

RESUMO

O presente artigo propõe-se analisar a obra da artista portuguesa Ana Vidigal, focando particularmente os seus livros de artista, que funcionam como veículo para trabalhar a articulação de memórias individuais e coletivas da ditadura em Portugal. Nesse sentido, discutir-se-á a forma como Vidigal utiliza técnicas de sobreposição e recoleção de fragmentos diversos, misturando memória pessoal, familiar, política e cultural, para criar composições estéticas críticas sobre a ditadura, a guerra colonial e a condição da mulher, interpretando o seu processo criativo à luz de estudos sobre memória cultural e arquivo e explorando a ideia de memória produtiva e o papel do arquivo como ruína que se reconfigura através da prática artística. As reflexões de autores como Gilles Deleuze e Félix Guattari, Andreas Huyssen, Marianne Hirsch e Aleida Assmann, entre outros, são aqui convocadas para evidenciar o potencial do livro de artista como um espaço de diálogo entre passado e presente.

ABSTRACT

This article seeks to analyse the work of the Portuguese artist Ana Vidigal, focusing particularly on her artist's books, which serve as a vehicle for working on the articulation of individual and collective memories of the dictatorship in Portugal. In this sense, we will discuss how Vidigal uses techniques of collecting and overlaying various fragments, mixing personal, family, political, and cultural memory to create critical aesthetic compositions about the dictatorship, the colonial war, and the condition of women. Interpreting her creative process from the perspective of studies on cultural memory and archive we explore the idea of productive memory and the role of archives as ruins that are reconfigured through artistic practice. The reflections of authors such as Gilles Deleuze and Félix Guattari, Andreas Huyssen, Marianne Hirsch, and Aleida Assmann, among others, are called upon here to highlight the potential of the artist's book as a space for dialogue between past and present.

palavras-chave

ANA VIDIGAL
RUÍNA
MEMÓRIA
PÓS-DITADURA
PORTUGAL
LIVROS DE ARTISTA

keywords

ANA VIDIGAL
RUIN
MEMORY
POST-DICTATORSHIP
PORTUGAL
ARTISTS' BOOKS

ORCID: 0000-0002-2995-2158

<https://doi.org/10.34619/z8gm-xqif>

A Memória como Ruína, a Ruína da Memória: (Re)Configurações dos Resquícios de uma Ditadura nos Livros de Artista de Ana Vidigal

MÁRCIA OLIVEIRA
Centro de Estudos Humanísticos
da Universidade do Minho

Introdução

Fortemente marcada pela memória da ditadura e do pós-ditadura, e pelo confronto com o seu lastro na sociedade portuguesa, a obra de Ana Vidigal (Lisboa, 1960) encontra nos livros de artista um veículo para trabalhar um conjunto de memórias que se estendem do individual para o coletivo.¹ Esta prática artística ‘menor’, no sentido em que convoca ‘o agenciamento coletivo da enunciação’ (Deleuze e Guattari 2002: 41), estrutura-se a partir de um conjunto imprevisível e infinito de ‘pequenas coisas’ que emergem da vivência do quotidiano.

Sendo pintora, Ana Vidigal (que se formou no curso de Pintura pela Faculdade de Belas Artes de Lisboa em 1984) desde cedo desenvolveu aquilo a que chamou o seu ‘trabalho paralelo’, no qual se insere a sua prática no território dos livros de artista. Através da sobreposição de várias técnicas, como a colagem, a escrita ou o desenho, a artista recupera e reenquadra nestas obras elementos da(s) memória(s) pessoal, familiar, política e cultural criados a partir de uma perspetiva crítica das dinâmicas da nação colonizadora, problematizando a ideia do fim da ditadura, ou um pós-ditadura, a seguir à Revolução de Abril de 1974, que pôs termos a uma ditadura de quase cinco décadas (1933–1974) gizada por António de Oliveira Salazar. Destas composições emergem poderosas construções estéticas e críticas em torno de questões como o colonialismo e a condição da mulher na sociedade, entre muitos outros temas, dos quais se destaca também a Guerra Colonial (1961–1974),

¹ Este trabalho foi financiado através de fundos nacionais pela FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., através do projeto UID/00305/2025 e do projeto individual 10.54499/2021.00235.CEECIND/CP1664/CT0029.

travada pelo exército português contra os movimentos de libertação em países como Angola, Moçambique e Guiné-Bissau.

Esta metodologia ganha particular ímpeto nos seus livros de artista, expandindo o modelo do diário e de (re)coleção para lá da dimensão familiar e pessoal. A própria Ana Vidigal refere que muitas das suas obras, baseadas nas suas próprias impressões e vivências, têm sempre o potencial de desencadear nos outros algo diferente, ligado às suas próprias experiências. Diríamos, então, que aquilo a que o público acede é algo da ordem do coletivo, numa síntese entre memórias e imaginário. Como nota Margarida Calafate Ribeiro:

Assim, se podemos dizer que existe hoje em Portugal uma memória oficial em relação ao 25 de Abril de 1974, que é transmitida às gerações seguintes, o mesmo não se pode dizer em relação à herança colonial que esta revolução em si trazia. Dois acontecimentos passados, duas heranças que nos constituem como portugueses do século XXI: uma, ficou do lado do que devemos lembrar, o lado da comemoração para que não esqueçamos a luta contra a ditadura e a alegria da liberdade; outra, ficou do lado do que devemos esquecer, o lado do luto a medo pronunciado, não reconhecido publicamente, resultado de uma paz obtida pelo silêncio. Sabemos que o silêncio é essencial à memória e à história (Ribeiro 2020: 5).

Neste sentido, focar-nos-emos concretamente em alguns dos livros de artista de Ana Vidigal, realizados entre 2016 e 2022, que resulta de um processo híbrido que inclui a (re)coleção de fragmentos vários, materiais e imateriais, que remontam às memórias de uma ditadura. Esses fragmentos configuram-se como memórias do passado, mas reconfiguram-se como ruína de si próprios e desse passado que representam, antecipando o potencial de criar um imaginário livre de amarras ideológicas que permanecem operativas ainda no presente. Neste artigo, atentaremos nesse processo à luz de reflexões sobre memória cultural e as releituras da História a partir de um arquivo material.

Memória, arquivo, ruína

A omnipresença da memória na política e na cultura tem vindo a marcar as últimas décadas, e nenhum campo será porventura mais prolífico para a análise desta viragem, nos antípodas da esperança no ‘futuro’ e dos ‘futurismos’ do início do século XX, do que a produção artística. Tomamos aqui produção artística como um termo geral que consegue abarcar a amplitude da multiplicidade de cruzamentos conceptuais,

materiais e processuais que artistas visuais, cineastas, escritores, etc. frequentemente privilegiam. Andreas Huyssen nota esse fenômeno de transição da obsessão moderna com o futuro para uma outra fixação: a fixação com o passado e com a memória do passado. Diz o autor, então:

Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos últimos anos tem sido o surgimento da memória como uma preocupação cultural e política fundamental nas sociedades ocidentais, uma viragem para o passado que contrasta fortemente com a preferência pelo futuro tão característica das primeiras décadas da modernidade do século XX (Huyssen 2003: 7).²

Para Huyssen, esta viragem, cujo *locus* central se situa num acontecimento em particular, domina toda a questão. O Holocausto e o indissociável trauma a ele inerente podem resultar numa amnésia (a partir de Adorno e da sua ideia de esquecimento como resultado da cultura de massas), pela via da saturação e da inerente perda de significado histórico. Huyssen propõe, assim, um antídoto: uma política da memória produtiva que se caracteriza pelo ato de lembrar de modo crítico, reconhecendo que a memória é sempre parcial e transitória, sendo permeada pelo esquecimento.

Esta ideia de memória produtiva, dir-se-ia, pode aplicar-se às práticas artísticas no contexto da ‘globalização da memória’ (Huyssen 2003: 13), que emerge a partir dos processos de descolonização, dos estudos pós-coloniais e da emergência dos estudos da pós-memória, sendo que aqui ‘o Holocausto perde a sua natureza de índice de um evento histórico específico e passa a funcionar como metáfora para outras histórias e memórias traumáticas’ (Huyssen 2003: 14), numa constante entre o global e o local. Convocar aqui a produção teórica de Marianne Hirsch, Saidiya Hartman e Aleida Assmann dá-nos uma perspetiva deste arco. Tendo o Holocausto como ponto de partida, mas indo além dele, Hirsch (1992–1993) reflete acerca da transmissão intergeracional da memória do trauma através do conceito de pós-memória, isto é, a relação das segundas-gerações daqueles que viveram eventos traumáticos com as memórias desses mesmos eventos.

‘Pós-memória’ descreve a relação que a ‘geração seguinte’ tem com o trauma pessoal, coletivo e cultural daqueles que vieram antes — com experiências que ‘lembram’ apenas por meio das histórias, imagens e comportamentos com os quais cresceram. Mas essas experiências foram-lhes transmitidas de forma tão profunda e afetiva que parecem ser memórias por direito próprio. A conexão da pós-memória com o passado é, portanto, mediada não pela lembrança, mas antes pelo investimento na imaginação, na projeção e na criação. Crescer com

² Tradução minha. Todas as traduções seguintes são da minha autoria, exceto indicação contrária.

memórias herdadas avassaladoras, dominadas por narrativas que precederam o nosso nascimento ou a nossa consciência, significa o risco de ver as nossas próprias histórias de vida deslocadas, ou mesmo esvaziadas, pelos nossos antepassados. Significa ser moldado, ainda que indiretamente, por fragmentos traumáticos de eventos que ainda desafiam a reconstrução da narrativa e excedem a compreensão. Esses eventos aconteceram no passado, mas os seus efeitos continuam no presente. Esta é, acredito, a estrutura da pós-memória e o processo da sua geração (Hirsch 1992–1993: 5).

Essas são memórias, portanto, transmitidas por via familiar, por via do testemunho, das imagens que sobrevivem, mas também por via do espaço mediático coletivo, a História oficial, mas também a história dessa memória produtiva, como descreveu Huysen, isto é, mediada pela imaginação, pela reconfiguração, e, também, pela estética. De facto, esta problemática é tanto ética quanto estética, e relembra-nos essa dicotomia fundamental que nos foi trazida por Susan Sontag no seminal *On Photography*, salientando as limitações da fotografia enquanto ferramenta ética, sendo que:

[...] as qualidades particulares das fotografias tendem a ser absorvidas pelo *pathos* generalizado do tempo passado. A distância estética parece inerente à própria experiência de olhar para fotografias, mesmo que não imediatamente, certamente com o decorrer do tempo. O tempo acaba por colocar a maioria das fotografias, mesmo as mais amadoras, no nível da arte (Sontag 1977: 21).

A fotografia, como o cinema, tanta vezes tida como ferramenta de testemunho da História, surge como ferramenta essencial nesta construção da pós-memória, mas também no desenvolvimento das suas ramificações críticas, de certa forma ultrapassando a sua cristalização enquanto objeto estético e trazendo de volta o seu potencial ético. A própria autora de *The Generation of Postmemory* desenvolve uma reflexão sobre o papel da fotografia neste complexo processo de transmissão de memória, partindo de uma relação entre fotografias de família (da sua e de outras com as quais se cruzou), as dicotomias evocadas por estas (presença/ausência, vida/morte) e a natureza da sua sobrevivência no futuro, através da mediação de quem as vê:

É precisamente a natureza indexical da fotografia, o seu estatuto de relíquia, vestígio ou fetiche — a sua ligação direta com a presença material da pessoa fotografada — que intensifica o seu estatuto de presságio de morte e, simultânea e concomitantemente, a sua capacidade de significar vida (Hirsch 1992–1993: 6).

Do presente focado no futuro passámos, então, a um presente completamente focado no passado, facto também notado por Hartman (2008), autora que relaciona a memória histórica com a construção dos estados-nação. Aleida Assmann traz-nos ainda importantes considerações para esta discussão, na senda da viragem identificada por Huyssen. A autora nota aqui uma substancial diferença entre o século XIX, quando os estados se criaram pela força heroica, e o século XX, no contexto pós-colonial e pós-comunista, quando emergem novos estados na sequência de um percurso de dor e de trauma (Assmann 2015). Sendo a memória cultural transmitida entre gerações um aspeto comum a todas as culturas, Assmann distingue as estratégias de organização da informação que é transmitida, ora de repetição (como no caso da transmissão oral de conhecimento, rituais, etc.), ora de duração, nomeadamente a escrita e as imagens, sendo que a estas corresponde uma existência para lá do corpo. A memória cultural transforma-se, assim, num processo que pode ser construído (uma canonização) ou inconsciente (aqui se destacando as teorias de Aby Warburg e a psicanálise freudiana), e do qual resulta uma mitificação de teor nacionalista — a construção de narrativas nacionais que Peter Sloterdijk cunhou de ‘mitos políticos’ que protegem os estados das suas ações passadas (Sloterdijk cit. em Assmann 2015: 84). Conclui, então, Assmann:

Tornamo-nos mais suscetíveis a ‘eventos’ que simplesmente teriam ficado para trás, num passado que já não seria acessível. Teriam desaparecido completamente dos registos históricos, só agora reaparecendo através de vários meios, envolvendo testemunhos pessoais, novos padrões éticos e a reformulação histórica das narrativas nacionais (Assmann 2015: 85).

Diríamos que nos encontramos aqui no campo da subjetividade como testemunha perante a impossibilidade de falar do arquivo, como dela nos fala Giorgio Agamben no capítulo ‘The Archive and Testimony’ (1999). Colocando a tónica no sujeito, isto é, colocando a questão de quem tem a possibilidade do discurso, Agamben traz a lume também a questão fulcral de quais as condições para essa possibilidade existir, uma vez que é a autoridade que confere essa possibilidade. Saidiya Hartman aventa uma possibilidade: é através da subjetividade, ou da fabulação crítica, que o arquivo (a imagem, a escrita, o objeto...) ganha voz e espaço no processo de transmissão da memória cultural, desconstruindo o mito e reconfigurando-a. Trata-se de reconfigurar a memória reconfigurando o arquivo, problematizando-o, se tal for possível, para além dos limites da sua constituição (Hartman 2008: 11). Isto é, olhar para os vazios, para os silêncios, para as exclusões do arquivo e devolver-nos estórias imaginadas do que poderia ter sido. Mas,

também, dar a ver esses mesmos vazios, silêncios e exclusões para reconfigurar aquilo que nos é mostrado pelo arquivo e aquilo que a narrativa oficial nos conta.

Há, portanto, espaços, interstícios, na formação do arquivo que podem emergir na atualidade, por exemplo, quando há uma concatenação dos materiais de um arquivo com a subjetividade autobiográfica. São esses elementos subjetivos que vão pôr em causa a totalidade do arquivo, a objetividade da história e expor os mecanismos subjacentes a essas formações ou construções de conhecimento, pois 'não há poder político sem o controlo do arquivo, ou até mesmo da própria memória. Uma democratização de facto pode sempre ser medida através deste critério essencial: o acesso ao arquivo e a participação na sua constituição e na sua interpretação' (Derrida 1996: 4).

De facto, Hal Foster tinha já notado a predileção pelas práticas de arquivo na arte da contemporaneidade, através de artistas que trabalham eles próprios como arquivistas, não só comentando eventos históricos e arquivos oficiais, mas complicando essa(s) história(s) com a sua visão subjetiva e criando um conhecimento alternativo, ou uma contramemória a partir de um vasto e múltiplo conjunto de fontes. Diz-nos, então, Foster que 'essas fontes são familiares, obtidas nos arquivos da cultura de massas, para garantir uma legibilidade que pode ser alterada ou desvirtuada; mas também podem ser obscuras, resgatadas por um gesto de conhecimento alternativo ou contra-memória' (Foster 2004: 4).

A proliferação de trabalhos documentais e de arquivo no contexto português dão-nos conta do esforço dessa reconfiguração da memória, quer em relação ao colonialismo, quer em relação à ditadura e ao período que se segue ao seu desmantelamento. O cinema, ou a imagem em movimento, tem sido um dos principais instrumentos dessa reconfiguração e do questionamento de um imaginário coletivo pautado mais pelo esquecimento (a amnésia) do que propriamente pela memória. A urgência da problematização do arquivo emerge no campo artístico com enorme relevância no contexto português sobretudo a partir das primeiras décadas do século XXI, permeando produções visuais, artísticas e cinematográficas.

Veja-se apenas, a título de exemplo, o trabalho de cineastas como Susana de Sousa Dias, com *Still Life* (2005), que justapõe imagens filmadas pela ditadura portuguesa com imagens do quotidiano, assim evidenciando os efeitos do controlo e autoritarismo do regime; e *48* (2010), em que a estratégia de justaposição apresenta um conjunto de fotografias de arquivo de presos políticos retiradas do arquivo da PIDE com os seus próprios testemunhos; ou Margarida Cardoso, com obras como *Kuxa Kanema — O Nascimento do Cinema* (2003) ou *Natal 71*. Artistas como Filipa César, que trabalhou a destruição e sobrevivência do arquivo cinematográfico da Guiné-Bissau em *Spell Reel* (2017), e Ana Vidigal, com veremos adiante, cujo trabalho se alinha, na nossa perspetiva, com o diagnóstico de Huyssen acerca

das possibilidades de representação do passado: ‘Uma vez reconhecida a lacuna entre a realidade e a sua representação na linguagem ou na imagem, devemos, em princípio, estar abertos a muitas possibilidades diferentes de representar o real e as suas memórias’ (Huysen 2003: 19).

Entre realidade e representação há, então, através do arquivo e, sobretudo, dos seus fragmentos, uma sucessão de espaços vazios (ou esvaziados) deixado pela estrutura própria do arquivo material ou imagético, pequenas ‘falhas’ com potencial sísmico entre fragmentos do passado que nos surgem no presente como ruínas desse mesmo passado, sendo esses espaços preenchidos (pela via da imaginação, da subjetividade, da fabulação crítica) e remontados, reconfigurados, em novas estórias, imagens, memórias. Convocamos então, aqui, a fragmentação inerente a qualquer arquivo. A própria definição de arquivo no dicionário evidencia algumas das suas principais características, mas também a sua problemática: é um conjunto de documentos (material) que se assumem como prova ou evidência do passado e que contam uma história, mas também o lugar onde esses documentos são acumulados. Recorrendo à dicionarização do conceito, um arquivo pode referir-se a 1) um ‘conjunto de *documentos* manuscritos e acumulados no decurso das atividades de uma entidade pública ou privada [...] posteriormente conservados como *prova ou evidência do passado* [...]’; 2) um ‘conjunto de documentos relativos à *história* de um país, região, cidade, instituição, família, pessoa, etc.’; ou 3) um ‘recinto [*lugar*] onde se guardam esses documentos [...]’ (Houaiss 2001: 182; ênfase adicionada).

A concatenação entre memória e fragmento poderá, então, dizer-se basilar a qualquer arquivo, instituindo-se o arquivo como sistema de funcionamento e como prática de natureza fragmentária. Relembrando Foucault, ‘na sua totalidade, o arquivo não é descritível; e é incontornável na sua atualidade. Dã-se por fragmentos, regiões e níveis, tanto melhor e tanto mais nitidamente, sem dúvida, quanto mais o tempo dele nos separa’ (Foucault 2018: 179). Há então, no arquivo, segundo Foucault, uma descontinuidade entre aquele que é o nosso tempo e o tempo da história, descontinuidade essa que transforma o fragmento que compõe o arquivo em ruína, assumindo-se aqui o termo *ruína* na sua duplicidade semântica, isto é, ruína enquanto *vestígio* da destruição de um bem material outrora *inteiro*, e metaforicamente, enquanto referente de um estado de declínio ou decadência de algo (de natureza material ou simbólica) (Foucault 2018: 179; ênfase adicionada).

Teríamos, então, o arquivo como um conjunto de ruínas do passado, desconexas ou amplamente organizadas, sendo a sua reorganização indispensável para uma reconfiguração desse passado se possa operar. Como nota Brian Dillon (2011: 11), os paradoxos (temporais e históricos) são parte integrante do conceito, que integra não só a consciência da passagem do tempo, mas também uma estrutura que organiza fragmentos dessa ruína, assim lhe atribuindo um sentido.

O livro de artista como prática *menor*?

Ana Vidigal identifica muito do seu trabalho em formatos alternativos à pintura e constituídos de diversos fragmentos como ‘trabalho paralelo’. Como nota a artista:

Sempre fiz colagens. E sempre utilizei coisas apanhadas. Hoje tenho pena de algumas colagens que utilizei, tê-las utilizado com pintura por cima. Por hoje, se as tivesse novamente, utilizava-as a cru. Começo a fazer o chamado ‘trabalho paralelo’ quando começo a perceber que quem decide sou eu. Que escuso de ‘camuflar’ (Ana Vidigal cit. em Brito e Dinis 2009: 11).

Neste conjunto incluem-se os seus livros de artista, também realizados em pequenos intervalos entre a realização de pinturas de grande formato, indicando um processo mais reflexivo, e que têm vindo a assumir crescente relevância no todo da sua obra. Também podemos abordar este conjunto, e em geral o livro de artista enquanto objeto de arte, a partir do conceito de ‘literatura menor’, como formulado por Deleuze e Guattari a propósito de Franz Kafka (Deleuze e Guattari 2002). Mas o que é, ou como se constitui, uma ‘literatura menor’? Constitui-se pela desterritorialização da língua maior por uma minoria; literatura menor é literatura revolucionária, sendo que podemos servir-nos deste conceito, trocando (traduzindo) língua, por linguagem, neste caso linguagem artística, sendo a linguagem artística frequentemente equivalente à tal narrativa totalizante.

E como se caracteriza, então, a desterritorialização operada por estes objetos ditos ‘livros de artista’, e como é que essa desterritorialização modifica a linguagem maior, a linguagem artística, a linguagem da narrativa dominante? Desterritorialização implica movimento, fluxo, tal como estas obras, cujas características permitem um fluxo de ideias, de experiências, de imagens, mas também de matérias (no sentido mais estrito de materiais) que são descontextualizadas, reconfiguradas, (re) significadas em diferentes espaços e em diferentes temporalidades através do gesto criativo (Oliveira 2020), num fluxo que se exprime na própria materialidade do livro de artista.

Este fluxo exige um contacto relacional físico com o sujeito que lê/vê a obra que não foi apenas pintada, desenhada, escrita, montada, fotografada. Na maior parte dos casos, o objeto final resulta de uma multiplicidade dessas práticas, funcionando como um desafio ao olhar, à leitura e às mais convencionais formas de interpretação de qualquer objecto cultural. De facto, o livro de artista tem na sua base mais uma processualidade constante (que continua através da relação com o sujeito que com ele se relaciona). Há neles sempre uma dicotomia constante entre

ler e ver/olhar, embora vá muito além da dicotomia texto/imagem (cf. Dietrich 2017: 62–75). Numa tentativa de compreender e classificar o gesto que o livro de artista exige do seu leitor, Lucy Lippard chamou-lhe *skimming*, um fazer correr que ‘se encontra algures entre o ato de ler e o de olhar’ (Lippard 1978: 73), verdadeiro desafio a ambas as práticas conforme as entendemos habitualmente.

A multiplicidade que caracteriza o objecto assim designado, livro de artista, estende-se à variedade de formatos infinitos, de materiais e de processos, mas também aos sentidos que convoca — tactilidade, visualidade, movimento, etc.: todos compõem um quadro no qual as potencialidades em termos de produção e de receção do livro de artista se configuram como infinitas. Sendo habitual a arrumação dos livros de artista em diferentes categorias (fólio, livro-caixa, livro-objeto, etc.), consideramos que esse exercício não é aqui indispensável, já que a leitura que pretendemos apresentar destes trabalhos de Ana Vidigal está mais intrinsecamente relacionada com os seus processos de criação e receção do que propriamente com a categorização dos objetos artísticos finais.

Seguimos aqui Anne Moeglin-Delcroix, que, nos seus variados estudos sobre livros de artista a partir de inícios do século XX, tem vindo a focar a sua análise sobretudo em qual ‘o tipo de relação que se estabelece entre o livresco e o artístico’ (Moeglin-Delcroix 1997: 8), sendo que o que determina a sua especificidade é, sobretudo, uma libertação das habituais conceções e relações entre livro e arte, sem esquecer a sua materialidade:

Embora seja um livro verdadeiro, se assim o podemos dizer, um livro que nos é banal e familiar, fabricado como os nossos livros comuns, o livro de artista não deixa de responder a um projeto artístico específico. É totalmente livre, sendo plenamente arte; talvez seja ainda mais livro por ser arte (Moeglin-Delcroix 1997: 8).

Sendo um espaço, ou uma ‘zona de atividade’, como formula Johanna Drucker, ‘concebido na interseção de diferentes disciplinas, áreas e ideias’ (Drucker 1995: 1), o livro de artista não deixa de ser também da ordem de uma temporalidade, sobretudo se atentarmos num largo conjunto de livros de artista que se constituem a partir de materiais de arquivo à procura de uma articulação com a história.

Desde Warburg, pelo menos, passámos a pensar na história como uma ressignificação constante realizada através de imagens ou de símbolos que ressurgem mnemonicamente (Warburg 2000), isto é, através de associações que permitem a própria sobrevivência do passado. Eis aqui a base de um empreendimento teórico que visava sobretudo entender o fenómeno da ‘memória coletiva e as funções sociais da arte’, como é referido por Kurt W. Forster (1976: 169). Como de resto também notou Walter Benjamin:

[...] a maneira como o passado recebe a impressão de uma atualidade mais avançada é dada pela *imagem* na qual ele está compreendido. E essa penetração dialética, essa capacidade de tornar presentes as correlações passadas, é a prova da verdade da ação presente. Isso significa que ela acende o pavio do explosivo que jaz naquilo que foi (Walter Benjamin cit. em Didi-Huberman 2015: 5) [sublinhado nosso; itálico no original].

De facto, o que aqui desperta interesse na contemporaneidade não é tanto um método de olhar para o significado das imagens e dos signos, decifrando-o, mas mais ‘a natureza da comunicação e a subsequente transformação desses signos’, como nota Forster na introdução a *Aby Warburg: The Renewal of Pagan Antiquity* (Warburg 1999: 2), dada a centralidade que os processos históricos e culturais assumiram na metodologia warburguiana. As potencialidades de interpretação vão assim além da própria imagem e do próprio signo, encontrando-se com o gesto artístico e, diríamos, com a própria ‘localização’ do artista e do leitor. Diríamos que o livro de artista cujo papel tem vindo assumir uma enorme centralidade na arte ocidental a partir de meados do século XX,³ é um local privilegiado para esse encontro, sobretudo quando o gesto artístico se presta a tentar lançar algum tipo de compreensão alternativa do passado, da memória à pós-memória. Esta dinâmica está bastante presente no processo de Ana Vidigal, acabando por se estender para além dos livros de artista.

Ana Vidigal e o papel da memória

O arquivo não existe apenas como um depósito neutro de documentos do passado, já que, como nos recorda Griselda Pollock, este ‘não se encontra apenas impregnado de relações de poder, de seleções e de exclusões que ajudam a dar uma certa forma ao sentido do passado que reconstruímos. Este é também formado pelos nossos desejos, pelas nossas fantasias e pelas nossas ansiedades’ (Pollock 2007: 275). Esta dimensão pessoal, subjetiva e quase autobiográfica é um aspeto central no trabalho de Ana Vidigal, cuja obra e processo artístico resultam de um esforço de ressignificação permanente, produzindo obras que se baseiam fortemente nas memórias e nos silêncios, individuais e coletivos, da Guerra Colonial portuguesa e do Estado Novo: o processo criativo da artista é desencadeado pelas características materiais e formais de inúmeros objetos, como cartões-postais, que se misturam com as suas próprias memórias dos tempos ditatoriais e do pós-ditadura, das histórias da (sua) família e da percepção individual da história (ou seja, do tempo que atravessa os próprios acontecimentos históricos).

³ Johanna Drucker designou mesmo o século XX como o ‘século dos Livros de Artista’ (Drucker 1995).

O referido ‘trabalho paralelo’ de Vidigal emana do contacto e da pesquisa dentro do seu próprio arquivo pessoal, prática que remonta à sua infância, como a artista descreve em entrevista a Helena Mendes Pereira a propósito da exposição ‘Dias de Verão: uma Espécie de Antologia de Ana Vidigal’ (2025):

A minha avó guardava tudo o que era assim coisas de família e tinha um sótão muito grande e ela tinha tudo muito bem guardado em caixinhas. Eu dei cabo de muita coisa, mas porque me foi permitido. Porque a minha avó disse-me: podes utilizar tudo o que está nestas caixas. Primeiro foi: podes mexer em tudo o que está nestas caixas. Eu era miúda, portanto eu abria e logicamente já não guardava da mesma maneira. Já havia coisas baralhadas. E depois, quando já era mais crescidinha e já estava na escola de belas-artes, ela disse-me sempre que eu poderia usar esses papéis como eu quisesse. [...] Eram coisas de família, cadernos do meu pai, livros de banda desenhada do meu pai, panos bordados para as minhas avós, para as minhas tias, esse tipo de coisas que eu utilizo e algumas que eu nunca utilizei, mas pode ser que ainda venha a utilizar.⁴

A prática de abrir caixas, de vasculhar um arquivo que a artista foi não só mantendo, mas também construindo ao longo de várias décadas, manteve-se como parte integrante do processo criativo até hoje:

[...] quando quero começar alguma coisa, vou ao armazém, àquilo que eu costumo [fazer que é] abrir caixas. E, quando eu abro as caixas, materiais que eu já não via há muito tempo, ou que eu já nem me lembrava que tinha guardado. E, a partir daí, desenvolve-se todo um trabalho que não tem nada a ver com o que já foi feito, muitas vezes com esse mesmo material, mas há dez anos atrás.⁵

Na obra *Penélope* (2000), por exemplo, deparamo-nos com uma colcha composta pela junção de aerogramas, cartas trocadas entre o pai da artista e a sua mãe durante o período em que serviu na Guerra Colonial na Guiné. Essas cartas foram compostas num todo em forma de colcha, cobrindo uma cama, encontrando-se seladas dentro de sacos plásticos de forma a que estejam inacessíveis ao público por se tratarem de mensagens que a artista considerava da esfera da intimidade dos pais (e que, aliás, a própria nunca leu), formando uma peça que estabelece um diálogo profundo entre a experiência individual e a história coletiva. Aqui, a referência ao mito clássico de Penélope, a esposa de Ulisses, que espera pelo retorno do marido, relaciona-se diretamente com a espera da esposa pelo marido que combate na guerra.

⁴ Vidigal, Ana. 2025. ‘Dias de Verão: uma Espécie de Antologia de Ana Vidigal.’ Entrevista em vídeo. Publicado a 15 de julho de 2025, pela ZET Galeria de Arte. YouTube, 22:13. <https://www.youtube.com/watch?v=NWQGloZoses>.

⁵ Vidigal, Ana. 2025. ‘Dias de Verão: uma Espécie de Antologia de Ana Vidigal.’ Entrevista em vídeo. Publicado a 15 de julho de 2025. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NWQGloZoses>.

Há aqui um fluxo temporal e geográfico: mensagens que circulam entre continentes, entre uma casa de família em Lisboa e uma base militar na Guiné, entre um tempo passado e um tempo presente, que olha para estes resquícios materiais, os reorganiza e reconfigura os seus sentidos. Um novo sentido desta história emerge, portanto, da releitura, feita pela artista através da prática e pelo recetor da obra, que cria interpretações e relações com a mesma. No caso de *Penélope*, os aerogramas deixam de ser apenas uma forma de comunicação pessoal e íntima para passar a representar um sentimento coletivo de dor, de afastamento, de ausência e de perda em relação àqueles que se encontravam a combater numa guerra cujo sentido é aqui também questionado.

Foi de uma caixa que emergiu também uma outra obra em que Ana Vidigal produziu numa relação mais direta com a Guerra Colonial, tema bastante presente na sua obra, ‘costurando’⁶ as suas memórias de infância com a sua percepção atual quer do conflito, quer da própria ditadura em Portugal. Na instalação *VOID* (2007), Vidigal socorre-se de um conjunto de fotografias de família, das suas memórias e do ‘vazio’ provocado pela ausência do pai durante a sua estada na guerra, tendo como ponto de partida uma fotografia do seu quarto em criança da época que é fielmente reproduzido na instalação. Para além da cama, das estantes, os livros, a caixa de bolachas da marca Elba na qual ainda se guardam cartas e desenhos enviados para o pai nessa época, a mesinha de cabeceira. Na cama, uma colcha como a de *Penélope*, formada de postais encapsulados em pequenas bolsas de plástico, simultaneamente visíveis e inacessíveis; nas paredes, um conjunto de babetes com textos de missivas, fotografias e recortes que remetem para o ambiente familiar e a infância do irmão mais novo de Vidigal. A relação entre as diferentes perspetivas que evocam é clara:

[...] um é a guerra das mulheres, o outro é a guerra das crianças. [...] A *Penélope* é sobre as cartas que o meu pai mandava para a minha mãe e a minha mãe para ele; e o *VOID* é sobre nós enquanto crianças, com ausência do pai (Ana Vidigal cit. em Oliveira 2022: 227).

O uso de materiais fotográficos de arquivo, quer do seu arquivo familiar, quer de outras fontes, naquilo que podemos designar como um ‘arquivo coletivo perdido’ é central na totalidade do trabalho de Vidigal — seja ele pintura, seja ‘trabalho paralelo’ —, mas evidencia-se de forma particularmente relevante nos seus livros de artista, como por exemplo *Caderno V* (2000—em processo) [Fig. 1]. Como notou Isabel Carlos, Ana Vidigal opera uma crítica social e de costumes, mas fá-lo de uma forma muito particular, sendo ‘alguém que “arruma” a história por cores e imagens, e não por datas e factos’ (Isabel Carlos cit. em Vidigal 2010: 12).

⁶ Uso o termo ‘costura’ a partir da ideia de ‘costura da memória’, desenvolvida pela artista brasileira Rosana Paulino na sua obra.



Fig. 1 Ana Vidigal, *Caderno V*, 2020
— em processo (vista da exposição ‘Matéria
Impressa, Matéria Nômada’. Museu Nogueira
da Silva, Braga, 2022). Fotografia de Nuno
Guimarães.

Neste sentido, diríamos também, arruma a história por pequenos eventos; os eventos menores da intimidade e do quotidiano do indivíduo que estão ligados ao quadro mais geral das ‘coisas’.

A forma como os contextos e as histórias, neste caso as histórias pessoais e familiares que são um reflexo da história do país, influenciam a nossa forma de ver e a (sua) forma de fazer (arte) através de uma construção baseada em imagens, documentos, materiais, performances, teorias e testemunhos existentes — sendo que todos estes elementos são já, em si, *migrações* intertextuais e mediadas. Há um fluxo de fragmentos de imagens e de materiais, mas também de afetos de percepções, as ‘pequenas coisas’ e o quotidiano, transformados em matéria poética e política através de uma prática de (re)colecção como gesto de montagem e reconstrução da memória. Esta prática exprime-se não só nos objectos mas também no próprio processo artístico de Ana Vidigal.

Nos seus livros, Ana Vidigal remete a um modelo de recolecção que é familiar e pessoal, sem dúvida, mas que ultrapassa essa dimensão. No seu trabalho, ao sobrepor várias técnicas à pintura, Ana Vidigal recupera elementos da memória pessoal, familiar, política e cultural criados a partir da perspectiva de uma nação colonizadora. Dessas composições, emergem construções estéticas e críticas poderosas em torno de questões como o colonialismo e a condição da mulher na



Fig. 2 Ana Vidigal, *Caderno V*, 2020 — em processo (pormenor). Fotografia da autora.

sociedade, entre muitos outros temas. A própria Ana Vidigal mencionou que essas obras, baseadas em suas próprias impressões e experiências, sempre têm o potencial de despertar nos outros algo diferente, ligado às suas próprias experiências.⁷

No entanto, aquilo a que o público acede é algo da ordem do coletivo. *Caderno V* resulta de um processo fragmentário, um livro no qual são justapostos nas diferentes páginas, ao longo de vários anos, diversos elementos variados como fotografias, recortes de jornais e revistas femininas, citações de várias obras literárias, texto manuscrito pela artista, lãs, embrulhos de chocolate, terminando com uma sequência de jogos de labirintos publicados em jornais antigos, antiguidade denunciada pelo amarelecimento do papel [Fig. 2]. Aqui, onde encontramos várias fotografias de mulheres anônimas com a legenda ‘esposa do soldado desconhecido’, o hibridismo do trabalho de Vidigal torna-se evidente.

Caderno V surge como dispositivo de reimaginação do passado, uma ‘fabulação crítica’, como define Hartman (2008), num momento que, como nota também Huyssen (2003: 99): ‘é necessário haver discriminação e memória produtiva’. Essas

⁷ ‘[...] As pessoas da equipa que estava a montar a exposição, que nem era da Gulbenkian, estavam muito silenciosas a trabalhar, e quando chega a altura de montar o VOID, há um que começa a falar. “Ah, eu estive na Guerra Colonial!”. Todos tinham feito a Guerra Colonial, todos tinham estado não sei onde e começaram a falar. Foi impressionante. Todos aqueles homens que estavam ali, eram para aí uns sete, oito, tinham feito a Guerra Colonial. Não conheço praticamente ninguém da minha geração que não tenha tido alguém na Guerra. E, no entanto, era um assunto que depois do 25 de Abril ninguém falava. É que ninguém falava! E eu só trabalho sobre aquilo que são experiências minhas e o meu caso foi um dos mais felizes da Guerra Colonial, não é, porque não teve consequências de maior para nós’ (Vidigal cit. em Oliveira 2022: 228).



Fig. 3 Ana Vidigal, *Caderno V*, 2020
— em processo (pormenor). Fotografia da autora

fotografias foram descobertas/encontradas em processo deambulatório na Feira da Lada,⁸ em Lisboa, quando a artista reparou que havia muitos retratos de mulheres sozinhas. Este encontro despertou a imaginação da artista, focando-se na perspectiva destas mulheres cujos retratos se perderam no tempo na história. As fotografias destas mulheres sucedem-se ao longo do livro, às quais Vidigal acrescentou um elemento gráfico: um círculo vermelho em torno do rosto de cada mulher, a fazer lembrar um alvo. O círculo surge mais à frente no livro em algumas fotografias não identificadas, mas de uma forma bastante diferente: nestas fotografias, uma criança que joga à bola, um casal (homem e mulher) e duas mulheres. Dois retratos semelhantes, a preto e branco, em frente a uma casa. A mesma casa, a mesma mulher com o rosto recortado num círculo posteriormente colado na parte lateral da fotografia [Fig. 3].

Não sabemos qual o papel da mulher em cada um destes pares, que parentesco os liga, mas sobressai através da intervenção artística na fotografia a instrumentalização das mulheres pelo ideário da ditadura e, frequentemente, o jogo de sorte

⁸ Mercado de artigos usados e velharias cuja origem remonta ao século XIII.

(talvez seja para aí que remete o jogo infantil ‘quantos-queres’ na página oposta a uma destas imagens). E é precisamente a um desses tipos de instrumentalização, as chamadas madrinhas de guerra, que enviavam fotografia para os combatentes da Guerra Colonial, que estas mulheres anónimas também podem ser associadas.⁹ Vidigal resgata-as assim do silêncio a que foram remetidas, dessa instrumentalização, focando os seus rostos e, logo, a sua identidade e individualidade sempre negadas. ‘Mais uma vez, estou a olhar para o papel submisso das mulheres e filhas desses homens que esperavam pacificamente que o regime causasse as suas mortes’, diz a artista.

Nesse sentido, o livro de artista de 2016, *Caixa Negra*,¹⁰ em formato caixa, é muito relevante. Nele, Vidigal traz a lume o silêncio do racismo em Portugal e as raízes muito profundas desse racismo, que também está presente na linguagem e, obviamente, nas imagens que foram fundamentais na construção ideológica do regime e na legitimação dessa mesma construção. Trata-se de uma série de intervenções em postais com fotografias de nativos trazidas de África pelo bisavô de Ana Vidigal, que participou nas expedições colonialistas portuguesas em Moçambique no século XIX. O seu bisavô trouxe esses postais para os mostrar à sua família, esposa e filhos, para estes verem ‘como era África’, como referiu a própria Ana Vidigal em conversa com a autora a propósito deste trabalho.

Os postais foram trabalhados com intervenções plásticas, nomeadamente pequenos autocolantes coloridos e fitas-cola com padrões vários, como se operando uma cisão na dicotomia preto/branco e inerente metonímia moral, evocada pelas fotografias tiradas pelos colonos aos povos originários. Além das intervenções visuais, há elementos linguísticos significativos, nomeadamente frases retiradas de um dicionário de provérbios organizado por palavras. Vidigal procurou os provérbios associados à palavra ‘negro’ — ditos de uso popular outrora generalizados e culturalmente aceites, profundamente racistas, explícita ou metaforicamente. Por exemplo ‘negra é a pimenta e todos comem dela’, transcrito a grafite por debaixo do retrato de uma jovem negra, sorridente, de torso nu e olhos tapados pela colagem azul e vermelha (a legenda do postal refere apenas um ‘busto de rapariga’, de Angola) [Fig. 4].

Identificamos aqui certamente a dificuldade evocada por Saidiya Hartman na reprodução de representações fotográficas de corpos negros, anónimos, difícil de fazer sem que se reproduza o discurso de violência originário através da sua apropriação. No entanto, ao contrário de *Caderno V*, onde podemos encontrar um processo de ‘fabulação crítica’ que nos traz à consciência a instrumentalização das mulheres pelo próprio Estado Novo, com esta *Caixa Negra* expõe-se não só o racismo explícito das imagens, mas também todo um sistema de exploração colonial, pela função perversa das fotografias, tiradas para serem transformadas em postais, com

⁹ As ‘madrinhas de guerra’ comunicavam com milhares de soldados que combatiam na Guerra Colonial via aerograma, serviço que permitia a comunicação entre as famílias durante o conflito. Esta figura, inspirada na madrinha de guerra da Primeira Guerra Mundial, cumpriu o seu papel entre 1961 e 1974. Como nota Fernando Martins, ‘tendo sido uma criação (ou reinvenção) do MNF, as “madrinhas de guerra” foram uma peça de uma vasta e eficiente máquina de propaganda político-ideológica’ (Martins 2011: 81).

¹⁰ Todas as páginas foram publicadas em versão fac-similada no catálogo da exposição ‘Dias de Verão: uma Espécie de Antologia de Ana Vidigal’, na Zet Gallery, em Braga (Mendes Pereira 2025).



Fig. 4 Ana Vidigal, *Caixa Negra*, 2016 (vista da exposição 'Matéria Impressa, Matéria Nômada'. Museu Nogueira da Silva, Braga, 2022). Fotografia de Nuno Guimarães.

uma intenção etnográfica e até lúdica sustentada pela instrumentalização do corpo e da cultura negros. E se há de facto um descompasso entre cada imagem, a sua legenda (provérbio) e a intervenção plástica: uma espécie de fricção que nos confronta com a memória silenciada do passado colonial: 'negro suando, branco dançando', escreve Vidigal por debaixo de um postal identificado como sendo a fotografia de um 'atirador de zagaia' de Bailundo (Angola). O atirador está escondido por detrás de uma profusão de pequenas bolinhas coloridas (dançantes?), apenas se deixando entrever o braço com o arco e flecha artesanais — a luta *versus* a animada carnificina colonial que a narrativa oficial silencia?

O ponto de vista da artista Ana Vidigal hoje não é certamente o ponto de vista de Ana Vidigal criança que é evocado em *VOID*, mas talvez haja uma correspon-

dência entre a visão da criança sobre o que estava a acontecer e o processo artístico — abrir as caixas é ato de extrema curiosidade, de busca, de procura¹¹ —, arrumando imagens, palavras, símbolos, ideologia e extraindo um outro sentido deles. Preencher o vazio deixado pelo pai sentido pela criança com a acumulação de assemblagem de imagens, palavras, materiais, mas também os vazios deixados pela narrativa oficial da ditadura e da própria Guerra Colonial. Crítica da moralidade imposta pelo Estado Novo, que foi mantida e transmitida intergeracionalmente.

Ana Vidigal utiliza, em toda a sua obra, estratégias e materiais lúdicos, aparentemente vazios, que, no entanto, têm a capacidade de evocar silêncios coletivos através de um falar individual e íntimo. De facto, é o individual que fala em cada fragmento, em cada fotografia, em cada carta, em cada postal, em cada diário. E o livro de artista parece surgir no trabalho de Vidigal como veículo particularmente eficaz nessa crítica da memória funcionando como experiência partilhada a partir de um conjunto de ‘ruínas’ (fragmentos aparentemente desconexos, esquecidos, e, até, inócuos), materiais do passado. Esses fragmentos remetem à ditadura e a temas associados, como a Guerra Colonial¹² ou o papel das mulheres e da sua subalternização na estrutura ideológica do Estado Novo, cuja atualidade política se mantém operativa na sociedade portuguesa.

É, de facto, relevante que o registo fotográfico seja um dos principais dispositivos de memória dos quais Vidigal se socorre, não só resgatando e pondo em evidência a complexidade do momento e do contexto em que foram produzidas, mas também acrescentando-lhes camadas do seu olhar crítico no presente. Relembramos Hirsch, que salienta que a fotografia medeia a relação entre as diferentes gerações porque invoca a ideia de morte e de perda, e ao mesmo tempo, desperta em quem a olha um certo modo de ver que exige uma narrativa que, frequentemente, não foi contada (Hirsch 1992–1993: 9). Note-se a particularidade de que esta narrativa não tem de corresponder necessariamente ao que aconteceu no momento em que a fotografia foi efetivamente tirada, podendo a imagem invocar um acontecimento outro (ou, até, uma fabulação, diríamos nós). Logo, ‘o espectador preenche aquilo que a imagem deixa de fora’ (Hirsch 1992–1993: 9).

Concluimos com uma nota sobre este formato artístico: de facto, a forma como se ‘vê’ um livro é muito diferente de como se olha para uma pintura, na sua sequência de verso e reverso. O livro impõe uma forma de olhar para dentro, exige um adentrar no objeto, nas suas evocações, nas suas histórias (de)compostas e ainda por compor. Exige-nos um outro tipo de olhar, para nós, para o outro, cuja natureza talvez esteja ainda por ser definida, mas que sem dúvida nos inquieta. E é esta inquietação que Ana Vidigal consegue ativar através da reconfiguração de materiais na sua obra e nos seus livros de artista em particular — resquícios — da cultura popular e familiar de Portugal que formam um arquivo subterrâneo que

¹¹ ‘O abrir caixas para mim é uma coisa fascinante, porque tenho essa memória de infância, de abrir caixas e gavetas.’ Ana Vidigal em entrevista a Susana Pomba in Brito e Dinis 2009: 13.

¹² Para os países africanos que então lutavam pelo fim do processo de colonização, o conflito é referido como Guerras da Libertação.

remete a um antes e a um depois da ditadura, mostrando que a crítica cultural e política do pós-ditadura não é unicamente matéria do passado, mas também uma ‘história de regressos’ (Ribeiro 2004), ou uma história que se expande no presente a partir da memória e das ruínas dessa memória.

Referências

- Agamben, Giorgio. 1999. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Traduzido por Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books.
- Assmann, Aleida. 2015. ‘Theories of Cultural Memory and the Concept of “Afterlife”.’ In *Afterlife of Events: Perspectives on Mnemohistory*, ed. Marek Tamm, 79-94. London: Palgrave Macmillan.
- Brito, Rui, e Hugo Dinis, coord. 2009. *Ana Vidigal*. Lisboa: Galeria 111.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. 2002. *Kafka: para uma Literatura Menor*. Traduzido por Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Derrida, Jacques. 1996. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Traduzido por Eric Prenowitz. Chicago: University of Chicago Press.
- Didi-Huberman, Georges. 2015. *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Traduzido por Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Dietrich, Keith. 2017. ‘Between the Folds: The Struggle Between Images and Texts with Reference to Selected Artists’ Books.’ In *Booknesses: Artists’ Books from the Jack Ginsberg Collection*, ed. David Paton, 62-75. Johannesburg: University of Johannesburg.
- Dillon, Brian, ed. 2011. *Ruins. Documents of Contemporary Art series*. Cambridge, MA: MIT Press / Whitechapel Gallery.
- Drucker, Johanna. 1995. *The Century of Artists’ Books*. New York: Granary Books.
- Forster, K. W. 1976. ‘Aby Warburg’s History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images.’ *Daedalus* 105 (1): 169-176.
- Foster, Hal. 2004. ‘An Archival Impulse.’ *October* 110 (Autumn): 3-22.
- Foucault, Michel. 2018. *A Arqueologia do Saber*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Edições 70.
- Hartman, Saidiya. 2008. ‘Venus in Two Acts.’ *Small Axe* 12 (2): 1-14.

- Hirsch, Marianne. 1992–93. 'Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory.' *Discourse* 15 (2): 3–29.
- Houaiss, Antônio, Mauro de Salles Villar, e Francisco Manoel de Mello Franco, eds. 2009. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Vol. 1*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Huysen, Andreas. 2003. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Lippard, Lucy R. 1978. 'Surprises: Some Women Artists' Books.' *Chrysalis* (5): 71–84.
- Martins, Fernando. 2011. 'Amor em Tempo de Guerra: as "Madrinhas de Guerra" no Contexto da Guerra Colonial Portuguesa (1961–1974).' *Historiæ* 2 (2): 75–88.
- Mendes Pereira, Helena, com. 2025. *Dias de Verão: uma Espécie de Antologia de Ana Vidigal*. Braga: Zet Gallery.
- Moeglin-Delcroix, Anne. 1997. *Esthétique du Livre d'Artiste: 1960–1980*. Paris: Jean Michel Place / Bibliothèque nationale de France.
- Oliveira, Márcia. 2020. 'Matéria Impressa, Matéria Nômada: sobre o Potencial Ideológico das Publicações de Artista.' *Diacrítica* 34 (2): 132–47. <https://doi.org/10.21814/diacritica.4985>.
- Oliveira, Márcia. 2022. 'Ana Vidigal. "Eu Vejo Sempre Tudo como Pintora." (Entrevista).' In *Mulheres, Artes e Ditadura. Diálogos Interartísticos e Narrativas da Memória*, ed. M. Oliveira, A. G. Macedo, M. E. Pereira e J. Passos, 220–32. Braga: Universidade do Minho.
- Pollock, Griselda. 2007. *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive*. London: Routledge.
- Ribeiro, Margarida Calafate. 2004. *Uma História de Regressos, Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento.
- Ribeiro, Margarida Calafate. 2020. 'Arte e Pós-Memória — Fragmentos, Fantasmas, Fantasias.' *Diacrítica* 34 (2): 4–20. <https://doi.org/10.21814/diacritica.4977>.
- Sontag, Susan. 1977. *On Photography*. New York: Farrar, Straus e Giroux.
- Vidigal, Ana. 2010. *Ana Vidigal. Menina Limpa, Menina Suja*. Lisboa: Centro de Arte Moderna — Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vidigal, Ana. 2025. 'Dias de Verão: uma Espécie de Antologia de Ana Vidigal.' Entrevista em vídeo. Publicado a 15 de julho de 2025, pela ZET Galeria de Arte. YouTube, 22:13. <https://www.youtube.com/watch?v=NWQGl0Zoses>.

Warburg, Aby M. 1999. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to The Cultural History of European Renaissance*. Los Angeles: Getty Institute for the History of Arts and Humanities.

Warburg, Aby M. 2000. *Bilderatlas Mnemosyne*, ed. Martin Warnke e Claudia Brink. Berlin: Akademie Verlag.