BROVIRA CRYSTAL
Carton-double weight
Special extraweiß Kristallglanz

U.PORTO FACULDADE DE BELAS ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO

Linhas Invisíveis

Recriação de uma história afetiva na Guerra do Ultramar

Cláudia Filipa Pinto Teixeira

Relatório de Projeto no âmbito do Mestrado em Artes Plásticas no Ramo de Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Porto, 25 de junho de 2026

Orientador:
Professor Doutor Domingos Fernando da Silva Loureiro

Agradecimentos

Antes de tudo, quero agradecer ao Orientador Professor Doutor Domingos Fernando da Silva Loureiro, por ter acreditado em mim e neste projeto desde o início. Pela sinceridade, pelo companheirismo, pela amizade e por nunca ter deixado de me incentivar a trabalhar um tema tão delicado.

Ao meu avô, obrigada por me ter ensinado os valores certos, mesmo durante o pouco tempo que esteve comigo. A sua alegria, bondade e carinho continuam presentes até hoje, e grande parte da minha vontade de seguir artes nasceu de si.

Aos meus avós, agradeço a coragem de terem documentado a experiência da Guerra do Ultramar, mesmo quando a dor, a incerteza e a espera tornavam tudo tão difícil.

À minha avó, um obrigada especial por ter permitido tornar público um arquivo tão pessoal e por ter estado presente em cada pequena etapa deste projeto. Obrigada também por ter aceite fazer parte dele de forma tão próxima e sensível, dando rosto a esta história de espera de 24 meses pelo avô.

Aos meus pais, obrigada por terem dado tudo de si para que eu conseguisse terminar este projeto e pelo apoio incondicional. À minha mãe, um agradecimento especial por ter trabalhado comigo em alguns dos trabalhos finais deste projeto e por ter estado ao meu lado em cada detalhe até ao fim. Ao meu pai, obrigado por ter ouvido as minhas ideias e fazer de tudo para as realizar.

À restante família, obrigada por terem aceite participar e apoiar este trabalho, mesmo carregando a ausência do meu avô.

Por fim, ao meu noivo, Rui, obrigada por teres estado ao meu lado durante estes cinco anos em Belas-Artes. Obrigada por segurares o meu mundo quando eu achava que já não conseguia continuar.

Pode uma ausência ser mais presente do que uma presença?
(Blaufuks, 2020, s.p.)

Resumo

Este projeto investiga a relação entre memória, imagem e herança familiar a partir de um arquivo pessoal ligado à experiência dos meus avós na Guerra do Ultramar. Partindo do conceito de pós-memória, a investigação analisa como acontecimentos não vividos diretamente podem ser transmitidos entre gerações através de fotografias, narrativas e afetos.

A metodologia articula reflexão teórica, análise de arquivo e prática artística autoral, explorando a fotografia como dispositivo simultaneamente documental e ficcional. O projeto questiona de que forma imagens herdadas podem reconstruir experiências familiares, ativar memórias silenciosas e aproximar o pessoal do coletivo.

Já a componente prática traduz-se na criação de obras que reinterpretam o arquivo familiar, recorrendo a processos de manipulação, montagem e expansão material, sem procurar uma reconstituição histórica rigorosa, mas antes uma aproximação sensível e subjetiva ao passado.

Em suma, o trabalho propõe a arte como espaço de mediação entre memória, imaginação e identidade, evidenciando como a ausência, o afeto e a reconstrução simbólica podem gerar novas formas de relação com a história. Evidencia-se também a arte enquanto ferramenta de reparação simbólica e resistência ao esquecimento.

Palavras-chave:
Arquivo Familiar, Pós-memória; Memória coletiva; Imagem reconstruída; Bordado

Abstract

This project investigates the relationship between memory, image, and family heritage through a personal archive connected to my grandfather's experience in the Colonial War. Starting on the concept of postmemory, the research examines how events that were not directly experienced can be transmitted across generations through photographs, narratives, and affects.

The methodology combines theoretical reflection, archival analysis, and authorial artistic practice, exploring photography as a device that is simultaneously documentary and fictional. The project questions how inherited images can reconstruct family experiences, activate silent memories, and bring the personal closer to the collective.

The practical component takes the form of artworks that reinterpret the family archive through processes of manipulation, montage, and material expansion, without seeking a rigorous historical reconstruction, but rather a sensitive and subjective approach to the past.

In summary, the work proposes art as a space of mediation between memory, imagination, and identity, highlighting how absence, affect, and symbolic reconstruction can generate new ways of relating to history. It also emphasizes art as a tool for symbolic repair and resistance against forgetting.

Keywords:
Family Archive; Postmemory; Collective Memory; Reconstructed Image; Embroidery

Índice

Introdução **11-12**

I. Pós-memória: entre o coletivo e o pessoal **13-28**
I.I. Introdução ao conceito 14-16
I.II. Memória, família e fotografia 17-20
I.III. Memória coletiva 21
I.IV. Trauma na pós-memória 22-24
I.V. Críticas à pós-memória 25-28

II. Narrativas deslocadas: a fotografia entre memória, tempo e afeto **29-46**
II.I. Divergências fotográficas: 31-42
II.I.I. A imagem enquanto prova, apropriação e espectro - Susan Sontag 31-33
II.I.II. O punctum fotográfico - Roland Barthes 34-36
II.I.III. A imagem e a escrita - Hervé Guibert 37-39
II.I.IV. O ver como ato de escolha - John Berger 40-42
II.II. A fotografia de família: ritual, afeto e performatividade - Mette Sandbye 43-45

III. Casos práticos **46-57**
III.I. Filme *Cartas de Guerra* 47-48
III.II. Daniel Barroca 49-50
III.III. Daniel Blaufuks 51-52
III.IV. Gillian Wearing 53-54
III.V. Hinke Schreuders 55-56

IV. Prática artística autoral **58-115**
IV.I. Introdução ao arquivo pessoal 59
IV.II. Criação, pesquisa e documentação: 60-116
IV.II.I. Atlas 60-69
IV.II.II. Série *Para além do Ultramar* 70-80
IV.II.III. Série *Realidade Alternativa* 81-94
IV.II.IV. Expansão material e tecnológica da narrativa 95-116

Considerações Finais **117-120**
Bibliografia **121-126**
Anexos **127-144**

PORTUGAL
ANGOLA

Introdução

Este projeto começa contigo, avô.

Durante muito tempo, a tua passagem pela Guerra do Ultramar foi apenas uma ideia distante. Algo que sabia que existia, mas que nunca tinha realmente tocado. Foi após a tua partida, ao reabrir o arquivo, que essa distância mudou. As fotografias, as cartas, os pequenos vestígios começaram a ganhar peso, como se trouxessem consigo uma história que ficou por contar.

A Guerra Colonial Portuguesa (1961–1974), também conhecida como Guerra do Ultramar, travada no contexto do regime do Estado Novo, marcou profundamente a história recente do país, prolongando-se até à Revolução de 25 de Abril. Inserida num movimento global de descolonização, a recusa portuguesa em reconhecer a independência dos territórios africanos contribuiu para a duração e complexidade do conflito. Mais do que um evento histórico, a guerra deixou marcas duradouras nas esferas familiar e afetiva, muitas vezes transmitidas de forma indireta às gerações seguintes.

Esta investigação assenta numa metodologia que articula uma vertente teórica e teórico-prática, uma análise do arquivo pessoal e a prática artística autoral. A revisão bibliográfica do conceito de pós-memória aliado a uma reflexão sobre a imagem fotográfica sustentam o enquadramento conceptual. Enquanto isso, o arquivo familiar foi explorado através de uma abordagem interpretativa e afetiva próxima de uma perspetiva autoetnográfica.

Já a minha prática autoral emerge de um interesse em compreender como imagens herdadas podem ser reativadas e transformadas, não apenas como documentos, mas como espaços de projeção emocional e reconstrução simbólica. Sem procurar uma reconstituição histórica exata, proponho antes uma aproximação sensível ao passado, onde o gesto artístico funciona como mediação entre memória, imaginação e afeto.

Assim, este projeto levanta algumas questões centrais: de que forma os arquivos familiares podem reconstruir experiências afetivas? Como pode a imagem, enquanto documento e ficção, contribuir para trabalhar sobre silêncios geracionais? De que modo a prática artística pode articular memória pessoal e história coletiva sem as confundir? E até que ponto a manipulação de imagens de arquivo pode gerar falsas memórias que se tornam afetivamente credíveis?

Deste modo, o presente relatório organiza-se em diferentes capítulos que articulam enquadramento teórico e desenvolvimento prático. Após a introdução, o primeiro capítulo apresenta o conceito de pós-memória. O segundo capítulo aprofunda a fotografia enquanto dispositivo de construção de sentido, analisando as diversas dimensões a ela associadas. Segue-se um capítulo dedicado a casos de estudo, onde são analisadas práticas artísticas relevantes para o projeto.

Posteriormente, o relatório centra-se na prática artística autoral, descrevendo o arquivo pessoal, os processos de investigação e os trabalhos desenvolvidos. Por fim, apresentam-se as considerações finais, onde se refletem os principais resultados e conclusões do projeto.

I. Pós-memória: entre o pessoal e o coletivo

I.I. Introdução ao conceito

Nas últimas décadas, tem-se verificado um interesse crescente em revisitar o passado, numa tentativa de compreender de que modo os acontecimentos históricos moldam o presente e influenciam o modo como nos projetamos no futuro. Esta necessidade parece intensificar-se num contexto contemporâneo marcado por instabilidade social e política, em que valores outrora considerados universais e consolidados se encontram ameaçados.

Neste cenário, torna-se evidente a pertinência de compreender os mecanismos de transmissão intergeracional da memória, sobretudo no que se refere a eventos traumáticos em grande escala. O Holocausto e a Guerra do Ultramar constituem exemplos de acontecimentos que, embora separados no tempo e no espaço, originaram um impulso comum entre gerações. O ato de rememorar, testemunhar e preservar, por meio da arte, da escrita e da imagem, experiências que não foram diretamente vividas, mas que continuam a exercer influência sobre o imaginário coletivo e familiar.

É precisamente neste contexto que surge o conceito de pós-memória, formulado no início da década de 90 por Marianne Hirsch, com o intuito de refletir sobre o modo como as memórias de um trauma são transmitidas às gerações seguintes.

Hirsch desenvolveu este conceito a partir da sua experiência pessoal. Filha de sobreviventes da Segunda Guerra Mundial e do Holocausto, cresceu num ambiente instável onde o impacto da guerra e da perseguição antissemita marcou profundamente a sua formação pessoal e intelectual. A partir dessa experiência, ela procurou compreender como os descendentes de sobreviventes podem herdar não apenas as narrativas e as imagens do passado, mas também os afetos, as feridas e os silêncios que as acompanham.

Segundo Hirsch (2008), a pós-memória distingue-se da memória em si na medida em que as gerações posteriores aos acontecimentos traumáticos não os viveram de forma direta. Para a primeira geração, a dos sobreviventes ou testemunhas, a lembrança constitui um imperativo existencial, acrescido de uma necessidade de partilhar a experiência como forma de sobrevivência simbólica. Já as gerações subsequentes situam-se num outro plano temporal e afetivo: não recordam por experiência própria, mas por contacto com as histórias familiares, com os arquivos pessoais e com as fotografias herdadas.

A relação entre estas gerações pode revelar-se de tal modo complexa que as fronteiras entre memória vivida e memória transmitida tornam-se difusas. As recordações herdadas adquirem um estatuto quase autónomo, como se fossem efetivamente experiências próprias, interiorizadas através da convivência, da oralidade e da imaginação (Hirsch, 2008).

Já Ana Quintais descreve o trabalho pós-memorial da seguinte forma:

> *Ao realizar um trabalho de escavação das histórias familiares que se encontravam anteriormente escondidas ou fora de alcance, os descendentes dos sobreviventes estão a preencher ou a colmatar as falhas que existiam no seu conhecimento do passado, ao mesmo tempo que narram as vidas dos seus pais/avós e reenquadram as suas próprias autobiografias enquanto filhos ou netos de sobreviventes de genocídio (…).* (2015, p.36)

Deste modo, o "pós" em pós-memória designa mais do que uma simples sucessão cronológica ou um distanciamento temporal. O termo refere-se a uma forma de continuidade, um movimento que oscila entre rutura e permanência. A pós-memória mantém uma distância temporal em relação ao conflito, mas preserva uma profunda proximidade afetiva e simbólica com ele.

Este termo pressupõe a necessidade de uma consciência de que fazemos parte de uma continuidade entre gerações. Joël Candau (2012) chama a essa consciência de memória geracional. Lembrar é reconhecer uma herança recebida do passado, feita de histórias, valores e experiências transmitidas. Ao dizer que somos *mais ou menos herdeiros* (Candu, 2012, p.142), o autor sublinha que essa herança não é automática: cada indivíduo relaciona-se de forma diferente com o legado das gerações anteriores, o que influencia diretamente a construção da sua identidade.

I.II. Memória, família e fotografia

A partir da introdução construída anteriormente, pode-se concluir que a pós-memória assenta em três pilares fundamentais e interdependentes: a memória, a família e a fotografia, tendo sempre em conta a sua relação com o arquivo. Estes elementos revelam-se indispensáveis para compreender os modos como o passado é transmitido, recontextualizado e preservado. Entre eles, a família ocupa um lugar central, funcionando como guardiã da herança afetiva e mediadora das narrativas e origens partilhadas.

- Memória

Através da seguinte citação *o evento é o começo, a memória é o resultado* (t.d.a.) (Hirsch, 2008, p.109), a autora destaca a ideia de que a memória atua como prolongamento e reformulação simbólica do evento original.

É precisamente por esta mediação que a pós-memória não deve ser confundida com a memória, pois, as experiências do passado não podem ser replantadas nas gerações seguintes como se lhes pertencessem. Contudo, através do envolvimento direto, os descendentes apropriam-se dessas narrativas internalizando-as e atribuindo-lhes novos significados.

Assim, a pós-memória aproxima-se da memória não pela via factual, mas pela dimensão emocional, imaginativa e criativa, como se as gerações subsequentes recebessem essas histórias sob a forma de contos, onde o sentimento e a fantasia se entrelaçam na reconstrução do passado.

António Sousa Ribeiro (2022), inicia a sua análise sobre a memória transgeracional a partir da definição de que a memória ultrapassa a transmissão direta ou contínua de um passado. Os processos pós-memoriais apresentam-se como construções mediadas por distâncias temporais e ruturas, dando a conhecer descontinuidades que desafiam a ideia de uma linearidade histórica. A memória, assim, mostra-se como um campo dinâmico de construção simbólica, dependente da disponibilidade e da capacidade de cada indivíduo para interagir com a história de maneira consciente e elaborada.

Jan Assmann (2008), autor também referido por Hirsch, propõe uma distinção fundamental entre dois modos de recordação coletiva: a memória comunicativa e a memória cultural. A primeira caracteriza-se por ser biográfica e factual, sustentando-se na transmissão direta entre gerações de uma experiência vivida. Sustentada pelas interações familiares e comunitárias, esta forma de memória é transmitida ao longo de três a quatro gerações.

Já a memória cultural corresponde a um nível de transmissão simbólico e institucional, onde o passado é preservado através de arquivos, museus, rituais e práticas discursivas. Neste caso, a experiência direta é substituída por sistemas de representação, o que permite a conservação da memória para além do ciclo vital das gerações.

Ambas as reflexões partem do princípio de que as memórias estão sempre relacionadas, moldadas no interior de grupos sociais com crenças e narrativas partilhadas. Ou seja, enquanto a memória comunicativa é intergeracional e se ancora em práticas corporizadas de partilha, a memória cultural é transgeracional, sobrevivendo apenas através de sistemas simbólicos e estruturas de mediação institucional que asseguram a continuidade do passado no presente.

- Família

> *As fotografias que mostram famílias judaicas numa época anterior à Segunda Guerra Mundial constituem um vestígio indicial de pessoas que muito provavelmente não sobreviveram, representando, desta forma, um meio de ligação entre a memória e a pós-memória, entre um mundo desaparecido e o mundo depois de Auschwitz. É neste contexto que o álbum de fotografias de família assume um papel relevante na elaboração do trabalho de pós-memória.* (Quintais, 2015, p.71)

Diferente do discurso social ou político, a linguagem familiar manifesta-se como um meio mais direto e íntimo na construção de narrativas. A experiência pessoal de Hirsch, marcada pela herança de uma família sobrevivente do Holocausto, é reveladora desta dimensão. A perda familiar, do lar e do sentimento de pertença constitui o ponto de partida para compreender o modo como a memória se estrutura em torno de vínculos afetivos.

Neste sentido, a linguagem familiar surge como um canal privilegiado de aproximação ao público, na medida em que mobiliza referências culturais e afetivas reconhecíveis. Num contexto em que muitos indivíduos permanecem anónimos, a sua utilização por artistas pós-memoriais permite reativar imagens e sensações que evocam um sentimento de proximidade, mesmo quando o espectador não possui qualquer relação direta com os retratados.

Assim, o espaço entre o pessoal e o público torna-se permeável, o que origina um campo de memória coletiva onde as histórias privadas e as narrativas históricas se entrelaçam e dissolvem fronteiras.

- Fotografia

As imagens fotográficas funcionam como vestígios espectrais de um passado perdido, mas ainda presente na consciência coletiva. Pelas suas características materiais, sobrevivem à passagem do tempo, operando como fantasmas visuais que ligam o presente ao que já se perdeu. Contudo, este gesto é sempre atravessado por uma tensão: há um desejo de contacto com o passado, acompanhado pela consciência da sua irrecuperabilidade.

Tal como observa Hirsch (2008), as fotografias moldam o próprio trabalho cultural da pós-memória, na medida em que autenticam o passado e conferem credibilidade às narrativas transmitidas. Ao contrário das imagens documentais de caráter mais explícito ou chocante, as fotografias familiares estabelecem com o espectador uma ligação empática, despertando um reconhecimento que ultrapassa a distância histórica.

Contudo, enquanto abre uma janela para o passado, a fotografia pode também atenuar o impacto dos acontecimentos, protegendo o observador através da mediação estética. Hirsch (2008) refere uma ideia de W. G. Sebald: a imagem tem a capacidade de transmitir de forma palpável a ausência e a perda, traduzindo-as num suporte material que depende do olhar, da leitura e da interpretação visual. Assim, a memória do passado ocorre sempre no presente, ancorada em objetos concretos que se tornam portadores de significados afetivos e históricos.

Desta forma, a fotografia não apenas documenta, como revela os desejos e as necessidades de quem olha e de quem recorda. Pode autenticar, mas também obscurecer; aproximar, mas também encobrir. Tal como alerta Hirsch (2008), corremos o risco de projetar nas imagens as "formas pré-impressas" das nossas próprias inquietações, convertendo-as em memórias fantasiosas.

Logo, a fotografia torna-se simultaneamente um espelho e um ecrã, pois, reflete o passado, mas também o reinscreve à luz do presente, num processo contínuo de tradução e desejo de reaproximação.

I.III. Memória coletiva

De acordo com Ana Pinho, os arquivos podem ser entendidos como uma *acumulação de documentos (…) aos quais são atribuídos efeitos evidenciais.* (2021, p. 95), constituindo-se simultaneamente como instrumentos de preservação da memória e dispositivos de legitimação identitária. Estes repositórios de informação, que abrangem desde o domínio nacional até ao familiar, remetem para estruturas de memória coletiva que, embora frequentemente coerentes, também podem revelar contradições e lacunas.

Os arquivos, enquanto assumem um caráter íntimo e privado, podem ser reconhecidos e reinterpretados pelo público como fragmentos de uma história partilhada. Desta forma, tornam-se correntes simbólicas entre o passado e o presente, atuando como mecanismos de resistência ao esquecimento e como espaços de reinscrição da memória.

Esta ideia encontra similaridades no pensamento de Hirsch (2008). A autora defende que, ao contrário dos arquivos institucionais, os arquivos pessoais disponibilizam formas de transmissão afetiva que envolvem intimidade, pertença e identificação, enquanto contribuem para a formação de uma memória relacional. A pós-memória, nesse sentido, emerge do encontro entre o material arquivado e o investimento emocional das gerações posteriores, que reinterpretam esses vestígios e os deslocam para o presente.

Em convergência com esta perspetiva, Joan Gibbons (2007) argumenta que a pós-memória deve ser entendida como uma herança de eventos ainda em processo de elaboração, profundamente vinculada à memória social. Através da ativação de arquétipos familiares e imagens recorrentes, a arte e a narrativa pós-memoriais permitem que o público se identifique com experiências que não viveu, transformando testemunhos individuais em memórias coletivas.

Estas ideias traduzem o movimento característico da pós-memória, enquanto trabalho de tradução entre o pessoal e o coletivo, onde o arquivo deixa de ser apenas um espaço de conservação para se tornar um espaço de criação, de continuidade emocional e de identificação com o público.

I.IV. Trauma e rutura na pós-memória

> *Uma construção da pós-memória depende, pois, de materiais de arquivo e de testemunhos de forma a criar o ocorrido numa versão o mais próxima possível daquilo que constitui a verdade subjectiva do indivíduo pós-memorial. Se a memória do que se viveu não pode ser inteiramente escolhida, a pós-memória é, pelo contrário, quase inteiramente escolhida.* (Ana Quintais, 2015, p.34)

Embora Hirsch (2008) enfatize que a pós-memória não constitui um pensamento identitário, mas uma estrutura de transmissão marcada sobretudo pelo trauma (p.114), a discussão crítica em torno do conceito sugere a necessidade de uma ampliação de pontos de vista.

A autora faz uma distinção entre pós-memória familiar e pós-memória afiliativa enquanto dois regimes diferentes de transmissão. A primeira opera na intimidade do lar, através de uma linguagem emocionalmente acessível que facilita a identificação e a projeção. A segunda, mais consciente e deliberada, surge do encontro com narrativas traumáticas que mobilizam ligações éticas ou empáticas. Em ambos os cenários, o trauma tende a funcionar como elemento catalisador, reforçando a intensidade do vínculo e criando zonas de silêncio ou lacunas narrativas que convocam a imaginação das gerações posteriores.

Susana Martinho Oliveira (2008) reflete sobre esse trauma através de estudos de caso com ex-combatentes da Guerra do Ultramar e das suas respetivas famílias. Os estudos psicológicos sobre traumatização secundária mostram que familiares de vítimas de trauma podem desenvolver sintomas análogos aos da pessoa diretamente traumatizada. A literatura clínica identifica este fenómeno como trauma indireto ou stress traumático secundário, salientando que a convivência com um sujeito afetado por PTSD pode gerar ressonâncias emocionais profundas nos seus descendentes.

Através destes estudos, a autora conclui que a família funciona realmente como um sistema de transmissão, no qual padrões relacionais, regras, valores e conteúdos emocionais não mentalizados influenciam a vulnerabilidade ao trauma intergeracional.

Existem ainda outras perspetivas retiradas do artigo *A transgeracionalidade psíquica do trauma* (2020), que contém a reflexão crítica de psicólogos e professores como Filipe Saramago, Maria Abrantes, Inês Madureira, Ana Alexandre e Marina Lencastre. Nesse artigo, aprofunda-se a compreensão da transmissão transgeracional ao introduzir conceitos como *cripta*, *fantasma* ou *não-dito*, formulados por autores como Abraham e Torok.

Nesta leitura, experiências traumáticas vergonhosas ou dolorosas podem permanecer não resolvidas. O termo *fantasma*, entendido como um "saber não sabido", surge quando a criança incorpora afetos, culpas ou segredos que pertencem a um antepassado, ou seja, torna-se herdeira de um sofrimento que não experienciou.

Um exemplo importante do trauma enquanto catalisador de memória refere-se ao texto *My Place* de Peter Weiss (2008). A obra é um texto autobiográfico onde o autor reflete sobre sua infância e juventude, marcadas pelo deslocamento, pela instabilidade familiar e pela experiência do exílio. Filho de judeus alemães, Weiss viveu em vários países durante a ascensão do nazismo, o que gerou nele um sentimento permanente de não pertencimento.

Neste texto, o autor reconstrói a busca por um "lugar" próprio, não apenas geográfico, mas também existencial e artístico. Através da descrição do que viveu no campo de concentração de *Auschwitz*, aborda temas como identidade, memória, formação do indivíduo, relação com os pais e o despertar para a arte. A narrativa é introspetiva, fragmentada e marcada pelo trauma de tentar compreender como as experiências do passado moldaram sua personalidade.

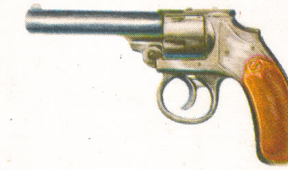
Face a estas ideias, torna-se evidente que o trauma pode ser um catalisador de memórias na medida em que cria ausência, silêncio e opacidade, de modo a despertar uma necessidade de reconstrução narrativa nas gerações posteriores.

Todavia, esta não é a única via possível. De um ponto de vista pessoal, embora estes modelos de pensamento possam explicar determinadas dinâmicas de herança psíquica, nem todas as situações de pós-memória coincidem com um ambiente familiar marcado por um sofrimento manifestado. A recolha de memórias pode também ocorrer num contexto de afeto e estabilidade, questionando a rigidez de uma leitura exclusivamente traumática.

A pós-memória pode também ser ativada por laços de carinho, pela idealização de figuras familiares ou pelo desejo de reinscrever um antepassado na narrativa pessoal. Nestes casos, penso que o catalisador já não é o trauma como ferida, mas como intensidade emocional, ou seja, algo que marcou profundamente a geração anterior e que permanece significativo, mesmo quando não é vivido como sofrimento.

A literatura recente, bem como uma reflexão crítica sobre o conceito, sugere que a pós-memória deve ser entendida como um processo dinâmico em que os conteúdos herdados são continuamente transformados pela subjetividade do herdeiro. Em vez de uma transmissão passiva de um passado fixo, a pós-memória constitui um espaço criativo, no qual trauma, afeto e imaginação se articulam.

Consequentemente, o trauma pode ser um catalisador relevante, mas não exclusivo das memórias pós-geracionais, permitindo integrar formas de vinculação que não se limitam à dor, mas que incluem também a saudade, o cuidado e o simples desejo de continuidade simbólica.



I.V. Críticas à pós-memória

O conceito de pós-memória tem sido amplamente debatido e reinterpretado, tanto pela sua força conceptual quanto pelas suas limitações teóricas e éticas. Embora tenha contribuído de forma decisiva para compreender os processos de transmissão intergeracional do trauma, sobretudo no contexto do Holocausto, a noção de pós-memória tem suscitado várias críticas, que se podem agrupar em torno de três grandes eixos: o risco de apropriação e vitimização, o problema da mediação e da autenticidade e a ambiguidade entre memória e história.

Como refere Marianne Hirsch numa entrevista a Fernando Gomes Garcia e Sabrina Costa Braga (2024), há um risco de identificação total com um passado que não foi vivido diretamente. Como a autora reconhece, existe o perigo de que as segundas gerações, ou seja, os descendentes de sobreviventes, passem a acreditar que são elas próprias vítimas. Essa confusão entre testemunho herdado e experiência vivida pode levar àquilo que Weissman designa como *sobreviventes de segunda geração*, em contraste com o termo *descendentes de sobreviventes* (2024, p.303) que Hirsch reforça.

Esta crítica pode ser evitada ao definir a pós-memória como uma ponte, e não uma fusão, entre o que está presente e o que está ausente. No entanto, o risco de apropriação emocional e moral do trauma alheio continua a ser um dos pontos mais controversos do conceito. Por isso, Hirsch (2024) conclui que o termo de pós-memória, apesar de ajudar a teorizar a memória de descendentes de outros conflitos, só se destina ao Holocausto.

Outra crítica relevante incide sobre a mediação da memória. Autoras como Beatriz Sarlo em *Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva* (2007), questionam a necessidade do prefixo "pós", argumentando que toda a memória é, por natureza, mediada, reconstruída e interpretada. Para Sarlo, o termo pós-memória seria redundante, pois a diferença entre memória direta e herdada é apenas de grau e de mediação, não de essência.

Em resposta, Hirsch (2024) reconhece que toda a forma de memória é mediada, mas sustenta que a pós-memória introduz uma diferença na relação entre gerações. O conceito descreve precisamente essa posição de envolvimento à distância, na qual o sujeito, embora não tenha vivido o acontecimento, é interpelado por ele. Por esse motivo, o conceito não se limita à mediação, mas propõe uma estrutura relacional entre proximidade e ausência, que explica como o passado pode continuar a exercer influência sobre o presente.

Outra crítica importante diz respeito à fronteira difusa entre memória e história. A pós-memória, ao situar-se entre a vivência pessoal e o discurso histórico, pode gerar uma confusão entre o testemunho e a análise, entre o sentimento e a objetividade.

Hirsch (2024), influenciada nas ideias de Jan e Aleida Assmann, reconhece haver uma distinção entre memória comunicativa (transmitida no seio familiar, entre gerações) e memória cultural (preservada através de instituições, arquivos e narrativas públicas). Contudo, o conceito de pós-memória nem sempre consegue esclarecer em que ponto ocorre essa transição, sobretudo quando o vínculo afetivo continua ativo.

Por fim, a pós-memória corre o risco de substituir o real pelo simbólico, especialmente quando se baseia em arquivos familiares ou em narrativas visuais, como as fotografias, que podem tanto autenticar como obscurecer o passado. A própria Hirsch (2024) reconhece esta tensão: as imagens são instrumentos de transmissão, mas também ecrãs de projeção de desejos, nostalgias e idealizações contemporâneas.

De uma perspetiva pessoal, penso que seja pertinente questionar até que ponto a pós-memória, formulada por Hirsch, abrange apenas as gerações posteriores às vítimas e sobreviventes, deixando de fora outras camadas de experiência que também emergem do Holocausto. A teoria principal concentra-se, de facto, na transmissão do trauma das vítimas, o que é essencial, mas existem outras complexidades históricas e emocionais relacionadas com o período.

Num enquadramento mais abrangente, percebemos que também existem memórias difíceis do lado daqueles que pertenceram ao grupo dos "cúmplices". Muitos alemães foram obrigados, coagidos ou condicionados pelo regime a participar em crimes devastadores. Outros não participaram diretamente, mas viveram com a consciência de terem testemunhado, permitido ou beneficiado de um sistema desumano. Este tipo de experiência também gera traumatismos, que são distintos e não comparáveis nem equivalentes aos das vítimas, mas ainda assim relevantes para compreender a abrangência psicológica e social de conflitos como o Holocausto.

Também as gerações seguintes destas carregam marcas profundas. Há famílias que vivem sob o peso da vergonha herdada, com a necessidade de reconhecer e responsabilizar-se simbolicamente por atos que não cometeram, mas que moldam a sua identidade histórica. Este legado pode assumir a forma de um silêncio transgeracional ou de um sentimento persistente de culpa e de um esforço contínuo para reconstruir uma identidade após uma rutura moral tão extrema.

Trata-se de um processo de memória que não corresponde diretamente à pós-memória defendida por Hirsch, mas que envolve igualmente uma herança emocional, social e narrativa transmitida entre gerações.

Consequentemente, ao pensar um conflito apenas pela lente das vítimas, corre-se o risco de tornar invisíveis outros processos de transmissão histórica. Reconhecer estas dimensões não diminui o sofrimento das vítimas, mas permite compreender que o impacto do Holocausto ramificou-se de forma complexa, alcançando todo o tecido social mundial – daí Hirsch defender que o termo pós-memória só se refere ao Holocausto em específico.

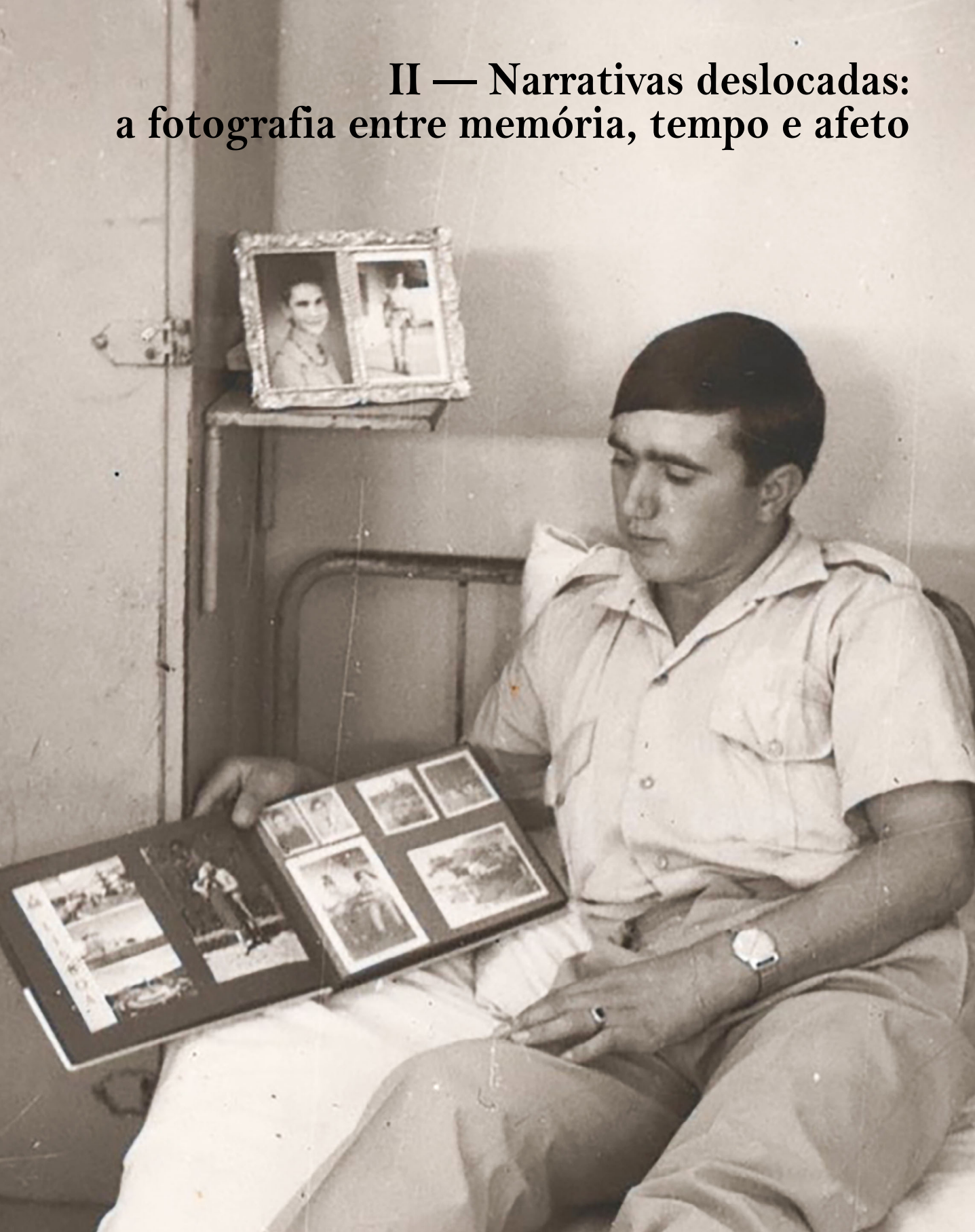
Denota-se também que, independentemente de quem produz o discurso, a pós-memória mantém uma dimensão política inerente. A própria Hirsch (2008) sustenta que as gerações pós-memoriais atuam muitas vezes movidas por um impulso de reparação simbólica, seja pelo desejo de preservar a memória do passado, ou impedir que o esquecimento se instale ou expor publicamente factos históricos cuja repetição deve ser evitada. Este gesto pode configurar-se como uma forma de ativismo consciente, onde a produção artística e discursiva se articula com uma responsabilidade ética perante a história.

Penso que importa reconhecer que o campo da pós-memória não se esgota nessa orientação política explícita, pois existem motivações igualmente legítimas. Há quem se dedique a práticas pós-memoriais como forma de reaproximar-se de pessoas já desaparecidas; há quem trabalhe arquivos familiares por razões estéticas, explorando a materialidade das imagens, a poética das narrativas interrompidas ou o potencial crítico da montagem.

No meu caso, a relação com o arquivo do meu avô nasce sobretudo de um desejo de proximidade afetiva, de compreender fragmentos da sua vida e reinscrevê-los num presente que ainda lhe pertence. Embora o meu trabalho contenha inevitavelmente dimensões políticas, uma vez que a memória raramente é neutra, a sua motivação principal é emocional. Portanto, abordo esse passado a partir de um enquadramento sensível e íntimo, e não com o propósito de convocar explicitamente uma intervenção pública ou de denunciar uma realidade histórica.

Em suma, a pós-memória revela-se um campo complexo, onde coexistem impulsos políticos, éticos, estéticos e afetivos, e onde cada gesto de reativação do passado assume uma singularidade que acredito que ultrapasse uma definição única.

II — Narrativas deslocadas: a fotografia entre memória, tempo e afeto



Embora o conceito de pós-memória constitua um pilar estruturante desta investigação, ele revela-se insuficiente para abarcar a totalidade das questões que atravessam este projeto. A noção de transmissão intergeracional oferece um enquadramento para compreender a forma como o passado se inscreve no presente, contudo, esta abordagem não esgota as dimensões afetivas, materiais e performativas implicadas na experiência concreta das imagens de família.

Por este motivo, o presente capítulo propõe alargar o quadro teórico, interrogando a fotografia não apenas enquanto veículo de memória herdada, mas também enquanto prática social, material e simbólica.
Neste contexto, sugiram as seguintes questões:

- De que modo a fotografia pode ser compreendida simultaneamente como testemunho do real, dispositivo de construção simbólica e prática afetiva que produz memória, identidade e relação com a ausência?

- Como articular as teorias clássicas da fotografia, que a entendem como prova, apropriação ou espectro, com abordagens contemporâneas que a inserem enquanto prática material, performativa e afetiva, especialmente no contexto do álbum de família?

Desta forma, propõe-se que a fotografia promova uma interferência no mundo. Cria vínculos, organiza afetos, estrutura identidades e produz formas específicas de relação com o tempo. Por essa razão, a seguinte análise pretende reconhecer a fotografia como prática que não apenas fixa o passado, mas que participa ativamente na construção do presente e na configuração das experiências de memória e pertença.

II.I. Divergências fotográficas:

II.I.I. A imagem enquanto prova, apropriação e espectro – Susan Sontag

> *Por fim, o resultado mais grandioso do empreendimento fotográfico é proporcionar-nos a sensação de que podemos ter o mundo inteiro dentro das nossas cabeças — como uma antologia de imagens.* (t.d.a.) (Sontag, 2005 p.3)

Esta afirmação de Susan Sontag sintetiza uma das ideias centrais desenvolvidas no seu livro *On Photography* (2005), nomeadamente a da fotografia como dispositivo de retenção simbólica do mundo. Para a autora, o gesto fotográfico responde a uma pulsão de captura e conservação, que leva o fotógrafo a ter a impressão de que aquilo que foi visto pode ser preservado, apropriado e arquivado.

Sontag (2005) entende a fotografia como um ato de apropriação. Fotografar algo significa transformar a coisa fotografada em objeto que pode ser possuído, colecionado, reproduzido e partilhado, ou seja, a imagem converte o real em algo manipulável, aparentemente dominável, inscrevendo-o numa lógica de acumulação. Esta ideia ajuda a explicar o fascínio pelas fotografias. Nelas depositamos a expectativa de reter uma cena, um rosto ou um acontecimento que, de outro modo, se perderia com a passagem do tempo. Assim, a fotografia apresenta-se como forma de "domesticação" do real.

Simultaneamente, a autora sublinha o caráter de testemunho da imagem. A fotografia funciona como prova de que algo existiu. Este aspeto é particularmente visível no contexto dos álbuns de família, onde as câmaras acompanham a vida quotidiana e constroem aquilo que a autora designa como *crónicas visuais de si mesmas* (t.d.a.) (2005, p.8). Deste modo, o álbum torna-se um arquivo íntimo, composto por vestígios espectrais que conferem às cenas registadas um aparente caráter de permanência. Ao fixar um instante, a fotografia suspende-o, atribuindo-lhe uma dimensão de imortalidade simbólica.

Inevitavelmente, essa mesma fixação remete para a mortalidade. Para Sontag (2005), tirar uma fotografia é participar da vulnerabilidade e da mutabilidade daquilo que é fotografado. Cada imagem é simultaneamente presença e ausência: presença porque testemunha que algo esteve diante da câmara; ausência porque aquilo que mostra já não existe da mesma forma. A fotografia capta uma fração do tempo e, ao fazê-lo, evidencia a sua irreversibilidade. Nesse sentido, toda a imagem é, em última instância, sinal da passagem do tempo.

No entanto, apesar de se apresentar como prova, a fotografia não explica. Sontag (2005) insiste na ideia de que as imagens são convites à especulação e à fantasia. Uma fotografia de um ente querido não revela o que essa pessoa significou para nós; limita-se a mostrar a sua aparência, a sua fisionomia, num determinado momento ou memória. A representação da realidade pela câmara *deve sempre ocultar mais do que revela* (t.d.a.) (Sontag, 2005, p. 23), ou seja, a fotografia oscila entre a promessa de transparência e a sua insuficiência.

Não obstante a relevância destas reflexões, algumas das posições de Sontag (2005) suscitam alguma discussão, sobretudo quando aplicadas na área de interesse deste projeto: a fotografia de família.

A autora sugere que quanto mais o fotógrafo pensa na imagem que vai produzir, pior tende a ser o resultado, privilegiando uma certa espontaneidade como condição de autenticidade. Contudo, a observação de determinados álbuns familiares permite questionar esta premissa. Muitas das imagens que adquirem maior densidade simbólica são precisamente aquelas que foram cuidadosamente preparadas: fotografias marcadas com antecedência, com escolha deliberada de local, vestuário e composição. A encenação, longe de comprometer o valor da imagem, pode intensificar a sua carga emocional. O cuidado investido na preparação da fotografia torna-se, ele próprio, expressão de afeto e intenção.

De igual modo, a ideia da autora de que a prática fotográfica se divide entre dois impulsos, conhecimento ou confronto intelectual e intuitivo, revela-se redutora quando confrontada com a lógica do álbum de família.

Muitas imagens familiares não procuram produzir conhecimento sobre um lugar ou uma situação, nem resultam de um gesto de confronto crítico com o real. Antes se configuram como atos de preservação e de mediação. Uma fotografia enviada de um contexto distante, tal como as que os soldados da Guerra do Ultramar enviavam para as suas amadas, não visa necessariamente documentar um território ou denunciar uma condição pois, sobretudo, pretende manter um vínculo, diminuir uma distância ou permitir que alguém recorde e se sinta próximo de quem está ausente. Nesses casos, fotografar não é apenas conhecer ou confrontar, mas recordar e preservar.

II.I.II. O punctum fotográfico – Roland Barthes

> *as fotografias (…) devem ser habitáveis, e não visitáveis* (Barthes, 2012, p.63)

No livro *A câmara clara* (2012), Roland Barthes introduz a ideia de que a fotografia não deve ser apenas observada de modo distante ou contemplativo, mas experienciada enquanto espaço simbólico no qual o sujeito pode permanecer, habitar e estabelecer uma relação íntima.

Barthes (2012) propõe uma estrutura tripartida da experiência fotográfica, composta pelo *operator* (o fotógrafo), pelo *spectrum* (o referente fotografado) e pelo *spectator* (o observador). Esta distinção permite compreender a fotografia como um campo relacional. O *operator* realiza o gesto técnico e intencional enquanto o *spectrum* designa aquilo que foi colocado diante da câmara, frequentemente associado à ideia de retorno do morto e o *spectator* é aquele que recebe a imagem. Nesta perspetiva, o fotógrafo surpreende o real com o objetivo de revelar algo que se encontrava oculto, reforçando a dimensão de desvelamento e, simultaneamente, a sua relação com a finitude.

O autor radicaliza a ligação entre fotografia e morte ao afirmar que a imagem fotográfica *é a imagem viva de uma coisa morta* (2012, p. 118). A fotografia não constitui apenas uma prova da existência passada de algo, ela encena a experiência da perda. Cada imagem contém a inscrição de um "isso foi", que remete para a irrecuperabilidade do instante que foi captado.

Entre os contributos mais importantes de Barthes (2012) destacam-se os conceitos de *studium* e *punctum*. O *studium* refere-se ao interesse cultural, histórico ou informativo que uma fotografia pode suscitar. Trata-se de um envolvimento moderado e partilhável, dependente de códigos sociais e de conhecimentos prévios. Uma fotografia de um soldado da Guerra do Ultramar, por exemplo, pode despertar interesse devido ao contexto histórico que convoca, tal como uma obra canónica da história da arte mobiliza o reconhecimento do seu valor cultural.

O *punctum*, por sua vez, designa o elemento inesperado que "fere" o observador, produzindo uma reação íntima e singular. Diferente do *studium*, o *punctum* não é universalizável nem previsível, ou seja, depende da história pessoal, das memórias, das experiências e das sensibilidades de cada um. Uma mesma imagem pode ser indiferente para uns e profundamente comovente para outros. O *punctum* introduz uma dimensão subjetiva incontornável na leitura da fotografia, permitindo compreender por que razão determinadas imagens nos capturam de forma mais intensa do que outras.

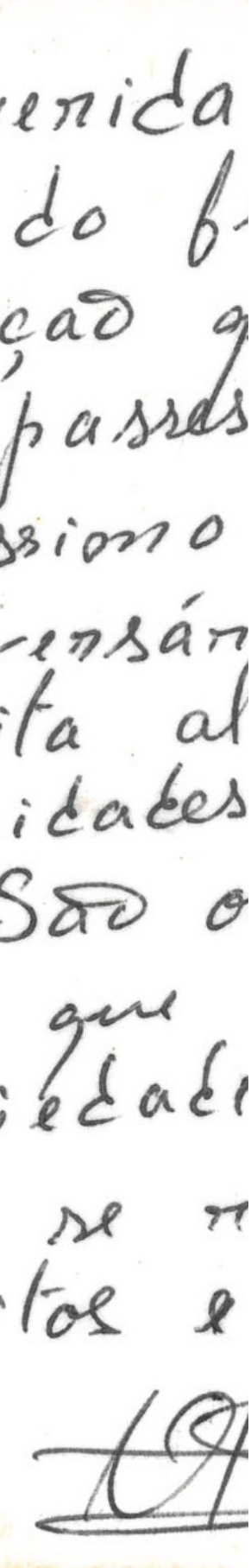
Estes dois conceitos revelam-se particularmente relevantes para pensar sobre as imagens no contexto da fotografia familiar. A preferência por determinadas fotografias em detrimento de outras pode resultar tanto do seu enquadramento cultural (*studium)* como da ativação de memórias e afetos privados (*punctum*).

Simultaneamente, Barthes (2012) aproxima-se da noção de memória coletiva ao sugerir que a leitura de fotografias privadas contém sempre uma dimensão pública. Símbolos, gestos e ambientes podem gerar identificação, sobretudo em imagens de caráter doméstico. A linhagem, segundo o autor, constitui uma forma de identidade mais forte do que a identidade civil, pois, a origem oferece estabilidade e pertença, enquanto o futuro parece incerto.

Outro elemento central na sua reflexão é a importância da data inscrita na fotografia. Sendo comum em imagens associadas a acontecimentos significativos, essa anotação não é mero detalhe informativo pois, segundo o autor, ela *oferece um cálculo à vida* (2012, p. 125), inscrevendo a imagem na cronologia da existência e reforçando a consciência da passagem do tempo.

A análise deste autor privilegia a experiência subjetiva do olhar, mas dedica pouca atenção à materialidade da fotografia enquanto objeto. O suporte físico, a organização no interior de um álbum, a manipulação, a circulação ou mesmo a eventual destruição das imagens permanecem relativamente ausentes da sua reflexão. Contudo, a forma como a fotografia é apresentada, nomeadamente o seu tamanho, o contexto expositivo ou o suporte material, pode influenciar decisivamente a forma como é recebida. Ver uma imagem num museu não equivale a observá-la num ecrã de telemóvel. Do mesmo modo, a disposição de uma fotografia num álbum familiar molda o modo como é lida e experienciada.

Nesta perspetiva, habitar a fotografia implica não apenas uma abertura ao que nela nos "fere", mas também uma consciência das condições que moldam essa experiência, revelando a fotografia como um espaço onde memória, tempo, materialidade e subjetividade se entrelaçam continuamente.



II.I.III. A Imagem e a escrita – Hervé Guibert

No livro *A Imagem Fantasma* (2023), de Hervé Guibert, a reflexão sobre a fotografia surge articulada com a escrita, a memória e a experiência da perda. Como o próprio afirma, *o tempo passa pelas fotografias como uma maquilhagem, leva-as consigo e distorce-as. Fascinantes e obtusas, elas acabam por dizer coisas que as ultrapassam* (2023, p.163). Esta afirmação sintetiza uma das ideias centrais da obra: a fotografia enquanto objeto que se transforma com o tempo e cuja interpretação ultrapassa frequentemente a intenção inicial do fotógrafo.

Ao longo do livro, o autor demonstra uma preocupação constante com a fotografia e com a escrita enquanto dispositivos de preservação associados à morte. Tal como acontece em certas reflexões de Susan Sontag (2005), a fotografia surge como uma máquina de produzir espectros. Contudo, no caso de Guibert (2023), esta dimensão espectral não é apenas entendida como sinal de perda, mas também como possibilidade de reinvenção da memória através da escrita.

A estrutura do livro revela esta perspetiva. Organizado em capítulos que correspondem a "imagens", elas podem não existir necessariamente enquanto fotografias impressas. Em vez disso, são reconstruídas através da linguagem. No primeiro capítulo, por exemplo, o autor descreve uma tentativa de fotografar a sua mãe. Durante esse momento, evoca lembranças da infância e procura reconhecer na expressão e no olhar da mãe os vestígios de uma vida partilhada. No entanto, devido a uma falha técnica da câmara, a imagem nunca chega a ser registada.

É precisamente a inexistência da fotografia que permite a emergência de outra forma de "imagem": a escrita. Deste modo, a experiência não se perde completamente, pois, transforma-se num relato detalhado que possibilita ao leitor imaginar mentalmente a cena. Através de uma descrição minuciosa, Guibert (2023) sugere que a imagem pode existir mesmo sem ter sido materialmente produzida, ou seja, a escrita assume a função de prolongar ou substituir o gesto fotográfico, convertendo a memória em narrativa.

Para além disso, o autor considera que certas formas de escrita, como a carta ou o diário, possuem um caráter imediatamente fotográfico, uma vez que procuram fixar vestígios recentes da memória. Tal como a fotografia, estes registos tentam preservar um instante antes que desapareça. Recuperando uma das ideias já defendidas por Barthes (2012), a escrita surge como uma extensão do gesto fotográfico, permitindo captar aquilo que a imagem técnica não conseguiu fixar.

Outra dimensão relevante da reflexão de Guibert (2023) prende-se com a importância da relação afetiva no ato fotográfico. Ele sugere que as fotografias mais significativas resultam frequentemente de um antecedente emocional. Como ele afirma: *Tira fotografias apenas às pessoas que te sejam mais familiares (…) o antecedente emocional impulsionará a fotografia* (2023, p.114-115). Neste sentido, a intensidade do vínculo afetivo entre fotógrafo e sujeito representado torna-se um elemento determinante na produção de uma "boa" imagem.

A observação prolongada de uma fotografia também desempenha um papel importante nesta perspetiva. Segundo Guibert (2023), quando contemplamos uma imagem durante muito tempo, deixamos gradualmente de perceber apenas os seus elementos formais, como o rosto, os traços ou a idade da pessoa retratada e passamos a estabelecer ligações subjetivas com ela. As fotografias envelhecem e alteram-se, mas acabam por deslocar-se para o interior da memória de quem as observa, tornando-se parte das suas próprias associações pessoais.

Apesar desta abordagem, as reflexões do autor também suscitam questões. Apesar de ele afirmar que não pretende construir uma teoria da fotografia, o caráter autobiográfico do livro levanta uma curiosidade em saber até que ponto a sua interpretação da relação entre imagem e escrita não depende de uma experiência pessoal muito específica. Ou seja, podemos questionarmo-nos se a escrita funciona realmente como meio privilegiado de preservação da memória ou se surge como resposta à insuficiência da própria fotografia em representar determinados detalhes emocionais.

De igual modo, a ideia de que as melhores fotografias resultam sobretudo da proximidade emocional pode ser problematizada. A história da fotografia demonstra que a distância, a estranheza ou o olhar exterior também podem produzir imagens de grande intensidade e significado. Nesse sentido, a reflexão de Guibert (2023), embora profundamente sensível à dimensão afetiva da imagem, pode ser ampliada ao considerar outros modos de relação entre fotógrafo, sujeito e imagem.

II.I.IV. O ver como ato de escolha – John Berger

No livro *Modos de Ver* (2016), de John Berger, o autor propõe uma reflexão sobre o modo como as imagens são produzidas, observadas e interpretadas. Uma das suas ideias centrais parte da afirmação de que *O passado não é feito para viver nele; é um poço de conclusões do qual saímos com vista ao agir* (Berger, 2016, p. 21). Esta perspetiva sugere que as imagens do passado não existem apenas como objetos de contemplação nostálgica, mas como elementos que participam na construção da nossa compreensão do presente.

Segundo Berger (2016), as imagens foram inicialmente criadas com o objetivo de tornar presente algo que se encontrava ausente. Num primeiro momento, a imagem funcionava como uma tentativa de trazer para a realidade visual aquilo que já não estava fisicamente disponível ao olhar. Posteriormente, passou-se a acreditar que as imagens podiam sobreviver àquilo que representavam, preservando a memória de pessoas, lugares ou acontecimentos para além da sua existência material. Finalmente, a imagem foi também entendida como um registo específico de um determinado acontecimento visto a partir de um determinado ponto de vista.

Neste contexto, o autor defende que cada imagem corresponde sempre a um modo particular de ver. A produção de uma imagem implica inevitavelmente uma escolha, ou seja, o fotógrafo escolhe um enquadramento, um momento e uma determinada configuração visual. Assim, qualquer fotografia ou representação visual reflete, ainda que implicitamente, a perspetiva daquele que a criou.

Apesar da especificidade da fotografia enquanto meio técnico, Berger (2016) argumenta que esta permaneceu durante muito tempo profundamente ligada à tradição da pintura. Segundo o autor, diversos aspetos formais da pintura, tais como o enquadramento, a composição, a procura pela uma beleza ou o caráter pictórico da imagem, influenciaram significativamente a forma como a fotografia foi inicialmente concebida.

Contudo, o autor identifica também uma diferença fundamental entre pintura e fotografia. Ao contrário da pintura, que frequentemente procura construir imagens intemporais, a fotografia está ligada à experiência da passagem do tempo. O surgimento da câmara fotográfica revelou que o ato de ver está inseparavelmente associado ao momento específico em que a imagem é captada. A fotografia fixa um instante concreto, tornando visível a dimensão temporal da experiência visual.

Neste ponto, o autor distancia-se de algumas ideias presentes na obra de Hervé Guibert (2023), particularmente da possibilidade de a escrita substituir a fotografia. Para Berger (2016), o impacto da imagem fotográfica não reside apenas naquilo que ela representa, mas sobretudo na sua presença enquanto objeto visual. O significado da fotografia não se esgota na descrição verbal do seu conteúdo; encontra-se igualmente na própria materialidade da imagem e na experiência visual que ela proporciona. Por essa razão, o autor defende a capacidade da fotografia de comunicar de forma autónoma, isto é, de "falar por si própria" sem depender necessariamente de uma tradução textual.

Outra questão abordada por Berger (2016) prende-se na reprodutibilidade técnica das imagens. Graças à facilidade com que podem ser copiadas e difundidas, as fotografias desempenharam um papel fundamental na circulação de obras de arte, permitindo que pinturas e outras produções visuais chegassem a um público muito mais vasto. No entanto, quando uma obra pode ser reproduzida indefinidamente e apresentada em múltiplos contextos, o seu significado original pode transformar-se ou até diluir-se.

A partir desta premissa, torna-se pertinente refletir sobre as diferenças entre o universo visual contemporâneo e o contexto específico dos álbuns de família. Na atualidade, as imagens encontram-se amplamente disseminadas no quotidiano, sendo difícil escapar à sua presença constante e que frequentemente impõem ritmos e formas de perceção do ambiente.

Por outro lado, as fotografias presentes em álbuns de família possuem uma relação distinta com o observador. Dependentes de um contexto manual e sensorial, estas imagens não circulam de forma massiva nem imediata. No caso das fotografias de família associadas a experiências históricas específicas, como as imagens tiradas durante a Guerra do Ultramar, o seu valor não reside apenas na informação que transmitem, mas também na sua materialidade e na marca do tempo que transportam.

Quando observadas no presente, estas fotografias funcionam como vestígios de uma época que não foi diretamente vivida pelo observador. Ao mesmo tempo, a sua condição de objetos envelhecidos que ficam marcados pelo desgaste, pela alteração das cores ou pela fragilidade do papel, contribui para intensificar uma dimensão nostálgica e íntima.

II.II. A fotografia de família: ritual, afeto e performatividade – Mette Sandbye

> *as fotografias de família desafiam-nos a encontrar uma outra maneira de falar da fotografia, uma maneira que possa, de algum modo, explicar a banalidade intencional destas e, de facto, da maior parte das restantes imagens fotográficas. (t.d.a)* (Sandbye, 2014, p.2)

No artigo *Looking at the Family Photo Album* (2014), Mette Sandbye propõe uma reflexão sobre o estatuto da fotografia de família, defendendo que este tipo de imagens exige uma forma específica de análise.

A autora propõe a ideia de que as fotografias de família contêm qualidades emocionais e afetivas que ultrapassam a esfera do proprietário individual. Os álbuns familiares funcionam simultaneamente como formas de comunicação emocional e como dispositivos de interpretação da experiência quotidiana. Ao mesmo tempo, documentam aspetos sociológicos da vida doméstica que raramente se encontram noutras fontes históricas.

Porém, a autora sublinha que estes registos não são neutros. Os álbuns de família tendem a privilegiar determinados momentos considerados significativos, omitindo outros aspetos. Não é habitual encontrar imagens de desordem doméstica ou de conflitos familiares. Em vez disso, predominam fotografias de celebrações, encontros ou acontecimentos considerados emocionalmente relevantes. Assim, o álbum constrói uma narrativa específica da vida familiar, selecionando aquilo que merece ser lembrado. Para além disso, este tipo de objeto contribui para a produção de "localidades", isto é, para a construção de histórias e identidades situadas.

A importância afetiva destes objetos pode ser observada também no imaginário cultural. Em diversas obras cinematográficas, quando uma família é obrigada a abandonar a sua casa de forma repentina, o álbum de fotografias surge frequentemente como um dos primeiros objetos a ser salvaguardado. Este gesto revela a forte ligação emocional associada a estas imagens, que funcionam como suportes materiais da memória familiar.

Uma das principais ideias de Sandbye (2014) consiste na mudança de perspetiva relativamente à análise da fotografia. Em vez de perguntar apenas *o que diz uma fotografia?*, a autora propõe questionar *o que faz uma fotografia?"*(t.d.a).

Segundo a autora, uma das dificuldades em estudar este tema reside no facto de este ser o tipo de fotografia mais abundante e popular. A sua enorme disseminação torna difícil estabelecer critérios de análise ou categorias interpretativas estáveis.

Sandbye (2014) refere algumas ideias do sociólogo Bertrand Mary, que identificou dois momentos fundamentais na popularização da fotografia. O primeiro com o slogan publicitário da empresa Eastman Kodak, *You press the button, we do the rest*, que tornou a fotografia mais acessível ao público. O segundo momento teria ocorrido durante a Segunda Guerra Mundial, quando muitos soldados e as suas famílias procuravam registar imagens antes da separação provocada pelo conflito. A autora sugere a existência de um terceiro momento, na década de 1960, com a proliferação do filme a cores, das câmaras mais acessíveis e de novos formatos de registo visual. Um quarto momento poderia corresponder à contemporaneidade, marcada pela circulação massiva de fotografias na *Internet*.

Por sua vez, Edwards, também referida no artigo, enfatiza o papel do toque e da manipulação física das imagens, defendendo que estas fazem parte de uma cultura profundamente ligada à oralidade e à partilha de histórias. Neste sentido, a fotografia de família pode ser entendida como um meio interativo, capaz de estimular recordações e narrativas que talvez não emergissem na ausência dessas imagens.

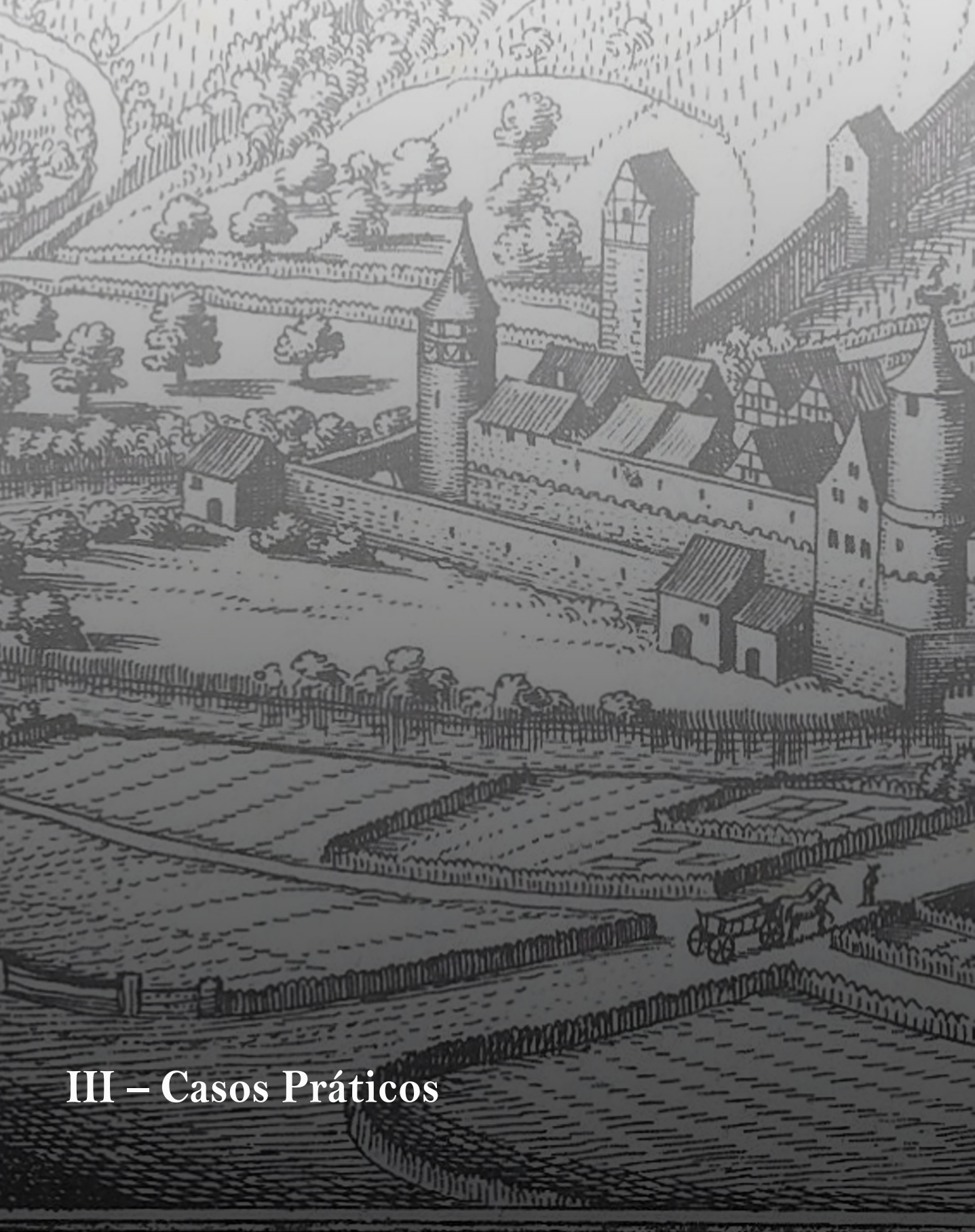
Sandbye (2014) reforça igualmente a necessidade de considerar os álbuns enquanto objetos materiais, analisando aspetos como a sua produção, circulação, organização e até eventual destruição. Elementos como a composição das páginas, os gestos representados nas imagens, os materiais utilizados ou os vestígios físicos do tempo podem fornecer pistas relevantes para leituras afetivas e culturais das fotografias.

Apesar da relevância destas propostas, algumas críticas podem ser formuladas. Por um lado, a autora tende a interpretar o álbum de família como uma estrutura relativamente estável de organização da memória. No entanto, pode questionar-se até que ponto esta estrutura é verdadeiramente universal. Os álbuns variam significativamente de acordo com contextos históricos, culturais e tecnológicos, podendo assumir formas muito distintas entre si.

Na prática, muitas fotografias familiares escapam a qualquer lógica narrativa coerente: são acumuladas, esquecidas ou reposicionadas ao longo do tempo. Por isso, a memória fotográfica pode ser entendida não como um arquivo fixo e estável, mas como um processo dinâmico e mutável, no qual as imagens adquirem novos significados à medida que se transformam os contextos familiares e geracionais.

Neste contexto, torna-se também pertinente considerar a sua dimensão ritual. Tal como observou John Berger (2016), a reprodução técnica das imagens contribuiu para transformar a relação entre obra e espectador, permitindo que as imagens circulem e cheguem mais facilmente ao público. Contudo, no caso da fotografia de família, esta dinâmica parece operar de forma inversa, ou seja, é frequentemente o observador que se dirige ao álbum, num gesto que pode assumir um caráter de ritual.

Mostrar fotografias de infância ou de acontecimentos marcantes funciona como uma forma simbólica de partilha e de integração do outro nessa narrativa. Assim sendo, estes objetos podem ser entendidos como dispositivos de transmissão de memória e identidade, nos quais a observação das imagens participa num processo de reconhecimento e pertença, frequentemente acompanhado por um sentimento de orgulho em relação à história familiar.



III – Casos Práticos

III.I. Filme *Cartas de Guerra*

O filme *Cartas da Guerra* (2016), realizado por Ivo Ferreira, baseia-se na obra literária de António Lobo Antunes, *D'este viver aqui neste papel descripto*. O livro reúne cartas que o autor escreveu à sua mulher quando, em 1971, foi mobilizado como médico para o leste de Angola, uma das zonas mais duras da Guerra do Ultramar (informação retirada da RTP (2016)).

A narrativa acompanha António, cuja vida é abruptamente interrompida pela guerra. Longe de tudo o que ama, escreve cartas à mulher enquanto mergulha num ambiente de crescente violência e instabilidade emocional. Ao longo da sua estadia, percorre vários aquartelamentos, desenvolve uma relação ambígua com África e amadurece politicamente, enquanto observa uma geração inteira consumida pela espera do regresso.

Segundo um artigo da revista *Visão* (2016), Cartas da Guerra apresenta várias camadas de leitura de uma história de amor marcada pelo contraste entre a brutalidade do presente e a idealização do futuro. Apesar de ser um filme sobre guerra, não se centra em batalhas, mas sim no conflito interior dos soldados, mostrando a luta pela sobrevivência física e psicológica.

O mesmo artigo destaca também o uso da narração em *off*, feita por Maria José (interpretada por Margarida Vila-Nova), que lê excertos das cartas enquanto as imagens ora complementam, ora contradizem o texto, um dos aspetos mais apreciados no filme.

Imagem 1: Detalhe de um frame. Ivo Frreira. 2016. *Cartas de Guerra*. Minuto 15. O Som e a Fúria.

Numa entrevista (2018), o realizador sublinha que muitos soldados não conseguiam lidar com o regresso à vida normal, sendo esse um dos grandes dramas retratados. Critica ainda o silêncio histórico em torno da Guerra do Ultramar, defendendo a importância de revisitar o passado para compreender o futuro.

De uma perspetiva pessoal, o filme destaca-se pela clareza sonora: as vozes são limpas e contrastam de forma quase bela com os sons da guerra, numa harmonia inesperada. Visualmente, tudo é muito nítido, o que difere das fotografias comuns da época e dá ao filme um toque moderno que aproxima o espectador dos acontecimentos. Além disso, não existem momentos de silêncio absoluto onde, por exemplo, até o som de um isqueiro a acender ganha importância, o que demonstra uma a atenção ao detalhe.

Uma cena que considero ser particularmente marcante é a de um soldado que, em desespero, quer estar doente para poder regressar a casa, revelando o extremo psicológico a que a guerra conduz: *eu estou doente doutor, eu já não sirvo para esta merda. (…) e depois doutor, há tantas doenças no mundo, eu só preciso que me encontre uma.* (minuto 55-57)

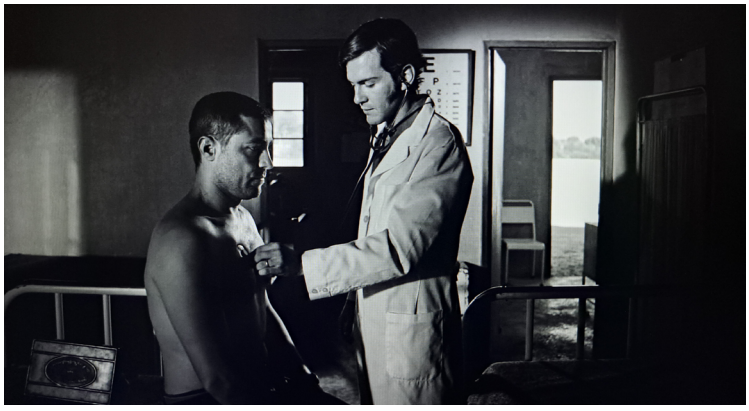


Imagem 2: Detalhe do frame onde decorre a cena descrita do parágrafo anterior. Ivo Frreira. 2016. *Cartas de Guerra.* Minuto 55-57. O Som e a Fúria

III.II. Daniel Barroca

O trabalho de Daniel Barroca desenvolve-se principalmente a partir de uma investigação sobre a forma como as imagens criam relações entre si e produzem sentidos que ultrapassam o seu contexto original.

O artista parte sobretudo do arquivo fotográfico do período em que o seu pai combateu na Guiné-Bissau entre 1972 e 1974, cruzando-o com outros arquivos de guerra encontrados ao longo dos anos. Este encontro de imagens, muitas vezes mediado pelo desenho, fotografia ou filme, desloca a experiência da guerra do espaço íntimo da memória familiar para uma dimensão mais ampla de memória coletiva, onde trauma, silenciamento e presença relevam-se.

Neste processo, o arquivo aproxima-se da ideia de álbum enquanto dispositivo de pensamento. Tal como o próprio sugere na reflexão incluída no livro *Reframing the Archive*, de Ana Catarina Pinho (2021), o álbum funciona como um espaço onde a noção de tempo se torna complexa: ao abrir uma gaveta ou folhear um conjunto de imagens preservadas, confrontamo-nos com um passado que é simultaneamente distante e presente.

Imagem 3: Daniel Barroca, *Reconfiguration of a Scratched Line*, 2011, impressão a jato de tinta fixada na parede, 333 x 126 cm, Colecção António Cachola

Na sua série *Map of Complicities* (2011), ao justapor fotografias familiares e imagens de guerra, Barroca cria narrativas involuntárias que emergem do encontro entre relações originalmente desconexas. Este processo aproxima-se da ideia de imagem reconstruída, pois, ao reorganizar o arquivo, o artista inventa novas relações temporais e espaciais. O tempo deixa de ser linear e torna-se uma rede de sobreposições, onde o presente tensiona o passado e abre possibilidades para o futuro.

Por isso, esta série pode ser entendida como um mapa visual e afetivo construído a partir de fragmentos de memórias que não pertencem originalmente ao artista. Neste contexto, as imagens funcionam como pontos de orientação num território instável onde se cruzam histórias individuais e coletivas.

Para o artista (2021), estes conjuntos de imagens operam como mapas cósmicos, ou seja, enquanto dispositivos que permitem que vozes ausentes, quer seja dos mortos, dos esquecidos, ou dos silenciados, continuem a dialogar com o presente. Nesse sentido, o trabalho de Barroca pretende ativar memórias criticamente, revelando as tensões, os apagamentos e as cumplicidades que atravessam a história de Portugal.

Imagem 4: Daniel Barroca, *Map of Complicities #1*, 2011, impressão a jato de tinta, 100 x 140 cm, coleção do artista

III.III. Daniel Blaufuks

Daniel Blaufuks é um artista que trabalha a relação entre memória herdada e imagem fotográfica, explorando diferentes formas de utilização do arquivo como ferramenta para a reconstrução e problematização da memória. O seu trabalho articula frequentemente dimensões de memória privada e coletiva, que recorre à fotografia, ao texto e à montagem como dispositivos de reflexão sobre o passado.

No livro *Não Pai* (2019), Blaufuks constrói um relato íntimo centrado na ausência do pai biológico e na procura de respostas para esse abandono. A investigação sobre a própria identidade conduz a uma reflexão sobre memórias fragmentadas e sobre a ausência de fotografias ou objetos herdados que pudessem evocar essa presença.

A narrativa articula a história familiar com uma dimensão mais ampla de memória coletiva, relacionada com a herança judaica e com o contexto histórico de perseguição associado ao Holocausto.

O sobrenome Blaufuks, de origem judaica, dispersou-se pelo mundo devido às migrações provocadas pelo nazismo. No livro, o artista procura pessoas que ainda partilham esse apelido em diferentes países, transformando essa busca numa forma indireta de procurar o pai ausente. A presença do sobrenome em diversos pontos do mundo sugere uma forma de memória coletiva que ultrapassa o âmbito estritamente familiar, ligando indivíduos dispersos por diferentes geografias.

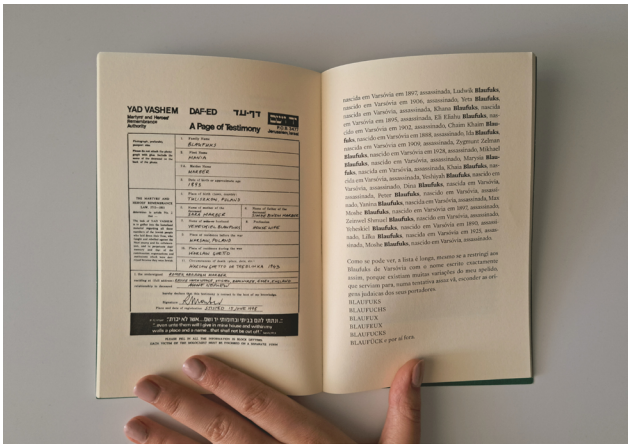


Imagem 5: Daniel Blaufuks, *Não pai*, 2019, s.p., Tinta da China.

Outro exemplo relevante encontra-se no livro *PH.08 – Daniel Blaufuks* (2023), onde Maria Filomena Molder analisa o processo de trabalho do artista. Segundo a autora, Blaufuks apropria-se, retoma e transforma fotografias originalmente pertencentes a outros contextos, procurando reconstruir uma narrativa visual através de operações de inclusão e exclusão, ordem e desordem, público e privado. Para o artista, a montagem e a descontextualização das imagens constituem uma forma própria de expressividade, sendo que, como afirma Molder, *a montagem produz uma paisagem em estado de esboço* (2023, p.15).

Esta lógica torna-se particularmente evidente no projeto *the days are numbered* (2024), apresentado no MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia. Nesta obra, Blaufuks constrói um diário visual e textual de alguns eventos da sua vida desde 2018, composto por mais de 450 peças que incluem fotografias, colagens, recortes e notas pessoais. Realizados em folhas A4 horizontais, os trabalhos revelam os dias e os anos que passam, recorrendo a polaroides, escrita manual ou carimbada e a diferentes idiomas.

Ao expor a sua memória quotidiana, o artista faz convergir o tempo individual com o tempo histórico, criando uma interseção entre espaço, memória pública e memória privada. Neste processo, o registo contínuo dos dias funciona como uma estratégia de suspensão do tempo, adiando simbolicamente o desaparecimento dessas memórias, uma ideia já defendida por Barthes (2012) anteriormente.

Imagem 6: Daniel Blaufuks, *the days are numbered*, 2024, técnica mista (fotografia, colagem, recortes e notas), 21 x 29,7 cm (cada), exposição no MAAT, coleção do artista

III.IV. Gillian Wearing

O trabalho de Gillian Wearing centra-se na exploração da identidade, do retrato e da performance, revelando como o "eu" é construído através de camadas sociais, familiares e psicológicas.

No vídeo realizado pelo *Guggenheim Museum* (2021), é referido que a artista parte da ideia de que todos usamos máscaras no quotidiano, enquanto pequenas performances que assumimos nos diferentes papéis que desempenhamos, a fim de questionar até que ponto existe uma identidade fixa ou autêntica.

Na série *Album* (2003–2006), a artista recria fotografias da sua própria família usando máscaras de silicone ultrarrealistas. Embora represente a mãe, o pai ou os irmãos, são sempre os seus próprios olhos que vemos, sublinhando que todas as imagens são, em última instância, autorretratos. Este gesto cria uma tensão entre realidade e ficção, pois, trata-se de retratos familiares baseados em arquivos reais, mas que representam momentos que a artista nunca viveu, transformando-se assim numa *ficção do retrato inscrita na realidade* (t.d.a.) (Caplliure, 2016, p.48).

Imagem 7: Gillian Wearing, *Self Portrait at 17 years old* from the series *Album*, 2003, impressão colorida cromogênica, moldura: 113,67 x 92,07 x 3,18 cm; folha: 115,57 x 92,075 cm, coleção Buffalo AKG Art Museum

Segundo uma entrevista na revista *E-periódica* (2004), ao colocar-se no lugar dos seus familiares, Wearing procura compreender não apenas a imagem, mas como poderia "ser" essas pessoas em determinados momentos das suas vidas, exercitando uma empatia profunda e uma transmutação psicológica. Este processo levanta questões sobre memória e sobre identidade, sugerindo que somos inevitavelmente moldados pela herança familiar.

Paralelamente, o uso da máscara funciona como dispositivo ambíguo que tanto oculta como revela. Por um lado, permite anonimato e liberdade, por outro, evidencia a artificialidade de qualquer representação do eu. Desta forma, a artista questiona o próprio ato de retratar, bem como o papel do artista enquanto mediador da identidade.

O trabalho de Wearing procura *desvelar o registo psíquico da identidade através de realidades subjetivas* (Catálogo *Sensation*, 1997, s.p.), explorando narrativas pessoais, fantasias e relações interpessoais complexas. Em *Album*, o íntimo torna-se universal, ou seja, embora profundamente autobiográfica, a série funciona como um álbum de família reconhecível por qualquer espectador, onde o particular se transforma em experiência coletiva.

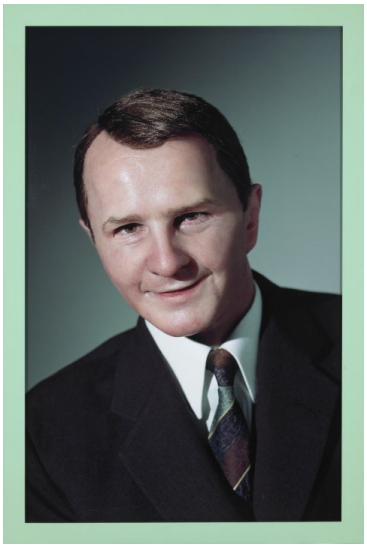


Imagem 8: Gillian Wearing, *Self Portrait as my Uncle Bryan Gregory* from the series *Album*, 2003, impressão digital cromogênica colorida, moldura: 123,19 x 82,55 x 3,18 cm; folha: 115,57 x 92,075 cm, coleção Buffalo AKG Art Museum

III.V. Hinke Schreuders

O trabalho de Hinke Schreuders destaca-se pela utilização do bordado e da montagem como meio artístico. A artista inspira-se tanto em imagens apropriadas quanto em fotografias pessoais, explorando temas como feminilidade, identidade e vulnerabilidade.

Segundo a própria (2015), o uso de imagens pré-existentes funciona como ponto de partida que lhe permitem intervir, ocultar ou acrescentar elementos. Essa prática torna-se ainda mais significativa quando utiliza fotografias antigas, cujo papel envelhecido e delicado reforça a ideia de fragilidade humana e de memória.

Assim, a técnica do bordado, aparentemente delicada e tradicional, ganha uma dimensão mais profunda e até subversiva, ao abordar temas como a sexualidade feminina e a construção da identidade.

No entanto, é na incorporação de imagens familiares que o trabalho da artista adquire uma dimensão particularmente íntima. Na obra *Lineage (blood and milk)* (2024), Schreuders sobrepõe uma fotografia espontânea da sua avó à imagem da princesa Beatrix a cavalo, criando um diálogo entre o pessoal e o histórico. Segundo a informação recolhida pela autora, a escolha por esta fotografia da avó prende-se com a sua naturalidade e ausência de encenação, o que reforça a autenticidade emocional da obra.

Imagem 9: Hinke Schreuders, *Lineage (blood and milk)*, 2024, papel, linho e vidro, 19,5 x 15,5 x 4,5 cm

De forma semelhante, em *Lineage (cloud)* (2024), a artista trabalha sobre uma fotografia da sua mãe e da sua tia em idade jovem, evidenciando uma ligação direta ao passado familiar. Estas intervenções transformam fotografias íntimas em objetos artísticos, onde o gesto de costurar pode ser entendido como um ato simbólico de reconstrução e preservação da memória.

Deste modo, a obra de Hinke Schreuders não se limita à exploração de arquétipos femininos ou à crítica cultural presente nas imagens de revistas antigas. Ao integrar fotografias da sua própria família, a artista cria uma ponte entre o coletivo e o pessoal, entre o passado e o presente.

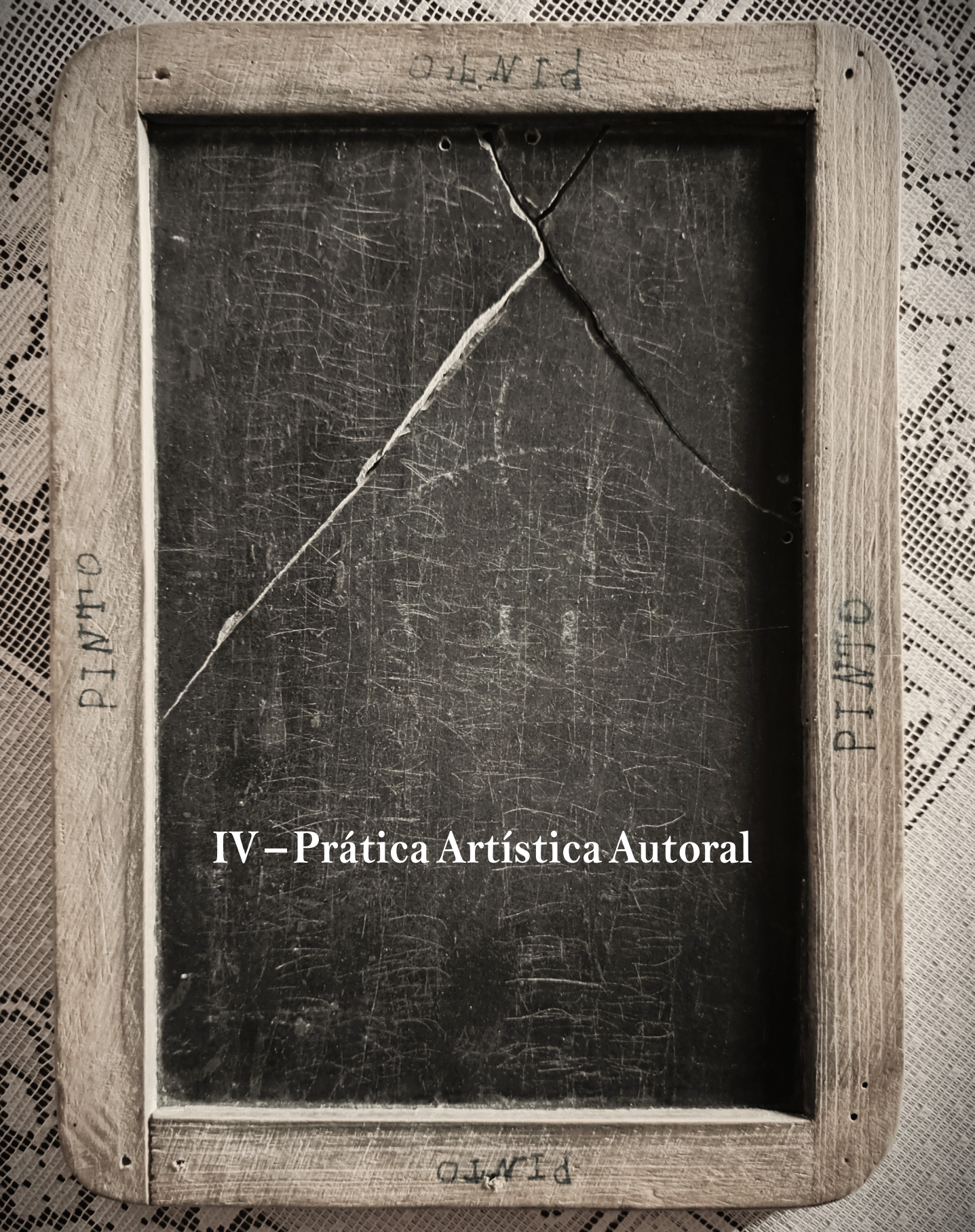
Logo, o bordado assume-se não apenas como uma técnica, mas um meio de ligação quase genealógico que materializa afetos, histórias e identidades, conferindo ao seu trabalho uma profundidade emocional singular.

Imagem 10: Hinke Schreuders, *Lineage (cloud)*, 2024, papel, linho e vidro, 14 x 11,5 x 4,5 cm

Em conclusão, a análise destas práticas artísticas evidencia o arquivo e a memória como espaços dinâmicos de reinterpretação, onde o passado é continuamente reativado e ressignificado no presente. Em vez de funcionarem como registos fixos e objetivos, assumem-se como construções subjetivas, fragmentadas e muitas vezes ficcionais, capazes de revelar tanto quanto ocultar.

De forma geral, destaca-se o papel do arquivo enquanto dispositivo crítico e sensorial, que expõe dimensões afetivas, psicológicas e políticas da história. Ao mesmo tempo, evidencia-se a sua capacidade de gerar novas leituras através da montagem, da repetição, da encenação ou da intervenção material.

Em comum, estas abordagens sublinham a relação íntima entre memória, identidade e experiência pessoal, sendo recorrente a ligação ao universo familiar como ponto de ancoragem. Assim, o arquivo emerge não apenas como lugar de preservação, mas como espaço ativo de construção de sentido e de pertença, reforçando a ligação entre o sujeito e o seu passado.



IV – Prática Artística Autoral

IV.I. Introdução ao arquivo pessoal

O meu interesse no tema surgiu após a descoberta do arquivo militar do meu avô, alguns meses depois do seu falecimento. Este conjunto de objetos, composto por um álbum de fotografias, um diário, uma medalha, entre outros objetos, revelou-se não apenas como um registo histórico, mas também como um ponto de partida para uma reflexão pessoal e criativa.

Entre todos estes elementos, foi sobretudo a ausência de imagens em que os meus avós surgissem juntos que mais despertou a minha atenção. Essa lacuna visual tornou-se logo algo de significativo, pois revelou que aquilo que estava ausente parecia dizer tanto quanto o que permanecia preservado.

Durante uma parte da Guerra do Ultramar, o meu avô encontrava-se a serviço em Angola, enquanto a minha avó permanecia em Portugal. Esta separação geográfica implicava não apenas uma distância física, mas também emocional e temporal, marcada pela incerteza, pela espera e por correspondência através de cartas, fotografias e pequenos objetos trocados.

Consequentemente, a impossibilidade de aceder a uma narrativa completa levou à necessidade de imaginar, reconstruir e especular. No entanto, a prática autoral desenvolvida neste projeto não pretende reconstituir o passado, mas antes propor novas possibilidades de narrativas que dialoguem com aquilo que ficou por contar. Através da criação artística, procurou-se preencher lacunas, dar forma ao invisível e explorar versões hipotéticas de momentos que nunca foram registados.

Este processo implica uma abordagem que cruza memória, ficção e arquivo. O material encontrado funciona como um ponto de ancoragem, mas é também um território aberto à intervenção criativa. Ao manipular, reinterpretar ou expandir esses elementos, procurou-se não apenas compreender melhor a história dos meus avós, mas também refletir sobre a forma como construímos, preservamos e transformamos as nossas próprias memórias.

IV.II. Criação, pesquisa e documentação:

IV.II.I. Atlas

O meu atlas integra-se num processo que articula reflexão conceptual, experimentação material e construção narrativa, tendo como ponto de partida a organização do pensamento autoral.

Inicialmente, este processo ganhou forma na criação de um diagrama, onde foram estruturados os principais núcleos temáticos que orientam a minha prática artística: Guerra do Ultramar, Família, Fotografia, Mulher e Gostos. Esta primeira abordagem permitiu uma visualização sistemática das relações entre diferentes interesses, funcionando como um mapa das questões que atravessam o trabalho e permitindo uma abordagem mais reflexiva e sensível às motivações subjacentes a cada escolha.

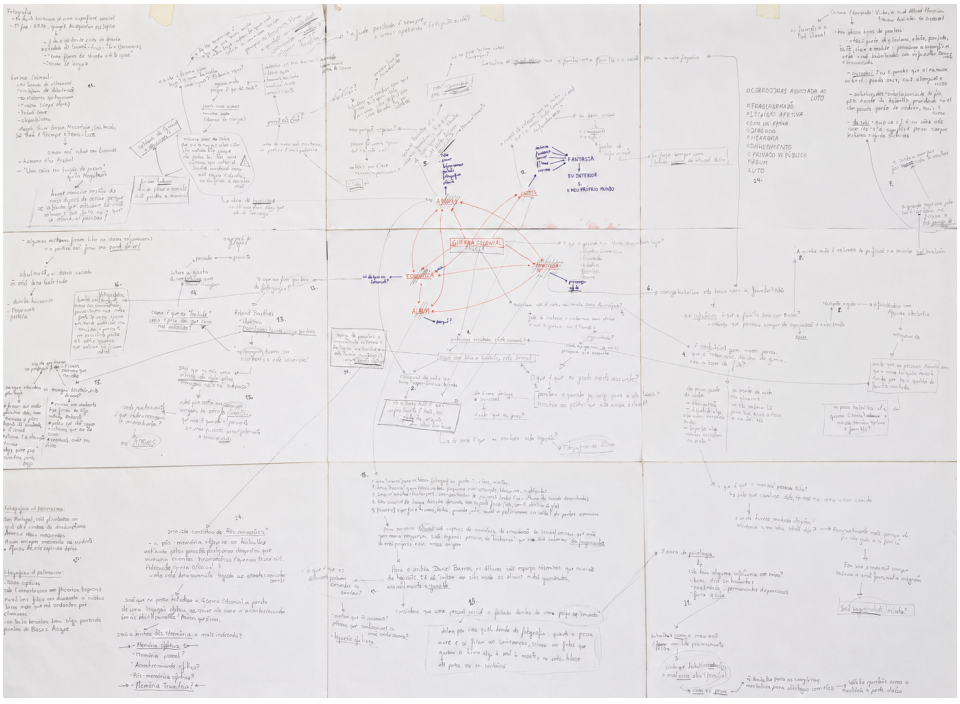


Imagem 11: Diagrama

Aqui emergiu o conceito de memória afetiva como eixo central do atlas, ramificando-se em cinco áreas fundamentais: Guerra do Ultramar, Família, Fotografia, Pós-memória e Arquivo. A este núcleo conceptual agregam-se outros termos relevantes, como fragmentação, diálogo, herança, ingenuidade, privado *versus* público, apoio, luto e memória, que contribuíram para a complexificação do pensamento artístico.

Neste contexto, surgiu também a decisão de não desenvolver o atlas sob uma forma predominantemente escrita, mas antes através de imagens, ou seja, foi uma opção metodológica coerente com a natureza visual e sensível da investigação.

A construção do atlas no seu formato final, ainda que em permanente abertura e transformação, implicou uma recolha e seleção de imagens provenientes de diferentes origens, incluindo fotografias familiares, obras de outros artistas e imagens autorais. Importa salientar que o objetivo não se centrou na criação de um novo arquivo, mas sim na exploração das relações entre imagens, organizadas numa sequência capaz de demonstrar a multiplicidade de significados que emergem em função do contexto em que são apresentadas.

Inspirado formalmente no arquivo militar do meu avô, o atlas adota um formato tradicional de álbum, com dimensões de 30 x 30 cm, capa dura preta e folhas de papel vegetal entre páginas. Esta escolha reforça a dimensão íntima e sensorial da obra, convidando o público a interagir fisicamente com o objeto, através do gesto de folhear e interpretar a sequência de imagens. A estrutura narrativa inicia-se com uma apresentação dos familiares, evoluindo para a exploração de conceitos como a figura da mulher, os espaços interiores e exteriores, e a dicotomia entre o privado e o público, culminando numa reconfiguração da ideia de família.

Imagens 12-13: Prova comparativa entre o álbum de referência e o atlas construído

Imagens 14-15: Prova comparativa entre o álbum de referência e o atlas construído

Imagens 16-17: Prova comparativa entre o álbum de referência e o atlas construído

Um dos elementos distintivos do atlas é a incorporação de três *fantasias fotográficas*, conceito derivado da obra literária já referida de Hervé Guibert (2023). Estas consistem na descrição textual de imagens que poderiam ter sido captadas, mas que, por diversas razões, não chegaram a existir. Desta forma, a narrativa é expandida para além do visível, introduzindo uma dimensão imaginativa que desafia o espectador a completar mentalmente aquilo que não é mostrado.

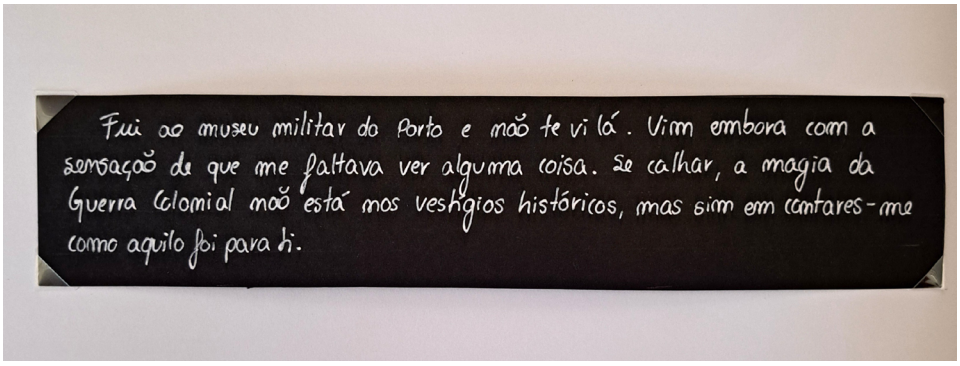


Imagem: 18: Exemplo de uma fantasia fotográfica presente no atlas

> *Olhar para uma imagem de pequeno formato, ou olhar para uma imagem num livro, é então um tipo de actividade mais secreta, mais solitária, mais perversa, não apenas na proximidade do objecto: é como olhar para os olhos a dois centímetros de distância, ou para uma boca antes de a beijar; é também olhar "sorrateiramente", como uma imagem interdita, por um buraco de fechadura, ou para o fundo falso de uma caixa ou de um medalhão.* (Guibert, 2023, p.130)

A sua natureza fragmentária e relacional aproxima-se da ideia de mapa dinâmico do pensamento artístico, em constante mutação, onde se articulam tempo, espaço, objetos e conceitos. Já a justaposição de imagens oriundas de diferentes contextos possibilita a emergência de novas leituras, ampliando o campo interpretativo da obra.

Eugène Delacroix

Carmen Gaivão

Imagem 19: Página do atlas

Anselm Rieger

Caspar David Friedrich

Imagem 20: Página do atlas

Imagem 21: Página do atlas

Para além disso, o atlas ultrapassa a dimensão estritamente autobiográfica pois, estabelece um diálogo com práticas artísticas e literárias que exploram temáticas semelhantes. Através da utilização de imagens familiares e arquétipas contribui-se para uma construção de uma memória coletiva, permitindo ao público reconhecer-se nas narrativas apresentadas, ideia também já referida por Gillian Wearing.

Assim, enquanto uma investigação sobre identidade, origem e memória, o atlas funciona como meio onde a fotografia se sustenta entre o pessoal e o coletivo. Ao convocar imagens e narrativas que oscilam entre o real e o imaginado, o trabalho convida o espectador a refletir sobre as suas próprias experiências e memórias.

IV.II.II. Série *Para além do Ultramar*

Esta série corresponde ao começo do meu projeto. Realizada em 2024, o seu objetivo era estabelecer uma ligação sensível entre o passado e o presente.

Este conjunto de imagens, originalmente concebido como meio de comunicação entre os meus avós durante um período de separação forçada, constitui o núcleo conceptual e material do projeto. Através da sua reinterpretação, a série propõe uma reflexão sobre memória, ausência e reconstrução, articulando elementos documentais com a intervenção da linha.

Imagem 22: Fotografias "tipo passe" usadas como correspondência

O projeto dialoga com a noção de pós-memória, que permitiu compreender o arquivo enquanto um dispositivo de ligação temporal. Neste sentido, a fotografia afirma-se como um lugar ambíguo, situado entre a prova e a perda, entre a presença e o desaparecimento, permitindo estabelecer simultaneamente uma ponte entre diferentes temporalidades, uma ideia também já defendida por Barthes (2012).

O ponto de viragem metodológico no desenvolvimento desta série surge com a introdução do bordado como técnica principal de intervenção sobre a imagem fotográfica. Esta decisão foi influenciada pela descoberta de um robe macaense oferecido pelo meu avô à minha avó durante o período em que se encontrava em Angola, cuja materialidade e padrões bordados suscitaram um interesse particular. O bordado foi, assim, incorporado como um gesto simbólico que liga passado e presente, funcionando como uma forma de reinscrição da memória sobre a superfície fotográfica.

Imagem 23: Detalhe do robe

Paralelamente, o projeto integra uma segunda técnica que consistia na aplicação de cor sobre algumas das fotografias a preto e branco, algo que o meu avô também fazia na época. A apropriação deste gesto introduz uma dimensão autorreferencial ao trabalho, estabelecendo um diálogo direto entre práticas visuais de diferentes gerações.

Imagens 24-25: fotografias pintadas do arquivo pessoal

Desta forma, a série constrói-se através da sobreposição de camadas: a imagem original, enquanto documento, e as intervenções contemporâneas, enquanto formas de reativação e transformação dessa memória.

Na série resultante, composta por 24 trabalhos, as imagens correspondem a retratos conhecidos como fotos "tipo passe" dos meus avós. Estas fotografias, de pequenas dimensões (aproximadamente 4x3 cm), foram ampliadas para cerca de 27 x 20 cm. Esta ampliação não só facilita a intervenção manual, como também altera a relação do observador com a imagem, tornando visíveis detalhes que anteriormente seriam quase impercetíveis.

O suporte escolhido para a impressão foi o papel couché, pela sua semelhança com o papel fotográfico tradicional, permitindo preservar o caráter original das imagens. Adicionalmente, optou-se por manter o recorte irregular das fotografias originais, reforçando a ligação ao arquivo e sublinhando a sua materialidade.

Imagem 26: Cláudia Pinto, *Para Além do Ultramar I*, 2024, aproxidamente 29,7 x 21 cm, bordado e óleo sobre impressão em papel couché

Imagem 27: Cláudia Pinto, *Para Além do Ultramar II*, 2024, aproximadamente 29,7 x 21 cm, bordado e óleo sobre impressão em papel couché

Imagem 28: Cláudia Pinto, *Para Além do Ultramar III*, 2024, aproxidamente 29,7 x 21 cm, bordado e óleo sobre impressão em papel couché

Imagem 29: Cláudia Pinto, *Para Além do Ultramar IV*, 2024, aproximadamente 29,7 x 21 cm, bordado e óleo sobre impressão em papel couché

Este processo de experimentação técnica revelou-se fundamental para todo o desenvolvimento deste mestrado. Questões relacionadas com a gramagem do papel, a resistência do suporte à perfuração, bem como a escolha da linha e da agulha, exigiram vários testes e ajustes.

A partir destes testes, ficaram evidenciadas tanto as limitações quanto as potencialidades do bordado enquanto técnica aplicada à fotografia, nomeadamente no que diz respeito à criação de texturas, variações cromáticas e diferentes tipos de traço. Assim, cada imagem bordada introduz uma dimensão tátil que contrasta com a natureza bidimensional da fotografia.

Imagem 30: Detalhe do bordado e da textura da fotografia original

Em contexto expositivo, a decisão de colocar os trabalhos sobre papel de parede vintage contribuiu para a criação de uma atmosfera que remete para o período histórico evocado, onde a organização do espaço procurou recriar um ambiente doméstico. A inclusão de elementos como uma mesa, uma toalha e um candeeiro antigos tentaram reforçar esta dimensão, transformando o espaço expositivo num lugar de evocação e proximidade.

Para além disso, a integração de um livro de fotografia introduziu uma componente interativa. Este gesto não só remete para práticas museológicas associadas à preservação de arquivos, como também convida o espectador a participar ativamente na construção de sentido.

Deste modo, esta série configurou-se como um ponto de partida importante para o projeto que foi desenvolvido posteriormente ao longo do mestrado. Ao articular fotografia, bordado e pintura, o trabalho propôs uma reflexão sobre os modos de representação do passado, evidenciando a sua natureza fragmentária e construível.

Imagem 31: Detalhe do livro incluído na exposição *Entre Tantos(s)*, 2024, Museu da FBAUP, Porto

Imagens 32-33: Detalhe da exposição *Entre Tanto(s)*, 2024, Museu da FBAUP, Porto

IV.II.III. Série *Realidade Alternativa*

> *É neste momento que se dá início à apropriação de fragmentos, ainda que num território sem fronteiras definidas, assumindo uma direção, uma intenção: a de explorar o arquivo como um lugar de memória, de tempos, e possivelmente desenvolver um projeto editorial que lhe desse forma.* (Teixeira, 2019, p.12)

A série *Realidade Alternativa*, 2024/25, inscreve-se num percurso de investigação artística centrado na relação entre memória, imagem e reconstrução narrativa.

O processo iniciou-se com a análise e seleção de fotografias do álbum militar, orientada por um critério intuitivo que se aproxima da noção de *punctum*, formulada por Roland Barthes (2012). Trata-se de identificar imagens que provocam um impacto subjetivo e difícil de verbalizar, frequentemente associado a detalhes aparentemente secundários, tais como um olhar, uma postura ou um elemento do enquadramento, mas que desencadeiam uma resposta emocional significativa.

Após esta fase, as fotografias selecionadas são reimpressas em pequeno formato e dispostas sobre um suporte que possibilita a sua observação comparada. Este procedimento facilita o estabelecimento de relações visuais entre imagens individuais dos meus avós, com base em critérios diversos, como semelhanças compositivas, correspondências cromáticas, elementos compartilhados ou compatibilidade gestual entre figuras. Este método evidencia tanto a dimensão analítica do processo quanto a sua abertura interpretativa, permitindo aprofundar o conhecimento sobre a história dos retratados.

Imagem 34: Observação comparada entre imagens

As composições resultantes desta fase são posteriormente selecionadas e transformadas em novas imagens através da edição digital. Neste processo, uma das fotografias assume a função de fundo, enquanto a figura da outra é recortada e sobreposta, criando uma imagem híbrida onde ambos passam a coexistir num mesmo espaço visual. Esta operação constitui o gesto central da série, na medida em que materializa visualmente uma relação que, na realidade, não foi registada dessa forma.

Imagens 35-36: Estudos de possivéis realidades alternativas (edição digital)

Imagens 37-38: Estudos de possivéis realidades alternativas (edição digital)

A etapa seguinte introduz o bordado como técnica de intervenção sobre a imagem fotográfica. A figura sobreposta é previamente convertida numa grelha de ponto de cruz, sendo depois costurada manualmente sobre a impressão da imagem de base, previamente perfurada. Este processo implica uma tradução da imagem digital para uma linguagem têxtil, o que introduz uma dimensão material e tátil que contrasta com a natureza mecânica da fotografia.

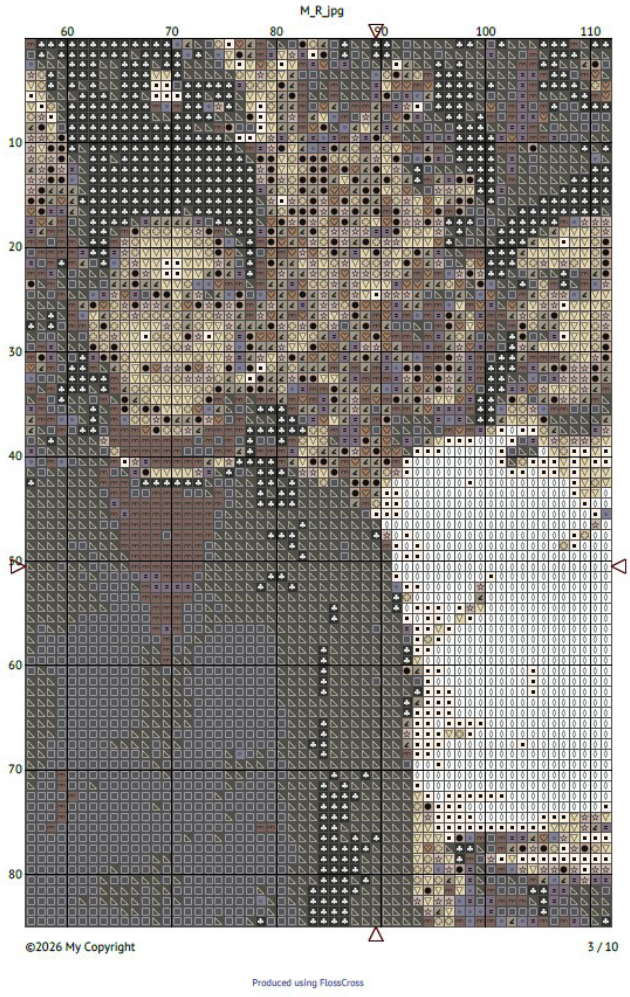


Imagem 39: Página de uma grelha de ponto de cruz.
Cada símbolo corresponde a uma cor.

Imagem 40: Detalhe do picotado

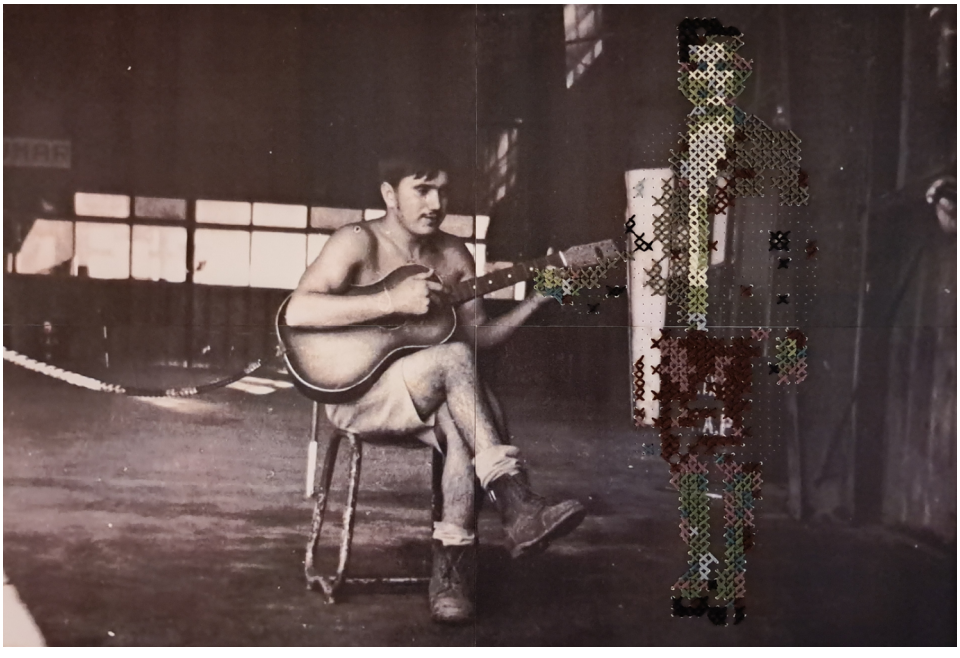


Imagem 41: Estudo para uma possível realidade alternativa, 42 x 29,7 cm

Imagens 42-43 : Execução do bordado

Tal como argumenta Ana Ribeiro (2022), a linha funciona como uma ponte entre o passado e o presente, que permite-nos apropriar memórias de gerações anteriores que, embora não nos pertençam diretamente, enriquecem o processo criativo contemporâneo. Esta recontextualização de memórias e de recuperação de um arquivo pessoal, possibilita a construção de imagens que não encontram correspondência na realidade empírica, mas que, através da prática artística, ganham a sua existência.

O seu caráter manual e repetitivo evoca práticas tradicionalmente associadas ao espaço doméstico e ao universo feminino, estabelecendo uma ligação com a experiência da minha avó durante o período de ausência do meu avô. Simultaneamente, o ritmo lento do ponto de cruz remete para o tempo de espera inerente à troca de correspondência entre eles, introduzindo uma dimensão temporal que reforça a ideia de distância e suspensão.

> *Aos escolhermos certas imagens em detrimento de outras, estamos a saber mais sobre nós próprios do que parece, por vezes, até delimitamos a nossa própria imagem.* (Guibert, 2023, p.81)

A transparência do bordado finalizado contribui para a criação de uma estética de natureza espectral, onde a figura representada não substitui completamente a imagem de fundo, mas antes se sobrepõe de forma parcial e permeável. Este efeito aproxima-se da noção de *presença fantasma* identificada por Ana Quintais (2015), segundo a qual as imagens de pessoas já falecidas convocam simultaneamente a ausência e a persistência, tornando visível uma forma de presença que resiste ao desaparecimento. Neste sentido, as imagens da série operam num território intermédio entre o visível e o invisível, entre o que foi e o que poderia ter sido.

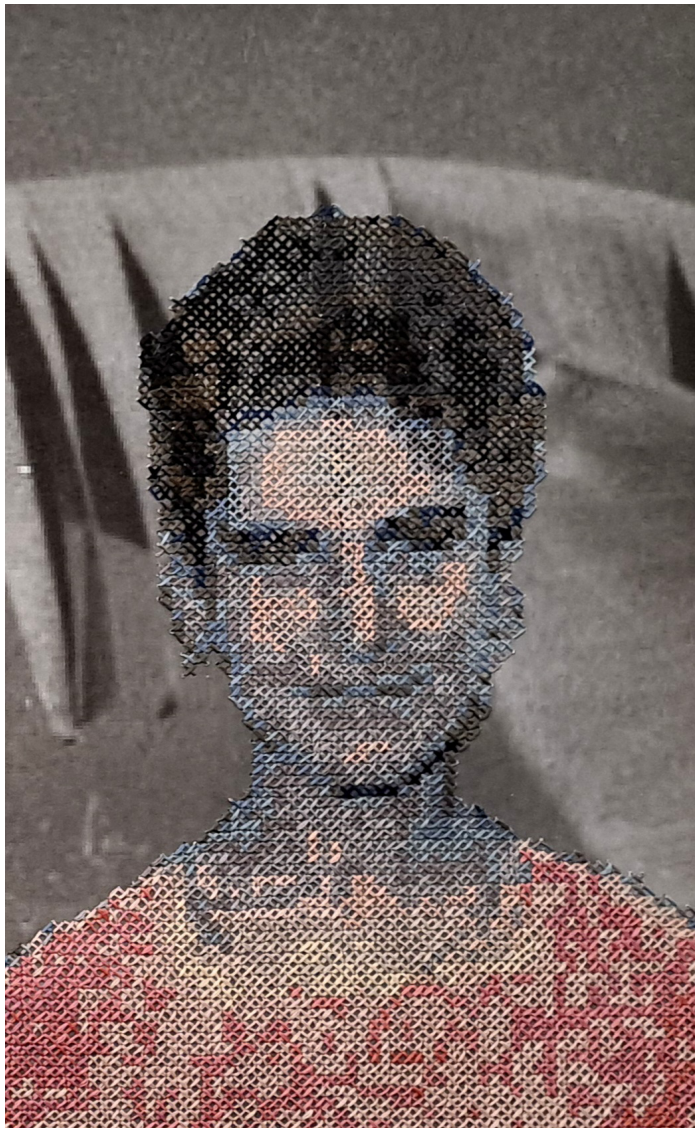


Imagem 44: Detalhe da transparência do bordado que permite visualizar a folha atrás do cabelo da figura

Neste enquadramento, o ato de bordar, que exige tempo e atenção, pode ser interpretado como uma metáfora para o processo de reconstrução imagética. Cada ponto do bordado evoca não só uma presença no momento presente, como também a persistência da memória de um conflito que marcou gerações de famílias. Ao bordar, transporta-se para o suporte vestígios do passado, num movimento que também desafia a preservação destes assuntos na contemporaneidade.

À vista disso, o conceito de imagem reconstruída parte da premissa do uso de algo que já existe e que é reinterpretado num outro contexto. Esta prática encontra-se relacionada com os conceitos de pós-memória e de arquivo, já desenvolvidos anteriormente, enquanto estratégia que permite aos artistas reinterpretar traumas históricos e memórias coletivas.

Por isso, a construção destas realidades alternativas não se limita, portanto, a um exercício formal, mas configura-se como uma estratégia de reativação da memória. Ao aproximar visualmente os meus avós, o trabalho propõe uma reparação simbólica da distância que marcou a sua relação, criando imagens que, embora fictícias, possuem uma forte carga afetiva.

Por fim, a série também assume uma dimensão pública ao apresentar estas memórias privadas no espaço expositivo, contribuindo para a sua preservação e partilha. Ao fazê-lo, não só evita o esquecimento de uma história individual, como também a inscreve num contexto mais amplo, onde outras experiências semelhantes podem ser reconhecidas. Através desta abordagem, o trabalho evidencia que, mesmo num período historicamente marcado pela violência e pela separação, subsistem dimensões de intimidade, afeto e construção simbólica que merecem ser revisitadas e reimaginadas.

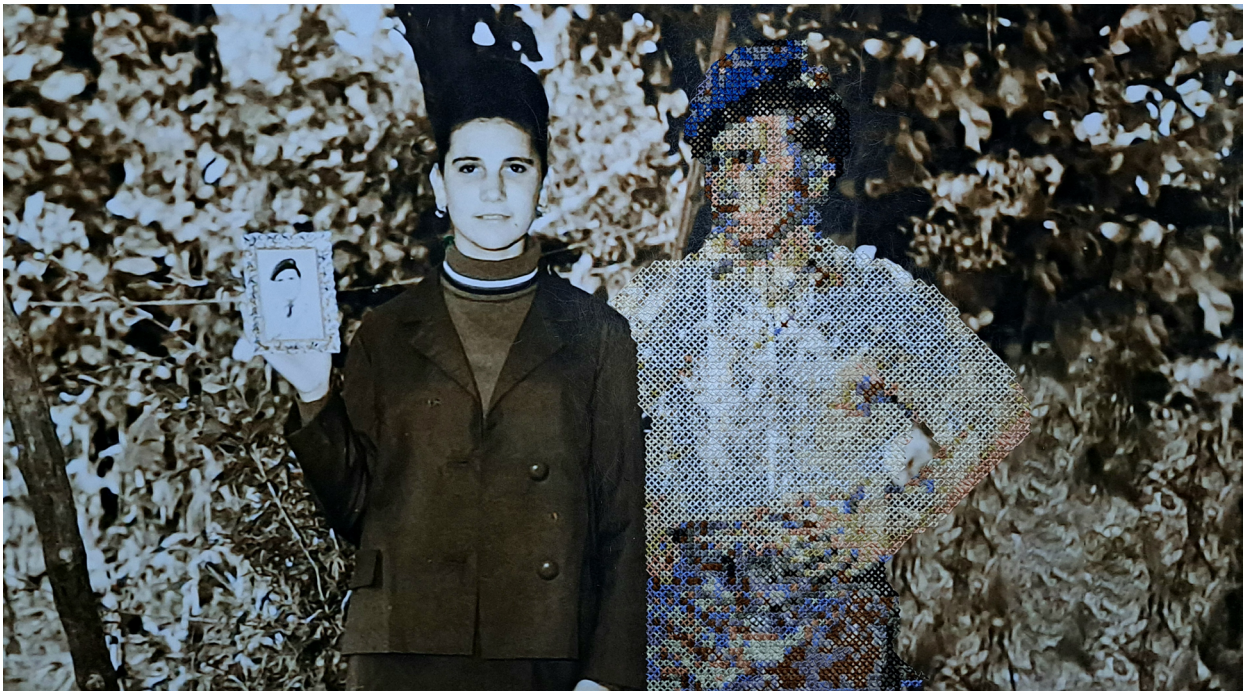
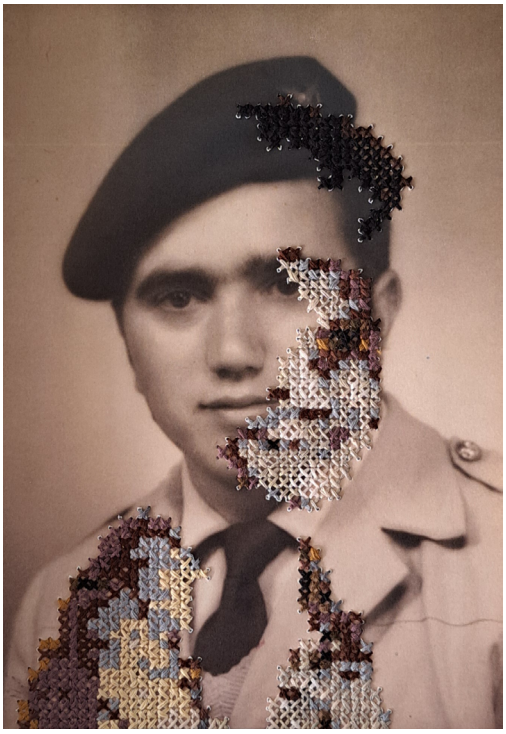
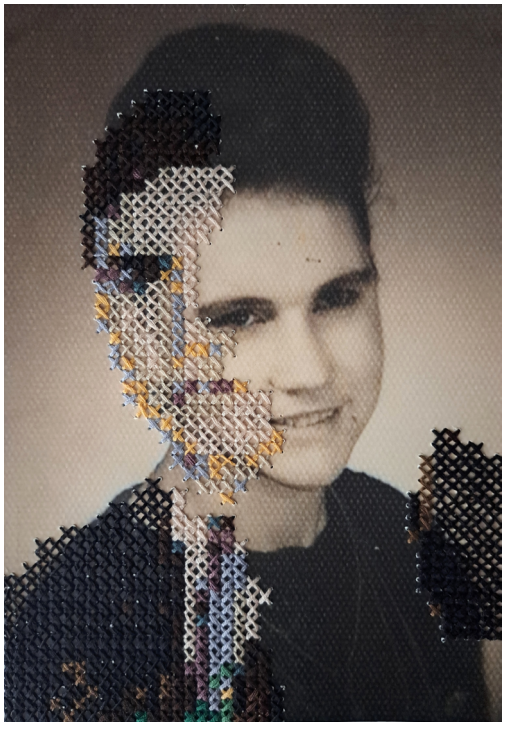


Imagem 45: Cláudia Pinto, *Realidade Alternativa #1*, 2026,
bordado sobre impressão em papel matte, 50 x 90 cm

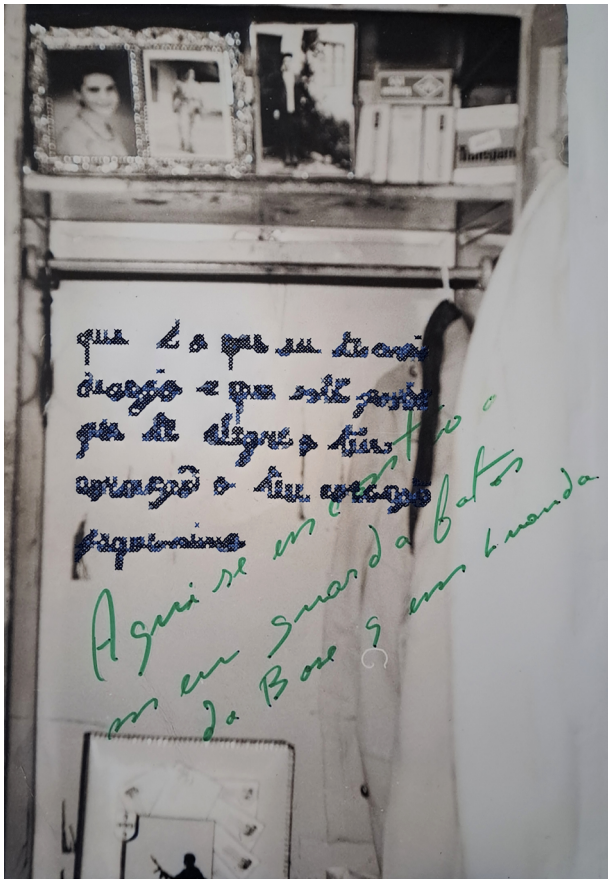
Imagem 46: Cláudia Pinto, *Realidade Alternativa #3*, 2024, bordado sobre impressão em papel matte, 89 x 115 cm

Imagem 47: Cláudia Pinto, *Realidade Alternativa #2*, 2024, bordado sobre impressão em papel couchê brilhante, 32 x 36 cm





Imagens 48-49: Cláudia Pinto, *Realidade Alternativa #4 e #5*, 2025, bordado sobre impressão em papel couchê matte e papel munken (respetivamente), 29 x 21 cm



Imagens 50-51: Cláudia Pinto, *Realidade Alternativa #6 e #7*, 2025, bordado sobre impressão em papel munken, 100 x 70 cm

IV.II.IV. Expansão material e tecnológica da narrativa

No seguimento da série anterior, os desenvolvimentos mais recentes do projeto consolidam e expandem as estratégias previamente exploradas, introduzindo novas abordagens materiais, técnicas e conceptuais. Estes trabalhos mantêm como eixo estruturante a reconstrução ficcional da relação entre os meus avós, enquanto aprofundam a reflexão sobre os modos de representação da memória e da relação entre ausência e presença.

Foram produzidas três novas peças que prolongam a lógica compositiva da série anterior. Estas obras foram realizadas em lona PVC, com o objetivo de testar a resistência e a resposta do material ao bordado. Além disso, a escolha deste material "industrial" ou "rude" pode conter alguma ligação simbólica com o contexto militar da guerra, criando um contraste com o bordado delicado e doméstico.

Aconteceu também um aumento das dimensões das imagens, permitindo uma maior visibilidade da intervenção manual. Esta variação de escala introduz também uma dimensão relacional no espaço expositivo, já que incentiva o espectador a alternar entre distâncias de observação e a experienciar o trabalho de forma dinâmica.

Apesar da continuidade formal, estas obras assumem um carácter conclusivo no percurso desenvolvido, sendo acompanhadas por títulos que evidenciam explicitamente a separação geográfica entre as figuras representadas, como *Avô (Angola) e Avó (Portugal)*. Esta nomeação orienta a leitura das imagens, reforçando a tensão entre distância real e proximidade ficcional.

Imagem 52: Cláudia Pinto, *Avô (Angola) e Avó (Portugal) I*, 2025,
bordado sobre impressão em lona PVC, 113 x 180 cm

Imagem 53: Cláudia Pinto, *Avô (Angola) e Avó (Portugal) II*, 2025, bordado sobre impressão em lona PVC, 117 x 178 cm

Imagem 54: Cláudia Pinto, *Avô (Angola) e Avó (Portugal) III*, 2026,
bordado sobre impressão em lona PVC, 270 x 185 cm
Nota: a realização deste trabalho exigiu cerca de 210 horas.

Ademais, foram ainda integrados neste projeto dois estudos que constituem a série *Fragmentos Bordados*. Embora não unam os meus avós, mantêm uma coerência com os procedimentos anteriormente descritos, não introduzindo variações significativas ao nível metodológico.

Imagens 55-56: Cláudia Pinto, *Fragmentos Bordados I e II*, 2025, bordado sobre papel couché brilhante, 29 x 41 cm e 29 x 29 cm (respetivamente)

Numa das fases deste projeto, o trabalho centrou-se na criação de objetos capazes de preservar e evocar memórias íntimas da relação dos meus avós, sem as expor de forma direta: série *Memórias Portatéis*.

Desta forma, foram adquiridos quatro relicários numa feira de velharias, escolhidos pela sua carga simbólica enquanto recipientes de memória. Em cada relicário foram colocadas imagens através de um processo intuitivo de costura, posteriormente revestidas com resina. A aplicação deste material produziu um efeito translúcido inesperado, que permite a visualização do verso das costuras e acrescentando novas camadas de significado e leitura visual aos objetos.

Imagens 57-58: Detalhes da transparência

Estes relicários assumem a função de dispositivos de diálogo entre a memória afetiva e o contexto histórico da guerra. A relação entre linha, imagem e objeto materializa gestos de cuidado, preservação e proximidade, remetendo simultaneamente para práticas tradicionalmente associadas ao universo feminino da época.

Para além de consolidarem a ideia de que o processo de rememoração exige delicadeza e sensibilidade, contribuíram para a construção de uma linguagem visual capaz de traduzir experiências íntimas e pessoais para o contexto artístico, de modo a reforçar o propósito do projeto de aproximar e reunir simbolicamente os meus avós através da memória e da narrativa visual.

Imagem 59: Cláudia Pinto, *Memórias Portatéis I a IV*, 2025, fotografia, bordado e resina sobre objetos de porcelana, metal e vidro, aproximadamente 6 x 6 cm

Simultaneamente, emergiu a necessidade de explorar outras possibilidades de construção imagética, nomeadamente a inclusão de ferramentas de inteligência artificial no processo criativo.

Esta decisão surgiu da vontade de ultrapassar os limites do arquivo fotográfico existente e de questionar as potencialidades da imagem enquanto espaço de especulação. Através da seleção de fotografias do arquivo familiar e da formulação de instruções específicas (*prompts*), foi desenvolvida a série *Memórias Instruídas*, composta por dez trabalhos. Nesta série, a inteligência artificial assume o papel de mediadora entre fragmentos documentais e imagens inéditas, cujo objetivo seria possibilitar o encontro visual entre elementos que, embora baseados na realidade, são reorganizados através de algoritmos.

As imagens resultantes situam-se num território híbrido entre documento e ficção, questionando a relação entre verdade, representação e memória. Estas composições exploram a capacidade da tecnologia para gerar narrativas visuais a partir de vestígios existentes, propondo encontros, gestos e situações que não foram necessariamente registados pela fotografia original.

Desta forma, a inteligência artificial é utilizada não apenas como uma ferramenta técnica, mas também como um dispositivo conceptual que permite refletir sobre os mecanismos de construção da memória familiar e sobre a natureza cada vez mais instável da imagem contemporânea.

Imagens 60-61: Cláudia Pinto, Série *Memórias Instruídas VI e IX*, 2026, impressão em papel couchê brilhante, 13,5 x 9 cm

Imagens 62-63: Cláudia Pinto, Série *Memórias Instruídas II e IV*, 2026, impressão em papel couchê brilhante, 9 x 13,5 cm

Imagens 64-65: Cláudia Pinto, Série *Memórias Instruídas VIII e X*, 2026, impressão em papel couchê brilhante, 13,5 x 9 cm

A escolha pela apresentação destas obras em molduras fechadas, com fundo preto, remete para dispositivos de preservação, arquivo e exposição, conferindo-lhes uma dimensão simultaneamente íntima e museológica. O fundo escuro reforça a concentração do olhar sobre cada imagem e evoca, simbolicamente, a ideia de memória preservada, destacando as imagens como fragmentos de uma narrativa familiar em constante reconstrução.

A inclusão dos *prompts* utilizados em cada trabalho reforça a transparência do processo criativo, tornando visível uma etapa que habitualmente está oculta. Neste sentido, evidencia-se o papel da linguagem como instrumento na construção visual, demonstrando como palavras, descrições e referências influenciam diretamente os resultados produzidos pela inteligência artificial. Esta opção permite ainda compreender a natureza mediada destas representações, pois, as imagens não são geradas de forma autónoma, mas resultam de uma relação entre arquivo, intenção artística e interpretação algorítmica.

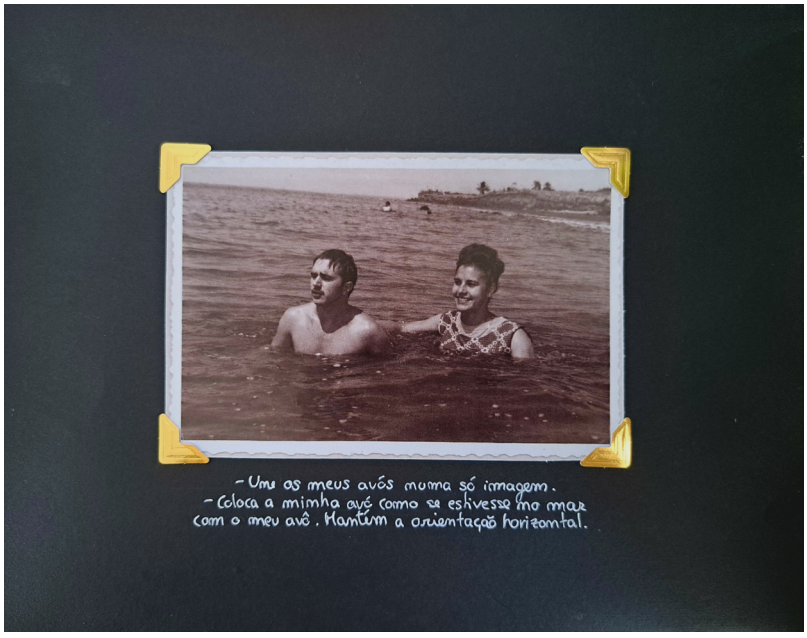


Imagem 66: Cláudia Pinto, montagem da série *Memórias Instruídas*, 2026, impressão em papel couchê brilhante, caneta branca e adesivos para cantos dourados sobre cartolina preta, 20 x 25 cm

Imagem 67: Cláudia Pinto, *Memórias Instruídas VI*, 2026, moldura de laminado aglomerado branco, 26,5 x 21,5 x 3 cm

Para além disso, foram também introduzidas outras abordagens, que deram origem à série *Entre Tempos*, cujo objetivo foi estabelecer novas formas de ligação entre os meus avós, deslocando o foco da imagem do arquivo para o presente: como o meu avô já faleceu, a minha avó volta a encontrar-se separada dele.

Neste sentido, a minha avó foi incorporada como participante ativa em algumas obras, assumindo o papel de modelo. Num desses trabalhos, a ligação ao meu avô é estabelecida através da medalha de serviço que ela utiliza, funcionando este objeto como mediador simbólico entre ambos. Noutra peça, a repetição de uma fotografia do arquivo militar no contexto atual evidencia a persistência da memória, sendo a ausência do meu avô assinalado pela presença da sua imagem no espaço representado.

Imagem 68: Cláudia Pinto, Série *Entre Tempos IV*, 2026,
impressão sobre papel de fotografia, 29 x 44 cm

Imagens 69-70: Cláudia Pinto, Série *Entre Tempos V e VI*, 2026, impressão sobre papel de fotografia, 27 x 18 cm e 52 x 21 cm (respetivamente)

Imagem 71: Cláudia Pinto, Série *Entre Tempos VII*, 2026,
impressão sobre papel de fotografia, 72 x 54 cm

Adicionalmente, foram produzidas composições que articulam objetos domésticos associados a cada um deles. Elementos como uma garrafa e copos de vinho evocam a figura masculina, enquanto flores, nomeadamente rosas, remetem para a minha avó, estabelecendo uma ligação simultaneamente simbólica e nominal. Estas construções reforçam a ideia de que os objetos quotidianos podem funcionar como portadores de memória e como dispositivos de evocação afetiva.

Imagem 72: Cláudia Pinto, Série *Entre Tempos I*, 2026, impressão sobre papel de fotografia, 43,5 x 33,5 cm

Imagem 73: Cláudia Pinto, Série *Entre Tempos II*, 2026,
impressão sobre papel de fotografia, 47 x 36 cm

Imagem 74: Cláudia Pinto, Série *Entre Tempos III*, 2026,
impressão sobre papel de fotografia, 47 x 36 cm

Por fim, o projeto culmina numa peça de homenagem, que reúne as três gerações femininas da mesma família. Esta obra evidencia a transmissão intergeracional da memória e do fazer, sublinhando a continuidade de práticas e afetos. Ao integrar a participação da minha mãe, que colaborou na execução de alguns bordados, o trabalho expande-se para além de uma dimensão individual, afirmando-se como um processo coletivo de construção, preservação e reinterpretação da memória familiar.

Imagem 75: Cláudia Pinto, Série *Entre Tempos VIII*, 2026, impressão em papel de fotografia, 74 x 100 cm

toda a arte é o resultado de se ter estado em perigo, de se ter levado uma experiência até ao fim, até onde não se pode avançar mais
(de Wall, 2012, p. 200)

Considerações Finais

As conclusões deste projeto implicam o reconhecimento de um posicionamento inevitavelmente distanciado face à narrativa que lhe deu origem. A história que sustenta esta investigação não foi experienciada diretamente, sendo acedida através de vestígios materiais e relatos fragmentários, numa perspetiva mediada pela condição de neta.

Simultaneamente, o trabalho estabelece um diálogo com problemáticas contemporâneas, particularmente no que diz respeito à persistência de conflitos armados e as suas implicações nas relações afetivas. Embora a história dos meus avós pertença a um contexto histórico específico, as dinâmicas de separação, espera e incerteza que a caracterizam continuam a manifestar-se na atualidade.

Assim, o projeto ultrapassa a dimensão autobiográfica, ou seja, assume-se também como um contributo para a reflexão sobre a memória coletiva e sobre a necessidade de revisitar acontecimentos que ainda marcam a sociedade portuguesa, frequentemente omissos ou esquecidos.

Através do pretexto da pós-memória, o trabalho desenvolvido afirma-se como uma tentativa de reativação e reinterpretação de uma herança familiar, propondo novas formas de pensar o arquivo, em particular o fotográfico.

A articulação entre fotografia e bordado revela-se central neste processo, pois, enquanto a fotografia remete para a dimensão documental e para a ideia de registo, o bordado introduz uma componente manual, íntima e temporalmente densa, associada a práticas historicamente ligadas ao espaço doméstico. Esta conjugação permite expandir o entendimento da imagem fotográfica, questionando a sua aparente objetividade e abrindo-a a intervenções que a reconfiguram enquanto espaço de construção da narrativa.

Para além disso, o gesto de bordar configura-se como uma prática simbólica de cuidado, reparação e reconstrução, na medida em que introduz uma nova camada de significado sobre o registo original. A repetição inerente a esta técnica promove uma relação prolongada e íntima com a imagem, funcionando como um mecanismo de reaproximação ao passado e como uma tentativa de anular simbolicamente a distância que marcou a relação dos meus avós.

O processo de desenvolvimento deste projeto caracterizou-se por um ritmo simultaneamente metódico e aberto à transformação. Desde a recolha e organização do arquivo até à construção das diferentes séries, o percurso revelou-se progressivo e mutável, permitindo a constante reformulação de hipóteses e estratégias.

Portanto, o resultado traduz-se num conjunto de obras visualmente diversificado, quer ao nível dos suportes, quer das escalas e soluções compositivas, mas coerente na sua intenção conceptual.

Esta diversidade contribui para a construção de uma narrativa que, embora enraizada num contexto específico, procura gerar identificação, convidando o espectador a reconhecer-se nas imagens e a refletir sobre as suas próprias memórias e relações familiares, aproximando-se de uma memória coletiva.

Neste sentido, o projeto pode ser entendido como a criação de um arquivo de "falsas memórias", constituído por imagens que não existem no registo original, mas que, ao serem produzidas e materializadas, adquirem uma forma de veracidade simbólica, acabando por criar uma relação ambígua entre ficção e documento.

Este trabalho convoca também uma reflexão sobre o luto, entendido não apenas como resposta à perda, mas como um processo contínuo de relação com aquilo que já não está plenamente acessível, algo já referido no contexto da pós-memória.

Ademais, a possibilidade de integrar ferramentas como a inteligência artificial abre novas questões, sobretudo no que diz respeito à produção de imagens que simulam presenças e reconstroem momentos nunca vividos, intensificando a ambiguidade entre memória, ficção e realidade.

Paralelamente, este projeto é atravessado por uma dimensão de urgência pessoal: a necessidade de estabelecer uma maior proximidade com o meu avô através do seu arquivo e de preservar, junto da minha avó, memórias que ainda podem ser partilhadas. Trata-se, assim, de um impulso para recolher, fixar e dar continuidade a histórias que correm o risco de se perder, reforçando o projeto enquanto gesto de resistência ao esquecimento de uma memória histórica e familiar que, apesar da sua relevância, permanece frequentemente silenciada.

Por fim, importa reconhecer que o trabalho não se esgota nas questões aqui exploradas. O arquivo militar que lhe serve de base apresenta ainda múltiplas possibilidades de investigação futura, desde as relações de amizade interrompidas pela guerra até às consequências das ausências prolongadas no seio familiar. Estas potencialidades apontam para a continuidade do projeto, onde se comprova que a ausência não é apenas uma falta, é aquilo que permanece por resolver.

Bibliografia

Adams, B., Jardine, L., Maloney, M., Rosenthal, N., & Shone, R. (1997). *SENSATION* (1st ed.). Thames e Hundo

Almeida, B. P. (2002). *As imagens e as coisas* (1st ed.). Campo das Letras.

Almeida, J. (2014). *Apropriação do Arquivo Privado do Período da Guerra Colonial na Prática Artística Contemporânea Portuguesa* (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa). Disponível em: https://run.unl.pt/entities/publication/8406b35f-619e-4f5c-9aa4-2f530f525273

Alspaugh, L. D. (2018, March 5). *Enchanted Embroidery.* THR Web Features. Disponível em: https://hedgehogreview.com/web-features/thr/posts/enchanted-embroidery

Anozero'24 Bienal de Coimbra. (2023). Anozero-Bienaldecoimbra.pt. Disponível em: https://ofantasmadaliberdade.anozero-bienaldecoimbra.pt/pt/artista/daniel-barroca

Barroca, D. (2013, August 28). *Os que vão morrer te saúdam, João Pinharanda.* Danielbarroca.net. Disponível em: https://danielbarroca.net/os-que-vao-morrer-te-saudam/

Barros, F. S. (2022). *"Mulheres de Guerra" - Fotolivro como veículo de discurso.* Disponível em: https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/146551

Barthes, R. (2012). *A câmara clara* (1st ed.). Edições 70.

Berger, J. (2016). *Modos de ver.* Barcelona Gustavo Gili

Blaufuks, D. (2020). *NÃO PAI* (1st ed.). Tinta-da-china. (Original work published 2019)

Blaufuks, D. (s.d.). *Uma conversa com Sérgio Mah.* Danielblaufuks.com. Disponível em: https://www.danielblaufuks.com/webmac/text/conversa.html

Blaufuks, D., & Maria Filomena Molder, M. (2023). *Ph. 08 - Daniel Blaufuks* (2nd ed.). Imprensa Nacional - Casa da Moeda. (Original work published 2022)

Cabral, A. R. (2025). *O Último Avô* (1st ed.). D. QUIXOTE

Candau, Joël. (2019). *Memória e Identidade.* São Paulo: Editora Contexto.

Caplliure, J. (2016, November). *Un aire de familia. Estratos del "yo" en la representación ficcional de Gillian Wearing*. Universidad de Valencia. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/349494830_Un_aire_de_familia_Estratos_del_yo_en_la_representacion_ficcional_de_Gillian_Wearing

Capucho, A. (2012). in *"Cartas de Amor e Saudade — Manuel Botelho"* [on-line]. Disponível em: https://online.fliphtml5.com/kyoil/qlix/#p=1

Coelho, S. P. (2024). *Despojos de Guerra* [Série Documental]. Opto Sic. Disponível em: https://opto.sic.pt/series/despojos-de-guerra/0a407674-122f-440d-9b06-75ed35fe01a7

Costa, I. S. D. (2022). *Memórias de Pau-Preto e Marfim* [Dissertation]. Disponível em: https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/146857

Daniel Blaufuks – the days are numbered | MAAT. (2024, September 5). MAAT. Disponível em: https://maat.pt/en/event/daniel-blaufuks-days-are-numbered

de Waal, E. (2012). *A lebre de olhos âmbar: Uma herança escondida* (5th ed.). Sextante Editora.

Ferreira, I. (2016, September 1). *Cartas de Guerra* [Film].

O Som e a Fúria.

F. G. Garcia and S. Costa Braga (2025). *Dilemas da Pós-Memória: Entrevista com Marianne Hirsch*. Revista de Teoria da História 2025 Vol. 27 Issue 2 Pages 296 – 308. Disponível em: https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/81309

Freud, S. (1994). *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise* (abril de 1994). Publicações Europa-América.

Gibbons, J. (2007). *Contemporary Art and Memory - Images of Recollection and Remembrance* (1st ed.). I.B. Tauris.

Gomes, H. (2018, March 15). *Entrevista a Ivo Ferreira, o realizador de "Cartas da Guerra."* Filmin. Disponível em: https://www.filmin.pt/blog/entrevista-a-ivo-ferreira-o-realizador-de-cartas-da-guerra

Guibert, H. (2023). *A Imagem Fantasma* (2nd ed.). BFC Editores.

Guggenheim Museum. (2021, December 17). *Gillian Wearing: Wearing Masks*. Www.youtube.com. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oN8W8pP9QcM

Halpern, M. (2024, March 16). *"Cartas da Guerra" de Lobo Antunes: Escritas do fundo do mundo num filme de Ivo M. Ferreira*. Visão. Disponível em: https://visao.pt/visaose7e/tv/2024-03-16-cartas-da-guerra-escritas-do-fundo-do-mundo-num-filme-de-ivo-m-ferreira/

Hirsch, M. (2008). *The Generation of Postmemory*. Poetics Today, 29(1), 103–128. Disponível em: https://warwick.ac.uk/fac/arts/history/research/centres/ehrc/research/current_research/memory/poetics_today-2008-hirsch-103-28.pdf

Júlio Magalhães. (2009). *Um amor em tempos de guerra* (13th ed.). A Esfera dos Livros.

Lourenço, A. C. dos S. (2024). *Fragmentos da Memória: A memória como construção da Narrativa Visual* [Thesis]. Disponível em: https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/162805

MNACC. (s.d.). *Daniel Blaufuks, Toda a memória do mundo, parte um.* [on-line]. Disponível em: https://museuartecontemporanea.gov.pt/pt/museu/edicoes/ver/86

Moreiras, C. (2017). *Joan Fontcuberta: post-photography and the spectral image of saturation*. Journal of Spanish Cultural Studies, 18(2-3), 193–203. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14636204.2016.1274496#abstract

Morena, B. L. (2020). *Construindo uma memória através da linha* [Dissertation]. Disponível em: https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/129729

Moreno, M. M. A. (2010). *Trauma: o avesso da memória* (pp. 89–111) [Dissertation]. Disponível em: https://www.scielo.br/j/agora/a/46GrdGzGrZmXxVTLdWB6Ytj/?format=html&lang=pt

Oliveira, A. A. de. (2016). *Post-photography, or are we past photography?* In A. Moutinho, A. T. Vincente, H. Ferreira, J. G. Pinto, & J. Primo (Eds.), Post-screen: Intermittence + Interference (pp. 68–75). Edições Universitárias Lusófonas Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Disponível em: https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/6acbf48f-c9a6-424c-a792-67ebf11f51f7

Oliveira, S. M. (2008). *Traumas de guerra: traumatização secundária das famílias dos ex-combatentes da guerra colonial com PTSD* [Dissertation]. Disponível em: https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/630bd4cd-f1a9-4128-b61e-cd77198ce6fd

Peixoto, J. L. (2021). *Almoço de Domingo* (16th ed.). Quetzal Editores.

Peixoto, J. L. (2023). *Antídoto* (Edição Comemorativa). Quetzal Editores.

Pinho, A. C. (2021). *Reframing the Archive* (1st ed.). Archivo Press. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/361375866_Reframing_the_Archive

POLLAK, M. (1992) *Memória e identidade social.* Estudos Históricos. Rio de Janeiro. Disponível em: https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1941

Quintais, A. M. dos S. P. (2015). A escrita dobra a imagem. Daniel Blaufuks e a construção da pós-memória [Thesis]. Disponível em: https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/28354

Rabinowitz, C. S. (2004). Gillian Wearing on her album series (2003). Parkket, 2004(70). E-Periodica. Disponível em: https://www.e-periodica.ch/digbib/view?lang=en&pid=ptt-001%3A2004%3A0%3A%3A157

Ribeiro, A. S. (2022). CONTINGÊNCIAS DE UM CONCEITO – A PÓS-MEMÓRIA DA PRIMEIRA GERAÇÃO. Revista de Letras, III(4), 13–21. Disponível em: https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/103975?locale=pt

RIBEIRO, M. C. (2020). *Arte e Pós-Memória- Fragmentos, Fantasmas, Fantasias.* Revista Do Centro de Estudos Humanís6cos, 34(2), 4–20. Disponível em: https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/90496

Ribeiro, J. (1999). *Marcas da guerra colonial.* Campo das Letras.

RTP. (2016). Cartas da Guerra. @Rtppt. Disponível em: https://www.rtp.pt/programa/tv/p35407

Sandbye, M. (2014). *Looking at the family photo album: a resumed theoretical discussion of why and how.* Journal of Aesthetics & Culture, 6(1), 1–17. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v6.25419

Saramago, F. M., Abrantes, M. J., Madureira, I. L., Alexandre, A., & Lencastre, M. P. A. (2020). *Mantendo vivo o que já está morto. A transgeracionalidade psíquica do trauma.* Revista Portuguesa de Psicanálise, 40(2), 47–59. Disponível em: https://www.rppsicanalise.org/index.php/rpp/article/view/38

Sarlo, B. (2007). *Tempo Passado - Cultura da Memória e Guinada Subjetiva.* Companhia das Letras / UFMG.

Silva, D. C. M. (2021). *Só porque foi e voou: Tempo, memória e nostalgia na Arte Contemporânea* [Dissertation]. Disponível em: https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/138214

Sontag, Susan. (2005). *On Photography.* New York: RosettaBooks, LLC.

Spieker, S. (2017). *The big archive: art from bureaucracy* (pp. 131–192). Mit Press.

Teixeira, L. F. de S. F. (2019). *Atlas: Memória: Ação - O Atlas Mnemosyne de Aby Warburg como metodologia para o pensamento em Design* [Dissertation], 14-31. Disponível em: https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/124845

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne.* Ediciones Akal, S.A.

Weiss, P. (2008). *My Place.* Transit, 4(1), 113–124. Disponível em: https://transit.berkeley.edu/2008/hillman/

Anexos

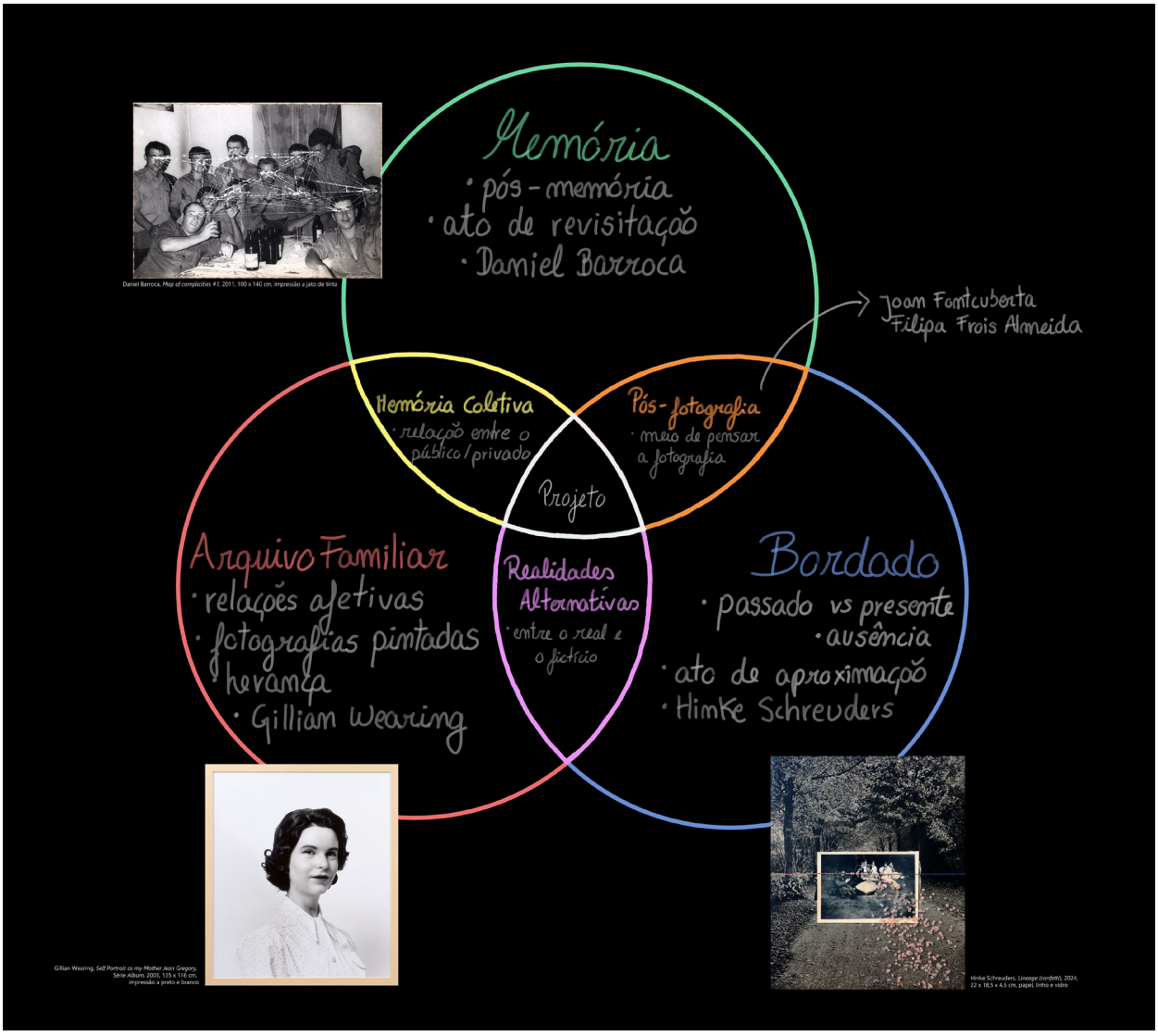


Imagem 76: Diagrama de Venn inicial

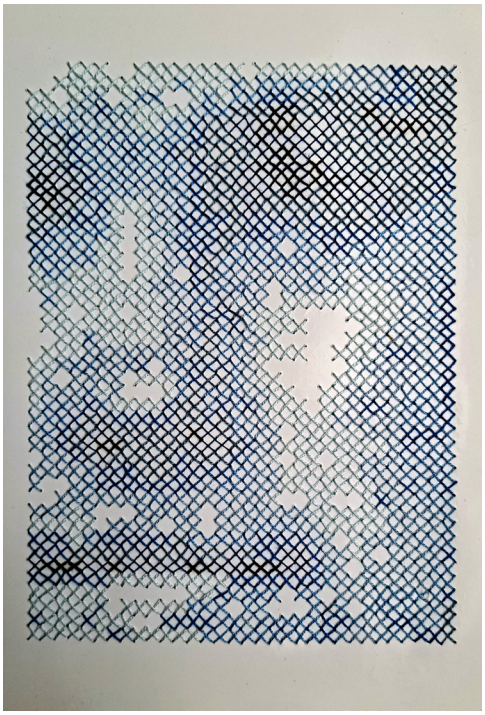
Imagens 77-78: Exposição *Giallo*, 2025, Casa do Corim, Maia, Porto

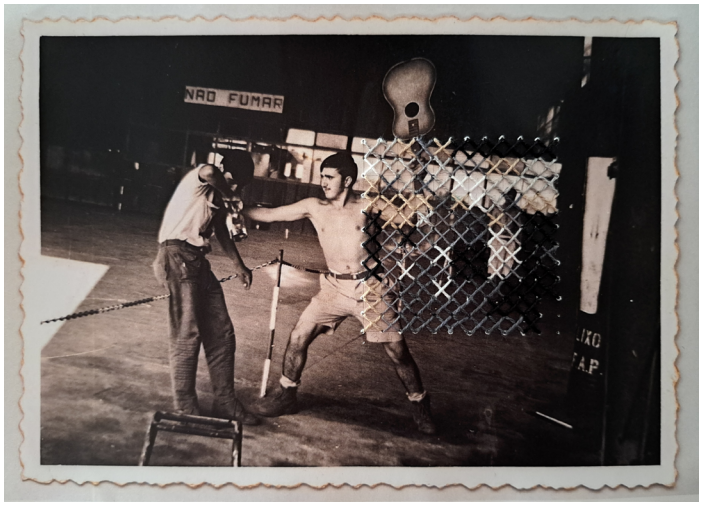
Imagem 79-80: Exposição *Giallo*, 2025, Casa do Corim, Maia, Porto

Kaos

Imagens 81-82: Exposição *Reminiscências*, 2026, Allmo Cultural & Creative Space, Porto
Nota: A fotografia regista a familiar que se encontra bordada na peça

Imagens 83-86: Outros estudos que foram realizados em simultâneo à construção da série *Realidade Alternativa*, dimensões variáveis entre os 15 e 30 cm





Imagens 87-88: Exposição *Check-in*, Mostra e Seminário Anual MAP, 2026, Museu da FBAUP, Porto

Imagem 89: Estudo expositivo

Imagens 90-91: Controlo da estrutura de suporte ao trabalho e execução do bordado

Imagem 92: Fase final do trabalho

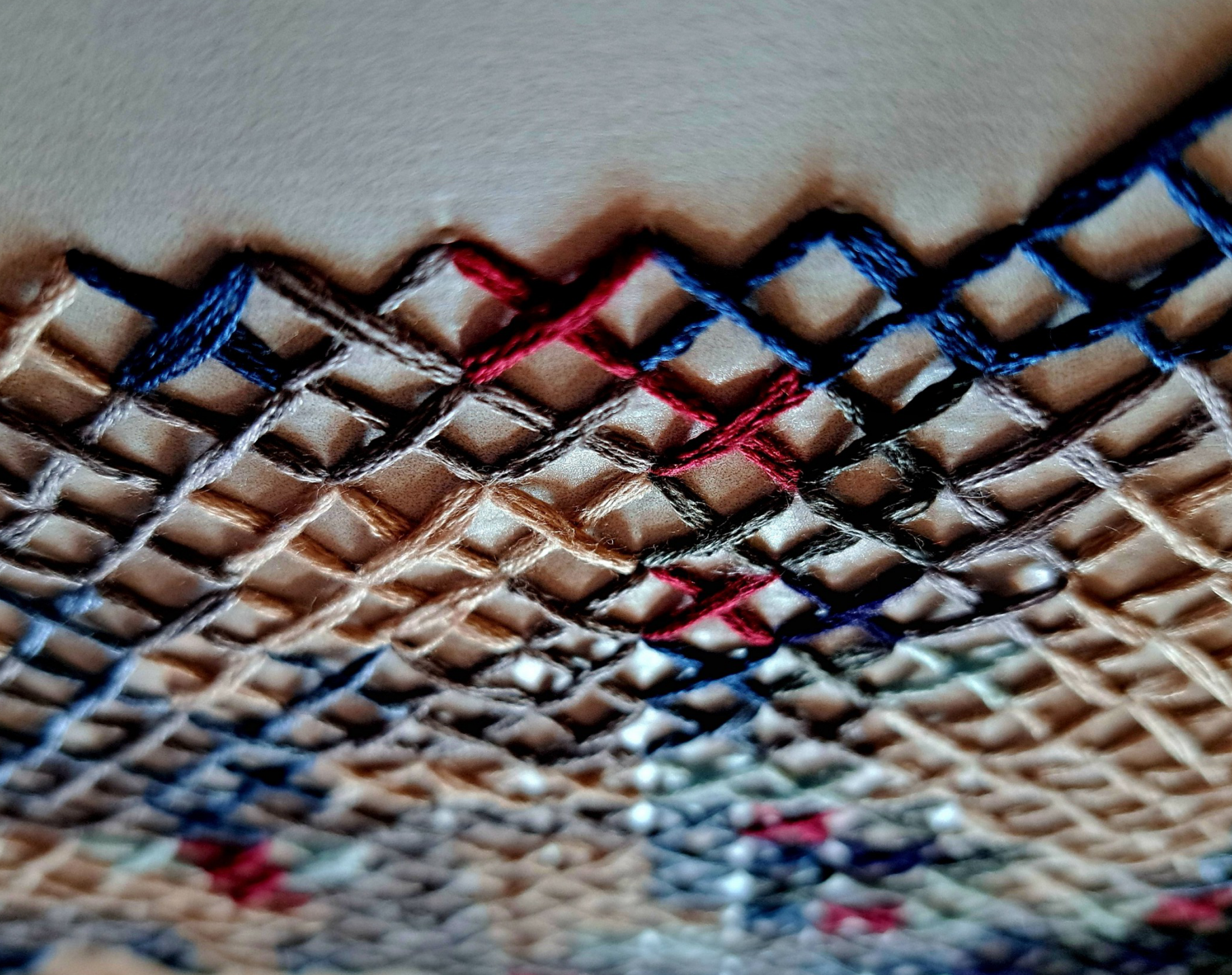
Imagem 93: Estudo expositivo

Imagens 94-96: Estudos expositivos, moldura de laminado aglomerado de carvalho e vidro: 32,5 x 44,5 x 4,5 cm e 32,5 x 32,5 x 4,5 cm (respetivamente)

Imagens 97-99: Estudos expositivos, moldura de laminado aglomerado de carvalho e vidro: 22,5 x 27,5 x 4,5 cm e 15,5 x 20,5 x 4,5 cm (respetivamente)

Imagens 100-102: Estudos expositivos, moldura laminado aglomerado branco e vidro: 21,5 x 26,5 x 3 cm (cada)

-Une os meus avós numa só imagem.
-Substitui a pessoa do lado esquerdo da imagem d
meu avô pela minha avó, como se eles estivessem
fazer a tarefa juntos.
-Mantém a cardo vestido da minha avó e a posiç
do meu avô. Mantém a orientação horizontal.

-Une os meus avós numa só imagem.
-Coloca a minha avó deitada, ao lado do meu avô.
-Usa a fotografia do meu avô como fundo.
-Mantém a orientação horizontal.

-Une os meus av
-Coloca a
do meu avô