

NA MORTE O SILÊNCIO

Elisa Vieira

Porto, Junho de 2026

imagem | ausência | permanência

Relatório de projeto apresentado
à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
em Artes Plásticas na especialização de Intermédia

Orientado pelo Professor Rui Lourosa
e **Coorientado** pelo Professor Pedro Tudela

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Porto, Junho 2026

Autora
Elisa Vieira

Orientador
Rui Lourosa

Coorientador
Pedro Tudela

Apoio ao design
Qualia Collective

Revisão de texto
Rafael Cepa Pereira

Advertência:

O presente relatório de projeto teve apoio de um modelo de linguagem com inteligência artificial (ChatGPT – OpenAI, versão GPT-5.3), utilizado como ferramenta auxiliar para apoio à revisão linguística e esclarecimento de dúvidas relacionadas com normas académicas. Todas as decisões relativas ao conteúdo, estrutura, investigação e desenvolvimento artístico do projeto são da responsabilidade da autora.
As referências bibliográficas e citações apresentadas neste relatório seguem as normas da APA (7.ª edição).

ÍNDICE

008 Agradecimentos

010 Resumo
012 Abstract
014 Introdução

018 O ritual e a transformação da morte
026 Da perda à permanência
032 Fotografia *Post Mortem*
044 A vida póstuma das imagens
052 Pensar a morte: ontologia e imagética
060 Representações de ausência na prática artística contemporânea
096 O rosto que se torna máscara
102 Da teoria à materialidade

106 *Vultus Relictus*
128 *Silentium*
140 *Spectrum Silens*
148 *Elegia a um rosto*
166 *Imagines Mortis*
182 *Livro de artista*
190 *Inventário do processo*

200 Considerações Finais

204 Bibliografia Citada
208 Bibliografia Consultada
212 Exposição e prova pública de mestrado
214 Índice de Figuras

AGRADECIMENTOS

À avó Mira, ao avô Zé e ao avô Queirós, porque ainda vos carrego comigo todos os dias.

À minha família, por ter sido o primeiro lugar onde conheci a ternura e por ser, desde sempre, um espaço de amor e compreensão.

Ao Bruno, por ser o amor mais bonito que alguma vez vivi.

Aos meus amigos, que me desafiaram, ajudaram e fizeram parte de todo este percurso.

Ao professor Rui Lourosa, por acompanhar todo este trabalho, pelo apoio e por ser um dos professores mais brilhantes com quem já cruzei caminho.

Ao professor Pedro Tudela, pelo acompanhamento e porque, se não fosse o primeiro trabalho desenvolvido em Estúdio, talvez este projeto não fosse o mesmo.

Ao Qualia Collective, pelo design e pela paginação deste trabalho, pela atenção, profissionalismo e dedicação ao longo de todo o processo.

Ao Espaço Contínuo e a todes que dele fazem parte, por ser um espaço de criação, ajuda e liberdade.

Francisca, Índigo, Nuno, Rafael, obrigado por me terem ajudado e por terem dispensado do vosso tempo para me auxiliarem.

Aos gatos, não fossem eles companheiros de madrugadas passadas a escrever.

E, por fim, a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, fizeram parte deste percurso, o meu mais sincero obrigado.

RESUMO

Este projeto investiga a construção da imagem na sua relação com a morte, a ausência e o vestígio, articulando perspetivas provenientes da antropologia, da teoria da imagem e da prática artística contemporânea. O trabalho desenvolve uma reflexão sobre os modos como a morte é visualmente estruturada e interpretada em diferentes contextos históricos e contemporâneos.

A fotografia constitui o ponto de partida da investigação, sendo abordada enquanto dispositivo de memória, perda e construção da imagem. A partir deste eixo, a imagem fotográfica é entendida como registo instável, considerando igualmente a fotografia *Post Mortem* e o arquivo enquanto espaços de persistência e reconfiguração das imagens.

O enquadramento teórico integra reflexões filosóficas sobre a finitude, nomeadamente em Martin Heidegger, Emmanuel Levinas e Emil Cioran, articulando a morte enquanto condição da imagem e da experiência do tempo. Em articulação, é desenvolvida uma revisão do estado da arte dentro das práticas artísticas contemporâneas centradas na morte e na ausência, com referência a artistas como Sally Mann, Joel-Peter Witkin, Andrés Serrano, Christian Boltanski e Rosângela Rennó.

A componente prática do projeto baseia-se na exploração de diferentes processos fotográficos e experimentais, incluindo a cianotipia e outras técnicas de experimentação material da imagem. Estes procedimentos articulam-se na construção de diferentes interpretações visuais da morte, nas quais a imagem é entendida como matéria em transformação, atravessada por processos de repetição, falha e mutação.

Os resultados materializam-se num conjunto de obras que não se organizam em torno de uma única forma de representação, mas de uma multiplicidade de dispositivos visuais e materiais. Estas obras operam entre fixação e desaparecimento, onde a imagem se constrói através de processos de fragmentação, erosão e transformação contínua. Neste contexto, a morte não se fixa como representação, mas atravessa e reconfigura continuamente a forma como a imagem se vai construindo.

Palavras Chave: morte, imagem, silêncio, rosto, materialidade, representação

ABSTRACT

This project researches the construction of the image in its relationship with death, absence, and trace, bringing together perspectives from anthropology, image theory, and contemporary artistic practice. The work develops a reflection on the ways in which death is visually structured and interpreted in different historical and contemporary contexts.

Photography constitutes the starting point of the research, approached as a device of memory, loss, and image construction. From this axis, the photographic image is understood as an unstable record, also considering *Post-Mortem* photography and the archive as spaces of persistence and reconfiguration of images.

The theoretical framework integrates philosophical reflections on finitude, namely in Martin Heidegger, Emmanuel Levinas, and Emil Cioran, articulating death as a condition of the image and of temporal experience. In parallel, a reading of contemporary artistic practices centered on death and absence is developed, with reference to artists such as Sally Mann, Joel-Peter Witkin, Andrés Serrano, Christian Boltanski, and Rosângela Rennó.

The practical component of the project is based on the exploration of different photographic and experimental processes, including cyanotype and other techniques of material experimentation with the image. These procedures come together in the construction of different visual interpretations of death, in which the image is understood as matter in transformation, traversed by processes of repetition, failure, and mutation.

The outcomes take the form of a set of works that are not organized around a single mode of representation, but rather a multiplicity of visual and material devices. These works operate between fixation and disappearance, where the image is constructed through processes of fragmentation, erosion, and continuous transformation. In this context, death is not fixed as representation but instead traverses and continuously reconfigures the way the image is constructed.

Keywords: death, image, silence, face, materiality, representation

INTRODUÇÃO

Este projeto parte de um lugar de dúvida e de uma tentativa de compreender aquilo que sempre me escapou. Acredito que a criação artística tem a capacidade de tornar as nossas inquietações palpáveis e partilháveis, e foi precisamente isso que procurei fazer ao longo deste percurso. Os trabalhos aqui reunidos não nasceram apenas de uma investigação, mas também de uma experiência de perda que foi sendo reconstruída através do meu imaginário, das leituras, das conversas e dos lugares que acompanharam este processo.

Ao longo do projeto, fui aproximando-me da morte de diversas formas, não só a partir da imagem e da teoria mas também de um lugar mais sensível e pessoal. Num primeiro momento, procuro olhar para a forma como a morte foi sendo compreendida e ritualizada ao longo da história, percebendo-a como algo profundamente ligado às estruturas culturais e simbólicas que organizam a experiência humana.

A partir daí, a investigação vai-se deslocando para a relação entre morte e imagem, em particular através da fotografia. Aqui, interessa-me pensar a imagem não como algo estável ou definitivo, mas como um lugar frágil, onde a ausência se inscreve constantemente de forma efémera e espectral. A fotografia torna-se, neste contexto, um espaço onde a memória e a perda coexistem, e onde aquilo que desaparece continua a persistir mesmo quando perde a sua forma.

Este percurso leva-me também a pensar a morte a partir de diferentes perspetivas filosóficas, não para a definir, mas para a aproximar da experiência do tempo e da existência. Estas leituras ajudam-nos a compreender a morte menos como um fim e mais como uma condição universal que atravessa a forma como vivemos e pensamos.

Em paralelo, vamo-nos aproximando de práticas artísticas contemporâneas que trabalham a ausência, o corpo, o rosto e o desaparecimento, e que acabaram por me ajudar a expandir a forma como penso e construo imagens. Estas referências foram importantes para sustentar e abrir o meu processo prático, permitindo explorar outras possibilidades de representação.

A componente prática do projeto nasce dessa mesma necessidade de experimentação. Trabalhei com diferentes processos fotográficos e materialidades, explorando sempre a imagem como algo em constante transformação.

Ao longo deste processo, interessou-me sobretudo a dualidade entre presença e desaparecimento, recorrendo a métodos de impressão fotográfica cujas formas de realização reforçaram a ideia de instabilidade, fragilidade e mutação, ideias que atravessam todo o projeto.

O conjunto de obras resultante pretende manter aberto esse espaço de incerteza. Um espaço onde a imagem se constrói precisamente naquilo que se desvanece, fragmenta e se transforma.

Este projeto é uma forma de me aproximar de algo que não consigo totalmente dizer, mas que encontro, de forma indireta, na imagem e na escrita.

Não é fácil escrever sobre a morte, nem encontrar imagens para aquilo que ela deixa para trás. Esta é a minha tentativa.

O RITUAL E A TRANSFORMAÇÃO DA MORTE

Falar da morte é falar de algo que está longe do nosso entendimento pleno. Desde o início da humanidade que a morte é um pilar fulcral da nossa visão do mundo e da existência humana. Não há nada mais crucial na vida do que a consciência da sua finitude; desde que nascemos, temos em nós a compreensão de que morreremos. O cuidado que atribuímos aos mortos, como observa Walter Burkert em *Homo Necans*, constitui um traço singular da condição humana. Sabemos que, desde a Pré-História, a morte fazia parte do quotidiano, acompanhando de perto a experiência do homem. No entanto, a descoberta de sepulturas pré-históricas revela um momento decisivo: através do gesto simbólico da inumação, o ser humano começa a conferir sentido à morte, transformando-a num ato simbólico e ritualístico.

> It is a peculiarity of the human race that it cares for its dead. Hence, burials have been among the most important finds from pre-history. Along with the use of fire and tools, they testify to the process, starting in the early Palaeolithic era, by which man became man. Frequent attempts have been made to describe the extraordinary spiritual and intellectual step underlying this process, sometimes even to interpret it as a first move toward a metaphysical, transcendent realm. It is somewhat more certain that we are dealing with a human action which may vary from culture to culture but within a single community proceeds according to the same scheme with great constancy over many generations. Behind every burial there is a funerary ritual. (Burkert, 1983, p. 48)

Burkett explica, também, que a origem dos rituais funerários deve ser compreendida no contexto mais amplo das práticas paleolíticas de caça, nas quais a experiência da morte humana e animal era próxima, devido a rituais semelhantes, estabelecendo desde cedo uma profunda interligação entre sepultamento e sacrifício.

> However, the Palaeolithic era, in which burial evolved, was also the age of hunting. Thus, the ritual of hunting and sacrificing accompanied the funerary ritual from the start, each influencing tie other. In pre-history and ethnology it generally holds true that dead men and dead animals are treated alike: both rituals basically deal with death. (Burkert, 1983, p. 49)

Permanece, contudo, a interrogação: de que modo pensava o homem pré-histórico a morte? Encará-la-ia com a mesma angústia, inquietação e sentimento de perda que atravessam a consciência do homem contemporâneo, ou vivenciá-la-ia de forma distinta, integrada num horizonte simbólico muito diferente do nosso?

> Did man come to understand death through the paradox of killing?' one's own death always seems far off and uncertain. But, when another dies, the frightening confrontation with death and the pleasurable shock of survival leave a deep impression. (Burkert, 1983, p. 49)

No seu estudo antropológico *O Homem e a Morte*, Edgar Morin levanta uma questão central acerca da relação do homem pré-histórico com a morte: seriam os primeiros rituais de sepultamento motivados essencialmente pelo temor do cadáver e pela necessidade de afastar o perigo que ele representaria para os vivos, ou constituiriam antes um indício de transformação interior? Um passo decisivo no processo de humanização, marcado pelo surgimento de consciência simbólica, da memória e do reconhecimento de uma continuidade para além da vida física?

> Nas fronteiras da terra-de-ninguém antropológica, o dado primeiro, fundamental e universal da morte humana é a sepultura. Os mortos musterianos são enterrados; amontoam-se pedras sobre os seus despojos, cobrindo particularmente o rosto e a cabeça. Mais tarde, parece que o morto é acompanhado pelas suas armas, ossadas, alimentos. O esqueleto é besuntado com uma substância cor de sangue. As pedras funerárias estão lá para proteger o morto dos animais ou para o impedir de reaparecer entre os vivos? O cadáver humano já suscita emoções que se socializam em práticas fúnebres e a conservação do cadáver implica um prolongamento da vida. O não abandono dos mortos implica a sua sobrevivência. (Morin, 1988, pp. 24-25)

Como observa também Edgar Morin, nas formas mais arcaicas de linguagem e pensamento, a morte ainda não surge como um conceito definido, sendo antes expressa através de imagens e metáforas que procuram torná-la compreensível:

> Efectivamente, a morte, nos vocabulários mais arcaicos, não existe ainda como conceito: fala-se dela como de um sono, de uma viagem, de um nascimento, de uma doença, de um acidente, de uma entrada para a morada dos antepassados, e, o mais das vezes, de tudo isto ao mesmo tempo. (Morin, 1988, p. 25)

Esta consciência da morte desenvolveu-se ao longo dos tempos, gerando um imaginário extenso e sendo transformada através de rituais, representações e simbolismos, que nos levam a questionar se não serão apenas formas de catarse ou, como modo de sobrevivência, como nos diz Morin, uma tentativa de nos situarmos perante a morte.

No Egito, a morte era percecionada de forma diferente: não era entendida como um fim absoluto, mas como uma continuidade, uma passagem. O ritual de mumificação representava não só uma preservação a nível físico, como também espiritual. O corpo e a sua preservação funcionavam como uma ponte para o além, para que o espírito regressasse, reconhecesse e habitasse novamente o corpo do defunto.

> Uma das virtualidades da religião do Antigo Egito era a de propiciar ao ser humano o gozo inefável da eternidade, fruindo dos paradisíacos campos de Osíris no Além, que eram dois, o Sekhet-hetepu e o Sekhet-iaru, mas com uma condição prévia: que o defunto, durante a vida terrena, tivesse seguido as humanistas normas da maet, sendo verdadeiro, solidário, afetuoso, íntegro, sensato, justo, fiel e tolerante, não fazendo aos outros o que não desejava para si. Na verdade, era o cumprimento da maet que propiciava ao defunto atingir o paraíso, para aí poder fruir a vida eterna — e a crença na vida eterna foi uma notável invenção do Antigo Egito. Mas para que o defunto perdurasse na eternidade era imperioso que ressuscitasse (Monteiro & Araújo, 2023, p. 103)

Já na Grécia antiga, a morte era concebida como uma condição inevitável e irrevogável, inscrita desde o nascimento no destino de cada indivíduo. Tal como sintetiza Mircea Eliade, para os contemporâneos de Homero a morte não representava aniquilação total, mas uma "pós-existência diminuída e humilhante nas trevas subterrâneas do Hades" (Eliade, 1988, p. 236). A célebre afirmação de Aquiles, evocada na *Odisseia*, de que preferiria ser servo na terra a reinar entre

os mortos, ilustra essa visão sombria da sobrevivência após a morte. "Não tentes reconciliar-me com a morte, ó glorioso Odisseu./Eu preferiria estar na terra, como trabalhador agrícola de outro/ até de homem sem herança e sem grande sustento/ a reinar sobre todos os mortos falecidos."
(Lourenço, 2018, p. Canto 11 v 490)

Diante dessa finitude irrevogável, o homem dispõe apenas da consciência dos seus limites. Segundo Eliade, a sabedoria grega começa precisamente pelo reconhecimento da precariedade da existência. Daí emerge uma valorização do presente: viver plenamente, aproveitando a juventude, a saúde e a virtude. Paradoxalmente, essa visão trágica não conduz ao desespero, mas a uma revalorização da própria condição humana. A impossibilidade de ultrapassar os limites impostos pelos deuses leva à sacralização da vida finita, do corpo, da beleza, da alegria coletiva, das festas, dos jogos e das procissões. Assim, mesmo numa religião que acentua a distância entre deuses e mortais, a representação adequada do divino permanece humana.

É neste contexto, marcado pela consciência dos limites da vida, pela ausência de recompensas após a morte e pela valorização da "alegria de viver", que se deve compreender a forma como os gregos viviam e pensavam a morte.

> A morte, porém, nada resolve, já que não traz a extinção total e definitiva. Para os contemporâneos de Homero, a morte era uma pós-existência diminuída e humilhante nas trevas subterrâneas do Hades, povoado de sombras pálidas, desprovidas de força e de memória.[…] A morte, portanto, era decidida no instante do nascimento; a duração da vida era simbolizada pelo fio tecido pela divindade. No entanto, certas expressões como «moira dos deuses» (Odisseia, III, 261) ou «aîsa de Zeus» (Ilíada, XVII, 322; Odisseia, IX, 52) deixam transparecer que é o próprio Zeus quem determina os destinos. Em princípio, ele pode modificar o destino […] (Eliade, 1988, p. 236)

Ao contrário da visão egípcia de continuidade corporal, na tradição grega, como se observa na *Ilíada* de Homero, a morte surge frequentemente como o fim irreversível da vida, embora constitua também o espaço simbólico onde o herói alcança permanência através do feito heroico.

> No chão caiu como o álamo/que cresceu nas terras baixas de uma grande pradaria/liso, mas com ramos viçosos na parte de cima/álamo que com o ferro fulgente o homem fazedor de carros/cortou para com ele fabricar um lindíssimo carro/e que deixou a secar, jazente, na ribeira de um rio.
> (Lourenço, Ilíada de Homero, 2019, p. Canto 4 v 485)

Esta conceção abre igualmente espaço para a relação entre a morte e a eternidade.

Observa-se, contudo, uma alteração profunda na compreensão da morte com o surgimento do cristianismo e de todo o seu universo simbólico e espiritual. A morte assume um papel central, revestindo-se de múltiplos significados, e passa a representar a salvação e o sacrifício. O corpo é entendido como carnal e transitório, enquanto a morte como uma consequência da condição humana, mas também como a passagem para a possibilidade da vida eterna através da fé.

A própria iconografia da morte é vasta e profundamente marcada pelo simbolismo. Esta atravessa toda a cultura cristã, refletindo-se na nossa história social e cultural do Ocidente, e constitui um território fértil de representação que desperta simultaneamente fascínio mas também algum temor.

A primeira associação visual que fazemos quando falamos de morte provém das inúmeras imagens legadas pela arte cristã. Embora a morte possa, por vezes, ser representada de forma bela, é maioritariamente figurada como algo angustiante e tormentoso.

O corpo torna-se um lugar de desaparecimento, algo passageiro e destinado à decomposição. A perspetiva da morte, tal como nos diz George Didi Huberman, encontra-se profundamente carregada de simbolismo, sendo um espaço onde o ser humano projeta as suas crenças, esperanças e inquietações:

> Seja como for, o homem da crença verá sempre outra coisa para além daquilo que vê, sempre que se encontra perante uma tumba. Uma grande construção fantasmática e consoladora desdobra o seu olhar, como se desdobraria a cauda de um pavão, para soltar o leque de um mundo estético (sublime ou temível), bem como temporal (de esperança ou de temor) (Huberman G. D., 2005, p. 26)

Apesar do seu profundo valor simbólico e cultural, a modernidade introduz uma transformação significativa na forma como a morte é percecionada e representada.

A morte torna-se algo de que procuramos afastar-nos, uma realidade com a qual evitamos contacto direto. Deixa de ocupar o lugar central que teve durante séculos na arte e na representação visual, sendo progressivamente remetida para a esfera privada e institucional.

A banalização e a proliferação incessante das imagens alteraram igualmente a forma como nos posicionamos perante a morte. Somos diariamente confrontados com imagens de violência, sofrimento e corpos mortos. Paradoxalmente, a morte tornou-se simultaneamente mais pública e mais privada: mais pública porque circula constantemente através dos meios de comunicação e das imagens; mais privada porque a experiência concreta da morte é cada vez mais afastada do espaço quotidiano e familiar.

Apesar desta transformação, a morte continua a constituir um território de infinitas interpretações, dúvidas e interrogações, permanecendo como um dos principais motores da experiência humana. A consciência da morte alimenta o desejo de permanência e de eternidade. Tal como os gregos procuravam alcançar a imortalidade através da memória e da glória, também hoje desejamos permanecer na lembrança daqueles que ficam. Desejamos igualmente que aqueles que amamos permaneçam connosco, numa tentativa de escapar à dor inevitável da sua perda.

Embora possa ser considerada um tema mórbido ou desconfortável, a morte acompanha toda a existência humana e integra profundamente a nossa história cultural. Constitui uma tentativa de traduzir o indizível, de dar forma ao que escapa à linguagem. É neste contexto que surge a questão da sua representação.

No caso particular deste projeto, a reflexão parte da fotografia, do silêncio que nos invade quando somos confrontados com a morte, de um corpo, de um rosto, de um lugar de evasão, daquilo que permanece e daquilo que inevitavelmente se extingue.

É neste espaço simbólico, situado entre o ritual e o silêncio, que nascem as representações e as tentativas de eternidade. A morte torna-se, assim, não apenas um fim, mas também um lugar de construção poética e visual.

DA PERDA À PERMANÊNCIA

Quando a morte chega, não deixa apenas um silêncio vazio; deixa um lugar carregado de vestígios invisíveis que habitam as memórias, as imagens e tudo aquilo que permanece.

É o mesmo que sentimos quando observamos um álbum de fotografias: há uma presença que nos invade que surge da memória e da nossa vivência. Quando observo fotografias de infância, sinto a minha própria ausência; quando observo fotografias dos meus avós, sinto o oposto. Apesar da ausência corpórea, há uma presença que desperta memórias e tudo o que vivenciei com eles. Regresso às imagens e, com elas, regresso a eles, já distantes, mas agora um pouco mais próximos de mim.

A ausência gera, desta forma, representação. É através da representação que a ausência adquire um corpo próprio e, na arte, observamos inúmeros exemplos desta relação. Contudo, é na fotografia que nos deparamos mais intensamente com a ideia do desaparecimento e, ao mesmo tempo, da permanência.

Em *A Mais Rara Conjunção,* Luísa Cardoso fala-nos de um fotograma retirado de um documentário sobre Elsa Dorfman. Nesse documentário, quando Elsa fala de um retrato de Allen Ginsberg, amigo seu de longa data, refere que a fotografia só adquire o seu significado completo quando a pessoa morre. E foi exatamente isso que sucedeu com essa imagem. Assim, a autora levanta uma série de questões em torno da permanência da imagem:

> Será por a fotografia ser indexical e reter, como nenhum outro signo, uma vida? Será que só ganha a sua força completa quando perde o seu referente e se torna a única forma de o olharmos de novo, esse referente para sempre extinto? Será por então se tornar soberana de uma imagem, que nenhum referente pode agora transportar? Por já não ser cópia ou duplicado, mas um único (ainda que imagem) da coisa ou ser que queremos? Por ser o que resta para olharmos os traços de um rosto para sempre obliterado? (Cardoso, 2025, p. 75)

Vemos, desta maneira, a fotografia como vestígio de algo que já desapareceu. Por ser um signo indexical, a fotografia mantém uma ligação direta com o referente real, mas a sua força torna-se ainda mais evidente quando esse referente deixa de existir na realidade. A imagem deixa de ser apenas uma *cópia* e passa a ser o único meio através do qual podemos voltar a olhar para aquilo que foi perdido.

Por outras palavras, a fotografia aproxima-se da ideia de memória. Ambas existem como vestígios e fragmentos que resistem ao tempo. Tal como a memória, a fotografia nunca nos restitui o real, mas reconstrói-o de certa forma. Nesse sentido, a imagem fotográfica torna-se um espaço de evocação, onde o passado persiste através da imagem. Assim, a fotografia não só testemunha o passado, como também prolonga a sua presença, mantendo viva a experiência daquilo que já não conseguimos reaver.

Falar em perda implica evocar não só a tristeza, mas também um conjunto de imagens que inevitavelmente nos surgem na memória. Através do auxílio da imagem fotográfica, as memórias tornam-se menos distantes e mais completas. Tal como refere Christian Boltanski:

> What is certain is that photography is related with death and past, because the moment you take a photograph of something, three minutes later it's something that no longer exists, which also means every time you try to preserve something, you kill it. It's the same as putting something behind glass in a museum. It's the image of the object but it's not the object itself. So in fact photography saves. Saves and kills at the same time. Saves and in the end evokes the idea of something that no longer exists. (Fleischer, 2001, 00:01- 00:46)

A fotografia é um ato de resistência perante a perda. Fotografar é um gesto fugaz, mas permite tornar perene aquilo que registamos. Temos a consciência de que não voltaremos ao instante em que a imagem foi feita; porém, ela regressa como uma aragem que nos leva a reconhecer de novo tudo aquilo que um dia tivemos nas nossas mãos.

O conceito de *punctum*, formulado por Roland Barthes e descrito no seu livro *A Câmara Clara*, ajuda-nos a compreender melhor esta relação entre a perda e a permanência perante a morte. Roland Barthes descreve-nos o encontro com uma fotografia da sua mãe enquanto jovem. Este *punctum* que o autor descreve é aquilo que o leva de volta aos braços da mãe. O *punctum* é intimidade; é a ligação pessoal e única que temos com a imagem; é o invisível, aquilo que nos fere e punge.

O *punctum* talvez seja a realização da nossa mortalidade e o retorno da memória. Até memórias que nunca antes vivemos podem nascer. Barthes descreve:

[1]O studium, em Roland Barthes, designa o nível de leitura cultural e interpretativa da fotografia: aquilo que podemos compreender através do conhecimento, da educação e do contexto histórico e social mas sem implicação afetiva ou choque pessoal.

> Nenhuma anamnese poderá alguma vez fazer-me entrever esse tempo a partir de mim próprio (é a definição de anamnese) – enquanto, ao contemplar uma foto em que ela me aperta nos braços, quando eu era pequeno, posso despertar em mim a doçura do crepe da China e o perfume do pó-de-arroz. (Barthes, 2009, p. 75)

A partir desta anamnese, entendemos que uma simples imagem despoleta também uma confrontação com a morte. No caso de Barthes, a imagem da sua mãe leva-o a pensar na versão da mãe em criança, que ele nunca chegou a conhecer. A partir dessa primeira imagem da mãe em criança e da última fotografia em que ela já se encontrava doente, Barthes inicia um percurso em que tenta reconhecê-la no meio de tantas memórias e versões: "Tê-la-ia reconhecido entre milhares de outras mulheres e, contudo, não a encontrava" (Barthes, 2009, p. 76).

Barthes faz-nos acompanhar o seu processo de luto e, através destas fotografias, somos conduzidos para um universo em que a morte assume um papel central.

> Eu tinha compreendido que, daí em diante, era preciso interrogar a evidência da Fotografia, não do ponto de vista do prazer, mas em relação com aquilo a que romanticamente se chamaria o amor e a morte. (Barthes, 2009, p. 83)

Esta relação barthesiana entre o amor e a morte conduz-nos a uma outra conexão igualmente importante: a relação entre o espectador e a fotografia. Só nós podemos atribuir a nossa verdade a cada fotografia. Barthes refere, por isso, que não mostra a fotografia do Jardim de Inverno, pois esta só existe verdadeiramente para ele. Só ele conhece a verdade daquela imagem. Para nós, seria apenas mais uma fotografia que talvez despertasse atenção para o *studium*[1], por se tratar de uma imagem de época.

Dentro da noção de verdade na fotografia, Roland Barthes nomeia aquilo a que chama o "noema da Fotografia". Para Barthes, ao contrário da pintura, que pode simular uma realidade sem que esta tenha existido, na fotografia isso é impossível. Não podemos negar a existência do acontecimento fotografado. "Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado" (Barthes, 2009, p. 87).

A fotografia é uma emanação literal do referente. Barthes define, assim, o noema da Fotografia como o «Isto-Foi». Em latim, *interfuit*:

> […] aquilo que vejo esteve lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (operator ou spectator). Esteve lá e, contudo, imediatamente separado; esteve absolutamente, indesmentivelmente presente e, todavia, já diferenciado. É tudo isto que significa o verbo intersum.(Barthes, 2009, p. 87)

Para Barthes, a fotografia é algo de inacessível, na medida em que remete sempre para um momento que já não pode ser recuperado. Ao mesmo tempo, é uma forma de permanência, pois funciona como prova do real e como suporte da memória. No caso da fotografia do Jardim de Inverno, Barthes descreve uma experiência em que a verdade da imagem não nasce de uma verificação racional, mas do impacto afetivo provocado pelo *punctum*. É esse encontro sensível que lhe permite compreender o noema da fotografia como um meio onde a verdade e a realidade se unem. Para Barthes, nenhum retrato pintado, por mais convincente que possa parecer, é capaz de produzir a mesma experiência da fotografia, nem a mesma certeza de que o seu referente existiu realmente.

Através da fotografia do Jardim de Inverno, percebemos que a força da fotografia reside precisamente nesta ambiguidade entre presença e ausência, verdade e representação.

Apesar da descrição que Barthes nos faz da imagem, não a conseguimos conceber senão através da nossa própria imaginação. A ausência desta fotografia é crucial em *A Câmara Clara*, pois reforça a ideia da pessoalidade da imagem e do quão intraduzíveis podem ser certas experiências visuais.

A última vez que fotografei o meu avô devia andar no primeiro ano da faculdade. Para o desenvolvimento de um projeto, comecei a vasculhar fotografias de família, onde encontrei imagens da sua juventude. Tinha regressado de mais uma das suas visitas frequentes ao hospital e decidi fotografá-lo. Não sabia, na altura, que seria a última vez que ele seria fotografado.

Olho para essas imagens com muita ternura, porém são inefáveis. Para qualquer outra pessoa serão apenas fotografias banais. Mas essas imagens não me devolvem apenas a sua presença; devolvem-me também a tristeza em que vivia desde o desaparecimento da minha avó, a sensação de que a vida lhe escapava lentamente das mãos e, ao mesmo tempo, a felicidade com que sorria para mim, como se soubesse que, naquele momento, o estava a guardar na minha eternidade.

Na sua capacidade de nos confrontar com aquilo que já não podemos recuperar, a fotografia permanece e consome-nos, alimentando esta relação entre o presente e o passado, e a inevitável ligação entre a vida e a morte.

FOTOGRAFIA *POST MORTEM*

"We cannot prevent the loss of those we love but we do sometimes mitigate the loss with a photograph." Jay Ruby, Secure the Shadow

Foi a partir de arquivo de fotografia *Post Mortem* que muitas das peças deste projeto surgiram. O contacto com este género de imagens gerou em mim todo um novo imaginário em torno da morte. Lembro-me de me autorrecriminar por, em velórios e funerais, muitas vezes pensar no quão belas seriam algumas imagens se fossem capturadas nesses momentos.

Olhar para fotografias *Post Mortem* faz-nos entender a simplicidade da morte e o peso da ausência. Afetam-nos porque nos espelhamos nelas; acabamos por observar a nossa própria mortalidade, e não é algo que o homem contemporâneo queira enfrentar, não estivesse ele numa busca incessante pela imortalidade.

A morte, tal como é percecionada nos dias de hoje, retira-nos a possibilidade de aceitarmos estas imagens aos olhos da contemporaneidade. Naturalmente, com o aumento da esperança média de vida, começamos a perceber o crescente desconforto com o tema. É algo tão inconcebível para o ser humano que a reação natural é a sua recusa. Colocamos a morte numa caixa e só quando somos obrigados a confrontá-la é que a retiramos do seu lugar mais íntimo e tenebroso.

Talvez possamos considerar a imagem de 1840 de Hippolyte Bayard um marco importante no início da fotografia *Post Mortem*. Apesar de não existir uma relação direta, podemos entender como o seu "Autorretrato de um Homem Afogado" pode ter uma relação com a fotografia *Post Mortem*.

Bayard acaba por antecipar o modo como a fotografia se viria a relacionar com a morte. Ao encenar a sua própria morte para o registo de uma imagem que tinha uma finalidade satírica, Bayard explora a ideia da suspensão do tempo através da imagem e da capacidade geradora de ficção da fotografia. Esta aproximação visual de um corpo morto, mesmo que simulada, não deixa de ter aberto precedentes para a relação entre a fotografia, a morte e a representação.

Com a crescente disseminação da fotografia no século XIX e o surgimento das *Cartes de Visite*[2] a fotografia *Post Mortem* difundiu-se naturalmente. Surgia de um lugar de procura pela permanência dos entes queridos, constituindo uma mnemónica da perda.

Nesta época, as taxas de mortalidade eram altíssimas, especialmente na Grã-Bretanha. A morte começou assim a ser algo rotineiro e familiar. A propagação de doenças como escarlatina, febre tifoide, tuberculose, difteria e cólera era crescente e extremamente fatal.

[2]A *Carte de Visite* foi um formato de fotografia muito popular no século XIX, especialmente entre 1850 e 1900. Consistia em pequenas fotografias montadas em cartões de aproximadamente 6 × 9 cm. André Disdéri desenvolveu um método para tirar várias pequenas fotos numa única chapa fotográfica, tornando a produção mais barata e acessível, rapidamente se popularizaram e eram utilizados para trocas sociais, coleções e lembranças familiares.



Fig.1
Autoportrait en noyé, Hippolyte Bayard, 1840

A morte estava banalizada, especialmente entre as crianças, e era assumida de forma consciente e acabava por ser lugar de uma preparação minuciosa, através de rituais e grandes cerimónias. A fotografia *Post Mortem* produz-se exatamente dentro deste contexto.

Durante a época Vitoriana e a Guerra Civil, a fotografia assumiu sobretudo uma função mnemónica permitindo preservar a imagem dos mortos, tornando-se um objeto de luto e recordação. Numa época em que a morte era constante no quotidiano, a fotografia oferecia uma maneira de a compreender e de a partilhar socialmente.

> During the period of Victorian era and the Civil War, photographic images played a central role in commemoration, as well as being conduits for the way that society understood and discussed death. After the epic and devastating loss of life experienced during the Civil War and later, World War I, this tether shifted to include the spirit. While many longed to contact loved ones on the other side, it was only the camera that could offer proof of the legitimacy of such encounters. (Harris, 2020, p. 4)

Numa fase inicial, os retratos póstumos eram encomendados sobretudo pelas classes mais altas, devido ao seu custo e complexidade. Estes retratos não tinham necessariamente como objetivo representar o momento da morte, mas incorporavam uma simbologia clara que a evocava.

No caso das crianças, que constituem a maioria dos exemplos sobreviventes, utilizavam-se elementos como sapatos ou brinquedos para sugerir a morte de forma menos lúgubre. Estes retratos podiam ainda integrar vários membros da família e situar o falecido em cenários que remetiam para a vida, criando uma imagem idealizada e afetiva.

> For instance, a common motif was children's shoes and toys, which would feature in the image, often overturned or resting on their side. The choice of toy (or shoe) was not relative to a favorite item belonging to the child, but rather symbolic of the fact that the life of the child had been cut short. We might read it as the sound of the home falling silent as the boisterous footsteps of the child are no longer heard and neither are the sounds of play. (Harris, 2020, p. 31)



Fig.2
J. W. Black & Company, Boston, 1880s-1896



Fig.3
Gustav Borgen, Bernhard Cathrinus Pauss, 1907



Fig.4
Study of a Dead Child, Julia Margaret Cameron, Albumen Silver Print, 1868





Fig.5
Sem título, R.C. Houser, Michigan City, 1894

Paralelamente, os retratos em miniatura ofereciam uma forma mais íntima e portátil de memória, focando-se no rosto e suavizando os traços marcados pela doença ou pela própria morte a partir de todos os elementos como o cenário, a pose que normalmente remetia ao ato de dormir, a maquilhagem e até retoques na própria imagem. Em algumas imagens era até comum pintar olhos abertos nas crianças defuntas.

Os adultos eram retratados em poses menos angelicais e mais sérias. Existe uma escolha de capturar o defunto no caixão, mas sempre com detalhes subtis, sendo estes rodeados de flores, com roupa delicada e, na maior parte das vezes, branca, cor associada à pureza e virtude. Em certas imagens, percebemos também facilmente a classe social do defunto devido à grandiosidade ou simplicidade do que o rodeia.

Após a popularidade e disseminação da fotografia *Post Mortem*, observam-se algumas transformações. Surge o desejo de manter uma ligação com os mortos, não apenas através da memória, mas também através da possibilidade de contacto.

É neste contexto que surge a ideia de que a fotografia poderia ser um meio de prova; mais do que um registo, seria capaz de tornar visível o invisível. As tentativas dos fotógrafos alimentavam a crença de que a câmara poderia captar a presença dos defuntos, legitimando esta ideia de encontro entre mortos e vivos.

Evidencia-se assim uma mudança importante, a fotografia deixa de ser apenas um suporte de memória e passa a ser também um meio para tentar ultrapassar a própria morte, através do vestígio e de uma presença fantasmagórica nas imagens. A imagem deixa, assim, de se limitar a conservar um passado e passa a operar nestes dois mundos - o visível e invisível -, alimentando o desejo de que a morte não seja um fim absoluto, mas uma fronteira passível de ser atravessada.

Um exemplo disso foi William H. Mumler, que ficou conhecido por conseguir captar o espírito dos defuntos nas suas imagens. Apesar de polémico, a possibilidade de rever os entes queridos numa imagem, junto dos seus familiares, era extremamente atrativa. Tudo na época ajudava à legitimidade das imagens de Mumler, não só pela vaga de espiritualismo que percorria a América, mas também devido à Guerra Civil, o que, tal como aconteceu na era vitoriana, levava as pessoas a conviver diariamente com a morte.



Fig.6
Conjunto de Cartes de Visite, William H. Mumler, 1850-1870

> During the peak of his fame, Mumler was engaged by a range of prominent figures, including Mary Todd Lincoln, for whom he produced a range of spirit photographs. Later, he was charged with fraud and tried in front a judge at the New York county court (Jolly, 2006, p. 14). Although the charges against him were eventually dismissed, the accounts of the witnesses who were called in Mumler's defense provides an interesting insight into the role of the spirit photograph, not as a historically genuine artifact, but as mourning object. In assessing the compositional narratives of spirit images, Mumler provides an important case study, as many surviving examples are taken from his studios[…]
> (Harris, 2020, p. 68)

Neste enquadramento, é importante salientar que, com o passar do tempo, a prática da fotografia *Post Mortem* foi-se tornando cada vez mais obsoleta e vista como algo macabro. A banalização da violência e do próprio tema da morte fez com que este género de imagens fosse esquecido.

Apesar de as observamos pelo seu valor histórico, não podemos esquecer o seu valor artístico e o quão importantes são para continuarmos a repensar e reinventar novos modos de representação da morte. Estas fotografias não falam apenas dos outros e de uma época passada; continuam a refletir-se em nós, que permanecemos e procuramos na imagem uma forma de dar sentido à inevitabilidade da perda.

> We have removed death, along with birth, from the everyday reality of our lives to institutions where strangers take charge of these crucial moments. We have sheielded ourselves as much as possible from our species' beginnings and endings. We are slowly beginning to realize that pretending that death doesn't exist will not prevent it from intruding into our lives. As difficult as it has been, we are beginning to accept sadness and grief as a normal, even healthy, part of living. (Ruby, 1995, p. 189)

A VIDA PÓSTUMA DAS IMAGENS

Quando falamos de vestígio, inevitavelmente falamos de arquivo. Sem nos darmos conta, a palavra arquivo já deve percorrer este relatório, da mesma forma que o futuro deste mesmo relatório também terminará em arquivo. Do arquivo viemos e em arquivo nos tornaremos.

As imagens despertam em nós a consciência de que estamos constantemente a confrontar aquilo que já não existe. Olhar para fotografias de arquivo é confrontar a nossa própria mortalidade e historicidade. É através do arquivo que temos contacto com a nossa realidade histórica, social e humana.

> Chegamos ao século XXI fabricados por milhares de imagens e palavras ditas, pequenos ou grandes acontecimentos que nos precederam, que em nós se inscrevem como marcas e ruínas da história, modelando o nosso inconsciente histórico, as nossas condições de existência. O arquivo torna possível que todas as coisas ditas não sejam uma acumulação de coisas indeterminadas, que não desapareçam, mas que se organizem umas com as outras (Neves, 2016, pp. 51-52)

O arquivo assume um papel fundamental não apenas como um simples repositório de elementos dispersos, mas como estrutura que organiza, relaciona e dá sentido a tudo o que foi dito e registado. O arquivo impede que imagens se percam ou permaneçam como fragmentos desordenados, permitindo antes que se articulem entre si, criando continuidades e novas abordagens. Assim, mais do que conservar, o arquivo produz significado, transformando a memória em algo ativo e estruturante da experiência humana. A imagem fotográfica tem um papel fundamental nesta produção de significado, pela sua verosimilitude e, ao mesmo tempo, de fingimento.

> A photograph, while recording what has been seen, always and by its nature refers to what is not seen. It isolates, preserves and presents a moment taken from a continuum. (Berger, Understanding A Photograph , 2013, p. 20)

Uma imagem fotográfica, apesar de mostrar algo que de facto foi registado, capta também aquilo que está fora do enquadramento e do nosso entendimento: aquilo que não vemos, o que ficou antes e depois do instante registado. Ao fixar um momento, a fotografia recorta-o do fluxo contínuo do tempo, isolando-o e preservando-o. Ela não repre-

senta a totalidade da realidade, mas apenas um fragmento, que carrega consigo tanto o que revela quanto o que inevitavelmente deixa ausente.

Seguindo esta ideia, em *Imagens Apesar de Tudo*, George Didi-Huberman parte de um conjunto de fotografias feitas clandestinamente por membros do Sonderkommando em Auschwitz-Birkenau. Estas imagens são frágeis, mal enquadradas, parciais, quase ilegíveis. No entanto, é precisamente essa precariedade e nesse desconhecido que lhes confere valor. Para Didi-Huberman, a exigência de imagens claras e completas do horror conduz a uma forma de negação, pois pressupõe que apenas uma representação total poderia fazer justiça ao acontecimento. Contra essa lógica, ele afirma que é necessário ver para além disso, apesar da insuficiência da imagem, apesar do risco de incompreensão, apesar do desconforto que ela provoca.

A fotografia, neste contexto, não é pensada como prova transparente nem como substituto do acontecimento. Ela é antes um gesto arrancado à destruição, um resto que sobrevive contra a vontade de apagamento absoluto. A imagem não coincide com o real histórico do extermínio, mas mantém com ele uma relação material e temporal incontornável. Tal como em Barthes, o real aparece como vestígio, o *Isto-foi*, algo que deixou um traço, mesmo que esse traço seja incompleto e instável.

> É claro que as quatro fotografias de agosto de 1944 não dizem "toda a verdade" (é preciso ser muito ingénuo para esperar isso do que quer que seja, coisas, palavras ou imagens): são minúsculas amostras de uma realidade complexa, breves instantes de um contínuo que durou não menos do que cinco anos. Mas elas são para nós – para o nosso olhar de hoje – a própria verdade, isto é, um vestígio, um fragmento dessa verdade: o que resta visualmente de Auschwitz.
>
> (Huberman G. D., 2019, p. 61)

Tal como o *punctum* de Barthes, as imagens analisadas por Didi-Huberman não oferecem uma leitura perfeita do studium nem do acontecimento, mas funcionam como pontos de resistência dentro da história.

Assim, em *Imagens Apesar de Tudo*, a fotografia surge como um lugar onde o real persiste. A imagem não representa literalmente o acontecimento, mas mantém a história viva.

Ver estas imagens é aceitar a sua carência e, ao mesmo tempo, reconhecer que temos de olhar para elas para além da fotografia em si.

Conseguimos entender também que, em ambos os casos, há uma ligação entre a fotografia e morte. Das quatro fotografias que Didi- Huberman apresenta, este destaca uma delas que é mais precária: está desfocada e não há grande informação. Ainda assim, refere que, à primeira vista, não consideramos o que foi capturado nessa imagem nem a força que ela tem, apesar de tudo.

> Esta imagem, formalmente, não tem fôlego: pura "enunciação", puro gesto, puro ato fotográfico sem fito (logo, sem orientação, sem alto nem baixo), ela nos permite aceder à condição de urgência na qual quatro fragmentos foram arrancados ao inferno de Auschwitz. Ora esta urgência também faz parte da história. (Huberman G. D., 2019, p. 61)

Aquilo que talvez nos provoca mais desconforto é imaginarmos, tal como Huberman nos descreve, o contexto destas imagens, o momento anterior e posterior em que foram capturadas, e o lugar de desespero de quem, inadvertidamente, as tirou.

Ao olhar para estas imagens, inevitavelmente pensamos na falta de senso do homem, pois apesar da importância do arquivo, isso não implica que aprendamos com ele. Quando observamos estas imagens pensamos, na realidade em que vivemos e como milhões de pessoas continuam a ser dizimadas, e em como a guerra e a morte se tornaram algo banal no nosso quotidiano.

> A familiaridade de certas fotografias constrói o nosso sentido do presente e do passado recente. Elas estabelecem caminhos de referência e servem como ícones de causas: é mais provável que os sentimentos se cristalizem em torno de uma fotografia do que de um slogan verbal. E as fotografias ajudam a construir - e a rever - o nosso sentido de um passado mais distante, com os choques póstumos engendrados pela circulação de algumas até então desconhecidas. As fotografias que todos reconhecem são hoje parte constituinte daquilo que uma sociedade escolhe ter presente, ou que declara haver escolhido ter presente. Chama a tais ideias «memórias»,

> o que é, a longo prazo, uma ficção. Em termos rigorosos, não há nada parecido com uma memória coletiva – parte da mesma família de conceitos espúrios como o de culpa coletiva. Mas há educação coletiva […] (Sontag, 2015, pp. 84-85)

Através da citação de Susan Sontag, compreende-se que a fotografia desempenha um papel fundamental na forma como construímos a perceção do presente e do passado. As imagens que circulam e se tornam reconhecíveis acabam por moldar aquilo que escolhemos recordar. Muitas vezes recordamos acontecimentos históricos através de imagens específicas, que se tornam quase símbolos dessas realidades. Porém, essa forma de recordação pode alterar a leitura de acontecimentos passados quando novas fotografias emergem.

Sontag problematiza também a ideia de memória coletiva. Para ela, não existe uma memória coletiva partilhada; uma sociedade não se lembra de algo homogeneamente, mas existe sim uma educação coletiva, um conjunto de imagens, narrativas e referências que aprendemos e que moldam aquilo em que acreditamos e o que recordamos. Assim, aquilo a que chamamos memória coletiva pode ser considerado apenas uma construção cultural.

A imagem fotográfica não resolve o desaparecimento, mas transforma-o em vestígio sensível, gerando constantemente novas camadas de significado. A fotografia é um território denso e extremamente fértil a partir de onde nos podemos reeducar e repensar a história, para que certas coisas não sejam cíclicas.

Recordemos as nossas aulas de História, nas quais éramos saturados com imagens de grande violência dos campos de extermínio durante a Segunda Guerra Mundial. Recordo-me daquelas imagens fazerem parte de um contexto histórico denso e de não conseguir olhar para elas muito tempo, tal como as imagens de Huberman, que nos tocam no âmago pelo contexto de atrocidade em que foram produzidas.

Huberman diz-nos que "para recordar é preciso imaginar" (Huberman G. D., 2019, p. 51), sublinhando que a memória não é uma restituição fiel do passado, mas uma construção que implica sempre um trabalho de imaginação.

Neste sentido, em *Imagens Apesar de Tudo*, Georges Didi-Huberman defende que as imagens, mesmo fragmentárias

e incompletas, são fundamentais para pensar a memória histórica, pois é através delas que tentamos dar forma ao que já não pode ser plenamente visto.

Esta ideia encontra eco em *Noite e Neblina*, de Alain Resnais, no qual a montagem de imagens de arquivo e filmagens realizadas dez anos depois do Holocausto constrói uma memória que não é direta, mas interposta, exigindo do espectador alguma imaginação para compreender o que excede o visível. Assim, tanto em Didi-Huberman como em Resnais, a memória emerge nesse intervalo entre imagem e imaginação, no qual, para recordar, é necessário reconstruir, a partir de vestígios, aquilo que a história não pode devolver na sua totalidade.

Neste sentido, a fotografia revela-se inseparável da morte, pois nasce precisamente daquilo que já não existe. Se George Didi-Huberman propõe que recordar implica imaginar, então toda a imagem é também um trabalho sobre a ausência e uma tentativa de dar forma ao que se perdeu. As imagens não restituem os mortos, nem reconstroem inteiramente o passado, mas persistem como vestígios que resistem ao desaparecimento. Assim, o arquivo, a fotografia e o próprio gesto de olhar tornam-se formas de confronto com a efemeridade da vida. Aquilo que as imagens nos devolvem não é o regresso do que desapareceu, mas a consciência da sua perda, fazendo com que a memória continue em constante mutação e nunca morra.

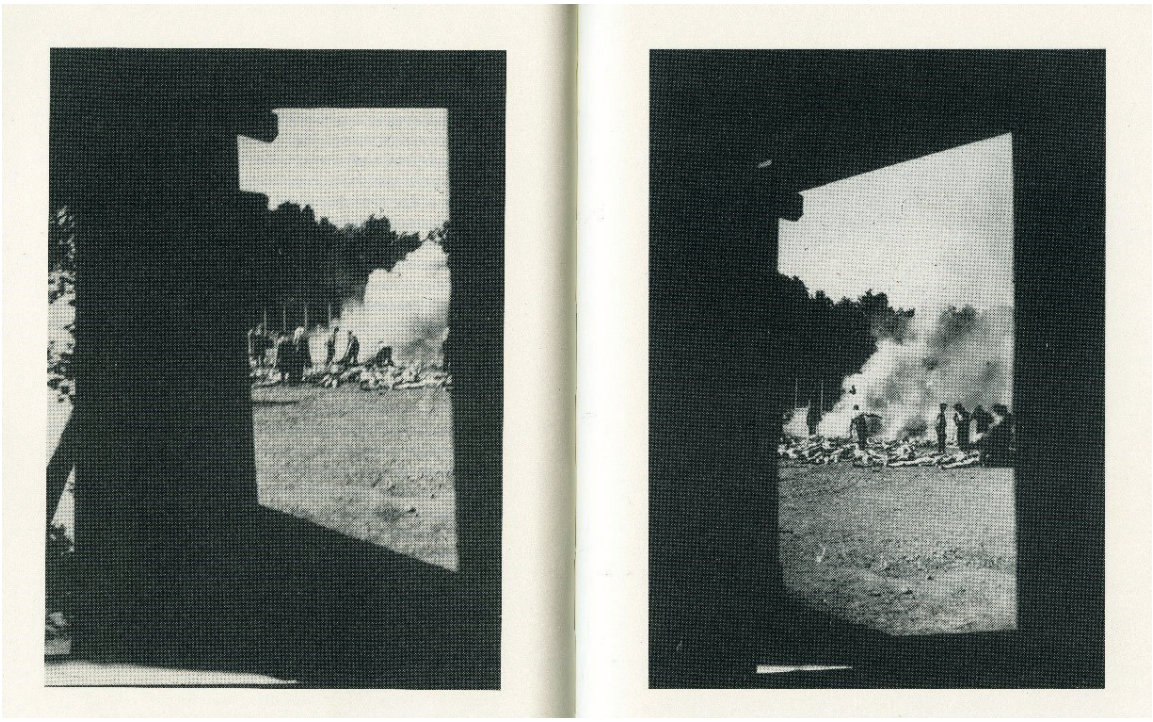


Fig.7
Imagens do Sonderkomando, negativo nº 277 e 278
(Huberman G. D., 2019, pp. 26-27)

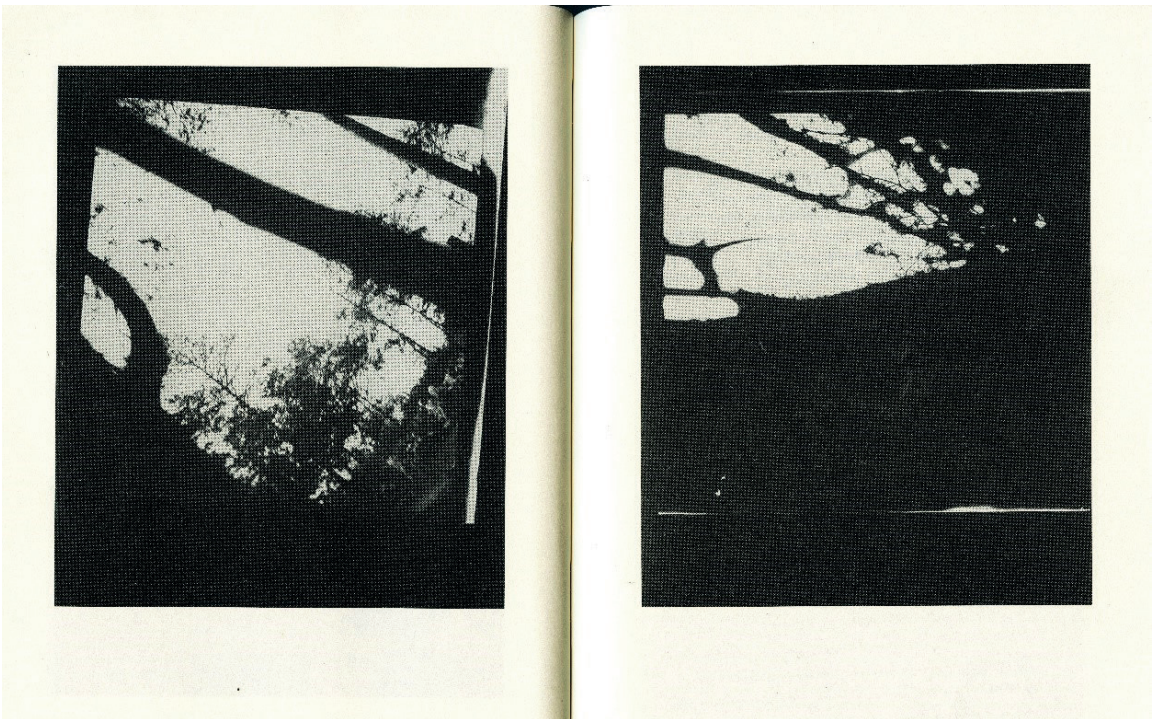


Fig.8
Imagens do Sonderkomando, negativo 282 e 283
(Huberman G. D., 2019, pp. 28-29)

PENSAR A MORTE: ONTOLOGIA E IMAGÉTICA

[3] *Sein-zum-Tode*

A reflexão sobre a imagem e o arquivo conduz inevitavelmente à questão da morte, entendida não apenas como término da vida, mas como condição fundamental da memória, da representação e da experiência humana.

Neste sentido, analisaremos as teorias de Martin Heidegger, Emmanuel Levinas e Emil Cioran que, apesar de distintas, são também complementares na forma de pensar a morte enquanto experiência fundamental do ser humano.

Em *Ser e Tempo*, Martin Heidegger retira a morte do campo do domínio puramente biológico/metafísico e coloca-a no centro da existência.

Para conseguirmos entender melhor a sua perspetiva, é importante destacar o *Dasein* - termo desenvolvido por Heidegger que se refere ao ser ou existir. O *Dasein* é, na sua essência, o ente que compreende o ser e se questiona sobre ele. É aquilo que é comum a todos nós e o que nos faz ser entidades; é a experiência do estar/ser no mundo. "a essência do Dasein reside na sua existência" (Heidegger, 2014, p. 139)

Para Heidegger, a morte é uma estrutura fundamental que faz parte do ser *Dasein*, que é, desde do início, um ser-para-a-morte[3]. A morte não é assim apenas o fim da vida, mas aquilo que a estrutura. É na antecipação da morte que o sujeito se confronta com a sua mortalidade e consegue alcançar uma existência autêntica. Esta relação é extremamente individual e não padece de substituição possível; a morte é intransmissível e de cada um. Não podemos experimentar a morte porque, para isso, é preciso morrer e, nessa exata medida, não a experienciar, pois só assim é que a morte pode constituir a integralidade de cada *Dasein*. "Ninguém pode tomar ao outro o seu morrer" (Heidegger, 2014, p. 260)

Encontramos uma relação curiosa entre Martin Heidegger e o Estoicismo. Esta pode ser pensada a partir da forma como ambos colocam a morte no centro da existência. Para os estoicos, como Sêneca ou Marco Aurélio, a consciência da morte é fundamental para viver de forma justa e equilibrada. Aceitar a finitude significa libertar-se do medo e alinhar a vida com a ordem natural, aceitando de forma serena o inevitável.

> Pensa que nenhum mal aflige os mortos, e que quando nos descrevem os horrores dos infernos, tais relatos não passam de lendas. Aos mortos, não os esperam as trevas, nem a prisão, nem torrentes de água que ardem em chamas, nem o

> rio do esquecimento; não existem tribunais, nem réus, nem tiranos que voltem a reinar num sítio caracterizado pela total liberdade. Tudo isso são brincadeiras de poetas, que nos inquietaram com terrores infundados. A morte é a dissolução final de todas as dores e a fronteira que os nossos males não podem cruzar; é ela que nos devolve a tranquilidade em que repousávamos antes de termos nascido. Se alguém se compadece dos mortos, que se compadeça também dos que ainda não nasceram. (Séneca, 2022, p. 29)

Em Heidegger, apesar de mais afastado dessa dimensão ética normativa, a antecipação da morte desempenha também um papel decisivo, pois este defende que, quando o ser humano se confronta com a sua própria finitude e se liberta da superficialidade do quotidiano, abre caminho para uma existência mais autêntica. Nos dois casos, a morte não é apenas um fim, mas um elemento estruturante da vida. Nos estoicos, como forma de aceitação e domínio individual e, em Heidegger, como possibilidade que singulariza o ser e dá sentido ao tempo. Inquestionavelmente, ambos convergem na ideia de que é através da consciência da morte que se torna possível pensar e viver da forma mais plena.

É precisamente este ponto que Emmanuel Levinas problematiza em *Deus, a Morte e o Tempo.*

Para Levinas, a leitura heideggeriana permanece excessivamente centrada no sujeito e na sua relação consigo próprio. Para Levinas, a morte é aquilo que escapa radicalmente a qualquer apropriação ou compreensão. Não é algo que possamos antecipar plenamente nem integrar na nossa experiência; é o absolutamente outro. A morte manifesta-se sobretudo na relação com o outro, particularmente na vulnerabilidade do rosto do outro.

> A morte de outrem, que morre, afeta-me na minha própria identidade de eu [moi] responsável - identidade não substancial, não simples coerência dos diversos atos de identificação, mas feita de indizível responsabilidade. Tal é a minha afeção pela morte de outrem, a minha relação com a sua morte. Ela é, na minha relação, a minha deferência por alguém que não responde mais, já uma culpabilidade - uma culpabilidade de sobrevivente. (Levinas, Deus, a Morte e o Tempo, 2012, p. 41)

Levinas afirma que a morte do outro não é algo distante ou exterior, mas algo que nos atinge profundamente, transformando a forma como nos entendemos a nós próprios. Quando alguém morre, somos confrontados com uma responsabilidade que não desaparece. A morte do outro transforma-nos, colocando-nos numa posição de responsabilidade e de culpa por continuarmos vivos, revelando que a nossa identidade se constrói na relação com aqueles que já não estão.

> Não há experiência directa da morte. Só se tem a experiência da morte dos outros. A experiência da morte assim imaginada, pensada ou vivida reflui sobre o sujeito e provoca uma explosão do sentido. A morte não é experienciada e não é experienciável nem é pensável, significando apenas que não significa nada (um ente ou um acontecimento). (Gil, 2023, p. 77)

A nossa própria morte está fora da nossa experiência, sendo o extremo da alteridade. A morte é assim algo que não podemos antecipar, dominar nem compreender, a não ser através do outro.

"A morte, fonte de todos os mitos, só está presente em outrem; e somente nele ela me reduz com urgência à minha última essência, à minha responsabilidade" (Levinas, Totalidade e Infinito, 2014, p. 173)

Se a morte é, para Levinas, uma forma de alteridade – isto é aquilo que eu não posso viver - então a fotografia do morto não revela a morte, mas a impossibilidade de aceder à morte. A fotografia representa em pleno a ideia de vivência da morte do outro: um corpo visível que já não existe, quer seja corporeamente ou pela passagem do momento em que a fotografia foi capturada; a morte permanece assim invisível, mas sempre como o ponto fulcral, como aquilo que expõe a morte.

Tal como a última imagem dos quatro negativos de Auschwitz que Huberman nos apresenta, nada é completamente revelado; grande parte é deixada à nossa interpretação. A imagem deixa apenas um vestígio, neste caso um vestígio interligado com o outro. Quando observamos as fotografias, temos uma consciência plena e de responsabilidade perante a morte do outro.

> Na culpabilidade de sobrevivente, a morte do outro diz-me respeito. A minha morte é a minha parte na morte de

> outrem e, na minha morte, eu morro esta morte que é a minha falta. A morte do outro não é apenas um momento da propriedade [mienneté] da minha função ontológica[…]"
>
> (Levinas, Deus, a Morte e o Tempo, 2012, p. 66)

Enquanto Heidegger pensa a morte como aquilo que singulariza o ser e lhe confere unidade temporal, o que permite uma apropriação do próprio *Dasein*, Levinas vê nela uma rutura dessa temporalidade, uma abertura ao outro que impede o encerramento do sujeito em si mesmo. Se em Heidegger a morte organiza o tempo como finitude própria, em Levinas ela desordena-o, expondo uma alteridade que excede qualquer domínio.

Esta diferença é fundamental: para Martin Heidegger, a morte dá sentido à vida, porque é ao sabermos que vamos morrer que compreendemos melhor o valor do tempo e das nossas escolhas. A morte funciona como um horizonte que organiza a existência. Já para Emmanuel Levinas, a morte não traz esse tipo de clareza ou sentido; pelo contrário, ela mostra que há sempre algo que não conseguimos compreender nem controlar. A morte, sobretudo a do outro, introduz uma dimensão de incerteza e de abertura que impede que a vida tenha um sentido totalmente fechado ou completo.

Se em Heidegger a morte ajuda a dar forma e significado à existência, em Levinas somos confrontados com a ideia de que nem tudo pode ser compreendido e explicado e que há sempre algo que nos escapa nessa busca incessante de dar sentido a tudo.

> Em vez de se deixar descrever no seu evento próprio, a morte concerne-nos pelo seu sem-sentido. O ponto que ela parece marcar no nosso tempo (= nossa relação ao infinito) é um puro ponto de interrogação: abertura para o que não traz qualquer possibilidade de resposta. Interrogação que é já uma modalidade da relação com o para-além do ser.
>
> (Levinas, Deus, a Morte e o Tempo, 2012, p. 48)

A relação entre Emmanuel Levinas e George Didi-Huberman inicia-se no reconhecimento da alteridade e na responsabilidade pelo outro. Embora existam aproximações possíveis, não faremos a conexão entre Heidegger e Huberman neste estudo, dado o contexto histórico e moral de Heidegger, marcado por sua afiliação ao Partido Nazi, o que torna delicada

a articulação da sua filosofia com as reflexões éticas e artísticas de Huberman sobre as imagens do Holocausto.

Em contraste com Heidegger e Levinas, é importante introduzir também a abordagem mais radical e, de certo modo, pessimista de Emil Cioran.

Se Heidegger e Levinas pensam a morte como estrutura da existência e relação com o outro, Cioran pensa a morte como uma presença constante que corrói qualquer ilusão de sentido da vida.

Para Cioran, a morte não está no futuro; ela vive connosco no presente, acompanhando cada gesto e pensamento. Esta antecipação constante traz-nos um estado de lucidez extrema que ele descreve como insuportável.

> […] porque ela não repousa sobre nada, porque carece até mesmo da sombra de um argumento que perseveramos na vida. A morte é demasiado exata: todas as razões encontram-se de seu lado, Misteriosa para nossos instintos, delineia-se, ante nossa reflexão, límpida, sem prestígios e sem os falsos atrativos do desconhecido[…] Aonde pode levar tanto vazio e incompreensível? Nós nos apegamos aos dias porque o desejo de morrer é demasiado lógico, portanto ineficaz […] (Cioran, 1995, p. 18)

Cioran vê a morte não como um mistério profundo, mas como uma evidência totalmente clara, exata e sem fundamento oculto, o que paradoxalmente lhe retira qualquer poder de fascínio ou sentido transcendente. Este sugere que a morte não oferece explicação nem consolo, apenas um sentimento de inevitabilidade. Apesar de temermos a morte, se refletirmos em torno dela, ela acaba por se revelar apenas um grande vazio que desloca a questão para a própria vida.

Segundo Cioran, a morte em vez de oferecer vias de superação, como em muitas tradições filosóficas, oferece uma experiência íntima e solitária, em que o pensamento da morte intensifica ainda mais o absurdo da existência.

Esta perspetiva é extremamente díspar da de Heidegger e Levinas, apesar de Cioran também explorar a questão do outro. Cioran propõe a morte como o verdadeiro critério de diferenciação entre os seres humanos, rejeitando os "humores, suas inclinações, seus sonhos ou suas glândulas" (Cioran, 1995, p. 19). Em vez disso, afirma que a morte divide radi-

calmente os homens em duas categorias distintas: os que têm consciência da sua finitude e aqueles que não a têm. Cioran faz esta distinção criando dois modos de ser profundamente incompatíveis.

> E é ela, a dimensão mais íntima de todos os seres vivos, que separa a humanidade em duas ordens tão irredutíveis, tão afastadas uma da outra, que há mais distância entre elas que entre um abutre e uma toupeira, uma estrela e um cuspe. O abismo de dois mundos incomunicáveis abre-se entre o homem que tem o sentimento da morte e o que não o tem; apesar disso, os dois morrem; mas um ignora a sua morte, o outro a sabe; um morre apenas um instante, o outro não para de morrer... Sua condição comum os coloca precisamente nos antípodas um do outro; nos dois extremos e no interior de uma mesma definição; inconciliáveis, sofrem o mesmo destino... Um vive como se fosse eterno; o outro pensa continuamente sua eternidade e a nega em cada pensamento. (Cioran, 1995, p. 19)

Assim, Cioran defende que a morte não é apenas um destino comum, mas uma presença que já atua na vida, infiltrando-se progressivamente e transformando-a a partir do interior. Em oposição à ideia de progresso ou de aperfeiçoamento da existência, é sobretudo a consciência da proximidade da morte que altera o ser humano de forma significativa, tornando a vida mais intensa exatamente por lhe atribuir essa fragilidade.

Neste sentido, tudo o que remete para a morte não reduz a vida, mas intensifica-a, mostrando que existir significa passar por uma transformação contínua marcada pela consciência da morte e pela sua aproximação constante.

Ao contrário de Martin Heidegger, que procura compreender a morte como estrutura ontológica do ser-para-a-morte, Cioran rejeita qualquer tentativa de dar à morte um papel estruturador. Para Heidegger, a antecipação da morte conduz-nos à autenticidade; mas para Cioran, a morte conduz apenas a um aprofundamento do absurdo.

Quando comparado com Emmanuel Levinas, percebemos o quão radical é o pensamento de Cioran. Levinas critica a apropriação da morte como experiência pessoal, defendendo que ela é, no fundo, incognoscível pelo sujeito. O que verda-

deiramente nos confronta não é a nossa própria morte, mas a morte do outro. Cioran, pelo contrário, permanece encerrado numa interioridade - e até podemos dizer numa solidão extrema. A morte é sempre a sua obsessão e o seu problema irresolúvel. Ela não cria nenhuma ponte com o outro, mas aprofunda a solidão e a sensação de inutilidade dos vínculos humanos.

O que torna Cioran singular é a aceitação da solidão do ser humano perante a morte. A morte não pode ser redimida nem explicada. Estamos sós perante a morte, desprovidos de responsabilidade ou autenticidade. Esta recusa faz do seu pensamento um dos mais controversos e perturbadores da filosofia da morte.

Na sequência da reflexão proposta por Martin Heidegger, Emmanuel Levinas e Emil Cioran, torna-se pertinente deslocar esta questão para o campo da imagem. Tal como vemos em Huberman, se a morte não pode ser plenamente vivida nem representada, é através das imagens que ela encontra formas indiretas de inscrição e persistência.

REPRESENTAÇÕES DE AUSÊNCIA NA PRÁTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA

[3](Mann, 2024)

Partindo da ideia de que a fotografia está inerentemente conectada com a morte, na prática fotográfica contemporânea observamos diversos exemplos onde a temática da morte é representada.

A seleção dos artistas analisados neste capítulo não pretende ser exaustiva, mas resulta sobretudo da forma como determinadas práticas se foram tornando mais operativas para o desenvolvimento do meu próprio trabalho. A atenção mais aprofundada a Sally Mann, Joel-Peter Witkin e Andres Serrano deve-se ao impacto direto que as suas imagens tiveram na forma como pensei a construção de uma iconografia da morte, particularmente na intensidade do registo fotográfico e na presença material e simbólica da imagem, aspetos que se aproximam das preocupações que atravessam este projeto.

Já Christian Boltanski e Rosângela Rennó surgem aqui de forma mais breve, não por menor relevância, mas porque a sua presença funciona sobretudo como um enquadramento conceptual mais amplo, ligado à memória, ao arquivo e à ausência. Nesse sentido, serviram-me como referências de fundo, ajudando a pensar a imagem enquanto vestígio e sistema de evocação, mais do que como modelos diretos para a construção formal do meu trabalho.

É a partir desta rede de referências que se torna possível compreender a passagem entre investigação e prática, que será desenvolvida nos capítulos seguintes.

No trabalho da artista norte americana Sally Mann, a morte apresenta-se sempre como presença que acaba por atravessar toda a sua obra. O seu contacto constante com a perda ao longo da sua vida faz-nos olhar para o seu trabalho de outra forma. Os seus trabalhos carregam um silêncio ensurdecedor que tornam a morte mais humana, a morte inscreve-se no corpo e na paisagem, tratando-a como algo íntimo e inevitável na vida. Porém, é também serena. Apesar da atmosfera melancólica das suas imagens, somos transportados para um lugar onde, apesar de confrontados com a morte, a observamos calmamente, como se ela caminhasse a nosso lado e tivéssemos a plena consciência da sua presença.

Sally Mann sempre assumiu a sua relação de aceitação e serenidade perante a morte. Conta-nos em *Hold Still*[4] que a sua obsessão com a morte é, de certa forma, algo genético e que nasceu da fascinação que o seu pai tinha pela iconografia da morte. Durante toda a sua infância esteve rodeada dessas imagens, o que a levou a normalizar este aspeto da vida.

Uma das coisas mais importantes e que moldou o seu caminho artístico foi a relação que construiu com a sua família. A maior parte do seu trabalho foi desenvolvido na quinta onde vive, bastante afastada do mundo exterior. A artista acaba por assumir a família como objeto primordial no seu corpo de trabalho, e a forma como a representa permite-nos entrar no seu universo de uma forma sublime, mas também nos dá a sensação que somos *voyeurs*[5] perante as suas imagens.

> The things that are close to you are the things that you can photograph the best. And unless you photograph what you love, you're not going to make good art. (Cantor, 2005)

Esta relação de intimidade com a sua família transporta-nos para o seu universo pessoal. Em *Immediate Family*, somos confrontados com o universo íntimo dos seus filhos, em que cada imagem nos deixa sem palavras pelo cuidado e pela forma como são captados. Sentimos a ternura, a passagem do tempo, a beleza das expressões e as paisagens imponentes que mais tarde vieram a preencher quase por completo o seu trabalho.

Não deixo de notar o lado pictórico de algumas imagens e o quão tecnicamente perfeitas são. Para além disso, há uma atmosfera em que a infância não é representada com inocência, mas sim com grande naturalidade, onde pequenos acidentes e gestos se tornam centrais, sugerindo uma proximidade subtil com temas como a dor, o crescimento e até a mortalidade.

> Children cannot be forced to make pictures like these: mine gave them to me. Every picture represents a gesture of such generosity and faith that I, in turn, felt obliged to repay them by making the best, most enduring images that I could. (Mann, 2024, p. 148)

[5]Neste sentido a palavra *voyeurs* é utilizada como uma hipérbole para descrever a sensação de estar a observar algo extremamente privado



Fig.9
The good father, Sally Mann, Immediate Family, 1992



Fig.10
The last light, Sally Mann, Immediate Family, 1992



Fig.11
Black eye, Sally Mann, Immediate Family, 1992



Fig.12
Candy Cigarette, Sally Mann, Immediate Family, 1992



Fig.13
At Warm Springs, Sally Mann, Immediate Family, 1992



Fig.14
The Last Time Emmett Modeled Nude, Sally Mann, Immediate Family, 1992

A partir destas imagens conseguimos entender a forma como Mann trabalha também o corpo e a memória.

O primeiro trabalho em que podemos assumir plenamente a temática da morte é *Battlefields*. Neste trabalho, a artista fotografa antigos campos de batalha da Guerra Civil Americana, lugares que nos são apresentados como paisagens silenciosas e serenas, onde esse aparente silêncio é atravessado por uma carga histórica latente, onde a morte está inscrita no próprio solo. "What happens to a landscape when there are massive numbers of deaths that occur on it?" (Cantor, 2005)

E é nessa procura e interrogação que Sally Mann desenvolve um conjunto de imagens onde a paisagem se torna um arquivo silencioso, um espaço onde o passado persiste de forma difusa. Esta ausência reforça a ideia que a morte não desaparece completamente, mas permanece como memória e como marca histórica do tempo. Talvez possamos regressar a Huberman e às imagens do Sonderkommando, nas quais a morte não é mostrada, mas insinuada, e o passado não é representado, mas sobrevive apesar de tudo.

À medida que o trabalho da artista se vai desenvolvendo, vamos entendendo o desejo crescente de materializar da morte. Em 2001 surge o trabalho principal que faz de Sally Mann uma das referências principais no meu trabalho: *Body Farm*.

Neste trabalho somos confrontados com imagens impressionantes de cadáveres em decomposição, porém não deixo de salientar a beleza com que estes corpos são representados. A crueza destas imagens faz-nos refletir sobre a morte de outra perspetiva, ligada à ideia do vestígio - neste caso, o rasto da morte como vestígio corpóreo.

Podemos considerar, *a priori*, que não é algo belo observar um corpo em decomposição, mas as imagens de Sally Mann demonstram-nos que podemos observar a morte como algo natural e orgânico, sujeito à força do tempo, da natureza e da deterioração. "Death is an organic part of life" (Cantor, 2005)

Apesar da dureza das imagens, Mann evita qualquer tratamento sensacionalista. As imagens não procuram chocar, mas sim criar uma contemplação silenciosa da transformação do corpo. O corpo deixa de ser identidade individual para se tornar matéria indistinta, reintegrada no ambiente. Neste sentido, a morte surge não como um fim, mas como uma continuidade do ciclo da vida.

[6]Trabalho Silueta Series

Para Sally Mann, o corpo é apenas um meio onde a morte se mascara, e quando partimos regressamos para o lugar primordial: a terra. Quando observamos estas imagens, também pensamos em Ana Mendieta; estas conectam-se pela ideia de desaparecimento. Em Mendieta, pelas silhuetas deixadas na terra que marcam a ausência do corpo na paisagem[6]; em Mann, pelo corpo orgânico que se transforma. Mas, em ambas, existe a ideia de regresso e integração do corpo na natureza.

> The earth doesn't care where a death occurs. It's job is to efface and renew itself. It's the artist who, by coming in and writing about it or painting it or taking a photograph of it, makes that earth powerful and creates deaths memory (Cantor, 2005)

Um dos aspetos mais marcantes do trabalho de Sally Mann é a utilização do colódio húmido, que introduz imperfeições, manchas e marcas que acabam por alterar a materialidade da imagem. Apesar de tecnicamente perfeitas, Mann deixa o processo do colódio integrar-se e alterar as suas imagens. A utilização deste processo em Mann marca o seu trabalho; em *Battlefields*, esta diz-nos que a utilização deste processo era óbvia, pois grandes fotógrafos de guerra do séc XIX o utilizavam. "I have to say that it's unfortunate how many of my pictures do depend on some technical error" (Cantor, 2005)

O reconhecimento do erro, tantas vezes inerente ao processo fotográfico, revela-se particularmente estimulante. Trabalhar com processos fotográficos, independentemente da sua natureza, implica atravessar sucessivas fases de tentativa e erro que, ao longo do tempo, permitem compreender que é o próprio processo que transforma e molda o resultado final, muitas vezes de forma mais rica e significativa.

Em *Body Farm*, a utilização deste processo é também crucial porque a materialidade do processo reforça o desgaste e evoca a ideia de desvanecimento e memória. As fotografias deixam de ser apenas registos e tornam-se objetos que carregam em si sinais da sua própria deterioração, aproximando-se simbolicamente da condição humana que observamos nos corpos apresentados.

Este trabalho confronta o espectador com a beleza e a fragilidade da existência, desafiando a representação artística da morte e a sua perceção convencional. A decomposição natural dos corpos reforça a ideia da passagem do tempo



Fig.15
Body Farm, Sally Mann, 2000-2003

e da finitude da vida. Tal como defende Emmanuel Levinas, a morte é o limite da representação; Mann não nos convida a olhar para a morte com distanciamento, mas sim o contrário.

A imagem dos corpos de Sally Mann transportam memória e deixam um vestígio. As imagens são representativas da coexistência da efemeridade e da permanência: somos confrontados com a morte no seu estado mais puro, sem podermos fugir à nossa própria fatalidade.

É particularmente relevante notar que muitos dos artistas que procuraram materializar a morte nas suas imagens foram alvo de duras críticas no contexto artístico, sendo frequentemente acusados de produzir obras pornográficas, mórbidas ou grotescas. Sally Mann, por exemplo, enfrentou sérias dificuldades na apresentação de *Body Farm* e foi amplamente criticada em *Immediate Family*, sobretudo devido à representação da nudez. Outro artista igualmente controverso neste contexto é Joel-Peter Witkin.

Joel-Peter Witkin é conhecido pela sua abordagem do corpo e da morte através de imagens intensamente encenadas e visualmente fortes. O seu trabalho confronta o espectador com aquilo que normalmente não queremos ver, sejam cadáveres, fragmentos do corpo e deformidades que integra em composições cuidadosamente construídas e inspiradas na história da arte, na religião e na iconografia clássica.

> A obra fotográfica de Joel-Peter Witkin inscreve-se neste registo da inospitalidade, do sinistro e do terror. Seres disformes, corpos esventrados, animais fantásticos, objectos fetiche proliferam com a mesma naturalidade com que se celebra o espectáculo da morte. Vivos e mortos misturam-se no mesmo plano, tornam-se familiares. A sua proximidade devém banal. A sua humanidade duvidosa. (Anghel, 2019, p. 149)

Ao contrário de Sally Mann, em que vemos o que é orgânico, em Witkin vemos verdadeiras construções, quase teatrais, propositadamente macabras que nos levam a um universo de desconforto. Esta dimensão cria um paradoxo constante entre o belo e o grotesco: aquilo que tradicionalmente é considerado repulsivo é apresentado pelo artista com uma beleza quase escultórica. A morte, no seu trabalho, não é apenas um tema, mas matéria pura, que este organiza, compõe e detém no seu olhar fotográfico.

> Corpos desmembrados ou então restos de corpos – cabeças, mãos, pés, sexos – objectos fetiche (espelhos, bonecas, leques), animais, anões, recompõem uma paisagem (im)possível. Todos eles existem não para mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Todos eles vão questionando os limites da nossa humanidade: id est, a partir de que momento deixamos de ser vivos? Qual é o grau de sofrimento que suporta o nosso corpo? E a nossa visão? Quanto tempo somos capazes de olhar um corpo em sofrimento? Que deformações põem em causa a pertença à nossa espécie? Quando é que deixamos de ser pessoas? Isto é, homens? Até onde podemos levar a força do artifício sem perder a nossa identidade? (Anghel, 2019, p. 151)

Um dos aspetos mais fascinantes da sua obra é o uso de corpos reais, muitas vezes provenientes de morgues, corpos que são manipulados e integrados nas suas composições fotográficas. Esta prática levantou fortes reações críticas ao seu trabalho. No entanto, para Witkin, estas imagens não procuram apenas chocar, mas antes desafiar os limites da representação e questionar as normas sociais sobre o corpo, a beleza e a morte.

Não deixo de ver nas fotografias de Witkin sublimes naturezas mortas, onde o olhar se confunde entre o peso e a leveza de como a morte está representada por meio de inúmeros simbolismos ou apenas pelo impacto das flores, que parecem objetos cuidadosamente colocados e que a morte ainda não atingiu - nelas está ainda presente um pouco de vida.

> The flesh is the clothes of our corporal existence. It identifies us whether we carry it well, or if we're born with physical problems. All of us, from a theological standpoint, have liabilities and gifts that we have to deal with in life. We have to accept the pain as discovery. (Witkin)

Do ponto de vista técnico, Joel-Peter Witkin utiliza também processos fotográficos que acentuam a materialidade da imagem. Recorre frequentemente a intervenções no negativo, que conferem às fotografias nódoas e um aspeto deteriorado. Tal como em Sally Mann, estas marcas não são simplesmente formais, mas ajudam a reforçar a ideia de decadência e passagem do tempo.

> "Agente da morte", Witkin celebra a carne como matéria, sem justificação, sem censura, sem explicação. Objectualiza os rostos. Quantifica o que aparece. As composições escatológicas, os fragmentos de corpos, o cheiro a inferno nos troncos decapitados, tudo isso dissolve os limites entre objecto e sujeito. A sua vocação é a dissolução, a desagregação, o abjecto. Quanto mais descreve, mais longe está duma posição ética diante do rosto. Transforma qualquer rosto em máscara, em superfície. Circunscreve o conhecimento do outro à percepção. A humanidade é reduzida à carne, à "viande", a uma peça de Lego num jogo sinistro. A carne humana torna-se intercambiável com a carne animal. O corpo decaído, o rosto mortuário, as máscaras em decomposição são testemunhos de um "Tempo esmagado". Desprovida de hierarquia e de sentido, desguarnecida de dignidade, livre de interpretações, desprendida da forma, a carne circula autonomamente, experimentando uma arte de morrer devagar, uma arte de morrer aos bocados." (Anghel, 2019, p. 155)

Esta citação de Golgona Anghel em torno do trabalho de Witkin descreve o artista como um "agente da morte". O artista surge como alguém que confronta diretamente o espectador com a materialidade do corpo, fragmentando-o e objetificando-o ao ponto de anular a identidade do ser humano. A distinção entre sujeito e objeto dissolve-se, e o que o outro deixa é apenas reconhecido como forma e matéria. Neste contexto, a carne torna-se indiferenciada, intercambiável com a animal, inserida numa estética do abjeto marcada pela decomposição, pela desagregação e por um "tempo esmagado" onde o corpo deixa de ter hierarquia ou sentido.

Assim, a morte não é apresentada como um momento, mas como uma arte de morrer aos bocados, onde o humano é reduzido à sua condição mais vulnerável e material, expondo de forma extrema os limites da representação e da própria condição humana.



Fig.16
The Kiss, Joel-Peter Witkin, 1982



Fig.17
Still Life, Marseilles, Joel- Peter Witkin, 1982



Fig.18
Teatro di Morte, Joel-Peter Witkin, 1989



Fig.19
Anna Akhmatova, Joel-Peter Witkin, 1998



Fig.20
Harvest, Philadelphia, Joel-Peter Witkin, 1984

Neste seguimento, importa considerar o trabalho de Andres Serrano, cuja abordagem à morte e ao corpo, embora seja igualmente provocadora, se desenvolve através de uma linguagem visual distinta.

Tal como em Sally Mann e Joel-Peter Witkin, a morte é representada de uma forma literal, mas a partir de composições pensadas ao detalhe.
Na série *The Morgue*, somos confrontados com corpos mortos em contexto forense, sendo que a única informação que temos é a causa da morte do defunto, o que, apesar de desvendar alguma informação, traz ainda mais mistério em torno das imagens.

Estes corpos são representados em grande escala, o que faz com que todos os detalhes da imagem sobressaiam e percebemos que a luz, a composição e a cor conferem à imagem caraterísticas pictóricas. Os detalhes do carmesim e do azul ultramarino, destacados pelas impressões de grande escala em cibachrome[7], tornam as imagens sedutoramente belas e remetem-nos a quadros que poderiam ter sido pintados por Ticiano ou Rafael.

Nas suas fotografias, o corpo morto é simultaneamente exposto e transformado. Fragmentos corporais, rostos sem identidade e detalhes de feridas são isolados e ampliados, retirando-os do seu contexto imediato e inserindo-os num espaço visual ambíguo. Serrano obriga o espectador a perceber os seus próprios limites perante estas imagens que, apesar de provocarem espanto, provocam também repulsa.

Para além disso, a obra de Andres Serrano levanta questões sobre a representação do corpo morto na arte contemporânea. Ao trazer para o campo artístico imagens que por norma não são banais, o artista rompe com convenções sociais e expõe aquilo que é geralmente mantido fora da esfera pública. As suas imagens são também momentos de intimidade com o que já não é visível - quase como diálogos *Post Mortem* inventados pelo artista.

Serrano situa-se assim num território onde a morte é simultaneamente revelada e mediada pela imagem. A sua obra não procura espoletar repulsa, mas questionar a forma como vemos, interpretamos e atribuímos significado ao corpo morto, explorando questões como o sagrado e o abjeto.

[7]Cibachrome é um processo fotográfico de alta qualidade, introduzido na década de 1960, utilizado para criar impressões coloridas diretamente a partir de diapositivos (positivos).



Fig.21
Homicide, Andres Serrano, The Morgue, 1992



Fig.22
Hacked to Death, Andres Serrano, The Morgue, 1992



Fig.23
Killed by Four Great Danes, Andres Serrano, The Morgue, 1992



Fig.24
Death by Drowning, Andres Serrano, The Morgue, 1992



Fig.25
Death Unknown, Andres Serrano, The Morgue, 1992



Fig.26
Infectious Pneumonia, Andres Serrano, The Morgue, 1992





Fig.27
Piss Christ, Andres Serrano, 1987

Andrés Serrano é frequentemente associado a uma dimensão religiosa devido à presença de símbolos cristãos e à estética litúrgica. Esta leitura não pode ser a única, pois acaba até por ser redutora. Esta interpretação interessa-me bastante em comparação com o meu próprio trabalho artístico.

O que interessa a Serrano não é a transcendência, mas a fisicalidade e os limites culturais do que consideramos aceitável ver. A sua obra desloca o olhar para aquilo que é normalmente censurado, não para celebrar o sagrado. Quando utiliza símbolos religiosos, como em *Piss Christ*, onde um crucifixo emerge em urina, o gesto não é de afirmação religiosa, mas de crítica cultural. Ele demonstra como a sacralidade é construída socialmente e como os objetos de culto podem ser apropriados e esvaziados do seu significado, enquanto a utilização de fluidos corporais ajuda a reforçar a materialidade e vulnerabilidade do corpo.
A ideia de que o trabalho de Serrano está conectado a um lado religioso resulta mais da reação pública, que tende a enquadrar o seu trabalho como blasfémia, do que da intenção artística. O seu trabalho é sobretudo humano antes de ser espiritual. Se há contemplação, ela não conduz ao sagrado, mas ao desconforto e àquilo que a cultura esconde.

O próprio artista refuta a ideia da provocação propositada à religião, afirmando em diversas entrevistas que o foco está na matéria e na experiência humana.

> Personally, I am drawn to the aesthetics of the Church but not to the Church itself. But, I don't go out of my way to criticize the Church because it's not important for me to crusade. I think you can be subversive just by asking too many questions. (Serrano, 1993)

Serrano aproxima-se de uma tradição onde o corpo e o sofrimento ocupam um lugar central na representação religiosa. O corpo surge como lugar de inscrição do sagrado, mas também da dor, da decadência e da morte. No entanto, ele transporta estes elementos para o contexto da fotografia contemporânea, intensificando a ambiguidade entre veneração e profanação.

Assim, a relação de Serrano diz-nos mais a partir da ideia de materialidade do corpo e da persistência do sagrado na cultura visual contemporânea. Serrano transforma símbolos religiosos em espaços de questionamento, onde a fé, o corpo e a imagem se cruzam de forma inquietante, mas inevitável.

Fora de um campo onde a morte é representada com tanta materialidade, Christian Boltanski apresenta-nos a morte de uma forma mais indireta e evocativa, mais centrada na ideia de memória e vestígio.

A sua obra afasta-se da representação material do corpo morto para se concentrar naquilo que permanece após o desaparecimento: fotografias, roupas usadas, objetos quotidianos e dispositivos de arquivo. Em *Réserve des Suisses morts* (Reserve of Dead Swiss) observamos estas caraterísticas. Neste trabalho, o artista reúne uma série de retratos de rostos retirados das secções necrológicas de um jornal que foram posteriormente fotografados novamente, ampliados e organizados em prateleiras sob a forma de retratos anónimos, sem qualquer identificação ou enquadramento histórico. Entre essas imagens surgem também retratos de pessoas vivas retirados do mesmo jornal, criando uma relação direta entre vida e a morte e desconstruindo a leitura fúnebre que à primeira vista podemos ter da instalação. A disposição das fotografias, da luz e da utilização de tecido faz-nos pensar num altar ou num memorial, reforçando a ideia de ausência e memória. Através do apagamento da identidade individual, Boltanski reforça que a morte não é apenas uma experiência singular, mas coletiva.

Nesta obra, observamos o *punctum* de Barthes. Christian Boltanski universaliza a ideia da morte; ganhamos consciência de que quem ali está representado já partiu ou partirá. Sentimos o choque e a intimidade a partir da criação de um espaço na sua obra que faz o espectador relacionar-se com as suas próprias memórias. Ficamos frente a frente com a nossa própria mortalidade.

As suas instalações apresentam uma forte dimensão sensorial e imersiva. O uso de luz intermitente, bem como o empilhamento de roupas ou de caixas metálicas, cria ambientes que evocam simultaneamente arquivos, memoriais e espaços de luto.

Christian Boltanski aproxima-se de uma ideia de memória efémera, sempre em risco de desaparecer. Esta mesma noção encontra-se presente no meu trabalho, onde a utilização de técnicas de impressão alternativas confere às imagens um caráter igualmente efémero.

Boltanski é uma referência no meu trabalho, não diretamente devido à imagem, mas sim ao conceito e à intenção dos seus trabalhos. Tal como Boltanski, tento dar forma ao que é invisível, perceber como posso transformar algo como a morte em algo contemplativo e evocativo de memória e silêncio. Os seus trabalhos apelam a um silêncio interior. Com as suas

peças, ele não procura uma compreensão racional por parte do espectador, mas sim uma procura no mais íntimo, algo que provoca uma reação, uma procura dentro de nós, do que falta, do que perdemos e do que inevitavelmente perderemos. Boltanski não decifra a morte, mas sugere-a, transforma-a, deixa-a respirar, de modo a que ela chegue até nós de uma forma muito mais íntima e pessoal.

Ao contrário de Sally Mann, Witkin e Serrano, através dos quais somos diretamente confrontados com a morte no seu estado mais cru, com Boltanski somos convidados a refletir, pois as suas obras são autênticos espaços de contemplação. Para além do caráter contemplativo, destaco a conexão de alguns dos seus trabalhos com o meu devido à utilização dos rostos. Há uma utilização muito própria por parte de Boltanski que torna a expressão da morte universal. No seu trabalho, a morte tem um rosto, um objeto e um lugar, onde conseguimos encontrar-nos e estar frente a frente com a nossa mortalidade.

Rosângela Rennó, artista brasileira trabalha também imensamente com a ideia de ausência, memória e arquivo. Tal como em Boltanski, somos confrontados diretamente com a ideia da morte através da presença constante da imagem e do esquecimento do outro.

Na sua prática artística há reflexão profunda sobre memória, desaparecimento e ausência. A artista apropria-se de imagens já existentes, muitas vezes esquecidas ou descartadas, atribuindo-lhes novos contextos e significados.

Na obra de Rosângela Rennó, a fotografia deixa de ser apenas um registo documental e torna-se vestígio. Ao recuperar arquivo e materializa-lo nas suas obras, a artista transforma as imagens num espaço de memória e de luto, onde aquilo que foi esquecido volta a ganhar visibilidade, mesmo que seja de forma fragmentada.

Em *Wedding Landscape* de 1996, a artista reúne inúmeros negativos de casamentos provenientes de um estúdio em Cuba que pretendia descartar todo aquele material. Ao recuperar este material abandonado, Rosângela Rennó transforma fotografias anónimas e esquecidas numa instalação marcada pela memória e pela ausência. Suspensos entre placas de acrílico, os negativos deixam de funcionar apenas como registos documentais e passam a assumir a forma de vestígios de vidas e momentos que sobreviveram ao tempo, apesar do desaparecimento das suas histórias e identidades.

A obra evidencia a fragilidade do arquivo fotográfico e a sua plasticidade, a partir da grande paisagem gerada pela artista, que se torna um espaço onde a identidade se dilui e onde o olhar do espectador é levado a confrontar não apenas o que vê, mas também o que já não consegue distinguir.

> Essa uniformidade foi justamente isto o que me levou a pensar numa grande paisagem, onde o retrato individualizado se perde na massa escura do conjunto. Quando estamos diante de uma paisagem alternamos nossa visão, ou nosso foco, para sua completude ou para seu detalhe aproximado. (Rennó, s.d.)

A relação entre fotografia e morte está presente no seu trabalho, pois as imagens de arquivo carregam sempre a marca do tempo e da perda. Ao retirar as fotografias do seu contexto original e reinscrevê-las no espaço artístico, Rennó demonstra ao espectador a fragilidade da memória, mas também a ideia de resistência perante o esquecimento e o apagamento.

Rennó questiona quem é lembrado e quem é esquecido dentro da memória coletiva. O seu trabalho demonstra que um arquivo não é neutro e contém nele inúmeras vidas, histórias e culturas. Há vidas que permanecem visíveis e outras que acabam apagadas pelo tempo ou pela história, e na sua prática vemos uma tentativa de reviver todas essas vidas e imagens. Assim, a sua prática não está apenas em torno da memória individual, mas da tentativa de reaver ausências.



Fig.28
Réserve des Suisses morts, Christian Boltanski, 1990

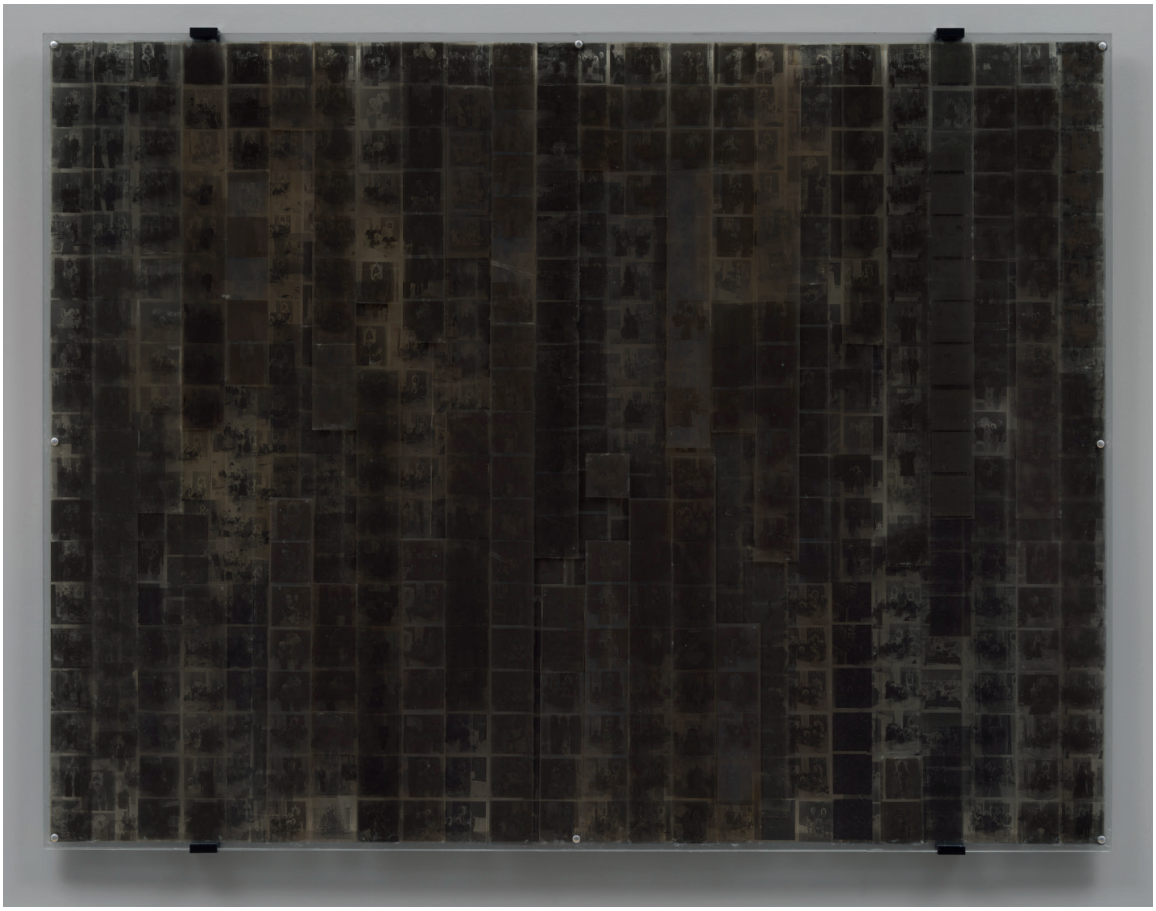


Fig.29
Wedding Landscapes, Rosangela Rennó, 1996

O ROSTO QUE SE TORNA MÁSCARA

O rosto é o primeiro contacto que temos com o outro, é o lugar onde reconhecemos a presença, a expressão e a identidade de alguém, é a partir dele que criamos proximidade, sentimos atração e é também o primeiro lugar visual onde a morte se acusa.

Dada esta importância, talvez seja por isso que ao longo da história o homem tenha estado incessantemente à procura de uma forma de eternização do rosto, a partir da pintura, da escultura e, mais tarde, da forma que revolucionaria o mundo, a fotografia.

As formas de representação surgem enquanto tentativa de preservar aquilo que o tempo faz perecer e desaparecer. No meu trabalho, os rostos são representativos disso mesmo, o rosto que fica para além da morte e que na memória vai perecendo até apenas existir dentro de nós uma amálgama de traços soltos. A minha tentativa de eternizar rostos que não existem talvez provenha desse medo de me esquecer dos rostos que perdi, rostos que ainda latejam em mim mas que, com o passar do tempo, se vão desintegrando. E é aqui que o meu trabalho tenta criar um caminho para a sobrevivência das imagens.

Neste contexto da criação de um caminho de preservação surgem as máscaras mortuárias. Estas que sempre foram uma forma inquietante de fixar o rosto, nascendo do contacto direto com o rosto após a morte, conservando a sua última forma.

O entendimento do rosto enquanto lugar de culto e memória encontra o seu fundamento crítico em Hans Belting. Nas suas obras *Antropologia da Imagem e Uma História do Rosto*, o autor mapeia a história do rosto e da relação entre a imagem e a morte, demostrando como grande parte das práticas de representação humana nasce da necessidade de preservar a presença dos mortos e de criar formas simbólicas capazes de resistir ao desaparecimento material.

Para Belting, as máscaras funerárias, retratos e imagens mortuárias não devem ser entendidos apenas como representações, mas como formas de sobrevivência simbólica.

> Há boas razões para pensar que o culto dos mortos se tenha antecipado a todas as outras manifestações religiosas. Já nas culturas pré-históricas se encontram máscaras sobrepostas aos cadáveres. Se os antepassados não fossem invocados no ritual de máscaras, também não seriam reproduzidos

> em imagem. Uma vez perdido o rosto, os mortos recebiam máscaras. A restituição da face só podia ocorrer através da máscara, que tomava o lugar do rosto vivo. Pode aqui enxergar-se uma das raízes gerais da produção imaginal humana. (Belting, 2019, p. 93)

As máscaras funcionavam, assim, como forma de continuidade de uma vida. Era, na sua forma mais pura, a tentativa humana de resistência contra a morte, contra o esquecimento e a ausência.

> [A máscara funerária foi até aos nossos dias adquirindo formas sempre novas, e não só desempenhou um papel na origem do retrato moderno, como também estimulou a meditação sobre o génio (p. 130) Faz, pois, sentido evoca-la como fonte e raiz da representação do homem, centrada na face. A história do rosto foi sempre, ao mesmo tempo, a história da imagem do ser humano.] (Belting, 2019, p. 95)

Também no Antigo Egito, a máscara devolvia simbolicamente um rosto ao corpo mumificado, funcionando como uma continuação da presença do defunto. A imagem tomava o lugar do rosto real, tornando-se uma nova superfície de permanência. Mais tarde, os retratos de múmia do Fayum[8] apresentam uma transformação muito importante, pois em vez de uma máscara idealizada e esculpida a partir do rosto do defunto vemos surgir a imagem pintada de um indivíduo vivo, com expressão e traços detalhados. Aqui, o rosto deixa de existir apenas como símbolo funerário e aproxima-se um pouco mais da modernidade e daquilo que conhecemos como retrato, afirmando a individualidade e a memória pessoal perante a morte.

Tendo um papel fundamental na preservação da memória familiar e pública, também na cultura romana eram utilizadas máscaras mortuárias e retratos. A relação entre imagem e morte adquire uma dimensão profundamente pública e ritualizada, na qual as máscaras dos antepassados desempenham um papel central nas cerimónias fúnebres. Estas máscaras eram integradas em procissões solenes e exibidas em contextos públicos, acompanhando o morto e a sua família num último percurso de afirmação social. Para além do objeto, as máscaras acabavam por funcionar como elementos vivos de representação, através dos quais os antepassados eram convocados simbolicamente a participar no ritual fúnebre.

[8]Os retratos de Fayum são retratos funerários pintados sobre painéis de madeira e colocados sobre as múmias no Egito romano.

É curioso pensar que a morte era vista como algo que não pertencia apenas ao espaço privado e íntimo, mas expandia-se para o domínio coletivo e eterno. Os mortos voltavam a viver sempre que morria algum familiar. Hoje é diferente. Os rituais fúnebres ocidentais são coletivos, mas não perpetuam a presença de mais ninguém sem ser do defunto, sendo que a única perpetuação coletiva que podemos destacar é feita a partir dos túmulos que muitas vezes pertencem a diversas gerações da mesma família.

Hans Belting destaca esta questão explicando que a partir do momento em que a religião de Estado entrou de forma total na vida da comunidade que este género de ritual se foi transformando progressivamente, especialmente com o cristianismo:

> O cristianismo apurou um além bipartido, através da sua topografia do céu e do inferno, dois lugares de terrífica diferença onde vivem os mortos, cujas almas se reuniram novamente ao corpo. O significado da morte individual foi agora diferido para o Juízo Final. A verdadeira ameaça não era a morte, mas a «segunda morte» através da condenação dos defuntos. Por isso, as paredes das igrejas cristãs encheram-se de visões pintadas do além, em que os mortos aparecem já sob a imagem de futuros bem-aventurados ou de condenados (fig. 125) (mesma situação tenho de manter?). […] O desaparecimento desta iconografia eclesiástica do além - interrompida pelo processo de secularização - arrasta consigo todas as formas de representação do além, passando o seu lugar a ser ocupado por vistas de cemitérios, jazigos […] Os ideais são instrumentalizados pelo Estado para a sua própria duração secular, para a qual a morte individual já não conta. As utopias cristãs do além depressa foram transpostas para as utopias sociais modernas, que só oferecem imortalidade à sociedade. (Belting, Antropologia da Imagem, 2014, p. 224)

Salientamos que a cultura dos rituais funerários no Ocidente é marcada pela ligação ao cristianismo e, em diferentes partes do mundo, há diferentes rituais. Porém, denoto que, apesar da grande e excessiva presença de imagens na cultura cristã dentro dos locais de culto, há ausência de imagens na hora da morte. Somos limitados a uma imagem singular que marca a nossa presença terrena. É curioso como, com o tempo, a fotografia acabou por ser a forma escolhida para eternizar o rosto de quem parte. Através da imagem sentimo-nos mais próximos, reconhecemos o outro, mesmo que não o conheçamos.

Algo que para mim sempre se destacou em cemitérios é a pequenez ou a enormidade das fotografias dos defuntos, que mesmo sendo um suporte duradoiro também acaba por sofrer as marcas do tempo especialmente com o abandono destes lugares, que traz consigo também um abandono das imagens.

Lembro-me de me recusar durante algum tempo em ver fotografias dos meus avós por não me querer esquecer de como eram realmente. Não queria imaginá-los a partir daquela imagem oca da gaveta de cemitério ou de imagens da sua juventude e alterar a imagem mental que tinha deles. Mas com o tempo vou percebendo que é pelas imagens que me vou guiando e, sempre que os visito dentro ou fora do cemitério, olho para os seus rostos e fico um pouco mais longe do esquecimento.

Se não fosse a fotografia talvez não me recordasse tão bem dos seus traços, das suas rugas e dos seus olhares ternurentos. A partir das imagens consigo que eles voltem, mesmo que seja por breves momentos. As imagens dão-nos sempre de volta uma parte daquilo que perdemos.

Porém, aquilo que regressa a partir da imagem nunca é uma presença total, mas sim um vestígio. Por isso é que alguns rostos se tornam tão inquietantes, por parecer que ainda nos olham mesmo quando já pertencem ao lugar da ausência.

Tal como a imagem que Roland Barthes nos descreve em *Câmara Clara*, a partir de detalhes do rosto questiona-se se realmente reconhece sua mãe:

> À medida que ia vendo essas fotografias, por vezes reconhecia uma parte do seu rosto, uma certa relação entre o nariz e a testa, o movimento dos seus braços, das suas mãos. Eu só a reconhecia aos bocados, o que significa que não atingia o seu ser e que, portanto, a perdia por completo. Não era ela e, no entanto, não era qualquer outra pessoa. (Barthes, 2009, p. 76)

Este reconhecimento fragmentado quando observamos imagens leva-nos a um estranho sentimento de familiaridade e, ao mesmo tempo, de estranheza. Tal como nos diz Barthes, a identidade torna-se ambígua e incompreensível, talvez por termos consciência de que, na imagem, aquela vida ficou transformada em algo completamente inerte. "A fotografia obrigava-me, assim, a um trabalho doloroso; debruçado sobre a essência da sua identidade, eu debatia-me no meio de imagens parcialmente verdadeiras e, contudo, totalmente falsas." (Barthes, 2009, p. 76)

É a partir deste confronto entre reconhecimento e estranheza que se articula a dimensão prática de várias peças deste projeto, como um prolongamento direto das questões teóricas que foram levantadas. No meu trabalho artístico, os rostos não têm identidade, podem conter traços meus, mas nem sempre são identificáveis. Há uma ambiguidade propositada em todos os traços faciais. O rosto apresentado não funciona apenas como um objeto de identificação fixa, mas torna-se algo volátil no qual não conseguimos obter uma leitura imediata. Esta duplicidade intensifica a experiência do espectador e desafia-o para que este se situe nesse intervalo entre aquilo que reconhece e aquilo que lhe é estranho.

O que procuro nestes rostos é alguém que não conheço, que não sei se algum dia conhecerei, rostos que são fantasmas inventados para ilustrar a minha ideia de convivência entre a morte e a vida.

DA TEORIA À MATERIALIDADE

O diálogo entre a teoria e a prática esteve presente de forma contínua ao longo do desenvolvimento de todas as peças que integram este projeto.

A investigação realizada em torno da morte conduziu-me por diferentes campos de reflexão, desde a filosofia, onde Heidegger me levou a questionar a finitude da vida e das próprias imagens. Esta perspetiva fez-me pensar a perda como algo inevitável e constitutivo da existência, que atravessa e estrutura a nossa relação com o mundo, mas também com as próprias imagens.

Em Levinas, dediquei-me de forma mais atenta ao rosto do outro e à sua efemeridade, refletindo sobre o modo como aquilo que vemos no outro se inscreve em nós e nos devolve também uma imagem de nós próprios.

Em Cioran, de forma mais lúgubre, encontrei uma reflexão sobre o desgaste inevitável do tempo que me acompanhou ao longo de todo o processo, levando-me a pensar que o desaparecimento nem sempre acontece de forma súbita, mas manifesta-se muitas vezes através de um apagamento lento que atravessa pessoas, memórias, lugares e imagens, tal como os meus processos de impressão atravessam as minhas imagens e as vão lentamente apagando.

A esta dimensão filosófica juntaram-se ainda a teoria em torno da história da fotografia, a fotografia *Post Mortem*, as diversas iconografias da morte e diferentes reflexões em torno da memória, do arquivo e da natureza da imagem. Estas leituras não permaneceram apenas no plano teórico; foram regressando constantemente ao trabalho, obrigando-me a rever imagens, a questionar decisões e a repensar constantemente a forma como ia traduzindo estas inquietações na materialidade das peças que desenvolvi.

Todas as peças deste projeto surgiram a partir de imagens, poemas, conversas e lugares que despertaram em mim o desejo de construir um imaginário próprio em torno da temática da morte, sendo a teoria um elemento igualmente determinante nesse processo, ao acompanhar e aprofundar as questões que foram emergindo ao longo do desenvolvimento do trabalho.

O processo criativo foi marcado pela experimentação constante com práticas de impressão alternativa, nas quais o erro e a falha assumiram um papel fundamental.

As limitações e imprevisibilidades inerentes a esta técnica exigiram sucessivas reformulações de ideias, o que me conduziu constantemente por um caminho de frustração, mas também de reflexão, não só em torno da técnica como do tema.

Mais do que um meio para alcançar um resultado final, a experimentação tornou-se parte integrante da prática artística, influenciando tanto a construção formal das obras como a forma de pensar e abordar a temática desenvolvida.

Considero que todos estes trabalhos nasceram de um lugar de silêncio, mas começaram, antes de mais, num lugar de receio. Pensava tanto na minha própria morte e na dos outros que senti a necessidade de a desconstruir, de a tornar mais compreensível e aceitável. Com o tempo, percebi que deixou de ser um tema de medo para se transformar num espaço de contemplação. Talvez tenha passado demasiado tempo em cemitérios, mas foi aí que comecei a reparar em todas as coisas sem vida que, de alguma forma, continuam a habitar-nos todos os dias.

Tudo é finito, mas vamos permanecendo vivos em quem permanece vivo, através da memória, dos lugares e, sobretudo, das imagens. Basta uma orquídea para me levar de volta à janela da casa dos meus avós, onde uma flor voltava a nascer todas as primaveras, como se soubesse que certas coisas nunca desaparecem por completo.

Basta o perfume de um desconhecido na rua para reencontrar o meu avô por um instante, ou uma canção da Amália para ouvir novamente a voz doce da minha avó. Todas estas pequenas coisas continuam a habitar dentro de mim. Talvez hoje tragam também uma certa tristeza, mas trazem-me, sobretudo, a estranha sensação de que o tempo passa sem conseguir levar tudo consigo.

VULTUS RELICTUS

O primeiro trabalho desenvolvido para este projeto nasce da fascinação pelos rostos que fui encontrando e fotografando em cemitérios. Foi a partir da estatuária funerária que esta série começou a tomar forma.

A deambulação por estes lugares sempre despertou em mim uma estranha sensação de calma. Nunca me detive na ideia de caminhar entre os mortos ou sobre as histórias de desconhecidos; interessava-me, acima de tudo, a presença da memória. Os cemitérios são espaços de uma beleza singular. Muitas vezes situados em zonas mais elevadas e afastadas da cidade, tornam-se verdadeiras casas de silêncio. Mesmo quando inseridos na atmosfera urbana permanecem lugares desprovidos de ruído e de aparato, onde a natureza parece recuperar o seu espaço. Neles, é possível ouvir todas as pequenas coisas: o vento a bater nas janelas dos jazigos, os passos silenciosos dos gatos que vagueiam pelos caminhos ou os pássaros que comunicam entre si à distância.

Ao longo do tempo, comecei a questionar-me sobre aquilo que mais me atraía nestes espaços. Percebi então que eram os rostos. Rostos esculpidos nas estátuas, mas também aqueles que persistiam nas fotografias das lápides e das gavetas funerárias. Muitas dessas imagens já tinham vivido uma vida própria: desgastadas pelo tempo e pela corrosão natural, iam desaparecendo lentamente, tornando os retratados cada vez mais difíceis de identificar.

Durante anos, fui acumulando fotografias destes lugares e das suas figuras. Até que, depois de uma sessão fotográfica com um amigo, surgiu uma pergunta simples: o que aconteceria se unisse o seu rosto a um dos muitos rostos que já tinha fotografado? Dessa fusão nasceu uma nova figura, suspensa entre dois tempos distintos, o da matéria pétrea e daquilo que é efémero.



Fig 30.
Cemitério de Gatão, Amarante, Elisa Vieira, 2025



Fig. 31.
Cemitério do Alto de São João em Lisboa, Elisa Vieira, 2026



Fig.32
Cemitério de Poblenou, Barcelona, Elisa Vieira, 2023



Fig.33.
Cemitério de Montjuic, Barcelona, Elisa Vieira , 2023

Sempre olhei para as imagens que capturava, especialmente os retratos, já com a antecipação da forma como iriam reagir na sobreposição com as estátuas. Existiu desde cedo a consciência de que essa junção seria duplamente transformada: não apenas pela montagem digital, mas também pela impressão em cianotipia, que acrescentou outra camada de instabilidade e variação à imagem.

Com o passar do tempo, comecei a trabalhar não só com imagens que ia produzindo, mas também com arquivo pessoal: fotografias nunca utilizadas, sejam retratos ou imagens de estatuária. Em alguns casos, apropriei-me igualmente de imagens *Post Mortem* encontradas em arquivo ou adquiridas em feiras de usados, incorporando-as no mesmo processo de montagem.

Este gesto tornou-se cada vez mais espontâneo. Sempre que encontrava uma imagem, uma estátua que me despertasse interesse ou um retrato ou autorretrato já capturado procurava estabelecer essa união entre os dois elementos. Nunca existiu um método fixo, mas sim uma espécie de resposta imediata à relação entre a forma da pedra e os rostos.

As primeiras fotomontagens acabaram por assumir uma importância central, não só pela sua génese, mas também pela forma como foram posteriormente retomadas e reutilizadas em várias peças deste projeto. Talvez sejam também aquelas que, para mim, permanecem mais enigmáticas, precisamente por marcarem o momento inicial deste projeto.

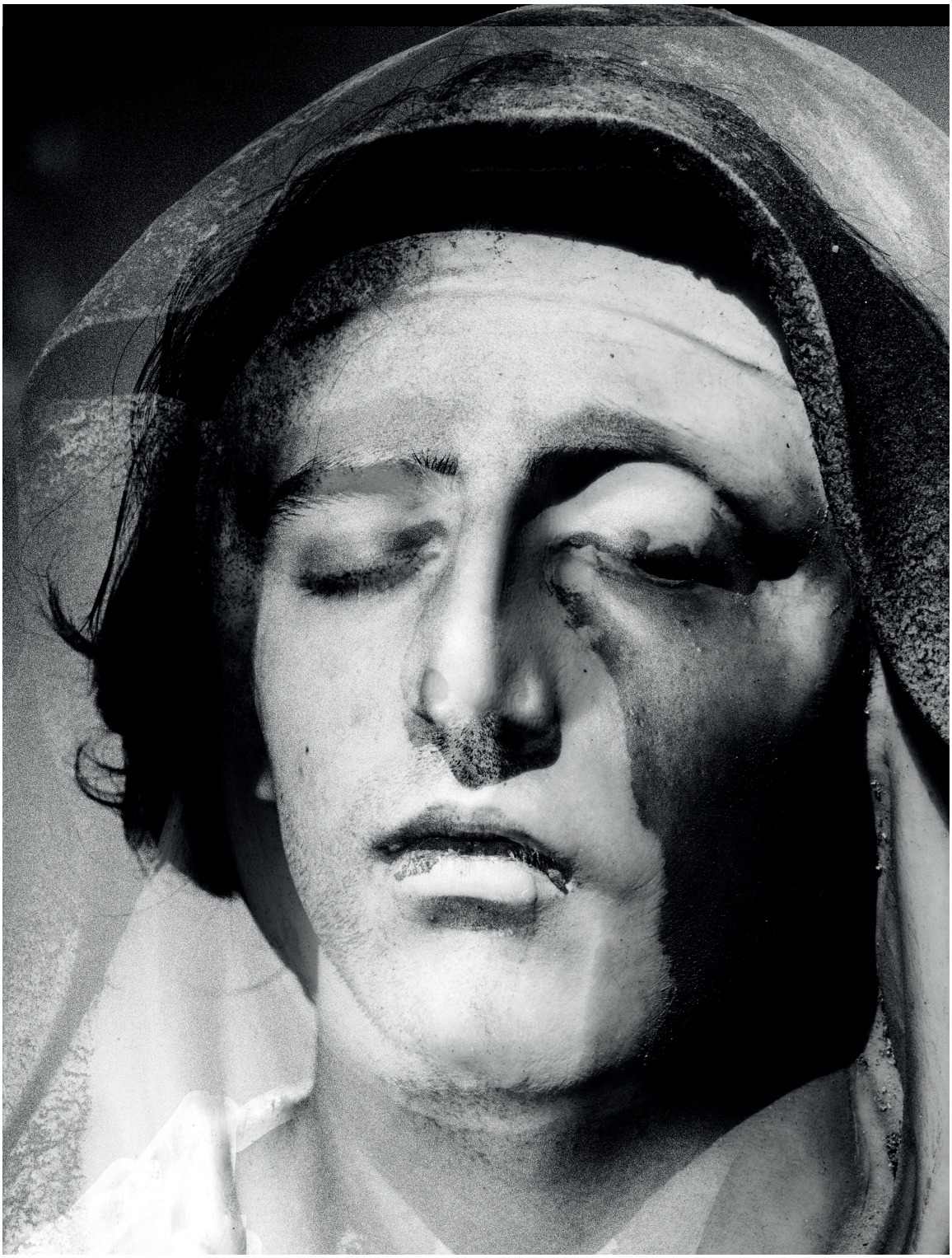


Fig.34
Primeira fotomontagem realizada, Elisa Vieira, 2024

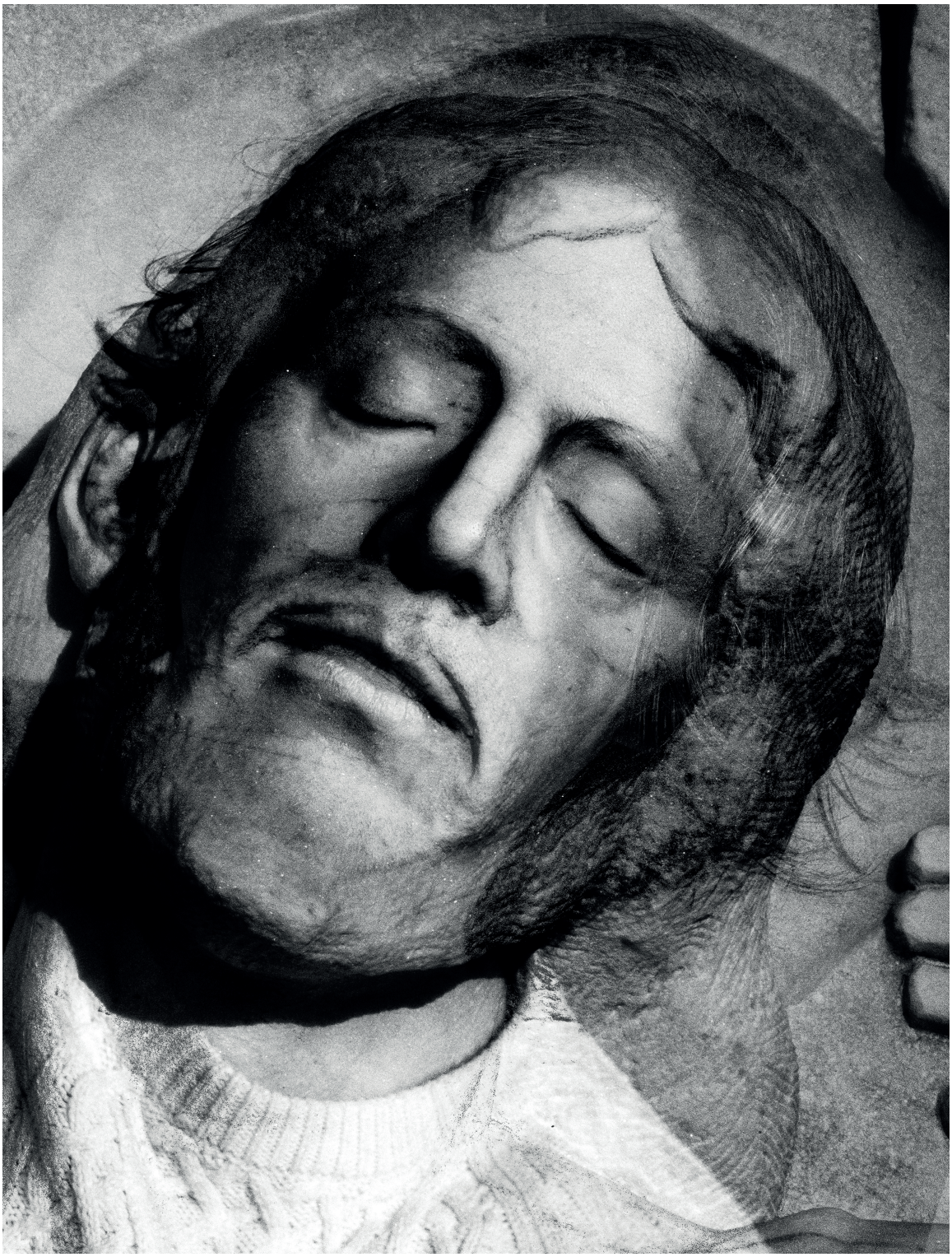


Fig.35
Segunda fotomontagem realizada, Elisa Vieira, 2024



Fig.36
Experiências realizadas com líquido
de transferência em vidro, Elisa Vieira 2024

Com o passar do tempo, fui produzindo mais fotomontagens e comecei a pensar em como poderia tornar a materialidade da pedra ainda mais acentuada nas imagens. Estas foram material de trabalho e de experimentação ao longo de vários meses. Durante esse período, dediquei-me à ideia de transferência de imagem, realizando diversas experiências, inicialmente sobre vidro e, posteriormente, sobre mármore.

Cada uma destas tentativas contribuiu para uma melhor compreensão das matérias com as quais estava a trabalhar, bem como para a identificação daquelas que melhor se adequavam ao desenvolvimento do projeto.

Num primeiro momento, recorri a um líquido de transferência de imagens impressas a laser, que funcionou sobretudo como um estudo preliminar, uma espécie de esboço do que viria a ser desenvolvido mais tarde através da cianotipia; processo que se revelou central na consolidação de grande parte deste projeto.



Fig.37
Experiência realizada com líquido de transferência
em vidro de espelho, Elisa Vieira, 2024



Fig.37
Experiência realizada com líquido de transferência em mármore, Elisa Vieira, 2024

Ao longo do processo, fui percebendo que eram precisamente as falhas das imagens aquilo que mais me interessava. Essas imperfeições levavam-me de volta para o ponto de partida deste trabalho: as fotografias de cemitério corroídas pelo tempo.

Comecei então a pensar de que forma poderia incorporar essa ideia de falha e fragmentação, não apenas no rosto, mas também no próprio suporte da imagem. Através de várias experiências, compreendi que o mármore era o material que melhor respondia a essa intenção. A sua superfície permitia que a imagem se tornasse instável, incompleta e vulnerável, aproximando-se das marcas de erosão e desgaste que desde o início me fascinaram nos cemitérios.

Após alguma pesquisa, acabei por obter parte do mármore na Mármores e Granitos Felisberto, Lda., mesmo ao lado da Faculdade de Belas Artes, onde gentilmente me deixaram levar várias peças. Mais tarde, numa visita ao Prado do Repouso, consegui encontrar o restante mármore de que necessitava que, mais uma vez, foi generosamente cedido.

Fez sentido que grande parte deste material fosse proveniente de campas abandonadas ou de campas cujas inscrições já tinham desaparecido. Interessava-me não só a possibilidade de reaproveitar a pedra, mas também aquilo que ela já transportava consigo. Eram fragmentos de uma história anterior que, ao serem integrados neste trabalho, passaram a ocupar um novo lugar. De certa forma, a ideia de permanência e transformação que atravessa esta peça está presente no próprio material.

O processo da cianotipia, presente em várias peças deste projeto, é relativamente simples. Baseia-se numa técnica de impressão fotográfica realizada a partir de sais de ferro que, quando expostos à luz ultravioleta, reagem e originam imagens em tons de azul.

Quando comecei a trabalhar com este processo, o azul não me agradava particularmente. Com o tempo, comecei a perceber que o azul não é uma cor única, mas que contém em si muitas outras coisas, talvez por ser a cor do céu, que me faz pensar num infinito que nunca se fixa num único tom.

Foi também ao longo desse processo que percebi o quanto esta técnica fazia sentido para esta peça. Ao longo do trabalho vão surgindo alguns rostos, como se emergissem da pedra, tornando visível aquilo que estava oculto

No entanto, devido à natureza do próprio processo, que pode desvanecer-se com o tempo e com a exposição à luz, estes rostos permanecem sempre em risco de desaparecimento, como se a imagem nunca estivesse totalmente fixa e tal como nós nas mãos do tempo.

Depois de partir o mármore em diversos pedaços e realizar as impressões, estudei várias formas de montagem até chegar ao manto de mármore, construído fragmento a fragmento e reorganizado de forma diferente em cada exposição. Em cada apresentação são utilizados pedaços distintos, os rostos surgem em lugares diferentes e nada permanece verdadeiramente fixo.

Em todas as montagens existem pequenas variações: inscrições esquecidas, letras soltas que outrora pertenceram ao nome de alguém, vestígios que se cruzam de forma aleatória e, claro, rostos que se vão desvanecendo, pouco a pouco, sem que nos apercebamos.

É neste processo que surge *Vultus Relictus*, ou "O Rosto Deixado para Trás". Num lugar de silêncio onde os rostos emergem da pedra como fantasmas de luz e fragmentos que persistem ao tempo. Neste manto quebrado, o invisível inscreve-se como vestígio e o mármore faz ressurgir as faces esquecidas que vivem agora mais uma vez.









Fig.39 a 42
Peças finais de *Vultus Relictus*, Elisa Vieira, 2025





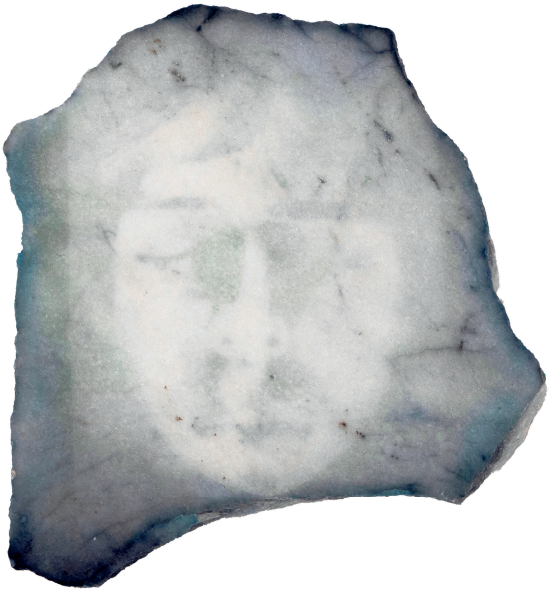




Fig.43 a 46
Peças finais de *Vultus Relictus*, Elisa Vieira, 2025



Fig.47.
Vultus Relictus, 2025, Mármore com impressões em Cianotipia, 198 x 100 cm



Fig.48
Detalhe de *Vultus Relictus*

SILENTIUM

A segunda peça deste projeto consiste num vídeo experimental concebido a partir de mais de 700 frames impressos em cianotipia. A narrativa do vídeo parte dos pontos iniciais já referidos neste capítulo prático, resultantes da tentativa de representação das deambulações e do que atravessa o meu imaginário durante caminhadas em cemitérios.

Destas deambulações surgiu um poema que é narrado ao longo do vídeo, acompanhando a animação das imagens. O poema funciona como mote estrutural, ainda que nenhuma das componentes tenha sido concebida em função da outra; foi no decorrer do processo que ambas se foram articulando e complementando.

Este poema surgiu após a leitura da poesia de António Ramos Rosa, na qual a temática do silêncio assume um papel central que atravessa toda a sua obra. Este aspeto despertou em mim um particular interesse, uma vez que, apesar de o silêncio não ter sido explorado de forma aprofundada neste projeto, ocupa nele um lugar de relevância. No meu entendimento, a morte encontra-se intrinsecamente ligada ao silêncio e à contemplação, e nos espaços cemiteriais o silêncio é uma presença dominante. A primeira diferença evidente ao entrar num cemitério é precisamente a suspensão sonora, como se a ausência de ruído marcasse a passagem para um espaço memorial e contemplativo.

O vídeo pode, assim, ser entendido como uma leitura desse silêncio: uma observação discreta da vida das estátuas e um registo da minha própria deambulação. Ao longo do processo, apercebi-me de que as filmagens impressas em cianotipia transportam um imaginário que se aproximam de um universo onírico, intensificado pelo ritmo lento da sequência de imagens e pela sua narrativa muitas vezes disruptiva.

Posso afirmar que este vídeo se constrói como um conjunto de imagens que, muito provavelmente, já sonhei ou ainda sonharei um dia, talvez em azul, pois desconheço a cor com que sonho.

Apesar de o vídeo incluir som, reconheço nele uma presença silenciosa, um silêncio que não se define pela ausência de som, mas pela atmosfera presente nas imagens. Neste sentido, destaco a passagem de *História do Silêncio*, de Alain Corbin, onde o autor sublinha a importância do silêncio no cinema, parafraseando Alain Mons a propósito de *Blow-Up:*

> Cabe ao cineasta fazer sentir o silêncio. Alain Mons garante que em Blow-up, de Antonioni, «se pode ver um ruído imaginário do silêncio»; a «coreografia dos toques», a tensão «entre o silêncio e o grito possível» alimentam, aqui, «o silêncio ruidoso do visível». (Corbin, 2025, p. 115)

Esta ideia de um ruído silencioso esteve presente em todo o processo deste vídeo. Apesar da presença de uma voz que narra um poema, procurei que o silêncio permanecesse como elemento central funcionando lado a lado com a imagem em movimento. Este manifesta-se não na ausência de som, mas nos tempos de suspensão, na relação entre a imagem e a palavra. A voz funciona desta forma como o elemento que interliga todos os elementos presentes no vídeo.

Foram utilizadas diversas filmagens, incluindo material de arquivo pessoal previamente captado e novas imagens registadas ao longo do processo de montagem. Cada frame foi digitalizado, recortado e posteriormente editado no Adobe Premiere. Tratou-se de um processo demorado, mas prazeroso, que me permitiu passar muito tempo com as imagens e conseguir fazer uma reflexão mais cuidada sobre as formas de as construir e das transmitir ao espectador.

A nível sonoro, de forma a evitar a saturação e a diluição da voz que narra o texto, optei por uma abordagem simples, recorrendo apenas a um som atmosférico de fundo. Este elemento adiciona alguma profundidade à composição sonora, evitando que o espaço auditivo se reduza exclusivamente à presença da narração.

Sinto que este projeto poderá ser o início de vários caminhos futuros. A cianotipia acrescenta uma camada de significado aos registos e é particularmente interessante perceber como os diferentes tempos de exposição e as variações na textura do papel introduzem, por si só, uma espécie de movimento dentro do próprio vídeo.

Silentium nasce do meu imaginário, mas acabou também por se tornar uma porta de entrada para outras possibilidades. Este trabalho permitiu-me aproximar imagem e silêncio de uma forma mais intuitiva e pessoal. Foi um processo de experimentação contínua, tanto na materialidade da cianotipia como durante o processo de montagem, mas mais do que chegar lugar definitivo, este projeto foi sobretudo um espaço de experimentação e descoberta.

Link para visualização https://youtu.be/2hnlJrjTw38

Poema original narrado ao
longo do vídeo

Oiço o silêncio do mármore
nas colinas distantes
da civilização.
Olho para o vazio
do que outrora
terá sido eterno.

Sinto o peso imóvel
da pedra e do tempo,
o frio atravessa-me
a pele e a memória,

As árvores falam,
os pássaros contam-me segredos
que o vento lhes sussurrou

Passos apressados,
contam-me histórias
que nunca ninguém descobriu.

Sinto um sossego que me fere
um repouso finito
de quem um dia caminhou
tal como eu

Oiço o silêncio do mármore
nas colinas distantes
da civilização
Olho para mim, agora eu
também repleta de eternidade.



Fig.49
Frame de *Silentium,* Elisa Vieira, 2025/2026



Fig.50
Frame de *Silentium,* Elisa Vieira, 2025/2026

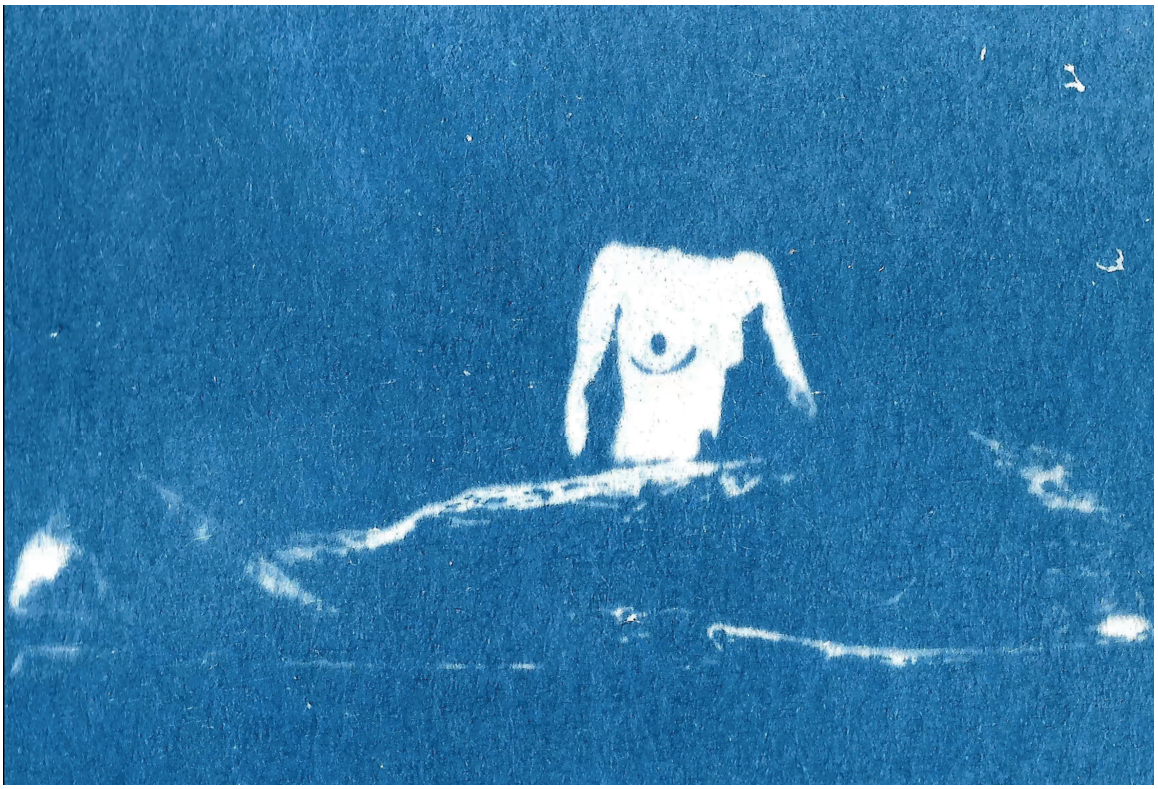


Fig.51
Frame de *Silentium,* Elisa Vieira, 2025/2026

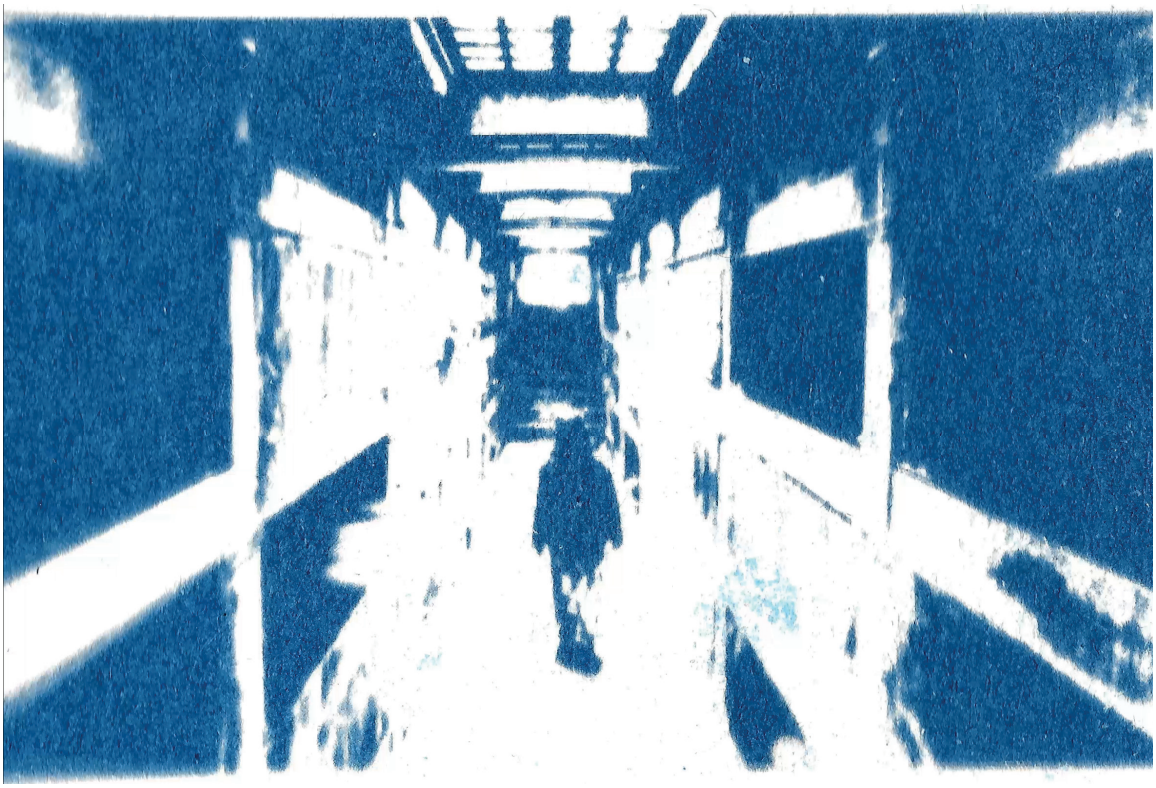


Fig.52
Frame de *Silentium,* Elisa Vieira, 2025/2026



Fig.53
Frame de *Silentium,* Elisa Vieira, 2025/2026



Fig.54
Frame de *Silentium,* Elisa Vieira, 2025/2026



Fig.55
Processo de Impressão de Silentium,
Elisa Vieira, 2025/2026



Fig.56
Detalhe dos frames de Silentium impressos antes da digitalização, Elisa Vieira, 2025/2026

SPECTRUM SILENS

Este trabalho surge de um lugar já muito presente na minha prática artística. Desde cedo que me sinto atraída pela iconografia da morte, e *Spectrum Silens* nasce precisamente dessa fascinação. As imagens chegam-nos, muitas vezes, dos lugares mais inesperados, e foi também assim que surgiu a imagem que esteve na origem deste trabalho. Após o falecimento do Papa Francisco, recordo-me de ver as imagens do seu corpo em câmara ardente. A sua presença visual permaneceu comigo durante muito tempo, levando-me a refletir sobre os rituais funerários e, em particular, sobre a importância que atribuímos à preservação da imagem, mesmo após a morte.

Estas questões conduziram-me a uma reflexão mais ampla sobre as inúmeras imagens da morte que consumimos ao longo da vida. Comecei então a perguntar-me qual teria sido a primeira imagem que me confrontou com a ideia de morte e com a sua relação com o corpo. A resposta surgiu de forma quase imediata: a figura de Cristo na cruz. Sempre encontrei algo de intrigante nessa representação, sobretudo quando me deparo com imagens nas quais o corpo aparenta serenidade em vez de sofrimento.

Foi a partir dessa memória que cheguei à questão central deste trabalho: seria possível representar a forma da morte através do corpo?

Embora a referência à iconografia cristã seja inevitável devido à pose adotada, o meu interesse não reside numa leitura exclusivamente religiosa da imagem. Neste sentido, recupero a influência de Andres Serrano, cuja obra demonstra como símbolos e referências religiosas podem ser deslocados do seu contexto tradicional para suscitar leituras mais amplas, relacionadas com o corpo e a mortalidade.

Em *Spectrum Silens* somos confrontados com um corpo suspenso, translúcido de grande dimensão. A pose que remete para a crucificação funciona não tanto como evocação do sagrado, mas como estrutura visual de suspensão, vulnerabilidade e exposição. O gesto não pretende competir com a tradição iconográfica cristã, nem profaná-la, mas antes deslocá-la para um território onde o corpo é entendido de uma forma mais material e simbólica.
A iconografia cristã no meu trabalho é aqui um vocabulário visual disponível, não um tema. E é justamente por não procurar disputar o terreno do sagrado que a obra abre espaço para outro tipo de relação com o corpo, a da finitude e do silêncio.

Este trabalho investiga o corpo enquanto figura fantasmagórica. A fotografia deixa de funcionar como registo para se tornar espaço de aparição. A partir do momento em que capturei esta imagem ela deixou de existir. Passou a existir apenas um fantasma.

Neste fantasma do silêncio o corpo não se apresenta de forma plena. Surge envolto numa atmosfera silenciosa e contemplativa, simultaneamente imponente e também frágil. Parece emergir e desaparecer ao mesmo tempo, como se habitasse num limbo entre a vida e a morte. A imagem torna-se, desta forma, um lugar de incerteza, onde o visível é constantemente atravessado pelo invisível e onde o corpo se aproxima aos poucos da condição de fantasma.

Esta imagem foi capturada digitalmente. Apesar da sua aparência granulosa, frequentemente associada à fotografia analógica, o resultado final foi alcançado através de um longo processo de experimentação, que envolveu múltiplas tentativas até encontrar a imagem que correspondia àquilo que procurava construir.

Numa fase posterior, recorri ao Adobe Photoshop para desenvolver o fundo da imagem através da sobreposição de diversas camadas. Foi este processo e a inversão das tonalidades da imagem que me permitiu criar o fundo quase pictórico, semelhante a uma superfície pincelada, da qual a figura parece emergir lentamente.

A utilização da minha própria imagem surgiu de forma natural, em parte devido à vulnerabilidade inerente à pose e à dificuldade de delegar essa exposição a outra pessoa. A autorrepresentação tem ocupado um lugar recorrente na minha prática artística e parece nascer de uma necessidade constante de explorar diferentes formas de me observar e de me construir através da imagem.
Contudo, quando olho para as fotografias que produzo, raramente sinto que estou a olhar para mim própria. Vejo antes uma figura construída, uma personagem que habita a imagem e que existe autonomamente em relação a quem a originou. Existe uma proximidade evidente entre ambas, mas também uma distância. Não me reconheço totalmente naquela presença; vejo alguém que se parece comigo, mas que pertence já ao universo da própria imagem, que já é um fantasma.

Ao nível material, optei pela impressão da peça em lona micro perfurada. Este suporte apresenta características que considero simultaneamente vantajosas e limitadoras. Por um lado, acentua a textura da imagem, intensificando

a presença do fundo e contribuindo para a atmosfera fantasmagórica que procuro construir. Além disso, trata-se de um material leve e de fácil instalação, particularmente adequado para uma obra de grandes dimensões. Por outro lado, o processo de impressão resultou na perda de alguns tons médios da imagem e revelou algumas imperfeições nos acabamentos.

Apesar dessas limitações, existe um aspeto do suporte que considero fundamental: a sua capacidade de adaptação à escala que procurava. Durante muito tempo hesitei sobre a forma de apresentar esta imagem, mas desde o início que imaginava uma obra capaz de ocupar o espaço de forma quase total, impondo-se fisicamente ao espectador. A possibilidade de imprimir em grande formato permitiu concretizar essa intenção, resultando numa peça com três metros e cinquenta de altura por dois metros e cinquenta de largura.

Idealmente, gostaria de ter produzido uma impressão com uma maior qualidade de reprodução e fiel aos tons.

Versos escritos para acompanhar a peça:

O silêncio sussurra-te ao ouvido:
amanhã não estarás só.
O silêncio sussurra-te ao ouvido:
amanhã habitarás
o lugar perene.

No entanto, tendo em conta os recursos disponíveis para a realização do projeto, a lona revelou-se a solução mais adequada, permitindo preservar aquilo que era mais essencial nesta obra: a escala e a forte presença no espaço expositivo.

A escrita ocupa também um lugar importante neste projeto. Muitos dos trabalhos foram acompanhados por leituras realizadas ao longo do mestrado, particularmente por poesia. Era frequentemente para esse território que me evadia quando sentia necessidade de me afastar da leitura teórica. Os versos que surgem nos trabalhos nasceram desse contacto com a poesia e dessas pausas necessárias. Sem me aperceber, a escrita acabou por se tornar mais uma ferramenta aliada à minha prática artística.



Fig.57
Imagem final de *Spectrum Silens,* Elisa Vieira, 2025



Fig.58
Imagem da peça exposta na exposição final do MAP realizada entre 15 e 19 de Janeiro de 2026, Elisa Vieira, 2026



Fig.59
Detalhe da peça na sala na exposição final do MAP realizada entre 15 e 19 de Janeiro de 2026, Elisa Vieira, 2026



Fig.60
Peça com referência de altura, Spectrum Silens,
Elisa Vieira, 2026

ELEGIA A UM ROSTO

Tal como em *Vultus Relictus,* este trabalho surge da continuidade das fotomontagens desenvolvidas ao longo do tempo. Trata-se de um conjunto em expansão, onde alguns rostos se repetem e novas construções emergem. Existe, neste processo, uma inquietação persistente em torno da imagem do rosto, não como representação de algo real, mas como construção visual imaginária.

Há algo nestes rostos fantasmagóricos que me continua a interessar: não são seres reais, mas imagens produzidas e manipuladas, que, ao serem impressas, adquirem uma presença maior e simultaneamente uma maior condição de desaparecimento. No caso da utilização da cianotipia, este paradoxo torna-se ainda mais evidente, uma vez que a imagem ganha vida ao mesmo tempo que se esmaece no próprio suporte.

Do ponto de vista técnico, este foi o trabalho mais exigente até agora. A impressão em cianotipia sobre superfícies não porosas revelou-se particularmente desafiante, exigindo a utilização de um médio que permitisse a adesão da emulsão fotossensível. Ao longo do processo, explorei diferentes soluções de preparação da superfície, desde métodos mais comuns a outros menos convencionais, como gelatina e agar-agar, até chegar ao material que se revelou eficaz: a cola de coelho, tradicionalmente utilizada na preparação de telas de pintura.

Este elemento funcionou como uma verdadeira ponte entre a química e o vidro, permitindo finalmente a fixação da imagem. O processo foi marcado por inúmeras tentativas falhadas, desde imagens parcialmente apagadas até perdas totais durante a lavagem. No entanto, quando consegui obter as primeiras impressões bem-sucedidas; que coincidem, aliás, com as primeiras fotomontagens destes rostos (Figuras 34 e 35), percebi que devia prosseguir por este caminho e tornar estas imagens peças finais.

O vidro introduz uma dimensão de volatilidade que me interessa particularmente. Permite variações subtis na perceção da cor, intensificando o azul característico da cianotipia e conferindo ao mesmo tempo uma sensação de instabilidade e mutação às imagens. Os rostos parecem ter uma existência própria, simultaneamente mais presente mas também mais instável.

As falhas, os riscos e acidentes do processo acabaram por ecoar na própria lógica de desaparecimento associada às imagens cemiteriais. Estes rostos inexistentes tornaram-se elegias visuais inscritas no vidro. A ambiguidade das expressões, entre a serenidade e o sofrimento, deixa em aberto a lei-

tura do espectador, que pode reconhecer neles traços familiares e questionar-se sobre a sua pertença ao domínio dos vivos ou dos mortos.

Elegia a um rosto é o título que atribui a este trabalho. A este conjunto que fui construindo, repetindo e transformando ao longo do tempo. Há sempre qualquer coisa nestes rostos que me escapa, mesmo quando parecem terminados, não ficam da forma como realmente idealizo. Este trabalho é feito do próprio processo, as impressões são realizadas e é como se estivessem sempre prestes a desfazer-se ou a tornar-se outra coisa.

Ao longo do caminho, comecei a aceitar que o que falha também pertence à imagem. O erro não interrompeu o processo mas acabou por o empurrar para outro sítio. Há uma espécie de vida própria nestes rostos, que não depende de mim, nem da minha intenção inicial, mas do modo como a matéria responde, que é diferente todas as vezes.

No fim, estes rostos são para mim, presenças estranhas que parecem sempre estar a ser vistas pela primeira vez.

No presente relatório, não estão ainda incluídas as peças finais, uma vez que o processo de impressão em vidro permanece incompleto devido a um erro ainda não identificado na aplicação da cola de coelho. Neste momento, apenas apresento os rostos em papel, de caráter ilustrativo, que servirão de base para as futuras impressões, bem como as experiências já realizadas ao longo da investigação do processo. O método revelou-se exigente e, por vezes, instável, exigindo persistência e uma constante adaptação às suas variações. Ainda assim, com o tempo que resta, acredito que o próprio processo continuará a ensinar-me através das imagens que vai produzindo.



Fig.61
Imagens Ilustrativas dos rostos impressos em vidro para *Elegia* a um Rosto, Elisa Vieira, 2026



Fig.62
Imagens Ilustrativas dos rostos impressos em vidro para *Elegia* a um Rosto, Elisa Vieira, 2026



Fig.63
Imagens Ilustrativas dos rostos impressos em vidro para *Elegia* a um Rosto, Elisa Vieira, 2026

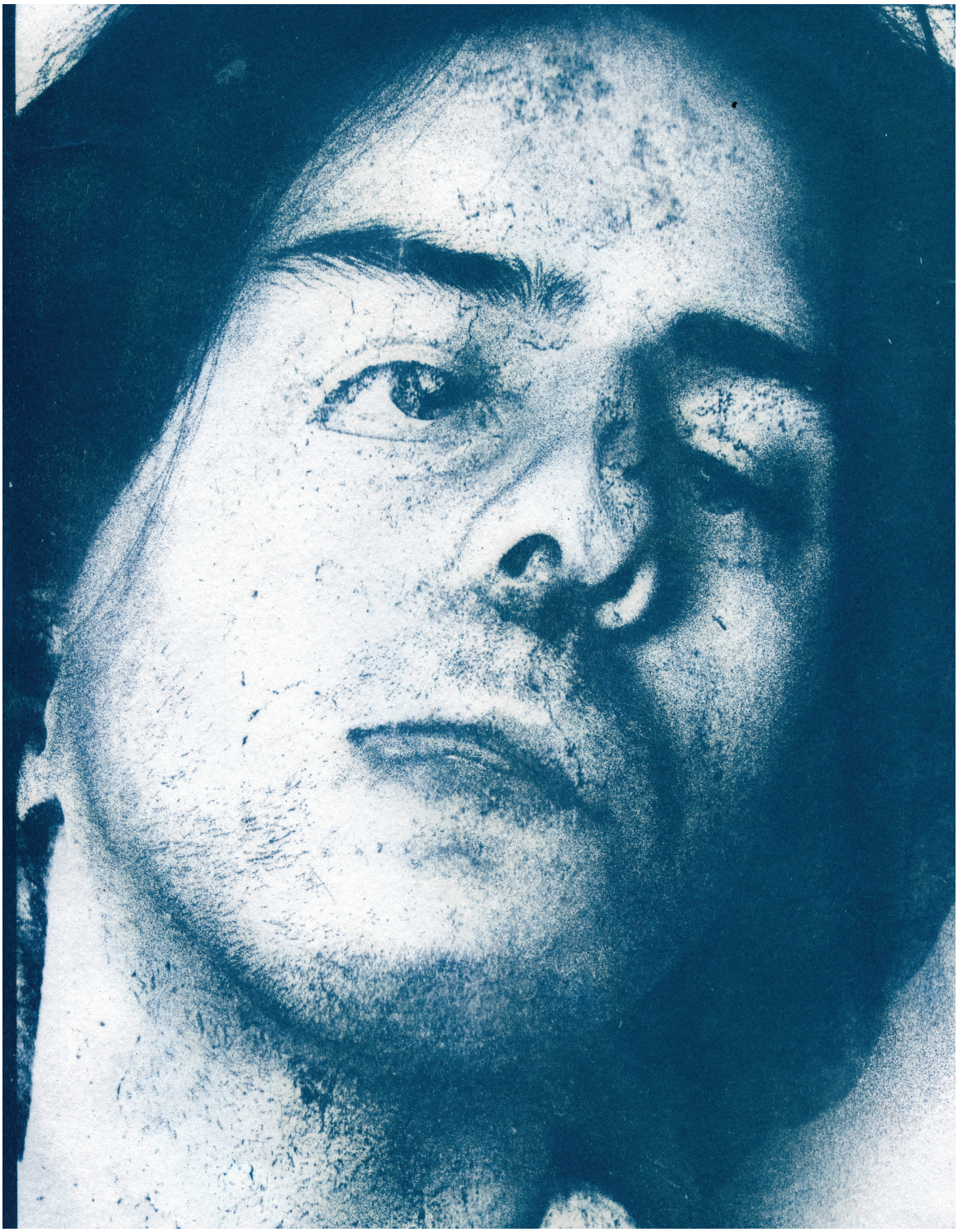


Fig.64
Imagens Ilustrativas dos rostos impressos em vidro para *Elegia* a um Rosto, Elisa Vieira, 2026



Fig.65
Imagens Ilustrativas dos rostos impressos em vidro para *Elegia* a um Rosto, Elisa Vieira, 2026



Fig.66
Imagens Ilustrativas dos rostos impressos em vidro
para *Elegia* a um Rosto, Elisa Vieira, 2026



Fig.67
Imagens Ilustrativas dos rostos impressos em vidro para *Elegia* a um Rosto, Elisa Vieira, 2026



Fig.68
Imagens Ilustrativas dos rostos impressos em vidro para *Elegia* a um Rosto, Elisa Vieira, 2026

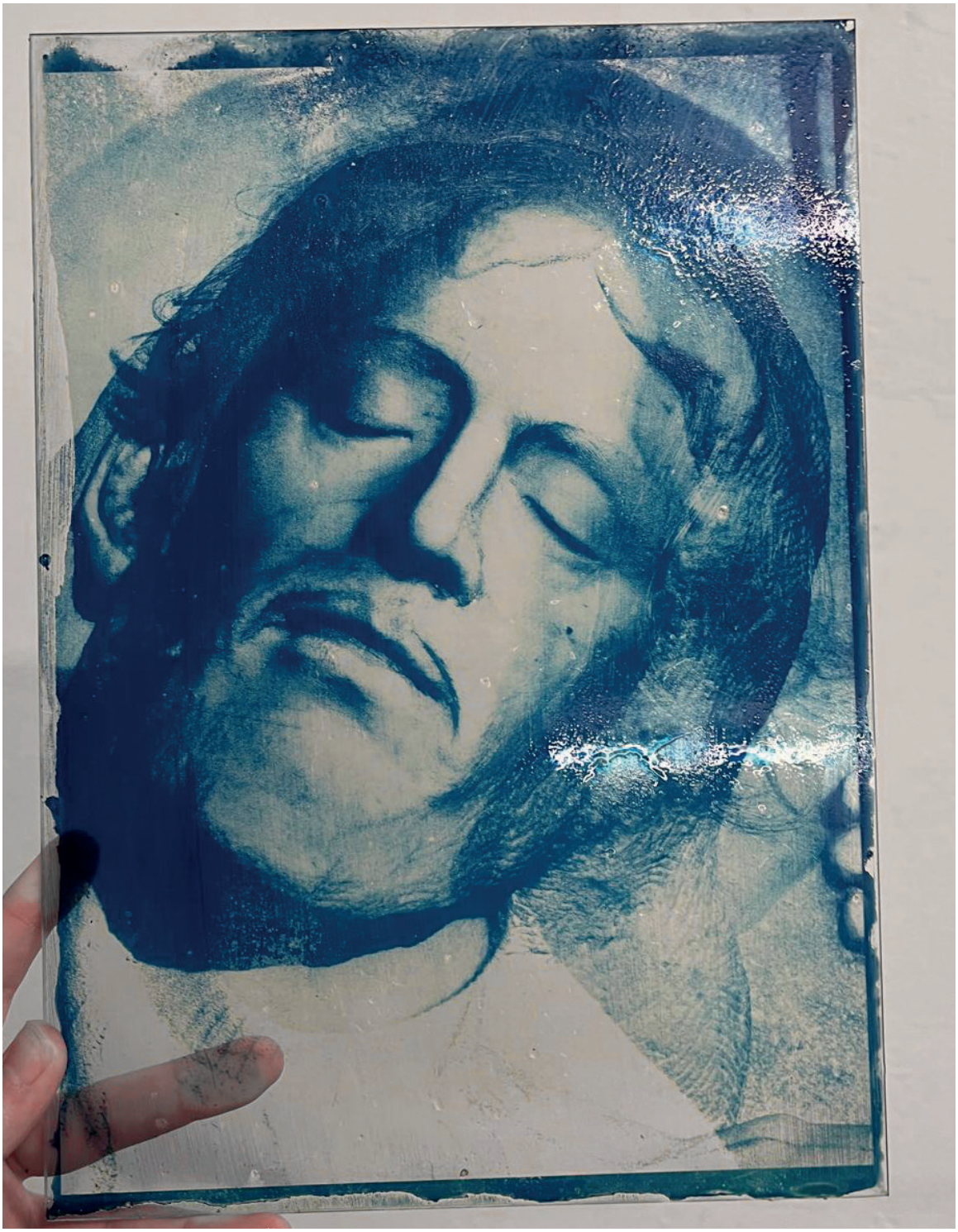


Fig.69
Primeira impressão alcançada em vidro antes
da tentativa de tingimento, Elisa Vieira, 2026



Fig.70
Segunda impressão alcançada em vidro antes
da tentativa de tingimento, Elisa Vieira, 2026



Fig.71
Tentativa de impressão falhada, Elisa Vieira , 2026



Fig.72
Tentativa de impressão falhada, Elisa Vieira , 2026



Fig.73
Primeira impressão depois da tentativa de tingimento
com café e chá preto, Elisa Vieira, 2026



Fig.74
Primeira impressão depois da tentativa de tingimento
com café e chá preto, Elisa Vieira, 2026



Fig.75
Última impressão obtida antes do erro
com a cola de coelho, Elisa Vieira, 2026

IMAGINES MORTIS

Um dos últimos trabalhos realizados para este projeto parte da tradição das máscaras funerárias romanas, as *imagines maiorum*, moldes em cera realizados a partir dos rostos dos mortos e preservados como testemunhos dos defuntos. Estas máscaras eram guardadas e exibidas como forma de perpetuar a presença dos antepassados, ocupando um lugar curioso entre o retrato e a memória.

O título remete também ao livro *Imagines Mortis*[9], associado às representações da morte e à tradição visual da *Dança Macabra*, onde a morte surge como força universal que atravessa todas as condições humanas.

O trabalho consiste numa sucessão de rostos em cera distribuídos ao longo da parede. A partir de um mesmo molde, os traços vão-se apagando progressivamente até se tornarem irreconhecíveis. O rosto individual torna-se ao longo da peça coletivo, perdendo aos poucos a sua identidade e transformando-se numa superfície vazia, sem qualquer traço de identificação.

Interessa-me particularmente esta relação entre o reconhecimento e anonimato, tal como em outras peças deste projeto, o rosto parece transportar vestígios do rosto anterior, mas também anuncia o seguinte, criando uma repetição que não produz permanência, mas desgaste visual. Os rostos parecem-nos todos iguais mas na sua génese são diferentes. Ao percorrer a peça o espectador assiste a uma lenta erosão da semelhança. Não existe um momento exato em que o rosto deixa de ser rosto; existe apenas a acumulação de pequenas perdas.

Este trabalho estabelece uma relação direta com as peças em torno do rosto desenvolvidas ao longo deste projeto, não apenas ao nível temático, mas também através dos processos, materiais e modos de construção da imagem. Em todos os trabalhos, a imagem surge como algo instável, em transformação, mais próxima de um vestígio do que de uma representação fixa. Seja nos rostos impressos em mármore ou nas cianotipias em vidro, persiste o interesse pelo que se vai desvanecendo, ao que nunca se fixa e ao que se constrói a partir das camadas do tempo e do erro.

Há uma continuidade clara na forma como o rosto é explorado ao longo de todo o projeto. Os rostos são superfícies em branco onde inscrevo figuras fantasmagóricas atravessadas pela morte e pelo silêncio.

Para este trabalho foram produzidos, e continuam a ser produzidos, diversos rostos em cera. A obra surgiu a par-

[9] *Imagines Mortis* corresponde a uma designação latina associada a edições da tradição da *Danse Macabre*, um conjunto de gravuras difundido na Europa a partir do século XVI. Entre as versões mais conhecidas encontra-se a série baseada em desenhos de Hans Holbein the Younger, gravados por Hans Lützelburger, onde a Morte é representada como figura que acompanha e confronta pessoas de diferentes estatutos sociais. A obra circulou amplamente a partir da edição de Lyon, tornando-se uma referência central na iconografia europeia da morte.

tir de uma exploração técnica que nunca tinha integrado na minha prática artística. Com a ajuda de Indigo Lopes, foi realizado um molde do meu rosto, do qual resultaram quatro peças, que juntas formaram o rosto. Desde o início, interessou-me preservar as linhas de apartação entre essas peças para destacar o próprio processo de construção do rosto.

Ser o modelo da peça revelou-se uma experiência inesperadamente desafiante. Durante o processo de moldagem, houve momentos de completa privação da visão e da fala, uma sensação de suspensão que me confrontou com uma vulnerabilidade pouco habitual. A experiência teve algo de inquietante e macabro, não apenas pela proximidade com as máscaras mortuárias que inspiraram o trabalho, mas também pela estranheza de me tornar simultaneamente matéria e objeto da obra.

Depois da realização da madre em gesso onde encaixaram as peças, iniciou-se a preparação da mistura de cera e parafina utilizada para construir os positivos. A limpeza da cera, ainda em favo, foi um processo lento e exigente: foi necessário derretê-la em banho-maria e filtrá-la sucessivamente antes de a combinar com a parafina. Optei por utilizar uma maior proporção de parafina, procurando obter um rosto menos opaco e menos amarelado, capaz de preservar alguma translucidez.

À medida que aplicava a mistura no molde, fui compreendendo a espessura que procurava para cada rosto, embora tenham surgido inevitavelmente pequenas variações. Depois de consolidada, a peça era mergulhada em água e retirada do molde. É sempre nesse momento que o rosto reaparece pela primeira vez, emergindo lentamente da matéria que o formou.

Tal como acontece noutros trabalhos deste projeto, o processo assume aqui um papel tão importante quanto o resultado final. A repetição constante do mesmo gesto foi gerando uma estranha sensação de saturação. Durante horas, fui confrontada com o meu próprio rosto, reproduzido vezes sem conta, ligeiramente diferente em cada versão. Apesar dessas diferenças, existe um momento em que deixamos de olhar para um rosto específico. A repetição tornou-o ainda mais abstrato.

É talvez nesse ponto que *Imagines Mortis* encontra o seu lugar. Mais do que um conjunto de rostos, o trabalho nasce dessa insistência em regressar continuamente à mesma imagem, observando as pequenas alterações que a matéria e a repetição introduziram. Ao fim de tantas reproduções, o que

permanece já não é necessariamente um rosto, mas a persistência de uma forma que continua a regressar.
Foram realizadas várias tentativas de impressão sobre a cera. Numa fase inicial, recorri ao mesmo método utilizado nas primeiras experiências sobre mármore, mas rapidamente percebi que não seria através da transferência de imagem que as peças finais deste trabalho se iriam concretizar.
Ao longo do processo, experimentei diferentes soluções na tentativa de fazer aderir a emulsão de cianotipia à superfície da cera. Contudo, se no vidro esse desafio já se revelou complexo, na cera tornou-se ainda mais difícil. A natureza do material, particularmente a sua resistência a substâncias à base de água, limitou significativamente as possibilidades de fixação da imagem.

Perante estas dificuldades, optei por abandonar a ideia de imprimir os rostos. Esta decisão não resultou da falta de experimentação, mas de uma compreensão gradual das características do próprio material. Com o tempo, percebi que a cera possuía uma presença suficiente por si só. A introdução da cianotipia acrescentaria uma nova camada de significado, mas também desviaria a atenção de qualidades que me interessavam especialmente a ideia de fragilidade e a proximidade física da matéria ao corpo. Assim, os rostos permaneceram sem impressão, não como uma solução de recurso, mas como uma escolha que surgiu da própria escuta do processo e do material.



Fig.76
Reproduções finais de *Imagines Mortis*,
Elisa Vieira, 2026



Fig.77
Reprodução final, *Imagines Mortis,*
Elisa Vieira 2026



Fig.78
Detalhe de reprodução final de *Imagines Mortis*,
Elisa Vieira, 2026



Fig.79
Processo de realização do molde para
Imagines Mortis, Elisa Vieira, 2026



Fig.80
Imagem da realização da madre onde encaixam as 4 peças em gesso, *Imagines Mortis,* Elisa Vieira, 2026



Fig.81
Imagem do molde seco com detalhe do destaque das apartações, *Imagines Mortis,* Elisa Vieira, 2026



Fig.82
Imagem da colocação da camada de vaselina antes da colocação da cera e da parafina para *Imagines Mortis,* Elisa Vieira, 2026



Fig.83
Imagem da colocação da mistura de cera e parafina no molde, *Imagines Mortis,* Elisa Vieira, 2026

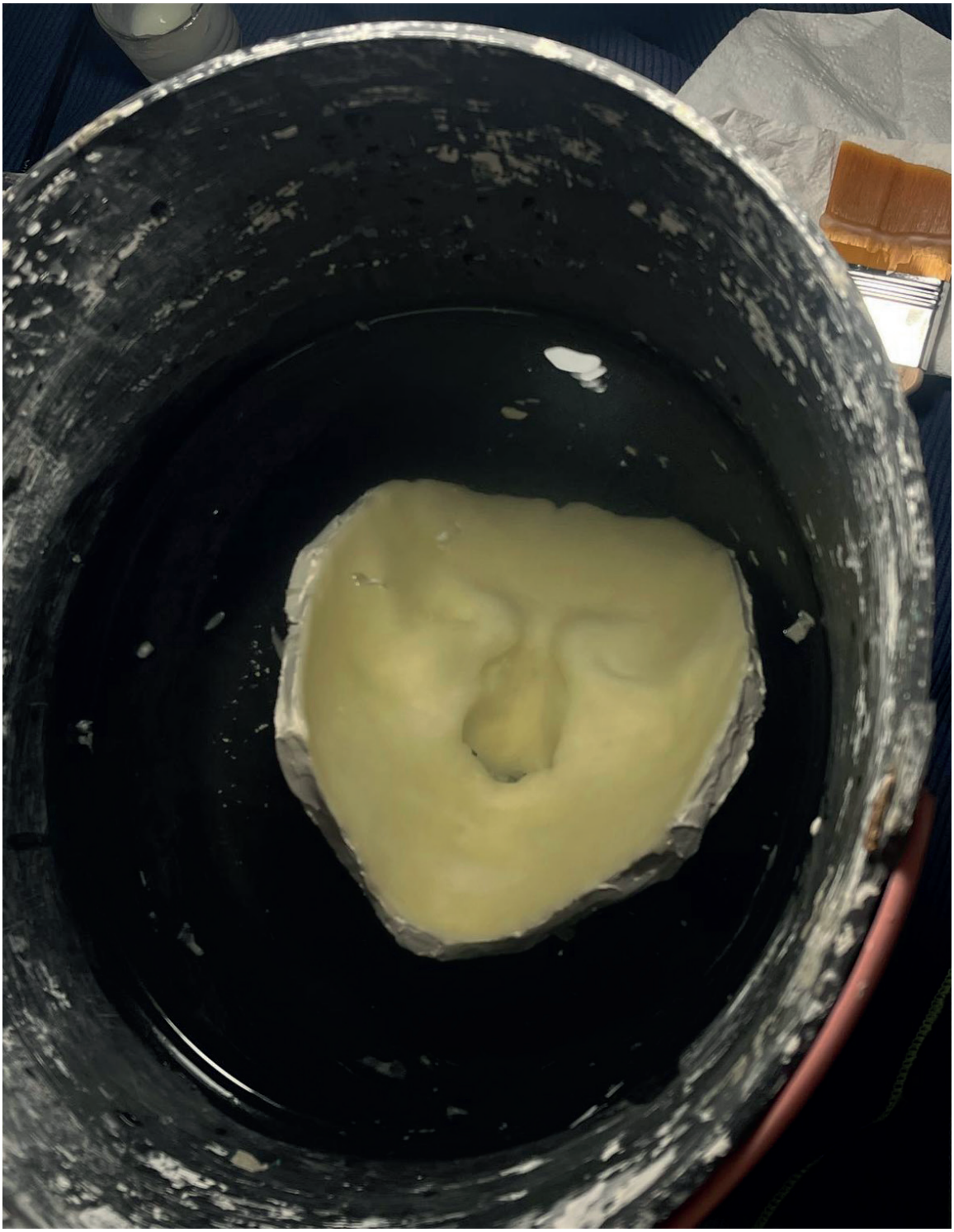


Fig.84
Imersão do molde em água já com a mistura para obter o positivo, *Imagines Mortis,* Elisa Vieira, 2026



Fig.85
Remoção do molde para obtenção do positivo
de *Imagines Mortis,* Elisa Vieira, 2026



Fig.86
Tentativa de impressão com emulsão de cianotipia, Elisa Vieira, 2026



Fig.87
Resultado final da tentativa de impressão com emulsão de cianotipia, Elisa Vieira, 2026

LIVRO DE ARTISTA

Como última peça integrante deste projeto, decidi desenvolver um livro de artista que reúne alguns dos poemas escritos ao longo do processo e que, simultaneamente, se afirma como um objeto expositivo.

O livro encontra-se ainda em execução, mas está pensado como um objeto de dupla leitura: de um lado, quatro poemas organizados de forma sequencial; do outro, uma imagem que se desdobra numa escala maior, mas que mantém a possibilidade de ser novamente dobrada e reconfigurada no formato do livro. Este movimento da expansão da imagem interessa-me bastante pois prolonga, no próprio objeto, a ideia de transformação e mutabilidade que atravessa todo o projeto.

A imagem que integra o livro corresponde a uma fotografia que funciona como uma ilustração dos poemas. Porém não a considero uma tradução literal do texto mas um prolongamento do seu imaginário. O texto e a imagem surgem aqui como partes de um corpo único em construção, onde a leitura depende também do gesto de interação com o objeto.

Desta forma, este livro não funciona apenas como suporte de documentação ou como uma espécie de conclusão do projeto, mas como um objeto de experimentação, onde a relação entre imagem, escrita e processo continuam a interrelacionar-se e em constante mutação.

Neste relatório incluem-se os poemas, a imagem final e alguns esboços já realizados ao longo do processo. A impressão final está pensada para ser realizada num papel leve, mas com textura, como papel de algodão, de forma a preservar, tanto quanto possível, a relação com a cianotipia original.

Em nome da terra

O silêncio reina
Entre todas aquelas faces que desconhece
Vagueia na procura de um lugar para permanecer
E nos corpos que jazem na terra húmida e fria
Encontra por fim o lugar sem regresso

Vigília

Pus uma fotografia tua
no canto mais escuro do atelier

ela foi desaparecendo aos poucos
como cera quente
como prece silenciosa
como flores que não resistem
sem luz do sol

mas ainda hoje
passado tanto tempo
quando fecho a luz
ela reaparece
e habita na minha escuridão.

31-12-2024

Os ponteiros deste relógio
rodam em sentido contrário
Volto sempre ao mesmo lugar
Onde te vi partir

Para sempre

Escrevo sobre a morte mas não estou morto.
Escrevo sobre a vida enquanto penso na morte.
Cubro-te o rosto uma última vez.
O véu que cai sobre a tua face é branco,
como as flores que te deixei,
como as páginas onde continuo a escrever,
na esperança de que o silêncio ainda saiba o teu nome.



Fig.88
Imagem Final que consta no livro de artista,
Elisa Vieira, 2026





Fig.89
Esboço digital do livro,
Elisa Vieira, 2026


PARA SEMPRE
Escrevo sobre a morte mas não estou morto.
Escrevo sobre a vida enquanto penso na morte.
Cubro-te o rosto uma última vez.
O véu que cai sobre a tua face é branco,
como as flores que te deixei,
como as páginas onde continuo a escrever,
na esperança de que o silêncio ainda saiba o teu nome.

INVENTÁRIO DO PROCESSO

Ao longo do relatório fui destacando a importância do processo no desenvolvimento do projeto, e essa dimensão estende-se também à exposição, onde serão apresentados os vários objetos que acompanharam as diferentes fases do trabalho, mas que nunca chegaram a objetos finais. Estes serão organizados como um inventário de natureza quase museológica, dispostos numa mesa que convida à aproximação e à leitura dos materiais.

Entre pedra, vidro e cera, estes objetos não devem ser entendidos como peças finais, mas como marcas de um percurso em construção. Reunidos, tornam visível a sequência de tentativas e falhas que estruturaram todo o projeto, permitindo perceber de que forma o processo, com as suas incertezas e desvios, foi determinante para o resultado final.

Para além dos objetos já apresentados ao longo deste relatório, as imagens que se seguem apresentam outros exemplos de experiências realizadas no decorrer do processo.



Fig.90
Experiência de impressão em mármore,
Elisa Vieira, 2025



Fig.91
Experiência de impressão em vidro,
Elisa Vieira, 2026



Fig.92
Experiência de transferência de papel em cera, Elisa Vieira, 2026

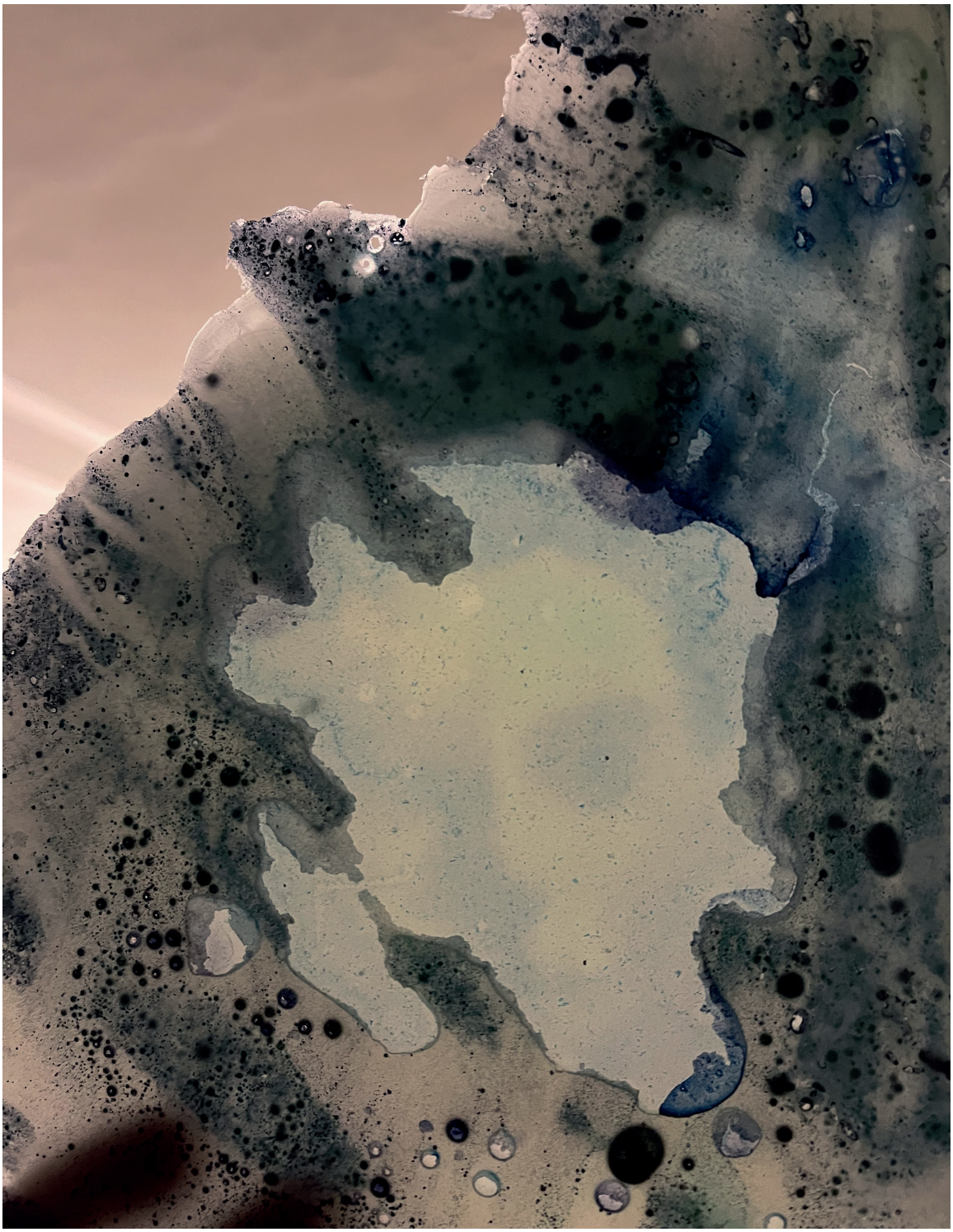


Fig.93
Experiência de tentativa de impressão depois de misturar a cera líquida e a emulsão da cianotipia, Elisa Vieira, 2026



Fig.94
Experiência de impressão em vidro
de espelho, Elisa Vieira, 2026



Fig.95
Experiência de impressão em vidro,
Elisa Vieira, 2026



Fig.94
Experiência de impressão em mármore azul, Elisa Vieira, 2025

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois da realização deste projeto, percebo que este é um tema que nunca será fechado nem permitirá conclusões definitivas. A morte, enquanto objeto de reflexão e de criação, revela-se sempre atravessada pela experiência individual, pelo contexto e pela forma como cada um se aproxima dela. No início do projeto, tudo o que queria era explorar de forma abrangente tudo aquilo que estava relacionado com a morte, mas rapidamente entendi que a forma como este tema é explorado depende profundamente de cada pessoa. O contacto com o trabalho de outra colega do MAP, onde a temática é semelhante fez-me perceber o quão radicalmente diferentes estas experiências podem ser, mesmo quando partem do mesmo ponto.

Este projeto provém da minha própria experiência com a morte, que me deixou, em diversas alturas, um vazio tão grande que achava que nunca iria conseguir preencher. E a verdade é que há vazios que não voltam a ser habitados; apenas as memórias permanecem e, com o tempo, vão-se esvaindo. O conjunto destes trabalhos é a representação disso mesmo: da imagem que vai desaparecendo constantemente das nossas vidas, dos lugares, dos rostos e das pessoas que vamos perdendo.

Ao mesmo tempo, este projeto construiu-se a partir de um diálogo constante entre a investigação teórica e a prática artística, numa lógica de circularidade entre pensamento e produção. O contacto com diferentes perspetivas filosóficas, históricas e artísticas sobre a morte, a memória, a imagem e a ausência foi determinante para o seu desenvolvimento, não apenas enquanto enquadramento conceptual, mas também como uma ferramenta essencial de reflexão e construção. As ideias que percorrem este relatório encontram-se profundamente interligadas; dificilmente uma poderia existir sem a outra.

Ao longo do processo, deparei-me inúmeras vezes com escolhas difíceis perante a vastidão de referências e caminhos de investigação que iam surgindo. Por se tratar de um tema tão abrangente, foi necessário delimitar um percurso próprio, identificando aquilo que se revelava mais pertinente para as questões que orientavam o trabalho. A investigação teórica permitiu-me compreender que muitas das inquietações que emergiam na prática artística pertencem a um campo mais amplo de pensamento e criação, onde diferentes autores, obras e perspetivas dialogam entre si.

O meu processo constituiu-se como uma teia de relações, na qual cada leitura, cada referência e cada descoberta acabaram por influenciar a forma como pensava e desenvolvia o trabalho. Mais do que acompanhar a prática, a teoria tor-

nou-se uma parte integrante dela, influenciando decisões formais, métodos de trabalho e a própria compreensão da relação entre fotografia, memória, perda e desaparecimento.

Neste sentido, a prática artística e a investigação teórica não funcionaram como dimensões autónomas, mas como processos complementares, enquadrados numa metodologia prática-reflexiva, que se alimentaram mutuamente ao longo de todo o percurso, contribuindo de forma decisiva para a construção deste projeto.

Percebi também que, ainda que isso possa parecer um lugar-comum, o mais importante não é o final, mas o processo que percorremos. Habitei durante muito tempo as minhas imagens e sinto agora a necessidade de me libertar delas, de as devolver ao mundo, para que nelas possa também existir a universalidade que fui procurando ao longo de todo o trabalho.

Houve momentos em que escrever sobre esta temática foi extremamente desafiante, sobretudo nos dias mais nostálgicos, em que tudo o que desejava era trazer de volta coisas que já tinham partido há muito tempo. Ainda assim, esses momentos fizeram parte do próprio processo e acabaram também por dar forma ao trabalho.

Este projeto é o meu lugar perante a morte. Espero que nele, outros possam também encontrar e habitar, por momentos, em silêncio, a morte.

BIBLIOGRAFIA CITADA

Anghel, G. (2019). Pop-mortem Joel-Peter Witkin: Máscaras de carne. *Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura*, pp. 147-157.

Barthes, R. (2009). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.

Belting, H. (2014). *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM .

Belting, H. (2019). *Faces - Uma História do Rosto* . KKYM.

Berger, J. (2013). *Understanding A Photograph* . Penguin Books.

Berger, J. (2018). *Modos de Ver* . Lisboa: Antígona.

Burkert, W. (1983). *Homo Necans The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*. (P. Bing, Trad.) University of California Press Berkeley and Los Angeles, California .

Cantor, S. (Realizador). (2005). *What Remains: The Life and Work of Sally Mann* [Filme].

Cardoso, L. (2025). *A Mais Rara Conjunção* . Araucária.

Cioran, E. (1995). *Breviário de Decomposição* . (J. T. Brum, Trad.) Rocco.

Corbin, A. (2025). *História do Silêncio* . Quetzal Editores .

Eliade, M. (1988). *História das Ideias e Crenças Religiosas.* Rés- Editora .

Fleischer, A. (Realizador). (2001). Contacts Vol.3 - Christian Boltanski [Filme]. Obtido de https://youtu.be/6xDOWnsJ-CM?si=Hq18YVirrk9aXvDr

Gil, J. (2023). *Morte e Democracia* . Relógio D'Água.

Harris, R. (2020). *Photography and Death - Framing Death throughout History* . Emerald Publishing .

Heidegger, M. (2014). *Ser E Tempo.* (F. Castilho, Trad.) Editora Vozes.

Huberman, G. D. (2005). *O que vemos, o que nos olha.* (P. Neves, Trad.) Editora 34.

Huberman, G. D. (2019). *Imagens Apesar De Tudo* . Lisboa: KKYM+ EAUM.

Levinas, E. (2012). *Deus, a Morte e o Tempo.* Lisboa: Edições 70.

Levinas, E. (2014). *Totalidade e Infinito.* Edições 70.

Lourenço, F. (2018). *Odisseia de Homero.* Canto 11 v 490. Quetzal Editores.

Lourenço, F. (2019). Ilíada de Homero. Quetzal Editores.

Mann, S. (2024). *Hold Still* . PENGUIN BOOKS LTD.

Monteiro, J. G., & Araújo, L. M. (2023). História das Religiões - Da origem dos deuses às religiões do futuro. Em J. G. Monteiro, *História das Religiões - Da origem dos deuses às religiões do futuro.* Lisboa: Manuscrito.

Morin, E. (1988). *O Homem e a Morte* . Publicações Europa-América .

Neves, E. (2016). *O Auto-Retrato: fotografia e subjectivação.* Palimpsesto .

RD, L. &. (s.d.). *The Photo Academy.* Obtido de The Photo Academy: https://thephotoacademy.com/en/magazine/joel-peter-witkins-famous-photographer

Rennó, R. (s.d.). *rosangelarenno.* Obtido em 14 de Maio de 2026, de rosangela-renno: https://rosangelarenno.com/wedding-landscape-1

Ruby, J. (1995). *Secure the Shadow - Death and Photography in America* . The MIT Press.

Séneca. (2022). *Manual de instruções para a morte* . VS.Editor .

Serrano, A. (1 de Abril de 1993). Bomb Magazine . (A. Blume, Entrevistador) Bomb Magazine . Obtido https://bombmagazine.org/articles/1993/04/01/andres-serrano/

Sontag, S. (2015). *Olhando o Sofrimento dos Outros* . Quetzal Editores .

Witkin, J. P. (s.d.). The Photo Academy. (L. &. RD, Entrevistador) Obtido de The Photo Academy: https://thephotoacademy.com/en/magazine/joel-peter-witkins-famous-photographer

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Berto, A. (2017). *O Medo* . Lisboa: Assírio & Alvim .

carvalho, J. a. (Junho de 2014). Arquivo e Memória: circuitos mnemónicos. *Arquivo e Memória: circuitos mnemónicos.*

Derrida, J. (1930-2001). Mal de Arquivo: *uma impressão freudiana.* Rio de Janeiro: Relume dumará.

Eliade, M. (2016). *O Sagrado e o Profano* . Lisboa: Relógio D'Água .

Faria, D. (2021). *Sétimo Dia* . Assírio e Alvim .

Ferreira, V. (1990). *Em nome da terra.* Bertrand Editora.

Ferreira, V. (2004). *Para Sempre*. Bertrand Editora.

Foucault, M. (2008). *A arqueologia do saber* . Rio de Janeiro: Editora forense universitária .

Gheerbrant, J. C. (1994). *Dicionário dos Símbolos.* Editorial Teorema.

Guibert, H. (2023). *A Imagem Fantasma* . Lisboa: BCF Editores.

Joan Fontcuberta, X. A. (2020). *Revelaciones- Dos ensayos sobre fotografía.* Editorial GG.

Margarit, J. (2020). *Misteriosamente Feliz* . Flâneur / Língua Morta.

Mendonça, J. T. (2021). A noite abre meus olhos. Em J. T. Mendonça, *A Papoila e o Monge.* Lisboa: Assírio & Alvim.

Min, Z. (2023). Silêncio, Louvor. Em Antologia, *Silêncio, Louvor.* Porto: Flâneur.

Oliveira, M. d. (Realizador). (2010). *O estranho caso de Angélica* [Filme].

Oliver, M. (2022). Pássaro Vermelho. Em M. Oliver, *Pássaro Vermelho.* Porto: Flâneur.

Osório, A. (2016). *A felicidade da luz.* Assírio e Alvim.

Pasolini, P. P. (Realizador). (1962). *Mamma Roma* [Filme].

Pasolini, P. P. (Realizador). (1964). *Il Vangelo Secondo Matteo* [Filme].

Pereira, R. B. (2024). A Solitária Morte por Desgosto: Considerações sobre o Sofrimento e a Finitude. *Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto.* Obtido de https://hdl.handle.net/10216/163266

Rosa, A. R. (2001). *Antologia Poética*. Publicações Dom Quixote .

EXPOSIÇÃO E PROVA PÚBLICA DE MESTRADO

A exposição final e a respetiva defesa pública, etapas fundamentais deste projeto, realizaram-se no dia 11 de setembro de 2026, no Museu da FBAUP. Este momento permitiu apresentar o conjunto das obras desenvolvidas ao longo da investigação, proporcionando uma visão global do trabalho realizado e possibilitando a sua ativação em contexto expositivo. A concretização desta etapa constituiu, assim, um momento de síntese e partilha do percurso desenvolvido, assinalando a conclusão do projeto através da apresentação pública dos seus resultados. Este capítulo reúne o registo fotográfico da exposição e os restantes elementos documentais relativos à sua realização.





Fig.97
Cartaz e folha de sala desenvolvido pelo Qualia Colective, 2026





Fig.98 e 99
Vistas Gerais, Elisa Vieira, 2026



Fig.100
Vista Geral, *Spectrum Silens*,
Elisa Vieira, 2026



Fig.101
Visitante a observar *Spectrum Silens*,
André Nogueira, 2026





Fig.102 e 103.
Detalhes de Elegia a um rosto,
Elisa Vieira, 2026



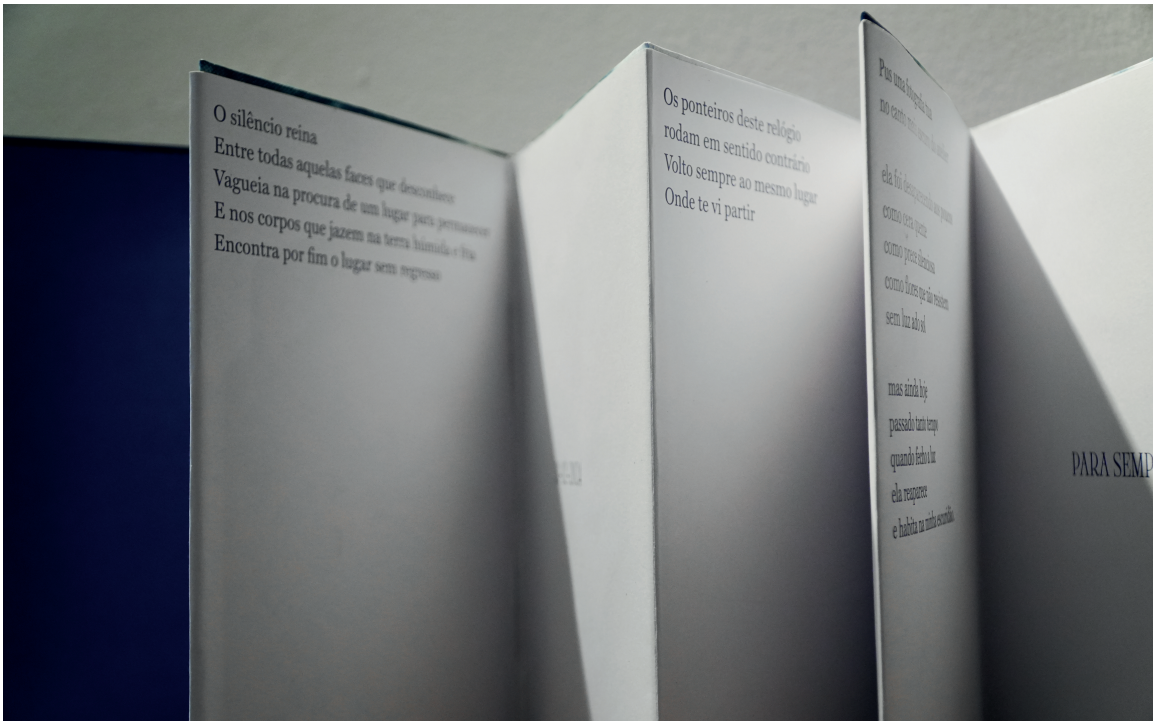


Fig.104
Detalhe de *Imagines Mortis,*
André Nogueira, 2026

Fig.105
Detalhe de *Imago*,
Elisa Vieira, 2026



Fig 106.
Detalhe da mesa do processo,
Elisa Vieira, 2026



Fig.107
Detalhe de *Imago*,
Elisa Vieira, 2026



Fig.108
Vultus Relictus,
Elisa Vieira , 2026

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. *Autoportrait en noyé*, Hippolyte Bayard, 1840
Figura 2. Sem título, J. W. Black & Company, Boston 1880-1896
Figura 3. *Gustav Borgen*, Bernhard Cathrinus Pauss, 1907
Figura 4. *Study of a Dead Child*, Julia Margaret Cameron, Albumen Silver Print, 1868
Figura 5. Sem título, R.C. Houser, Michigan City, 1894
Figura 6. Conjunto de Cartes de Visite, William H. Mumler, 1850-1870
Figura 7. Imagens do Sonderkomando, negativo nº 277 e 278
Figura 8. Imagens do Sonderkomando, negativo 282 e 283
Figura 9. *The good father*, Sally Mann, Immediate Family, 1992
Figura 10. *The last light*, Sally Mann, Immediate Family, 1992
Figura 11. *Black eye*, Sally Mann, Immediate Family, 1992
Figura 12. *Candy Cigarette*, Sally Mann, Immediate Family, 1992
Figura 13. *At Warm Springs*, Sally Mann, Immediate Family, 1992
Figura 14. *The Last Time Emmett Modeled Nude*, Sally Mann, Immediate Family, 1992
Figura 15. *Body Farm*, Sally Mann, 2000-2003
Figura 16. *Still Life*, Marseilles, Joel- Peter Witkin, 1982
Figura 17. *The Kiss*, Joel-Peter Witkin, 1982
Figura 18. *Teatro di Morte*, Joel-Peter Witkin, 1989
Figura 19. *Anna Akhmatova*, Joel-Peter Witkin, 1998
Figura 20. *Harvest, Philadelphia*, Joel-Peter Witkin, 1984
Figura 21. *Homicide*, Andres Serrano, The Morgue, 1992
Figura 22. *Hacked to Death*, Andres Serrano, The Morgue, 1992
Figura 23. *Killed by Four Great Danes*, Andres Serrano, The Morgue, 1992
Figura 24. *Death by Drowning*, Andres Serrano, The Morgue, 1992
Figura 25. *Death Unknown*, Andres Serrano, The Morgue, 1992
Figura 26. *Infectious Pneumonia*, Andres Serrano, The Morgue, 1992
Figura 27. *Piss Christ*, Andres Serrano, 1987
Figura 28. *Réserve des Suisses morts*, Christian Boltanski, 1990
Figura 29. *Wedding Landscapes*, Rosangela Rennó, 1996
Figura 30. *Cemitério de Gatão*, Amarante, Elisa Vieira, 2025
Figura 31. Cemitério do Alto de São João em Lisboa, Elisa Vieira, 2026
Figura 32. Cemitério de Poblenou, Barcelona, Elisa Vieira, 2023
Figura 33. Cemitério de Montjuic, Barcelona, Elisa Vieira , 2023
Figura 34. Primeira fotomontagem realizada, Elisa Vieira, 2024
Figura 35. Segunda fotomontagem realizada, Elisa Vieira, 2024
Figura 36. Experiências realizadas com líquido de transferência em vidro, Elisa Vieira 2024
Figura 37. Experiência realizada com líquido de transferência em vidro de espelho, Elisa Vieira, 2024
Figura 38. Experiência realizada com líquido de transferência em mármore, Elisa Vieira, 2024
Figura 39 a 46. Peças finais de *Vultus Relictus*, Elisa Vieira, 2025
Figura 47. *Vultus Relictus*, Elisa Vieira, 2025
Figura 48. Detalhe de *Vultus Relictus*, Elisa Vieira, 2025
Figura 49 a 54. Frames de *Silentium*, Elisa Vieira, 2025/2026
Figura 55. Processo de Impressão de *Silentium*, Elisa Vieira, 2025/2026
Figura 56. Detalhe dos frames de *Silentium* impressos antes da digitalização, Elisa Vieira, 2025/2026
Figura 57. Imagem final de *Spectrum Silens*, Elisa Vieira, 2025
Figura 58. Imagem da peça *Spectrum Silens* exposta na exposição final do MAP realizada entre 15 e 19 de Janeiro de 2026, Elisa Vieira, 2026

Figura 59. Detalhe da peça na sala na exposição final do MAP realizada entre 15 e 19 de Janeiro de 2026, Elisa Vieira, 2026
Figura 60. Imagem com referência de altura, *Spectrum Silens*, Elisa Vieira, 2026
Figura 61 a 68. Imagens Ilustrativas dos rostos impressos em vidro para Elegia a um Rosto, Elisa Vieira, 2026
Figura 69. Primeira impressão alcançada em vidro antes da tentativa de tingimento, Elisa Vieira, 2026
Figura 70. Segunda impressão alcançada em vidro antes da tentativa de tingimento, Elisa Vieira, 2026
Figura 71 e 72. Tentativa de Impressão falhada, Elisa Vieira , 2026
Figura 73. Primeira impressão depois da tentativa de tingimento com café e chá preto, Elisa Vieira, 2026
Figura 74. Segunda impressão depois da tentativa de tingimento com café e chá preto, Elisa Vieira, 2026
Figura 75. Última impressão obtida antes do erro com a cola de coelho, Elisa Vieira, 2026
Figura 76. Reproduções finais de *Imagines Mortis*, Elisa Vieira, 2026
Figura 77. Reprodução final, *Imagines Mortis*, Elisa Vieira 2026
Figura 78. Detalhe de reprodução final de *Imagines Mortis*, Elisa Vieira, 2026
Figura 79. Processo de realização do molde para *Imagines Mortis*, Elisa Vieira, 2026
Figura 80. Imagem da realização da madre onde encaixam as 4 peças em gesso, *Imagines Mortis,* Elisa Vieira, 2026
Figura 81. Imagem do molde seco com detalhe do destaque das apartações, *Imagines Mortis*, Elisa Vieira, 2026
Figura 82. Imagem da colocação da camada de vaselina antes da colocação da cera e da parafina para Imagines Mortis, Elisa Vieira, 2026
Figura 83. Imagem da colocação da mistura de cera e parafina no molde, *Imagines Mortis*, Elisa Vieira, 2026
Figura 84. Imersão do molde em água já com a mistura para obter o positivo, *Imagines Mortis,* Elisa Vieira, 2026
Figura 85. Remoção do molde para obtenção do positivo de *Imagines Mortis*, Elisa Vieira, 2026
Figura 86. Tentativa de impressão com emulsão de cianotipia, Elisa Vieira, 2026
Figura 87. Resultado final da tentativa de impressão com emulsão de cianotipia, Elisa Vieira, 2026
Figura 88. Imagem Final que consta no livro de artista, Elisa Vieira, 2026
Figura 89. Esboço do Livro, Elisa Vieira, 2026
Figura 90. Experiência de impressão em mármore, Elisa Vieira, 2025
Figura 91. Experiência de impressão em vidro, Elisa Vieira, 2026
Figura 92. Experiência de transferência de papel em cera, Elisa Vieira, 2026
Figura 93. Experiência de tentativa de impressão depois de misturar a cera líquida e a emulsão da cianotipia, Elisa Vieira, 2026
Figura 94. Experiência de impressão em vidro de espelho, Elisa Vieira, 2026
Figura 95. Experiência de impressão em vidro, Elisa Vieira, 2026
Figura 96. Experiência de impressão em mármore azul, Elisa Vieira, 2025
Figura 97 Cartaz e folha de sala desenvolvido pelo Qualia Colective, 2026
Figura 98 e 99 Vistas Gerais, Elisa Vieira, 2026
Figura 100 Vista Geral, *Spectrum Silens*, Elisa Vieira, 2026
Figura 101 Visitante a observar *Spectrum Silens*, André Nogueira, 2026
Figura 102 e 103 Detalhes de Elegia a um rosto, Elisa Vieira, 2026
Figura 104 Detalhe de *Imagines Mortis*, André Nogueira, 2026

Figura 105. Detalhe de *Imago*, Elisa Vieira, 2026
Figura 106. Detalhe de *Imago*, Elisa Vieira, 2026
Figura 107. Detalhe da mesa do processo, Elisa Vieira, 2026
Figura 108 *Vultus Relictus*, Elisa Vieira , 2026

