da realidade que define a perspetiva individual e coletiva dos eventos.

É evidente que uma definição concreta do arquivo necessita sempre de ser avaliada em função do contexto específico: o arquivo assume diferentes papéis e estruturas consoante o seu enquadramento. No entanto, as teorias dos autores acima citados estabelecem alicerces relevantes para a perceção atual da arquivística.

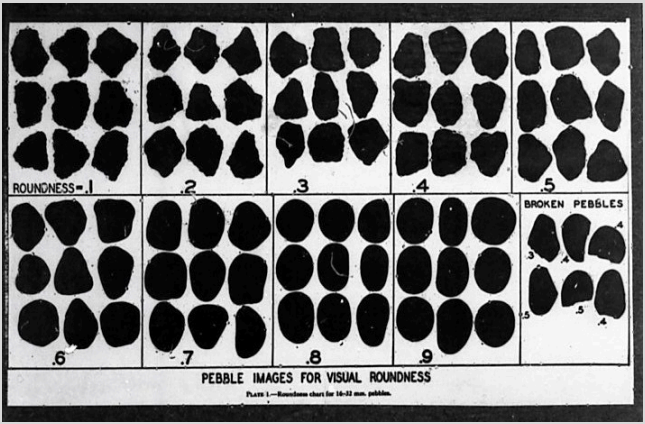


Figura 5



Figura 6

- **Figura 5** - Imagens para avaliação visual da esfericidade de seixos (baseado em Krumbein, 1941). Imagem proveniente de material académico do meu avô enquanto docente da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto.

- **Figura 6** - *Cabeças em terracota de estrangeiros encontradas em Mênfis (70 Ibérico, 71 Cário, 72 Hebreu, 73 Curdo)*. Archibald Henry Sayce, 1911. Imagem retirada do livro *Records of the Past*. Londres, Inglaterra: Bagster.

1.3. Arquivos de Imagem: Fotografia, Atlas e Arte Contemporânea

A evolução da prática arquivística no final do século XVIII e início do século XIX coincidiu com o desenvolvimento da fotografia. Segundo Enwezor, a câmara emerge como uma máquina de arquivar que transforma o paradigma dos processos de produção e distribuição do material arquivístico (2008, p. 12). O autor salienta que o surgimento e o estabelecimento de práticas de acumulação imagética através de acervos fotográficos, em que o álbum fotográfico se destaca como formato hegemónico, conduzem à afirmação do documento fotográfico como um artefacto antropológico e um instrumento de autoridade social, na sua condição de ferramenta de identidade, memória, história, temporalidade, virtualidade e realidade (Enwezor, 2008, p. 13).

Sekula descreve o arquivo como um conjunto de substituições que proporcionam relações de equivalências gerais entre imagens. Tal como o arquivo regula as mensagens orais ou escritas, também poderá constituir uma ferramenta de coordenação da produção imagética, recolhendo representações múltiplas do mesmo referente e organizando-as segundo um código de equidade (Sekula, 1986, p. 73). No entanto, o autor também observa que a natureza da produção imagética não é tão sistematizada como a produção lexical. Este fator, assim como a grande quantidade de imagens produzidas, torna impossível a interpretação e catalogação totais do arquivo (Sekula, 1986, p. 74). Nesse sentido, não é possível conceber um dicionário de imagens. A única forma de moderar a compreensão do arquivo imagético é transformar as imagens circunstanciais e idiossincráticas em artefactos típicos e emblemáticos, num processo semiótico de redução imagética (Sekula, 1986, p. 74).

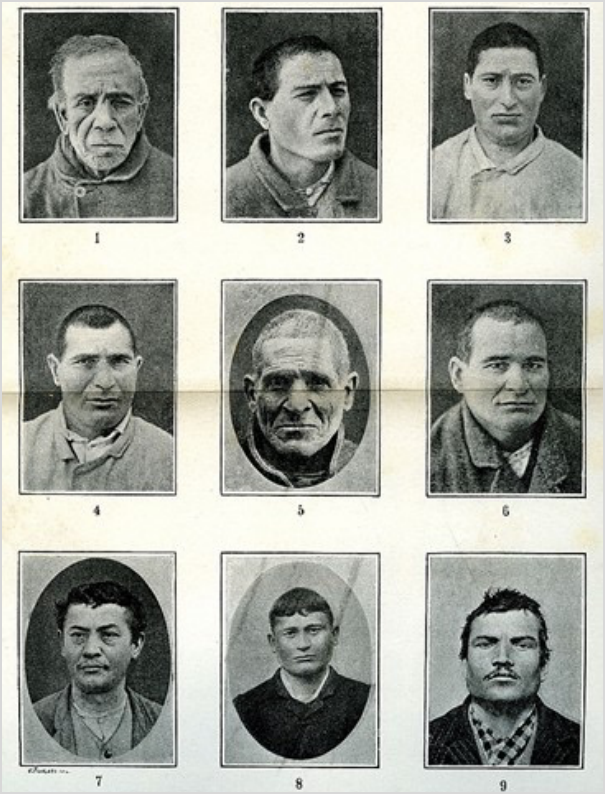


Figura 7

A título exemplificativo, Sekula apresenta experiências de fotografia fisiognómica e frenológica do final do século XVIII e início do século XIX. Apesar de a frenologia e de a fisiognomia serem práticas existentes desde a antiguidade clássica, a sua aplicação contemporânea, em grande parte associada aos arquivos policiais no advento da criminologia como ciência social, marca a mais extensa articulação do arquivo fotográfico até à data, graças à criação de grandes álbuns fotográficos criminológicos que registavam e interpretavam conjuntos de imagens da cabeça e rosto humanos (Sekula, 1986, p. 70). Este é o caso das produções vitorianas de Francis Galton ou do trabalho de Alphonse Bertillion, projetos atualmente reconhecidos academicamente como uma forma de pseudociência baseada em fundamentos discriminatórios.

No contexto da história do arquivo fotográfico, Benjamin Buchloh observa que, na segunda metade da década de 1920, ocorre uma mudança gradual do paradigma da epistemologia da fotomontagem, que se rege progressivamente por práticas arquivísticas e mnemónicas, em grande parte aplicadas no contexto da produção de atlas imagéticos (1999, p. 129). O atlas contemporâneo parte das convenções do atlas do século XVI, que consistia em publicações que organizavam o conhecimento geográfico e astronómico através de conjuntos de mapas, prática que toma o seu nome do *Atlas* de 1585, desenvolvido por Mercator. No século XIX o conceito de atlas expandiu-se para outras áreas da ciência empírica, no contexto da mentalidade positivista, como a astronomia ou a etnografia

No século XX, com o surgimento de uma tendência social antipositivista, o termo "atlas" começou a ser aplicado de uma forma mais metafórica para caracterizar estruturas mnemónicas de agregação de registos distintos com o objetivo de representar ideias ou perspetivas sobre realidades específicas (Buchloh, 1999, p. 122). Um dos exemplos mais emblemáticos do atlas no século XX é o *Atlas Mnemosyne*, construído por Aby Warburg entre 1924 e 1929. Trata-se de um projeto que consiste num conjunto de cerca de sessenta painéis que apresentam mais de um milhar de imagens, constituindo um trabalho de mapeamento histórico de acontecimentos da antiguidade clássica até ao presente, assim como uma reflexão sobre o poder da acumulação das imagens na memória e na emoção coletiva.

A integração de práticas arquivísticas e do documento na arte evoluiu em simultâneo com os movimentos de vanguarda do século XX, nomeadamente o construtivismo, o dadaísmo e o suprematismo, com destaque para artistas como Dziga Vertov, Hannah Hoch e Kasimir Malevich, respetivamente. De acordo com esta evolução, observamos, com o advento da arte contemporânea, sobretudo a partir da década de 60 do século XX, a prática recorrente de criação de montagens de fotografias de arquivo organizadas de acordo com uma estrutura em grelha (Buchloh, 1999, p. 117). Esta prática é visível no trabalho de Hans-Peter Feldmann, Christian Boltanski ou Bernd e Hilla Becher, casal que definiu a tipologia associada aos fotógrafos da Escola de Fotografia de Düsseldorf, especialmente relevante para a discussão no campo do arquivo da imagem.

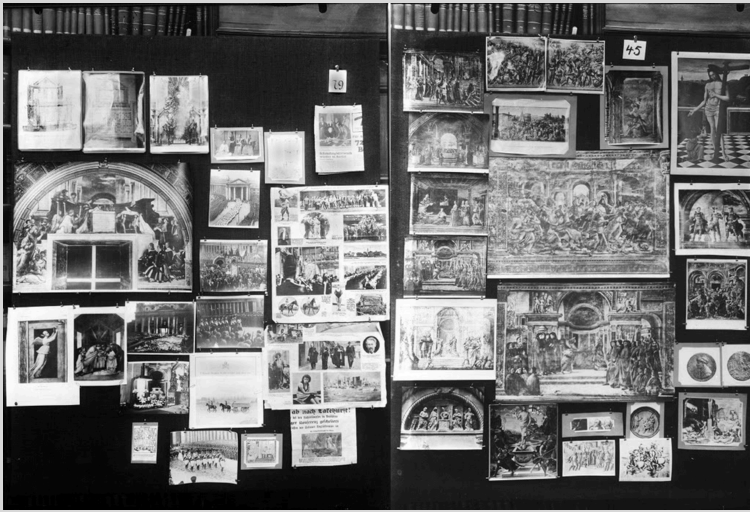


Figura 8



Figura 9





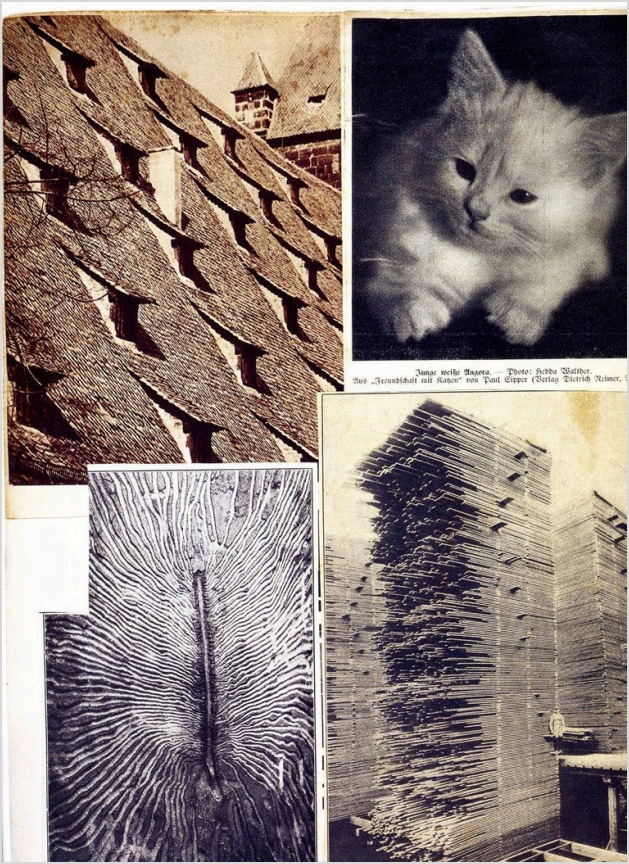

Junge weiße Angora. — Photo: Hedda Walther.
Aus „Freundschaft mit Katzen" von Paul Kipper (Verlag Dietrich Reimer,

Figura 10



ROOM 47

Sunday February 22, 1981. 10:00a.m. I go into 47. All the beds are unmade: the double bed, the single bed, and the small fold-up bed. The first thing I notice are four pairs of slippers: two pairs for adults, two for children. There is French toast on the table, a balloon hanging from a handle on the chest of drawers. On the right-hand bedside table: a book on legal and fiscal research companies and some Marlboros in the drawer. On the left-hand one: a guide to French hotels and, in the drawer, some Tampax. At night, he wears light cotton green pajamas, and she, a blue flannelette nightie. There's a suitcase on the floor. Inside it I find several plastic bags filled with medications and a book. Venice et ses trésors d'art. On the luggage stand, a second suitcase. Dis-fall. I don't go through it. I just look. I am already bored. In the wardrobe: two pairs of trousers, a mauve sweater, a mauve shirt, three pairs of Eminence briefs, red, black, and pale blue. Only the bright-colored slippers cheer up the room. At the foot of the night table, a leather briefcase containing two Swiss passports (they are a married couple living in Geneva). I just note that she is of medium height with dark eyes and brown hair and he of medium height with blue eyes and brown hair), a sheet of paper with a few typed lines: "Amazing Venice. You dream of it all those years and then one day, you're off to the City of Dogs which you think you already know after all you've read and seen and heard. The most striking thing is probably the silence. No sound of cars, motorbikes or anything else. You can hear people talking in the street. There's no deafening around. In fact, that is impossible here: no one can run through these narrow, winding streets, constantly cut off by mirrors and bridges. In this city, you either walk or do nothing. It is therefore wise to bring comfortable shoes and a Confortil apron. ..." Further down, these handwritten words: "Glassware: not bad. Cemetery: fantastic. Gondola ride: worth it."

Monday 23. 9:45a.m. The bathroom is messier than yesterday. They took a bath. The towels are piled up in the bidet. The cigarette pack is unopened. The book on Venice, taken out of the suitcase, is now set on the bedside table. Next to it, I find four postcards written in French: views of the city. The first is addressed to Mr. and Mrs. D. in Geneva: "Greetings and warm regards. See you soon. The S. family." The second to the G. family in Barcelona: "Everything is very beautiful here. We send you warm regards. See you soon. The S. family." The third to the C. family in Barcelona: "Dear all, Venice is very beautiful. Every corner is a little work of art. Tomorrow, God willing, we go to see the surrounding islands. Hugs. The S. family." Lastly, the fourth one, addressed to the Bs. in Geneva: "Everything is very beautiful here but it would be even more so if we were enjoying it together as a family. See you soon. The S. family." In the wastebasket I find a postcard seen into eight pieces. It is of the same scene as the one addressed to the Bs. and is addressed to these same. Only the text is different. One could read: "Everything is very beautiful here but it would be even more so if we were enjoying it with you. See you soon. The S. family."

Tuesday 24. 10:30a.m. They are going to leave. The suitcases are packed. They are set in front of the door. They leave behind the balloon, which is hanging long, and stale biscuits.

Figura 11

Nos anos 90, autores como Stoler e Eichhorn observaram o *archival turn* na arte, nas ciências sociais e nas humanidades, um fenómeno social de maior preocupação com o arquivo e o seu impacto como símbolo de poder e ferramenta de preservação de memória, que veio a dinamizar as discussões académicas sobre o arquivo (Carbone, 2020, p. 258). Hal Foster também descreve este fenómeno, utilizando o termo "impulso arquivístico", que o autor aplica à arte contemporânea (2004, p. 3). Esta alteração de paradigma arquivístico surge como um produto da perda de contexto geracional, devido aos acontecimentos históricos do século XX, assim como do surgimento da sociedade de informação e das respetivas tecnologias mediáticas que democratizaram o registo e a partilha de conteúdos mnemónicos e do desenvolvimento de pensamentos pós-modernos e pós-estruturais no contexto académico (Erll, 2011, como citada em Carbone, 2020, p. 258).

Em resposta a alterações na produção e na distribuição de conteúdo imagético criativo relacionado com práticas arquivísticas surgem, na transição para o século XXI, novas perspetivas e reflexões sobre a utilização do documento na arte contemporânea, presentes em projetos de autores como Thomas Hirschhorn, Susan Hiller, Tacita Dean ou Sophie Calle. Foster caracteriza esta prática artística, no contexto dos anos 90, como um processo melancólico, vertiginoso e incompleto, no qual os projetos parecem partir de um impulso inconsciente de corrigir os lapsos emocionais do passado (2004, p. 12), numa ambição de conectar o que não pode ser conectado (Hirschhorn, 2007, como citado em Foster, 2004, pag. 10).

O clima artístico dos anos 90 contribuiu para a valorização do papel da curadoria na esfera artística, permitindo a consolidação dos trabalhos artísticos relacionados com o arquivo como uma prática reconhecida e integrada no discurso artístico. Neste contexto, salienta-se a exposição "Deep storage: collecting, storing, and archiving in art", inaugurada em 1997, que selecionou o trabalho de quarenta artistas que abordaram a imagem de acordo com o tema do armazenamento. A exposição foi concebida por Ingrid Schaffner e apresentada na Haus der Kunst, em Munique e no MoMA, em Nova Iorque. Por outro lado, importa também referir a exposição concebida por Okwui Enwezor em 2008, intitulada "Archive Fever: uses of the document in contemporary photography", apresentada no Centro de Fotografia de Nova Iorque, que consistiu numa seleção de trabalhos de artistas contemporâneos que utilizam o arquivo para, através da expressão artística, repensar questões de identidade, história, memória e perda.



Figura 12



Figura 13


LESSNESS
PANIC IS
THE SOLUTION

- **Figura 7** - Imagem do livro *Identification anthropométrique*. Alphonse Bertillon, 1893. Francis A. Countway Library of Medicine, Boston, Massachusetts.

- **Figura 8** – Painel 79 do *Mnemosyne-Atlas*. Aby M. Warburg, c. 1924-1929. Imagem reproduzida em *La Revista di Engramma*.

- **Figura 9** – *Blast Furnaces*. Bernd e Hilla Becher, 1969-95. Composição de 24 impressões de prata coloidal. 169 cm x 371 cm (quando exposto). Tate, Londres, Inglaterra.

- **Figura 10** – Página do *Album (Scrapbook)*. Hanna Hoch, c. 1933. Colagem de recortes fotográficos. Berlinische Galerie, Museu de Arte Moderna, Fotografia e Arquitetura, Berlim, Alemanha.

- **Figura 11** - *L'Hôtel, Chambre 47*. Sophie Calle, 1981. Fotografia e tinta sobre papel. 214 cm x 142 cm. Tate, Londres, Inglaterra.

- **Figura 12** - Exposição *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Okwui Enwezor, 2008. Centro de Fotografia de Nova Iorque, Nova Iorque, Estados Unidos.

- **Figura 13** – *Map of Headlessness*. Thomas Hirschhorn e Marcus Steinweg, 2011. Técnica mista sobre papel. 241 cm x 401 cm. Musée Jenisch, Vevey, Suíça.

1.4. Arquivo de Imagem Não Humana e Pós-Digital

No século XIX, inspirado no trabalho de Gaspard de Prony e Joseph-Marie Jacquard, Charles Babbage concebeu a Máquina Analítica, uma das primeiras experiências na construção de um dispositivo programável. No século XX, Alan Turing impulsionou o campo da ciência da computação, tanto pela construção de modelos teóricos fundamentais — como a noção de algoritmo — como pela invenção da Máquina de Turing, que serviu de modelo para o desenvolvimento dos computadores digitais modernos. O trabalho de Turing influenciou visões como a de Alan Kay, que em 1972 propôs o primeiro modelo de computador portátil, o Dynabook. Também nesse século, Paul Otlet, Vannevar Bush e, mais tarde, Ted Nelson e Douglas Engelbart desenvolveram o conceito de hipertexto, um modelo de estruturação informativa particularmente relevante para o arquivo digital. Estas contribuições académicas e tecnológicas permitiram uma rápida evolução das ciências da comunicação e da informação e das tecnologias mediáticas, que promoveram o desenvolvimento da sociedade da informação do século XX.

De acordo com a rápida evolução da cultura informativa e respetivos dispositivos, a partir da segunda metade do século XX, observamos o desenvolvimento de um modelo social dependente do meio digital e dos *media* computacionais (*new media*) para codificar e computorizar a informação cultural (*mass media*). O processamento de dados rege a nova sociedade de massas, cujo auge, nos anos 90, foi marcado pela rápida digitalização do património cultural, apoiada na evolução das tecnologias de arquivo. Deste modo, de acordo com as referidas evoluções socioculturais, o ato de arquivar tornou-se inseparável da informação computorizada e progressivamente mais democrático, sendo gerido de forma mais pública e por uma comunidade mais globalizada.



Figura 14

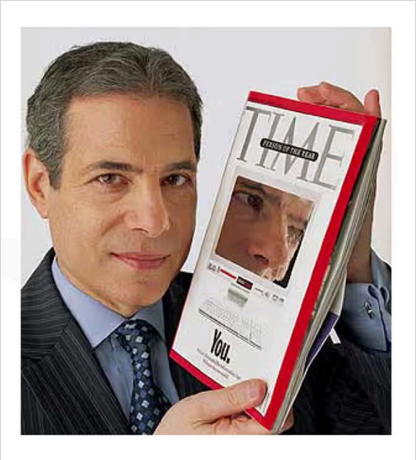


Figura 15

O "Projeto Gutenberg", fundado por Michael Hart em 1971, destaca-se como o projeto pioneiro de digitalização e arquivação de artefactos culturais *online*, com a missão de arquivar e democratizar o acesso a livros digitais gratuitos. Este projeto marca o início de uma época de surgimento de grandes repositórios digitais como o "Internet Archive", fundado em 1996, que arquiva atualmente 4.7 milhões de imagens e 38 milhões de documentos impressos, bem como *websites*, *software*, aplicações e outros materiais audiovisuais; o arquivo "Europeana", fundado em 2008, que compila mais de 53 milhões de obras de arte, artefactos, livros, vídeos e sons provenientes da Europa; ou a "Digital Public Library of America", fundada em 2010, que reúne mais de 49 milhões de itens imagéticos, textuais e sonoros provenientes da América.

O caso do ecossistema arquivístico da Google, cuja construção principiou no início do milénio, é também relevante para o mapeamento da história do arquivo digital. Neste ecossistema, importa referir, entre outros, o projeto "Google Maps", no âmbito do qual já foram recolhidas imagens de 102 países, 7 continentes e 16 milhões de quilómetros de estrada por satélite, veículos e fotógrafos amadores voluntários e o projeto "Google Books", que conta com a colaboração de um conjunto de profissionais de processamento e catalogação bibliográfica, que trabalham com o objetivo de construir uma base de dados de todos os livros e bibliotecas do mundo. Atualmente, esta base de dados contém mais de 40 milhões de títulos. Salienta-se ainda o projeto "Google Arts & Culture" que registou e catalogou peças de arte e fotografias de várias organizações culturais mundiais, oferecendo, através de uma interface inovadora, visitas guiadas a algumas destas organizações, assim como o acesso a milhões de artefactos artísticos.

Os arquivos digitais demonstram a capacidade de criar bases de dados que ultrapassam vastamente a produção arquivística anterior. Neste sentido, Pinto Vieira chama a atenção para o papel dos espaços *online* como um superarquivo de imagens, um lugar de produção de informação que se torna rapidamente infinito e intratável, impossível de compreender na sua totalidade (2016, p. 10). Manovich (2017b, p. 275) observa a importância das plataformas digitais que permitem aos indivíduos doar os seus arquivos pessoais em benefício de sistemas maiores, promovendo a valorização da paisagem histórica e cultural contemporânea e superando potenciais obstáculos à democratização social do arquivo.

Com o advento da inteligência artificial, cuja génese conceptual é atribuída a Turing na década de 1950, mas cuja aplicação prática está, atualmente, no seu auge, o panorama arquivístico e cultural começou a ser parcialmente automatizado, tanto no que se refere à seleção de conteúdo (uma ferramenta de recomendação do conteúdo cultural a consumir) como à produção de artefactos culturais (um elemento utilizado na produção de imagens e textos que são posteriormente arquivados) (Manovich, 2017a, p. 1). *Online*, a inteligência artificial tem vindo gradualmente a substituir a atividade arquivística humana. Um exemplo paradigmático pode ser encontrado nos arquivos da Google, cujo conteúdo, sobretudo a partir da segunda década do século XXI, é recolhido, processado e catalogado por inteligência artificial, o que também levanta novas questões de privacidade e proteção de informação.



Figura 16



Figura 17

Em resposta a este período de evolução do meio digital surgem movimentos académicos que investem na reflexão sobre a relação entre o ser humano, a máquina e os *media*, nomeadamente a filosofia pós-humanística e a teoria mediática. Na obra *Nonhuman Photography*, de 2017, Joanna Zylinska detalha, com base em conceitos pós-humanistas, a relação da fotografia, sobretudo a imagem digital, com a arquivística e a sociedade da informação. A autora descreve três vertentes da fotografia não humana: as frequentes, mas muitas vezes estranhas, imagens que não são do ser humano (como uma fotografia de uma vasta paisagem não populada); fotografias que não são feitas pelo ser humano (por exemplo, microfotografia ou imagens do "Google Street View"); e fotografias que não são destinadas ao ser humano (como é o caso dos códigos QR) (Zylinska, 2017, p. 5). Zylinska conclui que o surgimento dos *media* digitais e portáteis e da partilha de informação na rede levou a uma difusão e omnipresença da fotografia contemporânea, que passa a incluir utilizadores amadores e máquinas que produzem imagens automáticas e não necessariamente feitas para ser observadas (Zylinska, 2017, p. 2).

O termo "pós-digital" foi introduzido por Kim Cascone em 2000 e, posteriormente, desenvolvido por Cramer e Manovich. Este termo descreve as subtis alterações culturais e mutações contínuas que demonstram uma banalização contemporânea dos sistemas de informação e dispositivos mediáticos, que atualmente se tornaram históricos (Cramer, 2015). Neste contexto, existe uma perceção do meio digital que o coloca ao nível das tecnologias antecedentes e dissolve os limites entre o digital e o analógico, entre os *media* tradicionais e os *media* digitais.

Atualmente, o meio digital é fábrica e galeria de imagens, um espaço de criação e utilização de sistemas de indexação de conteúdos, onde autor e leitor têm o mesmo nível de acesso. Aliados à produção imagética e difusão textual, os arquivos contemporâneos digitalizam-se, multiplicam-se e expandem-se, até à aparente infinidade, a ritmos vertiginosos. Deste modo, a produção imagética criativa contemporânea apoia-se amplamente nos arquivos digitais. A utilização do documento na arte através de autoria por seleção, popularizada ao longo do século XIX, desenvolve-se gradualmente. No século XXI, os trabalhos de levantamento de imagens surgem como grandes grelhas de compilação imagética ou vastos atlas de associação de objetos, através de bases de dados *online*. Estes trabalhos salientam simultaneamente as possibilidades infinitas do meio digital na recolha de artefactos visuais e as suas aparentes limitações, na banalização destes artefactos, aproximando-se das convenções próprias do pós-digital.

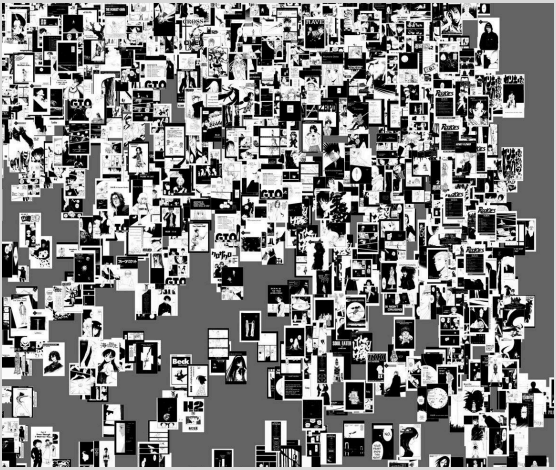


Figura 18

Neste sentido, podemos observar como algumas obras artísticas contemporâneas refletem o estado atual da arquivística. O trabalho *Street View* (2012) de Michael Wolf baseia-se numa reflexão sobre a fotografia de rua do século XIX, recontextualizada através de suportes contemporâneos. Com um intuito fotojornalístico, o autor explorou as ruas através do arquivo da Google, fotografando o ecrã do computador para reenquadrar as imagens, posteriormente rearquivadas num repositório irónico que promove a reflexão sobre os cânones da criação fotográfica.

Suns from Sunsets from Flickr (2006-) de Penelope Umbrico parte de um projeto de levantamento do objeto com maior presença na plataforma de partilha fotográfica Flickr: o pôr-do-sol. A autora estabelece uma comparação dissonante entre o sol, elemento associado ao calor e à felicidade, e a sua representação na internet através de ecrãs frios e impessoais. Com este projeto, a autora pretende explorar o registo de um artefacto como uma prática coletiva partilhada e, simultaneamente, pessoal. Até à data, Umbrico recolheu mais de 30 milhões de imagens que exibe parcialmente em instalações recorrentes.

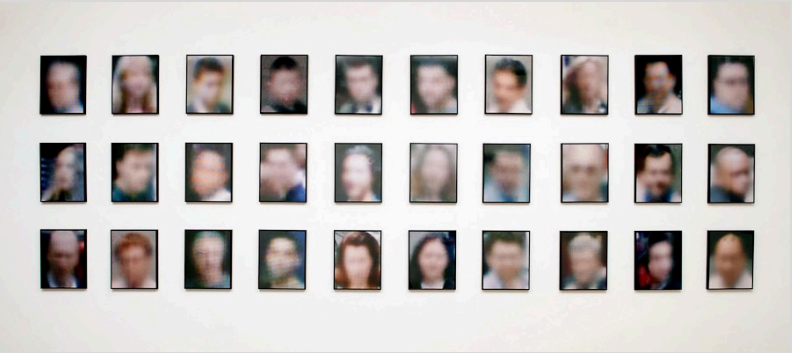


Figura 19

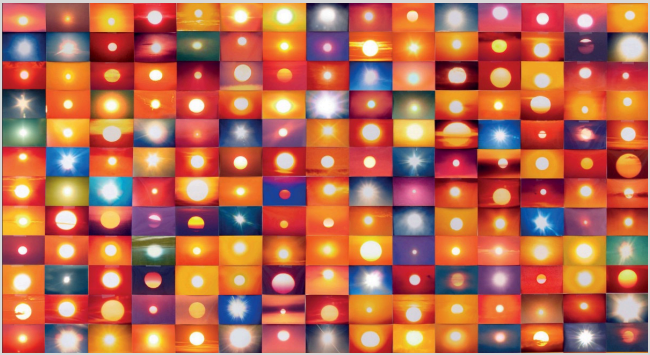


Figura 20



Figura 21

Olia Lialina e Dragan Espenschied são dois dos nomes mais relevantes no que se refere ao design de imagem e à arquivística digital. Espenschied é arquivista e restaurador de conteúdo digital, diretor do programa "Digital Preservation" da Rhizome, no âmbito do qual estrutura e conserva uma coleção de *software* e *Net Art*. Trabalhou também no restauro de propriedade digital para o arquivo de Vilém Flusser. Olia Lialina é uma académica focada no estudo dos novos *media* e do cinema e da fotografia, bem como uma artista pioneira da *Net Art*, responsável pela criação de uma das primeiras galerias *web*, a "Art Teleportacia".

Em 2009, um grupo de arquivistas independentes formou a "Archive Team" com o objetivo de preservar o conteúdo do *website* de alojamento de páginas *web* Geocities, que a Yahoo estava a eliminar gradualmente. Em 2010, o conteúdo preservado foi publicado sob a forma de um ficheiro de 652 GB, estando disponível para consulta ou transformação por todos os interessados em aceder a estes artefactos digitais em vias de extinção. Na sequência destes acontecimentos, Lialina e Espenschied desenvolveram o projeto *One Terabyte of Kilobyte Age* (2010-), um blogue de pesquisa no âmbito do qual selecionaram e apresentaram 16 000 páginas de *web* amadoras do Geocities, com o intuito de suscitar uma reflexão sobre a herança digital. Os autores adaptaram ainda este trabalho a um formato de exposição em galeria. No âmbito deste projeto e de outras obras colaborativas, Lialina e Espenschied desenvolveram uma pesquisa antropológica dos arquivos digitais dos séculos XX e XXI, procurando, através da sua prática, colmatar lacunas na reflexão académica sobre a produção e o armazenamento de conteúdo na *web*, explorando o conteúdo amador que representa a colaboração arquivística no espaço digital.

Perante a era da evolução mediática, surgem novas estruturas informativas cuja análise é necessária para se alcançar uma compreensão abrangente do atual cenário arquivístico. Por um lado, o espaço digital permitiu uma maior produção e acumulação de conteúdo num ecossistema a todos acessível. Por outro, o processo de perda e substituição sistemática de conteúdo que caracteriza o arquivo foi vastamente acelerado, num mecanismo de apagamento que dá origem à constante reiteração histórica, por via da curadoria silenciosa. Neste sentido, as memórias multiplicam-se e transformam-se num espaço onde a informação se torna progressivamente heterogénea e dúbia, precisamente por ser tão democraticamente controlada. Surge uma nova configuração antropológica, mnemónica e hereditária que deve ser estudada no espaço académico e criativo, no âmbito da análise de uma estrutura social, cultural e arquivística em rápida evolução.

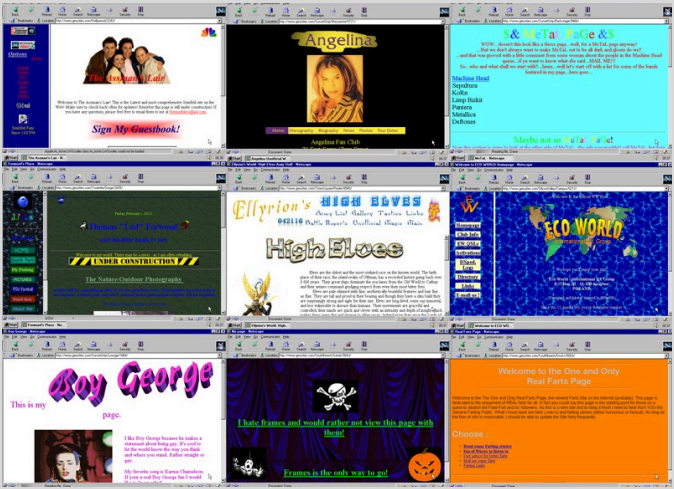


Figura 22

- **Figura 14** - Richard Stengel a segurar a edição de dezembro de 2006 da revista *Time Magazine*.

- **Figura 15** – Capa da edição de dezembro de 2006 da revista *Time Magazine*.

- **Figura 16** – Captura de ecrã do t-SNE Map, experiência do projeto "Google Arts and Culture" que mapeia peças culturais através de inteligência artifial. Cyril Diagne, Nicolas Barradeau e Simon Doury, 2018. Experiência interativa disponível em: https://artsexperiments.withgoogle.com/tsnemap/

- **Figura 17** - Captura de ecrã do t-SNE Map, experiência do projeto "Google Arts and Culture" que mapeia peças culturais através de inteligência artifial. Cyril Diagne, Nicolas Barradeau e Simon Doury, 2018. Experiência interativa disponível em: https://artsexperiments.withgoogle.com/tsnemap/

- **Figura 18** - Pormenor de *One Million Manga Pages Organized Acording to Selected Visual Characteristics*. Lev Manovich, 2009.

- **Figura 19** – *Street View Portraits.* Michael Wolf, 2012. Galerie Wouter Van Leeuwen, Amesterdão, Países Baixos.

- **Figura 20** – *541,795 Suns from Sunsets from Flickr (Partial)*. Penelope Umbrico, 2006. Detalhe de 2000 impressões cromogénicas realizadas por máquina. 10 × 15 cm. Perez Art Museum, Miami, Florida, Estados Unidos.

- **Figura 21** – *Some pictures I have taken and found (on instagram) of people taking selfies in front of my instlations at Perez Art Museum, Miami, 2015-2016*. Penelope Umbrico, 2016. Composição fotográfica digital.

- **Figura 22** – Composição de imagens do arquivo de páginas da plataforma GeoCities no âmbito do projeto *One Terabyte of Kylobite Age*. Olia Lialina and Dragan Espenchied, 2010 - .



2. A Febre do Arquivo

2.1. Introdução a *Archive Fever: A Freudian Impression* (1995)

A obra *Archive Fever: A Freudian Impression* (1995) foi adaptada de uma palestra intitulada "The Concept of the Archive: A Freudian Impression", que Jacques Derrida proferiu a 5 de junho de 1994, no âmbito do colóquio internacional intitulado "Memory: The Question of Archives", organizado pela Sociedade Internacional da História da Psiquiatria e da Psicanálise, pelo Museu Freud e pelo Courtland Institute of Art. Embora esta não seja a primeira reflexão de Derrida sobre arquivística, é a que recebeu maior reconhecimento, sobretudo porque o seu título remete diretamente para esta área do saber (Brothman, 1999, p. 66).

Segundo Brothman, a comunidade dos arquivos não se interessava particularmente pela reflexão sobre a teoria e a prática arquivísticas numa perspetiva filosófica, apesar da dimensão ontológica e da dimensão epistemológica subjacentes a esta prática (1999, p. 69). Isto deve-se, em parte, ao facto de a comunidade dos arquivos sempre se ter mantido afastada da filosofia (Brothman, 1999, p. 69). Neste sentido, antes de *Archive Fever*, as perspetivas de Derrida sobre o arquivo foram maioritariamente ignoradas pelos arquivistas, visto que os pensamentos do filósofo se situam mais no domínio sociopolítico do que no domínio da ciência da arquivística propriamente dita (Tyacke, 2001, p. 15).

Apesar de a teoria de Derrida divergir das tradições da arquivística, os pensamentos do filósofo convidam a uma observação crítica das práticas de nomeação, pressupostos intelectuais, crenças tecnológicas, objetivos políticos e responsabilidades vigentes no universo da documentação (Brothman, 1999, p. 83). Perante a primeira edição de *Archive Fever*, historiadores, geógrafos, filósofos, sociólogos, antropólogos, psicólogos e teóricos culturais submetem o universo arquivístico a uma avaliação crítica sem precedentes (Cook, 2001, p. 21).



Figura 23

Por outro lado, o pós-modernismo de Derrida é caracterizado como um movimento relativista e autoindulgente, sem pertinência para a arquivística enquanto ciência prática (Cook, 2001, p. 15). Cook argumenta que, perante a presença tumultuosa do pós-modernismo no panorama académico, é necessário compreender que este se divide em diferentes campos de ação (literatura, ciência, política, fotografia, antropologia, entre outros) e que, como tal, no contexto da academia, estamos na presença de vários pós-modernismos com diferentes características (2001, p. 19). Além disso, é precisamente pelo facto de o pensamento pós-modernista fazer referência a diferentes temas relevantes para a arquivística e para o desenvolvimento social, que por sua vez afetam diretamente a perceção e o uso do arquivo, que deve estar implicado no contexto da ciência arquivística (Cook, 2001, p. 15).

Brothman observa que a perspetiva desconstrutivista do pensamento pós-modernista, criada por Derrida, promove o envolvimento da arquivística no conhecimento e na existência humanos, através da proposta de novas perspetivas sobre temas relacionados com o arquivo (1999, p. 83). Derrida reflete sobre o contexto dos objetos, as relações de poder que moldam a herança cultural, a estrutura documental e os sistemas de informação (Cook, 2001, p. 25), uma perspetiva que contradiz a sobrevalorização do conteúdo em relação ao contexto, própria da perspetiva arquivística tradicional.

Neste sentido, Douglas Crimp invoca o momento em que encontrou o emblemático *photobook Twentysix Gasoline Stations* (1963), de Edward Ruscha, arquivado na secção de automobilística da Biblioteca Pública de Nova Iorque. Segundo o autor, esta obra estaria incorretamente arquivada ou, como produto da reconfiguração pós-modernista, era impossível catalogá-la de acordo com as classificações bibliotecárias em vigor, o que seria uma vitória conceitual para a obra (Crimp, 1995, p. 78). O arquivo nunca será uma ciência exata, mas sim um espaço humano, o que torna a perspetiva de Derrida particularmente relevante para uma renovação das práticas arquivísticas tradicionais.



Figura 24

Além disso, o arquivo não ocorre de forma inocente, uma vez que se encontra sempre afetado por preconceitos conscientes ou inconscientes, inerentes a uma curadoria que tenta ser invisível. Em parte, o pensamento pós-modernista encarrega-se de clarificar as realidades contextuais profundas e, por vezes, esquecidas, associadas ao arquivo (Cook, 2001, p. 25). A ideologia pós-modernista concebe os documentos como elementos dinâmicos e virtuais, perante os quais o arquivista contribui tanto quanto o seu autor (Cook, 2001, p. 29). No contexto do pós-modernismo, os documentos não são passivos, mas, pelo contrário, detêm um papel ativo, evoluindo constantemente na formação e organização da memória humana (Cook, 2001, p. 29). O discurso arquivístico pós-modernista marca a transição do arquivista enquanto guardião de documentos inertes para alguém que tem uma influência direta na memória social, ou seja, a transição do produto para o processo, da estrutura para a função, do arquivo para o arquivar (Cook, 2001, p. 29).

Cook também observa que o pós-modernismo desconstrutivista de Derrida tem um papel relevante na inovação do universo arquivístico, ao suscitar questões pós-coloniais, de identidade de género, de lutas de classe, entre outras (2001, p. 16). Esta corrente de pensamento vem questionar a prática arquivística que, ao longo do tempo, construiu uma história e memória coletiva dominadas por uma visão capitalista, patriarcal, imperialista e ocidentalizada, um ecossistema arquivístico dedicado quase na totalidade à hegemonia do homem branco como a única figura que merecia ser recordada (Cook, 2001, p. 16).

Existe, deste modo, através do pós-modernismo, especialmente o pós-modernismo desconstrutivista, um processo de desnaturalização daquilo que sempre foi a normalidade do arquivo (Cook, 2001, p. 24), através da inclusão gradual de vozes marginalizadas e silenciadas no discurso histórico e institucional (Cook, 2001, p. 30). Esta tentativa de compreender o não-arquivo como o extremo desta marginalização manifesta a vontade de abordar a informação que foi destruída ou propositadamente impedida de ser incluída no arquivo (Cook, 2001, p. 34).

- **Figura 23**- Seminários *Refiguring the Archive* na Graduate School for Humanities and Social Sciences, da Universidade de Witwatersrand, 1998. Imagem retirada de Hamilton, C. (2002). *Refiguring the Archive*. Springer Netherlands.

- **Figura 24** – Imagens do livro *Twentysix Gasoline Stations*. Edward Ruscha, 1963.

2.2. Memória, Pulsão de Morte e Febre do Arquivo

Em *Archive Fever*, Derrida aborda o arquivo a partir da sua origem etimológica, presente na palavra grega *arkhè*, entendida simultaneamente como começo e comando. Desta forma, o autor caracteriza o ato de arquivar como a procura de origens e começos, mas também como o espaço de poder e lei, o domicílio dos que comandam (Derrida, 1995/1998, p. 1). O autor observa igualmente a função arcôntica do arquivo, associada à sua dimensão domiciliar (o arquivo como presença concreta), caracterizada por quatro componentes: unificação, identificação, classificação e consignação. A dimensão de consignação tem a dupla tarefa de atribuir residência e coordenar o *corpus* arquivístico num sistema ou sincronia.

Segundo o autor, arquivar consiste em atribuir origens, unificar, identificar, classificar e consignar documentos, objetos e signos, na procura pela construção de um arquivo em eterna expansão (Lozier, 2013, p. 38). Em *Archive Fever*, Derrida discute o arquivo sobretudo em termos psicanalíticos, com especial atenção ao papel da memória e da pulsão de morte, num enquadramento da arquivística a que o autor se refere como impressão freudiana. O arquivo e a memória, bem como a escrita, são práticas que partilham certas características, nomeadamente o facto de consistirem em processos de seleção e estruturação de material (Tyacke, 2001, p. 17). O arquivo é um processo de conservação e inscrição que armazena, acumula e capitaliza inúmeras camadas sobrepostas, sobreimpressas e envolvidas entre si. Neste sentido, para Derrida, a teoria da psicanálise é uma teoria da memória e, como tal, uma teoria do arquivo (Derrida, 1995/1998, p. 19).

Segundo Derrida, o arquivo difere da memória espontânea ou viva porque é hipomnésico, uma experiência de memória diminuída e prostética (Derrida, 1995/1998, p. 25), uma distinção próxima da separação entre a verdade material e a verdade histórica elaborada por Freud (Derrida, 1995/1998, p. 88). Torna-se, deste modo, pertinente abordar o arquivo reconhecendo que este não corresponde diretamente à memória, mas a uma memória fabricada, que será sempre exterior e artificial. Neste sentido, Enwezor observa que, se o papel do arquivo na época contemporânea não é ambíguo, o seu papel na determinação histórica da memória continua repleto de ambivalência mnemónica (2008, p. 30). Esta é uma das razões pelas quais a compreensão da ausência do arquivo, dos arquivos inconscientes e virtuais, é crucial para a arquivística. Segundo Freud e Derrida, trata-se da procura de documentação arquivística historicamente relevante que um historiador comum não identificaria (Derrida, 1995/1998, p. 64).

O arquivo estabiliza os textos e figuras e atribui-lhes significado, pelo que nunca será memória espontânea, viva e interna. Na condição de hipomnésico, o arquivo necessita de um espaço exterior que possibilita a memorização, a repetição, a reprodução e a reimpressão próprias desta prática (Derrida, 1995/1998, p. 11). Neste sentido, Derrida observa que, como a compulsão humana à repetição é inseparável da pulsão de morte e da destruição, segundo Freud, a condição humana que permite a construção arquivística impõe a destruição, o que expõe o arquivo ao esquecimento (Derrida, 1995/1998, p. 11). O arquivo trabalha sempre contra si próprio, pois, ao mesmo tempo que nos compele à memorização, também nos compele ao esquecimento e à destruição das memórias (Derrida, 1995/1998, p. 11). Derrida descreve a destruição do arquivo como um ato iconoclástico, comparável à destruição de um monumento (Lozier, 2013, p. 36). O arquivo é, simultaneamente, a unidade de conservação através da qual produzimos e expandimos o texto, mas também a unidade de destruição que o fragmenta e esvazia (Lozier, 2013, p. 36). É à interação destas duas pulsões interligadas que Derrida chama febre do arquivo ou *mal d'archive* (Lozier, 2013, p. 36).

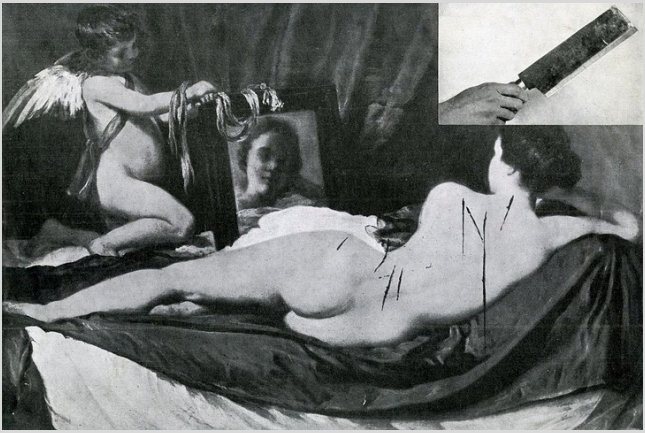


Figura 25



Figura 26

No ensaio *A Note Upon the 'Mystic Writing-Pad'*, de 1925, Freud aborda um dispositivo comummente conhecido como "Printator" ou "Magic Slate", um equipamento que permite criar registos na sua superfície com um estilete e apagá-los posteriormente através de um sistema de duas camadas: uma de cera, que os recebe, e outra de plástico, que os apaga. O conceito é semelhante ao de um quadro de ardósia. Freud descreve esta ferramenta como uma metáfora para a mente humana: a camada de cera corresponde à mente inconsciente, que retém as impressões recebidas, ao passo que a camada de plástico corresponde à mente consciente, que se renova constantemente à medida que novas impressões emergem (Williams, 2024, como citado em Prevost, 2024).

No contexto da exploração do conceito do “Magic Slate”, Freud afirma que as ferramentas auxiliares construídas pelo Homem reproduzem os sentidos humanos, mas que os dispositivos que simulam a memória são particularmente imperfeitos nesta tarefa, uma vez que, ao contrário do que acontece no nosso dispositivo mental, estes não conseguem registar simultaneamente traços de memória permanentes (mas alteráveis) e novas perceções de forma ilimitada (Freud, 1925, p. 20). Nos dispositivos auxiliares à memória, estas duas características parecem ser mutuamente exclusivas (Freud, 1925, p. 20). Neste sentido, Freud caracteriza o arquivo como uma ferramenta de expansão da memória que, apesar de partilhar com ela algumas características, nunca lhe será equivalente. Deste modo, o arquivo é uma ferramenta de esquecimento institucionalizado e de apagamento de traços, mas também uma prática que contribui para a sua preservação e para a sua recordação (Zylinska, 2017, p. 174).

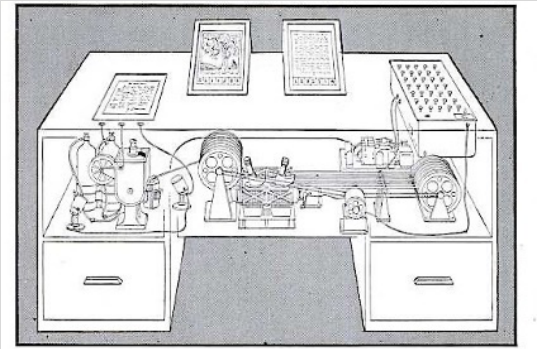
Partindo destas reflexões de Freud, Derrida incorpora a pulsão de morte ou destruição como contradição da pulsão de vida ou conservação no contexto da arquivística. Sem a possibilidade de esquecimento radical, não existiria a necessidade de arquivar, ou seja, sem a ameaça da pulsão de morte, de um fim, não existiria uma febre do arquivo (Derrida, 1995/1998, p. 19). O caso de estudo do "Magic Slate" pode ser equiparado a experiências posteriores no universo das ciências da comunicação, como o trabalho de Vannevar Bush, entre outros. A evolução das ciências da comunicação baseia-se, em parte, nesta procura de reproduzir o dispositivo mnemónico humano o mais fielmente possível, uma expressão da febre do arquivo.

Seguindo a linha de pensamento de Freud e Derrida, Moran afirma que o arquivo não é limitado apenas pela finitude do tempo e dos recursos, mas também pela própria estrutura psíquica humana, que tende para a destruição e para um desejo perverso de esquecimento, que existe dentro da economia da memória e, por conseguinte, do arquivo (2004, p. 286). Paradoxalmente, a pulsão de morte também contribui para a preservação da memória. O esquecimento e a preservação são duas faces da mesma moeda, estando interligados de forma simbiótica. A produção do arquivo é um substituto do representado, um vestígio mnemónico que significa sempre apagamento, repressão e esquecimento do objeto real que estamos a preservar (Moran, 2004, p. 286).

A febre do arquivo é gerada pela batalha constante entre a pulsão de morte e a pulsão de conservação, mas, ao longo da história, segundo Derrida, a pulsão de morte por vezes domina, como sucede em casos de genocídio (Lozier, 2013, p. 45). No entanto, é importante recordar que o desejo mnemónico é ativado especialmente nos momentos de maior violência, nos quais as ligações materiais tradicionais entre sujeitos, objetos e a sua representação parecem estar à margem da deslocação ou do desaparecimento (Buchloh, 1999, p. 136). No contexto da Alemanha do pós-guerra, como resposta ao apagamento histórico, observamos a colisão entre a rejeição coletiva da história, a repressão de um passado recente e uma produção imagética acelerada que, como forma de compensação, procurava despertar desejos e consumos artificiais (Buchloh, 1999, p. 136). Neste sentido, Warburg defende que a construção de uma memória social assenta sempre na ligação indissociável entre o mnemónico e o traumático (Buchloh, 1999, p. 122).

> Tantos anos vão ser passados a pesquisar, estudar, classificar, antes de a minha vida estar resguardada, cuidadosamente organizada e rotulada num espaço seguro – protegido contra roubo, incêndio, guerra nuclear – de onde será possível retirá-la e montá-la a qualquer momento. Então, seguro de que nunca morrerei, posso finalmente descansar.
>
> (Boltanski, 1969, p. 25)

Joaquim Pinto Vieira afirma que nunca haverá um arquivo satisfatório, mas que a sua presença é a única escolha possível, dado que abdicar desta ferramenta de atribuição de valor à nossa experiência e à experiência do outro, que orienta e dá sentido às nossas ideias, seria um erro (2016, p. 4). A construção de acervos e o colecionismo são atividades profundamente associadas à natureza humana, ao funcionamento do inconsciente e às pulsões inerentes ao nosso aparelho psíquico. Tratam-se de processos que nos protegem do confronto com a morte, enquanto nos aproximam dela.



MEMEX in the form of a desk would instantly bring files and material on any subject to the operator's fingertips. Slanting translucent viewing screens magnify supermicrofilm filed by code numbers. At left is a mechanism which automatically photographs longhand notes, pictures and letters, then files them in the desk for future reference.

Figura 27

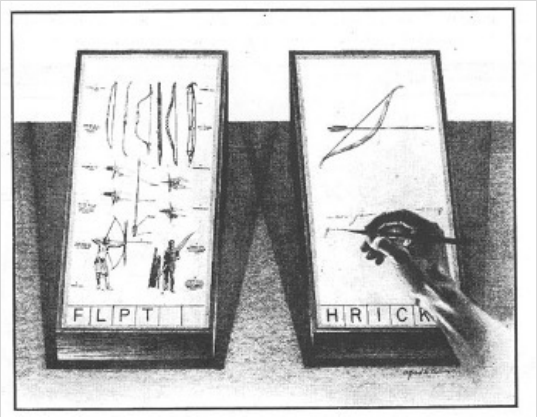


Figura 28



Figura 29



Figura 30

Derrida reconhece, na teoria psicanalítica de Freud, a necessidade de recuperar momentos de origem, começos que, enganosamente, reconhecemos como a verdade (Steedman, 2002, p. 3). A febre do arquivo representa este desejo de possuir a verdade através das origens (Steedman, 2002, p. 3). Segundo Derrida, este desejo é sobretudo característico da sociedade ocidental, obcecada por encontrar começos e origens (Steedman, 2002, p. 5). Deste modo, o autor caracteriza o arquivo como uma febre, uma procura incessante pelo arquivo interminável, a prática vitalícia de acumulação constante de documentos, de preenchimento do arquivo à medida que este se anarquiva[1], um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de regressar à origem absoluta (Derrida, 1995/1998, p. 91).

A condição humana requer o ato de arquivar, armazenar, repetir e recordar, uma determinação que coexiste com a necessidade de enterrar, substituir, destruir e esquecer as coisas, confronto que encontra espaço seguro no arquivo (Zylinska, 2017, p. 192). O arquivo aparenta ser feito de começos, quando, na verdade, é composto de fins, um repositório de descontinuidades, histórias pela metade (Steedman, 2002, p. 45). O arquivo é fonte de vida, mas também de morte.

- **Figura 25** - Pintura *Vénus ao espelho* (1647) de Velasquez danificada com um machado por sufragista numa exposição na National Gallery de Londres, com imagem do respetivo machado sobreposta. Página de uma revista. 1914.

- **Figura 26** – Artigo sobre Mary Richardson, sufragista que atacou a obra de Velasquez. Página de *The Daily Mail*. 1914.

- **Figura 27** – Pormenor do anúncio ao *Strathmore Magic Show: magic kids for kids*. Retirado de uma página da revista *Children's Activities* nº11. 1948.

- **Figura 28** – Ilustração de um Memex a ser utilizado. Retirado da revista *Life* nº 19(11) pág. 124. 1944.

- **Figura 29** - Ilustração de um Memex. Retirado de uma página da revista *Life* nº 19(11) pág. 123. 1944.

- **Figura 30 -** *Vitrine de Référence*. Christian Boltanski, 1972. Açucar, pedras, tecido, cabelo, madeira, impressões em papel, fotografias, tinta e plexiglass numa caixa de madeira pintada. 72 × 122,3 × 9,6 cm.

1. O termo "anarquivar", utilizado na tradução portuguesa de *Archive Fever*, que corresponde ao termo francês "anarchive", é um conceito da autoria de Derrida. Através deste termo, o autor faz referência ao papel da pulsão de morte no ecossistema arquivístico, destacando a violência do esquecimento e o mecanismo de "superrepressão", conceito que conjuga as noções freudianas de "supressão" e "repressão" (Derrida, 1995/1998, p. 79).

2.3. Herança e Temporalidade

Embora o conceito de arquivo esteja geralmente associado a objetos mnemónicos do passado, os objetos inscritos na memória podem ser simultaneamente considerados como uma ferramenta para a conceção do futuro. Do mesmo modo, o futuro influencia as memórias do passado. O conceito de *Nachträglichkeit* (retrospetividade), introduzido por Freud na psicanálise, descreve a revisão e reconstrução de memórias de acordo com novas experiências, a influência das experiências futuras-presentes no passado e a sua conversão num passado-presente. Sendo assim, podemos depreender que o arquivo estabelece um diálogo contínuo entre o passado e o presente para o futuro (Tyacke, 2001, p. 18). O passado é contaminado pelas experiências do presente, cuja legitimação está em constante ameaça por um futuro hipotético (Moran, 2004, p. 290). Da mesma forma, as narrativas orientadas para o futuro não evitam uma viagem emocional ao passado. Qualquer projeto arquivístico que é, por natureza, orientado para o futuro é, simultaneamente, uma forma de conservar o passado para gerações futuras (Zylinska, 2017, p. 171).

Em *Archive Fever*, Derrida começa por recorrer ao pensamento de Freud sobre a influência da intergeracionalidade na estrutura psicológica humana, nomeadamente no que diz respeito aos vestígios mnemónicos de experiências de gerações passadas nas gerações subsequentes (Freud, 1939, como citado em Lazaratou e Anagnostopoulos, 2015, p. 279). Posteriormente, o autor procura compreender a perspetiva de Yerushalmi sobre o trabalho académico de Freud, que aborda a psicanálise como uma ciência de base judaica, em parte influenciada pelo conhecimento empírico de Freud, proveniente de fatores como a relação com o seu pai ou com a sua circuncisão. A perspetiva arquivológica de Derrida apresenta a procura genealógica ou de história familiar, o arquivo biológico, como o principal exemplo da febre do arquivo. Segundo a tese de Derrida, sem a autoridade irreprimível da memória transgeracional, limítrofe à veneração dos antepassados (Tyacke, 2001, p. 16), não existiria história da cultura, nem se colocariam questões de memória e arquivo, de patriarquivo e matriarquivo, nem haveria razão para comunicarmos com os nossos antepassados sob a forma de espectros (Derrida, 1995/1998, pp. 35-36).

Segundo Lazaratou e Anagnostopoulos, a genealogia carrega o fio condutor da lógica da vida. Geração após geração, cabe-nos ocupar um lugar previamente idealizado na cadeia de identificações inconscientes e ser reconhecidos pela nossa figura parental, que terá de nos ceder o seu lugar (Lazaratou e Anagnostopoulos, 2015, p. 278). Os autores também observam que a nomeação é a primeira verbalização, uma forma de definir uma pessoa na sua individualidade, e o primeiro registo simbólico, nomeadamente, de transmissão hereditária (Lazaratou e Anagnostopoulos, 2015, p. 281). De acordo com os autores, o uso do patronímico, comum a diferentes culturas à escala global, revela a associação do nome próprio a uma crença na reincarnação geracional, como a sua associação à crença de que o avô (*grandfather*) renasce no neto (*grandchild*), ou à crença de que um familiar recém-falecido renasce no primeiro descendente do mesmo género (Lazaratou e Anagnostopoulos, 2015, p. 281). O papel genealógico da nomeação é uma expressão da crença num ciclo de reaparição, numa identidade transgeracional dos mortos e dos vivos que alimenta a identidade regente dos indivíduos de determinada família (Lazaratou e Anagnostopoulos, 2015, p. 281).

Neste sentido, ao longo do processo de transmissão intergeracional, os descendentes poderão carregar um peso associado a potenciais segredos de gerações passadas. Lazaratou e Anagnostopoulos descrevem um caso de estudo de Barbara Shapiro, psicoterapeuta na Universidade da Pensilvânia, que refere um paciente que começou a apresentar sintomatologia depressiva durante a adolescência. A mãe do sujeito acabou por discutir com a terapeuta o facto de o seu filho ter herdado o nome do avô, confessando que este era bipolar e que a condição o levou a cometer suicídio, um evento sobre o qual o resto da família não tinha conhecimento. Para além da potencial transmissão genética da condição de bipolaridade, os autores colocam a hipótese de, devido a uma projeção, derivada da herança de um nome e da história associada, a mãe ter predeterminado o destino do seu filho (Lazaratou e Anagnostopoulos, 2015, p. 281).

Este caso de estudo vem reforçar a importância do impacto que a herança, bem como as respetivas projeções e associações genealógicas, poderá ter na identidade pessoal de cada elemento familiar. Os fantasmas dos antepassados mortos podem consumir os vivos, por vezes justificando a necessidade de uma intervenção terapêutica que trabalhe o material transgeracional, no sentido de valorizar a vida e os vivos acima da morte e dos espectros (Lazaratou e Anagnostopoulos, 2015, p. 281).

No contexto de um conjunto de ensaios editados no *Journal of Family History*, Gloyn, Crewe, King, Woodham e Blair exploram, numa perspetiva arqueológica e histórica, os processos de conservação e curadoria que moldam as narrativas familiares intergeracionais. A história familiar e a genealogia são temas que se tornaram mais relevantes na época contemporânea, integrando progressivamente a consciência social. Isto deve-se, em parte, à influência dos *media*. No contexto das tecnologias de comunicação, popularizaram-se programas televisivos que determinam laços de parentalidade e são promovidos testes de ADN que detalham milhares de anos de informação genética e genealógica com relativa eficácia (Gloyn *et al.*, 2018, p. 158). A cultura de valorização da herança é reforçada por uma sociedade que evolui de acordo com ideais de conservação, participação e autossustentação (Taylor, 1982, p. 123). A sociedade contemporânea baseia o desenvolvimento pessoal num presente e num futuro que se inter-relacionam de forma mais integrada com o passado, tanto a nível individual como a nível familiar e comunitário, numa procura de identidade pessoal inflacionada por uma era de rápidas mudanças (Taylor, 1982, p. 123).

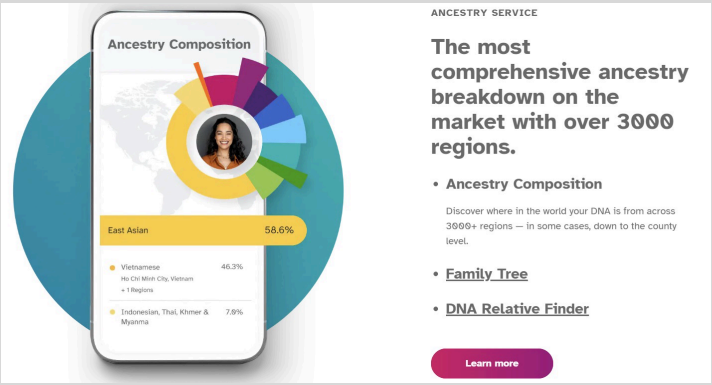


Figura 31



Figura 32

O arquivo familiar é composto, por um lado, por objetos tangíveis, cuidadosamente herdados pela família ao longo do tempo, e, por outro, por objetos intangíveis, como momentos memoráveis ou eventos anedóticos associados a um ou mais elementos da família (Gloyn *et al.*, 2018, p. 160). O arquivo familiar funciona como um repositório de propósito familiar, uma prática que assegura a identidade da família e a sua inscrição em narrativas históricas nacionais e internacionais (Gloyn *et al.*, 2018, p. 167). Neste processo, os objetos herdados são ferramentas com uma função apotropaica (Pamuk, 2012, como citado em Gloyn *et al.*, 2018, p. 163), utilizados no ritual de identidade familiar que informa os indivíduos sobre a sua conduta enquanto membros de determinada família (Gloyn *et al.*, 2018, p. 166). Ou seja, através dos objetos herdados e arquivados no contexto familiar, uma determinada família constrói uma autobiografia conjunta, um repositório de memórias coletivas que afeta a memória individual de cada um dos seus elementos, assim como a forma como os indivíduos são recordados na sua comunidade em geral (Shore, 2009, como citado em Woodham *et al.*, 2018, p. 206).

No contexto da arquivística, têm-se vindo a quebrar barreiras e preconceitos associados a uma história do arquivo vastamente influenciada pelos objetivos imperiais do Ocidente. Surge, desta forma, a necessidade de dar visibilidade às nuances apagadas por uma visão do arquivo familiar que se define por conceitos binários como público e privado ou gerido e não gerido (Woodham *et al.*, 2018, p. 204). É igualmente importante atentar na relação simbiótica que arquivistas e espaços relacionados com a gestão institucional do arquivo, nomeadamente os espaços museológicos, podem ter com o arquivo dito banal (Woodham *et al.*, 2018, p. 204). A compreensão das heranças e da história social e oral permite uma consideração mais informada dos objetos arquivados em determinadas coleções, como se pode verificar com a nova abordagem do arquivo no contexto académico e institucional, que tem vindo a ser aplicada nos últimos 60 anos (Woodham *et al.*, 2018, p. 204). Estas alterações assentam na observação de que o arquivo faz parte de um sistema não exclusivo, no qual os elementos comunicam entre si e poderão ser utilizados para uma compreensão geral mais aprofundada da estrutura arquivística. Não existe meta-arquivo (Derrida, 1995/1998, p. 45).

Figura 33



Neste sentido, é necessário investir, tanto a nível institucional como académico, num exercício de sensibilização dos membros da comunidade para o valor do arquivo familiar (Woodham *et al.*, 2018, p. 205). À medida que os indivíduos procuram desenvolver a sua relação pessoal com a herança, surge a necessidade de um serviço social que proporcione ambientes nos quais estes possam relacionar-se positivamente com a sua visão e o seu papel nas narrativas familiares e comunitárias (Taylor, 1982, p. 125). Numa época em que o computador permite níveis de acessibilidade e de especificidade que potencializam a reconstrução do passado de acordo com as necessidades específicas de cada investigador (Rhoads, 1969, como citado em Taylor, 1982, p. 126), será fundamental reformar os sistemas padronizados da prática documental (Rhoads, 1969, como citado em Taylor, 1982, p. 126).

Hatton observa que o cuidado com a morte dos antepassados constitui o fundamento da genealogia familiar (Hatton, 2022, p. 11) e que as práticas mortuárias e funerárias estão na base da consciência histórica (Ruin, 2018, p. 4, como citado em Hatton, 2022, p. 2), pois oferecem provas de humanidade e cultura (Hatton, 2022, p. 2). Mantemos os mortos vivos através do conhecimento histórico, mas também através do conhecimento genealógico (Ruin, 2018, como citado em Hatton, 2022, p. 6). O túmulo é o primeiro sinal da ausência de um antepassado, a sua ausência presente, que assegura a estabilização da continuidade social (Ruin, 2018, como citado em Hatton, 2022, p. 6). A consciência de mortalidade é, em parte, proveniente da consciência de que não somos atos isolados e de autoria própria, mas sim produtos dos nossos antepassados (Harrison, 2009, p. 9, como citado em Hatton, 2022, p. 5).

Os arquivos de família são também um canal de diálogo entre familiares que já partiram e as gerações atuais, permitindo que as pessoas vivas preparem mensagens para os seus futuros descendentes (Gloyn *et al.*, 2018, p. 166). A transmissão de objetos selecionados representa, no contexto familiar, um papel equivalente aos laços entre parentes (Gloyn *et al.*, 2018, p. 166). Nomeadamente, quando nos encontramos num espaço previamente habitado por um familiar falecido, é possível estabelecer uma ligação com ele, como se o reanimássemos (Gloyn *et al.*, 2018, p. 169). Deste modo, através do arquivo familiar, aplicamos uma estratégia de atrasar ou de escapar à morte que permite uma imortalidade coletiva (Kuhn, 1995, como citada em Gloyn *et al.*, 2018, p. 169).

Assim, a morte está profundamente ligada à prática arquivística na medida em que os arquivos são compostos por objetos nos quais a realidade trans-histórica da morte é codificada (Gloyn *et al.*, 2018, p. 168). Estes objetos são comummente transferidos no momento da morte, sendo neles cristalizada uma natureza inalienável que carrega as memórias associadas a um ente querido, num processo que transforma objetos banais em bens essenciais que não podem ser descartados e, por conseguinte, devem ser arquivados (Gloyn *et al.*, 2018, p. 168). Este processo torna-se especialmente relevante em situações de défice mnemónico e de perda de coesão familiar por motivos sociais, históricos ou políticos que possam causar o apagamento da história de uma comunidade ou de uma família.


Walking Archive
3
Artifact Creature — Golem
Defender (This creature can't attack.)
Walking Archive comes into play with a +1/+1 counter on it.
At the beginning of each player's upkeep, that player draws a card for each +1/+1 counter on Walking Archive.
2 : Put a +1/+1 counter on Walking Archive.
1/1
Heather Hudson
™ & © 1993–2006 Wizards of the Coast, Inc. 169/180

Figura 34

- **Figura 31** - Captura de ecrã do website da empresa de testes de ADN *23andme*. Consultado em junho de 2025.

- **Figura 32** – Captura de ecrã do vídeo *The Original "You Are NOT The Father" Dance!* do canal de YouTube *The Maury Show*, referente ao episódio de 26 de fevereiro de 2001 (publicado em 2021).

- **Figura 33** – Fotografia da relíquia do crânio de São Tomás de Aquino sendo transportada pelas ruas de Priverno, Itália. Daniel Ibañez, Março de 2024. EWTN News.

- **Figura 34** – *Walking Archive.* Carta impressa do jogo *Magic the Gathering*. Heather Hudson, 2006. 63,5 × 88,9 mm. Wizards of the Coast / Hasbro.

2.4. Espectralidade e Luto

Segundo Freud, o luto designa o processo de sofrimento e de trabalho emocional do enlutado, durante o qual o sujeito renuncia aos laços emocionais com o objeto perdido, seja este resultado de uma morte literal ou de uma perda simbólica (Freud, 1917, como citado em Clewell, 2004, p. 44). Este processo requer um momento de hiper-recordação, ou seja, de recolha obsessiva, durante o qual o enlutado ressuscita a existência do objeto perdido no seu espaço mental, repondo a perda real por uma presença imaginária, aceitando um prémio de consolação em troca do que foi perdido (Clewell, 2004, p. 44). Falhas neste processo de compensação da perda poderão, em casos extremos, levar a uma depressão clínica (Ziarek, 1993, como citada em Clewell, 2004, p. 51). O processo de luto completa-se quando o sujeito rompe a ligação emocional com o objeto perdido e reinveste a libido disponibilizada num novo objeto (Clewell, 2004, p. 43).

Na sua teoria da formação do sujeito, nomeadamente na teoria da relação dos objetos, Freud aborda o processo narcisista como um processo em que amamos os outros menos pela sua singularidade e separação e mais pela sua capacidade de nos incorporar e de refletir as partes de nós que neles investimos (Clewell, 2004, p. 46). Podemos, deste modo, depreender que esta definição de luto caracteriza o processo de restauro da economia psíquica do sujeito como estando acima de um lamento pela perda de um objeto único (Clewell, 2004, p. 47). Ao ressuscitar o outro na memória, o sujeito procura reclamar a parte do seu eu que foi projetada no outro e que é necessária à sua autoperceção como um ser completo e autónomo (Clewell, 2004, p. 47). A perda de algo ou alguém querido pode pôr em risco a integridade psíquica do enlutado (Clewell, 2004, p. 47). No sistema da economia psíquica de Freud, no centro da qual está a substituição, através do processo de luto, o sujeito procura regular o seu sentido de identidade (Clewell, 2004, p. 47).

Na obra *Mourning and Melancholia* (1917), Freud detalha a diferença entre luto e melancolia, demonstrando que o melancólico, ao contrário do enlutado, não consegue quebrar o investimento libidinal no objeto perdido que, na verdade, foi necessariamente rompido no momento da sua morte (Clewell, 2004, p. 60). O melancólico também não consegue reinvestir esta libido num objeto de consolação, pelo que internaliza a perda e carrega o objeto perdido como uma parte de si mesmo (Clewell, 2004, p. 60).

De acordo com Clewell, para Freud, o processo melancólico é um processo ambivalente, uma vez que os sentimentos predominantes de amor pelo objeto perdido, que permitem um encerramento saudável do luto, entram em conflito com os sentimentos de ódio (Freud, 1915, como citado em Clewell, 2004, p. 59). Estes sentimentos de ódio resultam de uma desilusão que impossibilita o melancólico de desistir da ligação ao objeto perdido, pelo menos até tomar consciência do conflito e procurar a sua resolução (Freud, 1915, como citado em Clewell, 2004, p. 59). Ao longo deste processo, o sujeito melancólico culpabiliza-se, ataca-se, sofre de baixa autoestima e espera ser castigado (Freud, 1915, como citado em Clewell, 2004, p. 59). A perda leva a uma batalha entre a pulsão de vida e a pulsão de morte do enlutado, entre o desejo de viver, que requer abandonar o outro, e o desejo de permanecer preso ao outro, próprio de um processo melancólico, que requer segui-lo até à morte (Clewell, 2004, p. 46).

Posteriormente, em *The Ego and the Id* (1923), Freud dilui a separação total entre o processo de luto e o processo melancólico, integrando a melancolia no processo de luto. O trabalho de luto deixa de ser abordado como um caminho que requer o abandono do objeto perdido e o subsequente investimento libidinal num novo objeto, passando a ser abordado como um processo que exige a integração do objeto perdido na identidade do enlutado, que o preserva como parte de si. De acordo com esta perspetiva, o processo de sofrimento no contexto do luto é observado como um trabalho provavelmente interminável (Clewell, 2004, p. 61). Surge a possibilidade de o luto não se tratar de uma substituição do objeto perdido, mas sim da sua internalização afirmativa e amorosa (Clewell, 2004, p. 64). Neste sentido, Clewell interpreta a teoria do luto de Freud como uma abordagem que rejeita o autocastigo do enlutado e que permite que ele viva em função das suas perdas, estabelecendo uma relação íntima e ética entre passado e futuro, no trabalho presente de luto interminável (Clewell, 2004, p. 65).

Figura 35



Apesar de tudo, a distinção rigorosa entre o enlutado e o objeto de luto, por influência do modelo de luto de Freud, é adotada pela cultura ocidental contemporânea. Atualmente, o enlutado é socialmente encorajado a matar emocionalmente o objeto perdido após este ter morrido de facto (Kirkby, 2006, p. 465). Esta abordagem do processo de luto exige que o enlutado abandone um objeto querido que agora é indefeso, o que gera um conflito psicológico entre a parte boa do enlutado, que pretende preservar o objeto perdido, e a parte má, que deve abandonar parcialmente o objeto perdido e procurar um novo objeto de amor no mundo dos vivos (a pulsão de vida e a pulsão de morte, respetivamente) (Kirkby, 2006, p. 465). Sobretudo no contexto de uma sociedade pós-capitalista, cujo funcionamento requer uma rápida desistência dos mortos em função da produtividade, o processo de luto torna-se mais doloroso, culposo, agressivo e odioso (Kirkby, 2006, p. 465). Desta forma, a atual perspetiva sobre a morte e o luto parece ter sido gradualmente moldada pela profissionalização e sanitização dos rituais próprios destes acontecimentos (Sweeting e Gilhooley, 1992, como citadas em Matthews, 2006, p. 113).

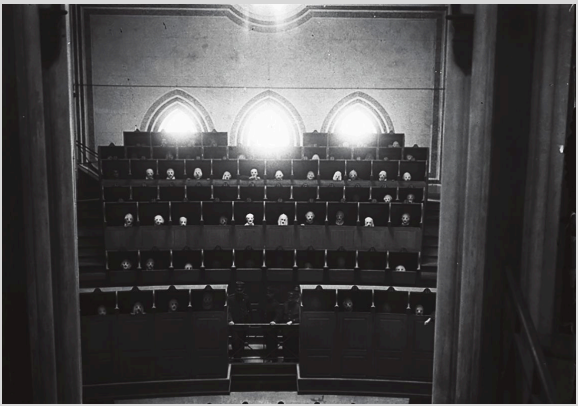


Figura 36

Semelhante à perspetiva de Foucault sobre a instituição prisional, a abordagem social à morte e ao luto progride de uma cultura do espetáculo para uma cultura da ocultação (Foucault, 1995, como citado em Matthews, 2006, p. 113). Atualmente, é possível estar socialmente morto antes da morte biológica (Sweeting e Gilhooley, 1992, como citadas em Matthews, 2006, p. 113), dado que a maioria das pessoas morre em hospitais, rodeada de tecnologia, e não em casa, na presença de símbolos familiares (Imber-Black, 1991, p. 208-9, como citada em Matthews, 2006, p. 112). As indústrias funerária e médica alteraram os rituais associados ao processo de morte e luto, eliminando a necessidade de contacto direto com a morte e a perda, optando por evitar o confronto com a morte, que, apesar de potencialmente desconfortável, é uma parte essencial da vida humana e de um processo de luto saudável (Imber-Black, 1991, p. 208-9, como citada em Matthews, 2006, p. 112).

Figura 37



Em suma, podemos afirmar que a cultura atual separa as pessoas saudáveis e vivas das pessoas doentes e mortas, colocando mais um obstáculo no caminho do luto, que começa a ser abordado como um problema e não como um processo natural e necessário. Progressivamente, os membros da sociedade ocidental estão, pelas suas próprias mãos, a ser deixados sozinhos com a perda, sendo obrigados a enfrentar o processo de luto sem as valiosas lições dos seus antepassados (Matthews, 2006, p. 113).

Alinhando-se, em parte, com a perspetiva de Freud, a abordagem de Derrida ao luto pode ser considerada uma proposta que despatologiza este processo e o aborda como uma oportunidade de manter o contacto com o legado dos mortos, que permanecem simultaneamente em nós e para além de nós (Derrida, 2001, como citado em Kirkby, 2006, p. 461). Derrida aborda o trabalho de luto como uma forma de alimentar a autorrelação do enlutado e motivar um envolvimento contínuo com o objeto perdido (Kirkby, 2006, p. 464). Segundo o autor, todas as relações interpessoais têm em conta o luto desde o início, sendo que um elemento de determinada relação terá necessariamente de viver para ver o outro morrer (Kirkby, 2006, p. 464). Deste modo, Derrida demonstra que a memória que guardamos daqueles que amamos nos torna quem somos, sendo que a vida é construída pelas memórias futuras da morte dos outros (Kirkby, 2006, p. 464).



Neste sentido, para Derrida, o luto não requer rutura ou transferência e substituição, mas sim incorporação, ou seja, uma internalização do objeto perdido pelo ego, através da construção de um túmulo interior que não o isola, mas mantém as portas abertas e permite uma comunicação constante com os mortos (Kirkby, 2006, p. 466). O modelo derridiano respeita o objeto perdido como "o outro" e permite um processo de luto independente e livre, que consiste num encontro criativo e contínuo com aquele que partiu numa memória externa, produtiva e orientada para o futuro, enfatizando a resolução da responsabilidade que herdamos do objeto perdido (Kirkby, 2006, p. 469-p. 470).

Segundo Derrida, o luto valoriza o conceito de comunidade e de conexão com os mortos, uma espiritualidade que concebe um espaço maior do que nós, um espaço longínquo que existe no nosso interior (Kirkby, 2006, p. 469-p. 470). Os mortos habitam no nosso interior, mas não lhes pertencemos, vemos a sua imagem e somos vistos por eles num processo simbiótico (Kirkby, 2006, p. 471). A sua contemplação e a sua lei influenciam-nos. Neste sentido, concedemos a nossa abertura e a possibilidade de nos reconstruirmos, oferecendo-nos como herdeiros de um trabalho interminável de questionamento, leitura, releitura e análise (Kirkby, 2006, p. 471).

Em *The Uncanny* (1919), Freud explora objetos que são simultaneamente assustadores e familiares, uma característica geralmente associada a elementos psicologicamente reprimidos, recorrentemente relacionados com temas como a morte e os espectros (Freud, 1919, como citado em Hatton, 2002, p. 6). Apesar de nunca ter sido diretamente abordado por Freud, o conceito de espectros está intimamente relacionado com os seus pensamentos em *The Uncanny*, sobretudo no que se refere às formações do inconsciente herdadas de uma figura parental pelo inconsciente de uma criança (Abraham e Torok, 1994, como citados por Hatton, 2002, p. 6).

Os pensamentos de Freud em questão inspiraram a obra *The Specters of Marx* (1993), na qual Derrida desenvolve, em parte, a sua perspetiva sobre os espectros, estabelecendo a assombrologia[2] como um conceito filosófico relativo ao conjunto de ideias que se referem à compreensão dos espectros, quando aplicados a diferentes contextos sociopolíticos.

A teoria dos espectros de Derrida observa ainda a relevância da comunicação constante com os antepassados através da memória, nomeadamente através da acumulação de documentos, monumentos e artefactos, preservados como ato de luto, assim como de rituais de enterro e da construção de espaços destinados a serem habitados pelos mortos (Gadamer, 1981, como citado em Hatton, 2022, p. 4). Deste modo, os mortos influenciam constantemente a nossa conduta (Gadamer, 1981, como citado em Hatton, 2022, p. 4). Antes de se alojarem a si próprios, os humanos já albergavam os mortos em túmulos, no solo, na memória, em instituições, genes, livros e sonhos (Harrison, 2009, como citado em Hatton, 2022, p. 8). É indubitável que viver em comunhão com os mortos e permitir que estes permaneçam junto dos vivos é essencial a um sistema social completo, ideia que sustenta a relevância que Derrida atribui aos espectros.

A assombrologia está na base da relação entre morte, luto, genealogia e arquivo em *Archive Fever*. Derrida aborda a espectralidade como um veículo de veracidade, observando que os encontros com os espectros são indestrutíveis e inegáveis e que a verdade espectral é irredutível à explicação (Derrida, 1995/1998, pp. 113-115). Neste sentido, para Derrida, a estrutura do arquivo é, *a priori*, espectral, consistindo num espaço composto por uma série de vestígios inter-referentes, situado entre o presente e o ausente, o visível e o invisível (Derrida, 1995/1998, p. 110). Tal como o trauma, o arquivo é espectral pela sua ubiquidade, pela sua aura enigmática e pelos seus constantes retornos (Nadal e Calvo, 2018, p. 4). O contexto genealógico é, no que diz respeito ao arquivo, especialmente fantasmagórico, tendo em conta que o espaço familiar se revela particularmente fértil para a transmissão de segredos e traumas do inconsciente de um elemento da família para um descendente ou, como é observável no contexto de situações profundamente traumáticas, como genocídios, de várias gerações de descendentes (Hatton, 2022, p. 8).

De acordo com a interpretação do trabalho de Yerushalmi por Derrida, salienta-se ainda a relevância do papel do historiador como profissional que fala em nome dos mortos, interpretando os espectros e comunicando esta interpretação, numa atitude ressurrecionista que é essencial à construção da história (Steedman, 2002, p. 38). A existência de uma estrutura arquivística implica a criação de um passado que é moldado pela atribuição de crenças e sentimentos idealizados aos espectros (Steedman, 2002, p. 38). O historiador tem a tarefa de pacificar os espíritos dos mortos, através de uma forma de exorcismo, presente na atribuição de significado às breves existências dos nossos antepassados (Mitzman, 1990, pp. 42-3, como citado em Steedman, 2002, p. 71). As características espectrais do arquivo são especialmente exacerbadas no contexto do surgimento da imagem fotográfica e, posteriormente, da *media* computacional (Glavaš, 2020, p. 67), à qual Derrida aplicava o termo geral de "teletecnologias" ("teletechnologies") (Strathausen, 2009, p. 142).



Figura 38

- **Figura 35** - *Gogol burning the manuscript of the second part of "Dead Souls"*. Ilya Repin, 1909. Óleo em tela. 81 × 134,5 cm. Tretyakov Gallery, Moscovo, Rússia.

- **Figura 36** – *22474*. Joshua Benoliel, 5 de fevereiro de 1913. Negativo em gelatina de vidro, 8,9 × 11,8 cm. Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, Lisboa, Portugal.

- **Figura 37** – *22474*. José Luís Neto, 2000. Série de 24 impressões em prata coloidal. 41 × 31 cm (cada). Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.

- **Figura 38** – *Théâtre d'ombres*. Christian Boltasnki, 1984 – 1997. Instalação de luz com 20 figuras de cartão projetadas sobre três paredes através de um projetor de luz e de ventoinhas. Fotografia publicada por Frederic Pauvreau na plataforma Flickr, em 2020.

---

2. A palavra "hauntology", criada por Derrida na obra *Specters of Marx* (1993), conjuga as noções de "ontology" (ontologia) e "haunting" (assombramento). Esta palavra refere-se ao conceito da presença espectral do passado no presente, ou seja, à forma como o passado influencia o presente (Derrida, 1993/1994, p. 10). Deste modo, através do termo em questão, Derrida procura expressar uma forma de assombração temporal, na qual as memórias e imagens passadas continuam a ter impacto no presente e a influenciar perspetivas futuras (Derrida, 1993/1994, p. 10).

   Em inglês, o termo "hauntology" pode ser substituído pelos termos "spectral studies", "spectralities" e "spectral turn". Em português, o conceito de "hauntology" é maioritariamente traduzido como "assombrologia", embora também se utilizem os termos "rondologia", "espectrologia" ou "fantologia". Como referência à tradução portuguesa de *hauntology*, podemos referir o artigo "A marcha dos espectros não-nascidos: antinatalismo, assombrologia e futuros históricos", escrito em 2024 por Jorge de Lara e Gabriel Lopes e publicado no volume 32 da revista *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*.



3. A Febre do Arquivo Geracional:

Casos Práticos

3.1. Arquivo, Luto e Imagem: Fotografia Fantasma

A fotografia é um meio polissémico que, mantendo a credibilidade da realidade objetiva, recorre à ficção e interage com o imaginário mnemónico e a perspetiva temporal, levando o espectador a interagir com histórias e mitos e a questionar a sua perceção da realidade (Rosemier, 2021, p. 21). *On Photography* (1977) de Susan Sontag e *Camera Lucida* (1980) de Roland Barthes foram obras pioneiras na discussão da relação entre a fotografia, o arquivo, a morte, o luto, o tempo e a memória. Para uma melhor compreensão do arquivo icónico e familiar, é necessário entender o papel da fotografia como objeto espectral que influenciou vastamente as práticas mnemónicas e genealógicas, assim como a relação da humanidade com a morte.

Em *Camera Lucida* (1980), Barthes descreve a relação entre fotografia e referente, considerando o processo fotográfico como o advento do próprio como o outro, uma dissociação entre consciência e identidade (Barthes, 1980, p. 12). Segundo o autor, quando são fotografados, os sujeitos percecionam a sua transformação num objeto museológico ou numa essência imaginária (Barthes, 1980, p. 14). A fotografia é concebida como um processo no qual o fotógrafo, no papel de um mercenário da morte, imortaliza o sujeito, transformando-o em imagem total, ou seja, morte em pessoa (Barthes, 1980, p. 14). Neste sentido, a morte é caracterizada como o *eidos* da fotografia, que por sua vez transforma o sujeito num *eidolon*, num objeto que já não é real, um fantasma ou uma cópia (Barthes, 1980, pp. 14-15). Tal como o arquivo, o processo fotográfico satisfaz a necessidade de imortalizar os acontecimentos através do registo de um espaço que não pertence ao mundo dos vivos nem ao mundo dos mortos, uma representação do sujeito que é discordante do seu estado real e presente.



Figura 39



Figura 40

No entanto, apesar de produzir um distanciamento do sujeito perante a realidade, a fotografia é o único meio onde a sua presença é uma garantia. Perante uma fotografia, o espectador reconhece a presença do referente de forma definitiva mas, simultaneamente, prorrogada (Barthes, 1980, p. 77). A fotografia é uma emanação literal do referente, consistindo num entrelaçamento perverso do real com o vivo, um certificado de presença num tempo passado (Barthes, 1980, pp. 79-80). Indiferente a intermediários, o processo fotográfico constrói uma nova realidade que não é acessível, quebrando a resistência do espectador ao passado e à história e, por conseguinte, dividindo a história da humanidade (Barthes, 1980, pp. 87-88). Perante o acesso a uma realidade que já não é meramente mediada pelo papel do historiador (Barthes, 1980, p. 80), mas pela interpretação visual, é-nos permitida uma democratização da interpretação histórica através da comprovação ótica e, como tal, uma democratização do acesso e produção do arquivo histórico.

No contexto da fotografia enquanto meio de interpretação histórica, Susan Sontag aproxima a prática fotográfica da mentalidade surrealista, na medida em que, apesar de a fotografia permitir construir uma cópia do mundo, esta cópia é mais restrita e mais dramática do que a realidade observada pela visão natural (Sontag, 1977/2008, p. 52). Segundo esta perspetiva, a fotografia não se manifesta tanto como uma tentativa de compreender o mundo, mas mais como uma tentativa de o colecionar (Sontag, 1977/2008, p. 82). A fotografia não está, deste modo, associada ao seu valor como meio de transmissão de informação verdadeira, pois, em situações quotidianas, fora do contexto da criação de inventários para fins profissionais, a sua relevância informativa está ao nível da ficção (Sontag, 1977/2008, p. 22). Tal como Barthes, Sontag estabelece a equiparação do objeto fotográfico a um vestígio, a uma estampa do real, a um objeto semelhante a uma pegada ou a uma relíquia religiosa (Sontag, 1977/2008, p. 154) e, simultaneamente, concebe-a como um veículo que permite exteriorizar a realidade, dualidade que também é própria do arquivo.

Apesar de tudo, a fotografia tem um valor mnemónico sem precedentes, sobretudo no contexto de conservação de momentos e pessoas com as quais temos uma relação sentimental. Ao fotografar uma pessoa, asseguramos que a luz à qual ela foi exposta chegará a gerações futuras. Neste sentido, Sontag compara o impacto das fotografias de pessoas perdidas ao impacto dos raios astrais, que observamos muito depois de serem emitidos, uma realidade simultaneamente distante e passada, mas próxima e presente (Sontag, 1977, como citada em Barthes, 1980, pp. 80-81). Da mesma forma, a autora estabelece a metáfora de um cordão umbilical que conecta o corpo do objeto fotografado ao observador, uma ligação não palpável, mas carnal (Sontag, 1977, como citada em Barthes, 1980, pp. 80-81). Trata-se, pois, de uma transferência da realidade para o objeto da sua reprodução (Bazin, 1960, como citado em Rosemier, 2021, p. 5). Sobretudo no contexto da fotografia analógica, em que os corpos são imortalizados por meio de metais preciosos, tal como acontece com as relíquias e os monumentos, estamos na presença de um processo alquímico, um processo vivo (Barthes, 1980, p. 81), no qual um objeto tridimensional é transmutado numa efígie bidimensional (Barthes, 1980, p. 88).

A fotografia é, deste modo, um meio ideal para a construção do arquivo genealógico, visto que as suas características sinergizam de forma ideal com as propriedades e funções do arquivo. Da mesma forma, de acordo com as características do meio fotográfico definidas por estes autores, podemos compreender as razões da associação comum entre a fotografia e os conceitos fantasmagóricos explorados por Freud e Derrida. As características associadas à assombrologia, nomeadamente a reprodução do que não pode ser reproduzido, a presença como ausência, a incontemporaneidade do presente e a melancolia associada ao luto, entre outras, são também apanágios do meio fotográfico (Rosemier, 2021, p. 4). Segundo Barthes, todas as fotografias são um retorno dos mortos (Barthes, 1980, p. 9). O autor compara a fotografia a um *Tableau Vivant*, um espaço de figuras imóveis sob as quais vemos os mortos (Barthes, 1980, p. 32). A fotografia é, deste modo, um espaço de ressurreição (Barthes, 1980, p. 82).

Da mesma forma, Sontag caracteriza a fotografia como um *memento mori*, considerando o ato de fotografar como uma forma de participar num espaço de mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade do outro (Sontag, 1977/2008, p. 15). Para Sontag, a fotografia é um inventário da mortalidade, uma afirmação da inocência e da vulnerabilidade de vidas que se dirigem à destruição. A morte assombra todas as fotografias, uma prática trasmutante que converte o presente em passado e vida em morte de forma instantânea (Sontag, 1977/2008, p. 70). Neste sentido, Barthes acrescenta que as fotografias têm a capacidade de nos permitir projetar a morte, futura ou presente, no passado dos sujeitos fotografados, levando-nos, quase como se de uma condição psíquica se tratasse, a recear o futuro de catástrofes que já aconteceram (Barthes, 1980, p. 96).

É precisamente por esta capacidade sem precedentes de preservar algo diretamente moldado da realidade que André Bazin estabelece a comparação entre a fotografia e a máscara mortuária (Bazin, 1960, p. 4, como citado em Kaplan, 2010, p. 47). Tanto a fotografia como a máscara mortuária expressam uma temporalidade partilhada que representa a nossa finitude e sugere os limites da nossa perceção visual (Kaplan, 2010, p. 48). O autor utiliza o álbum familiar como exemplo de um suporte fotográfico particularmente fantasmagórico, porque, tal como as máscaras mortuárias, demonstra esta componente genealógica e pessoal de conservação geracional (Kaplan, 2010, p. 48). Como suporte arquivológico, o álbum familiar inscreve a fotografia como a nova máscara mortuária na era da reprodutibilidade técnica (Kaplan, 2010, p. 48). No entanto, o registo fotográfico produz o efeito da máscara mortuária antes da morte, afastando-se da finalidade que lhe era tradicionalmente associada e multiplicando o seu efeito sobre aqueles que ainda estão vivos, o que torna a prática fotográfica especialmente espectral (Kaplan, 2010, p. 48). Do mesmo modo, Kaplan retoma as reflexões de Jean-Luc Nancy, que destaca o papel da fotografia como relíquia da morte, de acordo com a perceção da prática como uma raspagem do corpo (Nancy, 2005, p. 107, como citado em Kaplan, 2010, p. 49). Estes princípios aproximam-se da ideia proposta por Balzac, que acreditava que, ao ser fotografado, uma camada fantasmagórica era removida do seu corpo e transferida para a fotografia, ou seja, que a fotografia era uma captura literal de uma parte de si (Kaplan, 2010, p. 49). Este conceito de presença como ausência caracteriza uma existência metafísica do sujeito fotográfico, essencial à estrutura desconstrutivista e assombrológica da imagem proposta por Derrida (Kaplan, 2010, p. 49).

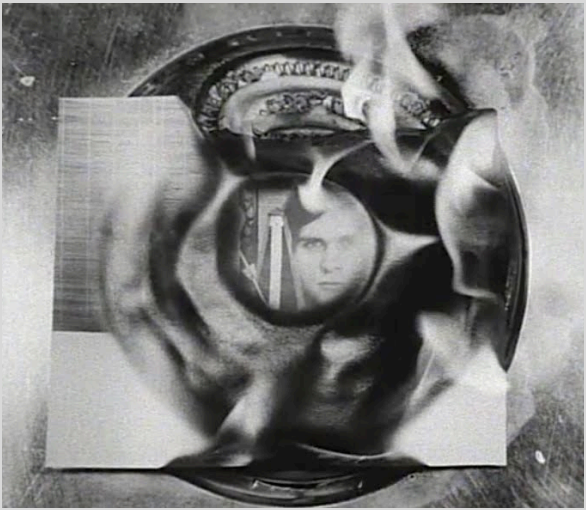


Figura 41



Figura 42

Na sua eulogia a Barthes, Derrida salienta o poder fantasmagórico que ambos atribuem à fotografia, caracterizando o espaço fotográfico como um espaço marginal e límbico que desconstrói a metafísica da presença (Derrida, 2007, p. 279, como citado em Kaplan, 2010, p. 55). Derrida refere que a distinção entre a vida e a morte é tão insubstancial como o momento em que o obturador abre e fecha (1988, p. 41), o momento que separa a pose inicial do sujeito da pose registada na fotografia (Barthes, 1980, p. 92, como citado em Derrida, 1988, p. 41). À semelhança do espaço fotográfico, o conceito de fantasmas diz respeito à presença do outro no mesmo, do *punctum* no *studium*[3], do sujeito morto que reside no vivo (Derrida, 1988, pp. 41-42). Apesar de não estar mais presente, o facto de o sujeito fotográfico ter estado ali (*has-been-there*) marca o retorno do referente, que assume a forma de uma assombração, ou seja, o retorno do morto, cuja aparição espectral no espaço fotográfico é uma emanação ou uma emissão (um *eidolon*), uma alucinação metonímica, um pedaço do outro, o referente, que se manifesta perante o eu, o sujeito, e o integra (Derrida, 1988, p. 54), como se o espírito do referente possuísse o espectador. A posição de Derrida sobre a relação entre fotografia e assombrologia aproxima-se, deste modo, à ideia de Nancy de que a fotografia sobrepõe a mortalidade e a finitude a uma vontade de viver e sobreviver através da memória (Kaplan, 2010, p. 53). Mais do que uma máscara mortuária ou uma relíquia, a fotografia é uma forma de captação de fantasmas, de capturar aquilo que habita entre espaços e tempos, entre a vida e a morte. A fotografia opera no espaço liminar de instabilidade ontológica entre o ser e o nada (Rosemier, 2021, p. 9) para construir alucinações temporais partilhadas (Barthes, 1980, p. 117, como citado em Kaplan, 2010, p. 57).

À semelhança do arquivo, tal como descrito por Derrida, a fotografia é uma atividade paradoxal que, segundo Sontag, assenta na relação contraditória entre o desejo de legitimar a realidade e a sua subsequente deslegitimação através do ato fotográfico (Sontag, 1977/2008, p. 80). É também por esta razão que a democratização do registo da realidade através da fotografia não facilitou a criação de um passado mais concreto, mas auxiliou na construção de uma realidade composta de momentos soltos e arbitrários (Sontag, 1977/2008, p. 80), uma realidade padronizada, na qual um olhar dissociativo (Sontag, 1977/2008, p. 97) equaliza os objetos, baralhando distinções morais e desarmando o julgamento histórico devido ao conforto sentido pela ilusão de que estamos a observar o passado real (Sontag, 1977/2008, p. 71). Tal como na reflexão de Derrida sobre a febre do arquivo, podemos identificar no ato fotográfico a batalha entre a pulsão de vida e a pulsão de morte; o culto da fotografia carrega uma ansiedade de afirmar a vida e, simultaneamente, não consegue escapar ao registo da morte. A fotografia é um meio necessário para apaziguar, recordar e produzir relíquias carnais e libidinosas. No entanto, é também uma prática associada ao esquecimento, à morte e às realidades às quais não temos acesso.

É também neste sentido que Sontag reconhece que a fotografia não é um instrumento da memória, mas sim a ferramenta da sua substituição (Sontag, 1977/2008, p. 165), uma ficção científica psicológica (Sontag, 1977/2008, p. 163) que altera o passado, transforma instantaneamente o presente em passado e simula a posse do passado, presente e futuro (Sontag, 1977/2008, p. 167). Tal como no contexto do arquivo, a realidade fotografada é tão real como aquela que escolhemos não fotografar e, ao fotografar, estamos necessariamente a construir uma nova realidade, a nossa realidade. Nas palavras de Barthes, a fotografia nunca é memória, mas sim uma forma de bloquear ou substituir a memória (1980, p. 91). A fotografia é um meio violento, porque mostra a realidade quase forçosamente, sem que nada possa ser transformado e sem outras formas de contexto mnemónico (Barthes, 1980, p. 91).



Figura 43



Figura 44

Mais concretamente, ao discutir o papel genealógico e hereditário da fotografia, Sontag afirma que a memorialização de feitos por membros da família é uma das primeiras aplicações populares da fotografia, através da qual se vai construindo uma história retratual, prova das suas ligações (1977/2008, p. 8). Esta questão tem-se vindo a acentuar mais ao longo do tempo, sobretudo no contexto de uma sociedade pós-digital e pós-capitalista, na qual a família nuclear se separa dos restantes membros e é progressivamente privada de contacto com o passado familiar, sendo levada a substituir esse contacto por um simbolismo mnemónico, ou seja, por símbolos que representam e nos permitem "possuir" membros de família que se afastam (Sontag, 1977/2008, p. 9). Num contexto em que o contacto com a evolução da vida dos nossos familiares é cada vez mais reprimido, surgem inseguranças que apaziguamos de forma ritualística, nomeadamente graças ao arquivo fotográfico, para o qual transferimos as nossas relações próximas, na forma de relíquias que representam aqueles a quem não temos acesso, tanto pessoas fisicamente distantes, como pessoas falecidas (Sontag, 1977/2008, p. 8). Da mesma forma, os membros da sociedade industrializada também procuram ser fotografados, com vista a comprovarem que são reais (Sontag, 1977/2008, p. 161).

Do mesmo modo, à medida que a herança de objetos que carregam calor humano, como móveis velhos, louça dos avós ou livros, é desvalorizada, por implicar complicações não compatíveis com as prioridades contemporâneas, estes são trocados por fantasmas de papel, um arquivo de bolso que procura, sem sucesso total, substituir a transmissão de objetos apotropaicos (Sontag, 1977/2008, 68). A fotografia expressa esta tentativa de comunicar e possuir outra realidade, uma realidade suspensa no tempo em que os mortos coabitam com os vivos (Sontag, 1977/2008, 16). A produção de um arquivo fotográfico familiar tem o poder de expressar perda ao ampliar uma iconografia que exprime mistério e mortalidade (Sontag, 1977/2008, 67), uma ficção genealógica que acompanha as famílias.

Relativamente à relação entre a fotografia e o luto, torna-se relevante voltar à obra de Barthes, na qual o autor, ao refletir sobre os conceitos de *studium* e de *punctum*, descreve a forma como se relacionou com fotografias da mãe durante o processo de luto que se seguiu à sua morte. Ao consultar e organizar o arquivo fotográfico da sua mãe, o autor afirma ter-se sentido afastado dela, devido à história que os separava.

Nas fotografias, Barthes reconhecia apenas fragmentos da mãe, a sua figura, mas não a sua essência, não sendo capaz de estabelecer uma comunicação após a morte com a sua figura materna. No entanto, ao longo do processo doloroso de procurar a sua mãe através das imagens representativas da sua vida, o autor deparou-se com a fotografia que intitula de *La Photo du Jardin d'Hiver* (na tradução portuguesa, *Fotografia do Jardim de Inverno*), na qual encontrou a mãe na sua versão utópica e santificada, como um ser único.

Ao confrontar o fantasma da sua figura materna, na forma de uma fotografia, o autor sentiu que o seu processo de luto havia terminado. Através do objeto em questão, nas palavras de Derrida, o impossível realizou-se e uma fotografia, na forma de utopia, permitiu a Barthes estabelecer um contacto emocional com a sua imagem da mãe (Derrida, 1988, p. 45). A fotografia tem o poder de comunicar com o nosso inconsciente ótico, despertando instintos sentimentais (Benjamin, 1931, p. 59), conferindo a capacidade de comunicar para além da nossa consciência e de dirigir o nosso olhar de forma emocional a pormenores que estão para além da interpretação consciente das fotografias.

De novo o representante comercial: "Há uma fotografia para acompanhar o corpo?" Não faz ideia do problema que levanta. Nenhuma imagem pode competir com a realidade da tua ausência. É preciso imaginar uma fotografia em cima do caixão. O olhar na fotografia e o corpo no caixão. Uns olhos que nos fitam e emprestam a sua visão a um corpo cego. Ao alcance da mão, por trás das tábuas de madeira, jaz o corpo daquela que foi.

Figura 45



Mais do que um meio de expressar nostalgia, que procura rejeitar a morte, tanto na fotografia como na assombrologia, existe uma consideração do futuro que integra a ideia do passado como um espaço que se recusa a ficar morto, contribuindo para a batalha contra a mortalidade e o luto (Rosemier, 2021, p. 13). Segundo Derrida, todas as fotografias são simultaneamente uma defesa melancólica contra o luto e uma forma de luto, luto sobre a morte e a sobrevivência, sobre o desaparecimento e a permanência, sobre o apagamento e a inscrição neste sistema mnemónico tecnicamente mediado (Derrida, 2010, como citado em Rosemier, 2021, p. 14). Na época contemporânea, a fotografia tem o poder de, através da assombrologia, proporcionar um espaço de distanciamento meditativo e melancólico que nos desperta da apatia e amnésia coletivas, nomeadamente através da sua relação única com a verdade, da sua capacidade de salientar disjunções temporais e materializar a memória, características que se aplicam à nossa relação com a morte, mas que podem ser estendidas a questões de consciencialização política, radicalização e resistência (Rosemier, 2021, p. 30).

- **Figura 39** - Fotografia do autor captada no contexto do projeto *Textura das Rochas Ígneas / O Livro de Pantagruel* (2023), descrito no ponto 1.5. da apresentação metodológica.

- **Figura 40** – Fotografia da queda das torres do Aleixo. Nelson D'avila, 2013.

- **Figura 41** – *Still* do filme *Nostalgia*. Hollis Frampton, 1971.

- **Figura 42** – *The Richter Family 1, Cologne*. Thomas Struth, 2002. Impressão cromogénica montada em *plexiglass*. 129,9 × 174,6 cm.

- **Figura 43** - Fotografia do livro *Floh*. Tacita Dean, 2001. Primeira edição, limitada a 4000 cópias assinadas com 48 fotografias a cor e 109 a preto e branco. Capa dura de linho verde em caixa de cartão. 30 × 24,5 cm. Steidl, Gottingen, Alemanha.

- **Figura 44 -** *Still* do filme *La Jetté*. Chris Marker, 1962.

- **Figura 45** – Páginas de *O Livro de Patrícia*. David-Alexandre Guéniot, 2022. 13 × 18 cm, 304 pp. GHOST Editions.

---

3. Os termos "studium" e "punctum" foram propostos por Barthes na obra *Camera Lucida* (1980) para distinguir dois modos de nos relacionarmos com uma fotografia. O *studium* refere-se ao interesse geral e à relação intelectual que o espectador estabelece com uma imagem, nomeadamente através da sua dimensão política, histórica ou cultural, bem como da interpretação do conteúdo e da forma da fotografia (Barthes, 1980, pp. 25-27). Por outro lado, o *punctum* é aquilo que quebra ou pontua o *studium*, é um elemento que se destaca da imagem, um elemento que está para além da análise consciente de uma fotografia e perfura o espectador, tendo um impacto emocional (Barthes, 1980, pp. 25-27).

3.2. Arquivo do Sofrimento e Herança no contexto do Trauma

Segundo Mereweather, a fotografia, enquanto ferramenta de reprodução mecânica, é percecionada como uma fonte de conhecimento factual, produtora de provas objetivas (2002, p. 122). Deste modo, o documento produzido pela fotografia é a própria fonte e base do arquivo, que por sua vez certifica a verdade do documento fotográfico através da sua incorporação (Mereweather, 2002, p. 122). Apesar de funcionarem independentemente na transferência do mundo para a imagem, a fotografia tornou-se fundamental para a prática e para a autoridade do arquivo contemporâneo (Mereweather, 2002, p. 122). No mesmo sentido, Orvell explica que, com o advento da câmara, sobretudo da câmara digital, o arquivo icónico tornou-se omnipresente, abundante e perfeitamente assimilado na cultura de massas, nos meios de difusão informativa e nas artes visuais (2006, p. 239). Desta forma, a mentalidade política e a memória coletiva contemporâneas funcionam progressivamente no contexto de uma epistemologia fotográfica, cujas implicações ainda não são totalmente conhecidas (Orvell, 2006, p. 239).



Figura 46



Figura 47

Orvell acrescenta que, desde os acontecimentos de 11 de setembro de 2001, o papel da fotografia na cultura mundial sofreu uma alteração de paradigma, na introdução de perspetivas sentimentais e, simultaneamente, no fornecimento de provas de acontecimentos que desafiam o nosso sentido de realidade (2006, p. 239). Deste modo, desencadeou-se uma mudança na forma como a sociedade interpreta a informação fotográfica proveniente de eventos especialmente traumáticos, informação que seria prontamente rejeitada, não fosse a intervenção comprobatória do arquivo fotográfico (Orvell, 2006, p. 239). No entanto, é necessário destacar o efeito de apatia social provocado pelo arquivo fotográfico, bem como a sua dimensão predatória no contexto sociopolítico. Sontag afirma que a câmara tem um poder equalizador, através do qual guerras coloniais e sofrimento humano são equiparados a atividades desportivas ou a brincadeiras infantis, ou seja, que a fotografia estabelece uma relação crónica de *voyeurismo* e de consumismo com o mundo, homogeneizando o significado dos eventos e reduzindo o seu impacto real (1977/2008, p. 11). A autora salienta o paradoxo presente na prática fotográfica, que tem simultaneamente o poder de denúncia e de encobrimento, de preservação e de despojamento (Sontag, 1977/2008, pp. 64-65).

Perante a hegemonia do arquivo fotográfico, a dimensão grotesca da humanidade é mais publicitada do que nunca, num contexto social em que procuramos experienciar tudo indiretamente, o que leva à manifestação de uma curiosidade mórbida coletiva e compulsiva. Ao experienciarmos o sofrimento dos outros de modo virtual através da fotografia, sentimo-nos seguros perante um sofrimento que já aconteceu e que, como tal, nunca viveremos diretamente (Sontag, 1977/2008, pp. 167-168). Neste sentido, Benjamin afirma o poder transfigurativo da fotografia, que transforma até casos de pobreza extrema num objeto prazeroso, ao captar realidades dolorosas de forma elegante (Benjamin, 1934, como citado em Orvell, 2006, pp. 241-242). Segundo Orvell, a contradição entre estética e moral na fotografia atinge uma crise após a Segunda Guerra Mundial, quando os fotógrafos entraram nos campos de concentração e foram expostos a horrores nunca antes documentados, potenciadores de um conflito entre a captação da realidade e a sua higienização estética (2006, p. 242).



Figura 48

Ao analisar a dimensão fotográfica da "guerra ao terror" levada a cabo durante a administração de George W. Bush, Parsley comenta a difusão de imagens de tortura como uma estratégia política. O autor argumenta que é necessário explorar a relação da imagem digital com a economia de exibição e ocultação da punição estatal descrita por Foucault, no sentido de identificar uma possível reemergência do espetáculo da tortura como ferramenta política, semelhante ao que ocorreu na França do século XVIII, onde a dramatização desempenhava um papel de controlo político irracional (Parsley, 2018, p. 2). Neste sentido, Parsley reflete sobre como a cultura do espetáculo da punição dos séculos XVIII e XIX poderá ter sido reintegrada na cultura contemporânea e potenciada pelo arquivo icónico.

Parsley argumenta que a demonstração ritualística dos crimes perante a sociedade fundamenta a utilização da justiça punitiva através da dramatização do crime (2018, pp. 3-4). Isto deve-se à produção da "verdade do crime", como definida por Foucault, na qual a dor e a destruição do corpo do castigado o caracterizam como um inimigo da nação, perante o qual o poder soberano tem o direito de se defender através da violência (Foucault, 1991, como citado em Parsley, 2018, p. 4). O autor sustenta que, ao contrário do que Foucault indica, esta forma de performance política ainda está presente na época contemporânea, implementada através de uma dinâmica de demonstração e ocultação que distorce a barreira entre o crime ilegítimo e a sua legitimação, sob o pretexto de um ato de guerra defensiva (Parsley, 2018, pp. 1-2). Segundo Parsley, houve, no entanto, uma alteração nas administrações governamentais, que, ao contrário do que sucedia no passado, atualmente recusam a sua responsabilização pública pela violência que possa acontecer no contexto da sua atividade, embora não rejeitem o recurso ao uso da força (2018, p. 6).



Figura 49



Figura 50

O arquivo icónico torna-se uma ferramenta especialmente adequada para a caracterização do inimigo como objetivamente vil, um culpado perfeito, justificando a presença de uma ordem legal soberana, a supremacia legislativa e militar (Parsley, 2018, p. 9). Parsley conclui que o quadro histórico proposto por Foucault não conseguiu prever o ressurgimento do teatro da exibição de poder, um espetáculo que evolui e se adapta às racionalidades políticas dominantes, que formulam normas de comunicação e legitimação social, ou seja, normas de exibição e ocultação da violência estatal socialmente aceitáveis (Parsley, 2018, p. 6). No entanto, o estado, que detém o controlo sobre o arquivo e os respetivos meios de comunicação, é notável pela sua parcialidade. No contexto ocidental, o arquivo político baseia-se numa cultura imagética que procura fazer ressurgir uma mentalidade orientalista[4], baseada na narrativa do herói ocidental e do vilão oriental, representante de povos imorais cuja vida tem menor valor (Andén-Papadopoulos, 2008, p. 10). A ficcionalização do Oriente está na origem do arquivo, na criação dos *Archives Nationales*, na conquista fotográfica do Médio Oriente por Du Camp e Flaubert.

Citando Said, Butler descreve a construção deste imaginário arquivístico ocidental como um conjunto de práticas de controlo discursivo, práticas coloniais e demonstrações de poder, que permitem a hegemonia ocidental sobre o Oriente (Said, 2003, p. 7, como citado em Butler, 2009, p. 239). O autor caracteriza o desejo de exercer legitimidade moral, nomeadamente através de novos campos científicos, como a cartografia, a arqueologia ou a indústria de vigilância militar, utilizados para recontextualizar noções geográficas e exigir ancestralidade, autoridade e posse sobre o Oriente, expondo a dimensão apropriativa do impulso arquivístico (Butler, 2009, p. 239).

No contexto do imperialismo, salientam-se dois casos especialmente pertinentes para ilustrar a economia do arquivo. Em primeiro lugar, podemos referir o regime do *apartheid* na África do Sul e os esforços de recuperação social após a queda deste regime, ao longo da segunda metade do século XX. Em segundo lugar, a limpeza étnica do estado da Palestina levada a cabo pelo governo de Israel e pelos E.U.A., também desde a segunda metade do século XX até à atualidade. O quadro teórico apresentado por Derrida é especialmente pertinente a estes contextos históricos, razão pela qual a África do Sul foi palco de uma palestra do autor, na qual este relacionou a obra *Archive Fever* ao processo de transição pós-*apartheid*, sobretudo aos esforços de reinterpretação arquivística, de identificação de violações dos direitos humanos e de apuramento de culpados, ou seja, ao processo de reestruturação sociocultural que, em parte, foi levado a cabo pela TRC (Comissão da Verdade e Reconciliação).

Como em qualquer contexto colonial, mas especialmente no caso do *apartheid*, observamos uma transformação arquivística que, por um lado, procura apagar o arquivo indígena e, por outro, controlar a criação de material mnemónico. Nestes casos, é possível compreender que, se o arquivo reflete a realidade, fá-lo em cumplicidade com o poder instalado (Harris, 2002, p. 136). O processo de controlo político através do arquivo torna salientes os diferentes canais que influenciam o arquivo: o autor, o administrador, os arquivistas e os académicos, que, em conjunto, alteram a história ao serviço do colonialismo (Harris, 2002, p. 136). Estes processos atribuem ao arquivo uma atmosfera fraturada e inconstante, complexificando a forma como o arquivo alimenta a memória social (Harris, 2002, p. 136).

Neste sentido, Derrida afirma que a arquivística consiste num processo de seleção de vestígios mnemónicos, através de marginalização, censura e destruição (Derrida e Harris, 1998, p. 44). Isto é possível devido às limitações do arquivo (limites na capacidade humana para arquivar ou limites físicos), que, aliadas à tendência humana para a repressão e destruição, potenciam casos de febre arquivística, como descritos por Derrida (Derrida e Harris, 1998, p. 44). Em casos como o *apartheid*, em que a ocultação e a destruição inerentes às práticas do arquivo se aliam a este desejo de destruição e repressão psicológica da história, a febre do arquivo intensifica-se e, por conseguinte, fomenta o desejo de controlo do conhecimento e a compulsão e urgência da acumulação arquivística, tanto no que diz respeito ao arquivo político como ao contra-arquivo comunitário e familiar (Derrida e Harris, 1998, p. 44).

A dimensão burocrática do arquivo também se torna evidente em situações de *apartheid*, nomeadamente no que se refere ao controlo sobre a classificação racial, a empregabilidade, o movimento, as relações interpessoais, a propriedade, as atividades recreativas, entre outros (Harris, 2000/2002, como citado em Ketelaar, 2002, p. 224). Deste modo, o arquivo, não só como arma burocrática e litigiosa, mas também como espaço para potencial apagamento de memórias e costumes, pode ser associado a violações de direitos humanos, como observamos tanto no caso sul-africano, como no caso palestiniano (Chomsky e Pappé, 2011, p. 191) (Harris, 2002, pp. 145-146). No entanto, nas palavras de Harris, existe uma justiça poética no processo arquivístico em questão, na medida em que a prática de documentação densa e obscena dos arquivos políticos também permite identificar e julgar os autores das violações dos direitos humanos (2002, p. 146).

Neste sentido, a comunidade académica considera, de um modo geral, que os esforços da TRC ficaram aquém das necessidades. Segundo Harris, em oposição ao quadro teórico de recuperação arquivística proposto por Derrida, os interesses políticos e arquivísticos dos envolvidos na TRC e respetivo governo eram "encerrar o capítulo do passado nacional", chegar a um consenso sobre o passado como forma de ultrapassar o trauma (Harris, 2002, p. 162). A TRC focou-se na descoberta e no desenterramento do passado, mas o objetivo era a clarificação da história, a sua exumação, sempre com vista a um posterior reenterro, e não a construção de espaços de revisita e reinterpretação histórica (Harris, 2002, p. 162). A perspetiva derridiana centra-se na criação e na manutenção de conhecimento, ao passo que a perspetiva científica aplicada pela TRC se focou na correção do conhecimento para estabilizar e resolver o passado, ou seja, no encerramento de um arquivo que deveria ter sido aberto e continuamente expandido (Harris, 2002, p. 162).



Figura 51

A TRC acabou também por ser uma mera transferência do arquivo imposto pelo governo do *apartheid* para a imposição de um arquivo diferente por um novo órgão governamental. A TRC produziu um arquivo histórico, construído e interpretado pelos mesmos elementos e, como tal, autorreferencial. Segundo Harris, a situação em causa caracteriza-se como um ato de violência arquivística, uma violência que, para além de produzir esquecimento e exclusão, também gerou ocultação e obstrução do arquivo (2002, pp. 176-177). Torna-se, deste modo, relevante considerar uma perspetiva de reconstrução do arquivo como um repositório aberto de informação, no qual pode ser incluída a história popular, a oralidade e a informação genealógica, um arquivo que não procure meramente servir a comunidade, mas que a inclua.

Na época contemporânea, em que as tecnologias arquivísticas influenciam a interiorização do passado e limitam as práticas mnemónicas coletivas, a amnésia coletiva aumenta e a ligação interpessoal proveniente de um investimento num passado partilhado desvanece-se (Mereweather, 2002, pp. 122-123). Do ponto de vista político, podemos também observar a tendência, em alguns países, para a preferência por um arquivo governamental que privilegia a privacidade dos vivos em detrimento do livre acesso das gerações futuras à informação e ao conhecimento (Tyacke, 2001, p. 5). A destruição da herança está diretamente ligada à destruição de seres humanos. Neste sentido, torna-se relevante procurar construir arquivos que reivindiquem o direito à existência e que combatam, de forma humana, a erosão e a perda de cultura, direitos e dignidade ligados ao conflito, ou seja, que contestem a ocupação e afirmem o direito à humanidade (Butler, 2009, pp. 238-239). A proposta arquivística de Derrida parece contribuir para este tipo de arquivo, um arquivo que afirma o direito a um passado, a um presente e a um futuro, um arquivo que liberta e não oprime.

O processo de colonização ocidental sobre o território da Palestina está, em parte, integrado no contexto da "guerra ao terror", na qual, sob o pretexto de uma "guerra santa", os Estados Unidos têm vindo a dizimar inúmeras populações no Médio Oriente (Chomsky e Pappé, 2011, p. 59). Neste processo, a destruição da memória histórica e sociocultural é propositada e cumprida através da destruição material e da violência física, nomeadamente a eliminação de espaços que abrigam arquivos, como as universidades e bibliotecas (Chomsky e Pappé, 2011, p. 108); a alteração do nome de vilas palestinianas, substituídos por nomes da religião hebraica (Chomsky e Pappé, 2011, p. 62); e a destruição da herança, de que são exemplo as campanhas de deslocalização que afastam membros de famílias uns dos outros, bem como do espaço habitacional e geográfico que os une. Estes atos estão integrados na missão sionista, um processo longo e medido, no qual os desejos e a perspetiva histórica do movimento, díspares da realidade no terreno, foram impostos ao passado, presente e futuro de uma terra e de um povo (Chomsky e Pappé, 2011, p. 68). A estratégia de controlo arquivístico acompanha sempre a transferência e a limpeza étnica de uma população (Chomsky e Pappé, 2011, p. 68).

Em conjunto com as estratégias acima referidas, o processo de colonização da Palestina impõe outra forma crucial de amnésia social, uma amnésia proveniente de interpretações diferentes do passado colonial. Por um lado, a recusa israelita em reconhecer e assumir as suas atitudes violentas (Chomsky e Pappé, 2011, p. 59), das quais se destacam a campanha de 1948 e a campanha em curso desde 2023. Por outro lado, os palestinianos enfrentam dificuldades em lidar com um passado especialmente traumático, o que promove uma resistência mnemónica (Chomsky e Pappé, 2011, p. 59). Esta dificuldade é adicionalmente intensificada pela destabilização social e arquivística que visa impedir a comunicação interpessoal, necessária à coerência histórica e à memória coletiva, que são estratégias fundamentais para mitigar experiências traumáticas.

Outra estratégia colonial crucial, segundo Butler, é o processo de sacralização dos espaços através do arquivo religioso, que garante uma atemporalidade ao discurso sobre o património e expõe a relação íntima entre o impulso arquivístico, o processo colonial e a fórmula de redenção religiosa (2009, p. 242). No caso palestiniano, a disputa por Jerusalém é potencialmente o ponto central desta batalha de sacralidades (Sorkin, 2002, p. 17, como citado em Butler, 2009, p. 242) e, como tal, transformou-se num espaço irreal, uma ficção que permite atos cada vez mais violentos e novos modos de deserdação (Butler, 2009, p. 242). Isto possibilita ao Ocidente manipular o arquivo de forma a garantir que os espaços geográficos orientais, nomeadamente o território palestiniano, são percecionados como uma terra de ninguém (Butler, 2009, p. 250). Esta construção do mito do retorno e da redenção religiosa está associada à prática histórica e arqueológica, bem como a outros atos de museificação[5] hierárquica e monumentalização da herança que legitimam o direito de posse israelita sobre o espaço geográfico palestiniano (Said, 2003, pp. 46-7, como citado em Butler, 2009, p. 251).



Figura 52

Neste sentido, podemos novamente tomar em linha de conta a teoria de Derrida, que estabelece o arquivo como um sinónimo metafísico de lar, origem, asilo e abrigo, um refúgio da deslocalização (Butler, 2009, p. 243). Butler encontra, nestes casos políticos, uma ressonância da perspetiva derridiana do arquivo, na qual a viragem modernista do arquivo é caracterizada de acordo com as preocupações filosóficas modernas como a "perda de origens", a "falta de um lar ontológico" e os "projetos de redimir e realojar a memória da modernidade em exílio" (Maleuvre, 1999; Castillo, 1984; Derrida, 1996, como citados em Butler, 2009, p. 234). Esta perspetiva é especialmente pertinente no contexto da procura de segurança ontológica por parte do Ocidente, através da arquivística e de outros projetos académicos. Deste modo, a imaginação orientalista, e respetivo projeto arquivístico ocidental, podem ser compreendidos como construções narrativas caracterizadas pelos conceitos de cura, curadoria e redenção individual e coletiva (Butler, 2009, p. 243). Esta identificação empática orientalista com o antepassado e o "eu" histórico, está diretamente relacionada com a necessidade de um sentimento de pertença ao lar ou às origens e à proteção concedida pela proximidade aos antepassados (Butler, 2009, p. 243).



Figura 53



Figura 54

Tal característica, segundo Butler, expõe aspetos cruciais dos dramas da memória arquivística, nomeadamente a psicodinâmica pela qual aqueles que procuram o arquivo se definem como exilados e procuram solucionar este exílio através do retorno (Butler, 2009, p.243). Esta é também a causa de uma tensão proveniente de o arquivo ser simultaneamente uma ferramenta racional, burocrática e do discurso prático, mas, paradoxalmente, ser também uma ferramenta psicodinâmica de trabalho da perda, do conflito e da violência, um choque entre *pathos* e *mythos* no arquivo (Maleuvre, 1999, p. 22, como citado em Butler, 2009, p. 244). O léxico da linguagem metafísica moderna, centrado em expressões de exílio, melancolia, luto, nostalgia, desejo e saudade, coloca o arquivo ao seu serviço, integrando estes valores na prática, o que permite a transformação histórica ao serviço do colonialismo (Butler, 2009, p. 244).

O posicionamento da comunidade ocidental, mais precisamente a israelita, como um grupo de exilados privilegiado, com um direito exclusivo a uma terra natal imaginada, tem um lado negativo e obsessivo, próximo do conceito de febre do arquivo, da vocação silenciosa para a violência arquivística (Derrida, 1996, como citado em Butler, 2009, pp. 244-45). Derrida expõe esta dimensão repetitiva e distópica do arquivo, em que a violência é repetida e, por conseguinte, o arquivo é cada vez mais dessacralizado e os conflitos e o trauma são exponencialmente ampliados (Rapaport, 2003, p. 89, como citado em Butler, 2009, p. 245). Esta situação aproxima-se do testemunho derridiano da figura do judeu que, no contexto arquivístico, encena a "história judaica" do exilado e do êxodo (Rapaport, 2003, pp. 79-81, como citado em Butler, 2009, p. 246), que Derrida exemplifica através de Yerushalmi e de Freud. Segundo Derrida, esta crise provoca destabilizações e reaparições sucessivas e cumulativas, sob a forma de visões das genealogias esquecidas, dos antepassados perdidos, das origens alternativas e dos restantes vestígios mnemónicos (Derrida, 1996, p. 34, e Feuchtwang, 2000, como citados em Butler, 2009, p. 246).

Neste sentido e, de acordo com os pensamentos de Derrida, como interpretados por Butler, uma mudança no paradigma colonial do arquivo só poderá ser atingida quando a posse exclusiva do impulso arquivístico e as respetivas qualidades redentoras forem deslocadas e abertas a experiências de alteridade, a trabalho mnemónico alternativo e à comunicação com os espectros no reconhecimento do luto e da mágoa (Butler, 2009, p. 246). O direito ao arquivo, na forma de refúgio, só será justo quando não privilegiar um grupo ou uma agenda através da marginalização, exclusão e opressão mnemónica de outros grupos, causa da desumanização e choque civilizacional que temos vindo a presenciar na época contemporânea (Butler, 2009, p. 246).



Figura 55

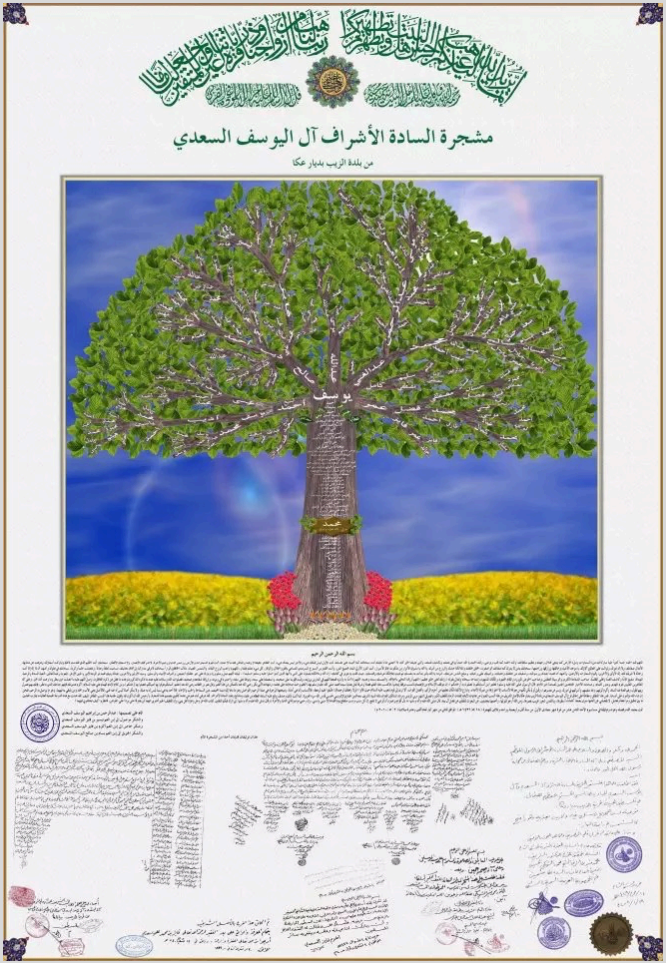

مشجرة السادة الأشراف آل اليوسف السعدي
من بلدة الزيب بديار عكا
يوسف
محمد

Figura 56

Figura 46 - Imagem da execução do jornalista norte-americano James Foley pelo estado islâmico. 2014.

Figura 47 – Detidos do Camp X-ray, na base naval de Guantanamo Bay, Cuba. Fotografia do Departamento de Defesa dos Estados Unidos da América, capturada por Shane T. McCoy, membro da marinha. 11 de Janeiro de 2002.

Figura 48 – *La Mosquée d'Omar, à Jérusalem*. Maxime Du Camp, 1850. Calótipo. 17 × 23,5 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Estados Unidos.

Figura 49 – O mártir Muhammad Shreiteh. Fotografia publicada no fórum *web Palestine Remembered* pelo utilizador Muhammed Dawson, em 2008.

Figura 50 - Abdou Hussain Saad Faleh, apelidado de "Gilligan" pelos seus captores, apoiado numa caixa, com cabos elétricos ligados às suas mãos, após ter sido ameaçado de eletrocussão caso caísse. À direita do prisioneiro, o sargento Ivan Frederick II, fotografa o detido. Fotografia captada por Sabrina Harman, e originalmente publicada pela Associated Press em 2013.

Figura 51 – Fotografia publicada no Facebook, pelo soldado das forças de ocupação israelita, Noam Kerklies, da ocupação da Cisjordânia, no contexto da qual foram capturados cidadãos desarmados. Na fotografia o combatente israelita posa junto dos detidos enquanto segura uma bandeira de Israel. 2024.

Figura 52 – Durante a procissão de al-Nabi Musa junto à Porta dos Leões (St. Stephen's Gate / Bab Al-Asbat). Matson Collection. Fotografia publicada por um utilzador anónimo no fórum *web Palestine Remembered*, em 2007.

Figura 53 – *Still* de um vídeo partilhado pelas forças de ocupação israelita, que regista o evento conhecido como "Massacre da Farinha", em Gaza. forças de ocupação israelita, via AFP. 2024.

Figura 54 - Imagem retirada do panfleto *Silent Violence Thus Impinges Israeli Colonialism on our Family Lexicon*, com texto original de Budour Hassan, escrito em 2022. Republicado em formato de panfleto pelo grupo Learning Palestine, em 2024.

Figura 55 – A chave de uma casa de 48 anos pertencente à família de Umm Zaidan, que Deus tenha misericórdia de sua alma. Fotografia publicada pelo utilzador Abualoul no fórum *web Palestine Remembered*, em 2009.

Figura 56 – Árvore genealógica de AL-Yousef EL-Saadi. Fotografia publicada pelo utilzador Majdi EL Taha no fórum *web Palestine Remembered*, em 2012.

---

4. O termo "Orientalismo", popularizado por Said na obra *Orientalism*, de 1977, refere-se, segundo o autor, a vários conceitos interligados. Em primeiro lugar, descreve os académicos e instituições que estudam o Oriente — os orientalistas — e a disciplina por eles praticada (Said, 1977, p. 2). Em segundo lugar, representa um estilo de pensamento assente numa distinção epistemológica e ontológica entre o Oriente e o Ocidente, divisão utilizada por diferentes académicos que se baseiam nesta divisão como ponto de partida para teorias, romances, descrições sociais e análises políticas sobre o Oriente (Said, 1977, p. 3). Por fim, no mesmo sentido, o termo refere-se à instituição corporativa através da qual as potências ocidentais dominam, restruturam e mantêm a autoridade sobre o Oriente (Said, 1977, p. 3).

   No contexto desta dissertação, o termo "Orientalismo" é utilizado para problematizar as estratégias de dominação ocidentais sobre o Oriente, nomeadamente no que diz respeito à utilização do arquivo como ferramenta de controlo cultural, político e territorial.

5. O termo "museificação" é aqui empregue segundo a teoria de Huyssen. Neste sentido, procura caracterizar a forma como o espaço dos museus e dos arquivos, bem como as práticas associadas, funcionam como um catalisador para a articulação da tradição e da nação, da herança e dos cânones, como elementos para a legitimação cultural de uma identidade ocidental, através da ficção histórica e da fetichização de objetos (Huyssen, 1995, p. 13). Estes atos contribuem para a supremacia ocidental sobre o Oriente.

3.3. Altares e Monumentos: Christian Boltanski e Susan Hiller

A ligação entre o arquivo e os regimes coloniais, totalitários e opressivos é especialmente relevante no contexto da arquivística quando associada à área das humanidades, mais precisamente à prática e teoria artísticas (Callahan, 2022, p. 70). Sobretudo a partir do final do século XX, a investigação arquivística tem vindo a ser associada a tentativas de compreender estruturas de poder, opressão e exclusão (Callahan, 2022, p. 70). Estes desenvolvimentos devem-se, em parte, ao despertar do interesse social pelos arquivos da África do Sul pós-*apartheid*, da Europa de Leste após a Guerra Fria e de um conjunto de colónias que conseguiram reaver a sua independência ao longo do século (Callahan, 2022, p. 70).

Desta forma, desde o século XX até à época contemporânea, cria-se um clima arquivístico ideal para a investigação humanitária e artística do arquivo, motivado por este conjunto de ocorrências históricas, que estabeleceram uma conexão filosófica evidente entre o arquivo e questões políticas, mas também pela vivência das comunidades inseridas nestes contextos, que experienciaram diretamente o impacto do arquivo na opressão popular e posterior recuperação (Callahan, 2022, p. 71). Este novo paradigma arquivístico centra-se na consciencialização de que o arquivo é um espaço sobre o qual trabalha uma curadoria silenciosa, consciente ou inconsciente, e que, como tal, se torna necessário desenvolver múltiplas estratégias para identificar e corrigir as suas omissões estruturais (Callahan, 2022, p. 188).



Figura 57

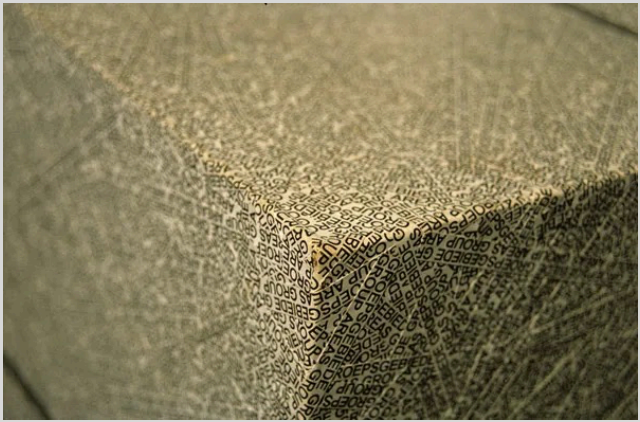


Figura 58

Assim, a partir da década de 1970, surgem campos de estudo pós-estruturalistas, feministas, pós-coloniais, *queer* e afroamericanos, que contribuem, de um modo geral, para os estudos críticos do arquivo (Callahan, 2022, p. 188). Esta revolução da arquivística tem como objetivo criticar as narrativas históricas normativas, dar voz a comunidades marginalizadas e, de um modo geral, chamar a atenção para a informação que está em falta no arquivo institucional (Callahan, 2022, p. 188). O foco académico nas abordagens alternativas ao arquivo torna-se especialmente pertinente na atualidade, na medida em que, em grande parte devido às evoluções nos meios de comunicação digitais, são evidentes as dissonâncias entre o arquivo institucional e as experiências empíricas de determinados membros da comunidade global, como se torna especialmente claro no caso do genocídio na Palestina[6].

No que se refere, mais precisamente, ao contexto dos estudos e das práticas artísticas, quando relacionados com a investigação arquivística, segundo Callahan, a arte arquivística representa uma evolução da prática artística reconhecida como "crítica institucional" (*institutional critique*) (2022, p. 182). Esta evolução promoveu a popularização de formas de criação artística ágeis e instáveis, nas quais a veracidade dos documentos é simultaneamente destacada e confrontada de forma deliberada, através de trabalhos que combinam factos com ficções, metaficções, paraficções e com uma constante incerteza epistemológica (Callahan, 2022, p. 203). No mesmo sentido, Spieker caracteriza o papel do arquivo na arte, e vice-versa, como uma expansão das máximas vanguardistas que encorajam a desconfiança na representação do tempo, a exploração do lado inconsciente do arquivo e a reflexão crítica sobre o historicismo, através de uma reivindicação popular e pessoal do uso do arquivo (2008, pp. 6 e 12).

Do mesmo modo, podemos associar esta vertente académica e artística às conceções de Freud e de Derrida relativas à psicanálise, à espectralidade e ao arquivo. Segundo Spieker, o surgimento de novos ficheiros num arquivo que acreditávamos completo, nomeadamente através da interrogação de um arquivo passado, leva ao colapso do arquivo modernista, fundado sobre os conceitos de racionalidade e de ordem, transformando-o num espaço assombrado (2008, p. 3). No mesmo sentido, em *Archive Fever*, ao refletir sobre a comunicação entre Yerushalmi e o fantasma de Freud, Derrida sugere que a comunicação com os espectros é um método profícuo de investigação histórica e de utilização do arquivo, validando métodos de abordagem arquivística alternativos, tal como os aplicados por artistas e investigadores contemporâneos (Callahan, 2022, p. 170).

Torna-se, deste modo, relevante analisar a forma como o trabalho artístico se relaciona com o arquivo, no contexto da desconstrução da arquivística enquanto ciência estanque e baseada em factos, bem como da luta contra sistemas de marginalização e de opressão. Acima de tudo, é importante refletir sobre a forma como a introdução de estratégias recreativas e interativas no arquivo, por meio da arte, demonstra que este não é imune à manipulação e que não é um correlativo tecnológico da memória (Spieker, 2008, p. 175). É importante destacar o contributo de autores que questionam a lógica arquivística ao introduzirem a ficção e a espectralidade no arquivo, diluindo a barreira entre ficção e história, bem como entre o documento autêntico e o falso (Spieker, 2008, p. 174). Torna-se ainda relevante questionar o impacto que a introdução do conceito de "brincadeira" no arquivo poderá ter no contexto do luto e da criação de laços saudáveis com os mortos que nos rodeiam. Neste sentido, propõe-se uma breve análise da perspetiva de dois artistas que comprovam esta dimensão da arquivística na época contemporânea, Christian Bo

Itanski e Susan Hiller.


THE DOGS' ATTACK IS
NEGROES' REWARD
30"
30"
30"
M R golden
separate
3 screens
please make contrast
very Black & white
Andy Warhol

Figura 59

Boltanski é um artista que se destaca por um corpo de trabalho focado em questionar a estabilidade do arquivo, ou seja, na rejeição do arquivo como um espaço imóvel e seguro, e na exposição da ambivalência mnemónica humana, especialmente no modo como a imagem fotográfica pode perturbar a memória (Enwezor, 2008, p. 30). Na sua forma e conteúdo, os trabalhos de Boltanski aproximam-se recorrentemente de estruturas arquivísticas tradicionais (álbuns fotográficos, repositórios estatais, etc.), compostos por módulos padronizados, com pequenas variações individuais, que se repetem no espaço da obra (Fortuny, 2004, p. 2). Deste modo, o autor constrói espaços heterópicos[7], próprios do arquivo (Ripoll, 2013, p. 147), nos quais passado, presente e futuro se fundem e a individualidade e a coletividade, o anonimato e a pessoalidade, entram em contradição, ameaçando a estabilidade mnemónica, onde esperamos que ela nos seja assegurada (Fortuny, 2004, p. 2).

Em *Monument to Canada* (1988), um conjunto de fotografias de crianças de uma escola judaica, encobertas pela iluminação de lâmpadas colocadas diretamente em frente a cada retrato, é apresentado a par com peças de roupa dobradas e empilhadas no chão. Tal como noutras obras do autor, neste trabalho observamos a construção de uma composição que nos remete para a ideia de um altar ou santuário, constituído por objetos que expressam um contraste entre a presença e a ausência. A exibição de indivíduos parcialmente ocultos, assim como apresentação de pertences de indivíduos que não podemos situar (Macêdo, 2009, p. 181), como se de relíquias religiosas se tratassem (Alvar Bertrán, 2016, p. 8), procura incitar a reflexão arquivística.

Boltanski opta, recorrentemente, por trabalhar dinâmicas de recordação e esquecimento, pulsão de vida e pulsão de morte. Para o autor, os objetos distanciados dos seus donos são equivalentes a corpos mortos, uma presença que remete para a ausência (Alvar Bertrán, 2016, p. 9). Os objetos pessoais, normalmente indissociáveis dos seus donos, são aqui banalizados através da sua recontextualização como artefactos anónimos (Alvar Bertrán, 2016, p. 9). Do mesmo modo, os temas da morte, espectralidade e presença como ausência são intrínsecos à fotografia. No entanto, na obra de Boltanski, estas características são acentuadas pelas imagens, propositadamente desfocadas, altamente contrastadas e com enquadramentos sufocantes, características que, na obra em questão, se aliam à iluminação externa de modo a levar o espectador a confrontar-se com a temática desejada.

Os trabalhos de Boltanski remetem-nos, deste modo, para a batalha, presente em todos os indivíduos, entre a necessidade de se afirmarem como únicos através do arquivo, enquanto são simultaneamente assombrados pelas limitações da prática arquivística que, inevitavelmente, resultará no seu esquecimento. Esta dualidade do arquivo, que se manifesta na necessidade de arquivar, ao mesmo tempo que destruímos e somos destruídos através do arquivo, é também uma expressão da febre do arquivo. Neste sentido, os trabalhos de Boltanski aludem a uma estética fúnebre, assim como a uma transformação do espaço documental e administrativo numa prática comemorativa ou monumental (Carmen Bérnardez, 2014, como citada em Alvar Bertrán, 2016, p. 8).



Figura 60

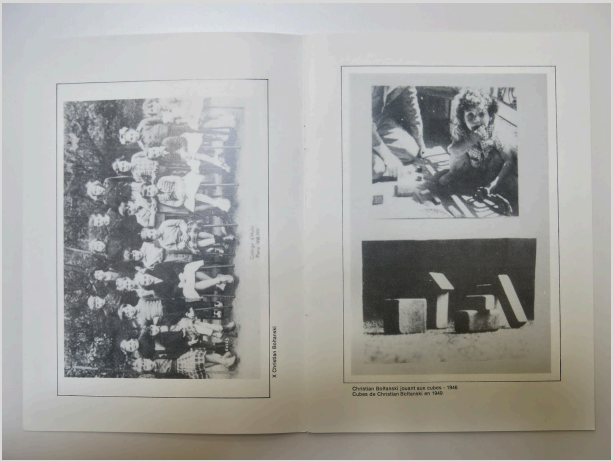


Figura 61

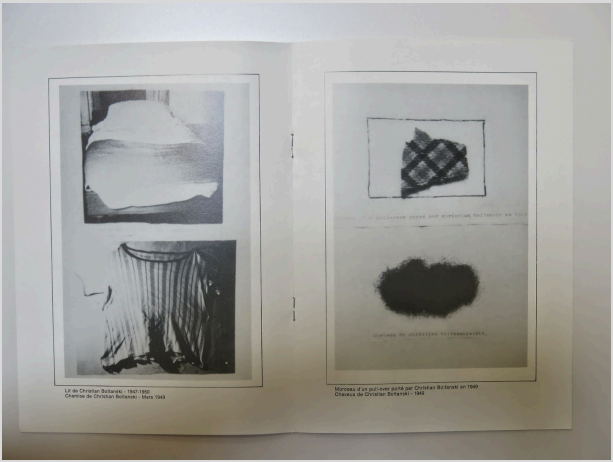


Figura 62

O objetivo do corpo de trabalho de Boltanski é sempre despertar uma identificação individual com a luta de afirmação da vida pessoal, a que todos estamos sujeitos. As crianças representadas nesta obra assumem a aparência de mortos, tanto esteticamente como simbolicamente, por um lado, porque poderão estar realmente sem vida ou, por outro, porque provavelmente já não são crianças. É comum, nas suas obras, Boltanski fazer referência a esta dualidade da morte, nomeadamente a morte real, sobretudo relacionada com o tema do genocídio, e a morte simbólica, neste caso, a morte da infância, a morte da criança interna que todos temos de enfrentar e da qual nunca mais recuperamos após a infância (Fortuny, 2004, p. 10).

Na obra *Recherche et presentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944 – 1950*, um panfleto publicado por Boltanski em 1969, o autor apresenta um conjunto de artefactos relativos à sua infância, procurando refletir sobre a preservação da vida através do arquivo enquanto estratégia psicológica de fuga à morte (Jones, 2015, p. 30).
Este trabalho destaca-se pela utilização de artefactos e fotografias falsas, apresentadas como se correspondessem a registos da vida do artista. No entanto, esta atitude não se deve a um mero ato de paródia arquivística, mas sim a um investimento do autor na exploração dos processos arquivísticos e na compreensão da economia que atua sobre o arquivo (Jones, 2015, p. 31).

Através desta obra, Boltanski admite procurar comentar um espaço conceptual que se aproxima da febre do arquivo, na compreensão do modo como o processo de arquivar uma vida é dissonante do ato de viver e como os artefactos, quando arquivados, perdem a sua utilidade e, consequentemente, morrem (Jones, 2015, pp. 31-32). O autor afirma ainda ter introduzido ficção na sua infância ao ponto de a realidade desta ter desaparecido, restando-lhe apenas uma ideia geral e universal da infância, um modelo de uma infância que apresenta como sua, mas que poderia dizer respeito a qualquer um (Garb e Boltanski, 1996, como citados em McGurren, 2010, p. 10). Deste modo, o autor caracteriza a vida como uma série de mortes sucessivas, em que o arquivo pessoal é um veículo de luto permanente das vidas passadas, neste caso, sob a forma de um memorial à infância (Semin, 1997, como citado em Lobinho, 2011, p. 64).

Perante esta obra, Houston Jones reflete sobre a dimensão do trabalho de Boltanski, que se centra no conceito de *small memory*, e indica que a obra aponta para a relativamente recente democratização do acesso a ferramentas e suportes arquivísticos pessoais, que permitem a qualquer um celebrar a vida (2015, p. 38). Jones refere ainda que a obra em questão demonstra a dimensão ficcional do arquivo e da fotografia, com o objetivo de encorajar o espectador a projetar mitologias pessoais na vida universal proposta por Boltanski (2015, p. 39). Os trabalhos do artista têm, deste modo, a dupla função de celebrar e incitar à interação com o arquivo, enquanto, simultaneamente, o criticam (Jones, 2015, p. 39).

Tanto Boltanski como Hiller pertencem à segunda geração de sobreviventes do Holocausto, pelo que as suas obras refletem o trauma herdado dos seus pais, que foram vítimas de genocídio. Bloom delimita e define vários conceitos associados a artistas que trabalham o trauma não experienciado diretamente, como: *absent memory* (memória ausente); *received history* (história recebida); *haunting legacy* (herança assombrosa), *postmemory* (pós-memória) (2024, p. 1-2). A autora acrescenta que, no caso de Hiller, cuja arte tem uma forte vertente feminista, o trauma herdado é uma experiência particularmente corporizada e, como tal, tem a capacidade de expandir o arquivo histórico para campos negligenciados pela academia e de corrigir um arquivo do Holocausto maioritariamente masculino, desencorajando o apagamento da memória da mulher judaica (Bloom, 2024, p. 2). Sobretudo na interseção do trabalho de Hiller com o conceito de *postmemory*, encontramos uma potencial solução para contribuir, através da partilha de experiências, para um espaço arquivístico mais empático e que reivindique narrativas marginalizadas, promovendo a construção de um passado mais inclusivo e de um futuro mais claro (Bloom, 2024, p. 3).

Em *The J. Street Project*, de 2005, Hiller trabalha sobre o impacto do Holocausto em bairros judeus, tanto na paisagem física, como no espaço psicológico e histórico. Parte deste projeto consiste em centenas de registos de sinais de rua na Alemanha que foram alterados pelo governo nazi por conterem o prefixo *Jeuden* (Judeu) e que foram mais tarde recuperados após a queda do regime (Bloom, 2024, p. 2). A artista refere-se à presença dos sinais como espectros. Durante o Holocausto, estes objetos passavam despercebidos mas, simultaneamente, comunicavam algo maior sobre a ocultação histórica (Bloom, 2024, p. 12). O mesmo acontece com a sua recuperação após a desnazificação, que os transforma, nas palavras da artista, em "memoriais inconscientes" (Bloom, 2024, p. 12).


128
135
142
149
156
163
Am Judengarten
129
136
143
150
157
164
130
137
144
151
158
165
Am Judenberg
131
138
145
152
159
166

Figura 63

Estes sinais são também memoriais espontâneos que desencadeiam interações com o processo de luto ou com a repressão da história traumática, tanto para os descendentes do opressor, como para os descendentes do oprimido (Bloom, 2024, p. 12). Esta obra não remete para a recordação do passado, mas para um trabalho contínuo e presente de batalha com a perda e com o trauma (Bloom, 2024, p. 15), constituindo-se como um veículo para comunicar aquilo que não pode ser dito (Kokoli, 2006, p. 12). Deste modo, é-nos possível observar, no trabalho de Hiller, uma construção arquivística, que visa comunicar com os espectros, de modo a combater o apagamento histórico, através da exposição do impacto da história nos pormenores do quotidiano. A exibição do trabalho silencioso do arquivo na realidade judaica visa, no contexto desta obra, permitir um ato de exumação arquivística, que poderá despertar fontes ocultas de trauma e memórias reprimidas, permitindo ao espectador confrontá-las diretamente.

No âmbito da obra *From the Freud Museum* (1991-1996), Hiller expõe uma coleção de objetos, numa vitrine, em caixas cuidadosamente organizadas. Os objetos selecionados correspondem a uma junção de alguns dos seus pertences pessoais com artefactos que fazem referência ao universo da psicanálise, de acordo com a inspiração da autora na coleção pessoal de Freud. Num ato de oposição ao meta-arquivo, Hiller apresenta a proposta de um arquivo partilhado e inclusivo, onde procura mostrar objetos que, acima de tudo, evoquem "pontos de deslize" históricos e culturais, relacionados aos conceitos de distúrbio psíquico, étnico, sexual e político (Hiller, 1999, como citada em Clegg, 2014, p. 1).



Figura 64



Figura 65



Figura 66

Neste sentido, a autora procurou contribuir para o arquivo freudiano através de objetos da sua coleção privada, que vão do macabro ao sentimental e ao banal, tais como relíquias e talismãs pessoais, momentos e referências a questões por resolver em obras anteriores ou objetos incluídos para efeito cómico (Hiller, 1999, como citada em Clegg, 2014, p. 1). A obra consistiu ainda num envolvimento direto da autora com o local da sua exposição, a casa-museu de Freud em Londres, um verdadeiro *arkheion*, num ato que remete aos gabinetes de curiosidades do século XVII, repletos de objetos em vitrines, cuja função era serem apreciados e comunicar no lugar do colecionador (Alvar Beltrán, 2016, p. 6). Neste projeto, uma dimensão arqueológica revela-se, em primeiro lugar, na apresentação da instalação e, em segundo, como metáfora da psicanálise de Freud, ou seja, da escavação arquivística dos objetos reprimidos, alojados no inconsciente, no processo de procura de respostas (Macêdo, 2009, p. 187). Deste modo, a educação arqueológica de Hiller é, por um lado, influente, mas, por outro, rejeitada e subvertida pela autora, sobretudo através da introdução de uma perspetiva pessoal, colecionista, bem patente no arquivo apresentado.

No trabalho de Hiller, está presente esta relevante reflexão sobre o colecionismo, mais especificamente sobre a relação entre o ato de colecionar e as teorias de Freud sobre o papel da infância na memória e no esquecimento (Robinson, 1996, p. 48). Segundo a autora, o ato de colecionismo infantil é uma atividade relativamente próxima do colecionismo consciente na vida adulta (Hiller, 1994, p. 44). A este facto acrescenta-se a ideia de que o colecionador não é uma figura benigna, mas sim um transgressor que quebra a visão histórica do passado, explorando as áreas cinzentas da história e perturbando uma lógica de continuidade, ao valorizar as falhas através do objeto marginal (Robinson, 1996, p. 41). Adicionalmente, são trabalhados conceitos, nesta e noutras obras de Hiller, tais como os estados de transe, os sonhos, a escrita automática, as aparições, entre outras ideias relacionadas com Freud e com a noção de espectralidade, no contexto do arquivo e da narrativa histórica (Robinson, 1996, p. 44).

Segundo Enwezor, ao abordar o arquivo, estes e outros artistas não procuram somente acumular, organizar, interpretar e descrever imagens (2008, p. 21), mas buscam também um rastreio histórico que se aproxima da ideia de retorno às origens, tal como descrito por Derrida. Este retorno às origens será sempre um processo repleto de nuances, áreas cinzentas, investimentos e desinvestimentos emocionais e, acima de tudo, um processo em que opera a febre do arquivo, a batalha entre a pulsão de vida e a pulsão de morte, entre a recordação e o esquecimento. Neste sentido, a relação entre arquivo e arte pode ser uma ferramenta relevante para uma aproximação mais bem fundamentada ao arquivo.

Através da arte, é possível demonstrar que o arquivo institucional pode e deve ser questionado e apelar à desconstrução do historicismo clássico através da introdução de uma maior variedade de vozes distintas no arquivo institucional. É acima de tudo relevante promover, através do arquivo, um clima social que fomente noções de comunidade e promova a partilha de arquivos pessoais privados, para que estes, em conjunto com os públicos, transmitam informação mais completa. Num tempo como o nosso, em que o genocídio e o fascismo ainda são uma realidade, é importante olhar para diferentes perspetivas do passado de forma a identificar o papel do arquivo na construção de narrativas opressivas, mas, simultaneamente, no seu potencial para comunicar mensagens empáticas e pessoais, para servir como ferramenta emancipadora.
A comunicação do arquivo através da arte é uma ferramenta de resistência, resistência contra a repetição da história e resistência contra a opressão arquivística.

O trabalho de artistas, curadores e académicos que exploram a desconstrução arquivística aqui descrita tem vindo a contribuir para a reconsideração dos artefactos arquivísticos como provas, no contexto de inquéritos mais abrangentes no tema da memória pública, assim como numa avaliação crítica da genealogia e da história do arquivo (Enwezor, 2008, p. 32). Tal como as imagens de Abu Ghraib, que despertaram o interesse social e académico, no papel de um contra-arquivo que combateu a amnésia burocraticamente gerada sobre a guerra, tortura e abusos na conjuntura do Médio Oriente, a intervenção artística no contexto do arquivo é capaz de permitir reflexões mais complexas sobre a relação entre o documento fotográfico e a consciência histórica (Enwezor, 2008, p. 32). Na construção de arquivos abstratos, experimentais, anti-tipográficos e anti-design, recorrendo aos processos da arte contemporânea, estes artistas e académicos apresentam uma solução para a utilização das convenções arquivísticas, ou seja, do arquivo como uma linguagem universal, para transmitir, de forma eficaz, importantes mensagens subversivas e de resistência.

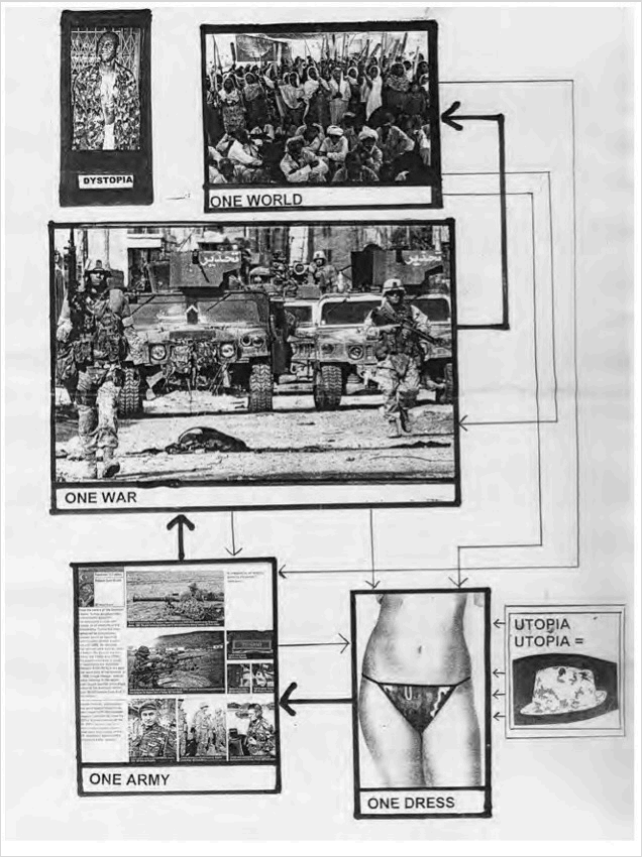


Figura 67

Figura 57 - *Shredded Evidence*. Willem Boshoff, 1997. Papel, tinta, madeira, cola. 59 × 113 × 68 cm.

Figura 58 – *Shredded Evidence*. Willem Boshoff, 1997. Papel, tinta, madeira, cola. 59 × 113 × 68 cm.

Figura 59 – *Mechanics* ("The Dogs' Attack is Negroes' Reward", artigo da revista *Life Magazine*, 17 de Maio, 1963). Andy Warhol, 1963. Recorte de jornal, grafite, fita cola e guache em papel. 50,8 × 57,2 cm. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Estados Unidos da America.

Figura 60 – *Monument Canada*. Christian Boltasnki, 1988. Roupa, fotografias e luzes. 280 × 178 × 18 cm.

Figura 61 - *Recherche et représentation de tout ce qu'il reste de mon enfance 1944–1950*. Christian Boltasnki, 1969. Panfleto impresso, 9 páginas. 17,5 × 26,5 cm. Fotografia partilhada no blogue *Fadingpaper*.

Figura 62 – *Recherche et représentation de tout ce qu'il reste de mon enfance 1944–1950*. Christian Boltasnki, 1969. Panfleto impresso, 9 páginas. 17,5 × 26,5 cm. Fotografia partilhada no blogue *Fadingpaper*.

Figura 63 – Detalhe da obra *J Street Project*. Susan Hiller, 2002-2005. Instalação em parede com 303 fotografias impressas em papel de aguarela, montadas em Kapaline e emolduradas em molduras e carvalho, indexadas através de números em vinil, aplicados na parede. Timothy Tayler Gallery, Londres, Inglaterra.

Figura 64 – Postal da exposição *After the Freud Museum*. Susan Hiller, 1998 (obra original de 1991-6). Tate Galley, Londres, Inglaterra.

Figura 65 - *From the Freud Museum*, caixa 14, *Moror/bitter*. Susan Hiller, 1993. Tate Galley, Londres, Inglaterra.

Figura 66 - *From the Freud Museum*, caixa não identificada. Susan Hiller, 1991-6. Tate Galley, Londres, Inglaterra.

Figura 67 - Esboço da exposição *UTOPIA, UTOPIA= ONE WORLD, ONE WAR, ONE ARMY, ONE DRESS*. Thomas Hirshhorn, 2005. Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts. Imagem retirada do livro *The Writtings of Thomas Hirshhorn*, publicado em 2013, editado por Lisa Lee e Hal Foster.

---

6. A aplicação do termo "genocídio" à ocupação da palestina pelo Estado israelita é sustentado pelas investigações de instituições credíveis, como a Amnistia Internacional e a Human Rights Watch. As respetivas investigações podem ser consultadas na bibliografia.

7. O conceito de "espaço heterópio" foi introduzido por Foucault na conferência *Des Espaces Autres* (1967). Caracteriza espaços reais que funcionam como "contra-espaços": locais que existem concretamente, mas que refletem, subvertem ou contestam a cultura social. Estes espaços surgem como uma alternativa ao espaço utópico, idealizado mas inexistente, sendo simultaneamente reais e simbólicos (Foucault, 1967/1986, p. 25).

   No contexto do trabalho de Boltanski, e de acordo com o ensaio de Ripoll (2013, pp. 147–149), o conceito de "espaço heterópico" é pertinente pela forma como o artista, através da prática arquivística, reúne, nas suas obras, temporalidades distintas e relações conceptuais conflituosas, como a pulsão de vida e a pulsão de morte, construindo espaços palpáveis e simbólicos que subvertem a comum perspetiva sobre o arquivo, o qual, por sua vez, é alojado em espaços que Foucault caracteriza como heterópicos (Foucault, 1967/1986, p. 25).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação surgiu da necessidade pessoal de encontrar respostas científicas para experiências empíricas. A idade adulta é comummente marcada por questões pessoais sobre a morte daqueles que nos são próximos e, por conseguinte, sobre a gestão do nosso arquivo pessoal e do arquivo das pessoas que nos rodeiam. Vivemos também numa época em que o arquivo icónico, mais abundante e polarizante do que nunca, torna imperativo o estudo da arquivística, da memória humana e da teoria da imagem, bem como da relação que podemos observar entre estes temas.

Deste modo, procurou-se inicialmente criar uma descrição completa daquilo que corresponde a um período histórico de cerca de cem anos, tendo em conta a interseção da história do arquivo com a história da imagem, período este que foi palco de transformações que alteraram profundamente a realidade humana. Em segundo lugar, a presente investigação passou pela análise de uma perspetiva desconstrutivista sobre este momento histórico, de acordo com os pensamento de Derrida, refletido , sobretudo na obra *Archive Fever: a Freudian Impression*.

Aqui introduzimos outro tema central da dissertação: a reflexão sobre as perspetivas de morte, a dimensão genealógica e as expressões de trauma. Neste sentido, o quadro temático da psicanálise de Freud, ao qual Derrida também se refere ao longo da sua teoria do arquivo, torna-se especialmente pertinente, não na sua vertente clínica, mas sim como quadro significativo. Neste contexto, é feita uma referência ao fenómeno da "febre do arquivo", tal como descrito por Derrida, que visa unir a análise da história do arquivo icónico aos temas associados à estrutura psíquica humana. Através desta reflexão, procurou-se retirar conclusões relativas à evolução da perspetiva ocidental da morte e da família, assim como da sua influência nas práticas de produção, disseminação e análise dos arquivos de imagens na época contemporânea.

De acordo com uma análise da economia do trauma presente na relação entre o arquivo icónico e as perspetivas de morte e narrativas genealógicas, tornou-se pertinente introduzir uma componente de análise social na presente dissertação. Quando este trabalho estava a ser escrito, o Estado de Israel lançou a sua maior campanha de limpeza étnica contra o povo palestiniano. Neste sentido, e tendo em conta que a história do arquivo icónico está intrinsecamente ligada à sua utilização ao serviço da expansão imperial das grandes potências ocidentais, é crucial abordar esta questão. A nossa investigação integra uma análise do papel do arquivo icónico na propagação de narrativas orientalistas, que culmina numa reflexão sobre a situação palestiniana. Foram referidas questões que se prendem, por um lado, com o contexto de um cenário imagético em que imagens de redes sociais do povo da Palestina, que comprovam a sua realidade tenebrosa, chocam com as imagens de soldados das forças de ocupação israelita, que gravam e disseminam imagens da sua ocupação e crimes de guerra, assim como o uso da máquina arquivística para realizar uma limpeza de consciência do suporte pelo genocídio, por parte da sociedade ocidental; Por outro lado, a referência a esta temática pareceu-nos fundamental, porque a história do genocídio é sempre uma história do apagamento do arquivo familiar, comunitário e pessoal, resultando na sua substituição pelo arquivo do trauma.

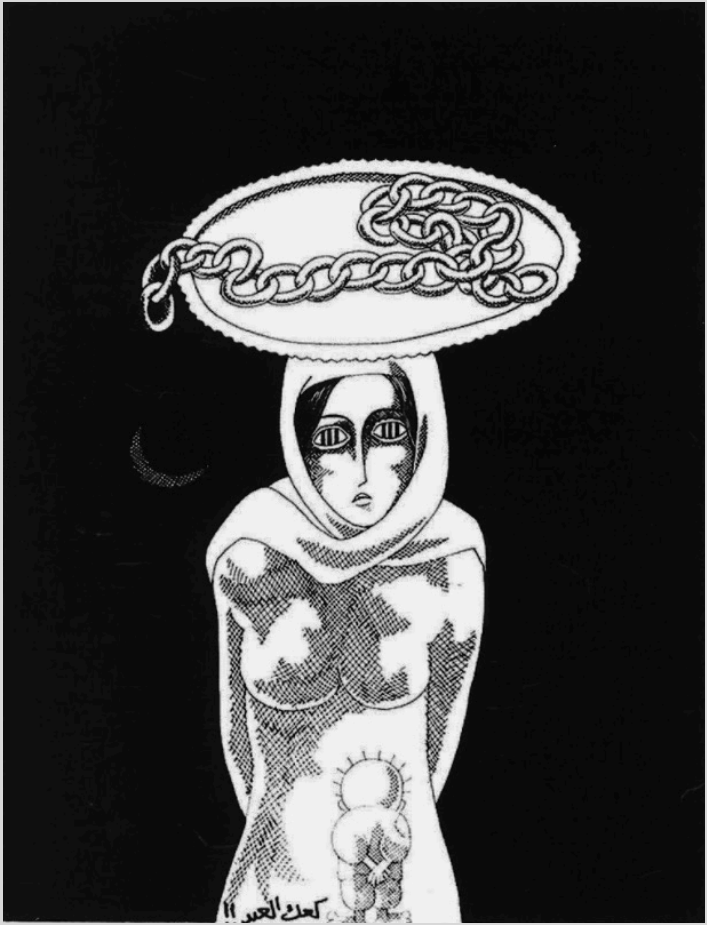
Fruto desta investigação, foram alcançadas três conclusões cruciais. Em primeiro lugar, é importante fomentar um espaço académico que procure ultrapassar uma visão clínica do arquivo icónico e introduzir uma perspetiva mais multifacetada, de modo a quebrar barreiras entre arquivo público e privado, arquivo institucional e arquivo pessoal. Especialmente no contexto de áreas como o *design* e a museologia, torna-se relevante uma sensibilização para a valorização do arquivo como fonte de informação genealógica e como ferramenta de dinamização social, de partilha de história oral e das vivências das minorias. Da mesma forma, é necessário investir na sensibilização social para a importância do arquivo familiar e comunitário, no sentido de uma integração pessoal em narrativas partilhadas, de uma valorização do arquivo como ferramenta de luto e de uma perspetiva social mais crítica sobre as imagens apresentadas nos *media*, sobretudo no contexto de uma cultura global progressivamente solitária e radicalizante.

Em segundo lugar, de acordo com a perspetiva de Derrida sobre o arquivo, nomeadamente o conceito de febre do arquivo, que, para além de considerações arquivísticas e políticas, integra uma perspetiva genealógica e cultural, podemos retirar importantes deduções sobre o atual estado e o potencial futuro da estrutura arquivística em vigor. Este modelo alerta-nos para a propensão arquivística para crises e conflitos mnemónicos e sugere uma forma de equilíbrio na posse do arquivo entre sociedades, como solução para o orientalismo. Da mesma forma, sugere uma valorização das qualidades redentoras do arquivo, de acordo com um destaque de estratégias arquivísticas mais experimentais e empáticas, que promovam um arquivo inclusivo e equitativo, com espaço para as contra narrativas ou o uso do arquivo como força pacificadora e de resistência à opressão.

Por fim, importa sublinhar o papel do arquivo icónico como ferramenta criativa e de transmissão de mensagens subversivas, externas à ciência arquivística, sobretudo no contexto de obras que visam construir arquivos experimentais que contestam as regras da arquivística, da tipografia e do *design*. Também observamos, por parte de alguns criativos, um trabalho de desconstrução do arquivo icónico, nomeadamente no contexto da memória pública e privada, bem como das perspetivas de morte e trauma, genealógicas e históricas. Este trabalho deve ser continuamente estudado em prol do desenvolvimento de estratégias para combater a amnésia institucional e burocrática e para recontextualizar artefactos e imagens, visando alcançar visões mais completas da história, novas perspetivas de organização social e comunitária e a evolução das estratégias pessoais de confronto da morte e do trauma, assim como da utilização do arquivo como extensão da vida após a morte.

Esta dissertação faz parte de um trabalho mais amplo de investigação que a antecede e que certamente a irá proceder. Os temas a que nos referimos ao longo destas páginas acompanham-me desde o início da minha carreira académica, pelo que um dos objetivos desta dissertação foi abrir caminho para uma futura investigação de doutoramento, através com a da qual possa dar continuidade ao estudo das diferentes dimensões do arquivo icónico. Sigo com paixão os avanços académicos que têm sido feitos no âmbito do arquivo de imagem, nomeadamente no contexto de trabalhos de *design* profundamente pessoais, que têm a capacidade de inovar o arquivo através da sensibilidade emocional, e pretendo continuar a pertencer a este espaço científico e criativo.

Esta tese procura afirmar a relevância do espaço académico como um espaço que não serve somente para perpetuar a história, mas que reflete e lança discussões sobre ela, aliando disciplinas diferentes como a autoetnografia, a estética, a ética, o estudo da imagem, da psicologia, da semiótica, os estudos pós-coloniais, entre muitas outras áreas do saber, em nome de perspetivas que contribuam para um contexto académico multifacetado e interventivo.



OUTRAS FIGURAS

Capa 1 - Máscara mortuária de William Shakespeare. London Stereoscopic Company, c. 1865. Imagem editada pelo autor.

Capa 2 - *The Deep*. Jackson Pollock, 1953. Óleo e esmalte sobre tela. 220,4 × 150,72 cm. Centre Pompidou, Paris, França. Imagem editada pelo autor.

Página 4 – Máscara mortuária de Lenin. Imagem publicada em *Undying faces : a collection of death masks*, de Ernst Benkard, 1929. Imagem editada pelo autor.

Página 5 – Duas fotografias do meu avô e de mim na sua casa em Terras de Bouro, c. 2000. Imagem do acervo pessoal.

Página 11 – RAMALLAH – Final do século XIX e início do século XX – I – Utensílios de panificação em casas palestinianas. Fotografia publicada no fórum *web Palestine Remembered* pelo utilizador Rami Atwan, 2011.

Página 39 - Schlosshotel Kronberg captado por uma câmera miniatura para pombos. Fotografia de Julius Neubronner, publicada na revista *Die Umschau*, 12(41), 1920. Imagem editada pelo autor.

Página 81 – *Sigmund Freud*. Escultura de Oscar Nemon, c. 1931. Bronze e resina. 34,9 × 14,6 × 19,7 cm. Imagem editada pelo autor.

Página 123 – *Recherche et représentation de tout ce qu'il reste de mon enfance 1944–1950*. Christian Boltasnki, 1969. Panfleto impresso, 9 páginas. 17,5 × 26,5 cm. Imagem editada pelo autor.

Página 188 – *Sem título*. Naji Al-Ali, data desconhecida. Ilustração a preto e branco.

BIBLIOGRAFIA

Agamben, G. (1989). The archive and testimony. Em C. Merewether (Org.), *The archive* (pp. 38–40). The MIT Press.

Alvar Beltrán, C. (2016). Christian Boltanski y la memoria de los objetos. *EU-topías. Revista de Interculturalidad, comunicación y Estudios Europeos*, *12*, 5–12. https://doi.org/10.7203/eutopias.0.18637.

Amnesty International. (2024, 5 de dezembro). *"You Feel Like You Are Subhuman": Israel's Genocide Against Palestinians in Gaza*. Recuperado de https://www.amnesty.org/en/latest/news/2024/12/amnesty-international-concludes-israel-is-committing-genocide-against-palestinians-in-gaza/

Andén-Papadopoulos, K. (2008). The Abu Ghraib torture photographs. Journalism, *9*(1), 5–30. https://doi.org/10.1177/1464884907084337.

Barthes, R. (1980). *Camera lucida: reflections on photography*. Penguin.

Benjamin, W. (1931). A short history of photography. Em C. Merewether (Org.), *The archive* (pp. 58–65). The MIT Press.

Benjamin, W. (1935). The work of art in the age of mechanical reproduction. Em H. Arendt (Org.), *Illuminations* (H. Zohn, Trad.). Schocken Books.

Bernstein, C. (2000). A surplus of melancholy: The discourse of mourning in Freud, Benjamin and Derrida. *Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, *3*, 9–27. https://doi.org/10.22201/ffyl.poligrafias.2000.3.

Bertillon, A. (1893). *Identification anthropométrique: instructions signalétiques*. Imprimerie Administrative.

Blanck, S., Fudakowski, K., Griffin, T., Haddon, H., Maimon, D., Neeb, M., Quante, N., & Westphalen, O. (Orgs.). (2023). The Palliative Turn #1 (1.ª ed.). Bierke Verlag.

Bloom, L. E. (2024). Jewish "ghosts": Judit Hersko and Susan Hiller and the feminist intersectional art of post-Holocaust memory. *Arts, 13*(2), 50. https://doi.org/10.3390/arts13020050

Boltanski, C. (1969). Research and presentation of all that remains of my childhood (1944-1950). Em C. Merewether (Org.), *The archive* (p.25). The MIT Press.

Brothman, B. (1999). Declining Derrida: integrity, tensegrity, and the preservation of archives from deconstruction. *Archivaria*, *48*, 64-88. https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12717.

Buchloh, B. H. D. (1999). Gerhard Richter's "Atlas": The anomic archive. Em C. Merewether (Org.), *The archive* (pp. 85–102). The MIT Press.

Buchloh, B. H. D. (2001). Detritus and decrepitude: The sculpture of Thomas Hirschhorn. *Oxford Art Journal*, *24*(2), 41–56. https://doi.org/10.1093/oxartj/24.2.41.

Buerger, M., Espenschied, D., Lialina, O., & Merz-Akademie. (2009). *Digital folklore*. Merz & Solitude.

Butler, B. (2009). Palestinian heritage "to the moment": Archival memory and the representation of heritage in conflict. *Conservation and Management of Archaeological Sites, 11*, 236–261. https://doi.org/10.1179/175355210X12747818485402.

Callahan, S. (2022). *Art + archive: Understanding the archival turn in contemporary art*. Manchester University Press.

Carbone, K. (2020). Archival art: Memory practices, interventions, and productions. *Curator: The Museum Journal, 63*(2), 257–263. https://doi.org/10.1111/cura.12358.

Casabona, C., & Petrozzi, G. (Orgs.). (2024). *Death Design Data*. Onomatopee

Chomsky, N., & Pappé, I. (2011). *Gaza in Crisis: Reflections on Israel's War Against the Palestinians*. Penguin Books Ltd.

Clegg, D. (2014). *From the Freud Museum*. University of East Anglia. https://doi.org/10.5860/CHOICE.44-7128

Clewell, T. (2004). Mourning beyond melancholia: Freud's psychoanalysis of loss. *Journal of the American Psychoanalytic Association, 52*(1), 43–67. https://doi.org/10.1177/00030651040520010601.

Cook, T. (2001). Fashionable nonsense or professional rebirth: Postmodernism and the practice of archives. *Archivaria, 51*, 14–35. https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12792.

Cramer, F. (2015). What is "post-digital"? Em *Postdigital aesthetics* (pp. 41–51). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137437204.0006.

Cramer, F., & Jandrić, P. (2021). Postdigital: A term that sucks but is useful. *Postdigital Science and Education*. https://doi.org/10.1007/s42438-021-00225-9.

Crimp, D. (1995). *On the Museum's Ruins*. MIT Press.

Derrida, J. (1988). The deaths of Roland Barthes. Em G. Borradori (Ed.), *Philosophy and non-philosophy since Merleau-Ponty* (pp. 259–296). Northwestern University Press.

Derrida, J. (1994). *Specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning, and the new international* (P. Kamuf, Trad.). Routledge. (Obra original publicada em 1993)

Derrida, J. (1998). *Archive fever: A Freudian impression* (Original publicado em 1995). University of Chicago Press.

Derrida, J. (2001). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (C. de Moraes Rego, Trad.; Original publicado em 1995). Relume Dumará.

Derrida, J., & Harris, V. (1998/2002). Archive fever in South Africa. Em C. Hamilton (Org.), *Refiguring the archive* (pp. 38–80). Springer Netherlands.

Dragu, M. (2022). *Form and Meaning in Avant-Garde Collage and Montage*. Routledge.

Enwezor, O. (2008). *Archive fever: Uses of the document in contemporary photography*. Steidl.

Fortuny, N. S. (2004). *Memento mori: Um recorrido por la memoria, el tiempo y el espacio en la obra de Christian Boltanski* [Trabalho de graduação, Universidad de Buenos Aires]. Repositorio Digital Institucional Facultad de Ciencias Sociales-UBA. https://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/1137

Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October, 110*, 3–22. http://www.jstor.org/stable/3397555

Foucault, M. (1969). *The historical a priori and the archive*. Em C. Merewether (Org.), The archive (pp. 26–30). The MIT Press.

Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge and the discourse on language*. Pantheon Books. (Original publicado em 1969 como L'archéologie du savoir)

Foucault, M., & Miskowiec, J. (1986; originalmente 1967). Of other spaces. Diacritics, 16(1), 22–27. https://doi.org/10.2307/464648

Freud, S. (1925). A note upon the 'mystic writing-pad'. Em C. Merewether (Org.), *The archive* (pp. 20–24). The MIT Press.

Freud, S. (2005). *On murder, mourning, and melancholia* (S. Whiteside, Trad.; M. Ellmann, Introd.). Penguin Modern Classics.

Gessner, I. S. (2015). The aesthetics of remembering 9/11: Towards a transnational typology of memorials. *Journal of Transnational American Studies, 6*(1). https://doi.org/10.5070/T861017910.

Ghezzi, A. (2021). Filing the world: Archives as cultural heritage and the power of remembering. *International Journal of Constitutional Law, 19*(5), 1738–1755. https://doi.org/10.1093/icon/moab031

Glavaš, Z. (2020). Deconstruction and the archival revolution: On the relevance and reception of *Archive Fever* in new media studies. *Poznańskie Studia Slawistyczne, 19*, 61–76. https://doi.org/10.14746/pss.2020.19.

Gloyn, L., Crewe, V., King, L., & Woodham, A. (2018). The ties that bind: Materiality, identity, and the life course in the "things" families keep. *Journal of Family History, 43*(2), 157–176. https://doi.org/10.1177/0363199017745623

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

Hamilton, C., Harris, V., Taylor, J., Pickover, M., Reid, G., & Saleh, R. (Orgs.). (2002). *Refiguring the Archive*. Springer Netherlands. https://doi.org/10.1007/978-94-010-0570-8.

Harris, V. (2002). A shaft of darkness: Derrida in the archive. Em C. Hamilton, V. Harris, J. Taylor, M. Pickover, G. Reid & R. Saleh (Orgs.), *Refiguring the archive* (pp. 61–82). Springer Netherlands.

Harris, V. (2002). The archival sliver: A perspective on the construction of social memory in archives and the transition from apartheid to democracy. Em C. Hamilton, V. Harris, J. Taylor, M. Pickover, G. Reid & R. Saleh (Orgs.), *Refiguring the archive* (pp. 135–160). Springer Netherlands.

Hatton, S. B. (2022). The primacy of family genealogy to situate burial, spectrality, and ancestrality: Adventures in the land of the dead. *Genealogy, 6*(3). https://doi.org/10.3390/genealogy6030067.

Hiller, S. (1994). Working through objects. Em C. Merewether (Org.), *The archive* (pp. 41–48). The MIT Press.

Hirschhorn, T., Lee, L., & Foster, H. (2013). *Critical laboratory: The writings of Thomas Hirschhorn*. MIT Press.

Human Rights Watch. (2024, 19 de dezembro). Israel's Crime of Extermination, Acts of Genocide in Gaza. Human Rights Watch. https://www.hrw.org/report/2024/12/19/extermination-and-acts-genocide/israel-deliberately-depriving-palestinians-gaza

Huyssen, A. (1995). Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia. Routledge.

Jones, D. H. (2015). All the moments of our lives: self-archiving from Christian Boltanski to lifelogging. *Archives and Records, 36*(1), 29–41. https://doi.org/10.1080/23257962.2015.1019472

Kaplan, L. (2010). Photograph/death mask: Jean-Luc Nancy's recasting of the photographic image. *Journal of Visual Culture, 9*(1), 45–62. https://doi.org/10.1177/1470412909354236

Ketelaar, E. (2002). Archival temples, archival prisons: Modes of power and protection. *Archives and Museum Informatics, 11*(2), 107–117. https://doi.org/10.1023/A:1015829611922

Kokoli, A. M. (2006). Susan Hiller's paraconceptualism. Em J. Fisher (Org.), *Technologies of intuition* (pp. 119–139). YYZ Books / MAWA / DisplayCult.

Kirkby, J. (2006). "Remembrance of the future": Derrida on mourning. *Social Semiotics, 16*(3), 461–472. https://doi.org/10.1080/10350330600824383

Kujundzic, D. (2002). Archigraphia: On the future of testimony and the archive to come. *Discourse* [Detroit, MI], *25*(1–2), 166+. https://link.gale.com/apps/doc/A114286501/LitRC?u=anon~ea61251e&sid=googleScholar&xid=33f59480

Lara, J. T. de, & Lopes, G. (2024). A marcha dos espectros não-nascidos: antinatalismo, assombrologia e futuros históricos. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura, 32*(00). https://doi.org/10.20396/resgate.v32i00.8676118

Laranjo, F. M. (2017). Design as criticism: Methods for a critical graphic design practice (Tese de doutoramento, University of the Arts London).

Lazaratou, H., & Anagnostopoulos, D. C. (2015). The transgenerational object. *Psychology Research, 5*(4), 278–285. https://doi.org/10.17265/2159-5542/2015.04.008

Lobinho, J. (2011). *Memento: Christian Boltanski e o memorial* [Dissertação de mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa].

Lozier, C. (2013). Watt's archive fever. *Journal of Beckett Studies, 22*(1), 35–53. https://www.jstor.org/stable/26471215

Macêdo, S. (2009). Mal de arquivo: A dinâmica do arquivo na arte contemporânea. *Revista Crítica Cultural, 0*, 177–192. https://doi.org/10.19177/rcc.v0e02009177-192

Manovich, L. (2001). Post-media aesthetics. *Transmedia Frictions: The Digital, the Arts, and the Humanities*, 34–44. https://doi.org/10.1525/9780520957695-006

Manovich, L. (2007). Information as an aesthetic event. *Lev Manovich* [site pessoal]. https://manovich.net/content/04-projects/056-information-as-an-aesthetic-event/53_article_2007.pdf

Manovich, L. (2017a). Automating aesthetics: Artificial intelligence and image culture. *Lev Manovich* [site pessoal]. https://manovich.net/content/04-projects/101-automating-aesthetics-artificial-intelligence-and-image-culture/automating_aesthetics.pdf

Manovich, L. (2017b). Cultural Data: Possibilities and Limitations of Working with Historical Cultural Data. Em O. Grau, W. Coones, & V. Rühse (Orgs.), Museum and Archive on the Move: Changing Cultural Institutions in the Digital Era (pp. 259–276). De Gruyter.

Martin, B., & Hanington, B. M. (2012). *Universal methods of design: 100 ways to research complex problems, develop innovative ideas, and design effective solutions*. Rockport Publishers.

Matthews, M. L. (2006). Death and loss: A genealogical perspective or how did we get to the place where we need help coping with death and loss? *Journal of Philosophy and History of Education, 56*, 112–115.

McGurren, D. (2010). Becoming mythical. *Afterimage: The Journal of Media Arts and Cultural Criticism, 38*(1), 9–13. https://doi.org/10.1525/aft.2010.38.1.9

McLuhan, M., & Fiore, Q. (1967). The Medium is the Massage an Inventory of Effects. Penguin Books.

Mereweather, C. (1997). Archives of the fallen. Em C. Merewether (Org.), *The archive* (pp. 160–162). The MIT Press.

Mereweather, C. (2002). A language to come: Japanese photography after the event. Em C. Merewether (Org.), *The archive* (pp. 121–138). MIT Press.

Mereweather, C. (2006). *The archive*. The MIT Press.

Moran, S. (2004). Archive fever. Alternation, 11(1), 283–298.

Mitchell, W. J. T. (1984). What Is an Image? *New Literary History, 15*(3), 503–537. https://doi.org/10.2307/468718

Moura, M. (2021). A Irmandade das Décadas. Em J. P. Azul & J. S. Cardoso (Orgs.), *Flanzine nr. 21 — Os Loucos Anos 20!* (pp. 76–95).

Nadal, M., & Calvo, M. (Orgs.). (2018). Trauma in Contemporary Literature: Narrative and Representation. Routledge.

Neto, J. L. (2003). *22474*. Assírio & Alvim.

Orvell, M. (2006). After 9/11: Photography, the destructive sublime, and the postmodern archive. *Michigan Quarterly Review, 45*, 239–256.

Parsley, C. (2018). The exceptional image: Torture photographs from Guantánamo Bay and Abu Ghraib as Foucault's spectacle of punishment. Em *Law and the visual: Representations, technologies, critique* (pp. 229–248). University of Toronto Press. https://doi.org/10.3138/9781442630321-011

Prevost, L. (2024, 9 de fevereiro). *A fresh impression of Freud's mystic writing pad*. Yale News. https://news.yale.edu/2024/02/09/fresh-impression-freuds-mystic-writing-pad

Rampley, M. (2000). *The remembrance of things past: On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Harrassowitz.

Ricoeur, P. (1978). Archives, documents, traces. Em C. Merewether (Org.), *The archive* (pp. 66–69). The MIT Press.

Ripoll, L. (2013). Lendo o tempo e a memória em Christian Boltanski. *Revista Concinnitas, 1*(20), 134–160.

Robinson, D. (1996). Thought burned alive: The work of Susan Hiller. *Third Text, 10*(37), 37–52. https://doi.org/10.1080/09528829608576640

Rosemier, H. (2021). *Photographic hauntology in a time out of joint*.

Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.

Sayce, A. H. (1889). *Records of the past: Being English translations of the ancient monuments of Egypt and western Asia*. S. Bagster and Sons.

Schouwenberg, L., & Kaethler, M. (Orgs.). (2022). *The auto-ethnographic turn in design*. Valiz.

Sekula, A. (1986). The body and the archive. Em C. Merewether (Org.), *The archive* (pp. 70–75). The MIT Press.

Sheikh, Simon. 2004. Planes of Immanence, or the Form of Ideas: Notes on the (anti-)Monuments of Thomas Hirschhorn. *Afterall*, *9*, pp. 91-98.

Solomon-Godeau, A. (1998). Mourning or melancholia: Christian Boltanski's "Missing House." *Oxford Art Journal, 21*(2), 1–20. https://doi.org/10.1093/oxartj/21.2.1

Sontag, S. (2008). *On photography* (Edição original publicada em 1977). Penguin Books.

Spieker, S. (2008). *The big archive: Art from bureaucracy*. MIT Press.

Steedman, C. (2002). *Dust*. Manchester University Press.

Stoler, A. L. (2002). Colonial archives and the arts of governance. *Archival Science, 2*(1-2), 87–109. https://doi.org/10.1007/BF02435632.

Strathausen, C. (2009). The philosopher's body: Derrida and teletechnology. *The New Centennial Review, 9*(2), 139–164. https://doi.org/10.1353/ncr.0.0077.

SubREAL (Călin, D., & Kiraly, J.) (1999). Politics of cultural heritage. In C. Merewether (Org.), *The archive* (pp. 113–116). The MIT Press.

Taylor, H. A. (1982). The Collective Memory: Archives and Libraries as Heritage. *Archivaria, 15*, 118–130.

Tolstoi, L. (1886). *The death of Ivan Ilich*. Penguin Books.

Tyacke, S. (2001). Archives in a Wider World: The Culture and Politics of Archives. Archivaria, 52, 1–25. Retrieved from https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12812

Vieira, J. P. (2016). História pessoal da imagem. *Pintovieiradesenho*. Recuperado de https://pintovieiradesenho.blogspot.com/p/novostextos-longos-no-blog.html.

Wells, K. (2008). Ancestral irrepressible: Marshall McLuhan and the future of the archive in Derrida's *Archive Fever. Flusser Studies, 6*(1), 1.

Wolfe, C. (2008). Echographies from my life in the bush of ghosts. *Angelaki, 13*(1), 85–94.

Woodham, A., King, L., Gloyn, L., Crewe, V., & Blair, F. (2017). We Are What We Keep: The "Family Archive", Identity and Public/Private Heritage. *Heritage & Society, 10*(3), 203–220. https://doi.org/10.1080/2159032X.2018.1554405

Zylinska, J. (2017). *Nonhuman Photography*. The MIT Press.

ANEXOS

Anexo 1 - Projeto *Altares Espontâneos do Bonfim*.

Anexo 2 - Projeto *Os Espantalhos do CPF – Manifesto sobre as Fronteiras do Arquivo*.

Anexo 3 – Projeto *Archivo de Listas, Notas y Dibujos de la Calle – Matias Romano Aleman*.

Anexo 4 – Projeto *A Morte de Ivan Ilitch por mim e pelo meu pai*.

Anexo 5 – Projeto *Textura das Rochas Ígneas / O Livro de Pantagruel*.