



CATOLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

PONTOS DE COINCIDÊNCIA - ENTRE O SOM E A MEMÓRIA

Relatório de Projeto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Som e Imagem

Matilde Maria Botelho Sardo

Porto, Dezembro 2021



CATOLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

PONTOS DE COINCIDÊNCIA - ENTRE O SOM E A MEMÓRIA

Relatório de Projeto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Som e Imagem

- Especialização em Design de Som -

Matilde Maria Botelho Sardo

Trabalho efectuado sob a orientação de
Prof. Doutor José Alberto Gomes

Coorientação de
Prof. Doutor Diogo Tudela

Porto, Dezembro 2021

Dedicatória

À avó Tina e avô Mica.

Ao avô Flávio e avó Romirinha.

Agradecimentos

Agradeço ao Professor Doutor José Alberto Gomes, pela sua orientação durante o desenvolvimento do trabalho, ajuda e compreensão tanto durante os processos práticos como conceptuais.

Ao Professor Doutor Diogo Tudela pelo incansável apoio, principalmente, durante a etapa de montagem da instalação, e atenção perante a mesma.

Ao Professor Doutor José Vasco Carvalho por ter me auxiliado em diversos momentos deste trabalho, durante a fase de montagem do projeto e na resolução das diferentes questões administrativas.

À minha mãe e revisora, que dedicou muito do seu tempo a auxiliar-me com este, e outros, projetos. À sua insistência para comigo e em cada momento e fase do trabalho, para que cada elemento se realizasse como previsto ou como imaginado por mim, e por toda a sua compreensão e paciência durante este último ano e meio.

Gostaria de agradecer ao meu pai, por toda a ajuda durante estes anos, pelo incentivo à continuação e conclusão dos meus estudos e pela assistência à resolução conceptual e prática deste projeto.

Ao Manuel Marcelo, o meu professor de cerâmica, técnico e companheiro de trabalho, por todo o apoio do início ao fim deste trabalho. Pela ajuda na construção e manufactura das peças de cerâmica, na montagem da instalação, no desenvolvimento prático e conceptual deste projeto, por todas as suas críticas e revisões ao mesmo.

Quero ainda agradecer a todos os que me “emprestaram” as suas orelhas, para que as pudesse moldar e gravar em barro: Anabela Colaço, António Sardo, Daniel Cunha, Delfim Sardo, Diogo Zenha Gomes, Francisco Salis Gomes, Francisco Silva, Grégoire Taffuri, Inês Almodovar, Isabel Botelho, João Loureiro, Luisa Pereira, Mafalda Gomes, Manuel Marcelo, Manuel Sardo, Maša Tomšič e Sofia Pádua.

A todos que provocaram em mim a criação de memórias, em particular as que explorei, revi e trabalhei no decorrer deste projeto.

Índice	
Lista de Figuras	8
Lista de Tabelas	8
Resumo	9
Abstract	11
1. Introdução	13
1.1 Objectivos e motivações	13
1.2 Sinopse do projeto	14
2. Abordagem e tratamento	16
2.1 Organização do relatório de projeto	16
2.2 Metodologia	18
2.3 Cronograma	22
3. Contextualização	23
3.1 Introdução	23
3.2 A memória	23
3.2.1 Tipos de memória	32
3.3 Teias de significado e significante	40
3.4 Desconstrução	48
3.5 O sublime	51
3.6 As falsas memórias	53
3.7 Pontos de coincidência	56
3.8 Doxa versus zeitgeist	57
3.9 Som- Catalizador da memória	59
3.10 Aby Warburg e Rolando Benenzon	61
3.11 Conclusão	70
4. Estado da arte	72

4.1 Bill Fontana - Distant Trains	72
4.2 Janet Cardiff e Georges Bures Miller - The Poetry Machine	73
4.3 Janet Cardiff - The Forty Part Motet	73
4.4 Susan Philipsz - Metropola	75
4.5 Luísa Cunha - Do what you have to do	75
4.6 João Onofre - Box sized DIE featuring (...)	76
4.7 Marijke van Warmerdam - Drop	77
4.8 Aby Warburg - Bilderatlas Mnemosyne	78
5. Processos	81
5.1. Processo conceptual	81
5.1.1. Introdução	81
5.1.2. Memória individual	82
5.1.3. Memória colectiva	83
5.1.4. Lembrança	85
5.1.5. Criação de novas memórias	87
5.1.6. Das Unheimlich	88
5.1.7. Conclusão	92
5.2. Processo Prático	93
5.2.1. Introdução	93
5.2.2. Objectos sonoros	93
5.2.2.1. Processo de gravação	96
5.2.3. O corredor	98
5.2.4. A escuridão	100
5.2.5. O barro	101
5.2.8. O observador	109
5.2.9. Conclusão	111

6. A instalação	112
6.1 Registo	112
6.2 Posfácio: avaliação da experiência pessoal sobre o processo	123
7. Conclusão	126
7.1. Comparação de resultados	126
7.2. Reflexão sobre os processos de aprendizagem	127
7.3. Constrangimentos de produção	128
Lista de referências bibliográficas	131

Lista de Figuras

Figura 1: Monitores de som	96
Figura 2: Registo fotográfico do corredor	99
Figura 3: Primeira experiência em barro	103
Figura 4: Primeira experiência após chacota	103
Figura 5: Moldagem e secagem de peças	104
Figura 6: Cadeia de manufactura	104
Figura 7: Aplicação do vidro	105
Figura 8: Peças antes de serem sujeitas a calor	105
Figura 9: Pormenor de peça finalizada	106
Figura 10: Medições e marcações de espaço instalativo	112
Figura 11: Pormenor de montagem dos arames	113
Figura 12: Vista superior da sala	113
Figura 13: Cosedura de bainha de cortinas	114
Figura 14: Medição de bainha	114
Figura 15: Montagem de cortinas	115
Figura 16: Montagem de cortinas	115
Figura 17: Peça com monitor e suportes fixados	116
Figura 18: Secagem de monitores e suportes	116
Figura 19: Patch gerado em Max	117
Figura 20: Montagem de equipamento electrónico	117
Figura 21: Montagem de foco de luz	117
Figura 22: Pormenor de camarões no tecto	118
Figura 23: Peça de barro suspensa	118
Figura 24: Instalação - elementos físicos montados	119
Figura 25: Pormenor de peça	120
Figura 26: Pormenor de instalação	120
Figura 27: Pormenor conjunto de peças	121
Figura 28: Pormenor cabos de monitores	121
Figura 29: Instalação sonora	122

Lista de Tabelas

Tabela 1: Cronograma	22
----------------------	----

Resumo

O trabalho que aqui apresento, desenvolve-se em torno da memória e do momento de lembrança, momento em que nos recordamos de alguma coisa ou situação sem qualquer explicação aparente, do nada. Na verdade essas ideias, coisas ou eventos, não se revelam sem razão; existe, sempre, algo que suscita ou incentiva a mente e o exercício da memória. Este projeto, que se materializa numa instalação sonora, procura revelar as diferentes qualidades da memória, e do som (como elemento substancial na sua acção de estimulador de memórias).

Os *pontos de coincidência* representam o espaço impalpável e invisível, entre a minha memória e a de outros. Na procura de tornar visível este momento, foi desenvolvida a instalação sonora, que estende a ideia sobre os *pontos de coincidência* a um formato físico e abstracto. Esse momento somente se torna visível quando é criado um elo entre o observador e a instalação, pela interação activa com o espaço instalativo e sonoro.

Os *pontos de coincidência* definem lugares nas teias de significado e de significante, de duas ou mais pessoas; lugares, ambíguos e simultaneamente paralelos e coincidentes.

Procurei tornar estes espaços mentais e esta partilha de memórias evidentes através do uso do som (o invisível). O som como catalisador de memórias, como incentivador do acto de lembrança. É a partir do uso deste material que, acredito, é possível criar um vínculo entre as memórias de diferentes pessoas. Quando o acto de lembrança é accionado, e somos transportados para algum arquivo na nossa memória, somos levados para o passado no presente, que nunca existe como tal. Ao ouvirmos algo que suscita a memória, ao *desconstruirmos* essa percepção sonora, criamos paralelos entre o que conhecemos e que podemos encontrar na nossa biblioteca mental e também o que não se inscreve nesse espaço mnémico pessoal.

Os sons presentes, no espaço delimitado pela instalação, são representações abstractas de memórias minhas (pois não conheço outras que não estas). No entanto acredito que, ao serem expostos possam passar a pertencer a outra pessoa, direccionados a uma outra memória pessoal, mas conectadas pelo mesmo ponto, pelo mesmo som. Todos os outros elementos pertencentes a este espaço, como as peças de barro, as cortinas pretas que delimitam o espaço, ou o próprio observador, procuram descrever, na sua essência, certas características ou aspectos de uma noção própria sobre a memória.

Estes elementos procuram tornar aparente as “marcas sobreviventes”, ou, os *pontos de coincidência* entre memórias.

A instalação define-se na forma de um corredor, limitado por cortinas de pano preto; no seu interior, encontram-se várias peças de barro suspensas a diferentes alturas. A algumas destas peças são associados os sons *mnémicos*.

Palavras-chave: instalação sonora; memória; *pontos de coincidência*; teias de significado e significante; *desconstrução*; marcas sobreviventes; cerâmica; orelhas.

Abstract

The work that I here present, is defined by the concept of memory and the moment of remembrance - an accident described as recollection, when we remember something or some situation without any apparent explanation, from nowhere. In reality, those ideas, things or events that we recollect, do not reveal themselves without a reason, there is, always, something that elicits or encourages the exercise of memory. This project, is materialized in a sound art installation, and aims to reveal different qualities of memory and of sound (as a substantial element in its action as a memory encourager).

The *points of coincidence* represent the impalpable and invisible space between my memory and that of others. In the search to make this moment visible, a sound installation was developed, aspiring to extend the idea of the *points of coincidence* to a physical and abstract format. This moment can only become visible, when is made a link between the observer and the sound installation.

The *points of coincidence* are place markers in the web of signified and signifier, between two or more people, that are ambiguous and simultaneously parallel and coincident. I attempted to make apparent those mental spaces, coincident and parallel, or, the sharing of different memories, by the invisible power of sound.

The sound as the catalyzer of memories, an incentive to the act of remembering. I believe it is through the use of this material, that the creation of a bind between the memories of different people is possible and takes place.

When the action of recollection is activated, and we are capable of being transported to an archive of our memory, we are taken to the past in the present, that never exists as such. When we hear something that incites or elicits memory, when we *deconstruct* that sound input, we are creating parallels between what we know, and can be hypothetically found in our mental library, and what we don't know.

The sounds presented in the installation site, are abstract representations of some of my memories (as I do not know any other memories). And, I believe that, by being exposed to those sound-memories, in that moment, the experienced situations can trigger someone else's memories. So they can become someone else's, addressed to another memory, but still connected to my own by the same sound. All the other elements present in the installation site, such as the clay peaces, the black curtains that limit the space, or even, the observer, try to

describe or reveal, in their essence, certain aspects ou characteristics of a personal notion of memory. These elements try to make visible the “survival marks”, or the *points of coincidence* between memories.

The installation is defined by the shape of a corridor, limited by two black curtains; in the interior of whom there are variant clay peaces suspended at different heights. Some of these peaces carry the sounds that reflect my own memory, and possibly that of other too.

Keywords: sound instalation, memory, *points of coincidence*, webs of signifieds and signifiers, *deconstruction*, ceramics, ears.

1. Introdução

1.1 Objectivos e motivações

O presente relatório é um relato do trabalho desenvolvido durante um ano lectivo anormal, e descreve um projeto que tem vindo, em certa medida, a ser desenvolvido desde 2019. O projeto em si sofreu diversas alterações desde seu início, devido à minha própria vivência deslocada e ao que este ano nos obrigou a comprometer.

Quando escrevo que este projeto tem vindo a ser desenvolvido desde 2019, quero com isto dizer, que a sua premissa, ou ideia fundamental, resulta de um culminar de três diferentes trabalhos. O primeiro, artigo científico, foi desenvolvido durante o terceiro ano da minha licenciatura para a unidade curricular de “Estética e Teorias da Arte” e intitulava-se *A Desconstrução da Construção*. Este trabalho tinha o objectivo (inalcançável) de tentar descrever o “conceito” - ou talvez seja melhor referir como “o acontecimento” - de *desconstrução* cunhado por Jaques Derrida, e cruzá-lo, por assim dizer, com o tema de Chico Buarque, *Construção*. A ideia foi a de “explicar o seu significado”, ao analisar o tema musical de Buarque, ou talvez deixar que o próprio tema musical o fizesse por mim.

O segundo trabalho, outro artigo científico, a que dei o título de *Ciclo de Observação* foi proposto no contexto da unidade curricular de “Artes Sónicas” inserida no Mestrado de Som e Imagem. O artigo pretendia descrever as quatro fases pelas quais um observador passa ao presenciar uma obra artística pela primeira vez - para o efeito deste texto usei unicamente exemplos de obras de carácter sonoro para explicar o que cada fase implicava. O objectivo deste trabalho era o de compreender o momento do nascimento da arte e dissecá-lo em quatro simples momentos que, a meu ver, se repetem sempre da mesma forma e sempre diferentes.

Por fim, o último trabalho, um projeto de carácter artístico desenvolvido para a unidade curricular de “Produção Electrónica” (igualmente pertencente ao Mestrado de Som e Imagem), que se intitula *Sentire la Memoria - Passados Ouvidos*, que constitui uma tentativa de examinar a minha própria memória, ao mesmo tempo que abria a possibilidade de confundi-la com a de outra pessoa qualquer. Este último trabalho, que se aproxima mais do actual projeto, resulta de uma junção, quase desconfortável, de sons, palavras e textos (em diferentes línguas) de modo a tentar representar uma memória colectiva e individual.

Estes três trabalhos abriram o caminho a este projeto, dando-me alguns dos conceitos e bases para o desenvolvimento da instalação que aqui descrevo.

1.2 Sinopse do projeto

O trabalho que me propus desenvolver durante o ano lectivo de 2020/2021, sofreu diversas alterações ao longo do seu percurso. Algumas destas, naturais, que foram acontecendo no progresso normal da criação de um projeto; outras foram fruto das atípicas circunstâncias que a pandemia criou e que ainda se prolongam, enquanto situação de impasse que originou uma série de constrangimentos na evolução deste trabalho - como acredito, de resto, ter acontecido a todos os alunos e docentes durante o ano passado e neste ano lectivo.

Dito isto, existiu desde cedo uma vontade de, com o trabalho que aqui apresento (tanto a instalação sonora como o presente relatório) fazer ver, ou tornar aparente o que é invisível. Expor, de uma forma plástica e abstracta a minha própria teia de significados e significantes, ou o meu movimento pessoal de *desconstrução*, ou pelo menos, a parte destas que se encontra associada a este trabalho. Mais do que apresentar tópicos, temas ou conceitos, que acredito explicarem-se uns aos outros, ou, de criar comparações entre duas ideias ou noções, tudo o que se encontra aqui explícito, existe na minha rede de conhecimentos e está cronologicamente ligado ao que veio antes (aos textos) e aos que se seguem. Esta vontade nasce da necessidade de criar paralelos entre algumas das minhas memórias e a de outros, para encontrar os pontos comuns, aquilo que referirei como *pontos de coincidência*.

O projeto que apresento resolve-se numa instalação sonora. Entendo este formato como um objecto artístico que tem como material privilegiado o som e que, a partir deste, cria um elo entre o espaço, o objecto artístico (que pode incorporar em si outros materiais) e o observador.

O projeto desenvolve-se em torno do tema da memória e como, a partir desta, nos podemos relacionar com outras pessoas. Para este efeito decidi, traduzir certas memórias minhas em formato áudio. Ao ingressar na instalação, o observador irá deparar-se com estes sons, e poderá interagir com eles, no sentido em que, experienciando a sua escuta naquele espaço, será capaz de criar uma relação entre aquilo que ouve e o que já conhece. O acontecimento da lembrança poderá fazer-se presente numa parte acessível da mente do observador, podendo ser espoletada uma específica recordação sua, ao ouvir um determinado som. Dito por outras palavras, acredito fortemente que os sons possam ter esse efeito de catalisador de memórias.

Para a criação destes sons (e de vários outros elementos presentes na instalação) há um autor que teve particular influência no desenvolvimento deste trabalho: Aby Warburg. A instalação sonora funciona quase como uma tradução livre e pessoal, do seu trabalho de construções iconográficas, que mais à frente neste relatório irei abordar.

A instalação circunscreve-se por um corredor, delimitado por cortinas pretas. Ao longo deste corredor, são visíveis peças de cerâmica cobertas de vidro preto, e em cada peça é possível observar uma orelha moldada no seu centro. As peças de barro, estão dispostas no percurso da passagem a diferentes alturas e, a diferentes destas peças é confiado um som que se repete em formato *loop*.

Caso o observador tenha algum acesso ou contacto com a sua memória detonado pelo material sonoro apresentado, é definido aquilo a que chamo de *pontos de coincidência*. Ao expor a minha memória passa, com isso, a existir a possibilidade de estimular as teias de significado e significante do observador. Além da lembrança, também existe a oportunidade de ser criada uma nova memória, associada ao espaço delimitado pela instalação.

Tanto uma forma de memória como a outra (a lembrança e a criação de novas memórias), deixam no observador uma sensação de inquietação, ou como descreveria Sigmund Freud em *Das Unheimlich*, uma impressão estranhamente familiar. Deixando o observador no limbo entre o que lhe é estranho e o que lhe é familiar.

2. Abordagem e tratamento

2.1 Organização do relatório de projeto

O seguinte relatório de projeto organiza-se seguindo uma hipotética teia de significados e significantes deste trabalho. Desenvolve-se seguindo a mesma cadeia de pensamentos ou associações definidas pela pesquisa relevante a cada momento da investigação e da produção do trabalho. O encadeamento de capítulos e sub-capítulos rege-se por assimilação de novas ideias que explicam, completam e fundamentam este texto artístico que vai lado a lado com a instalação sonora.

Quando iniciei a escrita do presente relatório deparei-me de súbito com o problema da sua organização e estrutura. O índice-modelo, e as diversas dissertações e relatórios de projeto que li e estudei seguiam, na sua maioria, esse mesmo modelo, ou descreviam um tipo de trabalho completamente diferente do que é aqui exposto. Nenhuma dessas teses exercia uma esquematização que eu visse como indicada para este projeto. No entanto não descartei muito dos capítulos indicados. Entre os quais temos, o primeiro capítulo da “Introdução” (“Objectivos e motivações” e “Sinopse do projeto”), este mesmo capítulo, “Abordagem e Tratamento” em que os sub-capítulos de “Metodologia” e “Cronograma” aparecem na maioria dos relatórios que li e, o último capítulo deste relatório, onde exponho as conclusões sobre todo o projeto, assim como, dificuldades e problemas que encontrei ao realizá-lo.

Contudo, é nos capítulos centrais deste relatório de projeto, onde exponho as ideias que definem este trabalho, que decidi tomar um rumo diferente, o de descrever, quase conceito a conceito, os elementos que dão forma à instalação. Ao moldar o “enredo artístico” que acompanha a instalação, fui desenhando vários esquemas (*mindmaps*), de forma a criar um texto conceptual mais coeso. Este relatório irá descrever, ou servir, como sub-texto a esses mesmos esquemas e desenhos.

Aqui tenho a intenção de explicar “o que acontece” em cada um destes capítulos, e qual a minha necessidade em os escrever.

O primeiro capítulo, a “Introdução”, encontra-se dividido em dois sub-capítulos (“Objectivos e motivações”, e “Sinopse do projeto”). Esta primeira parte do relatório serve para descrever os porquês, e as vontades escondidas por detrás da realização deste projeto, assim como, o

que me levou a seguir a abordagem conceptual que tomei em mãos. Além disso é aqui escrita uma breve descrição do projeto e o que ele comporta.

O segundo capítulo, “Abordagem e tratamento”, está dividido em três partes, “Organização do relatório de projeto” (o presente sub-capítulo), “Metodologia”, e “Cronograma”. É aqui que exponho como foram organizadas todas as componentes inseridas neste projeto. Na “Metodologia”, descreve como procedi à criação do trabalho, funcionando como descrição de todo o processo passo a passo. O “Cronograma” define esse processo organizando-o de forma temporal, ou seja, quando é que aconteceu cada momento do projeto.

O terceiro capítulo, “Contextualização”, relata sobre o processo de investigação, necessário ao entendimento da ideia conceptual associada ao trabalho prático. Este capítulo encontra-se dividido em outros doze sub-capítulos. A “Introdução” deste capítulo, descreve o que se sucederá nos capítulos seguintes, e sobre a minha própria necessidade em discorrer sobre os diferentes tópicos que apresento. O sub-capítulo, “A memória”, comporta uma sub-divisão (“Tipos de memória”), que visa dar a entender um pouco mais sobre um dos temas fundamentais ao “enredo artístico” (conceito) do projeto. Para este efeito foi desenvolvida uma pesquisa científica, ligada às áreas de neurociência, psicologia e filosofia sobre o tema da memória e o seu funcionamento. Os três sub-capítulos seguintes (“Teias de significado e significante”, “*Desconstrução*” e “O sublime”) abordam temas, conceitos, acontecimentos e noções, que entendi como partes integrantes da ideia que desenvolvi durante o último ano. Estes tópicos abordados, seguem uma investigação pormenorizada dos seus autores. Os sub-capítulos, “As falsas memórias” e “*Pontos de coincidência*”, descrevem, com atenção aos textos anteriores e ao que já foi escrito, duas vertentes essenciais da ideia que exponho no projeto, e conseqüentemente na instalação. O sub-capítulo “*Doxa versus zeitgeist*”, tem como finalidade dar a entender a minha noção, a minha interpretação sobre estes conceitos. O “Som - Catalizador da memória”, descreve, tal como os textos “As falsas memórias” e “*Pontos de coincidência*”, outra vertente da minha conceptualização artística - o papel do som na construção do projeto, a sua necessidade de existência neste contexto. No texto “Aby Warburg e Rolando Benenzon”, são apresentados dois autores que acredito serem essenciais a este trabalho e o porquê do seu impacto no mesmo. No último sub-capítulo, “Conclusão”, procuro explicar o “enredo artístico” como um todo, agrupando e associando todos os elementos descritos nos textos anteriores para descrever a ideia que caracteriza este trabalho.

O quarto capítulo, “Estado de arte”, cria um paralelo entre o meu projeto e diferentes artistas plásticos e suas obras específicas. A relevância deste capítulo advém da intenção de aqui fazer

ecoar a pesquisa artística que descreve o que já foi feito nas mesmas áreas de reflexão, aludindo a possíveis fontes de inspiração ao projeto que me propus a realizar.

O quinto capítulo, “Processos”, encontra-se dividido em dois grandes sub-capítulos. É neste capítulo que encontramos as explicações para cada decisão prática e conceptual sobre o projeto. Por outras palavras, aqui se ilustra a relação entre a ideia mental e conceptual do projeto e a sua forma física e artística (a instalação sonora). O primeiro sub-capítulo, “Processo Conceptual”, descreve uma outra vertente do “enredo artístico” agora já completamente vinculada à instalação. O segundo sub-capítulo, “Processo Prático”, analisa cada decisão associada ao factor prático e experimental da instalação. Neste sub-capítulo em concreto, descrevo os porquês de cada elemento presente na instalação: a forma da peça, os objectos de cerâmica manufacturados (a escolha do uso de barro e a vontade de moldar nestas representações de orelhas), a criação e execução dos sons nela presente, a necessidade de representar em cada um destes elementos o que permanece incompleto, e a própria presença do observador.

No sexto capítulo, “A instalação”, são expostos os registos feitos durante os diferentes momentos da obra - a sua evolução como objecto artístico -, e a minha avaliação sobre o processo conceptual e construtivo da instalação.

Por fim, no último capítulo, “Conclusão” (que se encontra dividido noutros três sub-capítulos) são reveladas as minhas últimas observações conclusivas sobre todo o processo deste projeto, e são acentuadas as dificuldades e as soluções encontradas para cada problema à instalação e ao conceito por mim criados.

2.2 Metodologia

O trabalho de investigação e de desenvolvimento artístico que aqui apresento foi dividido em três etapas fundamentais.

Estas etapas representam uma ordem de trabalho, um seguimento de passos que, no entanto, se interpelam e se misturam. Estes três momentos principais na composição do projeto, inevitavelmente fundem-se e confundem-se, pois ao investigar sobre um determinado tópico revelam-se toda uma nova série de elementos que são essenciais ao desenvolvimento de outras vertentes do trabalho (como a própria forma do objecto instalativo, ou o uso de certos materiais).

Estas três principais etapas são a investigação, o processo conceptual e criativo e a criação da obra. Estes são três pontos centrais do projeto, que se ramificam noutras fases, que descrevem a forma como desenvolvi e introduzi as diferentes práticas associadas ao projeto. Estas subdivisões expõem determinados factores do trabalho, o porquê da toma de certas decisões, como o executei, assim como as linhas de pensamento que localizaram determinados autores, técnicas, materiais, textos, artistas, etc.

De seguida, irei detalhar em maior pormenor a forma como abordei e desencadeei cada passo deste projeto, dando conta de como se deu a construção do mesmo.

Investigação.

A primeira etapa inicia-se pela ideia mental do que é pretendido pesquisar, de uma forma muito genérica e abstracta. Daqui origina-se uma lista de tópicos a investigar, ponto a partir do qual é efectuada a pesquisa que visa conhecer os principais nomes, ou textos associados aos temas. A partir daí é gerada uma lista de perguntas, que entendo como fundamentais à compreensão de cada temática, questões essas que são orientadoras da delimitação dos textos relevantes para a investigação a que me proponho.

Numa segunda fase da etapa de investigação, é criada uma colecção, de livros, textos e artigos a serem lidos. É nesta fase que são respondidas as perguntas formuladas anteriormente e, por sua vez, devido ao trabalho de leitura, são registadas novas dúvidas a serem resolvidas. Ao encontrar novos textos, aparecem novos autores, e novas perguntas, que devem ser atendidas, nesta fase, no sentido de clarificar e afinar os tópicos que assumi investigar. Além disso é aqui que surgem novos tópicos a pesquisar, novos autores, artistas e obras, assim como novas associações e lembranças criadas no sentido de desenvolver uma estrutura conceptual firme sobre a qual o projeto é elaborado.

Ao ser estabelecido um entendimento sobre cada tópico são descobertos os autores que alicerçam o projeto, os autores que desencadeiam toda uma reflexão sobre os tópicos pesquisados e sobre a ideia que será formulada de uma forma concisa na etapa seguinte.

Ao longo de todos os momentos da etapa de investigação, foram organizadas diferentes e extensas notas que guiaram no desenvolvimento artístico e na escrita do presente relatório. A última fase desta etapa engloba um trabalho de revisão, de forma a sustentar todas as fontes e referências bibliográficas, que contextualizam o projeto, e atestam o que é escrito.

A etapa de investigação cria a base necessária às etapas seguintes, e está sempre presente do início ao fim do projeto, estando desta forma, presente em quase todos os capítulos e textos deste relatório. É em particular, no capítulo 3 (“Contextualização”) e no capítulo 4 (“Estado

de arte”), onde é dada ênfase à descrição do trabalho de investigação, pois são aqui apresentados os tópicos e temas fundamentais à criação. A produção escrita do presente relatório, lado a lado com a etapa de investigação, expõe a actividade aqui desenvolvida, assim como das seguintes fases.

Processo conceptual e criativo.

Na segunda etapa nasce o processo conceptual resultante da concepção da ideia definidora do projeto, como um “enredo artístico”. Procura-se o desenvolvimento do “carácter” próprio do projeto que, posteriormente, ganha uma configuração física ao ser realizada a instalação sonora. É ainda nesta fase que são desenvolvidos diversos esquemas e *mindmaps* que intercalam os diferentes tópicos, e criam associações e vínculos entre as temáticas singulares de forma a criar um ideia única e coesa. Várias “peças” (tópicos, temas, autores) diferentes manifestam-se e integram-se no sentido de sustentar uma ideia que engloba todos estes elementos. Os esquemas desenvolvidos servem para tornar essa ideia viável.

O processo conceptual e criativo trabalham em conjunto de forma a criar uma imagem nítida da forma física da instalação. O processo criativo reflete, assim, um trabalho de interação entre o que foi apreendido na fase de processo conceptual e na etapa de investigação. Esta fase acompanha a procura dessa forma ideal, e a escolha de materiais. Neste momento são desenvolvidos inúmeros desenhos e propostas sobre a forma e formato físico do projeto, assim como foram também realizadas maquetes e experiências básicas, no sentido de encontrar uma forma que englobasse, a meu ver, todo o trabalho previsto, desenvolvido nas fases anteriores. Por último é definida a forma final da instalação assim como todos os seus componentes.

Tal como indiquei, esta etapa de projeto desenvolve-se em colaboração e em paralelo com a etapa de investigação, pois o acto de realização da instalação produz conhecimento, desenvolve questões tanto materiais como conceptuais. É necessário criar sempre um paralelo entre as duas, desenvolver uma ideia que englobe a pesquisa realizada antes, durante e depois da segunda etapa (incluindo deste modo modificações posteriores). Cada passo, cada decisão feita é refletida na etapa de investigação, pois apresenta-se como elemento verificador do trabalho executado nas outras etapas, de forma a defender tanto as escolhas feitas em relação ao processo conceptual, como as decisões instauradas no processo criativo. Da mesma forma que, ao desenvolver esta segunda etapa foram surgindo novos autores, artistas, obras, teorias, ideias, que criaram novos paralelos e que, alteraram e alargaram as fronteiras do conhecimento recolhido até então.

O processo conceptual e criativo estão expostos, tal como a etapa de investigação, em diferentes capítulos, em particular no capítulo 3, “Contextualização” (processo conceptual) e no capítulo 5, “Processos” (processo conceptual e processo criativo).

Criação.

A última etapa desvenda os momentos de criação da obra *per se*. Após ter sido estabelecido o “enredo artístico”- o guião artístico, a forma conceptual que sustenta o formato material e ficcional, o que pode incentivar a mente do observador e criar paralelos entre este, o objecto e o autor - que acompanha e delinea a obra, e ter sido estipulado a forma física que traduz o pensamento manufacturado na fase de processo conceptual, inicia-se a etapa de construção dos diferentes componentes presentes na instalação assim como de montagem da instalação sonora. Nesta etapa são desenvolvidas diversas experiências com os materiais, e são também realizados ajustes às formas e formatos anteriormente estabelecidos. Foram manufacturadas, as peças em barro, as gravações e edição dos sons, e todo o tipo de preparações necessárias à execução da montagem.

Esta etapa está documentada, principalmente, no capítulo 5, “Processos”, que descreve todos os componentes presentes na instalação assim como a relação (hipotética e abstractamente concebida por mim) entre a instalação (o espaço físico) e o observador (o espaço mental). Assim como no capítulo 6 (“A instalação”), onde se inscreve o registo dos diferentes processos e o resultado final da instalação, assim como uma avaliação pessoal sobre a mesma.

2.3 Cronograma

ETAPAS	TAREFAS	2020		2021											
		Nov.	Dez.	Jan.	Fev.	Mar.	Abr.	Mai.	Jun.	Jul.	Ago.	Set.	Out.	Nov.	Dez.
Investigação															
	Pesquisa Bibliográfica	■	■												
	Pesquisa Específica		■	■											
	Pesquisa Sustentada			■	■										
	Revisões Bibliográficas											■	■	■	
Produção Escrita (Relatório de Projecto)															
	Divisão/Esquematização de Relatório	■	■												
	Side Notes	■	■	■	■	■	■								
	Escrita de Relatório	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Processo Prático															
	Produção conceptual/ Listagem de sons a gravar				■	■									
	Gravações áudio							■	■	■					
	Produção e Edição de Sons								■	■	■				
	Pesquisa conceptual das peças de cerâmica			■	■	■									
	Manufatura das peças de cerâmica					■	■	■	■						
	Cozeduras de cerâmica (chacota e vidro)								■	■					
Instalação															
	Concepção do trabalho prático	■	■	■	■	■									
	Construção de componentes pertencentes à instalação					■	■	■	■	■	■	■			
	Montagem de instalação sonora											■			
	Reportagem (registo) de processo e instalação final	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■		

Tabela 1 - Cronograma de todo o processo de desenvolvimento do projeto final de mestrado.

3. Contextualização

3.1 Introdução

Neste capítulo irei procurar explicar todo o processo de investigação e de criação do “enredo artístico” que acompanha e define a instalação que desenvolvi no contexto do Mestrado em Som e Imagem.

Aqui saliento todos os conceitos e ideias que construíram a temática e dão fundamento a todas as decisões tomadas no desenrolar deste projeto.

Os textos que se seguem descrevem determinadas noções e termos e os seus autores, ou os autores que constituem a rede de conhecimentos deste projeto, assim como, as ideias que construí e que marcam o trabalho que apresento.

A ordem dos textos que apresento, pretende fazer eludir uma ideia fundamental, uma teia de conhecimentos representativa e hipotética deste trabalho. A ordem que escolhi para os apresentar visa criar uma sequência, uma cadeia de pensamento - no sentido em que o texto seguinte explica um pouco mais sobre o anterior, sobre as minhas escolhas no desenrolar do projeto e, ainda, sobre a própria complexidade das redes de informação onde diferentes conceitos se podem associar quando encontramos os elementos chave que os conectam.

3.2 A memória

Ao escolher este tema como ponto de partida, comecei por analisar toda uma série de bibliografia, que assumi como necessária à compreensão sobre a memória. Era crucial desenhar uma imagem coesa e científica sobre o sua definição e implicações, pois todos nós temos uma ideia pessoal e abstracta do que significa a memória. Portanto, seria necessário ter uma representação tanto rigorosa e científica, assim como abstracta e pessoal, sobre este tema. Assim sendo, o meu primeiro passo foi tentar encontrar as teorias, os elementos básicos e fundamentais, como se gere o seu funcionamento, as suas restrições, o que igualmente incluiu a leitura de artigos e ensaios filosóficos sobre a sua importância, e impacto no ser humano.

A memória continua, até aos dias de hoje, a ser um dos temas mais debatidos e um dos maiores mistérios da natureza humana, objecto peculiar da mente humana que nos define e

transforma continuamente. É um tema que, desde que a palavra escrita existe, age como fonte de inspiração à mente de filósofos, escritores e poetas.

O estudo deste tema é transversal a inúmeras áreas do conhecimento, desde a antropologia, passando pela psicologia do cotidiano, até à neuropsicologia e às neurociências. Cada uma das áreas parece descrevê-la de forma diferente e, no entanto, parecem todas desvendar algo a mais sobre o enigmático poder *mnémico*.

O que é a memória?

Talvez, para responder a esta questão, podemos começar por invocar histórias da mitologia grega, com o intuito de desvendar algo mais sobre o seu significado...

Mnemósine, tal como descreve Hesíodo¹ no seu poema mitológico *Teogonia*² é a deusa ou titânide³, a encarnação da memória, e filha de *Úrano*⁴ e *Gaia*⁵. *Mnemósine* passa nove noites

¹ Hesíodo nasce em Beócia, por volta de 778 a.C., foi um dos mais antigos poetas gregos. Juntamente com Homero, representam duas das grandes escolas da poesia épica antiga grega, sendo a de Hesíodo descrita como aquela dos trovadores e a do Homero a escola da poesia. Os escritos de Hesíodo descrevem a procura da origem do mundo e dos deuses. Muitos dos escritos sobre Hesíodo foram perdidos, em particular os escritos por Cleomenes e Plutarch. Dos textos mais frequentemente atribuídos a Hesíodo encontramos, *Ἔργα καὶ Ἡμέραι* ou *Opera et Dies (Os trabalhos e os dias)*, e *Θεογονία* ou *Theogonia (Teogonia)*. (Smith, 1849, p. 439- 443)

² *Θεογονία* ou *Theogonia (Teogonia)*, é um poema considerado pertencer a Hesíodo pelos gramáticos da Alexandria, em particular Zenodotus e Aristarchus, no entanto muitos colegas e compatriotas de Hesíodo não o consideram ser um dos textos do poeta grego. Existe ainda muito debate sobre se o poema é todo escrito por Hesíodo ou se existem somente fragmentos e insereções do poeta, assim como se assume que muitas partes do poema se possam ter perdido. *Teogonia* descreve as origens do mundo e o nascimento dos deuses. O poema é dividido em três partes: 1) a cosmogonia, 2) o descrever *teogonia* (no sentido “explícito” da palavra), e 3) assinala diversos heróis nascidos de mães mortais. (Smith, 1849, p. 441- 442)

³ Titanide é nome dado aos filhos de Gaia e Urano. Entre os diferentes titanides encontramos *Coeus*, *Crius*, *Cronos*, *Hyperion*, *Iapetus*, *Mnemosyne*, *Phoebe*, *Oceanus*, *Rheia*, *Tethys*, *Themis* e *Theia*, outros escritores adicionaram outros nomes como *Dione*, *Phorcys*, *Demeter*. (Smith, 1849, p. 1156)

⁴ Urano o primeiro governante do mundo, deus do céu, filho de Gaia. Além dos titanides, Urano é também pai de Mercúrio e Venus. (Smith, 1849, p. 1284)

⁵ *Gaea* ou Gaia, é a deusa da terra. Relatos de sua divinação são descritos nos poemas de Homero. Em *Teogonia*, é descrito que Gaia é o primeiro ser a nascer do Chaos, dando vida, por sua vez, a Urano e Pontus. Juntamente com Urano, Gaia cria as titanides. (Smith, 1849, p. 195-196)

consecutivas em Pieria, com *Zeus*⁶, tornando-se assim a mãe das *Musas*⁷. Karl Philipp Moritz⁸ descreve-a, no seu *Götterlehre*⁹ como “This creation of the imagination” (Fleckner, 1998, p. 18), como sendo ela, *Mnemósine*, a origem e o alicerce das artes, dando aos artistas e poetas fonte de inspiração e criação artística, as *Musas*.

Mas o que significa a memória no nosso dia-a-dia? Que impacto tem *Mnemósine* em nós? O que é a memória?

Se procurarmos em dicionários a descrição de “memória”, encontramos, por exemplo o seguinte: “faculdade de conservar ideias ou noções de objectos: reter na memória. Lembrança, reminiscência: memórias do passado” (Figueiredo, 1991) ou “1. função geral de conservação de experiência anterior, que se manifesta por hábitos ou por lembranças; tomada de consciência do passado como tal.” (Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa, n.d.).

Aristóteles¹⁰ descreve o impacto que a memória exerce sobre a existência humana ao afirmar que o acto de lembrança só existe quando se reconhece conscientemente que essa mesma ideia, imagem ou percepção lembrada já existiu antes. Que existiu um estímulo inicial (novo) que provou uma memória (antiga) e que, posteriormente, poderá ser recordado novamente a partir deste estímulo (Fleckner, 1998, p. 35/36).¹¹ Aristóteles ainda acrescenta que a memória não é nem percepção nem pensamento conceptual, mas sim uma condição permanente, dependente da passagem do tempo. (Fleckner, 1998, p.36). Assim, a memória só poderá

⁶ Zeus designado o maior dos deuses e pai dos deuses e mortais. Zeus filho de *Rhea* [Deusa que por vezes é nomeada de *Ge* (Gaia), sendo Zeus também intitulado como filho de *Ge*] e *Cronos*, e irmão de *Demeter*, *Hades*, *Hestia*, *Hera* (de quem era marido também) e *Poseidon*. Quando os três irmãos dividiram os poderes entre si, a Zeus foi atribuído a governação dos céus, sendo a terra um campo comum aos irmãos (Smith, 1849, p. 1322-1324).

⁷As Musas ou *Musae*, nos primeiros escritos, eram retratadas como deusas da música e, mais tarde, associadas a diferentes tipos de poesia, às artes e às ciências. *Teogonia* é o primeiro texto (de que se tenha conhecimento) onde são escritos todos os nomes das nove Musas. As novas Musas eram as seguintes: *Calliope* (Musa da poesia épica), *Clio* (Musa da história), *Erato* (Musa poesia erótica e da imitação minica), *Euterpe* (Musa da poesia lírica), *Melpómene* (Musa da tragédia), *Polímnia* (Musa do canto), *Tália* (Musa da comédia e poesia idílica), *Terpsícore* (Musa da dança e canto coral) e *Urânia* (Musa da astronomia) (Smith, 1849, p. 1124-1126).

⁸ Karl Philipp Moritz (1756-1793) foi um dos mais conceituados escritores alemães do século dezoito. Entre as suas obras mais reconhecidas encontramos, *Anton Reiser 4 vol.* (1785-90) e *Andreas Hartknopf* (1786) (The Editor of Encyclopaedia Britannica, 1998).

⁹ *Götterlehre*, é um livro de Karl Philipp Moritz, publicado em 1791. O livro detalha histórias da mitologia grega como os mitos da origem dos deuses e dos humanos. O seu título original: *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten (A doutrina dos deuses ou poemas mitológicos antigos)* (Bücher, n.d.).

¹⁰ Aristóteles é considerado, juntamente com Platão, um dos mais importantes e fundamentais filósofos da tradição ocidental. Aristóteles nasce em Macedónia no ano de 384 a.C., e morre no ano de 322 a.C., em Cálcis na Grécia. (Blackburn, 2005, p. 23).

¹¹ Retirado do livro *The treasure chests of Mnemosyne: Selected texts on memory theory from Plato to Derrida*, de Uwe Fleckner, escrito de Aristóteles referenciado à data de 4 a.C. e sobre o título (não original) de *On memory and remembering*.

existir depois da passagem de tempo, é o tempo que torna possível a existência da memória, não nos é possível termos experiências mnémicas do que estamos a experienciar agora.

Uwe Flicker¹² (1998) cita Richard Semon¹³ (1921) ao descrever o conceito de *mnemic reproduction*, como “(...) the past and the present in a living bond (...)” (Fleckner, 1998, p. 15).

Por outras palavras, a memória é tudo o que já existiu, é a imagem contida em nós do antigo presente, que se relaciona sempre e continuamente com o novo. A memória é concebida como um elemento vivo que reage e se alimenta desse mesmo elo, entre o que nos é apresentado “no presente” (no aqui e agora), e todas as imagens, ideias, e conhecimento que já adquirimos (e que é definido pela vivência de cada indivíduo). Ou seja, no cerne do acto de recordação, encontra-se toda uma cadeia de associações, que ligam o “presente” (momento onde esse mesmo acto de lembrança acontece) e o passado (o que pensamos quando nos recordamos).

Aristóteles descreve essa mesma ligação da memória com o tempo, como podemos conferir no livro de Uwe Fleckner que o cita:

The reason why we can think of nothing apart from continuity and cannot think of objects not in time apart from time, belongs to a different inquiry from this, but we must apprehend magnitude and change by the same means as that by which we are conscious of time. (as cited in Fleckner, 1998, p.36).

A nossa percepção muda, ou parece às vezes escolher o que vemos; e o que vemos, ouvimos, sentimos, constrói a nossa percepção. A recordação funciona como uma *mimesis*, da ideia, conceito, experiência, aprendizagem, e não representa a imagem na sua forma natural (Fleckner, 1998, p.38-39).

Marcus Tullius Cícero¹⁴ retrata a memória ao anunciar que as imagens criadas no pensamento, são transmitidas e gravadas na nossa mente pelos sentidos. O sentido mais apurado, segundo Cícero é o da visão e as percepções consequentes como a audição, podem ser muito

¹² Uwe Fleckner nasceu em 1961, destaca-se pelos seus estudos nas áreas da filosofia, história de arte e literatura alemã. É actualmente professor de História de arte na Universidade de Hamburgo, assim como director das Warburg Houses (Center for art and media Karlsruhe, n.d.).

¹³ Richard Semon (1859-1918) foi um dos mais notórios cientistas e historiadores, focando os seus estudos sobre complexas teorias direccionadas à aprendizagem e à memória. Semon desenvolve os seus estudos na Universidade de Jena, tendo seguido os cursos de biologia, zoologia e medicina (Schacter, 2021).

¹⁴ Marco Túlio Cícero vive entre os anos de 106 e 43 a.C.. Cícero foi um filósofo e orador romano, que teve um importante trabalho como tradutor ou transmissor de ideias/ideais gregos em latim. Teve particular impacto sobre pensadores agregados aos ideais do Iluminismo (Blackburn, 2005, p.62).

facilmente mantidas na memória se as representarmos na mente através da “*meditação dos olhos*”¹⁵, criando imagens ou formas de coisas que não se encontram à nossa frente mas estão representadas na nossa mente (Fleckner, 1998, p.46).¹⁶

A memória também pode ser representada como um espaço mental, onde podemos manter diversas ideias, imagens, sons, etc, ao mesmo tempo. Agostinho de Hipona¹⁷, descreve o acto mnémico como um espaço interno, onde se encontra tudo o que foi apreendido, e que ainda não foi esquecido, onde não se encontram imagens das coisas, mas as coisas em si. Os símbolos em forma de palavras, são percebidos pela mente, que torna essas mesmas imagens e signos, nas coisas reais, ou tal como compreendidas por nós (Fleckner, 1998, p.66).¹⁸ Santo Agostinho ainda anuncia que os sons das palavras são uma coisa, e a coisa em si é outra. As palavras numa língua são representadas de uma forma e em outra língua terão outro som, pois as coisas em si não têm, realmente, língua (Fleckner, 1998, p.68).

John Locke¹⁹ debruça-se sobre o acto de retenção, desvendando as diversas formas de conservação de ideias e coisas. Locke compara o acto de retenção com o poder de reviver de novo na nossa mente as ideias que depois de terem sido adquiridas, desaparecem, pois pusemo-las de parte. A memória como uma repositório de informação, de ideias (Fleckner, 1998, p.106).²⁰ Além disso Locke afirma que a repetição e a atenção têm um papel crucial na retenção de ideias na memória, e que, as memórias mais potentes são as acompanhadas de dor ou prazer (Fleckner, 1998, p.108).

¹⁵ “(...) by the mediattion of the eyes, (...)” as cited in Fleckner, U. (1998). *The treasure chests of Mnemosyne: Selected texts on memory theory from Plato to Derrida*. Dresden. Verlag der Kunst.

¹⁶ Retirado do livro *The treasure chests of Mnemosyne: Selected texts on memory theory from Plato to Derrida*, de Uwe Fleckner, um escrito de Marco Túlio Cícero referenciado à data de 55 a.C. e sobre o título (não original) de *Memory images, memory places*.

¹⁷ Aurélio Agostinho de Hipona, ou, Santo Agostinho, nasce em Tagaste no ano de 354 e morre em Hipona, em 430. Santo Agostinho foi uma das maiores figuras no que toca à filosofia cristã e ao estudo de teologia, tendo um grande impacto na transição da filosofia pagã à filosofia cristã, tendo-se convertido ao cristianismo no ano de 386. O cristianismo ganhou “poder” sobre os pensamentos filosóficos, ao mostrar aos seus discípulos como viver, enquanto a filosofia não expunha nenhum conjunto de regras específicos em relação à vivência dando, assim, nenhum tipo de resolução à vida pós morte. Entre os seus trabalhos mais importantes encontramos *Confessions* (400) e *City of God* (413-427) (Blackburn, 2005, p.28).

¹⁸ Retirado do livro *The treasure chests of Mnemosyne: Selected texts on memory theory from Plato to Derrida*, de Uwe Fleckner, um escrito de Santo Aurélio Agostinho de Hipona referenciado à data de 397-398 e sobre o título (não original) de *Great is the power of memory*.

¹⁹ John Locke (1632-1704) foi dos filósofos associados ao empirismo inglês, tendo estudado com Descartes e Gassendi em França. O pensamento de Locke deslocava-se entre os ensinamentos do empirismo radical inglês e as doutrinas cristãs. Entre os seus mais influentes trabalhos temos, *Essay Concerning Human Understanding* (1689), *Two Treatises of Government* (1689), *Letter on Tolerance* (1689), *Some Thoughts Concerning Education* (1693) e, *The Reasonableness of Christianity* (1695) (Blackburn, 2005, p.212).

²⁰ Retirado do livro *The treasure chests of Mnemosyne: Selected texts on memory theory from Plato to Derrida*, de Uwe Fleckner, escrito de John Locke referenciado à data de 1694 e sobre o título (não original) de *Of Retention*.

Alan Baddeley²¹ (1999) descreve a memória como um sistema (ou um conjunto de sistemas) que é capaz de compreender uma série de ideias soltas, que cairiam em esquecimento se não o possuíssimos. Além disso este sistema é capaz de manter na mente, de relacioná-las e de manipulá-las (p. 20). As memórias muitas vezes parecem aparecer na nossa mente de forma inconsciente, sem qualquer tipo de razão, mas, na verdade nós tendemos a “pegar” em fragmentos do ambiente em nosso redor, para nos levar a uma certa memória, usando pistas ou indícios para nos fazer recordar de certa e determinada coisa (Baddeley, 1999, p. 166).

Denis Diderot²² descreve o sistema mnémico como um órgão passivo, necessitando sempre de uma causa para ser activado (Fleckner, 1998, p. 118).²³ Por outro lado Diderot questiona-se sobre as implicações da memória e o que seríamos se não a possuíssimos:

If it had no memory, then with each sensation the sensate being would pass from waking to sleeping and from sleeping to waking: it would hardly have time to admit of its own experience. It would simply experience a momentary surprise at each new sensation; it would emerge from being nothingness only to sink back into it again. (as cited in Fleckner, 1998, p.118).

Esta função apresenta-se muito mais no nosso dia-a-dia do que geralmente assumimos, e consequentemente, participa em inúmeras acções diferentes. Podemos comparar a memória, ou melhor, uma parte da memória de cada um como um conjunto de *frames (slides)*, que no seu conjunto formam uma imagem contínua. É a memória que torna possível a observação do todo, do mundo em nosso redor, mas a perspectiva usada em cada cena muda, pois o realizador é quem possui a câmara mnémica, e a relaciona com a sua vivência.

A memória pode ser acedida através de uma experiência pessoal, ou do conhecimento acumulado trazido à consciência, assim como pode ser acedida de uma forma indirecta, ou

²¹ Alan Baddeley(1934-) dedicou a sua pesquisa aos funcionamentos da memória, tendo aplicado a sua pesquisa relacionada com a questão de distinção entre memória de curto e longo prazo, à actividade de mergulho em alto mar. Mais tarde, Baddeley, propõe um modelo de memória de trabalho, e também, desenvolveu a sua pesquisa trabalhando com pacientes diagnosticados com amnésia. Actualmente Baddeley é docente de Psicologia na Universidade de York (Baddeley, Eysenck, Anderson, 2015 ,p.IX).

²² Denis Diderot (1713-1784) foi, juntamente com Voltaire, uma das figuras centrais no Iluminismo francês. No conjunto da sua bibliografia, saliente, *Encyclopédie* (1751-1772), *Le Neveu de Rameau* (1760) e, *Le Rêve de d’Alembert* (1769). Diderot queimou o que pensava ser a única cópia de *Le Rêve de d’Alembert*, a pedido de Julie de l’Espinasse que aparecia na história (Blackburn, 2005, p. 99-100)

²³ Retirado do livro *The treasure chests of Mnemosyne: Selected texts on memory theory from Plato to Derrida*, de Uwe Fleckner, escrito de Denis Diderot referenciado à data de 1778 e sobre o título (não original) de *The reader and the book itself*.

seja, através de experiências de outros que nos são contadas, ou relatos de histórias sobre indivíduos, sociedades e culturas.

É interessante também notar que, geralmente, quando nos lembramos de um determinado objecto, acção ou evento, existe uma forte tendência a acompanhá-lo de algum outro aspecto verbal, tornando o que era inicialmente uma tarefa puramente visual, numa tarefa que combina o aspecto visual com o verbal. O nosso cérebro tem esta tendência, de combinar diferentes estímulos, de forma a ter uma imagem, ou ideia, mais completa do que nos estamos a lembrar, e do que estamos a presenciar/experienciar num determinado momento (Baddeley, 1999, p. 6-7).

E o que sabemos sobre o funcionamento da memória?

É interessante notar (e conseguimos facilmente chegar a esta conclusão) o poder que a nossa mente exerce sobre aquilo que vivenciamos, ou de registar que as memórias que adquirimos são sempre manipuladas pelos diferentes sistemas da memória. Sir Frederick Bartlett²⁴ publica, em 1932, o seu livro *Remembering*, no qual descreve experiências que desenvolveu de forma a testar os seus candidatos, sobre a retenção e aprendizagem de material significativo e sobre condições relativamente naturais. Era pedido aos candidatos que lessem para si uma história intitulada *The War of the Ghosts*²⁵, e que a memorizassem. Quase sempre, os candidatos contaram uma versão mais curta, ou resumida da história e, a maioria, tendeu a descrevê-la mais perto do seu ponto de vista pessoal. Bartlett, propõe também a ideia que as memórias são arquivadas a partir de conhecimento já existente, representado por “schemas”. O conceito de *schema* deriva do trabalho do neurologista Sir Henry Head²⁶, que estava interessado no controlo do movimento. Head sugeriu que nós arquivamos a presente localização dos nossos membros, em termos de modelo ou *schema* (esquema) que é constantemente atualizado enquanto os nossos membros se mexem. Bartlett propôs que o nosso conhecimento do mundo é arquivado em termos de diversos e grandes esquemas (*schemas*), que se modificam para incorporar mais informação (Baddeley, 1999, p. 89).

²⁴ Sir Frederic Bartlett (1886-1969) foi um psicólogo inglês que devotou a sua vida ao estudo da memória. O seu mais famoso trabalho é *Remembering: A Study in experimental and social psychology* (1932), que previa que as memórias que retemos são somente reconstruções do que já experienciámos, e não uma visão directa do que aconteceu (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 1998).

²⁵ *The War of the Ghosts* é um conto popular americano. O conto foi usado nas experiências de Bartlett, de forma a procurar determinar o quê, e como, é que os sujeitos recordavam e remontavam o conto (Colman, 2015, p.4203).

²⁶ Sir Henry Head, nasce em 1861 e morre em 1940. Head foi um conhecido neurologista; publicou diversos trabalhos de investigação e também poesia. Um dos seus mais famosos livros é *Brain* (1917) (Cadogan, 2020).

Há diversos factores que podem contribuir para uma melhor ou pior retenção, ou lembrança, como o facto de o objecto, ou o material, que devemos recordar, nos ser familiar (o que torna essa mesma informação mais “lembrável”); se houver alguma distração enquanto estamos a memorizar (tornando o material mais facilmente “esquecível”). Factores como a idade também podem facilitar ou dificultar o ato de retenção (pessoas mais novas têm mais facilidade em reter material novo do que pessoas mais velhas), entre outros (Baddeley, 1999, p. 33-34). Alguns teóricos afirmam que nós retemos todo o tipo de informação que nos é apresentada, e que esta se encontra na nossa mente à espera de ser encontrada. Ou talvez, quando nos esquecemos é porque o rasto da memória tenha sido rasurado, não que se tenha tornado inacessível.

No entanto, nós sabemos e conhecemos muito mais do que é possível recuperar a qualquer momento. Muitas vezes não conseguimos recuperar uma informação particular no momento exacto, e para nos lembrarmos necessitamos de uma pista, de um estímulo, o que se chama de *retrieval cues*. Estas “pistas” ajudam-nos localizar informação que seria inacessível (Baddeley, 1999, p. 151).

Além disso, e como já foi referido, nós manipulamos as nossas próprias memórias, a nossa percepção do mundo e as nossas experiências. A memória é corrompida diariamente pelo que já conhecemos (pelo nosso arquivo de memória) e pelo que vemos no jornal, vemos na televisão, etc. Alan Baddeley descreve uma história onde este efeito é perceptível; ele conta que a sua mulher referiu uma visita que ambos fizeram a uma cidade, antes de estarem casados, que ele não se conseguia recordar, mas tinha a certeza de que já lá tinha estado, conseguindo criar uma imagem muito nítida do lugar. No entanto, a imagem que ele tinha na sua mente não correspondia em nada ao que tinha acontecido na viagem (porém ele tinha imagens do local correcto). Por outras palavras a imagem dele tinha sido corrompida por outras imagens a ele propostas do mesmo local (Baddeley, 1999, p. 114). Todos nós já passamos por situações semelhantes a esta, como por exemplo, por vezes pensamos que nos recordamos de memórias de quando éramos mais novos, mas na verdade não sabemos se nos recordamos mesmo ou se construímos uma imagem falsa a partir de fotografias, histórias que nos contaram, ou, vídeos caseiros que vimos posteriormente.

Outro factor interessante notado por Benjamin Whorf²⁷ e posteriormente por Eleanor Rosch²⁸ é o elo entre a semântica e a forma como a informação é retida. Whorf afirma que as pessoas que falam mais do que uma língua irão recordar o mundo de forma diferente. Enquanto Rosch descreve que a língua acompanha a percepção, tendo executado uma série de estudos com falantes de Dani, na Nova Guiné. Esta língua tem uma característica muito peculiar, que é o facto de só existirem dois termos para cores, correspondendo (mais ou menos) a claro e escuro. Apesar de terem termos para vermelho, verde e amarelo, os falantes de Dani, consideram-nas cores fáceis de lidar ou compreender, Rosch sugere ao averiguar em detalhe esta língua, que a linguagem é baseada na percepção, e não o contrário (Baddeley, 1999, p. 139). Um argumento menos extremista, afirma que embora um sistema semântico possa ser, inicialmente, baseado e impulsionado pela nossa percepção do mundo, essa informação é codificada em termos de um sistema linguístico. Isto não pode ser verdade para todo o tipo de informação semântica, pois muita dessa informação vai além da nossa própria capacidade de o expressar em palavras (Baddeley, 1999, p. 139).

A nossa percepção do mundo faz com que nos lembremos de eventos e coisas de formas diferentes. O conceito de “schema”, uma representação interna sobre o conhecimento do mundo de cada indivíduo, é usado para ajudar a codificar e arquivar material/informação nova. O processo de organização é crucial, pois se a informação não for arquivada de uma forma organizada e sistemática, não seria possível acedê-la quando necessitamos dela. Tal como Baddeley (1999) afirma, uma memória desorganizada seria como uma biblioteca com salas cheias de livros arquivados aleatoriamente (p. 150-151).

Que impacto tem esta função humana na nossa vivência?

A importância deste sistema (ou conjunto de sistemas) só nos é perceptível quando ponderamos como seria o mundo se não a possuímos. A nossa capacidade de poder criar memórias adultera continuamente e constantemente o nosso dia-a-dia. Na sua ausência todas as nossas interações, todos os movimentos seriam sempre novos, não existiria nem expectativa (pois à falta de memórias, não seria possível conceber hipóteses de o que poderia, ou não, acontecer), nem novidade (pois se tudo é sempre novo como seria possível diagnosticar e conhecer o conceito de novidade?). Seria como se vivêssemos num constante

²⁷ Benjamin Lee Whorf (1897-1941) Whorf foi um linguista norte-americano que estudou particularmente a relação entre a língua e o pensamento, tendo investigado sobre específicos dialetos. Whorf acreditava que a estrutura da língua materna de um sujeito poderia influenciar a forma como essa pessoa pensa (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 1998).

²⁸ Eleanor Rosch (1938-) é reconhecida pelos seus trabalhos na área de psicologia e ciência cognitiva, a sua pesquisa teve particular impacto na área da linguística. Actualmente Rosch é uma docente do departamento de Psicologia da Universidade da Califórnia, Berkeley (Berkeley Psychology - University of California, n.d.).

presente, sem experiência do passado ou antecipação do futuro. Por outras palavras, se não existisse memória, não existiria pensamento, conhecimento, cultura,... Conhecemos a existência porque conhecemos a memória.

O elo entre a memória e a arte esteve sempre presente, como já percebemos ao descrever a narrativa de *Mnemósine* e das *Musas*. Como podem os nossos sentidos e experiências provocar memórias, que nos inspiram a criar? Sempre que escrevemos, desenhamos, pintamos, concebemos música, etc, exercitamos a nossa memória, pois ela está presente sempre e em tudo o que fazemos. *Mnemósine* está presente em todo o tipo de desenvolvimento artístico e, na verdade, em tudo o que é humano.

3.2.1 Tipos de memória

Desde cedo que nas várias áreas do estudo da memória, e em particular no ramo da psicologia, que se contempla a ideia da possibilidade da existência de diferentes tipos, ou subcomponentes da memória. Será que a memória representa um único sistema ou um complexo de sistemas? Esta questão representa um dos grandes debates sobre o funcionamento da memória. Ao longo dos anos foram propostos inúmeros modelos sobre o funcionamento deste mecanismo humano, e suas possíveis sub-divisões. Os diferentes modelos continham algumas diferenças entre si, mas a maioria deles tendia a suportar a existência de, pelo menos, três tipos de memória—a memória de curto prazo (*short-term memory*), a memória de longo prazo (*long-term memory*), e a memória sensorial (*sensory memory*) (Baddeley, 1999, p. 8).

É principalmente durante as décadas de sessenta e setenta do século XX, que existe um incremento de estudos sobre esta matéria. Um dos modelos mais creditados foi o proposto por Richard Atkinson²⁹ e Richard Shiffrin³⁰, em 1968. O modelo de Atkinson e Shiffrin

²⁹ Richard Atkinson, nascido em 1929, é um professor de psicologia e ciências cognitivas. Durante a década de sessenta, na Universidade de Stanford, Atkinson juntamente com uma série de colegas (incluindo Richard Shiffrin) começaram a publicar uma série de trabalhos sobre o funcionamento da sistema de memória humano. Em conjunto com Shiffrin, em 1968, publicou o artigo *Human Memory: A Proposed System and its Control Process*, que desvendou uma dos mais notórios e aceites modelos sobre o funcionamento da memória humana, “the modal model” (UC San Diego, 2012).

³⁰ Richard Shiffrin, nascido em 1942, é professor de ciências cognitivas no departamento de Neurociência na Universidade de Indiana. Na década de sessenta Shiffrin e Atkinson desenvolvem um dos mais reconhecidos modelos de memória. Shiffrin trabalhou em diversas áreas das ciências cognitivas, tendo também desenvolvido, em colaboração com Walter Schneider, a teoria da atenção. Schiffrin trabalho durante toda a sua carreira no âmbito da memória e o seu funcionamento (Psychonomic Society, n.d.).

representava notavelmente uma resposta plausível à questão do funcionamento da memória, tendo até ficado conhecido como “the modal model”. Este modelo descreve um possível método em como a memória é adquirida e processada. Atkinson e Shiffrin baseiam o seu modelo nas três repartições primárias da memória (Baddeley, 1999, p. 8-9). O processo começa no exterior, ou seja, presume que a informação que provem do ambiente em que nos encontramos, é detida brevemente pelos nossos sentidos—como a visão (memória icónica ou *iconic memory*), a audição (memória ecóica ou *echoic memory*) e o tacto (memória háptica ou *haptic memory*) —este tipo de memória, a que chamamos de memória sensorial (*sensory memory*) é extremamente curta e volátil (Baddeley, 1999, p. 17). Depois deste primeiro encontro com a informação na nossa memória sensorial, o material adquirido é “transferido” para o nosso arquivo da memória de curto prazo (*short-term memory store*). É neste espaço da memória que a informação pode ser manipulada e relacionada com a memória de longo prazo, capaz de guardar (armazenar) informação por extensos períodos de tempo). A memória de curto prazo, tem papel fulcral neste modelo, pois cria os elos necessários entre os nossos sentidos (a nossa percepção do que nos rodeia) e a nossa memória já adquirida. Isto é, o modelo funciona em forma de cadeia, a memória sensorial alimenta informação (micro-memórias associadas à percepção) à memória de curto prazo que, por sua vez, alimenta e a relaciona com a memória de longo prazo (Baddeley, 1999, p. 37).

Por outras palavras, este modelo assume que a memória funciona como um complexo de sistemas que interagem entre si e que, são capazes de codificar e arquivar informação, guardá-la e torná-la disponível para uma futura recordação (Baddeley, 1999, p. 17).

Durante bastante tempo este foi o modelo a seguir no que toca ao funcionamento da memória (e de certa forma continua a sê-lo em muitos aspectos), mas em 1972, Fergus Craik³¹ e Robert Lockhart³², traçam uma nova abordagem que ficou conhecida como “*levels of processing*” (“níveis de processamento”). Craik e Lockhart acreditavam que a visão de Atkinson e Shiffrin, sobre o funcionamento da memória de curto prazo, continha algumas lacunas. O modelo de Atkinson e Shiffrin afirma que a única forma assimilarmos material novo à memória de longo prazo seria através do armazenamento (arquivo) da memória de

³¹ Fergus Craik, nasce em 1935 em Edimburgo. Craik, actualmente, continua a desenvolver a sua pesquisa no Rotman Research Institute of Baycrest em Toronto. A sua pesquisa centra-se, particularmente, na documentação de processos básicos da memória e como este se transformam ao longo da vida, tendo um especial interesse pela memória semântica e a sua influencia nos sistemas mnémicos (University of Toronto. Faculty of Arts and Science, n.d.).

³² Robert S. Lockhart destaca-se principalmente nas áreas de percepção e ciências cognitivas. Lockhart é actualmente um docente na Universidade de Toronto. Em 1972, em colaboração com Fergus Craik, publicam um artigo que descreve um sistema de funcionamento de memória (*Levels of processing*), criticando, desta forma o que era formalmente aceite pelo “modal model” (University of Toronto. Faculty of Arts and Science, n.d.).

curto prazo, sendo esta capaz de processar a informação em diferentes formas. Craik e Lockhart discutiram que esta visão não poderia estar correcta, e no sentido de resolver este problema, apresentaram a ideia que assumia que a memória de curto prazo, ou o sistema de memória primária (*primary memory system*), tinha a capacidade de processar o material em diferentes formas. Ou seja, desde anotar simples notas sobre as características visuais de um objecto ou palavra, passando pelo ensaio do objecto, informação, ideia, ou prestando atenção às suas qualidades acústicas, ou, até, à elaboração de códigos em termos de significado. A dupla argumentou que qualquer tipo de processo de retenção resultaria em algum tipo de aprendizagem de longo prazo. No entanto a qualidade dessa mesma aprendizagem dependeria da forma como o material tinha sido processado. Informação que tenha sido processada de uma forma leviana resultaria numa fraca retenção, enquanto, uma informação que tenha sido processada com extensa ou forte carga de significado levaria a uma melhor retenção. Esta abordagem foca-se principalmente na função da codificação no exercício da aprendizagem, isto é, a forma como o material é processado está intimamente relacionada com a probabilidade de que será subseqüentemente lembrado (Baddeley, 1999, p. 39). É importante notar que a abordagem de Craik e Lockhart não apoia a ideia de um sistema único de memória, porém e ao contrário do modelo anteriormente descrito, sugere que a codificação do material acontece na memória de longo prazo e não na memória de curto prazo (Baddeley, 1999, p. 39-40.).

Estas visões diferentes deram alas à visão de que o sistema da memória de curto prazo não descreve um sistema singular, mas sim, um sistema com múltiplos componentes associado à chamada memória de trabalho (*working memory*) (Baddeley, 1999, p. 40).

É ainda importante reter que o processo de aprendizagem e de memória ocorrem em duas etapas distintas. A primeira acontece na memória de curto prazo, a obtenção da informação neste “espaço” mental; e a segunda acontece na memória de longo prazo, a consolidação da mesma informação (Bear, Connors & Paradiso, 2016, p.867).

Mas, para que possamos compreender de uma forma melhor ou, pelo menos, mais mais coerente este(s) complexo(s) sistema(s) a que chamamos de memória é necessário conceber, antes de mais, o que é que cada uma das diversas subdivisões da memória implicam e significam.

O que é a memória sensorial?

Denis Diderot descreve que se um indivíduo tem a capacidade de ouvir, ver, degustar, tocar e cheirar, mas não é capaz do acto de recordar essas mesmas percepções, elas não teriam

utilidade nenhuma. Diderot compara a nossa capacidade de memória e percepção a uma massa de cera viva, susceptível a qualquer forma, nunca perdendo as suas aparências anteriores e continuamente captando novas, que igualmente, são guardadas nessa mesma fisionomia (Fleckner, 1998, p.116).

A memória sensorial vinculada à percepção pessoal do mundo, é o que nos proporciona o entendimento do ambiente sensorial que nos rodeia. Este tipo de memória permite que nos lembremos, em grande detalhe do material que nos é apresentado, imediatamente após a seu aparecimento. Os três tipos de memória sensorial - a visão (*iconic memory*), o tacto (*haptic memory*) e a audição (*echoic memory*) - comportam-se de maneira desigual perante o material (a informação) que lhe é apresentada, mas todos retêm esses mesmos elementos somente por breves instantes, no entanto, o tempo que cada um destes sistemas é capaz de conservar a informação é variável.

No que toca à memória sensorial visual, esta funciona como se tirássemos milhares de fotografias por instante, mantendo assim a informação visual presente no cérebro. Por exemplo, quando observamos uma paisagem parece-nos que tudo se mexe de uma forma natural e continua, mas na verdade o nosso sistema sensorial visual está a processar milhares de “frames” da mesma cena, e para que nos seja possível captar a imagem em movimento é necessário que o nosso cérebro armazene (a partir do nosso sistema sensorial visual) a informação de um “frame” até ao próximo (Baddeley, 2013, p. 9). Este sistema em particular é o que retém informação por menos tempo (comparando com as outras sub-categorias da memória sensorial), pois na função visual podemos sempre voltar a observar e re-avaliar a informação que nos é apresentada à nossa frente, durando menos de meio segundo.

A memória sensorial auditiva é, por outro lado, a sub-categorial do sistema sensorial que retém informação por mais tempo. Tal como é referido no seu próprio nome, este tipo de memória funciona quase como um eco. Ao ouvirmos o som pela primeira vez este irá ressoar por alguns instantes na nossa cabeça antes de cair em esquecimento. Isto acontece porque o sistema sensorial auditivo é constrangido pela própria condição efêmera do som, pelo que, este sistema deve ser capaz de conservar informação captando-a por período mais longos de tempo. Ou seja, não nos é possível rever um som (ao contrário do que acontece no nosso sistema sensorial visual, que processa todas as imagens visuais juntas, e por consequência podemos voltar a olhar e revê-las) a não ser que esse mesmo som seja repetido, ou melhor, gravado (Baddeley, 2013, p. 12-13). Por exemplo, - e tal como refere Alan Baddeley (2013) - para que nos seja possível compreender uma frase completa que nos seja dita, o nosso cérebro precisa de guardar a informação (cada sílaba, cada palavra, cada conjunto de palavras) pelo

tempo necessário à compreensão do todo. Cada parte dá sentido à anterior, dando, assim, significado ao som que ouvimos (como um conjunto). E quando é apresentado um item novo, diferente ao que se tenha ouvido antes, o anterior será rasurado, pois tornar-se-á irrelevante (p. 14).

A memória sensorial auditiva não se limita, no entanto, a sons da fala (da linguagem). Se estivermos a guiar um carro e ouvirmos um ruído diferente no motor do carro, o que estaremos a tentar captar é um som que se repita, justaposto ao som relativamente aleatório do motor do carro. Para que possamos captar essa mesma repetição temos que ser capazes de reter um “sample” suficientemente longo do som/ruído para que possamos detetar a componente recorrente (Baddeley, 2013, p. 13). A memória sensorial auditiva humana pode durar entre 2 a 4 segundos (Thaut, 2015) (Baddeley, 1999, p.13).

Além disso nós também somos capazes de ter algum tipo de imagem auditiva que nos permite imaginar (ouvir na nossa cabeça) o som de um copo a partir-se, ou o som das ondas do mar, ou, até, uma determinada música, sem que sejamos capazes de os replicar. Da mesma forma que não é necessário que sejamos capazes de reproduzir um certo som (uma palavra, por exemplo) para que o possamos compreender (Baddeley, 1999, p. 50).

Outra característica importante sobre a memória sensorial auditiva é o facto desta ser automática, ou seja, que material áudio entra na nossa memória mesmo se não estivermos a tentar propositadamente ouvir (Moawad, 2019).

Além disso, é importante notar que, na memória sensorial não sucede nenhum tipo de manipulação da informação recebida, pois a informação que chega a estes sistemas é rapidamente transferida para a memória de trabalho onde irá ser codificada e manipulada. É através da memória de trabalho que os estímulos sensoriais recebidos (de forma a servir as nossas necessidades comportamentais imediatas) são “mantidos na nossa mente” (Bear, Connors & Paradiso, 2016, p.830).

Este tipo de memória, que é extremamente essencial à nossa compreensão do ambiente, representa a nossa percepção do mundo, compreendendo em si, esta série de breves sistemas de memória sensorial.

O que é a memória de curto prazo?

A memória de curto prazo, é um sistema, ou, uma amálgama de sistemas que se ocupa em reter a informação proveniente dos sistemas de memória sensorial. O material aqui retido (tal como foi descrito na memória sensorial) só se encontra presente na nossa memória por breves

períodos de tempo (é arquivada temporariamente), após o seu uso momentâneo esta informação torna-se irrelevante (Baddeley, 1999, p. 14).

Existe, ainda hoje, alguma controvérsia sobre se a memória de curto prazo e a de longo representam sistemas diferentes ou se fazem parte de um mesmo sistema. Uma das visões reconhece que os dois tipos de memória pertencem ao mesmo sistema, mas que são usados em circunstâncias diferentes, ou que cada tipo é utilizado em condições específicas o que leva a níveis de retenção diferentes. A outra alternativa descreve que estes dois tipos de memória pertencem a sistemas separados, apesar de estarem interligados nas suas operações. Talvez a visão mais correcta, em relação à memória de curto prazo, é a de que esta representa não um, mas um complexo de vários sistemas a que damos o nome de memória de trabalho (*working memory*) (Baddeley, 2013, p. 14).

A memória de curto prazo é necessária no desempenho de diferentes tarefas como a compreensão, o raciocínio e, até, a aprendizagem de longo prazo (Baddeley, 2013, p. 17). Ou seja, este tipo de memória tem a capacidade de manipular informação adquirida e relacioná-la com a memória de longo prazo, criando, desta forma, uma articulação entre estes dois tipos de memória, tornando-nos capazes de aprender, e recordar materiais mais antigos. A memória de curto prazo agarra ideias, e sensações fugazes, que, em contrapartida caíam em esquecimento, e relaciona-as com os nossos arquivos mentais de informação.

R. Conrad³³, psicólogo americano, foi um dos pioneiros na investigação sobre a memória de curto prazo, e, durante a década de sessenta desenvolveu uma série de experiências. Os dados recolhidos destas experiências, levaram-no a sustentar que a memória de curto prazo depende de alguma forma acústica. Por outras palavras, Conrad sugere que as pessoas dependiam muito mais do som das palavras do que do seu significado, para melhor retenção. O código produzido na memória de curto prazo sobre a informação apresentada dependia do som das palavras e não do seu significado (Baddeley, 2013, p. 35).

A memória de curto prazo, sobrevive sem esforço consciente às distrações e pode durar desde minutos a horas. Memórias mantidas neste espaço podem persistir na nossa mente sem que tenhamos que as ensaiar, sendo que as iremos esquecer caso não as consolidaremos na nossa memória de longo prazo (Bear, Connors & Paradiso, 2016, p.867).

O que torna diferente a memória de trabalho da memória de curto prazo?

³³ R. Conrad (1917- 2020) foi uma das principais personagens no desenvolvimento da pesquisa em torno à memória de curto prazo, tendo sido aluno de Sir Fredric Bartlett. Em particular, Conrad, desenvolveu o estudo sobre a retenção de números de telefone, mostrando que uma pequena distração acústica resultaria numa curta perda de memória, mesma quando auxiliado por informação visual (Experimental Psychology Society, 2020).

A memória de trabalho parece comportar-se como uma sub-componente dos outros tipos de memória, representa uma forma de armazenamento de informação temporário distinto, do que foi antes explicado, e permite que a informação se mantenha na mente (Baddeley, 2013, p. 43-44). A memória de trabalho é um recurso limitado que dura na ordem dos segundos, e que, ao contrário da memória de curto prazo, necessita obrigatoriamente de ensaio. Por outras palavras, a memória de trabalho mantém a informação “viva na nossa mente” através da repetição (Bear, Connors & Paradiso, 2016, p.829).

As informações retidas na memória de trabalho podem ser eventualmente transformadas em memórias de longo prazo, mas a maioria da informação que passa por este “espaço” da memória é descartada quando não é mais precisa (Bear, Connors & Paradiso, 2016, p.831).

O que é a memória de longo prazo?

A memória de longo prazo é o sistema que arquiva informação por longos períodos de tempo. Entre os três principais tipos de memória este é o que se encontra mais próximo à nossa imagem do que é, ou constitui, a memória. Há teóricos que afirmam que a informação aqui arquivada nunca desaparece realmente, mas sim torna-se cada vez mais inacessível (Baddeley, 2013, p.14).

Ao contrário da memória de curto prazo que parece depender das características acústicas das palavras/informações para a sua retenção, a memória de longo prazo depende do significado para o arquivo da informação (Baddeley, 2013, p.37).

A memória de longo prazo pode ser vista, ou imaginada, como um enorme, quase infinito arquivo de conhecimento e experiências, que nos sucedem todos os dias, mas na verdade a quantidade de informação que nos esquecemos, ou melhor, que não chegamos a arquivar, é muito maior do que todo o material que retemos. A maior parte do que experienciamos todos os dias é somente mantido temporariamente nos nossos cérebros, pois as memórias de curto prazo, como sabemos, são extremamente suscetíveis a distrações. As memórias temporárias (as de curto prazo) podem ser convertidas em memórias de longo prazo através de um processo chamado de consolidação de memória (*memory consolidation*). Ou seja, a informação sensorial é temporariamente mantida na memória de curto prazo (vulnerável), e que depois pode ser consolidada na memória de longo prazo (estável). O material aqui arquivado pode ser possivelmente acedido, ou não, de forma tanto consciente como inconsciente (Bear, Connors & Paradiso, 2016, p.828).

A memória de longo prazo foi posteriormente dividida em outras sub-categorias que parecem fazer parte do mesmo sistema de memória. Alguns teóricos distinguem entre memória

implícita (*implicit memory*) e memória explícita (*explicit memory*), outros preferem os termos de não-declarativa (para memória implícita) e declarativa (para memória explícita), para distinguir entre os dois tipos de memória e aprendizagem. Alguns destes teóricos afirmam que pertencem ambos ao mesmo sistema de aprendizagem que opera com diferentes restrições, outros declaram que refletem dois processos de aprendizagem díspares (Baddeley, 2013, p. 16).

A memória implícita (ou memória não-declarativa), diz respeito às memórias que resultam directamente de uma experiência, que deve ser repetida para a sua retenção. A memória explícita (ou memória declarativa) resulta de um esforço consciente, e está associada à memória para factos e eventos. As memórias não-declarativas operam de uma forma discreta, sem que haja uma recordação consciente, estas refletem-se em tarefas que aprendemos a realizar, reflexos e associações emocionais. Este tipo de memória, as implícitas, requer geralmente algum tipo de repetição e prática por extensos períodos de tempo, e por esta razão, são mais difíceis de esquecer. Em contraste, as memórias explícitas são normalmente mais fáceis de formar e mais facilmente esquecidas (Bear, Connors & Paradiso, 2016, p.825).

Uma das sub-divisões dentro da memória implícita é a memória procedimental, que representa a aprendizagem de uma resposta motora por reacção a um estímulo sensorial. Por outras palavras a memória procedimental representa a memória para habilidades, hábitos e comportamentos, como aprender a tocar um instrumento, ou aprender a fazer uma cambalhota (Bear, Connors & Paradiso, 2016, p.824-825).

A memória declarativa, é na verdade, o que, geralmente, as pessoas se referem quando falam de memória, enquanto a memória não-declarativa apresenta toda uma série de actividades que realizamos sem saber que estamos a usar a memória.

A memória explícita, ou declarativa, pode ser também sub-dividida em outros dois tipos, a memória episódica e a memória semântica. Foi em 1972 que o psicólogo Endel Tulving³⁴ elaborou a distinção entre dois tipos de memória de longo prazo (ou ainda, memória de longo prazo explícita), a memória episódica, que representa a recordação de eventos particulares, autobiográficos (como por exemplo “*Eu lembro-me de ter caído de bicicleta, ali, quando tinha seis anos.*”), e a memória semântica que se refere ao conhecimento geral do mundo

³⁴ Endel Tulving (1927-) é um dos mais conceituados neurologista e psicólogo canadiano. Tulving escreveu inúmeros textos e artigos no decorrer da sua carreira. Durante a década de setenta Tulving desenvolve uma investigação em que foram situadas as áreas do cérebro que se encontram activas durante o processo de codificação de informação, a assim como, durante o processo de recuperação de informação associada à memória episódica, tendo produzido diversas teorias sobre a forma como este tipo de memória funciona. Actualmente continua a desenvolver a sua pesquisa no Rotman Research Institute of Baycrest em Toronto (University of Toronto. Faculty of Arts and Science, n.d.).

(como por exemplo, conhecer o significado de certa palavra ou saber que a capital de Japão é Tóquio) (Baddeley, 2013, p. 15).

Sempre que nos lembramos de uma memória episódica esta ocorre sempre num contexto diferente ao da experiência original, e a junção da informação recordada com o novo estímulo sensorial forma um novo rasto/sinal de memória, no esquema enorme que engloba a nossa memória declarativa. A produção de múltiplos sinais/rastos de memória cria uma base mais sólida e faz com que seja mais fácil aceder à informação da próxima vez (Bear, Connors & Paradiso, 2016, p.854). Para que nos recordemos de uma memória de longo prazo declarativa episódica, é necessário que o nosso cérebro represente (e inconscientemente manipule) todas as coisas que estão a acontecer agora, em nosso redor (o episódio), e posteriormente, que esse acontecimento seja arquivado, de forma a criar uma memória (Humphries, 2017).

Todos nós possuímos uma enorme memória semântica. Se nos pusermos a pensar sobre a quantidade de informação que retemos, desde o significado de milhares palavras diferentes, a conhecimentos geográficos (desde o bairro onde vivemos ao mundo em geral), saber usufruir do que nos rodeia para funcionar bem no ambiente em que vivemos (como conhecer o código da estrada, formas de comportamento, etc), até um certo tipo de conhecimento especializado relacionado com área de trabalho de cada um, passatempos, etc., e ainda algum tipo de conhecimento não vital relacionado com os *media*, factos sobre política, desporto, filmes e música, e, ainda toda uma quantidade de informação não-verbal por natureza, entre outros (Baddeley, 2013, p. 129). Estas informações existem codificadas nas nossas mentes, sem que demos conta que as retemos. Como se existissem extensas redes de conhecimento dentro de cada um, um arquivo de uma capacidade incrível, acessível a uma velocidade e precisão insólita (Baddeley, 2013, p. 147).

Em suma, a memória é um sistema, ou melhor, um complexo de sistemas, extraordinário e a sua capacidade vai muito mais além da nossa própria compreensão.

3.3 Teias de significado e significante

Geralmente, quando não nos conseguimos recordar de algo (um nome, uma ideia, um evento, etc), a primeira coisa que tentamos fazer é procurar seguir uma linha de raciocínio, ou, uma sequência de associações executadas exactamente antes do aparecimento (ou não) da palavra ou expressão esquecida. Essa cadeia de associações apresenta-se dentro de uma teia de

significados e significantes pessoal e única de cada indivíduo e as associações feitas dentro desta, são incrivelmente rápidas e fugazes.

No entanto, muitas vezes são necessárias informações proveniente do exterior, pistas que dão acesso a alguma informação na nossa memória e, por sua vez, ou por associação, na teia de significados e significantes.

É claro que não usamos estas teias só para chegar a informação momentaneamente esquecida. A teia está sempre presente e atua continuamente dentro de nós. Este movimento de manufactura de inúmeras associações, dá-nos a oportunidade de imaginar, conversar, raciocinar, lembrar, etc.

Criamos, ao longo das nossas vidas, uma imensa base de dados. A cada palavra, facto, acontecimento, são associados outras imagens, conceitos, ideias, sons, que a descrevem por semelhança ou oposição, dando à memória uma potencialidade imaginativa. Os factos e conhecimentos são recordados por mecanismos de associação, seguindo determinadas rotas na teia de significados e significantes. Hegel³⁵ escreve o seguinte³⁶:

The recent attempts - already, as they deserved, forgotten - the rehabilitate the Mnemonic of the ancients, consists in transforming names into images, and thus again depositing memory to the level of imagination. The place of the power of memory to the permanent tableau of series of images, fixed in the imagination, to which is then attached the series of ideas forming the composition to be learned by rote. Considering the heterogeneity between the import of these ideas and those permanent images, and the speed with which the attachment has to be made, the attachment cannot be made otherwise than by shallow, silly, and utterly accidental links (as cited in Fleckner, 1998, p.124).

A maior parte da informação aqui guardada de uma forma sistemática e pessoal, tal como vimos anteriormente, está principalmente associada a todo o tipo de memórias e, em particular às episódicas e semânticas. Tal como referi antes, a capacidade da memória semântica é extraordinária, sendo que guardamos todo o tipo de material, desde o conhecimento da nossa

³⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel foi um dos mais importantes e centrais filósofos alemães, nascido em 1770, e falecido em 1831. Entre os seus mais importantes escritos encontramos, *Phänomenologie des Geistes* (1807) - artigo impresso no *Kritisches Journal der Philosophie*, onde colaborava com Schelling -, os dois volumes de *Wissenschaft der Logik* (1812-1816), *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1816) e *Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundlinien der Philosophie des Rechts* (1818) (Blackburn, 2005, p.161).

³⁶ Retirado do livro *The treasure chests of Mnemosyne: Selected texts on memory theory from Plato to Derrida*, de Uwe Fleckner, escrito de Georg Wilhelm Friedrich Hegel referenciado à data de 1830 e sobre o título (não original) de *Out of the deep pit of the ego*.

língua e o de outras, como conhecimento geral, geográfico, relacionado com a *media*, etc (Baddeley, 2013, p. 129). O importante notar aqui é que toda esta informação tem um lugar específico dentro da nossa teia e que a cada pedaço de informação estão associados outras noções, e assim sucessivamente.

Há inúmeros autores que referenciam as teias de significado e significante, mas vou concentrar-me nos que dão (ou ajudam) a explicar a sua noção tal como a imagino na minha mente, tal como a compreendo.

A procura pela ordem leva Ferdinand de Saussure³⁷ a desvendar o signo como peça-chave da estrutura linguística. Em *Cours de Linguistique Générale* (1916) é explicada a noção de signo, essencial à compreensão das teias de significado e significante e o que estas comportam. Em primeiro lugar somos confrontados com a ideia errada de que a linguagem evoca um simples processo de nomeação, como uma lista de palavras em que cada uma destas corresponde à coisa a que dá nome. Como está descrito no livro, esta concepção é incorrecta a diferentes níveis; primeiro, porque pressupõe que ideias feitas existem antes das palavras; segundo, porque não nos diz se um nome é oral/vocal ou psicológico na sua natureza; por último, assume que o elo ou a associação entre o nome e a coisa que nomeia é uma simples operação. No entanto, tal como descrito por Saussure, esta ideia tem, no entanto, uma certa verdade por detrás, mostrando-nos que a unidade linguística é uma dupla entidade, criada pela associação entre dois termos (Saussure, 1959, p. 65).

Ferdinand de Saussure descreve a noção de “*circuit de parole*”, uma operação que necessita de pelo menos dois indivíduos, o número mínimo que pessoas possível para completar este circuito, ou, por outras palavras, discurso, conversa. O circuito inicia-se no cérebro do primeiro indivíduo, onde factos mentais (conceitos) são associados a representações dos sons linguísticos (*images sonores*) e estas duas componentes são usadas na expressão verbal. Um determinado conceito desbloqueia uma determinada *imagem sonora* no cérebro. Este fenómeno puramente psicológico, é seguido por um fenómeno fisiológico, pelo qual o cérebro transmite um impulso correspondente à imagem aos órgãos usados para reproduzir som. De seguida as ondas sonoras viajam da boca do primeiro indivíduo aos ouvidos do segundo, levando o circuito ao outro indivíduo que, a partir do que ouve, transmite ao cérebro uma *imagem sonora*. No cérebro, de novo, acontece um fenómeno psicológico em que uma

³⁷ Ferdinand de Saussure, muitas vezes intitulado o pai da linguística estrutural, nasceu em 1857 e morreu em 1913. Saussure dedicou a sua carreira e vida, pesquisa dos elementos centrais da linguística e comunicação. Os seus ensinamentos e teorias são descritas em *Cours de Linguistique Générale* (1916), uma colecção escrita após a morte Saussure, e através dos apontamentos de alunos, que presenciaram as suas aulas e palestras, entre 1906 e 1991, na Universidade de Genebra. (Blackburn, 2005, p.327-328).

imagem é associada a um conceito, e de novo o circuito começa (no caso do segundo indivíduo comentar sobre o que o primeiro disse) (Saussure, 1959, p.12). Ao considerarmos o *circuit de parole*, compreendemos que os dois termos envolvidos na noção de signo linguístico são psicológicos e se conectam no cérebro através de um elo associativo. O signo une um conceito e uma *imagem sonora*. A *imagem sonora* é uma impressão (marca/sinal) psicológica do som, a impressão feita nos nossos sentidos, ou seja, não é um som material. O som está conectado, na teia a um significado, e por isso a palavra que o define, ou a reprodução sonora da mesma, não chega para a caracterizar. Esta noção é “visível” (compreensível) quando escutamos o nosso próprio discurso, sem mexermos os lábios: quando, na prática, somos capazes de falar “dentro da nossa cabeça” (Saussure, 1959, p.65-66).

A teia de significados e significantes, é uma imensa rede de signos, seus conceitos e *imagens sonoras*, que se gere por associações entre opostos, ou, semelhança e diferença. É importante realçar, tal como foi já referido, que cada teia ou rede de significados e significantes é única e pessoal de cada indivíduo, o meu conceito de uma determinada *imagem sonora* será diferente de outros indivíduos, e vice-versa; assim como as associações que podem acontecer entre outros signos.

O conceito e a *imagem sonora* estão conectados, um leva ao outro. Saussure assume que a combinação do conceito com a *imagem sonora*, resolve-se no signo. O signo é o todo.

Saussure sugere a conservação na memória, da palavra signo (*signe*) como designação do todo, a substituição do conceito por significado (*signifié*) e da *imagem sonora* por significante (*signifiant*). Os dois últimos termos têm a vantagem de indicar a oposição que os separa um do outro e, também, do todo, de que são partes (Saussure, 1959, p.67).

É importante notar, tal como é descrito no livro, que o elo entre o significado e o significante é arbitrário e, uma vez que o signo representa o todo (o resultado da soma entre o significado e o significante), então este, também, deve ser arbitrário. É arbitrário pois não existe nenhuma relação visível que indique o porquê de um determinado significado estar associado a um determinado significante (Saussure, 1959, p.67-68).

É claro que tendo teias diferentes isso não significa que não haja “acontecimentos” iguais (ou semelhantes) entre estas redes de conhecimento. Qualquer forma de expressão usada na sociedade tem por base, em princípio, o comportamento colectivo (Saussure, 1959, p.68). Ou seja, existem regras de cortesia, gestos, e a própria linguagem gere-se por determinadas regras que seguimos para que seja possível a comunicação. No entanto, acredito, que mesmo que

existam essas “regras” a sua “tradução” no cérebro de cada um de nós é sempre ligeiramente diferente.

Por outro lado, Saussure afirma que a palavra símbolo é usada, erradamente, para designar o signo linguístico, o que na verdade, seguindo os ensinamentos de Saussure deveria indicar o que chamamos aqui de significante. Ferdinand de Saussure afirma que o princípio da arbitrariedade vai contra a concepção desta palavra, pois o símbolo, nunca é totalmente arbitrário, atua como uma representação do significado. O símbolo não é vazio, exactamente porque existe o elo natural entre significado e significante. No livro de Saussure o exemplo dado é o do símbolo da justiça, o par de pratos iguais suspensos por idêntico comprimento de correntes fixadas a uma barra basculante (balança), e como este não poderia ser substituído por qualquer outro símbolo (imagem). É ainda de notar que Saussure não quer dizer que no princípio de arbitrariedade o significante fica inteiramente à escolha do orador. O indivíduo não tem poder de mudar o signo após ter sido estabelecido pela comunidade linguística. É arbitrário, no sentido em que não tem nenhum vínculo natural com o significado (Saussure, 1959, p.68-69).

Outro princípio é o da natureza linear do significante. O significante é de natureza auditiva e, por isso, tem duas características essenciais, primeiro representa um período, e segundo esse mesmo período é medível numa dimensão, ou como descreve Saussure, é uma linha. Isto acontece porque o som está vinculado ao tempo. Enquanto os significantes visuais podem oferecer grupos simultâneos de múltiplas dimensões, os significantes auditivos estão sujeitos unicamente à dimensão temporal. Os seus elementos são apresentados de forma sucessiva, formando assim uma cadeia, o que é visível na forma escrita (Saussure, 1959, p.102-103). Ferdinand de Saussure afirma que os signos que caracterizam uma língua não são abstracções mas sim objectos reais, são entidades concretas do estudo da linguística. Se a entidade linguística existe unicamente a partir da associação entre o significado e o significante, sempre que só um dos elementos é retido a entidade deixa de existir (Saussure, 1959, p.102).

Portanto, na teia de significados e significantes encontram-se inúmeros signos e seus significados (conceitos) e significantes (*images sonores/imagens sonoras*). O que é importante reter são as próprias associações criadas entre estes signos e entre os significados e significantes particulares da cada signos. As associações são geradas a partir de semelhanças e opostos. Além disso, a natureza do significante é arbitrária (no seu sentido fonético) mas os símbolos que esta comporta não o são. Esta arbitrariedade também existe, até certo ponto, na própria noção das teias onde as associações invisíveis e particulares de cada pessoa acontecem, pois estas estão vinculadas à sua vivência.

Se por outro lado, referirmos o trabalho desenvolvido por Jaques Derrida (a que de seguida dedicarei um texto acerca de outro elemento da sua pesquisa) sobre o termo de *différance*³⁸ somos capazes de ter uma visão mais ampla em relação aos significados e significantes.

Esta noção explica que nenhum signo pode ser limitado a dois elementos, contrariando, assim, a teoria de Saussure. Para a definição de um conceito é necessário outros elementos que o “contradigam” e que o descrevam (ou comprovem). Nenhuma palavra tem um único significado, uma outra palavra correspondente, mas sim são sempre necessárias várias que descrevam. A vontade de expor a noção de *différance*, nasce da luta contra a limitação das definições das coisas.

Différance, é simultaneamente, *différer*³⁹ e *différence*⁴⁰. *Différer*, ou diferir, acusa uma ideia de tempo, de adiar ou retardar. E *différence*, ou diferença, remetendo assim para o espaço, a distância entre duas coisas que faz com que as identifiquemos e compreendamos. É ambigualmente “the becoming-space of time and the becoming-time of space” (Dick & Wolfreys, 2013, p.71). Além disso a ideia sobre a escolha da palavra *différance*, é criada a partir da palavra *différence*. As duas são homófonas, podendo unicamente ser visível a sua diferença através da escrita. A forma como escrevemos não é igual à forma como falamos, e ao apresentar esta palavra escrita desta forma, Derrida expõe, simultaneamente, a ideia de diferença (*différence*), relativa à distância entre o que conhecemos como escrita e o que conhecemos como discurso, e a ideia de diferir (*différer*) associada ao tempo, e à necessidade de expor o que uma palavra é a partir de outra, por via do atraso criado no seguimento da teia das associações provocadas pela primeira palavra, para que a possamos definir ou entender. Ou seja, não necessitamos somente do sentido oposto, mas também de algo mais que caracteriza outras peculiaridades da mesma palavra (Ceia, 2009).

Podemos ver a *différance* como algo que nos faz criar a organização das nossas redes de conhecimento, a partir de oposições e semelhanças, como aquilo que nos faz conjugar o que é projectado do exterior (o que vemos, ouvimos, etc) para o interior (o que conhecemos e não

³⁸ *Différance* foi um termo adoptado por Jacques Derrida, que conjuga a palavra *différer* e a palavra *différence*. O termo incide duplamente sobre os ensinamentos de Saussure, no sentido em que Derrida, assumia que existe um jogo de diferenças, ou, opostos no funcionamento da teia de significados e significantes, e também, no que nunca pode ser fixo, no sentido em que a definição das coisas, das palavras, nunca está assente, é sempre mutável, instável (Blackburn, 2005, p.100).

³⁹ *Différer*: “(...) Remettre à un autre temps; éloigner la réalisation de (qqch.) - remettre, repousser, retarder. (...)” (Rey, 1992);

Diferir: “(...) Adiar. Demorar; delongar. Procrastinar. (...) Ser diferente. Distinguir-se. Discordar.” (Figueiredo, 1991, p.894)

⁴⁰ *Différence*: “(...) Caractère (une différence) ou ensemble des caractères (la différence) qui distingue une chose d’une autre, un être d’un autre. - Dissemblance./ contre. identité/ (...) - divergence. (...) - distinction.” (Rey, 1992);

Diferença: “(...)Qualidade de quem ou daquilo que é diferente. Falta de semelhança. Alteração. Desconformidade. Diversidade. (...)” (Figueiredo, 1991, p.894)

conhecemos). É a partir da *différance* que navegamos pelas teias de conhecimento. A *différance* propõe que nunca estamos completos, estamos sempre num processo de transfiguração mental, sempre diferentes e sempre iguais, no(s) presente(s). Estamos sempre num novo presente, que traz consigo novos desafios, e novas informações a processar via *différance*, acrescentando sempre mais linhas à teia (Dick & Wolfreys, 2013, p.71).

A escolha de nomear aqui Clifford Geertz⁴¹ é uma representação, também, da minha própria teia de significados e significantes, pois a este signo (à ideia das teias de significado e significante) encontram-se muitas associações pessoais, entre elas, este autor, ou melhor, o que é descrito no primeiro capítulo de *The Interpretation of Cultures - Selected Essays by Clifford Geertz* (1973). A razão pela qual está associado a este signo é porque foi a partir deste que comecei a desvendar, ou melhor, que fui completando o signo (o das teias de significado), antes somente tinha, ou alcançava, partes do seu significado e do seu significante, mas nunca o todo. Foi ao ler:

Believing, with Max Weber, that man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun, I take culture to be those webs, and the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of law but an interpretive one in search of meaning. It is explication I am after, construing social expressions on their surface enigmatical (Geertz, 1973, p. 5).

Geertz descreve as teias de significado e significante como teias de símbolos. O que se entrelaçamos com os fundamentos de Ferdinand de Saussure (e até com as ideias de *marca sobrevivente* que irei descrever mais à frente no texto sobre Aby Warburg) temos uma visão mais completa do que esta noção pode significar. Foi ao ler “the man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun”, que visualizei, quase automaticamente, os encadeamentos, o emaranhado de pensamentos e ideias que compõem a mente. É no contexto das nossas vidas que criamos (sempre ou constantemente) novas associações na teia, que fabricamos novas ruas no nosso mapa mental. Mas Geertz via uma teia, não (só) alojada na mente humana, como em toda a concepção de cultura. Há muitos *pontos de coincidência* entre as teias da(s) cultura(s) e as individuais de cada pessoa, e é com o auxílio do tempo que estas teias são construídas a partir das de cada indivíduo. O significado e o significante que cada um

⁴¹ Clifford Geertz foi um importante antropólogo norte-americano, sendo conhecido como o fundador da antropologia dos símbolos. Geertz nasceu em 1926 em São Francisco e, morreu em 2006 em Filadélfia. Geertz direcionou a sua pesquisa em torno dos símbolos, e o seu impacto sobre a cultura e vida das pessoas, e comunidades. Entre os seus mais conhecidos trabalhos: *The Religion of Java* (1960), *The Interpretation of Cultures - Selected Essays by Clifford Geertz* (1973) e *Works and Lives: The Anthropologist as an Author* (1988) (Institute for Advanced Study, n.d.).

dá a determinados aspectos da cultura é sempre único e, por isso, todos eles constituem o novelo de conhecimentos a que chamamos de cultura.

No sub-capítulo anterior, foi nomeado Sir Frederick Bartlett, que por volta de 1932, desenvolve a teoria do *schema*. A teoria nasce da crítica que Bartlett faz às experiências realizadas por Ebbinghaus sobre o funcionamento da memória - pois não eram realizadas as condições naturais, ou “normais”. Prescrevendo unicamente a repetição de hábitos e não procurando descrever o significado por detrás do acto de lembrança. Foi notado, num dos seus estudos, que os candidatos recordavam do material pedido de forma diferente, mais próximo da sua versão pessoal sobre o mundo, mais familiar. E é aqui que surge o *schema*, como modelo interno individual, que engloba o conhecimento pessoal do mundo e, que assiste cada um a codificar o material (informação) novo que surge na nossa base de dados, assim como para auxílio à descodificação (única e pessoal) do mundo - ou, por outras palavras, Bartlett descreve aqui uma sua própria definição das teias de significado e significante. (Baddeley, 2013, p.97)

O que são afinal as teias de significados e significantes?

Acredito que a noção de *différance*, o movimento múltiplo do signo esteja mais próxima do que vejo como presente, ou que acontece, na teia de significados e significantes. Na medida em que devem existir várias/múltiplas descrições para cada signo, significado ou significante. A cada elemento nela presente, encontram-se associados muitos outros que a definem por oposição ou semelhança, ou seja, a cada signo encontram-se associados vários significantes e significados que por sua vez se encontram associados a outros signos, e por aí fora.

No fundo são redes estruturadas de conceitos, símbolos e *sound-images* que tiram e dão continuamente sentido a cada um e todos os termos, noções e ideias nela existentes. Nestas redes, tudo nelas representado é captável e perceptível por relações de opostos, todas as coisas são ambigualmente iguais e diferentes. São as linhas invisíveis que conectam tudo o que sabemos de forma única e extremamente organizada. Por outras palavras, são estas redes de conhecimento, e as associações personalizadas de cada um, que nos possibilitam a percepção do mundo. Estas teias são construídas, ganhando assim proporções quase infinitas, a partir das nossas memórias, ou seja, é a memória que as constrói. Por sua vez, e como veremos no texto seguinte, são estas teias que possibilitam, a meu ver, o acontecimento da *desconstrução*, que tem a capacidade de “aumentar” a teia criando novas associações e paralelos, talvez antes ignoradas ou não visíveis.

3.4 Desconstrução

A necessidade de inscrever um texto sobre este “termo”, no contexto deste relatório, deve-se ao facto de a *desconstrução* estar sempre presente em nós e, em particular, no acto de lembrança, na busca de informação no cerne das nossas teias de significado e significante, essencial à consciencialização da memória.

O “termo”, *desconstrução*, é introduzido pela primeira vez no livro *De la Grammatologie* (1967) de Jacques Derrida⁴². Este (a *desconstrução*) define-se como um dos elementos centrais na pesquisa e trabalho de Derrida, ressurgindo em diferentes outros textos, em particular no seu texto “Letter to a Japanese friend” (1983), onde há uma procura de expor um entendimento sobre a palavra a outros, e no livro *Edmund Husserl’s Origin of Geometry: An introduction* (Derrida, 1989) - que consiste numa tradução do trabalho, ensaio, escrito por Husserl *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie* (1954).

É necessário estabelecer que esta (a que tento descrever neste texto) introdução à “noção” de *desconstrução*, vai contra a sua própria essência, como qualquer outro texto que tente descrever o seu significado, limitando-o. A *desconstrução* não existe como oposição à construção, o contrário (antónimo) de construção é destruição. Derrida afirma que a *desconstrução* não é um método, uma regra, uma ferramenta, uma análise, uma crítica, etc, é simplesmente algo que acontece (Derrida, 1985, p. 3 ou 5).

O processo “desconstrutivo” não se define, ou não se encontra retido na sua identidade, pois é impossível limitar o significado de algo que não o tem, ou todos tem. Ou seja, a *desconstrução* acontece em tudo - tudo é *desconstruível* - e surge no sentido de questionar todas as definições limitadoras de palavras e por isso a sua, não pode ser definida por uma qualquer frase do tipo: “a *desconstrução* é ...” (Dick & Wolfreys, 2013, p.56). Todas as coisas contêm em si a *desconstrução*, a vontade da não-identidade, da não-nomeação, que faz com que tudo possa ganhar, ou estender, o seu próprio significado.

É claro que a *desconstrução* não acontece sem as teias de significado e significante; estas últimas possibilitam o acontecimento *desconstrutivo*. A *desconstrução* representa o momento da criação de associações, é o que nos faz criar um (ou vários) sub-texto(s) a tudo o que

⁴² Jacques Derrida (1930-2004), foi um filósofo francês (nascido na Algeria), e professor, por mais de vinte anos, na École Normale Supérieure em Paris. Derrida ficou conhecido como o autor do movimento desconstrucionista e por inúmeras teorias em torno da língua, comunicação, pensamento, e pelas seus controversos trabalhos. Entre os seus textos, destaco: *L’écriture et la différence* (1967), *De la Grammatologie* (1967), *Marges de la philosophie* (1972), *Letter to a Japanese Friend* (1983), e *Edmund Husserl’s Origin of Geometry: An Introduction* (1989) (Blackburn, 2005, p.95).

vemos e experienciamos. Ao ler esta frase, estamos continuamente a *desconstruir*, cada palavra, cada conjunto de palavras, todas estas fontes de informação trazem consigo novos textos, diferentes em cada indivíduo; por outras palavras o acto de leitura torna-se escrita (Rolfe, 2004).

A *desconstrução* funciona, de certo modo, como uma articulação à *différance* (Dick & Wolfreys, 2013, p.57). Sempre que acontece a *desconstrução* são abertas mais estradas de conhecimento facilitadas pela *différance*, cada acontecimento *desconstrutivo* multiplica-se e repete-se, no sentido circular, e não de semelhança (é sempre diferente, dentro do seu movimento circulatório, dando a possibilidade de criar sempre novos textos). Por isso, seria fácil catalogar ou assumir, erradamente, a *desconstrução* como algo/como um movimento negativista ou niilístico, pois representa um movimento de criação inconsciente e consciente, que acontece sem escolher criar (Derrida, 1997, p. xlix).

A própria palavra *desconstrução*, é já um segundo texto - a *deconstruction* - que por sua vez é um outro segundo texto para *deonstruktion* ou *Abbau*⁴³ (Dick & Wolfreys, 2013, p.57) (Derrida, 1985, p. 1 ou 2). O que prova, ou descreve, ainda mais esta vontade de descrever o que não pode ser descrito, os segundos textos, as traduções infinitas na procura da ilimitação.

O processo *desconstrutivo* é inaugurado ao questionarmos o domínio que determina o que “é”, que limita ou constringe a palavra a um único (e desprovido de real) significado. A *desconstrução* encontra-se sempre à espera do acontecimento, da criação do novo texto, mas acontece sem o escolher fazer tirando desta forma a própria vontade de assumir a oposição à autoridade como sua posição, que, como consequência limitaria o seu significado.

A *desconstrução* é dependente de uma série de causa-efeitos, de acasos, o que é visto, lido, ouvido, ou sentido, pode ser *desconstruído* mas a sua própria *desconstrução* vai depender de quem a faz, onde e quando. O romper da unidade de algo vem também da vontade de compreender o que conhecemos, de saber o que não sabemos, de observar o abismo que é a *desconstrução*. Para todas as palavras existe (ou, pode existir, pois também podemos definir uma palavra, ou expressão como não *desconstruível*) um novo texto, diferente e semelhante em cada um de nós.

⁴³ Martin Heidegger inscreve em *Being and Time* (1962) (Macquarrie J., Trans.), tanto a palavra *deonstruktion* como *abbau*. *Desconstrução* como “the processo hermeneutical and critical dismantling of philosophical concepts, carried out in order to recover the insights that originally motivated them.”. Heidegger usa multiplas vezes várias palavras que descrevem a *desconstrução*, como “Deonstruktion, Zerstörung, “dismantling”, “unbuilding”, or “deconstruction” (Abbau)”. A palavra *Abbau* é usada para refletir como a fenomenologia procura a revelação e a “methodological “dismantling of concealments””. Derrida, usa estas palavras para encontrar a *desconstrução*, uma tradução de muitos outros termos, a palavra *desconstrução* reflète a própria noção da mesma, se isso posso dizer (Wrathall, 2021, p.223).

A *desconstrução* é individual e colectiva, acontece de forma diferente em cada um, mas acontece em todos. Representa uma cadeia, que se reflete ao pensar, ou ler, uma determinada palavra (por exemplo) e a resposta a este momento, o de pensar noutra, que por sua vez desvenda em si outra, e assim sucessivamente. Um texto dentro de um texto, dentro de um texto, um ciclo quase infinito de significados e significantes que determinam a nossa percepção do que nos rodeia. É no interior destas tensões entre significados e significantes, que podem existir múltiplas relações de opostos, de distâncias, que se inserem dentro de um mesmo conceito, e onde reside a “identidade” da *desconstrução* e de qualquer palavra ou ideia.

Na minha mente vejo muitas vezes o acontecimento da *desconstrução*, como as linhas de conexão, as ruas emaranhadas que definem e caracterizam cada teia de significados e significantes. É o que acontece, inconscientemente e conscientemente, a cada presente, milhares de associações num único instante, mexendo, modificando e alargando o significado das coisas que presenciamos, que nos servem como tradutores do mundo.

A memória define a existência da *desconstrução*, pois sem ela também não poderia acontecer *desconstrução* (ou nada para esse efeito). A memória cria as redes de conhecimento através da aprendizagem e da experiência pessoal de cada indivíduo e, a *desconstrução*, acontece dentro desses parâmetros, o que sabemos e o que não sabemos e, até mesmo, o que sabemos não saber - o abismo.

No contexto da instalação que apresento, a *desconstrução* esteve sempre presente no processo conceptual e prático, no sentido em que o acto *desconstrutivo* desvendou, e criou novas associações na rede de conhecimento inerente a este trabalho. Acima de tudo irá estar presente na mente do observador, que ao *desconstruir* o que vê, ouve e sente, irá criar novos textos sobre o que lhe é proposto, dando um novo significado à instalação que proponho. O observador poderá ser capaz até de associar o que ouve a uma sua memória pessoal, desencadeando por sua vez, o acontecimento da *desconstrução* e, tornando assim possível o encontro do que chamo de *pontos de coincidência*, a que dedicarei mais à frente um capítulo.

A *desconstrução*, portanto, possibilita a lembrança, por criar associações entre informações presentes na teia, a criação de novas ideias, e o alargamento da nossa rede de conhecimentos. Foi a partir deste “acontecimento” que compreendi, ou assumi, a possível existência dos *pontos de coincidência* que definem este trabalho.

3.5 O sublime

É importante que este conceito seja mencionado, e principalmente neste momento do capítulo, após terem sido abordadas as teias de significado e significante e a *desconstrução*. Estes dois termos (se alguma vez os poderemos chamar disso) são, tal como tentei descrever, extremamente complexos. No entanto, a meu ver, estes “termos” encontram-se no limbo entre algo totalmente incompreensível e algo extremamente lógico e perceptível. Isto acontece porque a sua própria existência reside em nós, no complexo edifício da razão humana. É talvez a partir do sublime, e da nossa capacidade imaginativa, que somos capazes de os compreender.

Na *Crítica da faculdade de julgar* (1790)⁴⁴ de Immanuel Kant⁴⁵, é-nos descrito o conceito de sublime, e as duas componentes deste fenómeno: o sublime matemático e o sublime dinâmico. Para o efeito deste projeto, interessa-me expressar aqui unicamente o que representa e descreve o primeiro tipo de sublime, pois este, tem a qualidade, a meu ver, de poder ajudar a expressar a complexidade de vários dos temas abordados neste capítulo, em particular, a *desconstrução* e as teias de significado e significante; e possivelmente, também, aquilo que defino como *pontos de coincidência*.

Na “Analítica do sublime” - segundo livro da primeira parte da *Crítica da faculdade de julgar* -, Kant admite que o sublime é caracterizado por um movimento mental vinculado ao julgamento de um determinado objecto em causa. Este movimento deve ser julgado como subjectivamente propositado pois é através da imaginação que se criam paralelos entre esse objecto e a faculdade de cognição ou a faculdade de desejar (Kant, 2002, p. 131).

O que difere o belo do sublime?

O belo nos objectos naturais está preocupado com a forma dos objectos, que por sua vez, consiste nas suas próprias limitações, enquanto, tal como descreve Kant, o sublime refere-se a objectos “sem forma” na medida em que é representada a sua “ilimitação” e, ao mesmo tempo, devam ser pensados como um, como o todo (Kant, 2002, p. 128). No entanto, explica Kant, que a mais dramática e intrínseca diferença entre os dois conceitos é que, enquanto a beleza natural tem em si um propósito na sua forma, como se o objecto estivesse predestinado à nossa faculdade de julgar, tornando-se, um objecto de satisfação; o sentimento de sublime, é despertado em nós, sem necessidade de racionalização apenas através de pura apreensão. O

⁴⁴ Título original: *Critik der Urteilskraft* (1790).

⁴⁵ Immanuel Kant (1724-1804), foi um dos maiores filósofos alemães (e internacionais) e fundador da filosofia crítica. (Blackburn, 2005, p.197-198).

sublime parece estar, na sua forma, em oposição à nossa capacidade de julgar, ou inadequado à nossa faculdade de exposição, tendo um potencial agressivo em relação à nossa imaginação (no sentido da exigência excessiva desta), o que por sua vez, torna-o ainda mais sublime. Seria, portanto, errado chamar a um objecto da natureza sublime, mas é possível afirmar que, o objecto serve para a expressão de uma sublimidade encontrada na mente. O sublime não se encontra numa forma sensível, pois considera somente ideias da razão, que não tenham nenhuma explicação apropriada, e que sejam chamadas à mente por esse mesmo factor (inadequável ou discrepante), possibilitando assim uma expressão sensível para uma evocação mental (Kant, 2002, p. 129). A mente, transforma as ideias e visões incompreensíveis de forma expressiva em algo que pode ser compreendido a nível sensível, ou seja, através da imaginação somos capazes de compreender conceitos complexos e ideias, tal como a *desconstrução*, e as teias de significado e significante.

O sublime matemático é experienciado quando tentamos compreender algo vasto no seu sentido estético, ou seja, quando procuramos captar essa mesma vastidão num todo. O que entendemos como absolutamente grande, é diferente de algo que é simplesmente grande, pois é algo que vai além de qualquer comparação. O conhecimento de quão grande algo é, necessita sempre de algo que defina a sua grandeza, como sua medida (Kant, 2002, p. 132). O conhecimento da grandeza de algo, tem de ir além da experiência sensível que nos indica somente a sua grandeza relativa. Kant pretende mostrar que a nossa própria tentativa de procurar realizar esta tarefa impossível (de captar o que é absolutamente grande como um todo - o infinito) demonstra não só a nossa capacidade de imaginação e compreensão (intelecto), e a faculdade que normalmente usamos para tarefas matemáticas (como medições), mas também, a nossa capacidade racional que é o que nos dá a ideia, ou o que nos possibilita a compreensão, de um imenso todo (Kant, 2002, p. xxxi).

Como podemos compreender o que se entende por infinito, essa vastidão imensurável?

Kant explica que só através da imaginação e da nossa capacidade cognitiva é que somos capazes de compreender esse tipo de grandezas, entender o infinito como conceito, como um.

O sublime representa um sentimento complexo, onde a dor e o prazer se unem. Dor no sentido em que, ao experienciar este tipo de sublime, existe associado a este um sentimento de frustração, pela nossa incapacidade de compreender o todo absoluto via imaginação. Prazer, na percepção de que a nossa imaginação dá, também, resposta à procura do nosso raciocínio. Estes dois sentimentos em causa no sublime matemático (e, também no sublime dinâmico), acontecem na ordem descrita, primeiro a *frustração* sobre a procura de resolver/compreender

algo “impossível”, e de seguida o *prazer*, de compreender que somos capazes de assimilar esse vasto absoluto por completo através da capacidade de imaginação (Kant, 2002, p.xxxi).

Ao escrever este sub-capítulo, tal como descrevi no início deste texto, tinha em mente a necessidade de transcrever o absolutamente grande, a imensidão, o infinito (ou “quase-infinito”) intrínsecos dos “conceitos” que abordei nos capítulos anteriores, que por sua vez, definem este projeto. Podemos, segundo a minha opinião, ver as teias de significado e significante, ou o acontecimento da *desconstrução*, ou ainda, a própria capacidade da nossa memória, como algo inserido nas entrelinhas do que define o sublime matemático. Ao tentarmos agarrar, compreender, o que se entende por estes conceitos e acontecimentos, temos a sensação de serem demasiado grandes à nossa compreensão, e só a partir da imaginação é que somos capazes de os alcançar de uma forma racional. Portanto, à compreensão destes estão associadas também as sensações de dor (a frustração da sua imensidão, e a impossibilidade de expressão sobre eles) e o prazer (associada à nossa capacidade imaginativa, de criar medidas invisíveis e irreais como chave à compreensão racional). Tal como no sublime matemático, as sensações de dor e prazer aparecem sempre nesta, e aparecem, pelo menos a meu ver, sempre que se apresentam na minha mente. Tal como uma montanha, cujo tamanho real é (quase) impossível para uma pessoa poder compreender, assimilar o que é na sua totalidade. Podemos saber a sua medida, a sua altura, o seu peso (em termos numéricos) mas, na verdade isso é-nos sempre abstrato, mesmo em comparação com algo, apenas a imaginação nos possibilita esse entendimento.

3.6 As falsas memórias

Ao longo da nossa vida vamos arrecadando inúmeras memórias, na nossa biblioteca mental (de proporções subliminais⁴⁶), de episódios, factos, nomes, conceitos, ideias, noções, sons, imagens, que constituem a nossa teia de significados e significantes e que definem a nossa percepção do mundo, quando *desconstruído*. A meu ver, todas essas memórias a que conseguimos ter acesso, e em particular as memórias episódicas de longo prazo, nunca são de facto, reais. Isto acontece, porque, ao entrarem nessa mesma, e quase infinita teia, ou até, no momento em que presenciamos as coisas e as traduzimos por inúmeros outros “textos”

⁴⁶ Quando escrevo “de proporções subliminais” refiro-me ao sublime matemático, assim como à capacidade extraordinária da nossa memória, em particular da memória semântica e episódica. Uma biblioteca mental, que só através da nossa imaginação somos capazes de compreender o que ela pode conter, o seu tamanho.

abstractos, essas memórias sofrem alterações e são manipuladas por nós, mesmo sem o nosso consentimento consciente. Ou seja, ao presenciarmos algo, a nossa mente, imediatamente cria inúmeras associações, e paralelos entre o que vemos, ouvimos, sentimos, e já conhecemos, e transforma o que originalmente era uma coisa, noutra.

O ambiente à nossa volta tem um impacto enorme sobre a forma como esses eventos são registados e recordados, assim como tudo o que acontece após o “momento original”. Da mesma forma que, as memórias também sofrem alterações quando as ouvimos (a situação de que temos memória) mas relatada por outra pessoa; ou como às vezes, pensamos ter memória de algo que na verdade nunca registamos, que traduzem fabricações de memórias que ao longo dos anos fomos construindo a partir de relatos, fotografias, vídeos, etc.

Todas as pessoas conseguem-se recordar de situações semelhantes, em que não temos a certeza se a memória existe em nós, se a recriamos mentalmente ou a imaginámos. Preenchemos as lacunas do nosso cérebro com informação que nos parece ser plausível. Assim como, muitas vezes, acreditamos ter memória de eventos que nunca presenciámos, tal como descreve Oliver Sacks⁴⁷ no seu livro *A River of Consciousness* (2017). Num outro seu livro, *Uncle Tungsten* (2001), Sacks descreve dois acidentes sucedidos durante os bombardeamentos em Londres no Inverno de 1940/41. Mais tarde Sacks veio a descobrir, ao conversar com o seu irmão mais velho, que no segundo acidente descrito no seu livro nenhum deles estava presente, pois ambos tinham sido evacuados para um colégio. Sacks afirma ter ficado incrédulo pois acredita ter uma lembrança vívida do acontecimento, que, na verdade, era uma construção mental recriada a partir de uma descrição feita pelo seu outro irmão do acontecimento numa carta que lhes fora enviada (Sacks, 2017, p.69-70).

Baddeley reforça esta ideia ao descrever que podemos (e acontece com frequência, como qualquer um pode confirmar) ter clara memória de eventos com muitos pormenores e detalhes que na verdade são fabricados pela nossa mente (Baddeley, 2013, p.115). Estes eventos parecem ter sido criados pela junção de diferentes momentos retidos nas nossas teias de significado e significante.

Por outras palavras, nenhuma memória é realmente verdadeira. Não são verdadeiras porque nunca descrevem o evento nem na sua totalidade, nem na sua mais alta qualidade (no sentido

⁴⁷ Oliver Sacks (1933-) é um físico e neurologista norte-americano. Sacks é actualmente professor de Neurologia na NYU School of Medicine. Sacks é reconhecido pela sua colecção de histórias de casos: *The Man Who Mistook His Wife for a Hat* (1985) e *An Anthropologist on Mars* (1995), nesta série de histórias, Sacks, descreve toda um complexo de condições como autismo, epilepsia, esquizofrenia, doença de Alzheimer, etc.. Entre o seu diverso elenco de trabalho escritos, Sacks também publicou uma autobiografia, *Uncle Tungsten: Memories of a Chemical Boyhood* (2001). Os seus últimos trabalhos incluem, *Musicophilia* (2007), *The Mind's Eye* (2010), *Hallucinations* (2012), e *The River of Consciousness* (2017) (Sacks, n.d.).

em que não apresentam o mais elevado grau de detalhe do acontecimento), nem na sua aparência. A nossa percepção do mundo, os nossos conhecimentos, a nossa vivência, desfigura como absorvemos o que acontece em cada momento.

Por tanto, se nenhuma memória é verdadeira, todas são falsas.

Mas como pode ser que tudo o que conhecemos é falso?

Isso quer então dizer que não conhecemos nada?

Não. Pois mesmo sendo falsas, estas ganham o poder de se poderem transformarem em tudo, até mesmo na verdade, pois nós as vemos como tal, elas reúnem a nossa percepção do mundo.

Indo mais longe, acredito que, ao elaborar memórias falsas (que são, também, verdadeiras), essas ganham a possibilidade de deixarem de serem minhas e passarem a pertencer a outros. De serem objectos contaminantes das memórias de outros.

Este foi o ponto de partida para a conceptualização da instalação.

Ao longo do espaço definido pela instalação, estão presentes vários sons “pertencentes à minha memória”, representações de determinados episódios da minha vida, extremamente vinculados a sons nelas retidos. Representações, ou segundas imitações (ou “textos”) de acontecimentos/memórias falsas retidas na minha teia, *desconstruíveis* através de determinados sons a mim propostos - e no contexto da instalação por mim sugeridos. Ao serem representações retêm em si a vontade de caracterizar a falsidade, que creio existir em todas as memórias; pois não são apresentados os sons que existiram na memória original, nem os sons que residem, como espelho desse acontecimento na minha mente, nem são apresentados no local onde a memória aconteceu. Ao ouvirmos um som que nos transporta ou nos faz recordar de algo, esse som não esteve, geralmente, presente no momento em que a memória aconteceu. Isso acontece devido à própria qualidade efémera do som e, na verdade não é exclusiva a este, por exemplo, ao vermos um paisagem montanhosa podemos nos recordar de alguma viagem que tenhamos feito a um local semelhante.

Existe um desejo de “mostrar” estes sons (os inerentes à instalação sonora) como pistas ou sugestões, que nos levam a activar o exercício da memória, ou melhor, da lembrança. Estamos constantemente expostos e susceptíveis a estas pistas, ao ouvirmos um som (por exemplo) que nos remete para algo que já vivemos.

3.7 *Pontos de coincidência*

Expliquei no texto anterior que considero que toda a memória é altamente complexa, podendo até ser considerada falsa, e por ser falsa e pertencer ao que entendemos como verdadeiro, tem a possibilidade de se tornar em tudo, até deixar de ser nossa e de pertencer a outros também. Ao dizer que pode pertencer a outros, quero dizer que acredito na existência de *pontos de coincidência* entre, e neste caso, a minha teia de significados e significantes e a de outra pessoa qualquer. Podemos imaginar as teias como inúmeras linhas imaginárias quase infinitas que se prolongam em todas direcções, com determinadas ramificações, que se vão cruzando entre si; são esses pontos de cruzamento, que podemos ver como signos, imagens, ideias, etc, e as rectas como associações que se vão entrelaçando entre uma imagem (ou signo, etc) e outra. Da mesma forma, podemos também compreender que podem existir pontos que se apresentam na minha teia e na de outros, mas localizados em zonas diferentes da teia e associados a outras coisas.

Ao apresentar memórias minhas através do uso do som, existe a possibilidade que esse som pertencente ou ilustrado na minha rede de conhecimentos, tenha o seu lugar na teia de outra pessoa (um observador). Existe uma clara vontade de partilha de memória com este trabalho, no sentido de expor de um modo abstracto, relatos da minha vivência, e talvez, criar assim um lugar coincidente com a de outra pessoa. Um som que a mim me remete para um determinado episódio mnémico, pode também conduzir outra pessoa a uma sua memória, diferente da minha mas sugerida pelo mesmo som.

Existem espaços da memória que podemos automaticamente assumir como coincidentes entre duas pessoas que são da mesma família, ou que cresceram juntas ou na mesma cidade (por exemplo). Pessoas que vivenciaram os mesmos eventos históricos ou que reclamam simultaneamente algum signo cultural. Mas os *pontos de coincidência* podem ir mais além, no sentido em que podem aparecer em pessoas com nenhuma semelhança aparente (no sentido etário, geográfico, religioso, cultural, etc), porque os pontos não se definem só por estas condições, visto que significam unicamente que um mesmo *input* pode activar a memória, independentemente da memória associada em cada pessoa.

Os *pontos de coincidência* são, de certa forma, o que nos faz relacionar com outras pessoas, são conexões momentâneas e espontâneas que nos ajudam diariamente a compreender os outros e o mundo. Por exemplo, ao presenciarmos uma obra artística pela primeira vez, sem termos conhecimento sobre o artista, sobre a obra, ou a razão que o/a levou a realizar tal peça, temos uma necessidade de criar paralelos entre o que vemos/ ouvimos/ sentimos e o que já

conhecemos. Assim, criamos *pontos de coincidência*, ou melhor desvendamo-los, pois eles já existiam, mas não eram visíveis. Estes pontos são instaurados no momento em que a obra artística, por sua vez, deixa de pertencer ao seu autor e passa a pertencer a cada um que a experiêcia e cria uma relação com o que conhece.

No contexto da instalação, são apresentados diversos excertos sonoros, retratos sonoros e abstractos da minha memória. Não é importante quais as memórias em particular “escondidas” por detrás de cada som, porque o conteúdo destas memórias é supérfluo, quando o que é significativo aqui é a transmissão, o momento de apresentação da obra, em que a memória é duplamente individual e colectiva, e que se tornam visíveis estes pontos imaginários de coincidência. Ao ser apresentada são visíveis os *pontos de coincidência* porque existe a possível associação por parte do observador a uma memória pessoal sua, a partir do som que descreve uma minha. Cada observador tem o poder em si de se relacionar, ou não, com o que ouve, reportando-o para uma experiência pessoal e única (pois mesmo que partilhado o momento com outras pessoas reflete somente a sua perspectiva do acontecimento), dando, desta forma, um novo significado ao som, e à instalação. O observador tem em si a capacidade de, através da informação reportada no momento de observação, de manipular as suas próprias memórias e de criar novas bifurcações na sua teia de significados e significantes. São os *pontos de coincidência* que possibilitam esse acontecimento.

3.8 *Doxa versus zeitgeist*

Neste texto descrevi, de uma forma muito sintética, o meu próprio entendimento de cada um destes termos, e o seu papel neste relatório e projeto. Ao usar estes termos tão conhecidos, tentando dar um nova definição aos mesmos de forma a que entrem dentro do sistema ideológico que defini, é fácil cair em erro ou proclamar uma falsidade. Por esta razão escrevo desde já, que se tratam das minhas próprias interpretações destas noções.

O *doxa* é o que pertence ao campo da opinião ou crença⁴⁸. As opiniões e crenças que descrevo aqui são particulares de cada um de nós, é o que vamos construindo a partir das nossas vivências. O *doxa* é, portanto, caracterizado pela memória individual de cada um, pela

⁴⁸ O *doxa* é o que pertence ao campo da opinião ou crença. “*doxa* (Greek, belief) Opinion, frequently contrasted with real knowledge in classical philosophy.” (Blackburn, 2005, p.105).

percepção única de cada pessoa, é a forma como cada indivíduo aprendeu a ver o mundo pois resulta de uma série de experiências particulares que cada sujeito vivenciou.

O *zeitgeist*, é definido como o espírito de uma época ou o espírito do tempo⁴⁹. Ao contrário do *doxa*, este engloba uma memória colectiva, pertencente a diversas pessoas unidas por uma condição temporal, ou geográfica, ou, até cultural. Acredito que o *zeitgeist*, define pessoas que crescem e vivem na mesma altura, mas também das partilham a mesma cultura, tradição ou religião.

Estes dois elementos definem extratos da memória, uma mais íntima e pessoal (*doxa*) e outra que representa elementos que se inserem numa aprendizagem geral sobre o mundo (*zeitgeist*), mas que são sempre diferentes na mente de cada pessoa.

Tendo isto em consideração, a meu ver, podem existir como que diferentes níveis de *zeitgeist*. Dois jovens que se conheçam e cresçam na mesma cidade, partilham um *zeitgeist*. Mas como é possível saber se não podemos partilhar um certo nível de *zeitgeist* com outros indivíduos, que não façam parte da mesma faixa etária, que não vivam no mesmo país ou se conheçam? O *zeitgeist*, define algo que é comum a uma comunidade, mas até onde essa comunidade pode ir? Quando falo em diferentes níveis de *zeitgeist*, falo em *pontos de coincidência* que unem as pessoas e as fazem participar no mesmo momento colectivo. Podemos visualizar estes níveis como uma série de circunferências em torno de cada indivíduo, cada uma delas com um raio superior ao da anterior, e dentro de cada um desses espaços existem outros indivíduos que partilham, a níveis diferentes, um certo tipo de *zeitgeist*.

A nossa rede de conhecimentos e as nossas memórias, são sempre influenciadas em primeiro lugar pelo *doxa* (que se insere, também ele, num determinado *zeitgeist*) e em segundo pelo *zeitgeist*. O *doxa* define a nossa percepção do mundo, e o *zeitgeist* com ideias culturais, noções de tradição, crenças religiosas, gestos, modos de estar, etc, que participam também na forma como vemos o mundo.

Os sons que proponho e que pertencem à instalação que desenvolvi, podem descrever, sempre, ambos os parâmetros (*zeitgeist* e *doxa*). O som de um amolador (por exemplo), é facilmente reconhecível por muitos portugueses, mas não podemos afirmar que uma outra pessoa que nunca tenha ouvido falar de amoladores, não reconheça também aquele som, por qualquer outra razão. Essa pessoa, hipoteticamente, pertence a um certo nível de *zeitgeist* comparada com um conhecedor do som de amoladores. Por outras palavras, essas pessoas

⁴⁹ O *zeitgeist*, é definido como o espírito de uma época ou o espírito do tempo (*zeit*: tempo + *geist*: espírito). “Geist (German, spirit, soul) A quality that animates the mind. The Zeitgeist is the spirit of the age. (...)”(Blackburn, 2005, p.148).

partilham (pelo menos) um *ponto de coincidência*. Esse indivíduo tem em si um *doxa* completamente diferente do meu, mas pode encontrar, nos sons propostos, um desses pontos que se relaciona com a sua vivência pessoal.

3.9 Som- Catalizador da memória

O som sempre teve um impacto muito grande na forma como acredito que a minha teia de significados e significantes esteja organizada. Constantemente memórias são trazidas ao olhar, à atenção, da minha mente, por causa de sons que se apresentam no exterior. Muitas pessoas põem o olfacto neste patamar, com o poder nostálgico de incentivo à memória, outras a visão, ou o tacto. Mas acredito, a um nível pessoal, que o som tenha capacidades especiais, em termos mnémicos sobre os outros, por diversas razões, várias das quais ficam explícitas também no texto sobre os tipos de memória, e em particular sobre a memória sensorial. A memória sensorial associada ao poder auditivo, a chamada memória ecóica, é uma memória de curto prazo que retém durante ínfimos períodos de tempo o que ouvimos. Todos os tipos de memórias associadas à memória sensorial comportam-se desta forma, conseguindo só reter a informação por espaços de tempo muito curtos, e isto acontece para que possamos ter uma visão contínua do que sucede (Baddeley, 2013, p. 9-13). Mas ao contrário das outras entradas de informação sensorial, a audição tem características muito particulares que fazem com que seja a que retém na mente a informação por períodos maiores de tempo. Isto acontece devido à própria condição do som, que não se repete⁵⁰, é sempre único, se não ouvido da primeira vez, nunca mais poderá ser reproduzido exactamente com as mesmas qualidades (tal como foi descrito no capítulo sobre os tipos de memória). E é por isso que este tipo de memória se chama ecóica, pois funciona no nosso cérebro exactamente como um eco até desaparecer. É um eco necessário à, por exemplo, compreensão de uma conversa, em que ouvimos cada som, e cada sílaba de uma palavra é retida para que, aquando do aparecimento da próxima, exista uma compreensão da palavra, frase, ideia que foi dita.

O tempo é também uma característica fundamental para toda a memória, e no caso da memória sensorial auditiva é o que nos indica a proveniência do som, a partir das mínimas

⁵⁰ Isto acontece devido à própria condição do som, único a cada escuta. Mesmo após a introdução da gravação, a escuta tem sempre tendência a ser diferente, quer por ouvirmos em diferentes aparelhos, quer seja não seja gravada, o som é sempre condicionado a uma série de variáveis como, o espaço, ambiente, tempo, circunstâncias momentâneas, ruídos exteriores, etc. O som é um elemento frágil e invisível sujeito a toda uma série de interferências.

diferenças temporais entre o som que chega a um ouvido e ao outro. Alan Baddley descreve este processo, ao dizer que se estivéssemos numa sala e ouvíssemos um som proveniente de um dos seus cantos saberíamos indicar de que direcção da sala o som veio. Comparando este nosso processo de diferença temporal da chegada do som aos ouvidos com a de um sonar que reconhece a localização de um navio. O nosso sistema de memória auditiva é capaz de guardar a informação que chega primeiro a um dos ouvidos até à chegada no outro (Baddeley, 2013, p. 12).

O som e a capacidade auditiva tem a possibilidade de reconfigurar o espaço, é um elemento fundamental à nossa percepção espacial. Ao desenvolver os sons aparentes na instalação, tomei uma série de decisões, sobre as características que estes deveriam comportar. A primeira foi que os sons seriam todos repetidos em forma de *loop*. Esta decisão reflete uma das características mais marcantes, a meu ver, da memória sensorial auditiva, que é o facto de ela se manter na cabeça até à chegada da próxima entrada de informação auditiva. Por esta razão escolhi o *loop* como uma das suas características fundamentais a representar. A segunda foi o facto desta memória ser muito curta e fugaz. Os sons representados no contexto da instalação serão todos de curta duração, tendo escolhido pequenos sons que se repetem constantemente - com determinadas pausas entre cada *loop*, que diferem entre si (o tempo de cada pausa/silêncio), tal como eco, tal como o próprio funcionamento da memória sensorial auditiva.

O som é a minha forma de chegar aos *pontos de coincidência*, é o que pode causar essa mesma partilha de memória entre mim e o observador (teoricamente), e entre o observador, o objecto artístico e a minha pessoa (na prática). A minha partilha de memórias sonoras poderá (talvez), provocar o mesmo sentimento de lembrança no observador atento que transporta o que ouve para o seu universo, e conecta-o às memórias inerentes na sua teia de significados e significantes - criando desta forma o exercício mental de lembrança. *Pontos de coincidência* activados pelo som, duas (ou mais) memórias diferentes acionadas por um mesmo impulso auditivo.

Eu chamei aqui o som como o grande *catalisador de memórias*, pois é o impulso sensorial que acredito ter as qualidades necessárias para transcrever a memória de uma pessoa para a próxima, pois é o sentido que, na minha opinião, é mais plástico, (aparentemente) imaterial, invisível. Talvez o mais próximo destes sentidos à audição, é o do olfato que, no entanto, se encontra quase sempre acompanhado do paladar, enquanto a audição enfrenta todas as desvantagens da memória sem o auxílio de outro sentido. Da mesma forma que temos na nossa teia de significados e significantes, imensas noções e ideias, que podemos descrever com detalhe usufruindo da linguagem verbal, muitas das informações sonoras que se

encontram retidas na nossa mente de longa duração (excluindo aqui muitos dos sons musicais), não são reproduzíveis (não temos capacidades para as imitar), mas conhecemo-las. Baddeley, de novo, assume esta retenção de sons impossíveis de imitar, ao dizer:

We clearly do have some form of auditory imagery which allows us to imagine the voice of a great singer, the sound of waves crashing on the beach, or a symphony orchestra tuning up. These are all sounds that we ourselves cannot possibly reproduce. It is therefore unlikely that our imagery is based on subvocalisation. (Baddeley, 2013, p. 50).

O “*circuit de parole*”, descrito por Saussure, e explicado no capítulo 3.3, revela também a importância do som e da escuta, à compreensão do mundo, como também, o seu efeito sobre as teias de significado e significante e a memória. O som como elemento essencial à comunicação e criação de *imagens sonoras*; imagens essas que muitas vezes não necessitam de serem expressas verbalmente para serem compreendidas, são identificadas e entendidas, pelas suas características sonoras na mente de cada indivíduo.

É por estas razões que revejo no som a sua possibilidade fantástica de catalisador de memórias. Talvez, também seja a importância que a minha rede de conhecimentos dá às informações auditivas, ou que use estas como elementos que descrevem a organização da biblioteca de conhecimento. É também o facto de toda a nossa linguagem ser representada em sons que determina essa mesma importância. Agostino de Hipona descreve esta interação entre o som das palavras e o que elas significam, como coisas totalmente diferentes, é interessante notar, tal como vimos antes, que a memória de curta duração se reflete mais em termos auditivos e que a memória de longa duração em termos de significado (Fleckner, 1998, p.66). Diderot e John Locke discutem também sobre a comunicação e o uso do som, o som que é vazio sem o significado que lhe é dado. A nossa forma de partilha de informação mais usada e natural é o uso dos sons que representam significados, a nossa comunicação desenvolve-se em torno dos sons (Fleckner, 1998, p.110, 116).

3.10 Aby Warburg e Rolando Benenson

Durante o processo de investigação e conceptualização deste projeto, houve dois nomes particularmente importantes na criação dos sons presentes na instalação, e de muitos outros elementos fundamentais a este trabalho. Desde que a ideia sobre os sons da memória foi

estabelecida, compreendi que não podia ter uma série de sons, “ao acaso”, que simplesmente existiam sem correlação. Os sons têm, claro, uma ligação entre eles - ao serem conceptualizados como pertencentes à minha memória pessoal. Mas, compreendi que era importante existir uma série de características presentes em todos os sons, que implementassem uma linha condutora e, acredito, que estes dois nomes, que irei indicar de seguida, foram fundamentais não só na criação dos sons, como de muitas componentes presentes na instalação, e na ideia que a desenvolveu. O primeiro é Aby Warburg e, o segundo, Rolando Benenzon.

George Didi-Huberman⁵¹ explica, ao nomear Wincklemann⁵², uma das linhas de pensamento de Warburg⁵³, a questão da perda da arte antiga, no sentido de perda de significado na sua imitação. Essa perda, vinculada às imitações, representa um “abismo” separando os “originais [Urbilder] da estátua grega e suas “cópias” romanas [Kopien]” (Didi-Huberman, 2013, p.23), mas tal como relata Didi-Huberman (2013), são essas imitações (*mimesis*) que nos tornam mais próximos do antigo, que “criam uma ponte sobre esses abismos” (p.23). As imitações têm o poder de fazer renascer o antigo, o que já não existe. Os sons que desenvolvi, não são realmente as minhas memórias, são imitações (representações) de elementos nelas presentes, para que se crie a ponte entre o que já aconteceu e o agora.

⁵¹ Georges Didi-Huberman (13 de Junho de 1953), é um filósofo e historiador de arte. Didi-Huberman, já publicou diversos livros em torno da temática da teoria das imagens, tendo executado escrito e estudos sobre diversos autores como Aby Warburg, Walter Benjamin, Jean Baptiste Giacometti, entre outros. Actualmente é também professor na École des Hautes Études en Sciences Sociales. (Didi-Huberman, 2013)

⁵² Johann Wincklemann (1717-1768), foi um arqueólogo e historiador de arte alemão. Wincklemann desenvolveu diversos escritos e pesquisas sobre arte clássica, pintura, escultura e filosofia. Wincklemann, mais tarde, acaba por adquirir a posição de secretário do Cardeal Albani, dando-lhe o acesso a uma enorme colecção de arte clássica. Esta sua posição possibilitou-o de seguir Critica de Arte e Consultoria. Entre os seus mais célebres trabalhos encontramos, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) - este seu ensaio tornou-se rapidamente conhecido tornando-se um exemplo do ideal grego na educação e nas artes, sendo traduzido em inúmeras línguas - e, *Geschichte der Kunst des Alteertums* (1764) (Wiencke, 1998).

⁵³ Aby Warburg (1866-1929) desenvolveu a sua carreira nas áreas de História de arte (em particular, pela época do renascimento), antropologia e etnologia. Entre 1886 e 1888, Warburg deparou-se com ideias, que mais tarde vieram a realizar todo o seu pensamento, sobre mitologia, morfologia e símbolos. Em 1895, Warburg decide ir aos Estados Unidos, passando por diversas cidades, mas com o foco de estudar e investigar o grupo indígena Hopis, e o seu ritual da serpente. Esta viagem vinculou o seu pensamento (completando o seu percurso sobre arte renascentista) sobre mito, a imagem e a sobrevivência. Se ao pensar nas imagens do Renascimento, e observar uma apropriação, e sobrevivência das mesmas ao longo do tempo, Warburg, observou, nesta sua viagem, que essa mesma sobrevivência era perceptível ali também. Ao retornar a Hamburgo, publica outros seus trabalhos como *Dürer and Italian Antiquity* (1905) - onde expõe, pela primeira vez indícios do que se tornaria o *Pathosformel*. Todos os seus estudos e investigações resultaram, quase como uma resposta ao seu complexo pensamento, no *Atlas Mnemosyne*, a série de painéis onde eram expostas diversas imagens sobre fundo preto. Ao longo da sua carreira, Warburg foi criando e arrecadando uma enorme e impressionante colecção de livros. Esta coleção resultaria na biblioteca de Warburg- a sua grande obra (Johnson, 2013-2016).

Warburg assume um modelo fantasmal da história, modificando o valor do que se tratava como “renascenças”, criticando a forma acadêmica de educação, afirmando que os saberes se traduziam por “obsessões, “sobrevivências”, remanências, reaparições das formas” (Didi-Huberman, 2013, p.25). Podemos ver/compreender estas “sobrevivências”, como elementos retidos na memória; formas que se parecem repetir em diferentes contextos, sem explicação aparente. As formas repetidas inconsciente e obsessivamente no prolongar da história, por outras palavras podemos ver as “sobrevivências” como *pontos de coincidência*.

O que sobrevive, as formas sobreviventes, são as mais antigas, é o que já está morto há já muito tempo e, por essa razão, é também o mais vivo, por ser mais móvel e transitório. *Nachleben*⁵⁴, que Warburg tanto cultivou e desmistificou ou longo da vida, descreve essa mesma sobrevivência, uma vida pós morte. Remete para inúmeras formas que se repetiam ao longo do tempo por culturas diferentes, as marcas que continuam sempre iguais e presentes como sempre transitórias e diferentes (Didi-Huberman, 2013, p.136). A *Nachleben* de Warburg existe por existir “empatia” (*Einführung*)⁵⁵ em relação à marca que se desloca de cultura, tempo, religião, etc. A empatia faz com que seja presa, de novo, tal marca, com que se crie uma relação com o que se repete (Didi-Huberman, 2013, p.362). A mesma coisa acontece, quando (e, se) o observador ao ouvir os sons representados na instalação, os relaciona consigo e os torna seus, a partir de uma sensação de empatia, por estar disponível e aberto a reconhecê-los como seus.

A teoria de Warburg descreve e resolve-se em torno destas marcas sobreviventes, que passam de uma cultura para a seguinte através de imitação, para criar um elo, para ultrapassar um vazio (abismo) que existe entre o agora e o passado (Didi-Huberman, 2013, p.69).

É de Edward Burnett Tylor⁵⁶, uma das grandes referências da antropologia para Warburg, e da sua teoria das sobrevivências, quem toma por empréstimo o termo “*survival*”. A sobrevivência

⁵⁴ *Nachleben* é a sobrevivência. *Nachleben der Antike* é um dos conceitos fulcrais e centrais do pensamento warburgiano. Reflete o que era, mas persiste, o que, por não existir a tanto tempo, mas sobreviver, se torna mais potente e resiste passando de mente em mente, não podendo deixar de o fazer. Reflete o que Warburg explora e procura dizer sem palavras no seu *atlas Mnemosyne*, a sobrevivência das imagens, ao longo dos tempos, comunidades e religiões (Didi-Huberman, 2013).

⁵⁵ *Einführung*, pode ser traduzido no sentimento de empatia. O sentimento que nos aproxima do que não é nosso, do que não nos pertence. *Einführung* teve um enorme impacto em Warburg e na formação das suas ideias, pois reflete a sensação, a distancia ou aproximação, entre a obra de arte e o observador. Como se para compreendermos é necessária a apoderação, a aquisição físico ou mental do estranho, do que não nos pertence. É necessário empatia para com o que vemos para que seja possível prolongar o que sobrevive, para que esse “objecto” continue a pertencer a vários (Didi-Huberman, 2013).

⁵⁶ Sir Edward Burnett Tylor (1832-1917), foi um antropólogo e etnólogo inglês, conhecido como o padroeiro da antropologia cultural. Os seus mais importantes trabalhos, incluem, *Anahuac* (1861), *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilization* (1865), e *Primitive Culture* (1871) (Street, 1998).

das formas, tão estudada por Warburg, é como “dizer que o presente traz a marca de múltiplos passados”, é uma permanência de certas formas ou movimentos antigos no presente, é a “indestrutibilidade de uma marca do tempo” (Didi-Huberman, 2013, p.47). Tyler, como descrito por Didi- Huberman (2013), compara essas marcas sobreviventes, obsessivas - a “tenacidade das sobrevivências” (p.47) descritos e prescritos ao longo dos tempos, a um rio que corrói o solo, ao longo de vários anos e séculos, deixando a sua marca, moldando o seu leito, mas permanecendo o mesmo rio. A teoria de Warburg descreve que essa “permanência da cultura” funciona como algo que se desloca, e por se deslocar, por ser imitado é que se mantém, e se exprime como um *sintoma*, e existe em particular no que parece ser “supérfluo” ou banal (Didi-Huberman, 2013, p.47). As ramificações entre essas marcas são associações (inconscientes, causais - compreendidas por vários momentos *desconstrutivos* diferentes) que se cruzam em *pontos de coincidência* (os elementos sobreviventes) (Didi-Huberman, 2013, p. 48).

Os *pontos de coincidência* existem porque se deslocam num campo entre diferentes mentes e a actividade associativa que acontece, criando um abismo, um amontoado de informações, tornando a sua definição mais aberta, quase ilimitada. A um significado, qualquer que seja, temos sempre que corresponder, associar, inúmeras outras imagens, palavras, etc, que a definam. A mente descreve-a usando uma série de diferentes sentidos e formas de expressão mentais diferentes. O *sintoma* existe nesse espaço definido por inúmeros estímulos, de diferentes categorias sensoriais, todos amontoados, compreendidos apenas na tentativa de assegurá-los como objectos/marcas/coisas desfiguradas, que sofreram deslocamentos (Didi-Huberman, 2013, p.267-268).

O retorno de uma marca, de uma forma, é como o momento em que a peça é exposta ao observador, e ganha um novo significado. O retorno é sempre igual na sua repetição, ou no seu ritmo, e sempre diferente, pois é caracterizado pelas suas transformações, e modificações, a cada retorno. A sobrevivência das memórias, em nós, e o retorno, ou lembrança, que as traz ao palco da nossa mente, é sempre diferente. O momento de lembrança evoca sempre novas ramificações em torno da memória recordada, dentro da rede de conhecimentos. Ao ser relembrada, a própria situação, ambiente ou contexto, onde a lembrança ocorre, onde nos encontramos, irá influenciar a memória “original”. Irão ser associados a esse signo, novas imagens e ideias, pois sempre que algo é relembrado, é diferente, tal como as sobrevivências que retornam (Didi-Huberman, 2013, p.150). É o momento da transfiguração da memória, de

novas associações, de crescimento da teia de significados e significantes. As novas associações criadas manipulam a forma como nos iremos, da próxima vez, relembrar da mesma coisa. O retorno pode funcionar como a *desconstrução*, que desenvolve novos textos. O momento de lembrança cria sempre novos sub-textos do mesmo episódio, facto, ideia (Didi-Huberman, 2013, p.150-151).

Na própria ideia de repetição, do retorno da marca sobrevivente, insere-se também (o que falarei em mais detalhe no capítulo 5) a noção que Sigmund Freud notou e escreveu sobre, *das unheimlich*, ou o “estranho familiar”. É familiar no seu movimento repetitivo, no seu ritmo, e estranho pois cada vez que retorna é diferente (Didi-Huberman, 2013, p.282). A repetição, comporta em si o que é *unheimlich*, existe porque reclama o que era antigamente familiar, que é de novo trazido à luz mas de forma diferente, estranha. As semelhanças no retorno, descrevem o que é familiar, e que se torna diferente em cada retorno comporta o que é estranho, tornando, ao olho atento de quem observa estas sensíveis transformações, em sentimento de inquietação (Didi-Huberman, 2013, p.282).

Warburg usa e obsessa-se com o grupo escultórico de *Laocoonte*⁵⁷, pelo momento transitivo, ou “*momento-intervalo*” (Didi-Huberman, 2013, p.181), definido pelo artista na construção da obra. Todos os momentos, todos os presentes são transitórios, mas o importante aqui é a escolha daquele preciso momento onde é possível compreender o passado e antecipar o futuro - um eterno presente. É o momento que possibilita todas as associações na mente do seu observador (Didi-Huberman, 2013, p.181).

Burckhardt⁵⁸ afirma também que é necessário compreender que as formas que resistem ao tempo, não são “*reflexos do tempo*”, mas sim “*restos - risíveis ou sublimes - de um conflito com o tempo*”(Didi-Huberman, 2013, p.90). Podemos considerar estas formas (e no contexto da instalação) como memórias, fragmentos mnémicos, que não são imagens do tempo mas sim, sons do tempo.

⁵⁷ O grupo de Laocoonte, é uma escultura datada entre 40-30 a.C., e foi encontrada em 1506, Roma. A escultura descreve o mito de Laocoonte, retratando o momento em que Laocoonte, e seus filhos, tentam soltar-se das serpentes marinhas lançadas por Atenas e Poseidon. Os deuses atacam Laocoonte, de forma a impedi-lo de avisar os troianos para não aceitarem o cavalo, enviado pelos gregos. (Mvsei Vaticani, n.d.)

⁵⁸ Jacob Burckhardt (1818-1897), foi um historiador de arte e professor suíço. Burckhardt revolucionou a forma como é vista e estudada a história até aos dias de hoje, sendo um precursor da abordagem cultural à história. As suas publicações mais importantes incluem, *Cicerone* (1855), *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1960), e *Erinnerungen aos Rubens* (1898) (Chilvers, 1990).

Warburg descreve que as imagens não chamam só o olhar, que vão além deste, e instigam também “o saber, a memória, o desejo e a capacidade sempre disponível que eles têm de intensificação” (Didi-Huberman, 2013, p.132-133). Tal como as imagens, os sons, têm a mesma capacidade de reclamar o que conhecemos (as nossas teias), a memória (inserida nelas), e todas as formas de prazer e dor que podem surgir, ser intensificadas pelo que sabemos e sentimos.

Warburg procura, toda a sua vida, compreender as transformações sucedidas nas marcas sobreviventes. A compreensão do abismo que estas mudanças configuram, é o descobrimento das “palavras originárias” [*Unwort*]” (Didi-Huberman, 2013, p.216) e aceitação e compreensão do complexo sistema de amarfanhados de informações, das deformações sofridas. Essa descoberta das “palavras originárias” dá os meios aos posteriores deslocamentos, às imitações (Didi-Huberman, 2013, p.216-217). É o que possibilita a existência, a meu ver, dos *pontos de coincidência*, essas marcas sobreviventes, que sofreram deslocamentos na mente de cada um, e, simultaneamente coincidentes a várias pessoas.

É importante compreender que, na visão de Warburg, as “palavras originárias” só existem por serem impuras, e terem sofrido alterações com os seus deslocamentos. Não se pode pensar nesta procura pelo momento originário, como a procura pelo puro, mas pelo que existe porque foi modificado, pensado de novo, *desconstruído* (Didi-Huberman, 2013, p.217). Os *pontos de coincidência* só existem porque existem de forma diferente (nas suas associações posteriores) em cada pessoa, pelas constantes alterações a acumulações de novas linhas associativas nas teias de conhecimento.

Um dos seus grandes trabalhos foi a Biblioteca Warburg, que começou a ser criada em 1909. Um enorme catálogo de livros, que se estendiam sobre uma organização não comum. Warburg desenvolveu uma forma de organização que descrevia uma própria rede de conhecimentos, por ele fabricada e presente nessa sua teia e na das sobrevivências. Mais tarde, quando a sua biblioteca foi transferida para Londres, dá lugar ao Instituto Warburg. Esta forma de organização completaria, eventualmente, o seu trabalho do *atlas Mnemosyne*, a resposta a

todas as suas teorias sobre a *Pathosformel*⁵⁹, a *Nachleben*, a *Dynamogramm*⁶⁰, etc. E “conclui” sem fechar ou limitar o seu significado, materializando as próprias teorias e ideias, via fotografias e um pano preto (Didi-Huberman, 2013, p.213).

As teias de significado e significante são imagináveis (criações do nosso imaginário pessoal), como imagens na nossa mente, através das marcas de sobreviventes. Estas marcas e objectos que sobrevivem, mantêm-se vivos através dos deslocamentos mentais. Cada pessoa irá transportar, em si, determinadas marcas que resistem vivas, pela apropriação pessoal de cada indivíduo, na sua teia (Didi-Huberman, 2013, p.338-339). Os *pontos de coincidência* dão conta destas repetições e deslocamentos, ao longo do tempo e entre mentes diferentes.

Warburg procura por uma conclusão, um conhecimento completo sobre as sobrevivências. Procura descobrir como desenrolar todo o amontoado caótico de deslocamentos, uma “perfuração das imagens e dos símbolos” (Didi-Huberman, 2013, p.361). Tentava seguir o rasto da torção de serpentes que reflete essa teia de conhecimentos de cada objecto, de cada marca sobrevivente. Warburg, procurava compreender e dismantelar, todas as teias de conhecimento existentes em cada marca sobrevivente, no sentido de admirar a própria complexidade do cruzamentos de ideias e associações afeições a estas marcas, visualmente e mentalmente infinitas, de impossível compreensão (Didi-Huberman, 2013, p.243).

O *atlas*, o derradeiro trabalho de Warburg, como toda a sua pesquisa, é explícito através do jogo de oposições, das diferenças, que alargam o significado, a definição ou a identidade de cada signo, de cada marca sobrevivente. Através da diferença existe também compreensão (Didi-Huberman, 2013, p.257-258). O *atlas Mnemosyne*, reflete, na sua essência, um trabalho autobiográfico, que estuda as sobrevivências de formas e imagens, a partir da percepção de Warburg. Reflete o seu diagnóstico da vivência de determinadas sobrevivências (Didi-Huberman, 2013, p.340-341). O *atlas Mnemosyne*, descreve uma teia própria da sobrevivência refletida em cada prancha, e repetida (sempre diferente e sempre igual) ao longo de séculos, ao longo de culturas. Essa repetição presente também nas pranchas através

⁵⁹ Outro dos temas centrais da teoria de Warburg é a *Pathosformel*. O termo pretende representar os símbolos, gestos, nas imagens da cultura europeia que sobrevivem, que retornam. São como os elos entre essas mesmas imagens, mostram o que se mantém de época em época, ou de cultura em cultura. Emoções, gestos, ou símbolos, que passam de imagem em imagem. A descodificação desse elo encontra-se no observador, sendo assim impossível inscrever respostas viáveis, pois cada pessoa irá criar uma sua própria definição (Didi-Huberman, 2013).

⁶⁰ Outro termo importante à compreensão das teorias de Warburg - *Dynamogramm*. O movimento captado das ondas de modificação e transação criadas pelas sobrevivências e pelos seus eventos, “pontos críticos nos ciclos de contratemplos”. É a sensibilidade requerida para captar todas as nuances de transporte, de tradução, das sobrevivências ao longo do tempo. (Didi-Huberman, 2013, p.154).

das imagens e do tecido preto que as retém. Estas teias, que na verdade pertencem a Warburg e ao que ele associa a cada sobrevivência, correspondem às associações pessoais que ele descrevia sobre estes objectos, como uma transcrição autobiográfica.

Rolando Benenzon⁶¹, descreve um conceito muito particular, que vejo como diferente e semelhante em certos momentos ao da sobrevivência de Warburg, e que, Benenzon, intitulou de *ISO - identidade sonora*. Este conceito insere-se dentro de um modelo de tratamento de musicoterapia reconhecido como “*the Benenzon model*”⁶². Este modelo descreve uma pesquisa da relação entre o homem e o som (em termos terapêuticos) e desenvolve-se dentro da disciplina da musicoterapia, utilizando desta forma o som, a música e os gestos/movimento para desencadear, no paciente, algum tipo de regressão, com o objectivo de melhorar determinados aspectos ou deficiências de comunicação e/ou sociais (*Musica e Mente*, 2016).

O objectivo deste modelo é o de abrir sempre novos canais de comunicação através da criatividade em grupo, não refletindo, por isso, uma abordagem passiva, mas sim activa, pois é necessários que todos os elementos presentes na sessão interajam entre si, através da comunicação não-verbal (através de sons - produzidos com o corpo e instrumentos -, e silêncios) (Benenzon, 2007, p. 149).

O *ISO*, que representa a identidade sonora, tem a função, no contexto de terapia, procurar, durante cada sessão, os elementos da personalidade que foram esquecidos ou renegados pela nossa mente. Este tipo de terapia gere-se em grupo, de forma a que determinados aspectos únicos e particulares de cada um dos membros se façam ouvir/sentir (Benenzon, 2007, p.149).

O que é particularmente interessante sobre esta teoria, são as várias categorias de *ISO* descritas. Em primeiro lugar temos o *Gestalt ISO*, que é a identidade sonora de cada um de nós, como se cada indivíduo possuísse um som particular, ou melhor, um aglomerado de sons, movimentos e silêncios que transcrevem o que é seu, e o conjunto desses sons constrói um *ISO* particular de cada um. Existe também o *Universal ISO*, que engloba em si sons que todos os humanos podem prescrever, que conhecem, e que fazem também parte da sua biblioteca sonora, como por exemplo, o som do batimento cardíaco. O *Cultural ISO*, por seu turno,

⁶¹ Rolando Benenzon (1939-), é um notável musicoterapeuta argentino. Benenzon, desenvolveu os seus estudos e práticas, em particular, com pacientes de Alzheimer, em coma, e autismo. Entre os seus trabalhos, saliento, *Teoría de la Musicoterapia* (1991), *Manual de Musicoterapia* (1995), *Sonido, comunicación, terapia* (1997), e *La nuova Musicoterapia* (2008) (Benenzon International Academy, 2018).

⁶² Reconhecido como um dos cinco modelos internacionais de musicoterapia, na nona edição do *World Congress on Music Therapy* que decorreu em Washington D.C. em Novembro de 1999. (Benenzon, 2007).

representa uma série de sons relacionados com a cultura em que o indivíduo se insere. O *Complementary ISO*, relaciona-se com os diferentes estados de espírito, ou momentos da vida da pessoa em questão. Já o *Interactive ISO* descreve os sons estabelecidos pelas trocas de comunicação entre duas ou mais pessoas que se conhecem e desenvolvem essas particularidades sociais. Um *Familiar ISO*, descreve as dinâmicas familiares, sons que só essas pessoas reconhecem. O *Group ISO* descreve os sons presentes na comunidade de terapia (nas sessões de grupo). O *Environmental ISO*, representa os sons referentes aos ambientes que o indivíduo conhece e em que se insere. O *Community ISO* refere-se aos sons característicos de uma série de indivíduos que frequenta os mesmos lugares e partilha os mesmos princípios. Enquanto o *Transcultural ISO*, se reflete sobre indivíduos que passam por períodos de enquadramento, relacionado com questões de emigração, deslocamento e de adaptação a um novo grupo de pessoas (Benenzon, 2007, p.150).

Portanto, os diferentes tipos de *ISO* podem ser traduzidos como os níveis de *zeitgeist* que descrevi anteriormente, e o *Gestalt ISO* que reflete a identidade sonora própria de cada pessoa, o *doxa*.

Ao criar os sons para a instalação, e identificar a noção de *pontos de coincidência* achei como importante relacionar a questão do *ISO*, pois torna visível esses pontos que partilhamos entre teias de significado e significante (os níveis de *zeitgeist*, que traduzem também, de certo modo, os *pontos de coincidência*). Considerei igualmente importante como compreender e, identificar determinadas características semelhantes em outras pessoas, assim como entender o que nos torna individuais e únicos. Os *pontos de coincidência* visam também demonstrar não só a ideia de que nos podemos sempre relacionar com outros mas também conhecer a nossa própria individualidade, o que faz do nosso *doxa* diferente do do outro.

Estes dois autores têm um impacto enorme sobre o que decidi serem pontos fundamentais do trabalho: como os *pontos de coincidência*, a memória, as teias de significado e o *doxa* e *zeitgeist*, assim como, o formato do trabalho, os elementos presentes na instalação, como os sons ou o uso do preto como cor determinante neste trabalho.

Aby Warburg, particularmente, foi uma das maiores influências na criação deste projeto, e o meu trabalho inspira-se, em muitos momentos, no seu *atlas Mnemosyne* (que irei explicar com mais cuidado no capítulo seguinte) como uma resposta pessoal, abstracta e sonora ao seu complexo jogo de imagens e sobrevivências.

3.11 Conclusão

Em conclusão, todos os conceitos, autores e ideias mencionadas neste capítulo ocupam um papel central e definitivo neste trabalho. A ideia ou, como lhe chamo, o “enredo artístico” que acompanhar o objecto artístico, e que se materializa na instalação sonora, engloba de forma diferente (particular, única) o que foi, até aqui, apresentado. E as noções descritas neste capítulo, dão fundamento à formulação conceptual do objecto artístico. Outras noções referidas posteriormente, neste relatório, alimentam e definem uma parte do trabalho que resultou após esta primeira fase de investigação, ou resultaram da exploração dos materiais que entendi usar. A ordem de textos descreve a organização da investigação.

Em relação ao tema da memória (que circula em torno de todo o projeto), há um foco “especial” nas memórias de longo prazo episódicas, na memória de longo prazo semântica e, ainda, na memória sensorial de curto prazo, com particular ênfase para as memórias ecóicas.

A memória é o grande tema deste trabalho, é possível encontrar a marca dela em todos os elementos que constituem este trabalho, pois ela define tudo o que é humano. Em particular, a minha definição abstracta sobre a definição da acção mnémica, traduzida em formato artístico ou instalativo. Aí cada componente assume uma ou mais das características que, a meu ver, a definem. O formato da obra, as peças desenvolvidas em barro, as figuras nela retratadas, os sons presentes, o tom monocromático que a envolve, os textos e notas escritas ao longo de mais de um ano de trabalho, os desenhos e esquemas, são tudo exemplos de momentos onde a memória está presente, e como esta define, em particular este trabalho, mas tudo o que nos acontece. Sem este poder não poderíamos constituir o que teria ou não acontecido.

A partir deste ponto principal do trabalho - a memória e os tipos de memória - decidi descrever o que entendo pelas teias de significado e significante e o acontecimento da *desconstrução*. Na verdade foram estes “tópicos” que me abriram a possibilidade de tentar explorar a memória. Sem a memória não há teias, sem as teias não há *desconstrução*, e sem a *desconstrução* não temos uso para as teias; por sua vez, se não as usarmos estas redes de conhecimento é porque não temos memória. É este ciclo sem fim, sempre diferente e sempre igual que me fez tomar a decisão de prosseguir esta temática. Portanto estes “temas” estão presentes em todas as fases, momentos e componentes do trabalho, assim como no observador (ouvinte) que a percorre.

Todos estes textos, por sua vez, explicam, ou, dão a entender excertos da minha própria teia de significados e significantes associada a este trabalho. O sublime, por exemplo, compreende

não só a complexidade dos temas abordados, como, em certo nível, os explica ao indicar que é através da imaginação que somos capazes de os interiorizar.

Foi, a partir, do confronto com a ideia das memórias falsas (do encontro com as falácias no que me pertence, e que assumo diariamente como verdadeiro), que vi a possível existência de *pontos de coincidência* - formulando assim termos específicos que constituem o “enredo artístico” inerente a este trabalho. O projecto, a instalação, visa procurar o momento hipotético e invisível onde os *pontos de coincidência* se tornam evidentes através do uso de sons. Sons esses que sobrevivem de mente em mente, em mutação continua, permanecendo simultaneamente iguais e diferentes. É o acto da lembrança, no contexto desta instalação, que os acciona - é o momento em que a partilha invisível, e muitas vezes inconsciente, de memórias acontece. No entanto este texto à instalação, só se encontrar completo quando se dá a apresentação da obra e estes textos deixarem (muito provavelmente) de ter o mesmo significado (ou, até de ter significado algum).

Todos estes autores estão aqui explícitos porque os vejo como necessários à explicação do “enredo artístico” que desenvolvi, e acredito que todos têm o seu lugar devido neste projeto, todos se encaixam e fazem sentido, em união.

4. Estado da arte

Neste capítulo irei nomear uma série de obras artísticas que penso serem influentes para a preparação e fabricação deste trabalho. Irei nomear cada peça e seu(s) devido(s) autor(es), e o porquê da sua escolha, qual a sua pertinência em relação ao meu trabalho. Outros autores já foram apresentados neste relatório, no entanto neste capítulo são descritos somente trabalhos artísticos, principalmente trabalhos que valorizem o material sonoro, mas não só.

4.1 Bill Fontana - *Distant Trains*

Bill Fontana é um artista plástico e compositor americano, conhecido pelos seus trabalho no ramo da arte sonora. Ao longo da sua carreira desenvolveu diversos trabalhos que elegiam criar algum tipo de interação com os espaços escultóricos (arquitectura) e o ambiente sonoro, realizando o que ele intitula de esculturas sonoras (*sound sculptures*) (Fontana, n.d.).

Em 1984 é apresentada a sua instalação, ou melhor a sua *sound sculpture*, *Distant Trains*⁶³. A peça exposta nas ruínas da antiga estação de comboios, a *Anhalter Bahnhof*, em Berlim, bombardeada durante a II Guerra Mundial. É sobre esta que são reproduzidos, com o auxílio de colunas dispersas ao longo do espaço desocupado, sons recolhidos da estação de comboios *Köln Hauptbahnhof*, uma das estações mais usadas actualmente na Europa (Fontana, n.d.).

A referência ao trabalho de Fontana justifica-se por duas razões. Em primeiro lugar, pela escolha específica realizada pelo artista da deslocação do som. Tal como Warburg poderia afirmar sobre as marcas sobreviventes, que se deslocam e se movimentam, transformando-se e mantendo-se iguais. Os sons, que Fontana descreve, mantém-se iguais e diferentes ao mesmo tempo, pelo facto de que sofrem uma alteração de ambiente (de espaço e de tempo). Os sons propostos na minha instalação, sofrem, também, uma alteração de espaço, mas uma mudança que parte do mental (espaço mnémico), para um espaço físico. Estas alterações, criam uma sensação de estranheza familiar, na medida em que os sons, em ambos os casos, são familiares, mas encontram-se descontextualizados, num local que lhes é estranho. Em segundo lugar, pela necessidade de captar sonicamente a ideia de memória. Enquanto Fontana descreve as memórias de um lugar, captando os sons existentes noutra espaço (físico e

⁶³ Bill Fontana. (1984). *Distant Trains* [Instalação sonora]. Kolumba Museum, Cologne.

temporal), manipulando a memória do espectador para preencher o espaço vazio a partir dos sons, criando memória. Os sons existentes no trabalho que apresento, descreve os sons aparentes e representantes de determinadas memórias minhas, projectando-as por sua vez para a do observador.

4.2 Janet Cardiff e Georges Bures Miller - *The Poetry Machine*

Janet Cardiff e George Bures Miller representam um casal de artista que desenvolve um trabalho colaborativo desde 1995. O par de artistas é reconhecido pelas suas instalações sonoras e *audio/ video walks* (Cardiff & Miller, 2021).

A peça que tenho em mente intitula-se *The Poetry Machine*⁶⁴, e foi apresentada pela primeira vez em 2017. Aqui, em torno de um órgão da década de cinquenta, posicionam-se diversos altifalantes antigos; a cada uma das teclas é confiado um poema do livro *Book of Longing* (2006) escrito e declamado por Leonard Cohen⁶⁵. Os altifalantes projectam a voz de Cohen para a(s) pessoa(s) que estiverem a interagir com a peça, podem ser tocadas uma tecla de cada vez ou diversas ao mesmo tempo, criando novas composições sonoras/novos poemas (Cardiff & Miller, 2017).

Decidi nomear esta peça, pelo facto da criação de uma composição sonora, quase aleatória, definida por palavras e por silêncios. Além disso acredito existir uma vontade de expor algum tipo de memória (como existe quase sempre) da voz do autor do livro de poemas. Este trabalho ajudou-me no desenvolvimento da ideia para a composição sonora que descreve o corredor da instalação. Assim como acredito refletir também sobre a questão da *desconstrução*, como os novos textos ou poemas, criados a partir da interação do observador sobre a obra.

4.3 Janet Cardiff - *The Forty Part Motet*

Janet Cardiff é uma artista canadiana que se dedica a um trabalho artístico vinculado ao uso do som, particularmente no formato de instalações sonoras. Cardiff realiza um trabalho

⁶⁴ Janet Cardiff & George Bures Miller. (2017). *The Poetry Machine* [Instalação sonora] Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

⁶⁵ Leonard Cohen (1934-2016) foi um músico, compositor e poeta canadiano. Cohen começou por escrever poesia e prosa antes de embarcar na sua carreira musical, traduzindo. Cohen produziu, durante a sua carreira, catorze álbuns musicais e treze livros de poesia. (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 1998)

peçoal e individual, assim como em colaboração com o seu marido, George Bures Miller, tal como referi anteriormente.

*The Forty Part Motet*⁶⁶, é uma obra de 2001 muito particular e muito reconhecida no circuito artístico. Cardiff grava na Catedral de Salisburgo, em Inglaterra, quarenta elementos de um coro (baixos, barítonos, altos, tenores e sopranos) que cantam para quarenta diferentes microfones, a composição de Thomas Tallis⁶⁷, de 1573, “Spem in alium nunquam habui”⁶⁸. A instalação consiste em quarenta monitores de som, um por cada voz do coro, dispostos num círculo fechado ou em meia lua, e organizados por oito grupos de cinco cantores. Antes de começarem a cantar o moteto de Tallis, ainda é possível ouvir um período de tempo, em que podemos escutar conversas e aquecimentos de voz entre os cantores. O espectador pode caminhar entre os monitores, ouvindo a voz específica de cada músico (Cardiff, n.d.).

Este trabalho de Cardiff cria uma intimidade entre o público e a obra. Tanto um observador que se sente no meio do círculo de colunas, quanto um que vá circulando ao longo deste círculo escutando cuidadosamente o que acontece em cada monitor de som. Essa aproximação é criada porque ouvimos um coro, mas ele não se encontra lá, apenas as suas vozes. Ao retirar a presença física dos elementos do coro, é aberta a porta ao público para se aproximar de cada uma dessas vozes, de ouvir o tema de uma forma completamente diferente.

No trabalho que aqui apresento existe igualmente em desejo de criar uma aproximação entre o público e a fonte sonora. Para tal efeito, compreendi que através da dissincronia entre os sons e pelo facto dos mesmos serem de volume baixo, se desenvolvia, uma composição composta de silêncios e de sons comuns em repetição constante, que podia afectar a comunicação do público com a peça.

⁶⁶ Janet Cardiff. (2001). *The Forty Part Motet* [Instalação sonora]. National Gallery of Canada, Ottawa.

⁶⁷ Thomas Tallis (c. 1505-1585), foi um compositor de música sacra inglesa. Em 1543 passa a pertencer à Chapel Royal, e em 1575, tendo servido reis como, Henry VIII e Elizabeth I. Foi-lhe concedido, juntamente com Byrd, o monopólio da música impressa e de papel de música em Inglaterra, tendo, a partir deste meio, publicado diversos trabalhos seus (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 1998).

⁶⁸ *Spem in alium nunquam habui* é um moteto, escrito por Thomas Tallis entre 1560 e 1570. O tema é composto para quarenta vozes, organizadas por oito secções (cada uma contendo 5 elementos do coro), durante cerca de dez minutos. É pensado que o tema tenha sido escrito para o quadragésimo aniversário da rainha Elizabeth I (Schwarm, 2014).

4.4 Susan Philipsz - *Metropola*

Susan Philipsz, é uma artista escocesa que trabalha com a noção de “*espaços, narrativa e som*”. O seu trabalho desenvolve-se em torno do som e como este pode desencadear o movimento mnémico. Muitas das suas instalações sonoras encontram-se em espaços públicos, e criam diálogos entre o lugar, som projectado e o observador (Tate, n.d.).

*Metropola*⁶⁹ é uma *performance* de 1997, em que a artista usa o altifalante de um supermercado (*Tesco Metro* em Manchester), e canta, à capela, uma canção popular para o conjunto de pessoas que faz as suas compras (Barnard, 2017).

A referência a este trabalho de Philipsz existe no sentido de criar um paralelo com o trabalho anterior, o de Cardiff. Os dois projetos visam desenvolver uma relação íntima entre o público e o objecto artístico (quer sejam inúmeros monitores de som que retém a voz de membros de um coro, quer seja uma única voz no altifalante do supermercado). Este trabalho de Philipsz cria uma sensação de inquietação no público, como uma tentativa de pôr o observador desconfortável, em ouvir algo que não era suposto ouvir, algo privado. Além disso é importante referir o espaço onde acontece, um espaço público e comum, banal, onde não se espera ouvir determinados sons, geralmente confinados aos espaços privados. A deslocação do som no espaço, tal como no trabalho de Fontana, habilita a imaginação e a memória do observador, através do uso do som. O som como material capaz de sintonizar o exercício da memória sobre um grupo de espectadores.

4.5 Luísa Cunha - *Do what you have to do*

Luísa Cunha é uma artista portuguesa que trabalha entre os meios da escultura, som, desenho, fotografia e vídeo. O texto torna-se no trabalho de Cunha, o seu principal meio de comunicação com o público, através de qualquer um dos *media* referidos anteriormente (Nicolau, 2006).

Refiro aqui a sua obra *Do what you have to do*⁷⁰, apresentada pela primeira vez em 1994 (ano em que foi concebida), para a exposição colectiva 20.000 Minutos de Arte, realizada no Instituto Superior Técnico. A instalação consiste em dois altifalantes suspensos a partir de arames presos ao tecto; ouve-se uma voz que repete em formato *loop* a mesma frase, em

⁶⁹ Susan Philipsz. (1997). *Metropola* [*Performance*]. Tanya Bonakdar Gallery, New York.

⁷⁰ Luisa Cunha. (1994). *Do what you have to do*. Colecção MAAT - Fundação EDP, Lisboa.

inglês vezes e vezes sem conta. As frases enunciadas, repetem sempre as mesmas palavras referidas no título da obra, mas vão se deslocando de lugar no contexto da frase seguidas de uma pausa, até ser repetida de novo (Wandschneider, 2007) (Cunha, n.d.)

A minha intenção ao referir este trabalho, dirige-se à reflexão sobre o uso sonoro, e foca a criação de uma composição sonora a partir, neste caso, do uso exclusivo de texto enunciado. Além disso, novamente o uso da repetição, do *loop*, que transforma um jogo de palavras em algo que parece repetir-se sempre de uma forma diferente e igual, ao mesmo tempo.

4.6 João Onofre - *Box sized DIE featuring (...)*

João Onofre é um artista plástico português, que desenvolve o seu trabalho artístico desde cerca de 1998. Os seus trabalhos circulam entre diversos *media*, como o vídeo, a fotografia, desenhos, etc, e também diferentes formatos como, *performances*, instalações, passando também pelo o que vemos como exposição “clássica”.

*Box sized DIE featuring (...)*⁷¹, é uma performance apresentada pela primeira vez em Lisboa em 2007. A peça consiste num cubo de ferro de 183 por 183 cm, no seu interior é forrado com material isolante. A performance consiste na entrada de um grupo de *death metal* (a banda ou o grupo de músicos que participa na *performance* é sempre diferente cada vez que a peça é apresentada) para dentro do cubo, fechando-se dentro deste espaço constricto com os seus instrumentos. Numa primeira fase da performance o público observa a entrada dos músicos para o interior espaço, que começam a tocar, ainda com a porta do cubo aberta. De seguida são, os músicos são fechados hermeticamente dentro cubo; mal é encerrada a porta a maioria dos espectadores apressa-se para tentar encostar o ouvido ao cubo (Onofre, 2007).

A razão pela qual descrevo aqui este trabalho, é pelo facto deste, na minha opinião, exemplificar muito bem uma das fases do que chamo ser o ciclo de observação (que irei explicar melhor mais à frente no texto, “O observador”). O ciclo de observação entende as quatro diferentes fases que um observador passa ao presenciar uma obra artística. Uma destas fases (a segunda), associei à palavra “expectativa”. Esta peça descreve muito bem, pois toda ela é expectativa. A ansiedade no público é palpável, quando um cubo de ferro é abandonado e após alguma espera (o que cria mais expectativa) um grupo de músicos entra lentamente e se prepara para tocar. Logo após os músicos começarem a tocar com a porta ainda aberta, o

⁷¹ João Onofre. (2007). *Box sized DIE featuring (...)* [Performance]. Cristina Guerra Conemporary Art, Lisboa.

som ensurdecedor que quebra-se ao ser inesperadamente encerrada a porta, deixando o desnível de ruído “no ar”. Tudo isto cria expectativa no observador, e gera uma atitude de espera até ao próximo movimento.

Esta fase do ciclo de observação, acredito ser importante no contexto do trabalho que apresento. O público irá entrar com, já em si, uma expectativa do que pode acontecer, do que poderá ouvir, da ansiedade de se encontrar com a memória - o que acontece quase sempre que presenciamos peças artísticas. O som, acredito ser, o meio a chegar à expectativa, controlando o que não se pode ver, mas somente sentir.

4.7 Marijke van Warmerdam - *Drop*

Marijke van Warmerdam, é uma artista holandesa, que desenvolveu vários trabalhos inseridos no âmbito da fotografia, vídeo/curtas-metragens e escultura. Os seus trabalhos de vídeo invocam a questão do *loop*, com a intenção de revelar os ritmos escondidos em movimentos, gestos e acontecimentos “banais” (Annet Gelink Gallery, 2011) (Artsy, n.d.).

Em 2012 foi feita, para o Museu Serralves no Porto, uma instalação que intitulou *Drop*⁷². A instalação é montada numa escadaria que liga dois andares entre duas salas expositoras do edifício. A obra requer o uso de monitores multi-canal, que parecem passar despercebidos da vista do observador, até se ouvir o som por eles emitido. Ao nos aproximarmos da escadaria, ouvimos uma bola de *ping pong* (invisível) que vai caindo pelas escadas abaixo, até chegar ao andar inferior (van Warmerdam, 2018).

A referência a esta instalação, deve-se, de novo ao ciclo de observação. Aqui refiro-me à terceira fase, o reconhecimento. Esta peça, a meu ver, transcreve muito bem, o que acredito estar inscrito nesta fase de observação. Ao chegar às escadas, e quando começamos a ouvir a bola a cair, passamos subitamente para o campo cognitivo e tentamos procurar no chão a bola que cai (pois reconhecemos o seu som), compreendemos que a bola não existe e que estamos a ouvir uma reprodução do mesmo, por fim olhamos em torno para encontrar os monitores.

A fase de reconhecimento, é outra deste ciclo de observação, uma que acredito ter um peso extraordinário na peça que apresento. Ao ingressar no corredor, o observador irá (a certa altura) reconhecer (em seus parâmetros) todos ou só alguns dos sons presentes na instalação.

⁷² Marijke van Warmerdam. (2012). *Drop* [Instalação sonora]. Museu Serralves, Porto.

É a fase de reconhecimento que possibilita as associações a memórias, símbolos e experiências, que possibilita o encontro com determinadas lembranças. É um momento associativo, que torna os *pontos de coincidência* visíveis, que dá margem à possibilidade do exercício da lembrança, através de um meio invisível e impalpável. Conhecemos esta peça através das associações, do reconhecimento que fazemos do que ela entende, de elementos que nos são simultaneamente inquietantes e familiares, porque naquele momento, no espaço onde se encontra, são invisíveis.

4.8 Aby Warburg - *Bilderatlas Mnemosyne*

O último trabalho que irei abordar é o já referido *atlas Mnemosyne* ou *Bilderatlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. Para tal, irei seguir as descrições que, Georges Didi-Huberman (2013) escreve sobre o trabalho, carreira e vida de Aby Warburg, como fonte principal ao entendimento sobre as teorias e pensamentos que Warburg transcrevia, tal como reportei no capítulo anterior. Acima de tudo, irei usar como referência (os escritos de Didi-Huberman), de forma a dar a entender este seu trabalho e em que sentidos o meu se relaciona e influencia por este.

Warburg desenvolve o *Bideratlas Mnemosyne*⁷³ entre 1924 e 1929 (ano de sua morte). Através destas obras, Warburg procura revelar as ideias que ele desenvolveu durante toda a sua vida, via imagens, e descrever a memória de diferentes marcas sobreviventes (Didi-Huberman, 2013, p.383).

O atlas descreve uma disposição de diversas fotografias, que no início, era feita sobre cartão preto e, mais tarde, juntamente com Fritz Saxl⁷⁴ sobre telas de grandes dimensões de tecido preto esticado sobre as quais eram fixadas as fotografias, que compunham a composição iconográfica (Didi-Huberman, 2013, p.383).

Em cada tela eram fixadas diversas fotografias de forma a estabelecer diferentes agrupamentos, estes grupos estabeleciam os deslocamentos das marcas sobreviventes, ou melhor toda a complexa pesquisa desenvolvida por Warburg. Estas fotografias compreendiam

⁷³ Aby Warburg. (1924-1929). *Bilderatlas Mnemosyne* [Fotografia]. Warburg Institut, London.

⁷⁴ Fritz Saxl (1890-1942), foi um historiador de arte e professor. Saxl foi especialmente importante na resolução da biblioteca de Warburg, tendo ajudado na mudança do espolio para Londres e como director da mesma durante a ausência de Warburg. O seu mais notável trabalho (juntamente com Raymond Klibansky e Erwin Panofsky) é *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art* (1964) (Sorensen, n.d.).

linhas associativas entre imagens que poderiam parecer, à primeira vista, incompatíveis, por representarem culturas, religiões, escalas, etc., diferentes. Outro elemento importante sobre as pranchas de Warburg é a repetição de imagens, as mesmas fotografias poderiam aparecer em mais do que uma tela, ou aparecer fotografias diferentes do mesmo objecto retratado (de perspectivas diferentes). Estas transacções, ou deslocamento, de uma mesma imagem funcionam como *pontos de coincidência*, que se repetem de uma prancha para a outra, realçando as diferentes ramificações das sobrevivências, ou as reacções diferentes ao mesmo estímulo (Didi-Huberman, 2013, p.385). Na instalação que proponho, procuro provocar esta ideia de repetição, não de imagem, mas de vários sons que se estendem em *loop*.

A tela preta e as fotografias, revelam uma “unidade cromática”, que procura, através desse uso de cores, expor as diferenças e semelhanças, que evidenciam os deslocamentos. A tela preta possui em si a possibilidade de ínfimas associações (Didi-Huberman, 2013, p.385).

Warburg dedica o final da sua vida a este seu trabalho, às séries de imagens que justificam e explicam toda a sua investigação. A necessidade de criar este trabalho, vem precisamente da sua vontade de evidenciar todas as possíveis marcas sobreviventes, e de revelar todas aquelas que facilmente são compreendidas, assim como, todas as que ainda não foram percebidas. Captar todas as transmutações do antigo no presente. A obra, a investigação, de Warburg, só se encontra completa no momento em que é apresentado o *atlas Mnemosyne*, criando uma “estrutura visual” ao seu pensamento (Didi-Huberman, 2013, p.387-388).

Warburg arquivou todas as suas pranchas via fotografia, antes de as dismantelar para dar espaço a uma nova composição. As fotografias das pranchas serviam como uma outra repetição, uma imitação ou reprodução do que foi estabelecido anteriormente, das associações postas visíveis através de imagens. O deslocamento de imagens, de conjuntos, a desarrumação das séries que dão alas a uma nova transformação, explicam a *Nachleben*. Estas novas vidas, as metamorfoses expostas nas pranchas, mostram um movimento activo das sobrevivências (Didi-Huberman, 2013, p.389).

Na verdade, as pranchas não revelam a vivência, ou o *doxa* das próprias sobrevivências, mas sim a interpretação feita por Warburg delas. Representam determinadas ramificações da própria mente do seu criador, representam um trabalho autobiográfico de Warburg. A imagens como poder mnémico das formas que resistem (Didi-Huberman, 2013, p.390).

As imagens, na visão de Warburg, incorporavam em si, a força incentivadora de memórias, tal como, e no caso da instalação que apresento, vejo nos sons essa capacidade. O poder de captar as sobrevivências encontra-se nas imagens, em Warburg, e na instalação, os sons incorporam a resposta, ou a via para os *pontos de coincidência* (Didi-Huberman, 2013, p.390).

As pranchas não determinam uma única e derradeira resposta à vivência das sobrevivências, às suas deslocações, isso cabe ao observador de desvendar, em si, ao relacionar-se com o que vê, novas ramificações presentes. Este acto do leitor de imagens, do observador, revela exactamente os *pontos de coincidência* (entre a teia de Warburg e a do observador), assim como, esses *pontos de coincidência* mostram a possibilidade da *Nachleben*, residente em cada espectador activo (Didi-Huberman, 2013, p.392).

Através dos espaços entre imagens, da repetição das imagens são representados os retornos, o momento de expansão das definições e identidades das marcas sobreviventes. A cada prancha são associadas inúmeras imagens que desvendam algo mais sobre cada definição, pois nenhuma identidade das sobrevivências poderia ser composta por uma imagem, são sempre necessárias inúmeros estímulos sensoriais diferentes para representar uma definição, uma memória do que se mantém (sempre diferente) e resiste (Didi-Huberman, 2013, p.392).

Portanto, a nomeação deste trabalho, apresenta toda uma série de correlações, por diferença e semelhança com a instalação sonora. A instalação sonora representa, em muitos dos seus elementos, uma resposta ao *atlas Mnemosyne* de Warburg. As repetições das imagens, os retornos das sobrevivências, são “audíveis”, pelo formato *loop* das memórias sonoras. Os *pontos de coincidência* existem quando o observador é exposto ao *atlas Mnemosyne*, descrevendo todo esse retorno (diferente e igual) que acontece quando visto por outra pessoa. O uso do preto, como elemento que possibilita todas as associações na mente do observador.

5. Processos

5.1. Processo conceptual

5.1.1. Introdução

O presente capítulo está dividido em duas secções, a primeira, “Processo conceptual”, e a segunda, “Processo prático”. Neste secção são abordados determinados termos, ideias e conceitos que acredito terem o poder de completar e fazer compreender determinados elos criados no capítulo 3.

Por um lado, neste segmento do capítulo “Processos”, são desvendados dados importantes afectos às ideias que residem por detrás deste trabalho. Por outro lado, é aqui que são expostos os elementos que acredito que possam estar presentes no momento de apresentação da instalação sonora ao público, observador incluído.

O sub-capítulo, “Processo conceptual”, têm o intuito de apresentar um lado de teia de significados e significantes inerente a este trabalho (portanto hipotética), que abre caminho à reflexão sobre a relação entre o observador e a instalação sonora. Entre o espaço mental e o espaço físico.

Os textos que se seguem, dão cinto da fase do processo conceptual que nasce após a ideia do espaço como um todo (imagem final e mental da instalação) ter sido mentalmente concebida. Os textos descrevem uma perspectiva, uma hipótese, sobre os momentos que acontecem na mente de quem experiência a instalação. Refletem a transferência do que concebi para a prática, a demonstração dos *pontos de coincidência* em/nos outros, e o que pode acontecer nesse instante, e aquilo que sobrevive. Estes textos nascem, também, dos diversos desenhos e esquemas que fui construindo ao longo de todo o processo criativo.

De novo, a ordem escolhida entre os textos apresentados neste capítulo, tenciona seguir os nós de uma invisível teia de significados e significantes intrínseca ao trabalho, à instalação. A ordem representa uma tentativa de expor de forma escrita uma parte da minha própria rede de conhecimentos, do conhecimento que é por mim compreendido sem a necessidade do uso de palavras.

E se descreve uma pedaço da minha teia, então as perspectivas e previsões sobre a forma como o observador irá reagir à instalação, são reflexões que partem tanto da minha memória, como da minha própria experiência como observadora.

5.1.2. Memória individual

Cada indivíduo detém em si uma imensa biblioteca mental de informação, e essa informação pode ser acessada com maior ou menor dificuldade e a partir de estímulos externos (pistas ou referências). Essa *biblioteca*, toda a informação que possuímos, constitui, em si, o que podemos reconhecer como memória individual - uma coleção de memórias pessoais e memórias pertencentes a um universo comum. A memória individual engloba, o que descrevi como *doxa* e o que determinei por *zeitgeist*. *Doxa*, pois reflete as nossas vivências pessoais e únicas, assim como a percepção singular do mundo que cada indivíduo detém. A percepção que filtra tudo o que vemos, ouvimos e sentimos. *Zeitgeist*, porque uma determinada parte da nossa memória individual é influenciada por variados rituais, normas e regras coletivas.

A memória individual representa o que nós pensamos quando pensamos em memória. É a memória que descreve o que é nosso, o que é reconhecido como pessoal, próprio, retrata o que cada indivíduo conhece e sabe sobre o mundo e o que lhe rodeia. Ou seja, a memória individual refere-se à versão particular como cada pessoa vê, experimenta e apreende o mundo.

No contexto da instalação sonora e do presente relatório, a memória individual é exposta em diferentes momentos. Num primeiro instante, ela aparece enquanto “transferência” de fragmentos da minha memória em formato áudio. Trata-se de um “excerto” de memória individual em formato sonoro que se torna disponível aos ouvidos do espectador. Num segundo instante, ao construir o espaço que a instalação sonora ocupa, é também, a meu ver, criada uma memória individual do espaço da instalação reconhecida e guardada na mente de cada um que a presencia. Esta memória individual pode reter todos os elementos constituintes da instalação, desde as cortinas pretas de flanela que limitam o espaço, às peças de barro, assim como todas as memórias nela presentes e, até mesmo, o processo de concepção conceptual e de escrita deste relatório. Num terceiro instante, são aparentes as memórias individuais de todo e cada observador, que relacione o que ouve com o que conhece como seu no seu espaço mnémico. O observador, personagem central, retém em si memórias particulares, de acordo com a sua capacidade de codificar e decodificar o que vê, ouve e sente de uma forma singular, podendo mudar drasticamente o sentido dado previamente ao espaço.

No momento em que a instalação é exposta, todas as memórias nela retidas deixam de ter o mesmo significado, podendo, até deixar de existir como tal, ou seja, o projeto de instalação que aqui apresento ganha um novo significado, completamente diferente, a partir do momento

em que o espectador decide tomar parte, e confrontar a sua memória individual com o que lhe é apresentado (reconhecendo, desta forma, o que conhece, e o que não conhece). Até ao momento em que é exposto, o espaço e cada elemento nele presente retêm em si o significado tal como revisto na minha mente, e no momento em que é exposto fica permeável a todo um imenso universo de significados presente na mente de cada espectador.

O momento em que os *pontos de coincidência* se tornam evidentes, em que o observador, a partir de um dos sons (ou uma das minhas memórias) acede à sua biblioteca mental e cria um paralelo entre os dois, é o momento onde duas memórias individuais se encontram presentes, onde um mesmo elemento aciona a actividade de lembrança de forma diferente, em duas (ou mais) pessoas. Este momento hipotético, em que se criam múltiplas memórias individuais sobre o mesmo espaço físico, material e sonoro é extremamente importante para a criação deste projeto, pois é o momento em que é criado um elo, ou uma ponte, entre o que desenvolvi e concretizei, e o próximo (o observador).

O observador poderá concretizar esta lembrança, a partir dalguma pista exterior, ao ouvir um ou mais dos sons presentes no espaço. Esta acção da parte do observador completa o ciclo dos *pontos de coincidência* tornando, desta forma, a marca sonora um pouco mais sobrevivente, transferindo ou traduzindo-a à sua memória, ao que conhece. Os sons que represento não são de modo algum “novos”, ou particulares, são sons comuns, mas que estimulam em mim, e possivelmente em outros, uma conexão, transformando-os em marcas sobreviventes, resistentes à passagem do tempo, sempre iguais e sempre diferentes.

Este processo de identificação das diferentes memórias individuais define o projeto e dá alas aos *pontos de coincidência* poderem existir.

5.1.3. Memória colectiva

A nossa memória compreende, tal como foi definido na secção anterior, o que pertence a um universo pessoal e o que pertence a um âmbito colectivo. Existem séries de elementos ou de informações, reconhecíveis por uma vasta comunidade de pessoas. Esse tipo de informações pode estar associado a fenómenos sociais, religiosos e culturais, ou ser prescrito por normas éticas e morais, regras definidas pela linguística, factos, símbolos, etc. Estes indivíduos enquadram-se, e tal como expliquei previamente, dentro de um certo nível de *zeitgeist*.

É importante compreender que ao dizer, que indivíduos compartilham algum tipo de informação, quero com isto dizer que partilham um sistema de crenças e valores comuns, que reconhecem esses dados como seus; no entanto a forma como cada um descodifica essa informação é diferente. A teia de significados e significantes de cada um irá “olhar” para a informação proveniente do exterior (para cada um destes elementos que aparecem na mente de diferentes pessoas) de uma forma individual. Isso acontece porque o sujeito cria uma própria definição do que vê e reconhece, traduz o que vivência para uma língua individual, ou seja, produz paralelos com a sua vivência, com o seu *doxa*.

A memória colectiva é, simultaneamente, individual e comum. Comum, por reter uma série partilhada de referências (desde imagens, sons, normas, regras, ...) que são reconhecíveis por várias pessoas, embora diferentes para cada uma delas. Individual, porque as redes de conhecimento de cada sujeito são únicas e intransmissíveis (não são susceptíveis de exacta tradução). Ao reconhecermos alguma informação, conhecemo-la porque a associamos a episódios, factos ou símbolos, no nosso espaço privado mental. Portanto, para existir memória colectiva é necessário, antes de mais, que haja memória individual. São necessárias diversas perspectivas da mesma coisa, para tal poder ser visto e reconhecido como um elemento único em termos colectivos.

A memória colectiva descreve, até certo ponto, o que aqui entendo por *pontos de coincidência*. Os pontos constituem espaços invisíveis e mentais onde as linhas associativas entre teias de significados e significantes se cruzam. Essas linhas associativas irão no entanto levar a lugares mentais díspares - mesmo ponto de partida, diferente ponto de chegada -, mesmo quando incentivadas pelo mesmo elemento.

Ao ingressar no espaço definido pela instalação sonora, poderá ser suscitada a memória ou algum acto de lembrança no observador, como resposta aos sons emitidos, sons que descrevem memória particulares minhas (ou pelo menos, inicialmente, antes da apresentação). O acontecimento de lembrança, reflete um espaço de memória comum: duas pessoas que reconhecem um mesmo elemento sonoro na sua biblioteca mental, irão relacioná-lo com uma memória individual específica. Os *pontos de coincidência*, ao inscreverem-se numa memória colectiva, representam o que sobrevive à passagem do tempo, o que ainda pode ser reconhecido e transportado para um ambiente pessoal e íntimo. É o que sobrevive de uma mente à próxima, refletindo, o que pode ser partilhado entre esses dois (ou mais) indivíduos. As associações feitas em relação aos sons vão ser diferentes, pois são submetidas ao *doxa* de cada sujeito. No entanto, o facto de a memória em si ser diferente não tira o poder desse momento onde os *pontos de coincidência* se tornam visíveis, pois o que interessa é o facto de

diferentes pessoas poderem ter elementos comuns nas suas teias de significado e significante, e que esses elementos sobreviventes possam persuadir a memória. A vontade de indicar o que entendo como memória colectiva vem no sentido de procurar expor a minha definição de *pontos de coincidência*, ou o que (acredito pessoalmente) Warburg descreveria como marcas sobreviventes. Essas marcas, no entanto, não associadas a uma transição de imagens entre culturas e épocas, mas sim, a uma tradução ou transferência individual e colectiva de sons e memória entre pessoas - podendo da mesma forma ser transmissível entre culturas e épocas.

A descrição de memória colectiva existe no sentido de fazer compreender um processo conceptual existente na manufactura do que entendo pessoalmente, e abstractamente, como memória e pelos *pontos de coincidência*, que, por sua vez, constituem as bases para a criação sonora apresentada.

5.1.4. Lembrança

Neste próximo sub-capítulo irei descrever o que compreendo pelo acontecimento de lembrança. Acredito, tal como já indiquei previamente, que cada sujeito retém em si uma versão própria e única do que um acontecimento implica, uma alternativa abstracta e pessoal sobre este momento. O momento de lembrança é essencial não só à escolha sobre que sons representar como, também, sobre a forma como os retratar; no sentido em que estes transcrevem características explícitas das memórias sensoriais auditivas e do som, como incentivador do acto de lembrança.

O acto de recordar, pode acontecer a qualquer momento, sem aviso prévio ou advertência às suas consequências. No entanto, para este acontecer é necessário que algum tipo de incentivo exterior a nós se apresente, quer estejamos conscientes ou não desse fenómeno. O indício exterior, gatilho ou pista que estimula a memória, pode aparecer em diferentes formatos, podendo provocar a função mnémica através do olfato, tacto, visão e audição, como também, criando ou realçando em nós determinados sentimentos e emoções. Este incentivo exterior irá desencadear, em nós, uma reacção mental em cadeia que nos irá transportar para um determinado “espaço/lugar” na nossa teia de significados e significantes, e que por sua vez pode-nos levar a outra informação na teia, e assim sucessivamente. Portanto, ao excitar a função mnémica estamos a *desconstruir*, *desconstruimos* partir da *différance* e lembramo-nos de outros elementos, eventos, ideias.

Quando falamos em lembrança, falamos também, em memória individual, pois existe um espaço mental pessoal que reclama memórias únicas de cada pessoa, ou, o seu *doxa*. Podemos ter memórias que partilhamos com outras pessoas, mas no entanto, essas memórias são subjectivamente diferentes, cada sujeito manipula e transforma o que vê de forma desigual.

A lembrança também, pode ser associada à memória colectiva, no sentido que o mesmo estímulo, e tal como é explícito através dos *pontos de coincidência*, pode reclamar a memória de diversas pessoas.

O acto de lembrança, a meu ver, vem sempre, ou quase sempre, acompanhado por uma sensação de inquietação (o que irei, no final deste sub-capítulo “Processo conceptual”, dedicar um texto intitulado “*Das unheimlich*”). Quando nos lembramos de algo, essa recordação acontece fora do seu espaço, quer temporal, quer, muitas vezes, físico, e é accionada por estímulos exteriores, que, na verdade, não se encontram na memória em si, tal como os vemos ou ouvimos, tal como a retemos na nossa biblioteca mental. Da mesma forma que, as representações sonoras das minhas memórias nunca poderiam ser realmente fieis aos sons que retenho na minha biblioteca de conhecimentos, são aproximações, mimesis desses mesmos fragmentos de memórias, sem que, desta forma, percam a sua capacidade de suscitar a actividade mnémica.

Ao construir a instalação sonora, existiu desde o início uma vontade de procurar criar um paralelo entre memórias de diferentes pessoas. Partilhar memórias pessoais com estranhos, tornar visível o que é invisível ao dismantelar os *pontos de coincidência*. Existe, portanto, a possibilidade de que os sons das minhas memórias, possam passar a pertencer a outros. A nossa mente está constantemente a captar estes estímulos exteriores e a relacioná-los com o que conhecemos, com o que já vivemos; portanto, ao chamar a atenção para os estímulos auditivos, podemos reconhecer nesses esse mesmo poder de catalisadores de memórias. Esses estímulos iram percorrer a nossa teia de significados e significantes em busca de outros elementos que sejam associados tanto por semelhança como por oposição.

Ao ingressar na instalação, o observador poderá cair nas teias de *Mnemosyne*, recordando-se de algo já preexistente na sua biblioteca mental. Os mesmos estímulos que causam reacção na minha memória podem, também, suscitar a do próximo.

5.1.5. Criação de novas memórias

O que sabemos sobre o momento em que as memórias são fabricadas? Sabemos, teoricamente (capítulo 3) como podem funcionar: algum tipo de estímulo é guardado na memória sensorial por breves instantes. Essa informação é, de seguida, apreendida pelo sistema de memória de curto prazo e, posteriormente, poderá ser recordada, caso seja arrecadada no sistema de memória de longo prazo. O que podemos retirar desta informação, é que a memória está vinculada à passagem do tempo. Sem tempo não existe memória, e sem memória não poderíamos compreender a passagem do tempo. No entanto, nunca sabemos realmente, se registamos na nossa memória tudo o que presenciamos diariamente, mas, poderemos, mais tarde, vir a recordar certos eventos e informações.

O registo de memórias é algo que nos acontece constantemente, sem a nossa plena consciência, sem que tenhamos certeza se iremos reter aquele momento, e sem que saibamos como essa memória irá ser registada e ampliada, influenciada, modificada, distorcida por futuros e prévios outros eventos.

O momento de criação de uma nova memória, de expansão da teia de significados e significantes, é um acto que envolve a memória individual -no sentido em que representa um momento de alargamento do conhecimento pessoal sobre o mundo-, e a memória colectiva (pois descreve um exercício comum a todos os que possuem memória). A criação de novas memórias é uma acção que é reconhecida por todos (pois ao recordamos sabemos que registámos essa informação), mas não é recordada por nenhum, e que deixa uma impressão diferente em todos. Este momento não pode ser lembrado como tal, mas existe no confronto com a memória (quando nos lembramos), e com a passagem do tempo.

Ao apresentar a instalação, existe a possibilidade (como tudo o que vemos e experienciamos) de que seja criada uma memória na mente do observador relativa ao espaço expositivo, aos sons que lhe estão associados, ao ambiente das peças presentes.

Esta memória pode ser produzida porque possível e hipoteticamente o observador pode recorrer à lembrança a partir dos sons, ou de outros elementos, presentes no espaço limitado pela instalação. Desta forma, o observador cria um elo/paralelo entre o que já conhece (a memória/lembrança) e o espaço/ambiente “novo” em que se situa. Por outro lado, é possível também que seja criada uma memória do espaço em si, para futura lembrança. Toda a nossa experiência pode ser codificada e registada na nossa teia de significados e significantes, o espaço instalativo pode ser retido na mente do observador, pois descreve uma experiência que é duplamente “nova”, ou diferente, e semelhante a tantas outras já conhecidas.

Este momento hipotético (no contexto de relação entre a instalação e o observador), representa a continuação da marca sobrevivente, a futura recordação do espaço e dos sons presentes (ou dos incentivos à memória).

O momento de criação da memória é o momento invisível e impalpável cujo reconhecimento só se torna possível a partir da passagem do tempo.

5.1.6. *Das Unheimlich*

De forma a explicar o que se entende por *Unheimlich*, irei acompanhar “cronologicamente” o texto em que Sigmund Freud⁷⁵ (1919) nos dá a conhecer um pequeno estudo sobre a sua definição. Acredito que seja importante, nesta altura e capítulo do relatório averiguar este termo, pois este desvenda em si outra faceta do processo criativo que me auxiliou na manufactura dos sons. Ao assumir aqui este termo, reconheço que este sentimento, descrito por Freud, existe no acto de recordação, e que poderá existir também no observador. Determinadas escolhas sobre a forma dos sons foram definidas pela escolha de explorar esta sensação, como a questão do *loop*, que pode incentivar o aparecimento do *unheimlich* no observador.

O seu texto começa por expor que o *uncanny* é algo (um sentimento, uma sensação) que descreve, ou se relaciona com o que é assustador (*frightening*). No entanto, o que alimenta a curiosidade de Freud para escrever este texto, é o facto da palavra não ser sempre usada de uma forma nítida, das linhas que a definem e constroem a sua definição serem turvas. Freud explica que, porém, deve existir um sentimento/sensação relacionada com o uso desta palavra, que justifique a necessidade de a usarmos (Freud, 1999, p.219). Além disso, é também explícito que o termo *uncanny* (como qualquer outro que procure traduzir a expressão alemã, como a “familiar estranheza”) não descreve uma versão/tradução exacta do que se define por *unheimlich*, que como descreve Freud, seria literalmente o que é *unhomely* (Freud, 1999, p. 219).

⁷⁵ Sigmund Freud (1856-1939) foi um neurologista e precursor da psicanálise, tendo também estado fortemente ligado às áreas de antropologia, história de arte e literatura. Freud é uma das figuras com mais relevo na área da psicologia e psicanálise, os seus estudos continuam a fazer parte do currículo de quem a estuda e pratica. A mais conhecida teoria atribuída a Freud, é a que descreve que a maioria dos humanos, contém e nega em si mesmo toda uma série de impulsos inconscientes (sexuais e agressivos), que se atacam entre si. Entre os seus mais famosos trabalhos, destaco, *Entwurf einer Psychologie* (1895), *Studien über Hysterie* (1895), *Die Traumdeutung* (1897), *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (1904), *Das Ich und das Es* (1923)- onde são descritas as célebres divisões do eu, o eu, o ego e o superego (BBC, 2014).

Freud nomeia o trabalho de Jentsch⁷⁶ (1906) que reflete também sobre a questão do *unheimlich*. Jentsch, diz Freud, anuncia que um dos grandes problemas relativo ao que é *unheimlich* é o facto de as pessoas o descreverem de uma forma extremamente díspar, e de o seu significado arrecadar toda uma série de definições que podem até ser vistas, inicialmente, como contraditórias (Freud, 1999, p.220).

A palavra *unheimlich*, é o oposto de *heimlich*, que significa algo que é familiar ou *heimlich* o que é nativo. Freud escreve que somos tentados a concluir que o que é *unheimlich* é assustador por ser algo de novo, no entanto, e tal como explica Freud, nem tudo o que é novo é assustador. Portanto tem que existir algo a mais que crie esta sensação (Freud, 1999, p. 220-221).

De seguida, Freud, anuncia, e transcreve uma série de definições de dicionários em diversas línguas (latim, grego, inglês, francês, espanhol, italiano, português, árabe e hebraico) e, depois *reconforta-se* no alemão⁷⁷ de forma a descrever o que se entende por esta palavra e, indo, desta forma, além da assunção que *unheimlich* é igual ao que não é familiar (Freud, 1999, p. 221).

Ao retornar à definição em alemão, Freud escreve o que é descrito sobre a palavra ‘heimlich’ (o oposto de *unheimlich*). Entre as diversas definições encontramos: o que pertence à casa ou à família, o que é familiar, domesticável, íntimo, amigável, os membros da família, os animais domesticáveis, etc. (Freud, 1999, p.222-223). De seguida, desvenda-nos um segundo sentido da palavra/sensação. *Heimlich* como “II. Concealed, kept from sight, so that others do not get to know of or about it, withheld from others; (...)” (Freud, 1999, p.223). Esta segunda definição de *heimlich* apresenta-se como uma possível definição de *unheimlich*. É exposto, para o efeito de compreender o que difere *heimlich* de *unheimlich*, a definição do prefixo negativo “un”, que se entende por algo que reflete uma sensação do que é estranho ou do que provoca medo. Portanto, o *heimlich* pode significar *unheimlich*. Uma palavra, que parece compreender em si o seu oposto, “What is *heimlich* thus comes to be *unheimlich*. (Freud, 1999, p.224)

⁷⁶ Ernst Jentsch (1867-1919), foi um psicólogo alemão. Jentsch ficou conhecido principalmente pelo seu trabalho *On the Psychology of the uncanny* (1906), onde expressa o seu entendimento da palavra *unheimlich* (ou, *uncanny*). Freud usa este seu trabalho, para produzir comparações entre as duas definições, ou tentativas de definição e implicação da palavra (Peoplepill, n.d.).

⁷⁷ Freud assiná-la, no seu texto, que o dicionário alemão usado para o efeito de transcrever o que é descrito sobre a palavra “heimlich” é *Wörterbuch der Deutschen Sprache* de Daniel Sander (1860, 1, 729).

É explicado que a palavra *heimlich* não é prescrita como algo ambíguo, mas que se insere entre duas formas de pensamento ou de ideias, que não são exactamente opostas mas que se contradizem (Freud, 1999, p.224-225).

Freud nota que Friedrich von Schelling descreve o conceito de *Unheimlich* como algo que esteve mantido escondido (ou fora do alcance da “vista”) mas que é apresentado, ou aparece (Freud 1999, P. 225).

Freud descreve o *unheimlich* como uma “sub-espécie” do *heimlich*. Tal como é descrito pelo psicanalista, a definição de *heimlich* caminha numa direcção ambígua, até ao ponto de descrever o que entendemos pelo seu oposto. O seu significado é tão vasto que resulta até no seu (suposto) oposto (Freud, 1999, p.226).

De seguida, Freud, ocupa-se em desvendar momentos em que essa sensação possa estar presente, para esse efeito, cita um exemplo dado por Jentsch: incerteza sobre se um ser animado está realmente vivo, ou se um objecto inanimado possa realmente carecer de vida. Jentsch dá o exemplo de figuras de cera para explicar isto (Freud, 1999, p.226). Referido por Freud, esse autor ainda afirma que uma boa forma de produzir, a partir da escrita, este efeito no leitor, é deixar a incerteza se uma dada personagem é de facto humana, ou uma máquina/aparelho com aparência de humano, afirmando que E.T.A. Hoffman traduz este efeito com grande sucesso em diversas das suas obras, mas que seja escrito de tal forma que o leitor não sinta a necessidade de desvendar a questão, deixando-se infiltrar pela sensação de *unheimlich* (Freud, 1999, p.227).

A proposta de Jentsch, sobre a incerteza de nos encontrar-mos “na presença” de um objecto vivo ou inanimado é dissipada, pela reflexão de Freud, que explica que na infância é comum não ser clara a distinção entre o que está vivo e o que é inanimado. Realça mesmo que muitas crianças, podem até tratar os brinquedos como seres vivos, sem que isso lhe crie algum tipo de medo ou ansiedade (Freud, 1999, p.233).

Freud liga o sentimento do *unheimlich*, à noção de regressão. A noção de regressão é associada, por seu turno, à questão da duplicidade, ou seja, a uma divisão do ego no sentido de protegê-lo de temáticas relacionadas com a mortalidade. Esta noção do duplo é muitas vezes traduzida, ou expressa, em formato de sonhos (Freud, 1999, p.234-235). Existe uma sensação de algo que é estranhamente familiar no reencontro com esse outro eu, com algo que pode ser rastreado até à infância, onde a divisão entre os dois não é tão nítida ou não existe medo no conhecimento do outro (Freud, 1999, p.236). Tal como diz Schelling, o *unheimlich* existe no que fora escondido e que agora é aparente. Ao depararmo-nos com esta segunda

parte do eu, até então escondida ou expressa unicamente em sonhos, é emancipada a sensação conhecida como *uncanny*.

Outro factor que pode induzir a sensação de *uncanny*, é a repetição. Este factor, tal como explica Freud, deve ser sujeito a determinadas condições e circunstâncias, podendo causar a sensação que descrevemos. Freud descreve toda uma série de exemplos onde a sensação pode ser palpável, como, estar num quarto completamente escuro à procura do interruptor e estar sempre a chocar com o mesmo objecto; ou a repetição de um mesmo número ou nome ao longo de um dia ou série de dias, pode causar esta sensação. (Freud, 1999, p.236-237)

Para o *unheimlich* acontecer, é portanto, necessário que existam uma série de elementos presentes no ambiente/espço que propiciem esta sensação. O *unheimlich*, engloba em si tanto o que é familiar como o que é estranho. O que em tempos fora familiar e amigável, e que por ser renegado ou escondido, torna-se estranho. O que é comum e familiar mas que, por ocorrer de forma consistente num curto espaço de tempo, se pode tornar estranho.

Acredito que o mesmo tipo de sensação está presente quando nos lembramos (ou quase sempre que nos lembramos), pois quando nos recordamos (dependendo da recordação) acionamos (possivelmente) um nosso mecanismo de regressão, para além de que a falta de conhecimento sobre a proveniência da lembrança poder também causar o sentimento.

Em particular, acredito que este tipo de sensação possa ser “acedido” ao ingressar na instalação. Como referi anteriormente existe a possibilidade que, a partir dos sons presentes na instalação, aconteça, no observador, o exercício de lembrança, quando apresentados sons comuns, que pertencem de forma diferente à mente de duas ou mais pessoas. Ao provocar lembrança na mente do observador, este/a irá recordar uma situação ou evento por causa de um som que lhe é reconhecível (familiar), mas que na verdade não lhe pertence, não existe da mesma forma no seu imaginário pessoal (estranho). O observador irá recordar-se num local “novo” (estranho) de algo que já conhece, de uma memória sua (familiar). O acto de lembrança implica um voltar atrás no tempo a algo, que até ao momento de recordação estivera escondido no cerne da nossa biblioteca mental. O acto de lembrança traz consigo uma sensação de algo novo e velho, de estranho e familiar, ao mesmo tempo; lembramo-nos de coisas fora dos seus locais de acontecimento, ou por via de sons que não existem (realmente, como tal) na memória em particular, mas que a suscitam. Da mesma forma, a repetição dos sons pode provocar também esta sensação, tal como foi explicado previamente.

Além disso é preciso ter em mente que o acto de lembrança acontece sempre porque algo exterior a nós (uma pista/um gatilho) faz disparar a memória, por uma relação de opostos ou

semelhanças; ou seja, podemo-nos recordar de algo por ser semelhante a uma memória nossa ou por ser completamente diferente. As nossas teias de significados e significantes funcionam desta forma, tratando os opostos como iguais, tal como a própria essência do *unheimlich*. E, ao abandonar a instalação pode ser que uma sensação estranhamente familiar se ocupe do observador.

5.1.7. Conclusão

Neste capítulo foram abordadas as diferentes etapas que na minha perspectiva acontecem no momento de observação da instalação sonora que proponho, e que definiram como foi feito o processo conceptual da mesma. São estes momentos e espaços mnémicos que justificam e compõem tudo o que foi exposto até ao momento, desde o “enredo artístico” ao objecto físico.

Esta narrativa segue, de novo, uma ordem que reflecte a minha teia de conhecimentos e a da instalação, descrevendo a minha perspectiva sobre cada um dos tópicos abordados, pois transcreve na minha visão sobre a instalação e o “enredo artístico”, uma série de momentos que hipoteticamente podem acontecer na mente do espectador, quando confrontado pela instalação que proponho, incluindo as emoções e as acções mnémicas, sugestionadas pela minha própria perspectiva de observadora. Além disso, descreve uma série de processos mentais e conceptuais que definem certas e determinadas limitações e características dos elementos e conceitos centrais ao trabalho.

A instalação que aqui apresento funciona, de certa forma, como uma máquina de viajar no espaço-tempo, uma máquina produtiva a partir dos *pontos de coincidência*. Funciona como a produção de uma teia especulativa que não corresponde ao som ouvido, nem à memória construída, mas a um terceiro espaço, uma teia que desloca o observador para outro lugar, a partir de um processo de *Einführung*. Pois é necessária a criação de empatia, para que seja possível recordar e criar futuras memórias, e para que os pontos atuem sobre o espectador.

Portanto, os textos aqui expostos visam demonstrar certas características do processo conceptual, por descreverem termos e actividades mnémicas que definem, em particular, qualidades específicas impostas aos sons presentes na instalação. O som como reflexo, ou, mimesis da memória, que não sendo igual continua a poder suscitá-la; o que som que pertence a um campo colectivo, no sentido em que os sons escolhidos são reconhecíveis, comuns; e a necessidade de expor o som em formato repetitivo, de forma a causar um sentimento de

inquietação. Da mesma forma, que estes textos também expõem possíveis e hipotéticas manifestações presentes na mente do observador, pois esta personagem é central ao desenvolvimento do projecto.

5.2. Processo Prático

5.2.1. Introdução

Nesta segunda parte do capítulo 5, encontram-se explicadas ponto a ponto cada elemento presente (visível ou audível) no cerne da instalação. Cada um destes elementos visa desvendar uma perspectiva pessoal sobre a memória assim como os diferentes elementos que compõem o meu “enredo artístico”, e que foram expostos tanto no capítulo 3 (“Contextualização”) como na primeira parte deste capítulo (“Processo Conceptual”). Os textos que se seguem, tencionam descrever, com mais pormenor, o processo de concretização da instalação sonora, ou seja, cada passo que me levou ao objecto físico (à instalação), as conexões entre a etapa de investigação, as ideias inerentes ao trabalho e os materiais, processos e ambientes escolhidos. A cada elemento da instalação foi dedicado, pelo menos, um texto deste capítulo. A instalação consiste num corredor escuro, delimitado por cortinas pretas. Ao longo desta passagem serão visíveis várias peças em barro a diferentes alturas do corredor e, a cada um destes elementos de cerâmica será associado um som.

5.2.2. Objectos sonoros

Os objectos sonoros presentes nesta instalação são portadores de memórias. Na verdade acredito, que todos os sons têm esta capacidade de transportar o reflexo de memórias.

Tal como vimos no início do terceiro capítulo, os sentidos têm um impacto enorme na forma como guardamos informações provenientes do exterior. A nossa memória reage aos dados sensoriais, detendo-os na memória por breves instantes, até passarem para a memória de curto prazo e possivelmente serem guardados na memória de longo prazo, onde poderão, a partir da teia de cada um de nós, ser chamados ao “palco da mente”. Ao ouvirmos, vermos, sentirmos

estas informações já antes arrecadadas, somos levados a um determinado momento na nossa vida em que tal sensação está associada.

Considero que o som tem um especial efeito nessa relação, entre os dados sensoriais provenientes do exterior e a memória. Sempre senti que a minha memória estivesse mais desperta a elementos auditivos, que desencadeiam uma cadeia de associações em direcção a uma específica memória. Da mesma forma que a minha memória é mais pre-disposta para elementos auditivos, a de outra pessoa pode sê-lo para elementos visuais ou tácteis. Mas como só posso “conhecer” as minhas próprias memórias, este trabalho visa desvendar algo sobre esse momento. O momento em que ao ouvirmos algo, a nossa mente traz-nos mil imagens, episódios e qualquer outro tipo de lembrança à cabeça.

Os sons inerentes à instalação são representações abstratas das minhas memórias. Os sons estarão dispersos a diferentes alturas da passagem e, sempre, acompanhados por uma peça de cerâmica. Durante a fase de investigação, houve vários factos sobre a memória sensorial auditiva (*echoic memory*), que foram definitivos para a realização dos sons que aqui apresento. Um destes, foi o facto de que todos os elementos assumidos pela memória sensorial serem de pouca duração, e de que os elementos auditivos serem os mais duradouros, devido à sua própria natureza efémera. Os sons que apresento são, por essa razão, todos de curta duração (tendo no máximo cinco segundos - sugerindo assim, a própria duração máxima da memória sensorial auditiva) e se repetem em forma de *loop*, tal como o comportamento da memória ecóica, que como o eco.

A repetição dos sons comporta em si inúmeras razões: a vontade de transparecer ao observador o sentimento de inquietação; a composição sonora (som curto - silêncio) reflete sobre o que é descrito na prática terapêutica de Benenzon, em que é exercitado em grupo, um tipo de comunicação não-verbal; os silêncios entre cada repetição funcionam como os bruscos intervalos cromáticos entre as bordas das imagens e a tela preta, do *atlas Mnemosyne* e, como o retorno das sobrevivências descrito por Warburg e; por fim a vontade de recriar a falha da acção mnémica ao representar de uma forma extremamente evidente, sons cortados abruptamente, o ruído fugaz e o silêncio artificial

Ao criar estes sons segui não só as minhas memórias como também, o pensamento do *ISO* (*identidade sonora*), e a ideia dos vários níveis de *zeitgeist* - ao escolher sons que pudessem pertencer a um espaço mnémico comum. Esta escolha, por um lado não modificou as

memórias que escolhi representar e, por outro lado, tornou o processo de compreensão dos *pontos de coincidência* através do uso do som, muito mais simples. No sentido em que podem sempre existir sons que as diferentes pessoas têm em comum, mesmo que associados a signos, significados e significantes diferentes.

Aby Warburg foi uma grande influência, não só no processo conceptual da criação dos objectos sonoros, mas também em diversos aspectos deste trabalho. O seu trabalho, *atlas Mnemosyne*, serviu como quase um ponto de partida para este projeto. Como uma vontade de criar “uma versão” sonora do mesmo. Enquanto Warburg cria associações entre imagens de contextos diferentes, de forma a descrever o trajecto das marcas sobreviventes, eu decidi tentar criar um paralelo, ao dispor de diferentes sons, pertencentes a um universo mnémico pessoal, deixando assim no observador possibilidade de criar novas associações mnémicas suas. No entanto tanto as imagens, como sons, representam (pois nunca podem ser o original, a imagem simboliza o que nela é retido, o som a uma possível memória) sempre marcas de sobrevivência.

No contexto da instalação os monitores escolhidos foram os *Vision EX 60 R*. Decidi escolher este tipo de monitores sonoros, ou, colunas de indução, pois queria, em primeiro lugar, que estes aparelhos não fossem perceptíveis ao primeiro olhar do observador e, em segundo lugar, porque os sons aparentes neste espaço, são todos de volume baixo. Como são colunas de indução, essas fazem vibrar o material a elas associado, neste caso, as peças de barro, criando, ainda, outro vínculo entre o som e o material a eles associado, tornando esse elo ainda mais seguro, óbvio. A composição sonora formada por sons mnémicos, é desenvolvida das repetições (do *loop*) e os intervalos (as pausas).



Figura 1: Monitores de som (colunas de indução) *Vision EX 60 R*.

5.2.2.1. Processo de gravação

O processo de construção dos sons decorreu ao longo de vários meses. O primeiro passo foi o de desenvolver uma lista de memórias que me interessava representar em formato áudio. A partir desta lista de memórias, que gostaria de partilhar, comecei a associar a cada uma dessas um som próprio. Esse som poderia ser a “imagem” principal da memória, ou estar de tal forma conectado com o seu significado e/ou significante, que ao ouvi-lo automaticamente sou transportada para essa memória. Ou seja, o som poderia estar presente na memória, ou, ser o incentivo à mesma.

Foram gravados trinta e dois sons diferentes, dos quais escolhi oito para o contexto da instalação. Entre os sons gravados encontram-se: o som de dados, chaves, um assobio, o som de uma chamada telefónica, de um vidro a partir-se, o som de cortar uma cebola, o som de comida a ser frita, de coçar o cabelo, de um frasco a ser aberto, de gelo num copo de vidro, o som de um fecho éclair, o desfolhar de um livro, de um jogo de madeira, de teclas de um computador, uma campainha de casa, de um estalo, o som “fazer silêncio” (*shh...*), entre outros. Os sons usados no contexto da instalação foram, o som das chaves, dados, da comida a ser frita, do copo com gelo, do jogo de madeira, de cortar uma cebola, o de “fazer silêncio”, e do vidro a partir-se⁷⁸.

⁷⁸ Anexo aqui o link SoundCloud, com os sons usados no contexto da instalação:
<https://soundcloud.com/user-260697881>

Comecei por gravar os sons que entendi como essenciais ao trabalho e, para tal, foi usado um microfone *shotgun Sennheiser MKH 8060* e o gravador *Zoom H6*. Para os sons gravados no interior foi usado, sobre o microfone, o *rycote* (adequado a este equipamento), e nos espaços exterior, além do deste, foi ainda utilizado o *windjammer*, de forma a proteger a gravação de sons indesejados (inclusive o vento).

A fase seguinte desenvolve o trabalho de edição dos sons. Iniciei este processo, por ouvir todos os *takes* feitos de cada um deste sons, e examiná-los de forma a escolher as melhores faixas, este processo foi desenvolvido na *Digital Audio Workstation, Logic*. Além de ter escolhido os melhores *takes*, também retirei informação áudio em excesso, ficando somente com o som que me interessava de cada gravação. A partir deste processo, agarrei em cada som, um por um, e comecei a editá-los, esta parte do processo foi desenvolvida no *software ProTools*, assim como todos os passos seguintes. Em cada um dos sons foram usados cortes nas gravações (para que as gravações descrevessem um máximo de cinco segundos por gravação - a não contar com os silêncios entre cada repetição), *fades*, e *plugins* como equalizadores e compressores. Aos sons foi estimulado o máximo de cinco segundos, devido à própria condição da memória sensorial auditiva, que como já estipulei anteriormente, é a mais longa das categorias de memória sensorial podendo durar poucos segundos.

Os equalizadores, foram usados em todas as faixas, assim como os *fades*. Foram usados antes de mais, para “bloquear” as frequências muito baixas e, em alguns casos, muito altas, que os monitores não suportavam; assim como salientar as frequências médias e médias altas. Houve também um trabalho com o equalizador que visava tentar retirar determinados ruídos de fundo existentes em certas gravações.

Os compressores foram usados para realçar determinados sons, mas na maioria das faixas, não vi a necessidade de os usar, pois foram gravadas um microfone *shotgun*, muito direccional.

De seguida, após ter todos os sons editados, comecei a desenvolver a composição. Em que lugar da passagem deveria estar cada som, o regulamento dos diferentes volumes (dinâmicas), e duração dos silêncios. As pausas/intervalos, entre cada início do *loop*, variam de faixa para faixa, de forma a criar uma espécie composição sonora a partir destes sons descontraídos e dos seus silêncios. Quase como um turbilhão, um amontoado de sons, que funcionam como sussurros.

Ao ingressar na instalação, o observador irá deparar-se com uma séries de sons, de sussurros, que se desenvolvem em simultâneo, interpelando-se, tal como dentro de uma biblioteca sonora mental. Estes sussurros, sucedem-se ao longo da passagem que o observador/ouvinte

caminha e, provocam, a necessidade (por estarem a um volume baixo) de o espectador se aproximar das orelhas de barro, e ouvir o som que cada uma delas emana. Alguns dos sons saltam mais à vista (ao ouvido), nos outros é necessário uma escuta mais atenta, mas todos tentam pôr o espectador num estado inquietação ou de algo estranhamente familiar, tanto por se pôr a ouvir o que sai de uma orelha, ou por causar o acontecimento da lembrança num local que não pertence à mesma e incentivada por um som que não faz parte da mesma mas a suscita (ou por semelhança ou por oposição).

5.2.3. O corredor

Aristóteles descreve que não existe memória sem a passagem do tempo, afirmando que nos lembramos, “no presente” do que já experienciámos, mas não nos é possível recordar o que estamos a experienciar agora (no presente) (Fleckner, 1998, p.38-39). Da mesma forma, Juan Huarte explica, “(...) Aristotle has said, it returns to review and revolve.”(Fleckner, 1998, p. 96)⁷⁹, ao descrever a relação entre a memória e a imaginação. Huarte descreve esta relação ao compará-las a uma folha branca e ao(à) escritor(a), no sentido em que a imaginação grava na memória todo o tipo de coisas que já vimos, ouvimos e conhecemos. Para as recolher (lembrar) é necessário conhecê-las. E tal como Warburg descreve o retorno da marca sobrevivente, Huarte e Aristóteles, descrevem o retorno da lembrança que sofrerá modificações a cada repetição.

A instalação que elaborei ao longo deste último ano, apresenta-se na forma de um corredor. Um corredor, que tal como já escrevi, encontra-se repleto de memórias (ou melhor, representações sonoras das mesmas). Esta forma dada ao espaço, entende descrever o meu próprio entendimento sobre a memória, o seu funcionamento. Este corredor pretende mostrar essa mesma relação, que Aristóteles e Huarte descrevem, entre a memória e o tempo (e vice-versa). A nossa capacidade mnémica encontra-se dependente da passagem do tempo, não existe memória do que acontece agora no “presente”, mas poderemos vir a ter ao depararmos com ela, ou não, no futuro.

Este corredor, tem uma única direcção, pois o próprio movimento do tempo se estende de forma longitudinal, sem podermos voltar a sentir o que já sentimos (da mesma exacta forma), ou ouvir o que já ouvimos. Mesmo que o nosso cérebro no “engane” com representações do

⁷⁹ Retirado do livro *The treasure chests of Mnemosyne: Selected texts on memory theory from Plato to Derrida*, de Uwe Fleckner, escrito de Juan Huarte referenciado à data de 1575 e sobre o título (não original) de *The blank white sheet of memory*.

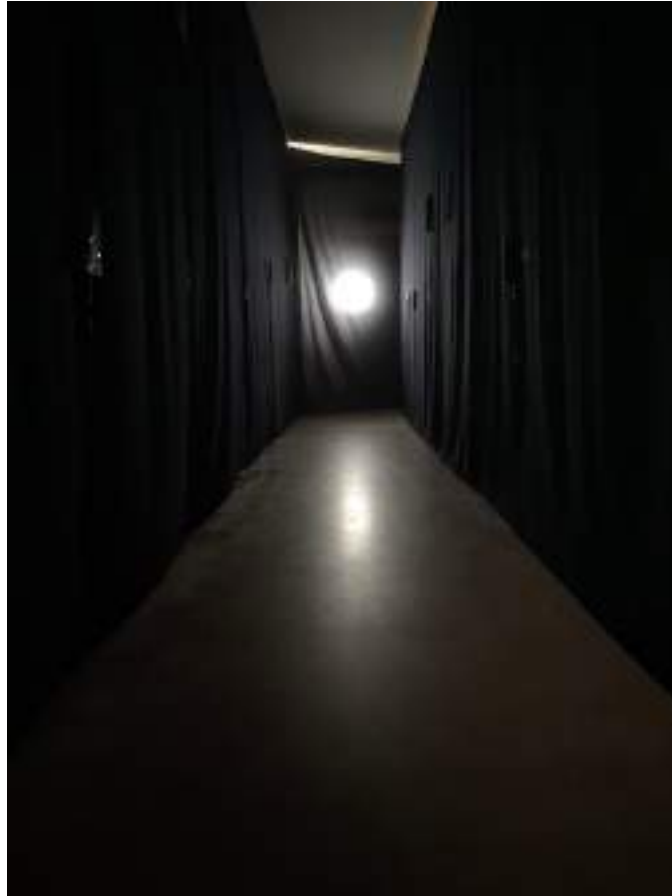


Figura 2: Registo fotográfico do corredor.

que já se sucedeu. O corredor reflete sobre esse movimento temporal e mnémico, que circulam numa única direcção, e sobre a relação entre os dois, que não existem um sem o outro na mente humana.

Ao percorrer o espaço, delimitado por cortinas pretas, o observador escutará diversos sons, sem que possa voltar atrás na sua escolha de entrar no espaço, ou melhor, sem que possa retroceder à possível criação de uma futura memória, ou, talvez, ao encontro com uma lembrança.

Portanto, temos aqui, neste elemento da passagem, outra característica fundamental, ou melhor, o núcleo central do que entendemos por memória constricta à passagem do tempo, tal como o observador, que decida ingressar neste lugar, constringido a percorrer esta passagem, a ouvir os sons nela presentes e a olhar para todo e qualquer detalhe que lhe seja pertinente.

5.2.4. A escuridão

A instalação apresenta um lugar escuro, delimitado pelas cortinas pretas e pelas peças de barro com vidro preto. A escolha do uso do preto deve-se à associação com o *atlas Mnemosyne* de Warburg. Como se o fundo preto, o intervalo entre as imagens, fosse o que possibilitasse toda a deslocação, todas as linhas associativas que me parecem consolidar-se nesse pano negro.

Já antes da realização do seu *atlas Mnemosyne*, Warburg era conhecido, quando nas conferências que participava, começava por dar uma breve introdução sobre o tópico a discutir, de seguida, “gritava “Escuro!” [Dunkel], tal como um director de cinema gritaria “Ação!””. Falava um pouco sobre cada *slide*, cada imagem, envolvido num ambiente escuro, iluminado unicamente pela luz do projetor, das imagens. Quando a conferência terminava Warburg “gritava “Luz!” [Licht]” de forma a concluir o seu pensamento (Didi-Huberman, 2013, p.416). O mesmo é transportado para as pranchas do atlas, que descrevem uma transacção bruta entre o preto e as bordas brancas das imagens. Esse momento bruto, é representado a partir do uso do *loop*, mas também das texturas diferentes de preto, do vidro, das orelhas embutidas no barro e do pano de flanela preto.

Didi-Huberman descreve que este fundo preto, nos trabalhos do *atlas Mnemosyne*, representa também o “*espaço material*” o ambiente onde aquelas imagens podem fazer sentido. O espaço que torna possível a compreensão (diferente em cada observador) do amontoado de informação, das trajectórias das sobrevivências (Didi-Huberman, 2013, p.416). O uso do preto como meio à associações entre os incentivos mnémicos visuais (no caso de Warburg) e sonoros (no contexto da instalação).

Didi-Huberman, ainda descreve que o pano preto em que as imagens se sobrepõem, pode ser visto não só como o meio às associações, mas também como o intervalo entre imagens (que descrevem os “*detalhes*” das sobrevivências e os retornos das mesmas). Os intervalos (ou silêncios), que se misturam e que ligam todas as imagens. Estes intervalos que, tal como explica Didi-Huberman, devem ser descritos por *Zwischenraum*, ou o “*espaço intermediário*”, que faz com que seja possível compreender o que se encontra descrito pelas imagens (Didi-Huberman, 2013, p.416-417). Estes “*espaços intermediários*” salientam, exactamente, a

conversa entre as diferentes imagens, as possíveis memórias embutidas em cada imagem e na mente de quem as observa.

Os intervalos criados a partir do fundo preto entre as fotografias, desenvolvem, no espectador, as associações entre as diferentes imagens e o que o observador conhece. Descrevem um profundo intervalo preto, como o abismo entre o que sabemos e conhecemos, e o que não. O sistema de abismos, ou, intervalos, de cor negra que definem o significado que cada observador, decide ver, ou que dá ao que vê (Didi-Huberman, 2013, p.417).

Os conjuntos de intervalos e fotografias, revelam a teia de significados e significantes das sobrevivências e, também, do seu autor. No entanto, ao serem vistas por outros indivíduos, entraram noutra rede de conhecimentos e ganharam outros significados (Didi-Huberman, 2013, p.418).

Os intervalos negros, revelam ainda a própria essência da *Nachleben*, o pós-vida, a questão temporal necessária à existência destas marcas que sobrevivem, que se mantém. Os *pontos de coincidência* necessitam destes intervalos, abismos, entre as diferentes pessoas, entre as diversas teias de conhecimentos (Didi-Huberman, 2013, p.421). Os intervalos são representados, no caso da instalação, não só pelos silêncios entre cada repetição sonora, como pelo uso do preto, a cor, não-cor, que tem em si todas as outras, todas as possíveis interpretações e associações, todas as imagens, episódios, sons e sentimentos.

O ambiente escuro pretende, também, criar um lugar refugiado, uma biblioteca mental de memórias, um espaço acolhedor - que convoca a atenção e a imaginação -, mas constrangedor, pois é preenchido por sons que incentivam tanto a lembrança como a inquietação, e o que é estranhamente familiar.

5.2.5. O barro

A escolha do barro, como material que cria o vínculo entre o espaço físico (materiais visíveis e palpáveis) e os elementos sonoros (materiais “invisíveis”) da instalação, foi extremamente importante para o futuro resultado da instalação e da própria ideia desenvolvida. Tal como os outros elementos presentes na instalação, a escolha do barro, encontra-se igualmente afiliada à

minha noção abstracta de memória, e ao apreendido e descrito no terceiro capítulo deste relatório.

O barro é uma matéria de fácil manipulação, uma matéria que retém em si qualquer forma, assim como a memória (de curto prazo). A informação por nós captada é gravada, moldada, na nossa mente, tanto por breves instantes (até ser apreendida outra informação, ou até moldarmos outra forma por cima dessa - memória de curto prazo) como pode ser retida por longos períodos de tempo (a partir do momento em que o barro é cozido, criando assim uma forma sólida - memória de longo prazo). Diderot faz uma comparação semelhante entre a memória e outro material extremamente moldável, a cera, quando diz:

Think of the of substance of the brain as of a mass of perceptive and vivified wax, susceptible to all sorts of forms, losing none of those it has ever received and continuously receiving new ones which it also conserves (as cited in Fleckner, 1998, p. 116).

Foi, portanto, ao ler este excerto e durante o processo criativo do projeto que me apercebi do paralelo entre o barro e a memória e decidi que seria importante explorar a forma como o poderia usar e intersectá-lo com os elementos sonoros. O processo de construção das peças de barro estendeu-se por vários meses, e foi dividido em cinco etapas diferentes.

A primeira fase de construção das peças de cerâmica, entendeu toda a fase de experimentação com o barro, de forma a perceber melhor este material. Nesta fase compreendi as minhas próprias limitações e as do barro, sendo um material novo para mim, e estando constricta ao tempo definido para a construção deste projeto.

A segunda etapa deste processo, diz respeito ao trabalho de desenvolvimento de esquemas e desenhos da instalação, no sentido de compreender o formato das peças.

Antes de chegar à forma das peças, tal como se encontram presentes na instalação, houve uma série de experiências em papel e em barro, sobre a procura do formato ideal para este projeto em particular.

A terceira fase, e após ter decidido o formato das peças, apresenta a etapa de realização de determinadas experiências de verificação, ou seja, ensaios já em barro. Estes ensaios foram realizados para garantir que era possível realizar estas peças sem que se partissem, para compreender quanto tempo cada peça demoraria a ser feita e para perceber que possíveis modificações poderia escolher fazer às peças.



Figura 3: Primeira experiência das peças de barro, com o formato escolhido. Barro em processo de secagem.



Figura 4: Peça de barro após chacota em forno de lenha.

A quarta etapa, descreve todo o processo de construção das peças em barro (argila vermelha) e a sua secagem. Para construir uma cadeia de manufatura de peças, decidi que teriam como “molde” o azulejo, assegurando, desta forma, que todas as peças teriam, mais ou menos, o mesmo formato. No contexto da instalação existem dois formatos de peças, as mais pequenas (15cm x 15cm x 0,7), e as peças maiores (25cm x 25cm x 0,7cm). A escolha de produzir peças de formatos diferentes está associada duplamente às noções da teia de significados e significantes, e a uma questão mais estética e pessoal sobre a instalação e forma como o corredor seria “preenchido”.



Figura 5: Registo fotográfico de fase moldagem e secagem de peças em barro.



Figura 6: Cadeia de manufatura das peças de barro. Processo que compreende aumentar a rapidez e eficácia no momento de cortar a lastra em “azulejos” semelhantes.

A última etapa está associada á realização destas peças de cerâmica, o que entende os processos de cozedura e de vidrado. Após ter realizado as diferentes peças, foi realizada a chacota - a primeira cozedura de uma peça de cerâmica -, ou seja, as peças foram cozidas em forno eléctrico a 900° Celsius. De seguida, com as peças já completamente cozidas e sólidas, foi aplicado um vidrado sem chumbo (preto meteoro), cozido entre 1020°-1100° Celsius. Para aplicar o vidrado sobre as peças, foi necessário mergulhá-las em vidrado combinado com água (de forma a ter uma pasta semi-líquida), deixar que secasse e de seguida retirar os excessos de tinta na parte inferior da peça para que, durante processo de cozedura, não se danificassem as peças que se encontrassem por debaixo.

Após todas estas fases, o processo de construção das peças de cerâmica encontrou-se finalizado. O passo seguinte descreve a própria montagem da instalação onde todos os elementos descritos neste capítulo se reúnem num só espaço físico, conceptual e artístico.



Figura 7: Processo de aplicação do vidrado sobre cada peça.



Figura 8: Peças em barro vidrado antes de serem expostas ao calor, antes de ser feita a sua segunda cozedura.



Figura 9: Pormenor de peça após ter sido finalizada a sua segunda cozedura e o vidrado estar pronto.

5.2.6. As orelhas

No centro das peças de barro distribuídas de forma irregular ao longo do corredor, encontram-se, em cada uma delas, uma orelha. Existiu desde o início do projeto, quando decidi que o barro deveria ser representado neste trabalho, uma vontade de moldar orelhas. A conexão entre o projeto e a imagem das orelhas, foi algo que assumi como essencial para o formato da instalação. Durante o primeiro estado emergência⁸⁰ da pandemia, desenvolvi uma série de orelhas em barro e foi a partir dessas primeiras experiências que cheguei à forma, tal como apresentada na instalação.

A vontade inerente à compulsiva moldagem de orelhas em barro, tem diversas razões. Primeiro porque as orelhas comportam em si toda a necessidade de cristalizar o som como elemento portador de memórias. É através destas extensões dos nossos corpos, que temos acesso aos impulsos auditivos que suscitam a memória. As orelhas que absorvem memórias,

⁸⁰ Estado de emergência nacional decretado a 19 de Março de 2020, devido à pandemia Covid-19.

que criam registos áudio na nossa biblioteca mental, para futura (e muitas vezes inesperada) escuta (lembrança).

Por outro lado, estas orelhas vidradas atuam de uma forma oposta ao que é suposto uma orelha (ouvido) real faça, em vez de captarem (certos e determinados) conteúdos sonoros, estas emanam som. Esta relação paradoxal, apresenta-se como a minha própria tradução da expressão “*Das Unheimlich*”, descrita anteriormente. Existe sempre algo de familiar estranheza no que toca à lembrança, que nos faz lembrar de algo sem que esse mesmo objecto, pessoa, local, etc esteja presente. E talvez, mais ainda, quando se trata de uma recordação motivada ou incentivada por um material invisível, tal como o som. Por essa razão, decidi que estas orelhas não se poderiam comportar de uma forma “regular”, mesmo quando se tratam de “meras representações”. A sua forma comporta (em certos momentos) familiaridade, pois reclama uma fisionomia que conhecemos (e reconhecemos), visíveis, a partir, das brechas de luz, que fazem com que as peças brilhem e que se tornem presentes no espaço e no olhar do observador. Mas, por outro lado, não executa o que é suposto, nem compreende o mesmo material ou detalhes de uma orelha real (o estranho).

Além disso, ainda noto que, ao produzir estas orelhas, nunca existiu uma intenção de realizar representações exactas ou anatomicamente corretas das orelhas. Somente são evidentes certos e determinados detalhes (saliências, contornos e relevos) da sua forma original, mas nunca completas (como explicarei no próximo texto). No entanto, aqui de novo, são expostos nos elementos/objectos que definem o espaço marcado pela instalação, e que descrevem importantes características (a meu ver) do que define a memória. A necessidade de mostrar somente fracções destas orelhas reflete o que é falso, a imitação de uma orelha real, e pela imitação manter a sobrevivência.

No que toca ao processo de produção das peças, comecei por, tal como expressei no texto anterior, por uma série de experiências com o barro e as formas que possivelmente poderia ter. Após ter-me decidido sobre a sua forma, iniciei o processo de fotografar inúmeras orelhas como modelos para cada peça. A partir das fotografias, e com a ajuda de teques⁸¹, comecei a moldar sobre o barro as orelhas. Foram moldadas trinta orelhas diferentes, tendo vinte e seis resistido ao processo de cozedura e, seguidamente, o processo de vidrado.

No interior da passagem encontram-se onze destas orelhas, e a oito delas estão associados sons, representantes (tal como os próprios objectos de cerâmica) das feições ocultas de *Mnemosine*, da memória.

⁸¹ Instrumentos geralmente de madeira ou plástico, que servem para moldar e esculpir o barro, cerâmica ou outro tipo de pasta de modelar, a peça pode ter diferentes formas para moldar ou esculpir.

5.2.7. O incompleto

É provavelmente a característica mais rapidamente reconhecível da memória, a sua natureza incompleta. Nunca temos na verdade uma memória “completa” de algo, unicamente retemos fragmentos dos eventos. As nossas teias constroem-se a partir desses retalhos de informação a que juntamos outros conhecimentos, criando desta forma, suposições, antecipações do que poderá acontecer ou ter acontecido. A memória, como já referi é falsa, e é fácil mostrar essa mesma falsidade pelo facto de reconhecermos em nós próprios essas lacunas, perdas de informação e deficiências.

No entanto são esses fragmentos que nos dão a conhecer, que cada indivíduo desperta em si uma percepção própria, desenvolvida em prol da sua vivência (*doxa*) e das diferentes “espécies” de comunidades com que conviveu (*zeitgeist*), do que conhece e que armazena de uma forma característica e única (teias de significado e significante), e como percebe cada momento, as escolhas determinadas pelo que conhecemos executadas a todo o instante (*desconstrução*). E esta sua própria natureza fragmentada faz com que todos estes tenham um sentido na construção pessoal do mundo.

A nossa mente preenche essas mesmas falhas, inserindo coisas que nunca existiram na sua concepção. Porque é que a nossa memória sente essa necessidade de preencher os espaços em branco?

De novo é possível associar esta qualidade da memória, ao que é estranhamente familiar. Nunca temos uma visão total dos momentos da nossa vida e, no entanto, eles são-nos familiares, reconhecíveis como imagens concretas do que já experienciámos.

Este elemento encontra-se descrito na instalação, tanto nas peças de cerâmica, como nos sons que a compõem. Tal como a memória estes elementos, permanecerão incompletos. No caso das peças de barro, são apresentadas certas “lembranças” (características) que nos remetem a um dado elemento (as orelhas), e no caso dos sons, que representam memórias sem as representar, pois descrevem exactamente um fragmento representativo daquilo que eu experienciei e, possivelmente, de algo por que o observador já tenha passado. Os sons descrevem também a noção de incompleto pela, por vezes, pela falta de informação na própria duração do som apresentado, curto e fugaz, que se repete em *loop*, à procura da mente que o tente completar. À procura das teias que preencham as lacunas, que ouçam mais do que é representado.

5.2.8. O observador

Irei, neste texto, descrever o papel do observador não só no contexto da instalação que apresento, mas como elemento fundamental à criação artística. Este texto apresenta-se neste momento do relatório pois vejo o observador como um elemento fundamental à produção e desenvolvimento deste projeto.

Acho importante, antes de mais, descrever três posições que tenho sobre o fenómeno artístico e o papel do observador:

1. Acredito, que os que existem quatro elementos fundamentais à criação artística - o artista, o objecto artístico, o observador, e a distância (abstracta e figurativa) entre os outros três. Estes elementos estão sempre presentes e são imprescindíveis à sua realização de qualquer objecto artístico.

O objecto artístico, o segundo destes elementos, pode ser qualquer coisa, desde que sustentada pelo seu autor (o objecto artístico pode não ser construído por ele, mas sim, por exemplo, apropriado por este). O objecto pode ser algo desde uma pintura, escultura, *performance*, acontecimento, acção, instalação, ... Mas somente, e tal como referi, se poderá ganhar um valor artístico quando todos os elementos se encontram reunidos.

O terceiro elemento, é o observador. Este papel, é natural a todos nós que vivemos a nossa vida a partir da interação, e observação do que nos rodeia. Porém, em confronto com um objecto artístico, o seu papel ganha um poder de decisão individual e colectiva sobre o significado e valor artístico do objecto. Existe uma importante distinção, descrita por Jacques Rancière⁸², entre o que é ser um espectador e um espectador activo. O primeiro descreve um estado de passividade para com objecto artístico e o segundo um estado de actividade. O primeiro vê sem observar, ouve sem escutar, é o espectador ignorante que não conhece o que ignora e não sabe como o passar a saber. Rancière descreve o espectador activo como alguém emancipado em relação á acção, é o que sabe o que não conhece, e procura o entendimento do abismo entre si e a obra (Rancière, 2009). Essa emancipação é ganha por quem aprende a “associar e dissociar” (Rancière, 2009) entre si e o que lhe é apresentado, é a *desconstrução*, a manufactura de um segundo (terceiro, quarto, quinto, ...) texto individual sobre o primeiro que lhe é exposto (o objecto artístico). É portanto necessário não um espectador ignorante,

⁸² Jacques Rancière (1940-) é um filósofo francês. O trabalho de Rancière inscreve-se nas áreas de filosofia política, filosofia educativa e estética. Os seus mais importantes trabalhos incluem, *Le Maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (1987)- este seu trabalho reflete-se sobre o trabalho educativo e, em particular sobre a relação mestre-aluno -, *Mots de l'histoire: essai de poétique du savoir* (1992), *Partage du sensible: esthétique et politique* (2000) *Le Spectateur émancipé* (2008) - um dos seus mais irónicos trabalhos, aqui Rancière, medita sobre a posição do observador sobre um objecto artístico, com particular referencia ao teatro, e sobre o a acção do espectador (Duignan, 2011).

mas um espectador/observador activo, que reage e entende o que vê, sabe o que compreende e não compreende e consegue associa-lo consigo e com a sua vivência (*doxa*).

Por último temos a distância invisível e mental que existe entre o observador, o objecto e o artista. É um momento sem tempo, em que existe um desequilíbrio entre o que o observador vê, ouve, sente, compreende e não compreende, e os detalhes, as marcas do objecto que o artista procura apresentar. É um momento que luta entre parâmetros contraditórios, em tensão, individual e colectivo, físico e mental, o que é/foi do seu construtor e passa a ser do seu observador.

2. Quando o observador afronta o abismo do que não conhece, ao presenciar uma obra artística, afronta também a questão do seu valor como tal. Ao associá-la a si, interpreta-a e é capaz de conduzi-la pela sua teia de significados e significantes. A intenção do seu artista já não é importante aqui, pois ao entregá-la ao público este já não tem poder sobre ela, sobre as formas que pode vir a ter, as alterações e manipulações que sofrerá.

É no momento da sua apresentação que a instalação que concebi deixa de ser minha e passa a pertencer a cada observador. É quando a obra ultrapassa as fronteiras do que entendi para ela na sua realização e, provavelmente, é também o momento que estes textos passam a ser supérfluos, e perdem a sua importância associada exclusivamente a um propósito e a uma necessidade pessoal, ligada à sua concepção. Ao ser observada/escutada a obra ganhará uma outra interpretação (a do seu receptor), e irá suportar textos diferentes aos que se encontram aqui escritos, que traduzem a teia de significados e significantes do seu observador.

3. O ciclo de observação, é a cadeia de acontecimentos sensoriais e racionais que acredito que um observador (activo) passa ao presenciar uma peça pela primeira vez. Este ciclo é composto por quatro momentos: emoção, expectativa, reconhecimento e conceptualização. O ciclo desenrola-se e repete-se continuamente, sempre pela mesma ordem (sempre diferente e igual), sendo que podem existir momentos de sobreposição de fases ou estados de menor intensidade.

É importante, a meu ver, descrever a posição, ou, o papel do observador, pois não só acredito que este tenha sempre um peso enorme sobre a obra artística, como, e em particular, no caso da instalação que apresento, haja uma enorme vontade de criar uma intimidade, entre o espectador e a instalação, os sons, e a memória. De criar um vínculo entre os elementos fundamentais ao aparecimento da Arte.

O observador como elemento pertencente e resolvente da instalação, descritivo também do que significa a memória, pois todos nós a possuímos e interagimos com ela, como observadores. O observador possui, no contexto deste trabalho, o poder de tornar visíveis os

pontos de coincidência, ou de prolongar a existência mnémica dos sons que suscitam a memória.

5.2.9. Conclusão

Finalmente, procurando o fecho daquilo que até aqui foi proposto foco-me em tornar visíveis as linhas associativas e os *pontos de coincidência* existentes entre todos os textos, as ideias, presentes neste relatório e os elementos desta instalação, como uma descrição dos esquemas mentais que detalham a instalação sonora.

Estão aqui descritos todos os elementos presentes no espaço que a instalação delimita. Todos eles retêm, na sua condição, algum aspecto da memória. Aos objectos sonoros são confiadas memórias pessoais, minhas e do observador que, como possuidor da capacidade mnémica, descreve a actividade ao (ou quando) relacionar-se com o objecto artístico e exercer a actividade da memória. O corredor descreve a limitação, não só do espaço, mas também da memória, constrangida à noção de tempo. O barro assume em forma física o movimento funcional da memória, que no seu primeiro estado recebe a informação proveniente do exterior e a retém por breves instantes - o acto de moldar o barro, em que cada marca fica registada e sucumbe ou se junta a outras novas - e numa segunda fase a retenção numa memória de longo prazo da informação adquirida - a cozedura final da peça de reserva essa forma final. Aludimos depois à escuridão, que nos remete para Aby Warburg e o uso do fundo preto, capaz de reter em si todas as associações, dentro da teia de significados e significantes (definida pela memórias causadas pelo *doxa e zeitgeist*), todas as associação que possibilitam a reacção (lembança) a um impulso (sonoro) exterior. E com as orelhas, parcialmente esculpadas, invocamos a noção do incompleto, que ressoa tanto para a forma humana do aparelho auditivo, como para as próprias gravações sonoras, imitando as memórias fragmentadas e defeituosas que guardamos na nossa biblioteca mental.

Todas estes assuntos se conectam e associam, pois inserem-se dentro de uma temática que se materializa no espaço expositivo. Que descreve a minha memória e a do próximo

6. A instalação

6.1 Registo

Nesta primeira parte do capítulo 6 serão expostos, via imagens, todos os momentos do processo de montagem da instalação, assim como, o seu resultado final.

A instalação sonora⁸³, foi montada no piso -1 da Escola das Artes, no contexto do Panorama '21, que decorreu entre 16 e 18 de Setembro de 2021 na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa no Porto.

A primeira fase de montagem consiste na medição do espaço a mim indicado e, na criação de diferentes marcas que guiaram todos os seguintes passos.



Figura 10: Registo fotográfico das medições e marcações feitas ao espaço de montagem.

⁸³ Anexo aqui, via link do canal youtube os vídeos relativos à instalação sonora:

https://youtu.be/K_kdaYETI_Y

<https://youtu.be/wj6T2Ud4wew>

De seguida foram feitos diferentes furos nas paredes e colocados para que se pudesse prender os arames que sustentam as cortinas de flanela preta. Para esse efeito foram fixados buchas, camarões e esticadores que fazem com que seja possível ter a cortina esticada.



Figura 11: Pormenor de montagem dos arames (buchas, camarões e esticadores) onde se estenderiam as cortinas posteriormente.



Figura 12: Vista superior da sala, onde é possível ver os dois arames, suportes para as cortinas de flanela, já montados e esticados.

Para montar as cortinas de flanela preta, com oito metros de comprimento e dois metros e noventa centímetros de altura (as delimitações do corredor), foi necessário fazer a bainha ao longo de todo o comprimento do tecido para que fosse possível poder passar o arame no seu interior. Foi ainda necessário, para que as cortinas se mantivessem direitas, colocar mais um apoio suspenso no tecto (bucha e camarão) a meio do comprimento total das cortinas, onde foi feito um pequeno corte nas cortinas e onde o arame foi preso.



Figura 13: Cosedura à mão da bainha ao longo do tecido de flanela preta.



Figura 14: Medição da bainha - 3,5 cm.

As cortinas foram montadas e, de seguida foram feitos todos os furos necessários para que se pudesse suspender as peças de barro ao tecto. Nos furos realizados foram colocadas buchas e camarões e, a esses, foram presas as peças suspensas por fio de suporte transparente.

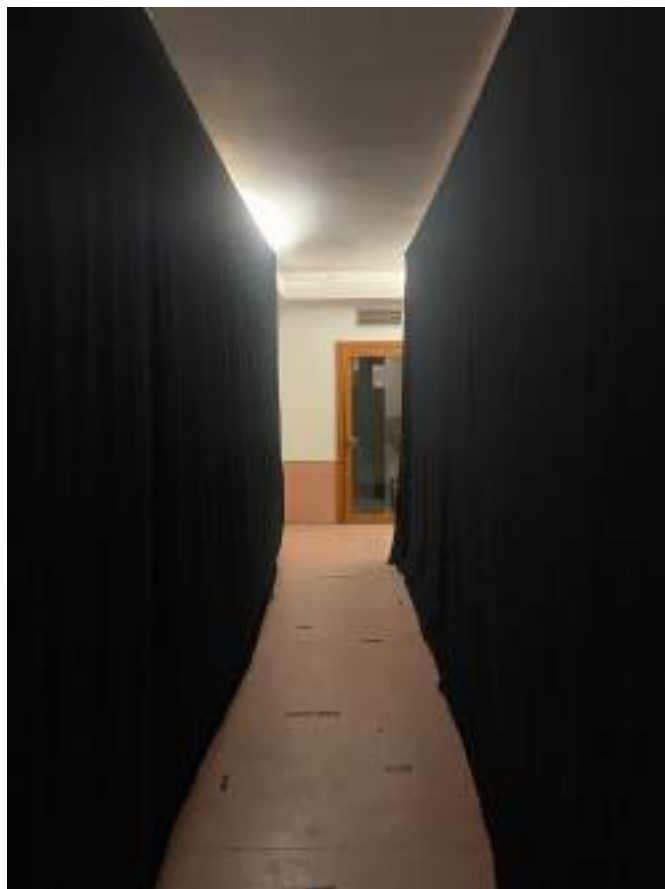


Figura 15 e Figura 16: Montagem das cortinas no espaço instalativo.

Às peças de cerâmica foram presos os monitores de som a partir do uso de silicone líquido transparente, e foram fixados, com o auxílio de cola quente, dois suportes de moldura por cada peça. Aos suportes de moldura foram presos os fios transparentes que prendiam as peças ao tecto.



Figura 17: Peça de cerâmica com monitor e suporte de moldura já fixados.



Figura 18: Registo fotográfico do momento de secagem das peças após terem sido presos os monitores com silicone (secagem de 24 horas).

Por último foram colocadas todas as peças suspensas, foram ligados todos os oito monitores de som presentes, via cabo XLR, a uma placa de som e essa, por sua vez a um computador.

O computador foi disposto por detrás das cortinas onde eram gerados os sons por um *patch* no programa MAX. Ainda foram dispostos dois focos de luz em cada um dos lados do corredor e desligadas as outras luzes do espaço, de forma que se tornassem visíveis as peças de cerâmica e que se pudesse manter, ao mesmo tempo, um ambiente escuro no espaço.

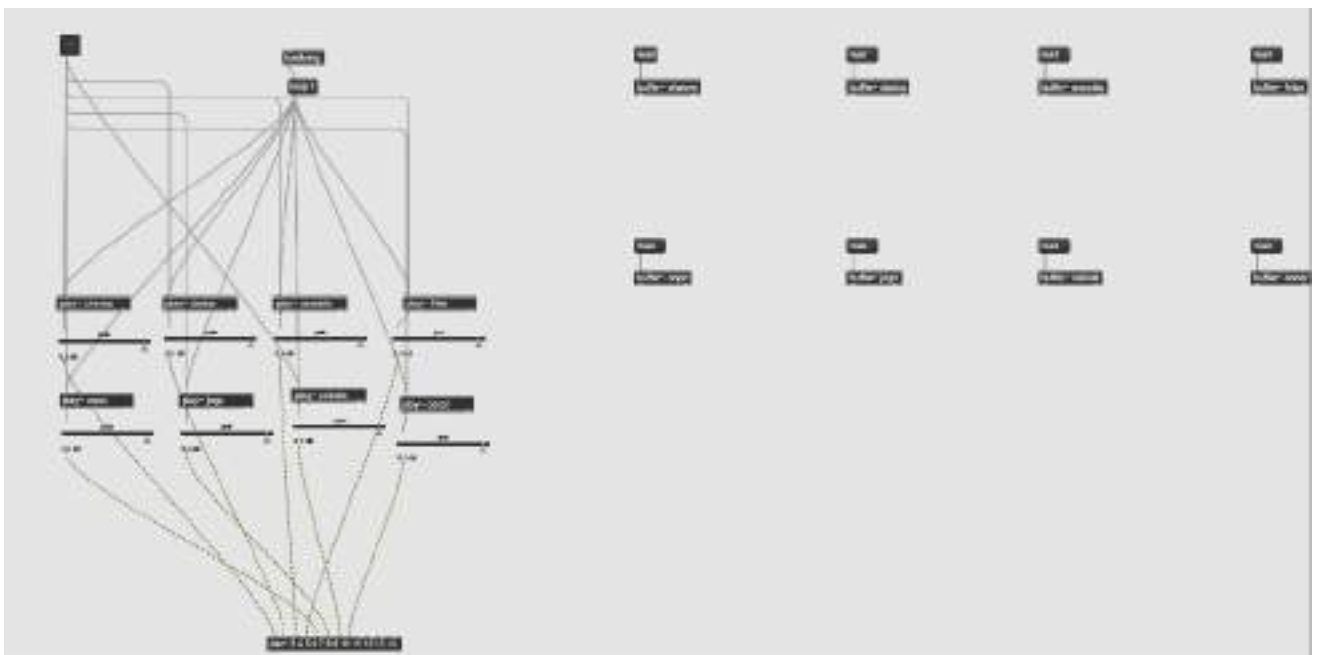


Figura 19: Patch gerado no software Max.



Figura 20: Montagem das monitores de som ao computador.

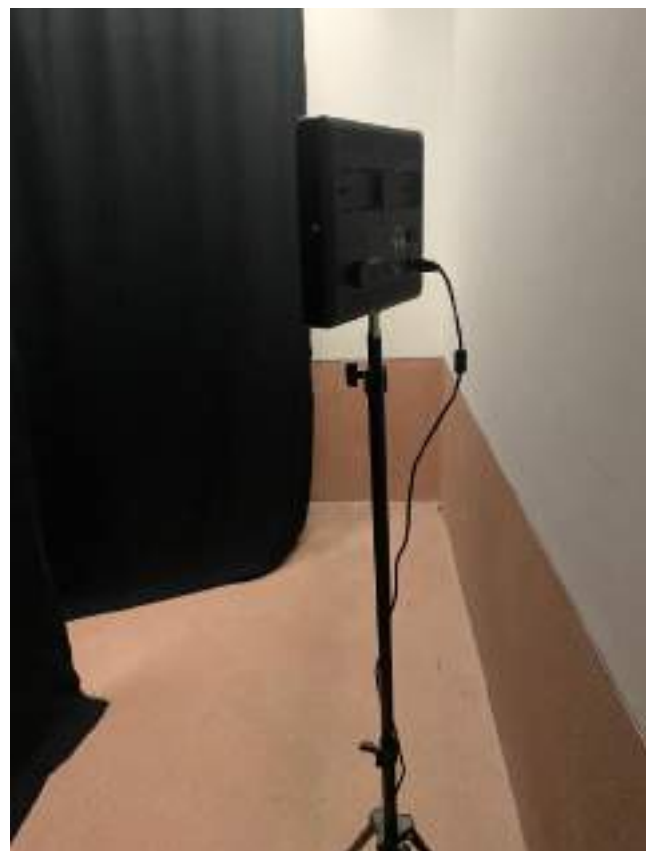


Figura 21: Montagem dos focos de luz.



Figura 22: Fixação dos camarões e buchas no tecto, a partir dos quais as peças de barro foram suspensas.



Figura 23: Peça de barro já suspensa ao tecto.



Figura 24: Momento final à montagem dos elementos físicos da instalação, antes de serem ligados os monitores.



Figura 25: Pormenor de peça. Fotografia por Marina Marcelo.



Figura 26: Pormenor de instalação, interacção espaço e observador. Fotografia por Mariana Marcelo.



Figura 27: Pormenor de conjunto de peças. Fotografia por Mariana Marcelo.



Figura 28: Pormenor de cabos de monitores no chão. Fotografia por Mariana Marcelo



Figura 29: Instalação sonora. Fotografia por Mariana Marcelo.

6.2 Posfácio: avaliação da experiência pessoal sobre o processo

Neste texto irei descrever cada etapa de realização do projeto e procurar compreender como progrediu e decorreu cada elemento, assim como, quais os objectivos projectados para as diferentes fases e o que poderia ser feito para corrigir determinados erros. Este texto existe para que seja feita uma nota final e pessoal sobre a instalação e o projeto como um todo.

O presente relatório descreve as diversas as fases de projeto, e toda a pesquisa que constrói o que eventualmente se concretizou na instalação sonora apresentada no Panorama '21, na Escola das Artes. É preciso ainda notar, que pessoalmente vejo o relatório agora apresentado como um elemento fundamental do trabalho, tal como as peças de barro ou os sons que compõem a instalação. É-me particularmente difícil, separar estes dois elementos (a instalação e o relatório), um explica e traduz o outro, e vice-versa.

Todas as etapas de um projeto carregam em si os seus determinados desafios, aprendizagem e problemas. É importante compreender e refletir sobre os desafios encontrados, o que correu como visualizado e o que poderia ser revisto e repensado, de forma evitar cometer os mesmos erros no futuro.

A etapa de investigação prolonga-se por quase todo o período de concepção e realização do trabalho. Um dos desafios inerentes a esta fase é compreender quando se deve parar, quando impor um limite sobre as diferentes fontes a pesquisar e estudar. Este problema surge com o simples facto de ao lermos um livro sobre o tópico que procuramos, irmos geralmente encontrar inúmeras outras citações, referências e nomeações de outros autores, livros, artistas e obras. Os objectivos desta fase foram os de criar em mim uma rede de conhecimento sobre cada um dos tópicos que vi como essencial à resolução da ideia. No entanto, é complicado, por vezes, formular estes objectivos sobre cada uma das temáticas (que podemos ver como perguntas a responder sobre cada tópico), pois é necessário encontrar os livros mais indicados, compreender por completo as noções mais importantes sobre o assunto e saber quando é que a investigação deve ser dada como concluída.

Com isto quero ainda reforçar que nada do que foi apreendido durante o processo de investigação, como por exemplo o estudo feito sobre os outros tipos de memória, foi descartado no processo de concepção da instalação; todas as informações foram vitais à compreensão de cada tópico, mas existem particularidades de determinados pontos que salientei particularmente neste trabalho, sem que descartasse qualquer outra fonte de conhecimento, que enriqueceu um conhecimento pessoal sobre elementos que vejo como fulcrais. Estes elementos que, à primeira vista, podem parecer triviais, criam confiança sobre o

conhecimento específico de cada tópico. Ao não serem “visíveis” na instalação, ou não serem nomeados mais tarde como um componente que directamente foi usado na conceptualização da instalação, isso não implica que o seu lugar na teia de significados e significantes deste projeto não seja pertinente.

O processo de construção da ideia, ou “enredo artístico”, que se segue à etapa de investigação, resulta de um amontoado de informações novas apreendidas a partir desta primeira fase, e de todo um aglomerado de conhecimentos pessoais. Neste, ocorreram alterações ao longo deste período. Os objectivos desta fase, foram-se transformando ao longo do processo. No contexto do projeto, esta fase tem um enorme peso sobre o desenvolvimento do trabalho, e foi, a partir daqui, que resolvi o resto do trabalho, em particular o seu formato físico (a instalação). Efectivamente, esta fase foi surgindo de uma forma bastante orgânica, ao longo do processo, agregando novas ideias, que surgiam tanto da investigação, como de momentos de reflexão sobre o projeto, como, também, de momentos em que a actividade mnémica interferia com esta mesma reflexão (lembranças). A criação da ideia inerente ao presente trabalho, foi compreendida e anexada na minha teia de significados e significantes a partir de diversos esquemas e desenhos que fui desenvolvendo ao longo deste processo, no sentido de tornar o que me parecia ser uma ideia a explorar, palpável e eventualmente perceptível para mim e para outros. Estes desenhos e esquemas, não descrevem unicamente as propostas feitas sobre forma e formato da instalação, como agrupam toda uma forma de pensar sobre os diferentes tópicos expostos ao longo deste relatório. Acredito que este elemento tenha, em certo sentido, transformado este projeto em algo tangível. Eles representam uma tradução pessoal de todo e cada elemento, aqui descrito.

O processo prático, representou o culminar dos outros processos e aprendizagens já referidas anteriormente. A forma física do projeto foi construída a partir da investigação, dos desenhos e esquemas, do “enredo artístico” elaborado. Acredito que tanto nesta fase, como na de montagem houve diversos momentos que poderiam ter sido abordados e tratados de uma forma diferente. Não tendo experiência nesta área, foram expostas todas as minhas debilidades em inúmeras situações, que poderiam ter sido mais bem sucedidas, como no processo de montagem e, em particular na instalação dos elementos electrónicos.

O resultado final da instalação sonora e do presente relatório, retrata o trabalho que desenvolvi por mais de um ano, e enquadra-se dentro dos parâmetros que me propus para este projeto. Acredito que a instalação, tal como foi montada, funciona como a entendi, ou imaginei, mesmo tendo sofrido diversas modificações e alterações ao longo das etapas. Essas mesmas modificações não considero que tenham danificado ou deteriorado nem o “enredo artístico”,

nem o seu formato físico, ou as minhas próprias metas do projeto. Aceito, pessoalmente que os elementos que não decorreram como originalmente pensado, tenham transformado o que era previamente uma simples ideia em algo viável, concreto. Descrevem elementos de aprendizagem e, conseqüentemente, de enriquecimento e alargamento da minha (e do projeto) rede de conhecimentos, pois o próprio processo de manufactura do trabalho inscreve uma actividade mnémica.

7. Conclusão

7.1. Comparação de resultados

Durante todo o período que este projeto demorou a ser realizado fui criando diferentes imagens mentais, expectativas, e objectivos que foram progredindo com o desenrolar do trabalho e da investigação.

Existiram diversos momentos em que essas expectativas e imagens mentais, criaram percalços no projeto, no sentido em que podiam, por vezes, limitar ou ignorar determinadas informações, tópicos ou elementos.

Os diversos desenhos e esquemas que fui desenvolvendo durante o processo de criação conceptual, descrevem uma procura do formato que o projeto deveria incorporar. Porém, estes desenhos e esquemas descrevem esta mudança de imagens mentais, de objectivos sobre o projeto, assim como, de um progresso mental sobre a “ideia conceptual” que motivou a forma final deste projeto. A meu ver, estes diferentes desenhos, ou propostas para a instalação, e esquemas que descrevem os diferentes tópicos que fui realizando ao longo de todo o percurso do trabalho, explicam, de forma diferente o projeto, que as minhas palavras.

Acredito que o resultado final, apresentado no decorrer no Panorama '21, realizado pela Escola das Artes, aproximou com bastante fidelidade e fiel à imagem retida na minha mente, mesmo após todas as mudanças de paradigma e dificuldades que ocorreram ao longo do projeto.

Realço, no entanto, que ao expor a obra, e tal como assumi no texto referente ao observador, a instalação ganha uma nova vida e uma nova imagem. A esta nova imagem ou ideia não tenho acesso, pois ela é definida pela perspectiva do observador, assim como, pela *desconstrução* do que o sujeito vê, ouve e sente no momento de observação.

Sendo este o meu primeiro trabalho artístico deste formato, fiquei satisfeita com o seu resultado final. Acredito que o espaço que conceptualizei, concretizei e montei expressa, na sua essência, o que procurava descrever ou afirmar e o que escrevi neste relatório.

7.2. Reflexão sobre os processos de aprendizagem

O processo de construir, quer conceptualmente quer, em termos práticos, um projeto, envolve muitos momentos de aprendizagem e resolução de problemas. A estes momentos de aprendizagem podemos associar uma série de acontecimentos que resultam na criação de novas memórias ou, na criação de novas associações e lugares na teia. Estes acontecimentos englobam momentos de resolução de obstáculos ou problemas, momentos em que é necessário realizar actividades menos fáceis de executar, que não se conhecem ou de que se sabe pouco, assim como de aprender a utilizar e manobrar novos materiais e técnicas.

Ao longo do período que este projeto ocupou, existiram diversos momentos que, por um motivo ou outro, foram situações de aprendizagem. Irei, de seguida, descrever alguns desses mesmos momentos.

O trabalho em si começa quando existe um tema, um tópico, uma forma, um material ou um formato específico que se gostaria de explorar. Ao reconhecer em si essa vontade é mais fácil continuar o processo de investigação, pois existem determinadas variáveis e limites que foram impostos ao projeto. No entanto, esse primeiro passo de compreender o que poderá criar um campo mais estreito e focado para a investigação, orientando o desenvolvimento do projeto numa certa direcção, pode não ocorrer automaticamente, produzindo impasse, embaraço ou frustração. Esse foi o primeiro momento de aprendizagem, que senti com o projeto. Foi necessário compreender que necessito de alguma coisa que limite a pesquisa, para poder continuar a desenvolver o projeto. Este momento de aprendizagem ocorreu para responder ao constrangimento causado pela escolha do tema ou tópico a investigar.

Associado a este momento que acabo de descrever, existem as escolhas sobre os diferentes materiais a usar, como por exemplo, a escolha do barro. Além disso, esta escolha impôs-se como um desafio, pois dispunha de pouca experiência com o material. Todos os diversos processos relacionados com a manufactura das peças de barro, produziram instâncias de aprendizagem, desde o processo de exploração do material e das formas que poderia alcançar com este (ou seja, conhecer os limites que eu tenho sobre o material e os limites do barro em si), ao processo de “recriação” das orelhas em barro (a partir de fotografias), passando pelos processos de secagem, cozeduras e de aplicação do vidrado.

Outro momento que resultou numa outra aprendizagem, foi o de reconhecer a importância que uma devida planificação e organização do trabalho requer. É necessário que todas as etapas do trabalho estejam bem planificadas e organizadas, tendo assim espaço para cada processo e para eventuais contratemplos. Acredito que este seja um dos elementos essenciais a um bom

trabalho, e que deve estar presente em cada etapa, a rigorosa planificação e anotação sobre o projeto. A falta de precisão sobre as datas limite definidas e a má gestão do tempo, criam constrangimentos no desenvolvimento e sucesso do trabalho. Esta aprendizagem foi concretizada ao aperceber-me de falhas na minha própria planificação, e como consequência na geração de dificuldades.

Outro dos grandes momentos de aprendizagem para mim, foi a montagem da instalação. Ao ser a minha primeira instalação e exposição em que participei, houve diversos momentos que poderiam ter corrido muito melhor, mas que por não correrem da melhor forma resultaram numa aprendizagem pessoal. Tanto por não ter realizado uma boa planificação do momento de montagem como por não ter realizado mais experiências com determinados materiais, como é o caso da colunas usadas. Inicialmente quando comecei a realizar a planificação da montagem era suposto ter preparado, a mesma instalação, previamente em outro local, de forma a testar que tudo funcionaria como previsto, como momento de prova e de forma a realizar um registo fotográfico da instalação. Esse momento não chegou a acontecer por motivos de atraso nas entregas de materiais, e compreendi o quão importante e necessária é esta fase onde são testados todos os elementos, em que é realizada uma experimentação prévia.

Todos estes contratemplos e momentos de constrangimento resultaram em momentos de aprendizagem pois descrevem, pessoalmente, uma nova experiência.

7.3. Constrangimentos de produção

Todo os passos do projeto criam determinados contratemplos, atrasos e/ou constrangimentos. Durante as diferentes fases do trabalho foi necessário ultrapassar e descobrir outras soluções, aos problemas que se manifestaram. O projeto confrontou-se diversas vezes com elementos adversos, que irei aqui descrever, assim como as soluções encontradas.

A fase de pesquisa traz consigo toda uma série de questões relacionadas não só com os tópicos sobre os quais pesquisamos, mas também, como se deve organizar a pesquisa, quais os melhores livros a ler, como devo organizar os tópicos no relatório de projeto, como tornar estes temas relacionáveis ao futuro leitor. Ao estudar diferentes outros relatórios de mestrado e averiguar os índices-exemplo, compreendi que deveria procurar conceber um índice ou organização dos elementos, que explicasse, também, e por si (até certo ponto), as ideias

inerentes ao trabalho. Procurei, assim, criar um mapa mental, definido por textos, que descrevesse o “enredo artístico”, o pensamento da instalação.

O processo de montagem revelou-se, em si, um grande desafio, pois entre problemas de logística, e resolução dos prazos previstos, e de falta, ou, definição irrealista de prazos no processo de montagem este momento revelou grandes falhas na concepção da obra. Sendo a minha primeira instalação sonora, acho que não previ de forma realista o tempo necessário para resolver determinadas questões, assim como senti que houve pouco espaço de manobra, por falta de experiência com os diversos materiais e o atraso de entrega dos mesmos (devido, também, a contratemplos relacionados com a pandemia Covid-19).

Outro dos constrangimentos que me deparei durante a etapa de processo conceptual e prático, relaciona-se com as peças de barro. Outras propostas prévias prescreviam dois tipos de formato da peça, um cúbico e outro paralelepípedo, de pequenas dimensões. Além da necessidade de manufactura de inúmeras peças, seria necessário moldar peças a mais, atendendo ao caso de algumas se poderem partirem. Este processo desenvolvido desta forma seria impossível de concretizar, o tempo previsto para a resolução do projeto não permitia que o barro fosse moldado nessa forma. Assim, resolvi optar por usar não só menos peças como de mudar o seu formato (para o de tipo azulejo). Além disso implementei uma espécie de cadeia de produção das mesmas, para que este processo decorresse da melhor forma.

Outro embaraço a que me debati, foi a problemática do espaço onde a instalação seria construída. Quando comecei a realizar este projeto não tinha nenhum espaço preciso em mente. Acredito que uma instalação deva ser (até certo ponto) flexível, mas ao mesmo tempo quando a projectamos na mente sem ter um espaço definido para esta, é claro que terão de ser feitos inúmeros retoques e mudanças ao seu formato. Seria melhor que a mesma, a meu ver, tivesse sido conceptualizada e concebida para um espaço específico. A instalação, após alguma deliberação, acabou por encontrar um local na Escola das Artes que achei particularmente bom. No entanto, estando a apresentar no Panorama '21, e devido às restrições relacionadas com a pandemia Covid-19, tive que reajustar a instalação para um novo local.

Além disso houve uma série de outros constrangimentos relacionados com a montagem da instalação. Senti muita dificuldade sobre a fase de montagem da obra, tanto porque queria que fizesse jus à imagem que retinha na minha mente, como porque ao tentar realizar tudo, compreendi que tinha falhado em diversos momentos da fase de pesquisa (sobre os materiais a usar - como as colunas -, a montagem desses materiais, desde das cortinas aos altifalantes,

assim como escolhas de luz). Durante o processo de montagem, tive particular dificuldade com a montagem dos monitores de som, tendo de reduzir o número de altifalantes de quinze para oito, mantendo, no entanto onze peças de barro suspensas.

Além das questões de montagem e produção existiram outras dificuldades a superar como, em particular, a contaminação sonora entre os diferentes trabalhos expostos no contexto do Panorama '21. Estando as salas muito próximas, surgiu esta questão de contaminação sonora, sons de outros trabalhos que seriam audíveis no espaço que o meu ocupou, e por ter tomado a decisão de que os sons teriam volume baixo essa contaminação auditiva assumiu maior proporção. Acredito que esta situação não tenha, de certa forma, afectado a forma como foi compreendido pelos espectadores. No entanto, seria impossível descrever um trabalho sonoro em que não existisse tal fenómeno.

Além de todas estas constrangimentos, o ano foi marcado pela evolução da pandemia que actualmente ainda vivenciamos. A crise pandémica, criou diversas advertências, limitações e atrasos na resolução e progresso do trabalho. Desde questões relacionadas com falta de materiais (como é o caso dos monitores de som e, até mesmo, à falta de barro), até à impossibilidade de usufruir das instalações e equipamentos da faculdade, visto que a mesma se encontrava fechada e por eu não poder estar no Porto. Além disso a falta de acesso às pessoas, ou a distância entre nós, criou outras dificuldades que acredito nos afectaram e ainda nos afetam a todos.

Pela positiva, acredito que todos os constrangimentos que se impuseram no caminho deste projeto me ajudaram, ao fim de cabo, a desenvolver competências de resolução de problemas, assim como descobrir momentos de aprendizagem que registei no meu complexo mnémico e que usarei em próximos trabalhos.

Lista de referências bibliográficas

Bibliografia:

- Baddeley, A. (1999). *Essentials of Human Memory*. London. Psychology Press
- Baddeley, A., Eysenck, M. W. & Anderson, M. C. (2015). *Memory*. 2nd ed. London. Psychology Press.
- Bartlett, F. C. (1932). *Remembering: A Study in experimental and social psychology*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Bear, M. F., Connors, B. W., & Paradiso, M. A. (2016). *Neuroscience: Exploring the brain*. 4 ed. Philadelphia. Wolters Kluwer.
- Benenzon, R. O. (2007). The Benenzon Model. *Nordic Journal of Music Therapy*, 16(2), 148–159. <https://doi.org/10.1080/08098130709478185>
- Blackburn, S., (2005). *Oxford Dictionary of Philosophy*. (2 ed.). New York. Oxford University Press.
- Chilvers, I. (Ed.). (1990). *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*. Oxford. Oxford University Press.
- Cohen, L. (2006). *Book of Longing*. McClelland & Stewart.
- Colman, A. M. (2015). *Oxford Dictionary of Psychology*. 4th ed. London. Oxford University Press.
- Derrida, J. (1989). *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*. (J. P. Leavey, Trans.). University of Nebraska Press.
- Derrida, J. (1967). *De la Grammatologie*. Paris. Les Editions de Minuit.
- Derrida, J. (1997). *Of Grammatology*. (G. S. Spivak, Trans.). John Hopkins University Press.
- Dick, M.-D, & Wolfreys, J. (2013). *The Derrida Wordbook*. Edinburgh. Edinburgh University Press.
- Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro. Contraponto.

- Figueiredo, C. (1991). *Grande Dicionário da Língua Portuguesa, Volume II*. (24ª edição). Venda Nova. Bertrand Editora.
- Fleckner, U. (1998). *The treasure chests of Mnemosyne. Selected texts on memory theory from Plato to Derrida*. Dresden. Verlag der Kunst.
- Freud, S. (1999). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917-1919): An Infantile Neurosis and Other Works*. London: Vintage.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures: Selected Essays by Clifford Geertz*. New York. Basic Books.
- Hoffmann, E. T. A. (1817). *Die Nachtstücke*. Realschulbuchh.
- Husserl, E. (1970). *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An introduction to Phenomenological Philosophy*. (Carr, D., Trans.). Evanston. Northwestern University Press.
- Jentsch, E. (1906). *Zur Psychologie des Unheimlichen. Psychiatrisch-Neurotologische Wochenschrift*. 8.22–23. p195–98.
- Kant, I. (2002). *Critique of the power judgment*. (Guyer, P., Trans. & Guyer, P., Ed.). Cambridge. Cambridge University
- Rancière, J. (2009). *The Emancipated Spectator*. (Elliott, G., Trans.). London: Verso.
- Rey, A. (1992). *Le Robert Micro: Dictionnaire de Langue Française*. Paris. Dictionnaires le Robert.
- Rolfe, G. (2004). Deconstruction in a nutshell. *Nursing Philosophy*, 5 (3), 274–276. -
- Sacks, O. (2001). *Uncle Tungsten: Memories of a Chemical Boyhood*. New York. Alfred A. Knopf.
- Sacks, O. (2017). *A River of Consciousness*. New York. Alfred A. Knopf.
- Saussure, F. (1959). *Course of General Linguistics*. (Trans. Baskin, W.). New York. The Philosophical Library.
- Semons, R. (1921). *The Mneme*. London. Allen & Urwin.
- Smith, W. (1849). *Dictionary of Greek and Roman biography and mythology, Vol. II*. London. J. Walton.

- Smith, W. (1849). *Dictionary of Greek and Roman biography and mythology, Vol. III*. London. J. Walton.
- Wood, D., & Bernasconi, R., (Eds.). (1985). *Derrida and Différance*. Parousia Press.
- Wrathall, M. A. (Ed). (2021). *The Cambridge Heidegger Lexicon*. Cambridge. Cambridge University Press.

Webgrafia:

- Annet Galink Gallery. (2011). *Marijke van Warmerdam*. Annet Gelink Gallery. Consultado a 5 Julho, 2021, de <https://www.annetgelink.com/artists/24-marijke-van-warmerdam/biography/>
- Artsy. (n.d.). *Marijke van Warmerdam*. Artsy. Consultado a 5 Julho, 2021, de <https://www.artsy.net/artist/marijke-van-warmerdam>
- Barnard, I. (2017, Outubro 30). 'I'm interested in the architectural concerns of sound'. *Apollo, The International Art Magazine*. Consultado a 23 Fevereiro, 2021, de <https://www.apollo-magazine.com/im-interested-in-the-architectural-concerns-of-sound/>
- BBC. (2014). Sigmund Freud (1856-1939). BBC. Consultado a 10 Novembro, 2021, de https://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/freud_sigmund.shtml
- Benenzon International Academy. (2018). *Professor Dr. Rolando O. Benenzon*. Benenzon International Academy. Consultado a 30 Maio, 2021, de <https://www.benenzonacademy.com/benenzon-eng>
- Berkeley Psychology - University of California. (n.d.). *Eleanor H. Rosch*. Berkeley Psychology. Consultado a 4 Outubro, 2021, de <https://psychology.berkeley.edu/people/eleanor-h-rosch>
- Bücher. (n.d.). *Götterlehre und mythologische Dichtungen der alten Griechen*. Bücher. Consultado a 2 Outubro, 2021, de https://www.buecher.de/shop/reise/goetterlehre-und-mythologische-dichtungen-der-alten-griechen/moritz-karl-philipp/products_products/detail_prod_id/50033627/
- Cardiff, J. (n.d.). *The Forty Part Motet*. Janet Cardiff & George Bures Miller. Consultado a 4 Julho, 2021, de <https://cardiffmiller.com/installations/the-forty-part-motet/>

- Cardiff, J., & Miller, G. B. (2021). *Biography*. Janet Cardiff & George Bures Miller. Consultado a 4 Julho, 2021, de <https://cardiffmiller.com/biography/>
- Cardiff, J., & Miller, G. B. (2017). *The Poetry Machine*. Janet Cardiff & George Bures Miller. Consultado a 4 Julho, 2021, de <https://cardiffmiller.com/installations/the-poetry-machine/>
- Ceia, C. (2009, 30 Dezembro). *Différance*. E-Dicionário de termos. Consultado a 25 Maio, 2021, de <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/differance/>
- Center for art and media Karlsruhe. (n.d.). *Uwe Fleckner*. Center for art and media Karlsruhe. Consultado a 21 Julho, 2021, de <https://zkm.de/en/person/uwe-fleckner>
- Cunha, L. (n.d.). Textos sonoros. *Do what you have to do*. Luisa Cunha. Consultado a 7 Julho, 2021, de <http://www.luisacunha.com/do-what-do-you-have-to-do.html>
- Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa. (n.d.). *memória*. Porto Editora. Consultado a 13 Fevereiro, 2021 de <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/memória>
- Duignan, B. (2011). *Jacques Rancière - French philosopher*. Britannica. Consultado a 28 Junho, 2021, de <https://www.britannica.com/biography/Jacques-Ranciere>
- Experimental Psychology Society. (2020). *R. Conrad*. Experimental Psychology Society. Consultado a 16 Outubro, 2021, de <https://eps.ac.uk/r-conrad/>
- Fontana, B. (n.d.). *Bill Fontana Artists Statement*. Bill Fontana. Consultado a 3 Julho, 2021, de https://resoundings.org/Pages/Artists_Statement.html
- Fontana, B. (n.d.). *Distant Trains Presentation*. Bill Fontana. Consultado a 4 Julho, 2021, de <https://www.resoundings.org/Pages/Distant%20Trains.html>
- Humphries, M. D. (2017). *The Sound of Memory. New research shows you remember things that you hear*. Psychology Today. Consultado a 3 Março, 2021, de <https://www.psychologytoday.com/us/blog/neural-processing/201709/the-sound-memory>
- Institute for Advanced Study. (n.d.). *Clifford Geertz: Work and Legacy*. IAS. Consultado a 22 Maio, 2021, de <https://www.ias.edu/clifford-geertz-work-and-legacy>
- Johnson, C. D. (2013-2016). *Aby Warburg. Mnemosyne: Meanderings through Aby Warburg's Atlas*. Cornell University Library. Consultado a 9 Agosto, 2021, de <https://warburg.library.cornell.edu/about/aby-warburg>

- Moawad, H. (2019). *What is Echoic Memory, and How Does It Work?*. Healthline. Consultado a 15 Fevereiro, 2021, de <https://www.healthline.com/health/echoic-memory>
- Musei Vaticani. (n.d.). *Laocoön*. Musei Vaticani. Consultado a 1 Junho, 2021, de <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html>
- Musica e Mente. (17 Setembro 2016). *15 modelli in Musicoterapia*. Musica e Mente: il magazine italiano di Musicoterapia. Consultado a 29 Maio, 2021, de <https://www.musicaemente.it/2016/09/17/i-5-modelli-in-musicoterapia/>
- Nicolau, R. (2006, Maio 25). Luisa Cunha. *Fazer as coisas com as palavras*. Chiado 8 - Arte Contemporânea. Consultado a 8 Julho, 2021, de https://pre2018.culturgest.pt/chiado8/docs/lc_chiado8.pdf
- Onofre, J. (2007). *Box sized die featuring (...)*. João Onofre. Consultado a 8 Julho, 2021, de <http://www.joaonofre.com/Work.aspx?WRK=23>
- Peoplepill. (n.d.) *Ernst Jentsch - German psychologist*. Peoplepill. Consultado a 17 Novembro, 2021, de <https://peoplepill.com/people/ernst-jentsch>
- Psychonomic Society. (n.d.). *Richard Shiffrin*. Psychonomic Society. Consultado a 24 Abril, 2021, de <https://www.psychonomic.org/page/shiffrin>
- Sacks, O. (n.d.). *About Oliver Sacks*. Oliver Sacks, M.D.. Consultado a 12 Maio, 2021, de <https://www.oliversacks.com/about-oliver-sacks/>
- Schacter, D. L. (2021). *Semon, Richard (1859-1918)*. Encyclopedia. Consultado a 20 Outubro, 2021, de <https://www.encyclopedia.com/psychology/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/semon-richard-1859-1918>
- Schwarm, B. (2014). *Spem in alium nunquam habui - motet by Tallis*. Britannica. Consultado a 26 Julho, 2021, de <https://www.britannica.com/topic/Spem-in-alium-nunquam-habui>
- Sorensen, L. (n.d.). *Saxl, Fritz*. Dictionary of Art Historians. Consultado a 10 Agosto, 2021, de <https://arthistorians.info/saxlf>
- Street, B. V., (1998). *Sir Edward Burnett Tylor - British anthropologist*. Britannica. Consultado a 9 Novembro, 2021, de <https://www.britannica.com/biography/Edward-Burnett-Tylor>

- Tate. (n.d.). *Who is Susan Philipsz?*. Tate. Consultado a 14 Julho, 2021, de <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/susan-philipsz-war-damaged-musical-instruments/philipsz-introduction>
- Thaut, M. H. (2014). *Musical Echoic memory training (MEM)*. APA PsycNet. Consultado a 29 Março, 2021, de <https://psycnet.apa.org/record/2014-42500-025>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1998). *Benjamin Lee Whorf - American Linguist*. Britannica. Consultado a 6 Outubro, 2021, de <https://www.britannica.com/biography/Benjamin-Lee-Whorf>
- The Editors of Encyclopedia Britannica. (1998). *Federic Bartlett - British Psychologist*. Britannica. Consultado a 2 Outubro, 2021, de <https://www.britannica.com/biography/Frederic-Bartlett-psychologist>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1998). *Hermann Ebbinghaus - German psychologist*. Britannica. Consultado a 23 Outubro, 2021, de <https://www.britannica.com/biography/Hermann-Ebbinghaus>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1998). *Karl Philipp Moritz - German novelist*. Britannica. Consultado a 2 Outubro, 2021, de <https://www.britannica.com/biography/Karl-Philipp-Moritz>.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1998). *Leonard Cohen - Canadian musician and author*. Britannica. Consultado a 6 Julho, 2021, de <https://www.britannica.com/biography/Leonard-Cohen>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1998). *Thomas Tallis - English composer*. Britannica. Consultado a 26 Julho, 2021, de <https://www.britannica.com/biography/Thomas-Tallis>
- UC San Diego. (2012). *Richard C. Atkinson - Biographies*. UC San Diego. Consultado a 16 Outubro, 2021, de <http://rca.ucsd.edu/biography.asp>
- University of Toronto. Faculty of Arts and Science. (n.d.) *Endel Tulving - University Professor Emeritus*. University of Toronto. Consultado a 26 Outubro, 2021, de <https://www.psych.utoronto.ca/people/directories/all-faculty/endel-tulving>

- University of Toronto. Faculty of Arts and Science. (n.d.). *Fergus Craik - University Professor Emeritus*. University of Toronto. Consultado a 26 Outubro, 2021, de <https://www.psych.utoronto.ca/people/directories/all-faculty/fergus-craik>
- University of Toronto. Faculty of Arts and Sciences. (n.d.). *Robert Lockhart - Professor Emeritus*. University of Toronto. Consultado a 29 Novembro, 2021, de <https://www.psych.utoronto.ca/people/directories/all-faculty/robert-lockhart>
- van Warmerdam, M. (2018). *Drop, 2012*. Marijke van Warmedam. Consultado a 5 Julho, 2021, de <https://marijkevanwarmerdam.com/sculpture-and-installation/drop/?i=1&sq=drop>
- Wandscheneider, M. (2007). *Luisa Cunha*. Culturgest Porto - Arquivo. Consultado a 8 Julho, 2021, de https://pre2018.culturgest.pt/2007/luisa_cunha.html#gsc.tab=0
- Wiencke, M. I. (1998). *Johann Winkelmann - German art historian*. Britannica. Consultado a 27 Novembro, 2021, de <https://www.britannica.com/biography/Johann-Joachim-Winckelmann>

Obras artísticas:

- Aby Warburg. (1924-1929). *Bilderatlas Mnemosyne* [Fotografia]. Warburg Institut, London.
- Bill Fontana. (1984). *Distant Trains* [Instalação sonora]. Kolumba Museum, Cologne.
- Janet Cardiff. (2001). *The Forty Part Motet* [Instalação sonora]. National Gallery of Canada, Ottawa.
- Janet Cardiff & George Bures Miller. (2017). *The Poetry Machine* [Instalação sonora] Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.
- João Onofre. (2007). *Box sized DIE featuring (...)* [Performance]. Cristina Guerra Conemporary Art, Lisboa.
- Luisa Cunha. (1994). *Do what you have to do* [Instalação sonora]. Coleção MAAT - Fundação EDP, Lisboa.
- Marijke van Warmerdam. (2012). *Drop* [Instalação sonora]. Museu Serralves, Porto.
- Susan Philipsz. (1997). *Metropola* [Performance]. Tanya Bonakdar Gallery, New York.