

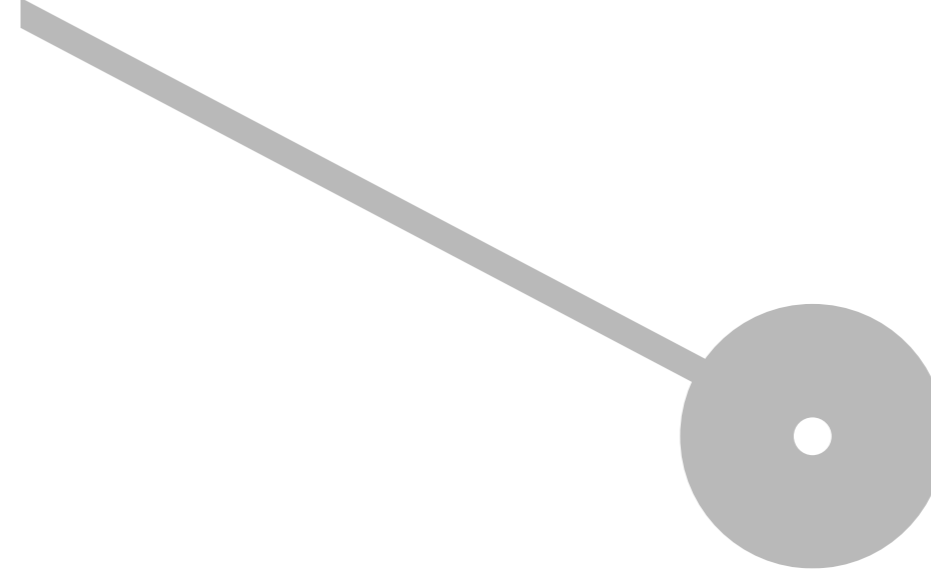
Passados sem rosto, rostos sem nome.  
Os expostos da Roda do Porto:  
Arquivo e fotografia  
Felicía Érica Pinho Oliveira

09/2023

Felicía Érica Pinho Oliveira. Passados sem rosto, rostos sem nome.  
Os expostos da Roda do Porto: Arquivo e fotografia

Passados sem rosto, rostos sem nome.  
Os expostos da Roda do Porto:  
Arquivo e fotografia  
Felicía Érica Pinho Oliveira

09/2023



Politécnico do Porto  
Escola Superior de Media Artes e Design

Felícia Érica Pinho Oliveira

**Passados sem rosto, rostos sem nome.**

**Os expostos da Roda do Porto: Arquivo e fotografia**

Trabalho de Projeto

Mestrado em Comunicação Audiovisual: Fotografia e Cinema Documental

Orientação: Prof. Doutor João Leal

Coorientação: Prof.<sup>a</sup> Doutora Adriana Baptista

Vila do Conde, setembro de 2023

Felícia Érica Pinho Oliveira

**Passados sem rosto, rostos sem nome.  
Os expostos da Roda do Porto: Arquivo e fotografia**

Trabalho de Projeto  
Mestrado em Comunicação Audiovisual: Fotografia e Cinema Documental

**Membros do Júri**

Presidente

Prof. Doutor Filipe Lopes

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Orientador

Prof. Doutor João Leal

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Arguente

Prof.<sup>a</sup> Doutora Susana Lourenço Marques

Faculdade de Belas Artes – Universidade do Porto

Vila do Conde, setembro de 2023

## **DEDICATÓRIA**

Às crianças expostas na Casa da Roda de todos os tempos.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Professor João Leal, pela confiança que depositou no trabalho, pela tranquilidade com que ofereceu críticas e sugestões ao longo do percurso e pelo constante incitamento à inovação e criatividade. Mas, sobretudo, pela forma como influenciou a minha visão sobre a fotografia

À minha orientadora, Professora Adriana Baptista, por tanto que me tem ensinado a pensar e a alargar as possibilidades de raciocínio, pela generosidade do seu conhecimento e das suas reflexões, que tanto me fascinam, e pelo interesse e confiança que, desde o início, demonstrou no meu projeto, renovando os seus votos a cada reunião, o que muito contribuiu para a minha motivação e procura de novas soluções e abordagens

À Dr.<sup>a</sup> Olinda Cardoso, pela disponibilidade e paciência com que me acolheu e acompanhou na sua casa, o Arquivo, pelas partilhas, tão generosas quanto pertinentes e pelo fascínio pelos arquivos que incansavelmente me transmitiu. Foi uma ajuda fulcral na concretização deste projeto e na exploração plena do arquivo da Casa da Roda

Ao Arquivo Distrital do Porto, pela liberdade na concretização deste trabalho e pela flexibilidade e disponibilidade com que me recebeu, inúmeras vezes, e me permitiu explorar, tranquilamente, os seus tesouros

Aos meus pais, pela assiduidade com que me acompanharam, procurando, acima de tudo, contribuir para o meu bem-estar e independência e para a concretização dos meus sonhos

À minha irmã, Mónica, grande influência da minha vida, pela amizade e companheirismo, pelas reflexões que generosamente oferece e pelos ensinamentos que partilha e tanto me têm ajudado a crescer

Ao meu irmão, Isaac, pela confiança que deposita em mim, pelas conversas e pela descontração que os nossos momentos proporcionam

Ao Tiago, meu grande amigo e companheiro, pela confiança e pelos ouvidos que tantas vezes emprestou aos meus pensamentos e devaneios. Pelo apoio incansável, pela forma como olha os meus projetos e por todos os nossos momentos de cultura

Às minhas amigas e amigos, em especial à Maria João, à Mariana e à Rita, por me ajudarem a manter o foco e a motivação ao longo do projeto, a festejar as vitórias e a distrair nos momentos certos

À Dr.<sup>a</sup> Olga Fernandes, pela prontidão, simpatia e fascínio com que me mostrou os recantos e as histórias da Casa da Roda de Caria

Ao Professor Cesário Alves, pela generosidade das suas partilhas, pelas questões que me ajudou a analisar e pelas portas que me abriu no mundo da fotografia analógica

Ao Professor Filipe Lopes, pelo feedback motivador e pelo tempo que rapidamente disponibilizou para me apoiar

À Dr.<sup>a</sup> Anabela Novais, pelo entusiasmo com que me motivou a perseguir o projeto e a procurar novos caminhos e pela ajuda na solução de problemas

Ao Dr. Germano Silva, pela simpatia com que partilhou o seu conhecimento sobre a história da Casa da Roda

A todos os Professores que me acompanharam ao longo de todo o percurso académico e, indicando caminhos diversos para o conhecimento e a arte, me influenciaram no modo de encarar o pensar, o saber e o criar

Ao Centro Português de Fotografia, pelas fotografias de arquivo que gentilmente me cedeu, fundamentais para a concretização do projeto tal como idealizava

À ESMAD e ao Centro de Produção e Recursos, e, sobretudo, às suas pessoas, pelas ferramentas que me forneceram ao longo de todo o percurso, permitindo que este mestrado fosse um capítulo de desenvolvimento e concretização

À PersonalizArt e ao Sr. Carvalho, pela dedicação e paciência que tornaram possível a materialização do meu livro

A todos, um grande e genuíno obrigada!



## **RESUMO ANALÍTICO**

A Casa da Roda do Porto terminou as suas funções no final do século XIX. O arquivo que guarda a sua memória e a de quem passou pela instituição encontra-se conservado no Arquivo Distrital da cidade. Integrando imagens estáticas e em movimento e som, o projeto parte do espólio deste arquivo para construir uma perspetiva sobre os objetos que sobreviveram à Roda do Porto, em especial os *sinais* que preservam os últimos vestígios genealógicos das crianças abandonadas. Como referência, são considerados os projetos fotográficos dos autores Helena Flores e Daniel Blaufuks desenvolvidos em torno do arquivo da Roda.

O estudo teórico analisa o conceito de arquivo, e respetiva relação com a fotografia, e pondera sobre as possibilidades de representação e de interpretação autoral de uma coleção arquivística. O trabalho fotográfico pretende estimular, através do olhar, da seleção e do trabalho técnico e estético da autora do projeto, uma reflexão sobre a realidade da Casa da Roda e sobre as vidas encerradas na memória do arquivo.

**Palavras-chave:** Casa da Roda do Porto; *sinais dos expostos*; memória; arquivo; fotografia

## **ABSTRACT**

The Casa da Roda do Porto [Oporto Wheel House] ended its functions at the end of the 19th century. The archive that keeps its memory and that of those who passed through the institution is kept in the city's District Archive. Integrating still and moving images and sound, the project starts from the collection of this archive to build a perspective on the objects that survived the Casa da Roda do Porto, especially the signs that preserve the last genealogical traces of the abandoned children. As a reference, the photographic projects of the authors Helena Flores and Daniel Blaufuks developed around the archive of the Casa da Roda are considered.

The theoretical study analyses the concept of archive, and its relationship with photography, and considers the possibilities of representation and authorial interpretation of an archival collection. The photographic work intends to stimulate, through the gaze, the selection and the technical and aesthetic work of the project's author, a reflection on the reality of Casa da Roda and on the lives enclosed in the archive's memory.

**Keywords:** Casa da Roda do Porto; *signs of the exposed*; memory; archive; photography

## SUMÁRIO

|                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| DEDICATÓRIA .....                                                           | 1  |
| AGRADECIMENTOS .....                                                        | 2  |
| RESUMO ANALÍTICO.....                                                       | 5  |
| ABSTRACT .....                                                              | 6  |
| SUMÁRIO .....                                                               | 7  |
| LISTA DE FIGURAS.....                                                       | 9  |
| INTRODUÇÃO.....                                                             | 13 |
| PARTE 1 – CASA DA RODA.....                                                 | 15 |
| CAPÍTULO 1: A CASA DA RODA DO PORTO .....                                   | 15 |
| 1.1 – História, funcionamento e localização.....                            | 15 |
| 1.2 – O arquivo da Roda do Porto.....                                       | 23 |
| 1.3 – O arquivo da Roda do Porto no Arquivo Distrital do Porto .....        | 25 |
| CAPÍTULO 2: OS <i>SINAIS DOS EXPOSTOS</i> DO PORTO.....                     | 27 |
| 2.1 – Diversidade dos <i>sinais</i> da Roda do Porto.....                   | 27 |
| 2.2 – Os <i>sinais</i> da Roda: a abrangência do conceito .....             | 29 |
| PARTE 2 – A REPRESENTAÇÃO FOTOGRÁFICA DO ARQUIVO.....                       | 31 |
| CAPÍTULO 3: ARQUIVO E FOTOGRAFIA: PAPEL HISTÓRICO E MNEMÓNICO .....         | 31 |
| CAPÍTULO 4: FOTOGRAFIA DOCUMENTAL VS FOTOGRAFIA DE ARQUIVO .....            | 35 |
| 4.1 – Reprodução e representação.....                                       | 35 |
| 4.2 – Interpretação autoral do arquivo.....                                 | 37 |
| CAPÍTULO 5: PROJETOS SOBRE O ARQUIVO DA CASA DA RODA.....                   | 40 |
| 5.1 – Casa da Roda do Porto – Helena Flores e Pixbee.....                   | 40 |
| 5.2 – Casa da Roda de Lisboa – Daniel Blaufuks.....                         | 43 |
| PARTE 3 – PROJETO FOTOGRÁFICO SOBRE O ARQUIVO DA CASA DA RODA DO PORTO..... | 46 |
| CAPÍTULO 6: CORPUS.....                                                     | 46 |
| 6.1 – Seleção de elementos de arquivo e de espaços.....                     | 46 |
| 6.2 – Seleção de <i>sinais</i> .....                                        | 47 |

|                                                                                                                                          |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| CAPÍTULO 7: PRODUÇÃO.....                                                                                                                | 48 |
| 7.1 – Equipamento .....                                                                                                                  | 48 |
| 7.2 – Condições e permissões do ADP .....                                                                                                | 49 |
| 7.3 – Estética da execução prática.....                                                                                                  | 50 |
| 7.4 – Hipóteses de abordagem fotográfica.....                                                                                            | 53 |
| 7.5 – Imagem em movimento.....                                                                                                           | 58 |
| CAPÍTULO 8: PÓS-PRODUÇÃO.....                                                                                                            | 61 |
| 8.1 – Tratamento das imagens.....                                                                                                        | 61 |
| 8.2 – Conceptualização e edição do fotolivro.....                                                                                        | 65 |
| 8.3 – Preparação da exposição no ADP .....                                                                                               | 69 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS.....                                                                                                                | 73 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....                                                                                                          | 75 |
| ANEXOS.....                                                                                                                              | 78 |
| Anexo A – Identificação dos processos da Roda do Porto selecionados para o projeto: nomes, datas e referências .....                     | 79 |
| Anexo B – Identificação das fotografias de arquivo cedidas pelo CPF que permitiram a recolha de retratos de crianças desconhecidas ..... | 81 |

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                                                                                                                                                                                |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1: Vista exterior da Casa da Roda de Caria, Belmonte. Fotografia de Felícia Oliveira.....                                                                                                                                               | 15 |
| Figura 2: Vista interior da roda da Igreja de Santa Clara, Porto. Fotografia de Felícia Oliveira.....                                                                                                                                          | 16 |
| Figura 3: <i>Frame</i> do filme <i>Incendies: A mulher que canta</i> (Villeneuve, 2010).....                                                                                                                                                   | 17 |
| Figura 4: <i>Frame</i> do filme <i>Incendies: A mulher que canta</i> (Villeneuve, 2010).....                                                                                                                                                   | 17 |
| Figura 5: Fotografia do Fundo de Fotografia Alvão, “Movimento de Pessoas e Carroças Junto à Casa da Roda e Mercado do Peixe na Cordoaria, Porto” (1920-1950), PT/CPF/ALV/004581, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF) ..... | 20 |
| Figura 6: Projeção de rostos numa sala do Arquivo. Fotografia de Felícia Oliveira.....                                                                                                                                                         | 39 |
| Figura 7: Fotografia da série <i>Sobre Expostos</i> , Helena Flores.....                                                                                                                                                                       | 40 |
| Figura 8: Fotografias da série <i>Sobre Expostos</i> , Helena Flores.....                                                                                                                                                                      | 41 |
| Figura 9: <i>Frame</i> do vídeo “Abertura de processos da série documental <i>Partes da Diretora</i> ” (Pixbee, 2016).....                                                                                                                     | 41 |
| Figura 10: <i>Frame</i> do vídeo “Abertura de processos da série documental <i>Partes da Diretora</i> ” (Pixbee, 2016).....                                                                                                                    | 42 |
| Figura 11: Fotografia da série <i>Corte</i> (2014), Daniel Blaufuks.....                                                                                                                                                                       | 43 |
| Figura 12: Fotografia da série <i>Corte</i> (2014), Daniel Blaufuks.....                                                                                                                                                                       | 44 |
| Figura 13: Fotografia da série <i>Corte</i> (2014), Daniel Blaufuks.....                                                                                                                                                                       | 45 |
| Figura 14: Sala de depósito do Arquivo Distrital do Porto sob diferentes luzes. Fotografias de Felícia Oliveira.....                                                                                                                           | 50 |
| Figura 15: Câmara de higienização do Arquivo Distrital do Porto sob diferentes luzes. Fotografias de Felícia Oliveira.....                                                                                                                     | 50 |
| Figura 16: Documentos do arquivo da Roda do Porto com sombras da janela do Arquivo. Fotografias de Felícia Oliveira .....                                                                                                                      | 51 |
| Figura 17: Imagem da instalação <i>Lycée Chases</i> (1987), Christian Boltanski .....                                                                                                                                                          | 51 |
| Figura 18: Fotografias da série 22474 (2000), José Luís Neto.....                                                                                                                                                                              | 52 |
| Figura 19: Sinais sobre fundo branco. Fotografia da autora.....                                                                                                                                                                                | 53 |
| Figura 20: <i>Sinal</i> da Roda suportado pela mão de diferentes formas. Fotografias de Felícia Oliveira .....                                                                                                                                 | 53 |
| Figura 21: Objetos fotografados sob sombra da grade da janela do Arquivo. Fotografias de Felícia Oliveira.....                                                                                                                                 | 54 |

|                                                                                                                                                                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 22: Espaços do Arquivo Distrital do Porto. À esquerda, uma câmara de higienização; à direita, estantes com caixas de uma sala de depósito. Fotografias de Felícia Oliveira.....                       | 54 |
| Figura 23: Conjunto de rostos para projeção no Arquivo. Imagens originais do arquivo do CPF com edição e montagem final da autora.....                                                                       | 55 |
| Figura 24: Projeção de vários rostos desconhecidos em estante do Arquivo. Fotografia de Felícia Oliveira.....                                                                                                | 56 |
| Figura 25: Projeção de um rosto desconhecido na estante do arquivo da Roda do Porto. Fotografia de Felícia Oliveira.....                                                                                     | 56 |
| Figura 26: Autorretrato durante a elaboração dos fotogramas na sala de depósito do Arquivo. Fotografia de Felícia Oliveira.....                                                                              | 57 |
| Figura 27: Silhuetas de objetos de arquivo da Roda do Porto, alicate, rosário e meia medalha. Fotogramas de Felícia Oliveira.....                                                                            | 57 |
| Figura 28: <i>Frame</i> do vídeo <i>Passados sem rosto, rostos sem nome</i> . Gravação e pós-produção da autora.....                                                                                         | 58 |
| Figura 29: <i>Frame</i> do vídeo <i>Passados sem rosto, rostos sem nome</i> . Gravação e pós-produção da autora.....                                                                                         | 59 |
| Figura 30: Pós-produção do vídeo <i>Passados sem rosto, rostos sem nome</i> .....                                                                                                                            | 60 |
| Figura 31: Exemplos de sobreposição digital de fotografias em Photoshop .....                                                                                                                                | 61 |
| Figura 32: Fotografia do Fundo Conde de Alpendurada, “Porto: João Baptista de Magalhães com a família no jardim” (1912), PT/CPF/ALP/001/000151, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF)..... | 62 |
| Figura 33: Fotografia do Fundo José Gouveia Gomes Junior, “Porto: Mulheres com crianças no jardim de casa” (1926), PT/CPF/JGGJ/002/000015, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF).....      | 62 |
| Figura 34: Retrato de criança retirado da Fig. 34, antes e depois da edição. Pós-produção e tratamento da autora.....                                                                                        | 62 |
| Figura 35: Retrato de criança retirado da Fig. 33, antes e depois da edição. Pós-produção e tratamento da autora.....                                                                                        | 62 |
| Figura 36: Exemplo de edição de fotografia escura em <i>Camera Raw</i> , no Adobe Photoshop. Edição da autora .....                                                                                          | 63 |
| Figura 37: Exemplo de edição de fotografia escura em <i>Camera Raw</i> , no Adobe Photoshop. Edição da autora .....                                                                                          | 63 |
| Figura 38: Exemplo de edição de fotografia em <i>Camera Raw</i> , no Adobe Photoshop. Edição da autora.....                                                                                                  | 64 |
| Figura 39: Exemplo de edição de fotografia clara da Roda de Caria em <i>Camera Raw</i> , no Adobe Photoshop. Edição da autora.....                                                                           | 64 |

|                                                                                                                                                                                                                               |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 40: Primeiro esboço para a capa do fotolivro. Edição da autora.....                                                                                                                                                    | 66 |
| Figura 41: Contracapa e capa finais do fotolivro. Edição da autora.....                                                                                                                                                       | 67 |
| Figura 42: Última fotografia do livro. Fotografia de Felícia Oliveira.....                                                                                                                                                    | 68 |
| Figura 43: Primeiras fotografias do livro. Fotografia de Felícia Oliveira.....                                                                                                                                                | 68 |
| Figura 44: Planta da sala de microfilmes do Arquivo Distrital do Porto, local da exposição. Esboço da autora.....                                                                                                             | 69 |
| Figura 45: Esquema da morfologia das paredes da sala. Esboço da autora.....                                                                                                                                                   | 69 |
| Figura 46: Primeira proposta de distribuição das fotografias pelas paredes e projeção na sala de exposição. Esboço da autora.....                                                                                             | 70 |
| Figura 47: Segunda proposta de distribuição de fotografias e objetos, em expositores e vitrines, pela sala de microfilmes e pelo corredor do Arquivo, respetivamente. Esboço da autora.....                                   | 71 |
| Figura 48: Dimensões dos expositores e vitrines do Arquivo, disponibilizados para a exposição. Esboço da autora.....                                                                                                          | 71 |
| Figura 49: Proposta das fotografias a expor, seguindo a numeração atribuída aos expositores na Fig.47.....                                                                                                                    | 72 |
| Figura 50: Fotografia do Fundo José Gouveia Gomes Junior, “Porto: Mulheres com crianças no jardim de casa” (1926), PT/CPF/JGGJ/002/000015, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF).....                       | 81 |
| Figura 51: Fotografia do Fundo José Gouveia Gomes Junior, “Porto: Mulheres com crianças no jardim de casa” (1926), PT/CPF/JGGJ/002/000076, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF).....                       | 81 |
| Figura 52: Fotografia do Fundo Conde de Alpendurada, “Porto: João Baptista de Magalhães com a família no jardim” (1912), PT/CPF/ALP/001/000151, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF).....                  | 82 |
| Figura 53: Fotografia do Fundo José Gouveia Gomes Junior, “Porto: Tia Aurora com duas crianças” (1926), PT/CPF/JGGJ/002/000086, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF).....                                  | 82 |
| Figura 54: Fotografia do Fundo Conde de Alpendurada, “Porto: Crianças e mulher na varanda de casa” (1921), PT/CPF/ALP/001/000288, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF).....                                | 83 |
| Figura 55: Fotografia do Fundo José Gouveia Gomes Junior, “Porto: Primo Manuel com outras crianças junto à escadaria de casa” (1927), PT/CPF/JGGJ/002/000149, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF).....    | 83 |
| Figura 56: Fotografia do Fundo José Gouveia Gomes Junior, “Foz do Douro: Bebé José Manuel de chapéu a brincar na areia da praia” (1945), PT/CPF/JGGJ/001/000237, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF)..... | 84 |

Figura 57: Fotografia do Fundo José Gouveia Gomes Junior, “Porto: José Manuel com outras crianças na rua” (1947), PT/CPF/JGGJ/002/000598, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF).....84

Figura 58: Fotografia a Coleção Nacional de Fotografia, “Retrato de criança” (1850-1930), PT/CPF/CNF/002146, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF)..... 85

## INTRODUÇÃO

Poucos conhecem atualmente a Casa da Roda. No Porto, existiu até ao final do século XIX e acolheu milhares de crianças abandonadas. Sobreviveram vários documentos e objetos que comprovam a história da instituição e das pessoas que por ela passaram. Dos *expostos*, restam os *sinais*, objetos assim designados na altura que tinham a função de identificar a criança para futuro resgate. Os *sinais* possuem uma forte ligação (material e eventualmente biológica) à genealogia, já que muitas vezes a substituem – um pedaço de tecido, uma medalha, um cabelo ou um escapulário podem ser a última conexão conhecida à ascendência de uma pessoa. Todo o arquivo da Roda do Porto, incluindo os *sinais*, encontra-se sob tutela do Arquivo Distrital do Porto (ADP).

O presente projeto fotográfico debruça-se sobre vários elementos que remetem para a história da Casa da Roda e, especialmente, para a história dos *expostos*. A abordagem toma como ponto de partida o Arquivo, mas não se circunscreve aos documentos aí presentes. Explora-se, não só o potencial material e simbólico dos objetos de arquivo, como também lugares indiretamente relacionados com a Roda do Porto, nomeadamente os espaços do Arquivo em que os documentos habitam e a Roda de Belmonte, uma das poucas Casas da Roda conservadas até à atualidade.

O projeto propõe-se olhar o arquivo da instituição, os objetos e respetivo contexto, no sentido de expor e ativar, tanto os documentos de arquivo, como as instalações físicas que conservam a sua memória. Pretende-se desenvolver um processo de abordagem aos elementos disponíveis e adotar práticas de modo a ser possível fotografar os artefactos que integram o arquivo sob uma perspetiva não puramente imparcial, própria do arquivismo, mas sob um ponto de vista pessoal enquadrado numa perspetiva contemporânea de olhar um arquivo. Na verdade, procura-se conservar o tom documental, mas acrescentar uma visão pessoal, contaminada pelas influências e experiências vividas pela autora.

Primeiramente, faz-se uma contextualização da história da Casa da Roda do Porto e suas diferentes localizações, bem como um apontamento sobre o arquivo da instituição e respetivo tratamento pelo ADP. Desenvolve-se, igualmente, uma breve análise semiótica sobre o âmbito semântico do conceito dos *sinais*.

Na segunda parte do ensaio, estabelece-se a relação entre o arquivo, a memória e a fotografia, com a inspiração de vários teóricos. Ao nível do questionamento da imparcialidade da fotografia, estabelece-se a distinção entre a fotografia documental e a fotografia de arquivo, assente no binómio representação-reprodução. Analisam-se dois projetos fotográficos que têm por tema central, à semelhança do presente projeto, o arquivo da Casa da Roda, dos fotógrafos Helena Flores e Daniel Blaufuks.

Na última parte, explica-se o processo evolutivo do projeto prático, começando pela seleção do corpus – *sinais*, outros documentos do arquivo da Roda do Porto e espaços do Arquivo – e pelas decisões relativamente à produção fotográfica, em termos de equipamento e espaços de captação de imagem. Com exceção das fotografias da Roda de Belmonte, todas as imagens foram captadas no interior do Arquivo, uma vez que os documentos dos corpora selecionados não podem sair das instalações. Define-se a abordagem fotográfica ao longo do projeto, que se baseia na fotografia, em alguns casos, mais próxima da objetividade, e, noutros, com intervenção mais explícita e denunciadora da presença da autora, e na captação de imagem em movimento com som. O progresso do livro e da preparação da exposição é exposto no oitavo capítulo.

Ao longo do ensaio pretende-se dar continuidade à reflexão sobre as hipóteses que a fotografia abre sobre o arquivo, essencialmente através da ativação dos documentos, sem implicações sobre a sua conservação, e sobre a possibilidade de o expor ao público e gerar discussão sobre os assuntos que encerra, de modo a contribuir para a dinamização dos seus temas e do seu potencial histórico *adormecido*.

## **PARTE 1 – CASA DA RODA**

### **CAPÍTULO 1: A CASA DA RODA DO PORTO**

#### **1.1 – História, funcionamento e localização**

O abandono de crianças, recém-nascidas ou em tenra idade, acompanha a história humana há vários séculos. Uma das primeiras personagens abandonadas que figura na Literatura Ocidental será Édipo, da tragédia de Sófocles. Trata-se de um homem que é abandonado recém-nascido, com os tornozelos perfurados e amarrados, de modo a evitar a concretização de uma profecia que o anunciava como futuro parricida. É resgatado por um pastor, sobrevive e é criado por outra família. Vários anos depois, a sua mãe, Jocasta, refere a profecia e a forma como haviam abandonado a criança com três dias de vida.

Um oráculo veio outrora destinado a Laio (...); dizia que a sorte lhe reservava morrer às mãos de um filho que dele e de mim nascesse. Ele, no entanto, conforme é voz corrente, é morto um dia por ladrões estranhos numa encruzilhada de três caminhos; e do nascimento da criança três dias não eram passados, sem que aquele lhe amarrasse os tornozelos e o lançasse – por mãos alheias – num monte inacessível. (Sófocles, 2019, pp. 101-102)

Normalmente, as crianças são abandonadas por questões financeiras ou sociais, quando nascidas no seio de famílias pobres e numerosas ou fruto de relações ilegítimas. Os primeiros asilos para crianças abandonadas terão surgido em Itália, por volta do século XIV (Grandi, 2001). A partir do século XVI, na Europa, as crianças começaram a ser abandonadas no que se começou a designar como Casa da Roda. Eram as Instituições onde se acolhiam e criavam as crianças abandonadas. Nelas, o depósito das crianças fazia-se através de um dispositivo cilíndrico, incorporado na parede da Casa e que permitia o abandono anónimo. Uma das Casas da Roda que ainda existe conservada em Portugal é a de Caria, em Belmonte (Fig.1). Na Igreja de Santa Clara no Porto,

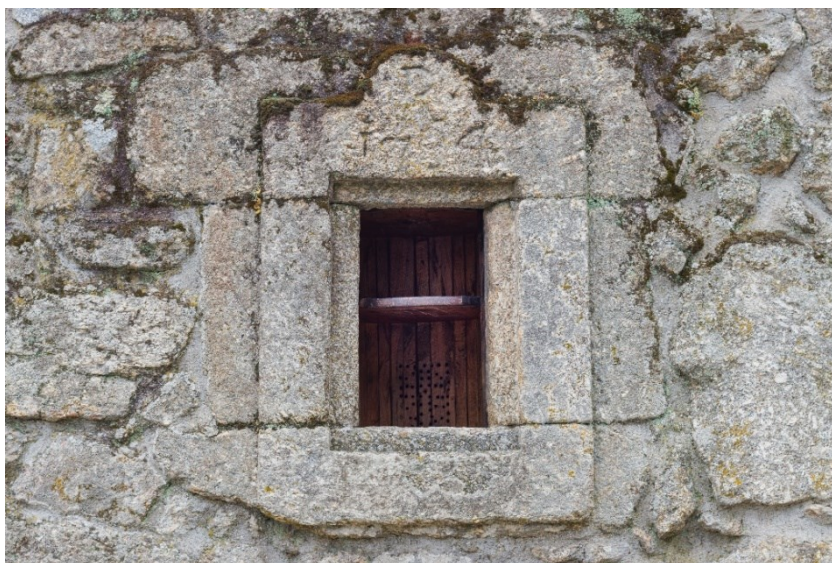


Figura 1: Vista exterior da Casa da Roda de Caria, Belmonte. Fotografia de Felícia Oliveira

existe igualmente uma roda (Fig.2), no entanto, para outros fins. O dispositivo, com forma semelhante, era utilizado pelas freiras para trocas de bens com o exterior, tal como acontecia em muitos mosteiros.



Figura 2: Vista interior da roda da Igreja de Santa Clara, Porto. Fotografia de Felícia Oliveira

Este sistema, que resguardava a identidade dos progenitores, tal como salvaguardava a segurança da criança de imediato (ao invés do que acontecia no abandono em cruzeiros, portas de igrejas ou portas de particulares), procurava contribuir para a diminuição dos infanticídios e da taxa de mortalidade infantil, a qual se manteve, no entanto, elevada mesmo durante o século XIX. Em 1890, em todo o território português, segundo dados do anuário da Direção Geral do Comércio e Indústria (como citado em Pina, 1965, p. 24), terão falecido 62980 crianças.

A partir do século XVIII tornou-se muito comum o hábito de, junto dos recém-nascidos, depositar objetos e bilhetes – designados por *sinais* – que identificassem e destacassem a criança das demais *expostas* no mesmo período (Reis, 2016). Os *sinais* preservavam normalmente o anonimato, mas facilitavam a identificação, caso os progenitores pretendessem reclamar a criança mais tarde. De uma forma figurada, o *senal* funcionava como “um cordão umbilical de tecido, de metal ou de papel” (Sá, 2001, p. 9). A esperança no resgate, em altura mais conveniente, existia, mas raramente se concretizava, sobretudo pela morte prematura das crianças.

Vários filmes se debruçam sobre a temática destas crianças, designadas como *crianças expostas*. O filme *Marcelino, Pão e Vinho* (Vajda, 1955) retrata um caso de abandono anónimo de um recém-nascido à porta de um mosteiro masculino, em Espanha. Apesar do esforço em encontrar os progenitores, o rapaz acaba por ser criado pelos monges. No filme *The Kid* (Chaplin, 1921), uma mulher abandona o filho com um bilhete. Alguns anos depois, é através desse *senal*, descoberto

acidentalmente, que a mulher consegue recuperar a criança, com a certeza indubitável conferida pelo objeto de que se trata do seu filho. Além de retratar uma situação de abandono anônimo de crianças, o filme ilustra o recurso ao sistema de *sinais* e concretiza a elevada carga afetiva que lhes é atribuída pelos pais no momento do abandono, enquanto vínculo derradeiro que permite a ligação insolúvel entre progenitores e respetivos filhos.

Em *Incendies: A mulher que canta* (Villeneuve, 2010) há igualmente o recurso ao *sinal* no momento do abandono da criança. Neste filme de Villeneuve, o filho da protagonista é enviado para adoção logo após o parto e, de modo a permitir o seu reconhecimento no futuro, é acompanhado por um *sinal* físico permanente. O calcanhar direito do recém-nascido é marcado com uma tatuagem composta por três pontos na vertical (Fig.3), símbolo com uma forte presença ao longo do filme. Vários anos mais tarde, é reconhecido pela progenitora e permite a resolução do enigma que acompanha a narrativa (Fig.4).



Figura 3: *Frame* do filme *Incendies: A mulher que canta* (Villeneuve, 2010)



Figura 4: *Frame* do filme *Incendies: A mulher que canta* (Villeneuve, 2010)

Os termos que acompanhavam ao longo de toda a vida as crianças abandonadas na Roda, *expostas* ou *enjeitadas* (condição indicada, por exemplo, no passaporte e na certidão de óbito),

eram uma espécie de rótulo público, que não respeitava a sua privacidade e colocava em causa o seu valor e individualidade. Pedro Ivo, pseudónimo do escritor português Carlos Lopes, desdobra o termo *exposto* e o vínculo definitivo e irreversível à Roda que este permite: “Exposto, sim; disseram bem. Exposto a tudo!... ao desprezo, às humilhações, ao isolamento, à vergonha, a quanto, finalmente, o martirizou na infância, e há-de continuar a martirizá-lo (...)” (Ivo, 1984, pp. 78–79).

A cada criança era atribuída uma medalha identificativa, com um número único e uma imagem da Caridade, que a acompanharia durante todo o seu percurso na Roda. Pedro Ivo contesta, igualmente, a persistência desse elemento enquanto *selo* que persegue os *expostos* durante toda a vida, à semelhança do título de abandono parental, que marca cada criança como um ser quase desprovido de valor humano e impossibilita o distanciamento face ao passado, “um sinal, estigma, letreiro, marca impressa, de uma forma indelével, em *coisa*, de que a todo o tempo se quer reivindicar a posse” (Ivo, 1984, p. 70). E, dirigindo-se a um eventual *exposto*, recorda “o selo da roda está preso a ti pelo fio da vida; pede a Deus que to corte!... É o grilhão do forçado!... é a marca de fogo, que se imprimia outrora no ombro do condenado” (Ivo, 1984, p. 81).

A este nível, é pertinente refletir sobre a simbologia da *roda*, termo proveniente do cilindro em madeira que acolhia as crianças e que designava, por extensão, toda a instituição. Segundo o *Dicionário dos Símbolos* (Chevalier & Gheerbrant, 1982, pp. 571–573), a roda está relacionada com a vida celeste e com o movimento dos astros, pelo que, além de figurar uma noção de vida superior e de libertação, o seu movimento está relacionado com a ideia de renovação. Através da sua rotação, a Roda do Porto permite, de facto, *renovar* os elementos que se encontram no interior da Casa e gerar novos ciclos – apresentação à diretora, batizado, registo de entrada, alimentação, cuidados de higiene e, posteriormente, entrega a uma ama externa. O movimento da Roda, ou a frequência com que esta era movida, ditava a quantidade de trabalho das amas, da diretora e do pároco, que batizava e sepultava os *expostos*.

Mais do que uma noção de libertação, a Roda pode conter a dicotomia libertação-aprisionamento. Por um lado, simbolizava uma via legal para as pessoas, sem condições financeiras ou sem a ligação de um casamento legítimo, se *libertarem* do recém-nascido de forma anónima. Era, em diversos casos, uma possibilidade para contornar a vergonha e a desonra associadas a um filho ilegítimo.

Por outro lado, a Roda não deixava de representar uma prisão para as crianças *enjeitadas*, condenadas a crescer com amas, desprovidas de laços familiares. Na verdade, afirmava o início do estigma que as acompanharia o resto da vida sob a condição de *expostos*. A roda, tabuleiro giratório através da qual entravam, ainda recém-nascidos, numa instituição que os acolhia, ao

invés dos progenitores que os rejeitavam, marcava para sempre a sua existência e o seu valor na sociedade. Era praticamente impossível libertarem-se do selo da Roda, símbolo de abandono e rejeição, como salienta Pedro Ivo (1984).

Para alguns pais, a Roda era, igualmente, símbolo de aprisionamento ao passado e de sofrimento pela entrega da criança, cujo percurso estavam privados de acompanhar. Depois de colocado o recém-nascido na roda, o pequeno movimento de rotação simbolizava o corte quase definitivo do vínculo entre progenitores e criança, cuja possibilidade de resgate sobrevivia somente por ação do *signal*.

Em Portugal, verifica-se o crescimento do abandono de crianças entre os séculos XV e XIX. Além da “combinação entre miséria e ilegitimidade”, a historiadora Isabel dos Guimarães Sá procura justificar o aumento exponencial do fenómeno de abandono “quer porque era relativamente fácil abandonar um recém-nascido de forma anónima (nas igrejas e outros locais muito frequentados, ou à porta de particulares) quer porque passou a existir um dispositivo – a roda –, que permitia fazê-lo de forma segura sem revelar a identidade dos abandonantes” (Sá, 2014, pp. 154–155). Em 1783, a instituição foi oficializada por Pina Manique, intendente-geral da polícia da rainha D. Maria I, com o objetivo de diminuir os infanticídios e o tráfico de crianças, numa ordem que “prescrevia a criação de rodas em todas as sedes de concelho” (Sá, 2014, p. 155).

A Casa da Roda do Porto foi fundada em 1689, durante o reinado de D. Pedro II. Tinha como objetivo oferecer “prompto refugio, e profícuo amparo”<sup>1</sup> (Costa, 1789, p. 101) às crianças abandonadas da cidade. A Roda, financiada pela Câmara Municipal do Porto, encontrava-se, desde a sua origem, sob administração da Santa Casa da Misericórdia, pelo que foi inicialmente instalada na Rua dos Caldeireiros, em frente ao Largo dos Lóios “por ficar contigua ao Hospital da Misericórdia, e conseqüentemente mais proxima a receber socorro para os Expostos nas occasioens precisas” (Costa, 1789, p. 102).

---

<sup>1</sup> Os textos do séc. XIX são transcritos segundo os originais, em português arcaico.

Em 1838, a Roda passou a ser administrada pela Câmara Municipal do Porto e, agora, sem ligação com a Santa Casa da Misericórdia, foi transferida para a Rua dos Fogueteiros, perto da Praça do Peixe (Fig. 5). Mais tarde, para a construção do Tribunal da Relação na Cordoaria, a Roda foi deslocada para a Rua Antero de Quental.



Figura 5: Fotografia do Fundo de Fotografia Alvão, “Movimento de Pessoas e Carroças Junto à Casa da Roda e Mercado do Peixe na Cordoaria, Porto” (1920-1950), PT/CPF/ALV/004581, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF)

A Casa da Roda do Porto acolhia milhares de crianças *enjeitadas* ao longo dos anos, com tendência crescente. Segundo Agostinho Rebelo da Costa, durante quinze anos do século XVIII (1770-1785), a Roda do Porto recebeu 14435 crianças *enjeitadas* (Costa, 1789, p. 100). Já no início do século XIX, durante dezanove anos (1803-1822), a Roda do Porto acolheu mais de trinta mil crianças abandonadas (31257), entre as quais 643 deram entrada na instituição já sem vida (Pinto, 1823, p. 18). Num só dia, a 6 de junho de 1825, por exemplo, dão entrada na Roda do Porto dezasseis crianças.

Com este avanço do número de *expostos* ao longo do tempo, João Crisóstomo da Veiga, pároco em Águeda, considera que “o número dos Expostos cresce gradualmente com a civilização das Nações, a diffamação oppõe-se á civilidade, por isso que quer passar por urbana e civilizada, atalha a sua desonra ainda cortando pelos objectos mais caros” (Veiga, 1853, p. 7)

Na sequência do elevado abandono infantil e da reduzida taxa de sobrevivência dos *expostos*, havia quem se opusesse à existência deste sistema que permitia o abandono anónimo e, por isso,

mais fácil e isento de exposição pública. A Roda era encarada por muitos como uma instituição que apoiava e de alguma forma promovia a imoralidade e a dissolução dos costumes. Além disso, absorvia vários fundos públicos, para os salários das amas e outras despesas inerentes ao cuidado das crianças, pelo que, “mais do que objeto de assistência, [as crianças abandonadas] eram motivo de despesa para o Estado” (Grandi, 2001, p. 7).

O Dr. Tomás de Carvalho foi uma das figuras que expressou publicamente a sua aversão à instituição, na “Gazeta Médica de Lisboa”, em maio de 1853, num artigo intitulado “Abaixo a Roda dos Expostos!”. O médico criticou causticamente a Roda e invocou-a enquanto casa de infanticídio legal, “roda de navalhas em que uma discreta e falsa comiseração vai meter o pescoço dos santos expostos” (como citado em Pina, 1965, p. 30). O Dr. Gouveia Osório compara, igualmente, a Casa da Roda à pena de morte e a um patíbulo, à qual milhares de crianças são condenadas.

Agostinho da Silva, refere João Crisóstomo da Veiga, era outro defensor da abolição das Rodas e manifestou a sua opinião num artigo do jornal “Campeão do Vouga” (nº80 de 9 de junho de 1853). O prior Veiga, no seu artigo, lembra a “antiguidade do crime de engeitar os recém-nascidos” (Veiga, 1853, p. 15) e a comparação, por reis e imperadores, do ato de abandonar uma criança a um homicídio. Mesmo assim, o prior Veiga considerava que as Casas da Roda eram importantes para dar resposta aos cuidados de que careciam as crianças *expostas*. Assim, em resposta ao artigo de Agostinho da Silva, João Crisóstomo da Veiga opôs-se à posição tão radical e defendeu, ao invés do encerramento da Roda, uma reforma institucional.

O Dr. Francisco de Assis Vaz, médico dos *expostos*, defendia, igualmente, uma remodelação profunda da Casa da Roda e foi um dos promotores da sua conversão em Hospício dos Expostos, que ocorreu em 1864 (Sá & Cortes, 1992). Era uma instituição análoga, mas com um modelo de admissão de crianças mais restrito e impunha o fim do anonimato dos progenitores.

Apesar de ter sido criada com objetivos altruístas, no sentido de dar resposta ao abandono infantil e de garantir melhores cuidados às crianças, a Roda não constituía naturalmente o lar perfeito para as crianças *enjeitadas*, sobretudo pela nítida dificuldade em conter a alta taxa de mortalidade dos *expostos* nos primeiros meses de vida.

O Dr. Assis Vaz, em 1834, fala das parcas condições da Casa da Roda em que os *expostos* viviam. Afirma o seu horror quando se aproximou de alguns berços “vendo a maior parte daquellas innocentes victimas ja debaixo da fouce da morte, parecendo querer estender as mãos a pedir a vida!” (1834, como citado em Pina, 1965, p. 18). Acrescenta que “Ainda não tinha tido tempo de tornar a mim desta surpresa, quando a Directora me assegurou que se sete creanças expostas durante a noute já tres tinhamo morrido” (1834, como citado em Pina, 1965, p. 18).

A Casa apresentava falhas estruturais, mas vários problemas advinham do pessoal interno que garantia o seu funcionamento. Há, por exemplo, registo de amas que negligenciavam os recém-nascidos e até de casos de estrangulamento. Apesar do esforço por parte da administração em garantir o bom cuidado dos *expostos*, verificava-se um distanciamento entre os objetivos institucionais e o comportamento das amas, devido ao contraste entre os homens letrados da administração e as amas pobres e normalmente analfabetas (Sá, 1985).

## 1.2 – O arquivo da Roda do Porto

Através do arquivo da Casa da Roda que chegou até aos nossos dias, é possível observar a significativa organização burocrática da instituição, pois existe uma profusão de documentação catalogada nas diversas áreas de funcionamento. Além da questão financeira, naturalmente, as entradas e saídas de crianças da Roda eram extensamente descritas, pelo que facilmente se pode reconstruir o percurso – ou a biografia institucional, como sugere Grandi (2001) – de uma criança que tenha sido abandonada na Roda, tendo acesso ao *sinal* que a acompanhava, ao seu batismo e à informação da ama a que terá sido entregue e, eventualmente, da família que a terá acolhido mais tarde.

A instituição recolhia e encadernava a correspondência recebida, mas também os processos das amas recebiam bastante atenção. Os registos de contratação das amas internas, elaborados desde 1710, continham a sua informação pessoal e o motivo de despedimento, sobretudo se relacionado com maus-tratos às crianças.

De modo a garantir o bom funcionamento da Casa, eram impostas várias restrições às amas, e cada vez mais ao longo do século XVIII. A administração exigia que as amas não saíssem da Roda, tratassem das crianças com amor, limpassem e zelassem pela paz no interior da casa, bem como mantivessem o sigilo.

De qualquer forma, uma das grandes preocupações da Roda do Porto, relacionada com a organização e a manutenção dos *sinais* das crianças *expostas*, foi respeitada e os seus resultados chegaram até aos nossos dias. Esse cuidado era fundamental para garantir a preservação da identidade dos *expostos*, já comprometida pelo anonimato do abandono, uma vez que, sugere Isabel dos Guimarães Sá, cada *sinal* funcionava como uma espécie de “chave para a identificação, um cordão umbilical de tecido, de metal ou de papel” (Sá, 2001, p. 9). Para assegurar que estes objetos e documentos eram organizados devidamente, a administração criou, em 1768, o cargo de diretora, que estaria responsável por registar a entrada de crianças na Roda, vivas ou mortas, bem como todos os seus pertences, enxoval e *sinal*, ou conjunto de *sinais* (Sá, 1985, p. 168).

Este registo, em folhas de papel, designado por “Partes da Diretora”, incluía o relatório diário, era dobrado de modo a formar o embrulho que guardaria os *sinais* das crianças e era entregue diariamente na Secretaria da Casa da Roda para posterior elaboração dos Livros de Entradas. Mensalmente, estes documentos eram organizados sob a forma de maços, cada um com cerca de trinta processos e, depois, acondicionados em caixas.

Além da preocupação com a possibilidade de acompanhamento do percurso da criança e eventual resgate pelos progenitores, numa época sem testes de ADN, esta prática da Roda encontra-se fortemente vinculada a uma preocupação arquivística, assente na importância de

preservação dos escritos, essencial para garantir que os documentos que substanciavam os últimos fios da genealogia de muitas crianças, durante o século XIX, sobrevivessem até à atualidade. Há pessoas que, atualmente, perseguem o rasto de familiares *expostos* e conseguem, através do esforço e do cuidado da Roda a este nível, alcançar o *signal* que encerra o passado do seu ascendente e um capítulo da sua história familiar.

### **1.3 – O arquivo da Roda do Porto no Arquivo Distrital do Porto**

A documentação da Casa da Roda do Porto encontrava-se, até 2010, sob tutela da Assembleia Distrital do Porto, onde não se reuniam as melhores condições de conservação. A partir de então, o Arquivo Distrital do Porto (ADP) passou a reunir e proteger todo o arquivo relacionado com a Roda do Porto, o que inclui as “Partes da Diretora”, os registos de entrada e saída das crianças, os termos das amas, os assentos de pedido e concessão de lactação a crianças *não-enjeitadas*, a correspondência recebida, os registos de despesas, as cópias de contratos e os processos judiciais, entre outros. Este espólio compreende mais de 250 mil folhas, o que corresponde, segundo estimativa do ADP, a cerca de 181 metros lineares de documentação.

Em 2012, o ADP candidatou as “Partes da Diretora” ao programa “Recuperação, Tratamento e Organização de Acervos Documentais” da Fundação Calouste Gulbenkian. A série documental candidata inclui os registos diários de entrada de crianças e respetivos *sinais* do período compreendido entre 1813 e 1884. Através do cofinanciamento da Gulbenkian, o Arquivo adquiriu os meios técnicos necessários para o tratamento arquivístico dos documentos, ao nível da conservação, restauro, acondicionamento e digitalização (Pereira et al., 2015, p. 2).

As “Partes da Diretora” apresentam, no total, 81 metros lineares de documentação, em que se incluem mais de 22 mil documentos em papel e mais de 500 objetos apensos. Os documentos desta série quando chegaram ao ADP, antes da sua abertura para tratamento, evidenciavam que, tal como ficou escrito

Esta documentação apresenta-se tal como foi arquivada originalmente: a primeira folha com indicação da data e do último número da criança que deu entrada nesse dia e o relatório (a parte da diretora propriamente dita) que se encontram dobrados, constituindo o invólucro de proteção que envolve e agrega a documentação e eventuais objetos apensos identificadores das crianças. As partes estão agrupadas por meses, constituindo maços com cerca de 30 processos. (Pereira et al., 2015, p. 2)

O tratamento das “Partes da Diretora” incluiu um vasto processo, com início no desdobramento dos processos diários. Ao nível da conservação e restauro, foram realizadas ações como limpeza a seco, planificação, consolidação e reacondicionamento.

Só depois se procedeu à classificação e descrição arquivística dos documentos, finalizando com a sua digitalização, através de fotografias que foram posteriormente disponibilizadas na plataforma online do ADP (Arquivo Distrital do Porto, n.d.).

A ordem definida para o arquivamento dos documentos, que para este projeto são extremamente importantes, foi a seguinte: capa do dia; relatório da Diretora; documento com o registo dos batismos; bilhete que acompanha a criança (por ordem de entrada); objeto(s) que

acompanha(m) a criança (por ordem de entrada); objeto(s) sem identificação (Pereira et al., 2015, pp. 3–4).

A organização dos documentos e respetiva descrição arquivística foi delineada de acordo com a Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística (ISAD) e as Orientações para a Descrição Arquivística (ODA). Depois do processo de classificação, descrição e digitalização dos documentos, a série “Partes da Diretora” passou a estar disponível na plataforma online do ADP, através da base de dados de descrição arquivística *DigitArq*.

## **CAPÍTULO 2: OS SINAIS DOS EXPOSTOS DO PORTO**

### **2.1 – Diversidade dos sinais da Roda do Porto**

O arquivo da Casa da Roda do Porto inclui uma vasta coleção de *sinais dos expostos*. No entanto, não existem estudos, de momento, sobre a quantidade e a tipologia dos *sinais* que compõem o arquivo da Roda do Porto, assim como não se encontram disponíveis análises quantitativas sobre a relação entre os *sinais* recebidos e as entradas de crianças. Segundo estudos sobre a Casa da Roda de Lisboa, 47,4% das crianças que foram expostas na instituição de Lisboa entre 1790 e 1870 eram acompanhadas por um *sinhal* (Reis, 2016, p. 74).

Na Casa da Roda do Porto, há vários dias sem registo de entrada de crianças, mas há, igualmente, várias entradas de crianças que não são acompanhadas por *sinhal* e crianças que são acompanhadas por múltiplos *sinais*. Os *sinais* mais frequentes na Roda do Porto, segundo a análise dos dados, não catalogados, fornecidos pelo Arquivo Distrital do Porto, são bilhetes e fitas.

Os bilhetes têm bastante diversidade, ao nível da extensão, da caligrafia, dos recortes e do conteúdo. Existem bilhetes que se resumem a poucas ou apenas a uma palavra e outros cuja extensão os aproxima de uma carta. Através da análise da caligrafia e da ortografia é possível especular sobre a faixa social de que provém a criança. Os recortes no papel, de diversas formas (em onda, em V, na diagonal ou irregular), funcionariam como *contrassinhal*, isto é, os pais ficariam com a parte remanescente do bilhete para a fazer coincidir com o *sinhal* original e provar a relação com a criança no momento da recuperação.

O conteúdo básico dos bilhetes consiste na menção ao nome que se pretende que seja atribuído à criança, e ao batizado, que apresenta importância significativa devido ao peso da religião. Mesmo que fossem mais explicativos e até indicassem os apelidos da criança, por norma os textos mantinham o anonimato. Usualmente, continham promessas de resgate da criança, através da expressão, por exemplo, “Há de ser procurada”. Em alguns casos, os bilhetes faziam crer, implicitamente, que a criança tinha ascendência nobre, funcionando como “meio de pressão, mas também de impressão” (Reis, 2016, p. 84), no sentido de aumentar a consideração e os cuidados das amas em relação ao recém-nascido, o que lhe poderia valer mais tempo de vida.

As fitas, outro *sinhal* muito recorrente na Casa da Roda do Porto, podiam ser de diversos materiais, como algodão, seda, renda, chita, cetim, entre outros. Muitas vezes, as fitas eram atadas a uma parte do corpo da criança, a um braço ou tornozelo, por exemplo, o que ficava registado nos relatórios diários da Diretora.

Outros tipos de *sinais* que fazem parte do espólio da Roda do Porto são fios, contas, retalhos de tecido, rosários, crucifixos, escapulários, cabelos, medalhas e flores. Verifica-se a predominância de elementos de origem religiosa, possivelmente utilizados como meios de proteção à criança *exposta*.

## 2.2 – Os *sinais* da Roda: a abrangência do conceito

No contexto da Casa da Roda, *senal* é o termo que designa o objeto que acompanhava a criança *exposta* quando dava entrada na instituição. Era deixado pelos pais com o objetivo de permitir a identificação da criança no futuro. Esses objetos tinham origens, características e valores diversos. Podiam ser fitas, pedaços de tecido, medalhas, flores, bilhetes, cartas, entre outros. Uma vez que é uma palavra complexa e que contempla vários significados, mesmo no âmbito da Semiótica, torna-se relevante fazer uma análise cuidada do termo.

Segundo o *Dicionário Aurélio* (Ferreira, 1986), entre inúmeros significados e sinónimos, a palavra *senal* está relacionada com *indício*, *rasto*, *marca* e *vestígio*, o que é pertinente no próprio contexto da Roda, uma vez que os designados *sinais* eram usados, de facto, com o objetivo de marcar e identificar a criança, de forma a deixar-lhe um rasto que fosse possível de acompanhar a posteriori. Caso os progenitores pretendessem recuperar o filho mais tarde, a ligação do *senal* provava a parentalidade e os laços de sangue, que, na altura, não se poderiam comprovar com um teste de ADN.

Além disso, há uma pequena nota na mesma entrada de Dicionário de que *senal*, no Brasil, pode significar igualmente “marca que se faz na orelha do animal cortando-a de várias formas” (Ferreira, 1986, p. 1588). É uma consideração pertinente, uma vez que se trata de uma prática que chegou a ser aplicada nas crianças *expostas*, em Espanha e Itália. Há registos de recém-nascidos abandonados com mutilações físicas, nas orelhas ou nos dedos, por exemplo. As marcas funcionariam como *sinais* para posterior, e inequívoca, identificação.

Sob o ponto de vista semiótico, o termo é definido nas diferentes tipologias de elementos significativos e de signo de Roland Barthes e de Umberto Eco. Para Barthes (1984), um *senal* é sempre um elemento artificial e para o qual existe um código de leitura. Nesse sentido, os objetos que os pais deixavam com as crianças na Roda seriam mais justamente designados por índices, uma vez que esses, segundo a tipologia do filósofo francês, representam elementos naturais e sem interpretação imediata.

Na tipologia de Eco (1979), índice (vestígio ou indício) também seria a designação mais adequada para os ditos *sinais*, pela relação de contiguidade que estes estabelecem entre a criança abandonada e quem a abandonou. Para o autor, o valor semântico dos signos pode ser “unívoco, equívoco, plurívoco, vago ou simbólico”.

Nesse sentido, é correto considerar que os designados *sinais*, na verdade, constituem índices e vestígios na genealogia das crianças *expostas*, que abrem possibilidades de interpretação da sua ascendência, do seu passado e das razões que as terão conduzido à Roda. Apesar de, em muitos casos, conterem muita informação implícita e vaga, os *sinais*, que são, de facto, índices, e que

ainda exigem interpretação relacional, desvendam a pouca informação sobre a genealogia dos *expostos* e permitem inferir sobre alguns elementos afetivos e simbólicos que poderão ter marcado a sua mudança de destino.

## **PARTE 2 – A REPRESENTAÇÃO FOTOGRÁFICA DO ARQUIVO**

### **CAPÍTULO 3: ARQUIVO E FOTOGRAFIA: PAPEL HISTÓRICO E MNEMÓNICO**

O arquivo tem uma importante função na construção da memória coletiva, bem como na solidificação dos contornos da história e do passado aos olhos da atualidade. Encontra-se fortemente relacionado com o colecionismo e, de algum modo, com a crença na possibilidade de “coleccionar o mundo”. A fotografia cruza o mesmo objetivo, mesmo que não de uma forma intencional. No entanto, consiste naturalmente num processo ilusório, uma vez que “não possuímos o mundo. Imaginamos a posse” (Almeida, 2014, p. 16).

O arquivo, através do passado que encerra, também ajuda a compreender o presente. O valor da história, na verdade, reside na possibilidade que esta abre sobre o tempo presente, a interpretação da atualidade, as possibilidades de criação e de renovação. Francisco d’Orey Manoel, Diretor do Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (SCML), afirma que “os arquivos são repositórios de factos mais ou menos longínquos, funcionando como a memória que permite conhecer e reconstituir determinados acontecimentos” e que permitem “abrir uma porta que dê acesso ao passado” (Manoel, 2014, p. 145).

Paulo Pires do Vale, filósofo e curador da exposição *Visitação. O Arquivo: Promessa e Memória* (2014), que apresentou, entre outros documentos de arquivo da SCML, *sinais dos expostos* da Casa da Roda de Lisboa, afirma que “regressar ao arquivo é forma de desmitificar as imagens que temos do passado. Interrogar os dogmas instaurados e as construções apressadas. O arquivo não é a prova do já sabido, mas a abertura para o desconhecido” (Vale, 2014, p. 17). O historiador francês Le Goff afirma a contemporaneidade da história, visto que “o passado é apreendido no presente e responde, portanto, aos seus interesses, o que não é só inevitável como legítimo” (como citado por Vale, 2014, p. 17). A arqueologia não deve ter por objetivo olhar e explorar de forma desinteressada o passado, mas olhá-lo para compreender o presente e, até, o mundo, pois, tal como José Mattoso defende, “a observação do passado não se destina a um macabro trabalho de desenterrar os mortos” (como citado por Vale, 2014, p. 8) e, nesse sentido, são pertinentes as palavras de Schlegel: “o historiador é um profeta virado para trás” (como citado por Vale, 2014, p. 17).

Segundo Foucault, filósofo francês, o arquivismo substancia a fantasia moderna de acumular tudo num só lugar. Jacques Derrida defende que a compulsão arquivística, ou o designado *mal d’archive*, ou mal de arquivo, faz parte do ser humano, uma vez que o arquivismo é uma característica da nossa vida mental.

Foucault introduz igualmente o conceito de heterotopia, outro-lugar, em que o arquivo, bem como os museus e, entre outros, as bibliotecas, se insere (Foucault, 1967). O arquivo é um espaço heterotópico pois acumula e faz conviver objetos e documentos de várias camadas temporais, históricas e geográficas.

Para Derrida, a psicanálise é também uma prática arquivística tal como uma escavação arqueológica das memórias reprimidas e acrescenta que “o arquivo é uma característica da nossa vida mental” (citado por Alphen, 2014, p. 13). Ao mesmo tempo, o impulso arquivístico decorre da “pulsão da morte” (Derrida, 2001, p. 23), tal como defende o filósofo inspirado por Freud. A consciência do fim e do esquecimento leva o ser humano a procurar meios para evitar a dispersão dos documentos e objetos que resumem os acontecimentos e a história coletiva. Como aliado da memória, o arquivo assume-se como instrumento que luta contra o peso da morte. A longo prazo o fim será realmente inevitável, pois, como lembra Camus, reforçando a efemeridade das criações, “Do ponto de vista de Sirius, as obras de Goethe serão pó daqui a dez mil anos e o seu nome estará esquecido” (Camus, 2016, p. 74). De qualquer forma, o ser humano debate-se contra essa força a todo o custo. Assegurar, por meio do passado, um futuro e, dessa forma, controlar a finitude que nos é imposta, porque “coleccionar é ser capaz de viver do seu passado”. (Camus, 2016, p. 70). Nesse sentido, atua igualmente a fotografia, com o intuito de preservar, pela memória visual, a vida dos retratados. Para Barthes (2021, p. 40), “esta fúria de ‘tornar vivo’ só pode ser a denegação mítica de um receio da morte”.

Derrida, na obra *Mal de arquivo: Uma impressão freudiana* (2001), analisa a proveniência terminológica da palavra arquivo e conclui que deriva do termo grego *arkhê*, relacionado com a noção de início e com o conceito de poder e autoridade, uma vez que *arkheion* era o nome atribuído à residência dos magistrados na Grécia Antiga (Derrida, 2001, p. 12).

*Arkhe*, lembremos, designa ao mesmo tempo começo e comando. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas começam – princípio físico, histórico ou ontológico -, mas também o princípio da lei ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada – princípio nomológico (Derrida, 2001, p. 11)

Segundo uma conceção antiga, *arquivo* significou durante muito tempo “a soma de todos os textos que uma cultura guardou em seu poder, como documentos de seu próprio passado, ou como testemunho de sua identidade mantida” (Foucault, 2008, p. 146). No entanto, Michel Foucault contraria essa visão e declara que o arquivo representa “a lei do que pode ser dito” (Foucault, 2008, p. 147) ou, por outras palavras, “o domínio das coisas ditas” (2008, p. 237).

Há vários elementos que contribuem para a parcialidade da narrativa histórica e para a falta de objetividade da própria constituição do arquivo. Michel de Certeau introduz essa noção de

parcialidade histórica, porque considera que “em história, tudo começa com o gesto de pôr à parte, de reunir, de transformar assim em ‘documentos’ certos objetos distribuídos de outro modo” (como citado por Vale, 2014, p. 13), o que implica tomar decisões e condicionar o valor e o estatuto dos objetos. Do mesmo modo, Le Goff afirma que “a intervenção do historiador que escolhe o documento, extraindo-o do conjunto dos dados do passado, preferindo-o a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho que, pelo menos em parte, depende da sua própria posição na sociedade da sua época e da sua organização mental insere-se numa situação inicial que é ainda menos ‘neutra’ do que a sua intervenção” (como citado por Vale, 2014, p. 12). Paulo Pires do Vale conclui que o arquivo é simultaneamente “um lugar físico e um lugar social. Cumpre uma missão institucional de guardião da memória e identidade – ou melhor, de construtor dessa memória e identidade, porque o seu papel nunca é neutro.” (Vale, 2014, p. 12).

Nesse sentido, não se deve assumir a história como o suporte de uma verdade absoluta e imparcial. Ao longo do processo arqueológico de construção do saber histórico, quem ordena e encadeia a informação contribui inevitavelmente para determinados enviesamentos, para um certo processo de “refinamento progressivo” (Foucault, 2008, p. 5), que, na verdade, prova a mutabilidade da interpretação dos objetos e dos documentos que constituem o arquivo.

Redistribuições recorrentes que fazem aparecer vários passados, várias formas de encadeamento, várias hierarquias de importância, várias redes de determinações, várias ideologias, para uma única e mesma ciência, à medida que seu presente se modifica: assim, as descrições históricas se ordenam necessariamente pela atualidade do saber, se multiplicam com suas transformações e não deixam, por sua vez, de romper com elas próprias. (Foucault, 2008, p. 5).

Além disso, como defende Derrida, é muito importante a consignação dos objetos e documentos do arquivo, que consiste no seu depósito num local comum que permitirá a combinação de *sinais* e a interligação e partilha de significados. Porém, é importante que não se trate de um projeto de acumulação, mas, sim, de coleção de objetos e documentos, seguindo várias regras de organização, como declara Braudillard (citado por Alphen, 2014, p. 55).

Segundo Derrida, neste momento os arquivos já não são um conjunto de objetos estáticos e passivos, tal como os arquivistas não são guardiães passivos de um legado histórico, mas, antes, agentes ativos na definição da identidade pessoal e memória cultural e os arquivos são “sítios ativos em que o poder social é negociado, contestado ou confirmado”<sup>2</sup> (citado por Alphen, 2014, p. 16).

---

<sup>2</sup>“active sites where social power is negotiated, contested or confirmed.” (citado por Alphen, 2014, p. 16)

A fotografia aproxima-se do arquivo na medida em que esta desempenha um papel mnemónico e constitui, ela própria, um tipo de documento de arquivo, pois “a imagem armazena um rasto que é uma memória” (Serén, 2002, p. 50) e permite guardar informações sobre os factos e os acontecimentos. Nesse sentido, Alphen afirma que também é possível comparar a câmara fotográfica a uma máquina arquivística (2014, p. 26). Tanto a fotografia como o arquivo permitem estabelecer uma ligação com o passado e evitar a irreversibilidade do esquecimento.

Paulo Pires do Vale compara igualmente a função do arquivista com o papel desempenhado pelo curador. Se, por um lado, os arquivistas têm “a tarefa de domesticar essa hidra de sete cabeças” e tentar “torná-la, em vez disso, água disciplinada” (Mattoso, como citado por Vale, 2014, p. 13), o curador, declara Pires do Vale, “olha para o arquivo para fazer, com uma mínima parte dele, uma exposição”, com o objetivo de “transformar em material capaz de ser exposto, aquilo que durante muito tempo não recebeu tal dignidade” (Vale, 2014, p. 13). Ambas as funções pressupõem a seleção, e, conseqüentemente, a exclusão de material.

Fotografar e expor documentos de um arquivo implica selecionar, parcelar, preferir e excluir. Raramente se considera incluir a totalidade. Uma exposição sobre um arquivo pressupõe “uma seleção de uma seleção. Um corte e interrupção naquilo que no arquivo é uma continuidade. (...) agudiza o que o arquivo já é: seleção, tratamento, classificação e disponibilização de material” (Vale, 2014, p. 14). Na perspectiva de Vale, uma exposição não pode reger-se pela exaustividade, mas, antes, pela exemplaridade, uma vez que “o que se mostra numa exposição sobre o arquivo é, então, sintoma de algo maior. Do que fica ausente (...)” (2014, p. 15).

## **CAPÍTULO 4: FOTOGRAFIA DOCUMENTAL VS FOTOGRAFIA DE ARQUIVO**

### **4.1 – Reprodução e representação**

Desde o seu início, a Fotografia é vista como uma técnica de reprodução (ou mesmo duplicação) fiel e objetiva da realidade, praticamente isenta de intervenção humana. Talbot afirmou que a fotografia consistia num meio através do qual “os objetos podem ser levados a desenharem-se a si mesmos sem a ajuda do lápis” (citado por Serén, 2002, p. 24).

Dessa forma, a representação isomórfica, enquanto pura imitação da realidade, passou a acompanhar a fotografia e transformou-a em ferramenta para o método científico. Em finais do século XIX, Bertillon, chefe da Polícia de Paris, começou a utilizar a fotografia para registar a fisionomia dos presos e ter provas, de carácter científico, dos indícios físicos de delinquência (Serén, 2002, p. 25). Serén afirma que

Aceitava-se que, sendo de base instrumental, a fotografia era puramente analógica, uma reprodução da realidade ainda mais perfeita do que o olhar do homem. Assim sendo, o que se exigia de uma imagem fotográfica é que ela fosse nítida e precisa, retratando fielmente o seu objeto. (Serén, 2002, p. 26)

No contexto dos Arquivos, a fotografia é igualmente utilizada como instrumento de reprodução autêntica da realidade. Assim, é um recurso para garantir a disponibilização dos documentos sem implicar o seu desgaste, uma vez que, a partir do momento em que são digitalizados, os documentos são analisados quase exclusivamente online e deixam de ser manuseados. A fotografia constitui, assim, um mecanismo de preservação dos objetos e documentos, e da sua memória, em caso de destruição definitiva dos originais.

Nesse contexto, a fotografia é usada como ferramenta para produzir imagens técnicas que exponham objetivamente as características do objeto, sem qualquer intervenção (ou mínima), quer do fotógrafo, quer do aparelho. O objetivo é alcançar o resultado mais próximo possível do objeto real. Segundo o Regulamento de Reprodução de Documentos da DGLAB (Direção-Geral dos Livros, Arquivos e Bibliotecas), as imagens produzidas nos Arquivos “são reproduções autênticas dos originais e serão submetidas unicamente ao tratamento que seja considerado adequado pelos Serviços, tendo em vista a legibilidade e autenticidade da imagem final” (Despacho normativo n.º 6852/2015, 2015). No mesmo documento, fica claro que a fotografia tem alguma presença no espaço de trabalho dos arquivos, uma vez que se trata do “processo de reprodução que mais se adapta à reprodução dos documentos com informação iconográfica (desenhos, retratos, plantas, selos, iluminuras, fotografia, etc.)” (Despacho normativo n.º 6852/2015, 2015).

No entanto, é importante sublinhar um aspeto sobre a relação da fotografia com a realidade, que ao longo da história nem sempre foi claro. A fotografia, enquanto imagem técnica, ao contrário

das imagens tradicionais, como a pintura e a gravura, é vista como um elemento quase transparente. Parece mostrar unicamente a realidade, como se isenta de qualquer intervenção, como se não existisse, enquanto fotografia, e transmitisse exatamente o real. Como defende o filósofo checo-brasileiro Vilém Flusser, “O carácter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que o seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens” (Flusser, 1998, p. 34). Nesse sentido, conclui que a “aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens” (Flusser, 1998, p. 34).

A fotografia reflete escolhas, pontos de vista. É caracterizada por quem a concebe, ou seja, o fotógrafo, que toma decisões técnicas e artísticas, e a câmara fotográfica, o aparelho, que permite a conceção da imagem dentro de determinadas possibilidades técnicas. Como tal, a neutralidade da fotografia é uma ilusão e dificilmente a imagem fotográfica será um retrato puro e autêntico da realidade. Pode aproximar-se do real de forma significativa e com pouca intervenção, mas não pode substituir o objeto. É capaz de representar os documentos do arquivo, sob uma perspetiva, mas não de os reproduzir integralmente, o que, *per se*, lhe está negado pela bidimensionalidade.

Nesse sentido, pretende-se adotar, neste projeto fotográfico, uma abordagem que assume a não-objetividade da fotografia, através da manipulação de vários elementos que traduzam a intervenção da autora e sublinhem escolhas pessoais. Não descurando a componente de registo documental dos objetos de arquivo, naturalmente, o projeto procura acrescentar uma nova leitura sobre os documentos, mais próxima da subjetividade que, afinal de contas, existe, ontologicamente, na fotografia.

## 4.2 – Interpretação autoral do arquivo

No presente projeto fotográfico, pretende-se apresentar representações visuais do arquivo da Roda do Porto em que seja visível uma interpretação pessoal, não circunscrita a regras de reprodução dos objetos e com a liberdade de interpretação dos próprios contextos.

Na verdade, será assumido o afastamento face à representação isomórfica dos documentos, de modo a enaltecer a carga simbólica e emocional que faz parte dos objetos da Roda, especialmente os *sinais dos expostos*, e a consagrar a oportunidade de contribuir com uma leitura pessoal sobre os documentos e respetiva história. Pretende-se, assim, enquanto fotógrafa e investigadora, transmitir uma nova luz sobre os *sinais dos enfeitados*.

As fotografias refletem, assim, a intenção de olhar atualmente para o arquivo de uma instituição e, sobretudo, de milhares de crianças que viveram há pelo menos dois séculos, a cujas imagens não temos acesso, e iniciar um caminho de reflexão sobre o seu passado e conferir-lhes uma história. Mesmo sem essas crianças, cuja memória é conservada nos documentos de arquivo, é possível imaginar vidas, gestos e emoções. É possível imaginar rostos ficcionais.

O projeto parte da análise de objetos repletos de história para contribuir, do ponto de vista fotográfico, com várias camadas de informação, história e interpretação. A fotografia pode, assim, oferecer diversas possibilidades de leitura e uma narrativa que excede os objetos isolados.

Nesse sentido, procurou-se, do ponto de vista retórico, estético e sociológico, concretizar sínquises em algumas fotografias, fundindo e confundindo duas realidades. No caso, foram articulados, por um lado, o arquivo da Roda do Porto e, por outro, imagens de crianças sem ligação à Roda. O que se pretende, afinal, é que esses rostos de crianças desconhecidas sem ligação explícita à instituição emprestem uma imagem a crianças que não têm rosto nem lugar na história.

Numa atitude histórica, esta abordagem poderá ser acusada de criar uma falsa narrativa, que se afasta da verdade e dos factos. No entanto, os rostos, desfocados e irreconhecíveis, acrescentam um novo dado, visual e imaginário, à nossa ligação com a Roda do século XIX. Essas imagens de crianças que se articulam ao arquivo da Roda, funcionam, na verdade, como um mecanismo de contextualização dos *expostos* da Roda, para a construção do seu retrato biográfico. Segundo Manini, a contextualização é fulcral para a compreensão da informação (Manini, 2008, p. 7). No projeto, defende-se “a contextualização do conteúdo do documento, sem o que a informação não terá ou perderá sentido. O contexto aciona toda uma rede semântica que vai conectar outros fios em sua malha para produzir mais alcance do conhecimento assim obtido” (Manini, 2008, p. 37).

Num contexto em que a informação relativa às crianças é escassa e essas não estão presentes, a fotografia pode servir-se de outras informações complementares, bem como da própria análise e interpretação da autora, no sentido de aumentar a capacidade de conhecer essa personagem coletiva, composta pelos *expostos* da Roda.

Na Literatura existem várias abordagens sobre a realidade da Casa da Roda, como os romances *Selo da Roda*, de Pedro Ivo, e *A Enjeitada*, de Camilo Castelo Branco. Outro trabalho literário que apresenta a visão do autor e enaltece o caráter simbólico e poético dos objetos de arquivo da instituição é a *Ronda dos Meninos Expostos: Auto breve de Natal* (Moura, 1987). Trata-se de um excepcional exemplo, do ponto de vista autoral, de tratamento de um arquivo, em que Vasco Graça Moura explora e seleciona os bilhetes das crianças expostas de Lisboa, construindo um auto que reforça a misticidade que era reservada ao abandono de crianças na Roda. De modo a contrariar a indiferença e o desprezo com que os *expostos* eram tratados, o poeta valoriza e eleva as crianças *expostas* à figura central da religião cristã, sugerindo (com um dos três únicos bilhetes inventados e não reproduzidos) que cada *exposto* pode ser o menino Jesus:

Este menino nasceu  
foi no dia vinte e cinco  
de dezembro, há dois mil anos;  
volta a nascer nesse dia  
todos, todos os dezesembros,  
e deverá ser entregue  
sempre a quem no procurar.  
Ele é todos os meninos  
que aqui vieram parar  
e mais todos os meninos  
que ninguém abandonar.  
(V. G. Moura, 1987, p. 50)

Além de mostrar, expor e descrever os documentos, a fotografia tem também a possibilidade de interferir na sua representação, pois, através das imagens, “a realidade pode ser não só mostrada como descrita, explicada e comentada” (Rodrigues, 2017, p. 57). As composições, como, por exemplo, a da Fig.6, não afirmam que determinadas pessoas, identificáveis, estiveram na Roda. Mas não desmentem, igualmente, vários conjuntos de olhos, nariz e boca que compõem os traços genéricos dos rostos dos milhares de crianças que tiveram o início da sua vida marcado pela Casa da Roda. Trata-se de uma abordagem definida pela autora para humanizar os *expostos* da Roda, fazendo refletir sobre os rostos de cada criança. Um rosto pode fazer pensar nas emoções, nos pensamentos, nos sonhos e nos medos de um ser humano, ao invés da indiferença de um percurso burocrático que por vezes termina ao cabo de uns meses, tem algumas datas, nomes e números e não apresenta qualquer traço humano.



Figura 6: Projeção de rostos numa sala do Arquivo. Fotografia de Felícia Oliveira

## CAPÍTULO 5: PROJETOS SOBRE O ARQUIVO DA CASA DA RODA

### 5.1 – Casa da Roda do Porto – Helena Flores e Pixbee

Existem alguns projetos sobre a Casa da Roda, respetivo passado e arquivo. Sobre o arquivo da Casa da Roda do Porto, especificamente, existe o trabalho fotográfico desenvolvido por Helena Flores, intitulado [\*Sobre Expostos\*](#).

Algumas fotografias representam os maços em que estavam organizados, originalmente, os processos diários redigidos pela Diretora e os *sinais dos expostos* e, assim, revelam a aparência das *Partes da Diretora* antes do seu tratamento pelo Arquivo Distrital do Porto (Fig. 7).

Os maços foram abertos e os documentos foram separados, descosidos em alguns casos, planificados, organizados em capilhas e distribuídos em caixas. O estado original foi desfeito no Arquivo para tratamento e análise dos objetos e, no entanto, ficou preservado pela fotografia. As imagens atestam a organização dos maços de registos da Diretora, quando a sua composição constituía ainda um segredo para arquivistas e historiadores. Neste caso, a fotografia conserva aquilo que era e já não é. Atualmente, depois do processo de tratamento e conservação, todos os documentos desta série documental encontram-se planificados e reorganizados, sem que seja possível recuperar a sua antiga forma de invólucros e maços.



Figura 7: Fotografia da série *Sobre Expostos*, Helena Flores

Além dessa abordagem, Helena Flores fotografou algumas pessoas a segurar uma moldura que contém uma fotografia. Pressupõe-se que são descendentes vivos de *enjeitados* da Roda a exibir uma imagem do seu antecedente, já falecido, que terá sido *exposto* na Casa da Roda (Fig. 8).

A fotografia permite criar uma contiguidade entre duas realidades temporalmente distantes. Une pessoas que nunca se conheceram e, no entanto, partilham a genealogia. Na verdade, pode acrescentar uma nova molécula a uma fita de ADN desfalcada pela ausência e pela passagem do tempo. “Realidade ausente, mas que esteve lá, e que se tornou, ao mesmo tempo, um pretérito” (Serén, 2002, p. 50).



Figura 8: Fotografias da série *Sobre Expostos*, Helena Flores

O processo de abertura dos processos diários das *Partes da Diretora* foi igualmente documentado em [vídeo](#) (Pixbee, 2016). A abertura destes documentos foi o ponto de partida para o moroso processo de análise, conservação, catalogação, descrição e digitalização dos documentos que foi concebido no ADP entre 2010 e 2014. Os documentos das *Partes da Diretora* encontravam-se, até à data, sob tutela da Assembleia Distrital do Porto, tal como haviam sido originalmente guardados, ou seja, fechados, sob a forma de invólucros e organizados em maços de 30 documentos.

No filme, é possível observar a arquivista a abrir os maços, a separar os documentos, a desdobrar os invólucros e a descoser os *sinais* dos papéis (Fig.9). Alguns objetos encontravam-se cosidos às folhas de relatório da Diretora, outros perpassavam os papéis através de pequenos cortes. Este

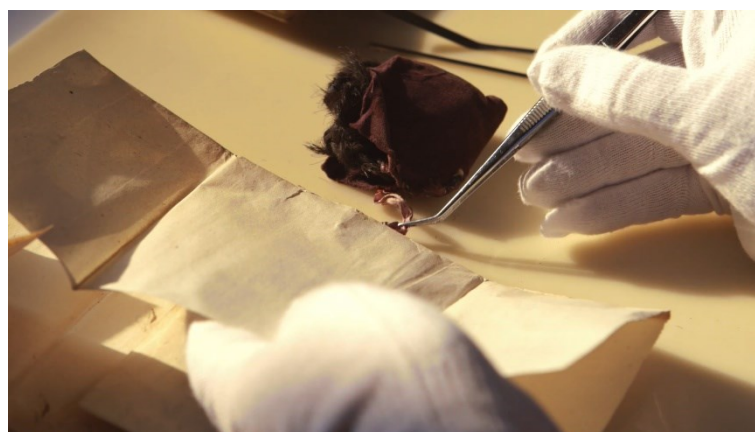


Figura 9: *Frame* do vídeo “Abertura de processos da série documental *Partes da Diretora*” (Pixbee, 2016)

trabalho audiovisual regista a disposição original dos objetos, bem como o trabalho arquivístico que a desfez para permitir a plena análise do arquivo.

A fotógrafa Helena Flores encontra-se também no vídeo, em plano de fundo, a fotografar os documentos (Fig.10). O disparo do obturador faz-se ouvir, constantemente, bem como, em alguns momentos, a leitura de trechos de bilhetes por parte da arquivista.

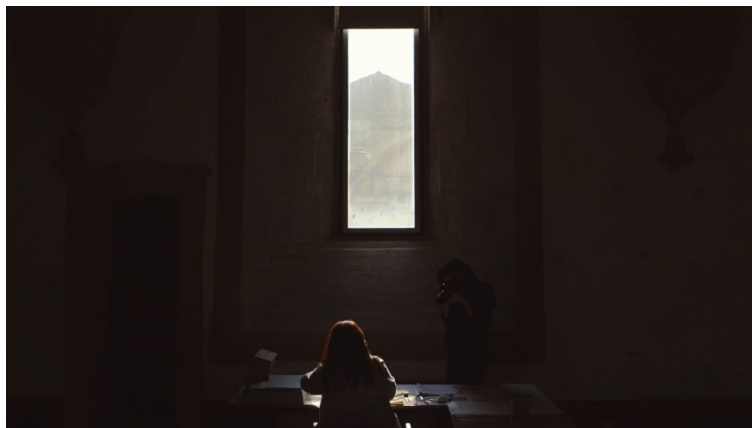


Figura 10: *Frame* do vídeo “Abertura de processos da série documental *Partes da Diretora*” (Pixbee, 2016)

As fotografias e o vídeo foram essenciais para preservar a memória do estado original destes documentos, assim como a forma como os funcionários da Roda decidiram acondicionar determinados objetos, salientando a sua carga afetiva, e, igualmente, a forma como os arquivistas do ADP separaram e trataram os documentos. Estes elementos audiovisuais revestem-se de uma importância fulcral, na medida em que registam aquilo que era e fazia parte das características do arquivo e já não é, nem voltará a ser.

Torna-se extremamente interessante esta fusão vídeo/fotografia (por imagem/som) e pela informação, pelo disparo, do momento em que a fotografia parou o tempo na atividade arqueológica de regresso ao interior dos corpora dos *expostos*. De alguma maneira, o presente, usando duas tecnologias, regressa ao passado, mas também o imobiliza (quando nenhuma viagem ficcional para o passado para).

## 5.2 – Casa da Roda de Lisboa – Daniel Blaufuks

Relativamente ao arquivo da Casa da Roda de Lisboa, existe o trabalho fotográfico de Daniel Blaufuks, intitulado *Corte*. As imagens foram expostas em 2014 e registam uma pequena seleção de *sinais dos expostos* da Roda de Lisboa.

A série integrou a exposição *Visitação – Arquivo: Promessa e Memória*, comemorativa dos 516 anos da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (SCML), que reuniu várias séries documentais do Arquivo Histórico da instituição, de modo a resumir a sua atividade entre os séculos XVI e XX. A exposição, com curadoria de Paulo Pires do Vale, foi inaugurada em 2014 no Museu de São Roque, em Lisboa, e contou com a participação, além de Blaufuks, do cineasta Pedro Costa e do músico João Madureira.

O nome da série fotográfica sobre os *sinais dos expostos* de Lisboa, *Corte*, pode ser analisado no seu duplo sentido. Por um lado, resume o critério de seleção de *sinais* da Roda adotado pelo fotógrafo: apenas os objetos parciais, não completos, aos quais falta uma parte. Por outro lado, a noção de corte e separação está presente na seleção inevitável dos documentos do arquivo, porque não é possível fotografar nem mostrar tudo num universo de centenas de documentos. Sintetiza, na verdade, o ato de colocar de parte, de selecionar uns em detrimento de outros e, de forma geral, de parcelar o arquivo, o que se encontra ontologicamente associado ao ato de fotografar.



Figura 11: Fotografia da série *Corte* (2014), Daniel Blaufuks

Esta ideia vai ao encontro da comparação estabelecida por Pires do Vale entre o arquivista e o curador, uma vez que ambos acabam por ter uma atitude ativa na seleção dos documentos, para evitar “sucumbir debaixo dessa massa incontrolável de documentos, de histórias, de possibilidades” (Vale, 2014, p. 14), processo que, invariavelmente, reflete o seu impacto na narrativa histórica. Será possível, portanto, alargar a comparação aos artistas que, através de

ferramentas de *corte*, estreitam o corpus de objetos a fotografar e, desse modo, dão a ver uma variedade demonstrativa da totalidade de que partem.

O *corte* dos *sinais* invoca, igualmente, a separação, a violência. Mas também a ausência, não só da criança, que já não existe, a quem pertenceu o *sinai*, mas também da parte remanescente do *sinai*, o *contrassinai*, que terá ficado com os progenitores, que não se encontra arquivado e, possivelmente, já não existe. Uma metade de medalha, por exemplo, remete para a existência de uma criança, marcada nos registos com aquele *sinai* para recuperação futura, com um percurso de vida, por norma, difícil e marcado pelo estigma. Mas faz pensar igualmente na história da outra parte da medalha, que não terá tido um destino tão tranquilo no meio arquivístico e que poderá persistir, ou não, entre arquivos familiares, como recordação de uma criança perdida para a Roda.

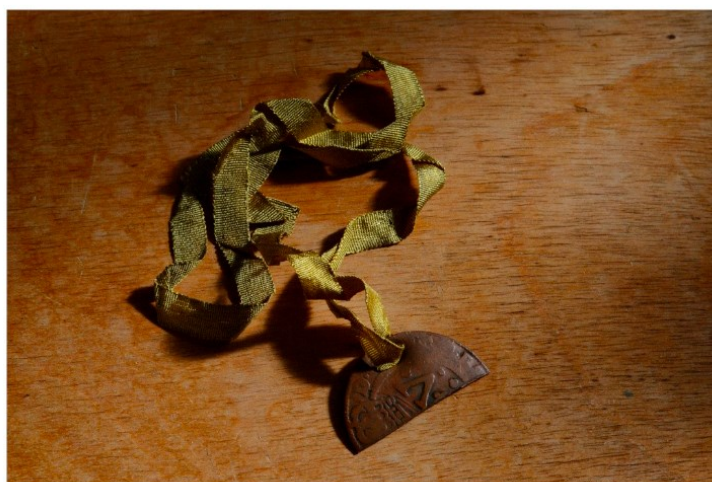


Figura 12: Fotografia da série *Corte* (2014), Daniel Blaufuks

As fotografias da série *Corte* representam fragmentos de objetos, as falhas que existem no arquivo da Roda e que traduzem, de algum modo, a essência do próprio arquivo. A lacuna faz parte da história da Roda e da história em geral. Vários objetos da Roda poderão não ter chegado aos nossos dias, por desvios ou destruição. De qualquer forma, como afirma o curador da exposição da SCML, o que “os Sinais testemunham sobre aquelas vidas é sempre incapaz de as testemunhar de forma completa e adequada” (Vale, 2014, p. 19) e acrescenta, ainda sobre os *sinais dos expostos*, que se tratam de “uma justa metáfora do arquivo e da própria história: um arquivo não indica apenas o que contém, mas o que lhe falta. O que aí fica em silêncio. O que fica *inarquivado*. Tudo o que é *inarquivável* e para o qual remete” (Vale, 2014, p. 19).

A este propósito, é conveniente sublinhar o carácter ausente e inexistente que se evidencia nos objetos escolhidos pelo fotógrafo. A sensação de ausência e de falta acompanharia, inevitavelmente, os *expostos* ao longo da sua vida, uma vez que eram criados sem a família, na

esperança de serem resgatados por pais que não conheciam e que detinham na sua posse a chave da sua nova vida – a outra parte do *senal*. Deste modo, o critério de Blaufuks para a seleção dos *senais*, entre um universo vastíssimo de documentos, parece sintetizar de forma clara a história dos *expostos* da Roda de Lisboa.



Figura 13: Fotografia da série *Corte* (2014), Daniel Blaufuks

Ao nível técnico, as imagens foram concretizadas com simplicidade e poucos floreios, o que permite, por um lado, preservar a autenticidade do registo histórico dos objetos, e, por outro, cunhar as fotografias de um traço pessoal de carácter autoral. As fotografias são realizadas normalmente sobre superfícies de madeira, ou sobre uma superfície têxtil, com áreas de incidência de luz direta e áreas de penumbra. Numa das imagens, uma mão segura o *senal* sobre um fundo amarelo. Os cortes visíveis nos objetos selecionados são distintos. Alguns completamente retos, outros menos lineares e outros, por fim, muito escadeados e irregulares. A superfície de madeira também não é uniforme nem constante ao longo das fotografias. Em algumas apresenta veios retos e, em outras, faixas irregulares e arredondadas. Apesar de as imagens serem semelhantes, em termos de fundo, é notório que não foram todas captadas no mesmo local nem sob as mesmas condições.

## **PARTE 3 – PROJETO FOTOGRÁFICO SOBRE O ARQUIVO DA CASA DA RODA DO PORTO**

### **CAPÍTULO 6: CORPUS**

#### **6.1 – Seleção de elementos de arquivo e de espaços**

O ponto de partida para o projeto fotográfico são os *sinais dos expostos* da Roda do Porto do século XIX. Os *sinais* incluem bilhetes e objetos apensos, como fitas, medalhas, pedaços de tecido, contas, terços, escapulários, entre outros. Num universo de centenas de objetos, foi definido um critério de seleção, exposto no próximo subcapítulo.

O projeto, no entanto, não regista apenas *sinais*. Foram selecionados outros elementos que dizem igualmente respeito à história da Casa da Roda e das crianças *expostas*, bem como ao estado presente do arquivo da Roda, isto é, ao espaço em que atualmente habitam todos os documentos e objetos da Roda. Foram fotografados livros da Casa da Roda, especialmente os que contêm os registos de entrada e saída de *expostos* e as medalhas identificativas das crianças no interior da Casa e respetivos marcadores.

Depois de alargar o foco do projeto, passaram a pertencer ao corpus a fotografar alguns espaços do Arquivo, nomeadamente os depósitos onde se encontram arquivados os documentos da Roda, as prateleiras repletas de caixas ou livros e os espaços de higienização, por onde passou todo o arquivo da Roda aquando da sua chegada ao Arquivo Distrital do Porto.

Com a pesquisa sobre a dimensão histórica do abandono de recém-nascidos, foram descobertas algumas *rodas* ainda existentes em Portugal e decidiu-se fotografar dois espaços fora do Arquivo e que não têm ligação direta à Roda do Porto. Por um lado, e ainda na cidade do Porto, a *roda* da Igreja de Santa Clara, destinada à entrega de bens alimentares e doações às freiras. Por outro lado, em Belmonte, uma das poucas *rodas* destinadas ao abandono infantil que ainda existem em Portugal, na Casa da Roda de Caria.

## **6.2 – Seleção de *sinais***

O primeiro contacto com os *sinais* da Roda do Porto foi realizado através das respetivas imagens fotográficas disponibilizadas na plataforma online do Arquivo (Arquivo Distrital do Porto, n.d.). O restante arquivo, especialmente os livros de entradas e saídas, foi analisado presencialmente, no Arquivo.

Numa primeira fase, foram fotografados vários *sinais*, sem critérios solidamente definidos, de modo a entrar em contacto com uma variedade considerável de documentos e a experimentar diversas abordagens. Ao cabo de algumas sessões fotográficas no Arquivo, foram selecionados os *sinais* vermelhos ou com algum elemento dessa cor, pois eram muito frequentes. Nessa amostra encontram-se fitas, contas, papéis e fragmentos de tecido.

A decisão pelo vermelho deve-se à forte simbologia que a cor apresenta, bem como à sua ligação implícita com a história da Casa da Roda. O vermelho é, supostamente, a primeira cor que as crianças percecionam (Heller, 2017, p. 53) e, sendo a cor do sangue, remete para o parto, cenário ainda próximo da maioria das crianças abandonadas na Roda, mas também para a genealogia, da qual se encontravam privadas. A raiz simbólica do vermelho, abrangendo uma imensidade de conceitos, estrutura-se em várias culturas entre o sangue pulsante, fator de vida e o sangue derramado, fator de morte. Além disso, é possível deduzir a aproximação simbólica com o amor e a angústia, sentimentos que baseiam uma contradição muito presente na realidade de abandono de crianças na Roda.

Os *sinais* selecionados, no total 22, cobrem, de forma heterogénea, o período compreendido entre 1816 e 1865. Pertenceram às crianças, por ordem cronológica, Miquelina, Joaquim, Barbara, Rosa, Manoel, Margarida, Jerónima, Rita, Joaquim, António, Luís, Jose, Maria Luisa, Libania, Jose, Margarida, Jose, Jose, Rosa, Braz, Bento, Augusto. Destes *sinais* selecionados e fotografados, apenas uma parte se incluí no livro.

As referências respetivas ao processo de entrada de cada criança encontram-se nos [Anexos](#) e permitem ver em detalhe, na plataforma do ADP, o relatório da Diretora, o registo da criança e o sinal, bem como o registo das crianças que terão dado entrada na Roda no mesmo dia.

## **CAPÍTULO 7: PRODUÇÃO**

### **7.1 – Equipamento**

Para a produção do projeto fotográfico foi utilizada a câmara fotográfica Canon EOS 90D com diferentes objetivas para diferentes fins: Canon 50mm f/1.8, Canon 20mm f/2.8 e Pentax Macro 100mm f/2.8.

No caso do registo dos *sinais*, decidiu-se recorrer à objetiva macro, uma vez que se tratam de objetos, na sua maioria, de tamanho reduzido e com muitos detalhes, por vezes impercetíveis a olho nu. Em espaços amplos, como as salas do arquivo, justifica-se o uso da objetiva grande-angular.

Recorreu-se igualmente a um tripé *Manfrotto*, para longas exposições e gravação de vídeo. Também para efeitos audiovisuais, decidiu-se utilizar um projetor *Optoma* e um gravador de áudio *Zoom*. Para a realização de fotogramas no Arquivo, foi utilizado papel fotográfico *Foma* e uma lâmpada vermelha *Dukalux SL*.

## **7.2 – Condições e permissões do ADP**

Após reunião com a Diretora do Arquivo Distrital do Porto (ADP), Dr.<sup>a</sup> Maria João Pires de Lima, foi autorizada a realização do projeto fotográfico sobre os *sinais dos expostos* e sobre o restante arquivo da Casa da Roda do Porto sob sua tutela, com visitas recorrentes às instalações do ADP para o registo fotográfico. Em contrapartida, as fotografias terão de ser cedidas ao ADP e, no projeto, será mencionado o conjunto de referência e cota relativo a cada documento fotografado.

Uma vez que os *sinais dos expostos* se encontram digitalizados e disponíveis na plataforma online do Arquivo, era feita uma seleção a priori dos objetos a fotografar em cada sessão. O Arquivo permitiu o registo fotográfico dos objetos com recurso a luz artificial ou a luz solar direta, desde que por curtos períodos, uma vez que se trata, na sua maioria, de material frágil e fortemente degradado, de meados do século XIX.

Além de ser possível fotografar os objetos num espaço do corredor, foi possível realizar registos fotográficos noutros espaços do Arquivo, nomeadamente em salas de depósito do Arquivo, de modo a fotografar as estantes, as caixas e os livros relacionados com a história da Casa da Roda do Porto.

Por fim, é de considerar a autorização do ADP para realizar a exposição do projeto nas instalações do Arquivo, no corredor e numa sala de acesso livre e com possibilidade de utilização de projetores de microfilmes, expositores e vitrines.

### 7.3 – Estética da execução prática

Apesar dos inúmeros livros e caixas repletos de informação da Roda do Porto e das pessoas que por ela passaram a encher prateleiras no Arquivo, há pouca informação para que se possa hoje, no século XXI, compreender efetivamente o que implicava o funcionamento da Roda, não só para a sociedade, mas também, e sobretudo, para as crianças *expostas*. Trata-se de uma narrativa que flutua entre ausências, entre figuras sem voz e sem história, entre espectros de um passado a que não se consegue aceder.

O projeto fotográfico procura articular-se com a essência fantasmática da Roda do Porto. O efeito espectral pode estar presente, por exemplo, através da criação de cenários de penumbra em espaços do Arquivo Distrital do Porto (Figs. 14 e 15).



Figura 14: Sala de depósito do Arquivo Distrital do Porto sob diferentes luzes. Fotografias de Felícia Oliveira



Figura 15: Câmara de higienização do Arquivo Distrital do Porto sob diferentes luzes. Fotografias de Felícia Oliveira

Para as fotografias dos *sinais*, por sua vez, optou-se pelo uso de sombras lineares. Através da luz solar direta que incide no corredor do Arquivo, é possível criar composições em que os objetos convivem com as sombras provocadas pela grade da janela do Arquivo (Fig.16). Esse elemento, explorado visualmente, também tem importância do ponto de vista simbólico. Representa a influência que verte do Arquivo para os documentos sob a sua tutela, tendo em conta o

tratamento e a garantia de conservação que lhes confere. Ao mesmo tempo, sob a forma de grades, a sombra figura o aprisionamento por que é responsável o Arquivo em relação aos documentos e a libertação de que é responsável o fotógrafo.

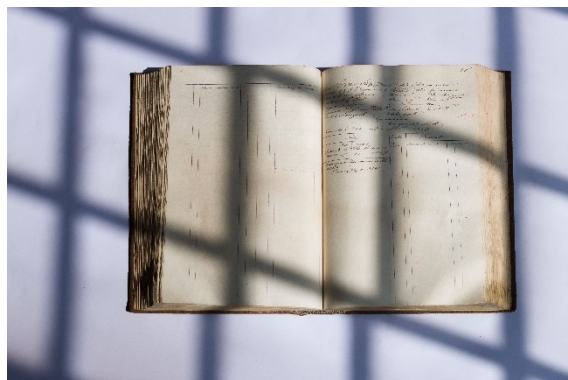


Figura 16: Documentos do arquivo da Roda do Porto com sombras da janela do Arquivo. Fotografias de Felícia Oliveira

Outra abordagem fotográfica do projeto, para recriação de figuras humanas no arquivo da Roda do Porto, na ausência de retratos reais das crianças *expostas*, terá por base a apropriação de fotografias de arquivo cedidas pelo CPF. As fotografias, cuja utilização será explicada no próximo subcapítulo, pretendem fazer figurar, neste projeto, rostos de pessoas irreconhecíveis. Nesse sentido, a estética escolhida para o tratamento dessas imagens tem como inspiração as fotografias de Boltanski, como, por exemplo, as do projeto *Lycée Chases* (1987) (Fig.17): rostos a preto e branco, isolados, fortemente desfocados, sem a nitidez suficiente para que os retratados



Figura 17: Imagem da instalação *Lycée Chases* (1987), Christian Boltanski.  
Fontes: <https://www.artsy.net/artwork/christian-boltanski-lycee-chases>

continuassem identificáveis. 22474 (2000) de José Luís Neto (Fig.18) é igualmente uma inspiração a este nível. O projeto do fotógrafo português isola os prisioneiros de uma fotografia de 1913 de Benoliel e acrescenta-lhes o ar fantasmagórico pelo desfoque e pela grande evidência do grão.

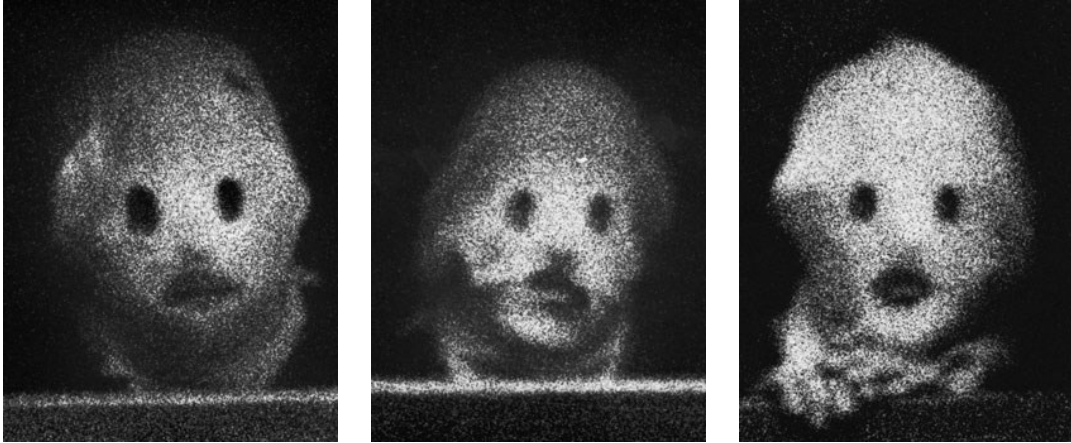


Figura 18: Fotografias da série 22474 (2000), José Luís Neto.  
Fonte: <https://www.joseluisneto.pt/pt/01-02-00.html>

As fotografias das crianças a utilizar no projeto apoiam a linha estética próxima destes dois autores, mas também para conseguir do ponto de vista arqueológico ultrapassar a ideia de recuperação e registo do passado, não só acentuar a carga fantasmática das imagens, como também criar a possibilidade de representar rostos que sejam capazes de figurar qualquer criança, com a intencional abstração dos traços faciais, mas com a hipótese da sua presença no presente.

#### 7.4 – Hipóteses de abordagem fotográfica

A abordagem fotográfica ao arquivo da Casa da Roda do Porto começou por se limitar a um registo linear dos *sinais dos expostos*, enquanto elemento principal do projeto. Os *sinais* foram fotografados individualmente sobre vários fundos, sempre no Arquivo Distrital do Porto, uma vez que estes objetos não podem sair das instalações do Arquivo. Foram dispostos, ora na superfície de madeira da mesa, ora sobre uma superfície de pedra junto à janela, ora sobre uma cartolina branca (Fig.19). No entanto, procurou-se marcar a diferença relativamente à mera representação isomórfica dos objetos, registo que já existe na plataforma digital do Arquivo.

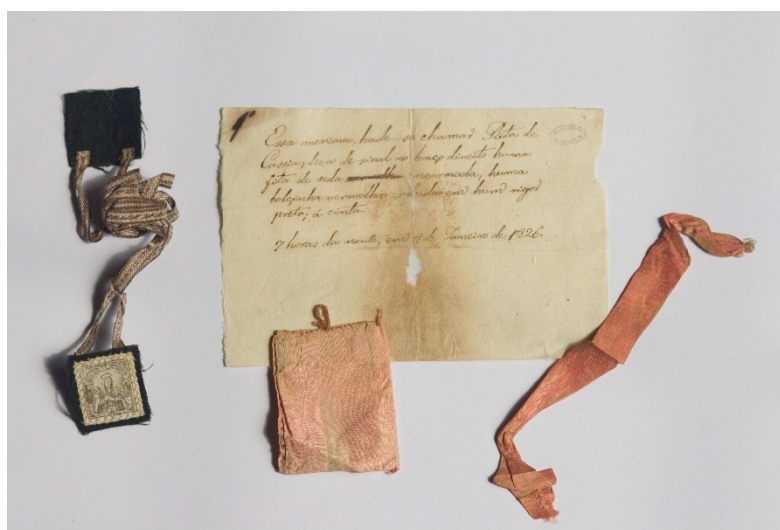


Figura 19: *Sinais* sobre fundo branco. Fotografia de Felícia Oliveira

Decidiu-se adicionar a mão, com luva de nitrilo, a segurar ou a dispor o objeto. Surge, assim, o elemento humano, que fornece uma noção de escala e humaniza o registo. Em alguns casos surge, pela repetição e alteração de posição como evidência da dúvida, da hesitação e da experiência (Fig.20). Alguns objetos, especialmente as fitas, foram fotografados sob diferentes perspetivas e em diferentes disposições, o que cria efeitos visuais distintos e comprova a versatilidade de objetos simples como os *sinais*. A luva, por seu turno, recomendada no manuseamento de objetos do Arquivo, confere estatuto aos documentos, uma vez que salienta o cuidado que estes requerem no seu tratamento.



Figura 20: *Sinal* da Roda suportado pela mão de diferentes formas. Fotografias de Felícia Oliveira

De modo a introduzir o espaço em que este arquivo habita na produção de imagens, isto é, a representar os documentos sem os desvincular do seu espaço, decidiu-se fazer uso das janelas do Arquivo. O Arquivo Distrital do Porto, antigo Mosteiro de São Bento da Vitória, tem ainda as grades originais a proteger as janelas. A sombra das grades, projetada na parede e nos objetos (Fig.21), representa, de forma indireta, a presença do Arquivo e a sua importância e influência sobre os documentos de arquivo da Roda do Porto. Por um lado, é o espaço que abriga e conserva os documentos, por outro, aprisiona-os, impede a sua saída e circunscreve a sua existência a um só espaço e a poucos olhares – ao contrário do que poderia acontecer, por exemplo, num museu. A fotografia pode assumir-se como libertadora desse espaço circunscrito a que os documentos estão condenados. Apesar de continuarem no mesmo espaço, a sua imagem poderá chegar a mais pessoas.

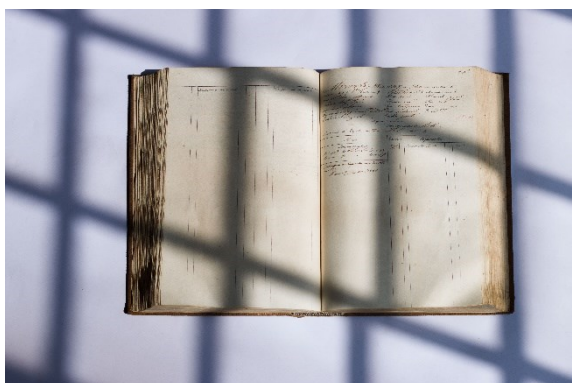


Figura 21: Objetos fotografados sob sombra da grade da janela do Arquivo. Fotografias de Felícia Oliveira

Algumas fotografias representam unicamente espaços do Arquivo, tais como as salas de depósito, as estantes de documentação e a câmara de higienização (Fig.22). Foram fotografados, ora com luzes fortes, do próprio espaço, ora com luz baixa, o que, neste último caso, pretende aumentar a carga espectral que envolve o projeto, crianças invisíveis numa realidade dramática de abandono e mortalidade infantil.

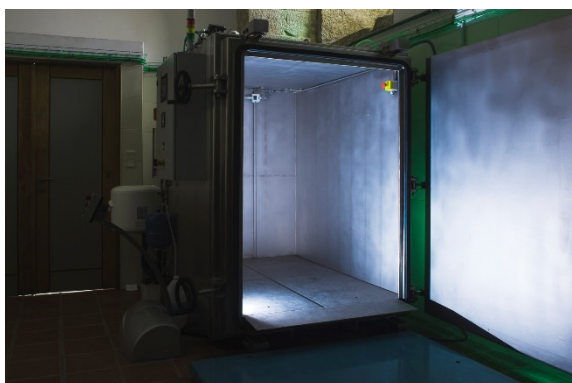


Figura 22: Espaços do Arquivo Distrital do Porto. À esquerda, uma câmara de higienização; à direita, estantes com caixas de uma sala de depósito. Fotografias de Felícia Oliveira

No sentido de aprofundar o tom fantasmático das composições, decidiu-se fazer algumas projeções de rostos de crianças sobre as estantes, as caixas e os livros da Roda do Porto. Os *expostos* do Porto, de quem apenas existem alguns registos escritos (entrada e saída ou óbito) e, em alguns casos, um *signal*, não têm, na verdade, um rosto. Chegaram aos nossos dias sob a forma de palavras e objetos, mas sem uma figura. De forma a sublinhar a importância da vida de cada uma destas crianças, que vai além de números e de registos, foram atribuídas, através da fotografia, linhas faciais de crianças desconhecidas. Estas figuras, apropriadas de [fotografias de crianças do século XX presentes no arquivo do Centro Português de Fotografia \(CPF\)](#) e editadas ao nível do contraste e do desfoque, não representam rostos reais da Roda, mas, antes, traços genéricos e desfocados de olhos, narizes e bocas que permitem preencher a falta de uma expressão humana (Fig.23). Tal como defende a historiadora Maria do Carmo Serén, “Representar é, pois, tornar presente o ausente. Não se trata de uma evocação, mas de uma substituição.” (Serén, 2002, p. 20).



Figura 23: Conjunto de rostos para projeção no Arquivo. Imagens originais do arquivo do CPF com edição e montagem final da autora

As fotografias dos rostos de crianças projetadas nos espaços do Arquivo não representam ninguém e, ao mesmo tempo, podem representar qualquer criança. Esta abordagem pretende afastar-se da noção objetiva da realidade e da verosimilhança a que a fotografia está tantas vezes obrigada. Nesta sínquise, estão presentes objetos reais do arquivo da Roda e rostos desconhecidos de crianças que não passaram pela Roda (Figs. 24 e 25). O objetivo é, principalmente, levar quem vê o trabalho a pensar nas vidas que estão por detrás do espólio arquivístico, nas expressões e nos sentimentos que compõem a história da Roda do Porto.



Figura 24: Projeção de vários rostos desconhecidos em estante do Arquivo. Fotografia de Felícia Oliveira



Figura 25: Projeção de um rosto desconhecido na estante do arquivo da Roda do Porto. Fotografia de Felícia Oliveira

A abordagem fotográfica também passou pela elaboração de fotogramas. Os objetos com mais potencial visual em silhuetas, com formas facilmente perceptíveis e/ou elementos com translucidez, como um rosário, uma meia medalha com tecido ou o alicate (usado para prender as medalhas identificativas dos *expostos*) foram aplicados sobre papel fotográfico, numa sala de depósito do Arquivo (Fig. 26). Posteriormente, no laboratório da ESMAD, procedeu-se à revelação e positivação dos fotogramas. Na impossibilidade de observar os resultados no momento da sensibilização do papel, foram repetidos alguns fotogramas, com ajustes em termos de tempo de exposição, para atingir os resultados esperados.

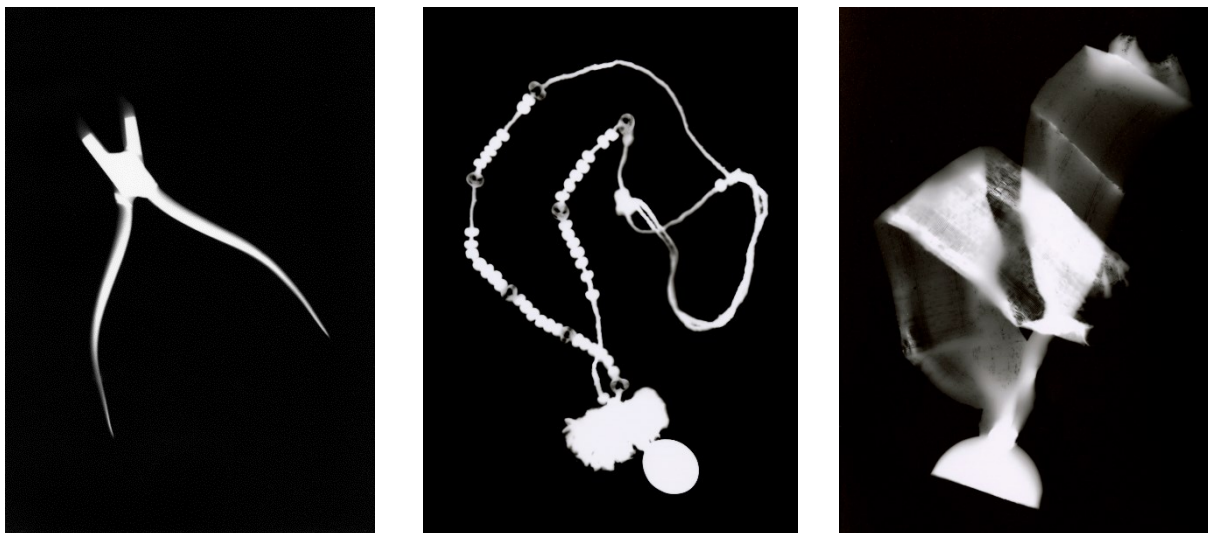


Figura 26: Silhuetas de objetos de arquivo da Roda do Porto, alicate, rosário e meia medalha. Fotogramas de Felícia Oliveira

Durante o processo de sensibilização do papel fotográfico no Arquivo, realizaram-se alguns autorretratos (Fig.27), com a câmara programada em tripé e o temporizador ativo. As imagens revelam a presença da autora, num espaço de armazenamento de documentos iluminado por luz infravermelha, a movimentar-se sob a forma de um vulto pouco identificável, em virtude do prolongamento do tempo de exposição. O autorretrato sublinha, assim, a presença da autora que toca, seleciona, compõe e fotografa os documentos do arquivo, o que deixa, inevitavelmente, marca da subjetividade do seu olhar sobre o arquivo.



Figura 27: Autorretrato durante a elaboração dos fotogramas na sala de depósito do Arquivo. Fotografia de Felícia Oliveira

### 7.5 – Imagem em movimento

Em alguns momentos, projetaram-se rostos desconhecidos em espaços do Arquivo, nomeadamente em estantes de caixas e de livros das salas de depósito. Além do registo fotográfico, foram gravados alguns vídeos, em diferentes perspetivas, aquando dessas projeções de luz sob a forma de figuras humanas pouco nítidas, isoladas ou em conjunto (Fig.28).



Figura 28: Frame do vídeo *Passados sem rosto, rostos sem nome*. Gravação e pós-produção da autora

O vídeo que resulta da gravação desse exercício de projeção intitula-se [\*Passados sem rosto, rostos sem nome\*](#). Pretende-se integrá-lo na exposição, projetando-o em *loop* numa das paredes da sala.

De modo a evitar um efeito de interrupção, a ficha técnica não é apresentada no final do vídeo – apenas na folha de sala – além de que o final e o início do vídeo foram concebidos, tanto do ponto de vista sonoro como visual, para que se possam suceder com relativa unidade e coesão (em *loop*). Intencionalmente, o vídeo começa e acaba com a evocação de vários nomes de crianças expostas na Roda do Porto durante o século XIX. Visualmente, abre com um plano aberto de uma sala de depósito do Arquivo, com as luzes a acender e a apagar, e termina com um plano de tom experimental em que o projetor vagueia por uma estante e transforma os rostos numa mancha de luz progressivamente menos figurativa.

Os rostos desconhecidos, projetados ao longo do vídeo, também presentes em algumas fotografias, resultam de um exercício de pós-produção de fotografias de crianças de arquivo cedidas pelo CPF. Não se pretende, como já se declarou antes, afirmar que os rostos representam *expostos* da Roda do Porto. Não existem fotografias dessas crianças do século XIX. Os rostos projetados, mesmo não sendo verdadeiros rostos de crianças *expostas*, trazem a verdade de

rostos de crianças que já existiram e, acima de tudo, podem fazer emergir a reflexão sobre a vida de crianças que não foram apenas registos e números de uma instituição, mas, pelo contrário, viveram, pensaram e sentiram. Justifica-se assim o título do vídeo, *Passados sem rosto, rostos sem nome*, pois a ausência de passado, de rosto e de história causam a indiferença face a vidas distantes. O que motivou esta abordagem foi a possibilidade de contrariar essa tendência através da fotografia e do seu olhar. Na impossibilidade de reconstruir existências passadas, pensa-se e especula-se sobre nomes e rostos desconhecidos de uma realidade dura como o foi a Casa da Roda.

Há um momento em que aparece a mão da autora do projeto a tocar os rostos projetados em caixas (Fig.29), numa tentativa de aproximação a vidas distantes e de passados reduzidos a poucos detalhes e a alguns números. Concretiza visualmente a intenção de alcançar e conhecer melhor as vidas dos *expostos* da Roda do Porto.



Figura 29: Frame do vídeo *Passados sem rosto, rostos sem nome*. Gravação e pós-produção da autora

Os *sinais dos expostos* estão presentes no vídeo através da leitura, pela voz da autora do projeto, de textos de alguns bilhetes (cujas referências estão indicadas na ficha técnica). O texto verbal oral substitui a identificação visual do *signal*, sobrepondo-se à imagem das projeções dos rostos sobre as prateleiras do arquivo.

Os textos lidos, alguns mais telegráficos, outros mais longos, apresentam o registo de linguagem da época e os valores de quem os escrevia, os nomes das crianças e, normalmente, a data do abandono na Roda. Através do *voice-over*, são também evocados vários nomes de crianças abandonadas na Casa da Roda do Porto ao longo do século XIX, como se se procurasse alguma delas entre as figuras projetadas nas estantes, ou se, por outro lado, se pretendesse atribuir nomes a todos os rostos que são projetados e dispersos pelas caixas do Arquivo.

A componente sonora do vídeo é também composta pelo som do movimento da Roda de Caria e da sua sineta, bem como pelo som da máquina de controlo de temperatura e humidade do Arquivo, uma vez que se trata de um som constante nas salas de depósito do Arquivo. Este último, torna presente uma tranquilidade persistente, quase monótona, interrompida por alguns sons repetitivos mas, ainda assim, pouco perturbadores do silêncio que prevalece.

A pós-produção do vídeo foi realizada com recurso ao Adobe Premiere Pro, essencialmente para o processo de montagem dos diversos vídeos gravados e de combinação de sons, como é possível observar através da *timeline* do projeto de edição (Fig.30).

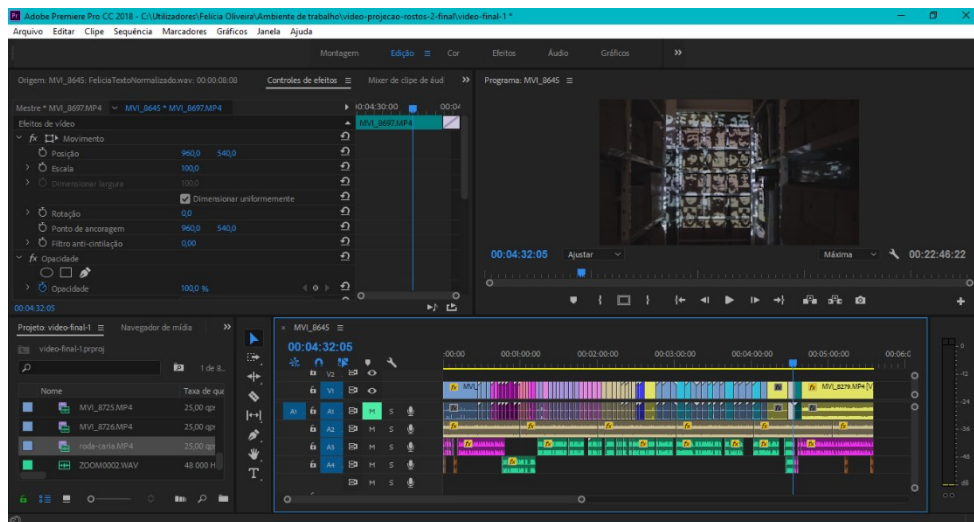


Figura 30: Pós-produção do vídeo *Passados sem rosto, rostos sem nome*

## CAPÍTULO 8: PÓS-PRODUÇÃO

### 8.1 – Tratamento das imagens

No sentido de preservar a autenticidade do registo e o tom documental das fotografias, estas não foram submetidas a um processo de pós-produção complexo nem a alterações do conteúdo original. A ferramenta utilizada foi o *Camera Raw* do Adobe Photoshop CC.

Nos casos em que se revelou necessário, as imagens passaram por ajustes de enquadramento, contraste e cor, no sentido de corrigir ou salientar pormenores e, em alguns casos, reforçar os resultados pretendidos, como o efeito fantasmático de algumas composições.

Numa fase inicial, foram realizadas sobreposições digitais de imagens, para a combinação de fotografias de documentos da Roda com fotografias de arquivo de crianças, com recurso ao Photoshop (Fig. 31). Os resultados têm relevância como parte integrante do processo de abordagem fotográfica na medida em que conduziram a abordagens diferentes de articulação dos rostos com o arquivo (Figs. 24 e 25).



Figura 31: Exemplos de sobreposição digital de fotografias em Photoshop

Os casos que exigiram um processo de edição mais intensivo e evidente foram os retratos das crianças desconhecidas, provenientes de [fotografias de arquivo cedidas pelo CPE](#), utilizados no projeto pela via da projeção nos espaços do Arquivo. O tratamento a que foram sujeitos consistiu na intensificação dos pretos e dos brancos e na aplicação de um filtro de desfoque (Figs.32 e 33). Este processo de pós-produção das imagens, com inspiração nos retratos de Boltanski, procurou tornar os rostos mais vagos e impedir a fácil identificação dos referentes. As imagens originais que permitiram obter esses retratos são apresentadas abaixo (Figs.34 e 35).

Pretende-se que o rosto se torne menos identificável e seja capaz de figurar os traços gerais de um rosto humano, olhos, nariz e boca. Depois do tratamento, as imagens não retratam ninguém exatamente, procura-se, antes, que representem qualquer criança. Além disso, a edição visa reforçar o ar fantasmagórico e espectral da memória das crianças expostas na Roda.



Figura 32: Retrato de criança retirado da Fig. 34, antes e depois da edição. Pós-produção e tratamento da autora



Figura 33: Retrato de criança retirado da Fig. 35, antes e depois da edição. Pós-produção e tratamento da autora



Figura 34: Fotografia do Fundo José Gouveia Gomes Junior, “Porto: Mulheres com crianças no jardim de casa” (1926), PT/CPF/JGGJ/002/000015, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF)



Figura 35: Fotografia do Fundo Conde de Alpendurada, “Porto: João Baptista de Magalhães com a família no jardim” (1912), PT/CPF/ALP/001/000151, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF)

Algumas fotografias exigiram mais tratamento sobretudo ao nível do contraste, tal como o autorretrato (Fig.36), em que, devido à pouca luz disponível na sala durante a realização dos fotogramas, os tons escuros estavam demasiado presentes, implicando a perda de informação da imagem.

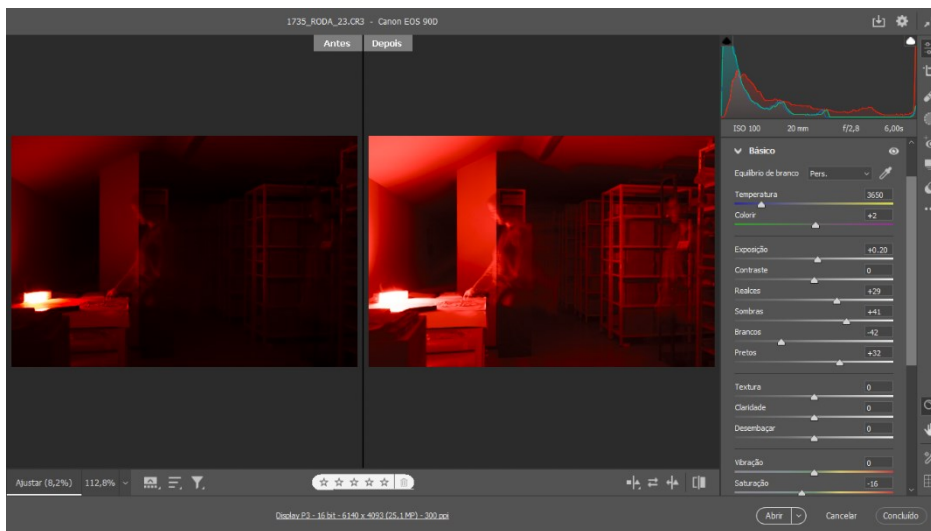


Figura 36: Exemplo de edição de fotografia escura em *Camera Raw*, no Adobe Photoshop. Edição da autora

A pouca iluminação e a entrada insuficiente de luz natural em algumas salas do Arquivo justificaram a edição de valores de realces, sombras, brancos e pretos, sobretudo, de modo a garantir a preservação da máxima informação das imagens, sem, contudo, retirar a penumbra e o ar fantasmático que se pretendia criar (Fig.37).

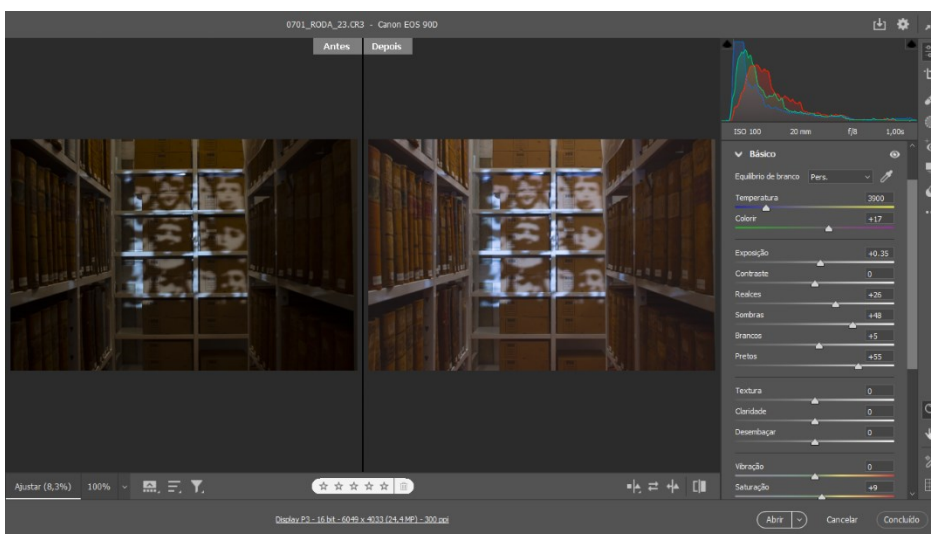


Figura 37: Exemplo de edição de fotografia escura em *Camera Raw*, no Adobe Photoshop. Edição da autora

Na Fig.38, além de se conservar a leitura das zonas mais escuras, pretendeu-se reforçar os tons mais azulados da composição, presentes nos materiais metálicos da câmara de higienização, bem como a luz esverdeada que a máquina projeta na parede.

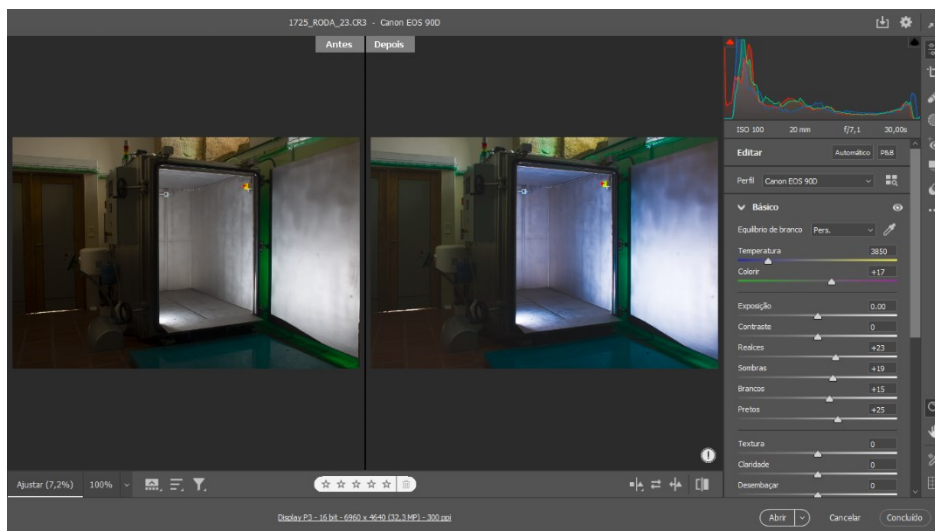


Figura 38: Exemplo de edição de fotografia em *Camera Raw*, no Adobe Photoshop. Edição da autora

No caso das fotografias da Casa da Roda de Caria, captadas no exterior, foi necessário reduzir os brancos e os realces na zona da parede, preservando, no entanto, a leitura na zona da Roda, mais escura naturalmente. Para tal, criaram-se duas máscaras no Camera Raw (Fig.39), no sentido de escurecer a parede e salientar o detalhe do granito, ao mesmo tempo que se garantia alguma luminância no interior da Roda.

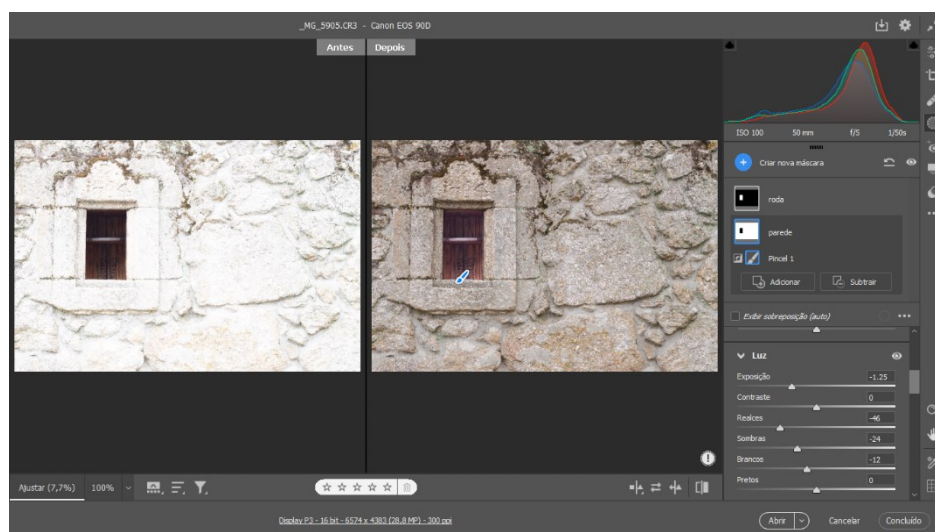


Figura 39: Exemplo de edição de fotografia clara da Roda de Caria em *Camera Raw*, no Adobe Photoshop. Edição da autora

## 8.2 – Conceptualização e edição do fotolivro

Um dos resultados pretendidos com o presente projeto consiste num fotolivro que se propõe a resumir a abordagem fotográfica sobre o arquivo da Casa da Roda do Porto e, de forma mais genérica, o olhar sobre um arquivo e sobre a Roda no geral.

Como tal, o fotolivro não se circunscreve nem à Roda do Porto, nem a objetos do arquivo da instituição. Apresenta uma pequena parcela de elementos do arquivo da Roda do Porto, nomeadamente *sinais* e livros, bem como espaços do Arquivo Distrital do Porto, como salas de depósito ou de higienização. Inclui também imagens da Roda de Belmonte.

O livro é introduzido por um pequeno texto, intencionalmente mais sugestivo do que afirmativo. Não desvenda imediatamente o assunto do livro e das imagens que se apresentam, de modo a não condicionar em demasia a leitura das imagens.

Durante a noite e a madrugada havia circulação. Assuntos de sangue e lágrimas desenhavam vultos rápidos e fugazes pelas ruas. De um lado expunham, do outro acolhiam. A Roda laborava qual guilhotina sem culpa a condenar inocentes sem crime.

Com sorte, a criança sobrevivia, sem história, sem passado. Assinava riacho sem nascente. Vivía com o cadastro inscrito na pele, exposto à vista de todos. O passado vivía numa fita. Numas quantas palavras escritas. Num rosário. Num fio. Objetos que pouco dizem da sua origem, do sangue de que provêm, do amor ou do acaso de que descendem, dos olhos de que se fizeram os seus. São pequenos rastos que pouco acrescentam a passados vazios. Vidas sem passado que pertencem a um passado que lhes roubou já o rosto e as condena ao esquecimento dos números. São espectros a esvaír-se em fase derradeira do total da areia das ampulhetas do mundo. (Texto da autora, p.9 do fotolivro)

No final do livro, há um texto mais explicativo, que localiza quem vê o livro tanto espacial como temporalmente, contextualiza os objetos apresentados nas fotografias e termina com as questões que inquietaram e conduziram a abordagem fotográfica da autora.

Muitos passados ficaram guardados sob a forma de segredo em sinais. Assim lhes chamava a Casa da Roda. Os sinais das crianças expostas. E durante muitos anos ficaram empacotados entre maços de papéis. Fitas, medalhas, flores, bilhetes, contas, fragmentos de coisas que permitem vislumbrar outros fragmentos, de história. Deixaram, no fio que nos liga ao século XIX, indícios e símbolos para iniciar o processo de compreensão da realidade de milhares de recém-nascidos abandonados numa roda de madeira numa casa de pedra na cidade do Porto. Cada sinal assinalava a criança para que fosse possível a sua identificação e recuperação no futuro. Esperança que raramente se concretizava. Os expostos não tinham pais ou irmãos, apelido ou passado. Tudo quanto lhes resta dessa massa ligada à origem, à proveniência, é o sinal.

Os sinais da Roda do Porto são o ponto de partida para este projeto. Encontram-se no Arquivo Distrital do Porto, bem como o restante arquivo da Casa. No entanto, o foco principal deste trabalho são as crianças da Roda. Quem eram estas crianças expostas e sinalizadas? Que vida, sonhos e medos tiveram? Quem são hoje estas crianças além de espectros esquecidos e desvanecidos? (Texto da autora, p.111 do fotolivro)

O título do livro é *Sem Passado*, pois reflete a falta de ligação genealógica por que o abandono na Roda era responsável e, conseqüentemente, a situação *apátrida* das crianças *expostas*, a falta de sentimento de pertença.

O primeiro esboço para a capa do livro (Fig.40) é composto por vários rostos de crianças, os mesmos que foram projetados nos espaços do Arquivo. Aos rostos, sobrepõe-se a textura de um conjunto de páginas, captada num livro de registos de entrada da Roda, com 80% de transparência. O título, bem como vários elementos no interior do livro, é escrito em letras vermelhas, cor que determinou também a escolha dos *sinais* do arquivo, pela sua [simbologia no âmbito da Roda](#).



Figura 40: Primeiro esboço para a capa do fotolivro. Edição da autora

No entanto, devido à forte aproximação à estética fotográfica de Boltanski, apesar da inspiração assumida, decidiu-se editar uma capa diferente e com uma presença menos acentuada dos rostos do projeto. Na capa final, no entanto, eliminaram-se totalmente as imagens dos rostos. As páginas, suporte físico da informação que oferece materialidade ao arquivo, são o elemento principal da capa (Fig.41). A fotografia das páginas vermelhas, já usada em tons de cinza e semitransparente na hipótese anterior, é a cara do livro, ambígua o suficiente para não desvendar à partida o seu conteúdo, do mesmo modo que compõe a contracapa, espelhada na horizontal, para dar continuidade às linhas onduladas da capa.



Figura 41: Contracapa e capa finais do fotolivro. Edição da autora

O livro tem as dimensões de 14x20cm, próximo do A5. A tipografia selecionada, tanto para os títulos como para o corpo de texto é a *Oswald* (*Bold* e *Light*). O texto da capa apresenta um espaçamento entre letras superior ao previamente definido.

No início e no final do livro surgem alguns separadores vermelhos, cor associada ao critério de seleção dos *sinais*. O livro é dedicado às crianças expostas na Casa da Roda, não especificamente do Porto, uma vez que são as vítimas do sistema da Roda, do sofrimento e do estigma que esse implicava.

No final do livro, depois do último texto, são apresentados os nomes das crianças, as datas e as referências associadas a cada *senal*, que permitem aceder a mais informação acerca de cada processo e de cada criança, por meio da [plataforma digital do Arquivo Distrital do Porto](#).

A primeira fotografia apresentada no livro não é um *senal*, nem tão-pouco representa objetos do arquivo da Roda do Porto. Decidiu-se começar, precisamente, por mostrar caixas e estantes do Arquivo (Fig.42), que, apesar de conterem documentos da Roda, não os desvendam. Na página seguinte, há um ligeiro recuo da câmara fotográfica e o ambiente torna-se mais escuro para dar início à revelação dos *sinais* e do arquivo da Roda. A primeira fotografia de um *senal* tem uma mão a sustentar, e a exibir, o objeto – uma fita vermelha no caso.

Ao longo do livro, surgem várias fotografias de documentos do arquivo da Roda, do Arquivo e da Roda de Caria, bem como fotogramas de *sinais* da Roda do Porto. Pontualmente, existem algumas páginas maiores, representando as páginas que são desdobráveis para a lateral.



Figura 42: Primeiras fotografias do livro. Fotografias de Felícia Oliveira

A última fotografia do livro apresenta um *signal* que, através de letras coladas, se autodeclara “Este he o [s]inal” (Fig.43). Ao invés das obras de Magritte que desmentiam o que representavam (como a “Ceci n’est pas une pipe”), este *signal* afirma-se e pode representar ou legendar qualquer *signal* de qualquer criança.



Figura 43: Última fotografia do livro. Fotografias de Felícia Oliveira

O papel escolhido para a impressão do livro é o papel *Munken Pure* 120gr e papel vegetal. Este último é utilizado em algumas sequências, para conferir, através da translucidez, a ilusão de ver várias luzes e sombras, em ar fantasmático, sobre a mesma imagem, em relativa penumbra. O livro será cosido na lombada, uma vez que se procura um acabamento menos associado à produção em série e mais próximo do artesanal, tal como invocam os *sinais* tratados ao longo do projeto, elaborados com cuidado e detalhe.

### 8.3 – Preparação da exposição no ADP

A exposição do projeto realiza-se no Arquivo Distrital do Porto, na sala de visualização de microfilmes, um espaço anexo à sala de leitura.

A planta do espaço (Fig.44), desenvolvida com base em medições feitas no local, apresenta, a preto, as paredes úteis, isto é, sem obstáculos para a suspensão das fotografias. As zonas a vermelho indicam a presença de elementos como as mesas dos microfilmes, a janela, a porta e as colunas de pedra.

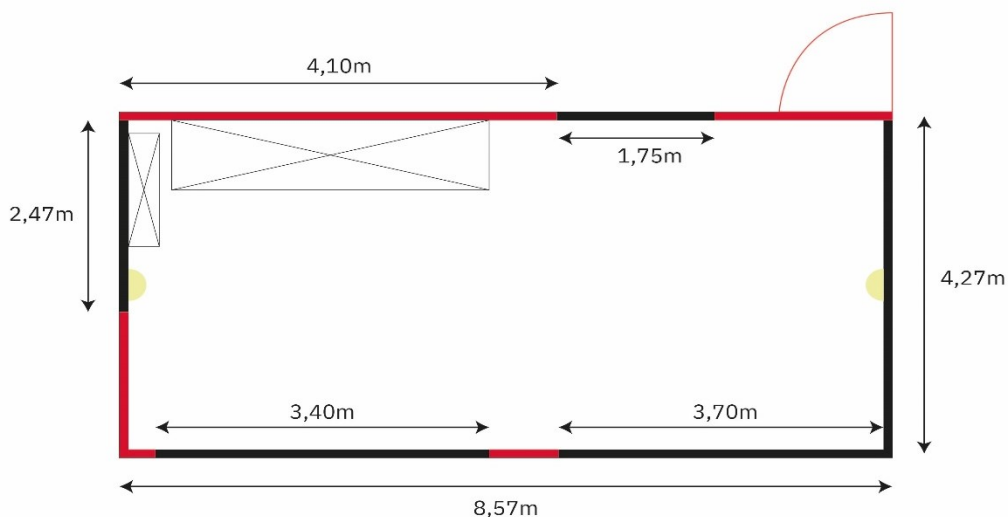


Figura 44: Planta da sala de microfilmes do Arquivo Distrital do Porto, local da exposição. Esboço da autora

A morfologia das paredes é apresentada no esquema em corte (Fig.45), bem como a presença de elementos fixos, como a porta, a janela, os rodapés e o ar condicionado. As paredes têm, no mínimo, 1,75m de comprimento e, no máximo, 4,27m, e 2,37m de altura até ao início do arco. No espaço existem apenas duas luzes, nas paredes dois e cinco. A janela encontra-se fechada, pelo que o espaço não recebe luz solar direta, o que contribui para o ambiente de penumbra que se pretende criar.

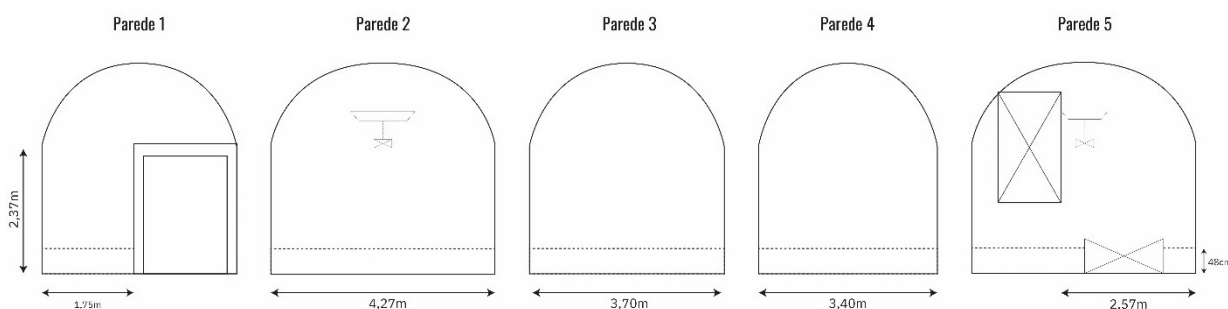


Figura 45: Esquema da morfologia das paredes da sala. Esboço da autora

Num primeiro exercício de maquetização da exposição (Fig.46), delineou-se uma possível distribuição das fotografias e da projeção nas paredes da sala, sob a forma de quadrados vermelhos e azul (projeção), respetivamente. Segundo esta proposta, as fotografias terão as dimensões 60x40cm ou 90x60cm e serão suspensas a 1,60m de distância ao chão. A projeção, na parede quatro, terá uma proporção de 150x100cm. Considera-se, igualmente, fazer uso de uma das máquinas de visualização de microfiches, para exibição de uma fotografia ou vídeo.

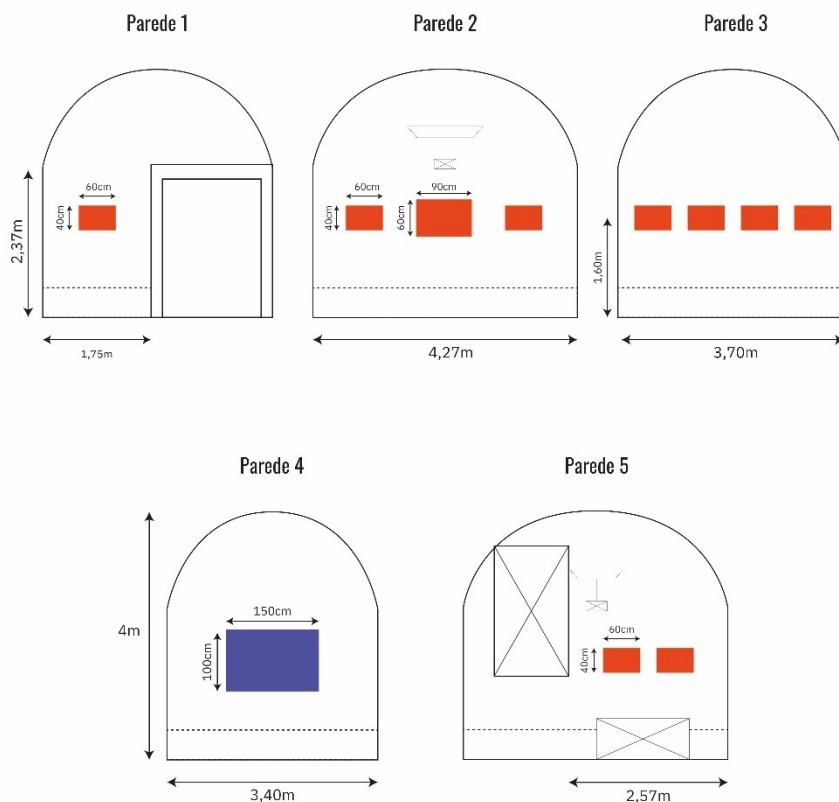


Figura 46: Primeira proposta de distribuição das fotografias pelas paredes e projeção na sala de exposição. Esboço da autora

A segunda proposta de maquetização da exposição (Fig.47) parte de uma das principais limitações do espaço do Arquivo destinado a acolher a exposição do projeto – a impossibilidade de afixar ou colar fotografias nas paredes. Definiu-se outra distribuição de imagens e objetos pela sala de microfiches e pelo corredor, que, passando pela sala de leitura, faz a ligação entre o átrio do Arquivo e a sala de microfiches.

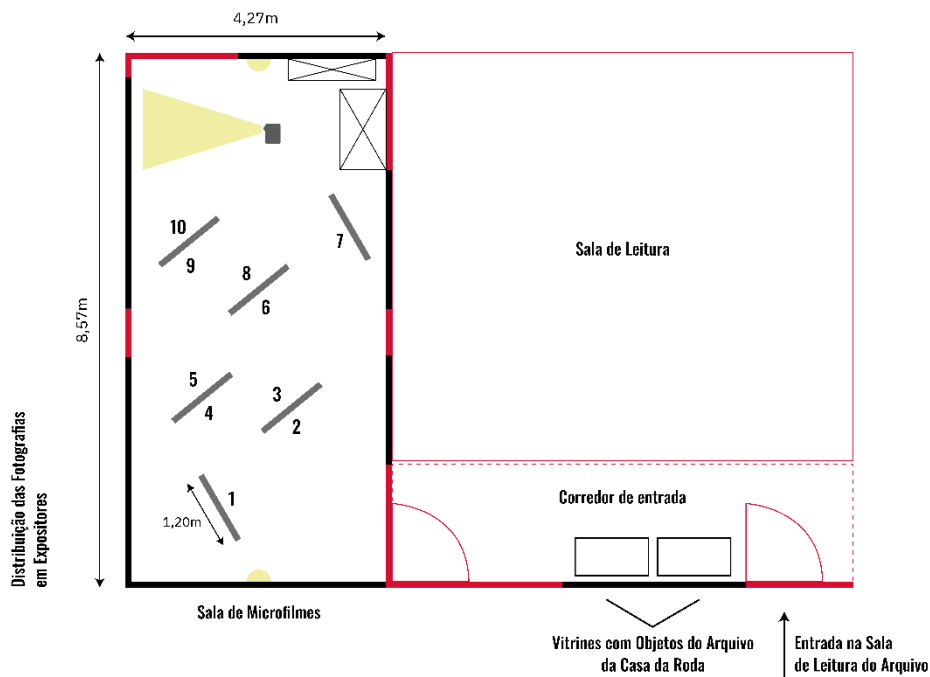


Figura 47: Segunda proposta de distribuição de fotografias e objetos, em expositores e vitrines, pela sala de microfilmes e pelo corredor do Arquivo, respetivamente. Esboço da autora

As imagens são dispostas em expositores e alguns objetos de arquivo da Casa da Roda são apresentados em vitrines. Tanto os expositores (marcados com números na Fig.47) como as vitrines, cujas dimensões são apresentadas na Fig.48, são disponibilizados pelo Arquivo para a exposição.

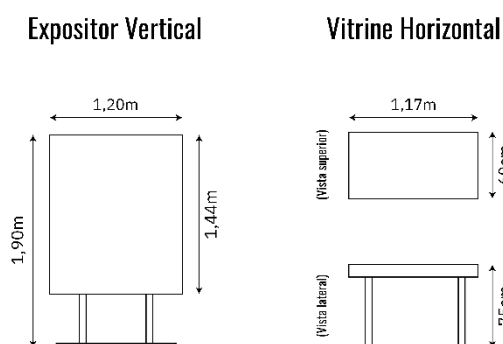


Figura 48: Dimensões dos expositores e vitrines do Arquivo, disponibilizados para a exposição. Esboço da autora

Seguindo a numeração apresentada na Fig.47, é possível observar uma primeira proposta das fotografias a expor e respetiva localização na sala (Fig.49).

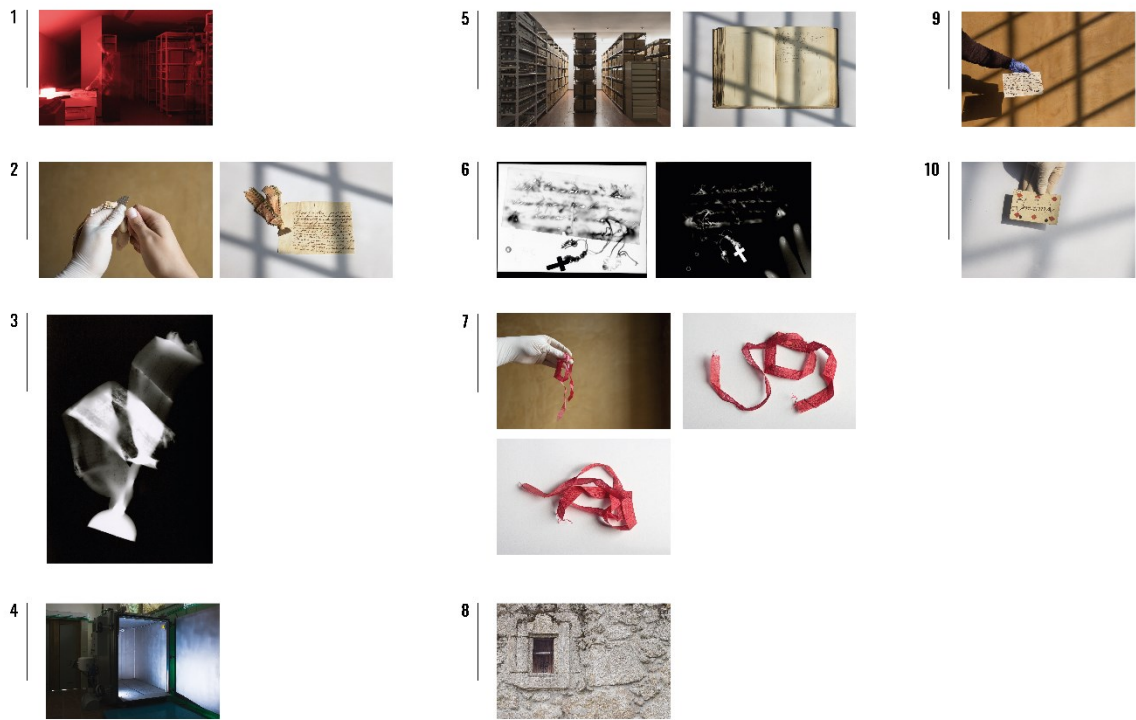


Figura 49: Proposta das fotografias a expor, seguindo a numeração atribuída aos expositores na Fig.47

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente projeto fotográfico teve como principal motivação a possibilidade de homenagear e recuperar a memória coletiva sobre a Casa da Roda, em vias de esquecimento, e a oportunidade para desdobrar o universo de abandono de recém-nascidos no século XIX no Porto.

A Casa da Roda foi uma grande instituição e com significativa organização administrativa, o que, possivelmente, justifica a grande quantidade de arquivo bem conservado que chegou à atualidade. Mas, mais do que *papéis burocráticos*, o arquivo da Roda representa um espólio de objetos com grande valor simbólico e afetivo e dos quais podem emergir inúmeras questões e incertezas. Explorar os *sinais dos expostos* do Porto abre uma porta para analisar a estética do abandono do século XIX, mas também para pensar nas vidas que esses objetos resumem. Acima de tudo, o projeto fotográfico pretende enaltecer o que não se conhece, o que está invisível e é impossível vir a desvendar. Esta personagem coletiva, composta pelos *expostos* da Roda do Porto, encontra-se demasiado distante e inacessível e o arquivo não pode oferecer uma visão completa da sua realidade. Na verdade, aquilo que o arquivo permite ver e deduzir é insuficiente para compreender verdadeiramente a realidade da Casa da Roda do Porto, das vidas que ficaram marcadas pela instituição, que viveram ou morreram no interior da Roda.

No documentário *Jean-Claude* (2016), Jorge Vaz Gomes inventa uma narrativa sobre algumas fotografias de desconhecidos adquiridas numa feira de antiguidades. No final, o narrador reflete sobre a impossibilidade de ir além de uma abordagem superficial sobre a vida das pessoas retratadas nas imagens e conclui:

Função terrível a de algumas caixas com as suas imagens que nos deixam nesta ansiedade e incerteza, sobre pessoas que nunca conhecemos, das quais quase nada sabemos e das quais provavelmente nunca mais aprenderemos nada. (Gomes, 2016)<sup>3</sup>

Também no romance *Todos os nomes* de José Saramago, os documentos se revelam insuficientes. Numa primeira fase, o protagonista coleciona vários registos de uma pessoa que, entretanto, descobre ter morrido. Finda a pesquisa de papéis administrativos sobre a sua vida e o seu percurso, a personagem admite que “saberia dela tanto como no dia em que tomou a decisão de a procurar, isto é, nada” (Saramago, 2015, p. 196).

Tal como o Arquivo, “O pior que tem a Conservatória Geral é não querer saber quem somos, para ela não passamos de um papel com uns quantos nomes e umas quantas datas” (Saramago, 2015, p. 195). Os registos que ficam armazenados em arquivo são redutores da dimensão da vida real.

---

<sup>3</sup> “Terrible function, those of some boxes with its images to leave us in this anxiety and uncertainty, about people we’ve never met, of which we know almost nothing, and of which we will probably never learn anything more.” (Gomes, 2016)

Do mesmo modo, os registos das crianças da Roda não nos permitem compreender aquilo que elas viveram, sentiram ou pensaram, nem conhecer as suas idiossincrasias ou histórias particulares.

No sentido de estimular essa reflexão, apesar de os *expostos* do Porto não terem rostos que sobrevivessem até aos dias atuais, existem alguns rostos ao longo do projeto que resultam de um processo de pós-produção de fotografias apropriadas de um acervo sem ligação à Roda. Esses rostos emprestam feições humanas aos *expostos*, cuja memória, limitada a registos escritos e numéricos, se encontra completamente despersonalizada.

O resultado do projeto é constituído por um livro, um filme e uma exposição a realizar no Arquivo Distrital do Porto. O livro reflete as várias camadas que compõem a análise do universo da Roda feita pela autora ao longo da duração do projeto. O filme, com a presença áudio dos bilhetes dos *expostos*, invoca rostos desconhecidos em espaços de cariz fantasmático no interior do Arquivo. Por último, a exposição, além de exibir o filme, apresenta uma seleção de fotografias, que se propõe resumir o percurso de abordagem ao arquivo da Roda do Porto.

O presente projeto foi a primeira via de exploração de um tema que não se esgota nesta abordagem, pois, na verdade, oferece inúmeras vias de cruzamento de conteúdos e áreas de conhecimento. Depois de encerrada esta fase, pretende-se dar continuidade ao projeto. A exposição poderá transitar para outros locais, depois de Arquivo, a ponderar. Além disso, espera-se candidatar o filme a festivais. No futuro, pensa-se prolongar a investigação e o projeto prático, de um ponto de vista académico ou pessoal.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, B. P. (2014). *Imagem da fotografia*. Relógio D'Água.
- Alphen, E. (2014). *Staging the archive: Art and photography in the age of new media*. Reaktion Books.
- Arquivo Distrital do Porto. (n.d.). *Search results - Arquivo Distrital do Porto - DigitArq*. Acedido a 7 julho 2023, em <https://pesquisa.adporto.arquivos.pt/results?lg=ComposedDocument&p0=CompleteUnitId&o0=11&v0=PT%2fADPRT%2fACD%2fCRPRT%2fAE%2f001%2f%25>
- Barthes, R. (1984). *Elementos de Semiologia*. Edições 70.
- Barthes, R. (2021). *A câmara clara*. Edições 70.
- Camus, A. (2016). *O mito de Sísifo: Ensaio sobre o absurdo*. Livros do Brasil.
- Chaplin, C. (Diretor). (1921). *The kid* [Filme]. First Nacional.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1982). *Dicionário dos símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Editorial Teorema.
- Costa, A. (1789). *Descrição topografica, e historica da cidade do Porto*. Officina de Antonio Alvarez Ribeiro.
- Derrida, J. (2001). *Mal de arquivo: Uma impressão freudiana* (C. M. Rego, Trad.). Relume Dumará.
- Despacho Normativo n.º 6852/2015 da Presidência do Conselho de Ministros e Ministério das Finanças - Gabinetes da Ministra de Estado e das Finanças e do Secretário de Estado da Cultura. (2015). *Diário da República: Série II, n.º 118*. [https://dglab.gov.pt/wp-content/uploads/2015/06/despacho\\_6852\\_2015\\_dr\\_iiserie\\_de\\_19junho1.pdf](https://dglab.gov.pt/wp-content/uploads/2015/06/despacho_6852_2015_dr_iiserie_de_19junho1.pdf)
- Eco, U. (1979). *O signo*. Editorial Presença.
- Ferreira, A. B. de H. (1986). *Novo Dicionário (Aurélio) da Língua Portuguesa*. Ed. Nova Fronteira.
- Flusser, V. (1998). *Ensaio sobre a fotografia: Para uma filosofia da técnica*. Relógio D'Água.
- Foucault, M. (2008). *Arqueologia do saber* (L. F. B. Neves, Trad.). Forense Universitária.
- Foucault, M. (1967). *De outros espaços* (P. Moura, Trad.; [http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault\\_pt.html](http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html)). Cercle d'Études Architecturales.
- Gomes, J. V. (Diretor). (2016). *Jean-Claude* [Curta-Metragem].

- Grandi, C. (2001). Meninos de papel. Os enjeitados nos asilos de expostos italianos. Em F. d'Orey Manoel (Ed.), *Os expostos da Roda da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa* (p. 7). Museu de São Roque.
- Heller, E. (2017). *A psicologia das cores: Como as cores afetam a emoção e a razão*. Editorial Gustavo Gili.
- Ivo, P. (1984). *O selo da Roda*. Lello & Irmão Editores.
- Manini, M. (2008). A fotografia como registro e como documento de arquivo. *Gestão em Arquivologia: abordagens múltiplas*. Londrina: EDUEL, 1, 119–183.
- Manoel, F. d'Orey. (2014). Visita a 516 anos de ação por boas causas. Em M. M. Montenegro (Ed.), *Visitação. O arquivo: Memória e promessa* (pp. 133–146). Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.
- Manoel, F. d'Orey, Sá, I. G., Madureira, J., & Vale, P. P. (2014). *Visitação. O arquivo: Memória e promessa*. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.
- Moura, V. G. (1987). *Ronda dos meninos expostos: Auto breve de Natal*. Quetzal Editores.
- Pereira, E., Lima, M. J. P. de, Cardoso, O., & Gomes, S. (2015). A Casa da Roda do Porto: O tratamento técnico das «Partes da Diretora». *12º Congresso Nacional BAD*. Ligar. Transformar. Criar Valor. [www.bad.pt/publicacoes](http://www.bad.pt/publicacoes)
- Pina, L. (1965). *Da Roda dos expostos à «carta dos direitos» da criança*. Edições Marânus.
- Pinto, A. (1823). *Memoria estatístico-historica, sobre a administração dos expostos na cidade do Porto: Redigida pela câmara constitucional da mesma cidade, seguida do projecto de um plano d'administração geral deste estabelecimento para todo o Reino*. Typ. de Viuva Alvarez Ribeiro & Filhos; Câmara Municipal do Porto.
- Pixbee (Diretor). (2016). *Abertura de processos da série documental «Partes da Diretora»* [Vídeo]. Pixbee. <https://vimeo.com/150783360>
- Reis, M. J. C. P. (2016). *Ler sinais: Os sinais dos expostos da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (1790-1870)* (Lisboa) [Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10451/25146>
- Rodrigues, J. S. (2017). O papel do documento fotográfico nos arquivos. *Páginas a&b: arquivos e bibliotecas*, 55–65.
- Sá, I. G. (2001). Segredos de família: Os sinais de expostos entre as práticas de identidade e a construção de memória. Em F. d'Orey Manoel (Ed.), *Os expostos da Roda da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa* (p. 9). Museu de São Roque.
- Sá, I. G. (2014). As idades da Misericórdia de Lisboa: Velhos e novos pobres. Em M. M. Montenegro (Ed.), *Visitação. O arquivo: Memória e promessa* (pp. 149–160). Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

Sá, I. G. (1985). A Casa da Roda do Porto e o seu funcionamento (1710-1780). *Revista da Faculdade de Letras - História, II*, 161–199.

Sá, I. G., & Cortes, N. O. (1992). A assistência à infância no Porto do século XIX: Expostos e lactados. *Cadernos do Noroeste*, 5, 179–190.

Saramago, J. (2015). *Todos os nomes*. Porto Editora.

Serén, M. C. (2002). *Metáforas do sentir fotográfico*. CPF.

Sófocles. (2019). *Rei Édipo*. Edições 70.

Vajda, L. (Diretor). (1955). *Marcelino, pão e vinho* [Filme].

Vale, P. P. (2014). Visitação e errância: Expor-se ao arquivo. Em M. M. Montenegro (Ed.), *Visitação. O arquivo: Memória e promessa* (pp. 7–20). Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

Veiga, J. C. (1853). *Reflexões ou breve discurso sobre as Rodas dos Expostos*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Villeneuve, D. (Diretor). (2010). *Incendies: A mulher que canta* [Filme]. micro\_scope.

## **ANEXOS**

## **Anexo A – Identificação dos processos da Roda do Porto selecionados para o projeto: nomes, datas e referências**

Os *sinais* selecionados e fotografados no âmbito do presente projeto são referentes a crianças abandonadas na Casa da Roda do Porto durante o século XIX. As referências destes documentos, conservados no Arquivo Distrital do Porto, são apresentadas de seguida, de modo a possibilitar uma posterior visita, através da [plataforma digital do Arquivo \(Arquivo Distrital do Porto, n.d.\)](#), aos processos diários onde se encontram os objetos apresentados no projeto. Cada *sinal* é indicado com o nome da criança, descrição dos objetos, data de entrada na Roda e referência do Arquivo.

Como nem todas as fotografias foram selecionadas para a apresentação do projeto, mas todos os *sinais* fotografados são parte integrante do processo de reflexão e criação, são apresentadas as referências relativas a todos os *sinais* manuseados e fotografados ao longo do projeto, primeiro, aqueles cujas imagens se encontram no livro e, por último, aqueles que foram selecionados numa primeira fase, mas a sua integração no projeto não se revelou pertinente.

### **Referências dos *sinais* fotografados incluídos no livro (por ordem de aparecimento)**

**António** – bilhete e fita vermelha – 28 fevereiro 1826  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/03026

**Joaquim** – bilhete e três contas vermelhas – 27 janeiro 1826  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/02994

**Manoel** – bilhete – 4 agosto 1825  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/01410

**Maria Luísa** – bilhete e moeda de reis partida enfiada numa fita cor-de-rosa – 19 maio 1826  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/03638

**Jerónima** - "carta de jogar" com o nome – 8 dezembro 1825  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/02387

**Francisco** – bilhete – 5 setembro 1842  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/01941

**Augusto** – bilhete e rosário de contas de vidro de cor azul e branco com uma medalha – 16 novembro 1865  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/21740

**Bento** – crucifixo de latão enfiado numa fita de nastro cor-de-rosa e mais uns poucos de fios de retrós escarlata e outros pretos amarrados ao relatório – 26 fevereiro 1857  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/17342

**Rosa** – bilhete com cordão de contas e crucifixo – 11 abril 1854  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/12255

**José** – bilhete, fita vermelha amarrada a fio de pérolas – 29 abril 1826  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/03086

**Luís** – bilhete e fita vermelha com letras brancas – 9 março 1826  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/03035

**Rita** – bilhete e imagem de S. Clemente, fita de seda encarnada, bolsinha vermelha e um rigor preto – 9 janeiro 1826  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/02977

**Luís** - bilhete e bilhete com letras recortadas – 23 junho 1813  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/02508

#### Referências dos *sinais* fotografados não incluídos no livro (por ordem cronológica)

**Miquelina** – bilhete – 6 outubro 1816  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/11913

**Joaquim** – bilhete – 5 julho 1817  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/20632

**Barbara** – bilhete, fita vermelha e livro de Santa Bárbara – 8 fevereiro 1822  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/01536

**Rosa** – bilhete com aro dourado – 6 janeiro 1825  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/01198

**Margarida** – bilhete – 16 outubro 1825  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/01482

**Libania** – bilhete – 12 setembro 1826  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/01767

**Joze** – bilhete com um fio em vermelho – 2 março 1830  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/00116

**Margarida** – bilhete – 6 outubro 1832  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/02201

**José** – bilhete com corações – 6 janeiro 1837  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/02263

**José** – bilhete – 7 fevereiro 1842  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/01821

**Braz** – bilhete e fio de contas pretas com glorias brancas enfiadas em algodão azul e com a medalha da Senhora das Dores – 3 fevereiro 1855  
PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/001/13064

## **Anexo B – Identificação das fotografias de arquivo cedidas pelo CPF que permitiram a recolha de retratos de crianças desconhecidas**



Figura 50: Fotografia do Fundo José Gouveia Gomes Junior, “Porto: Mulheres com crianças no jardim de casa” (1926), PT/CPF/JGGJ/002/000015, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF)



Figura 51: Fotografia do Fundo José Gouveia Gomes Junior, “Porto: Mulheres com crianças no jardim de casa” (1926), PT/CPF/JGGJ/002/000076, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF)



Figura 52: Fotografia do Fundo Conde de Alpendurada, “Porto: João Baptista de Magalhães com a família no jardim” (1912), PT/CPF/ALP/001/000151, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF)



Figura 53: Fotografia do Fundo José Gouveia Gomes Junior, “Porto: Tia Aurora com duas crianças” (1926), PT/CPF/JGGJ/002/000086, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF)



Figura 54: Fotografia do Fundo Conde de Alpendurada, “Porto: Crianças e mulher na varanda de casa” (1921), PT/CPF/ALP/001/000288, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF)

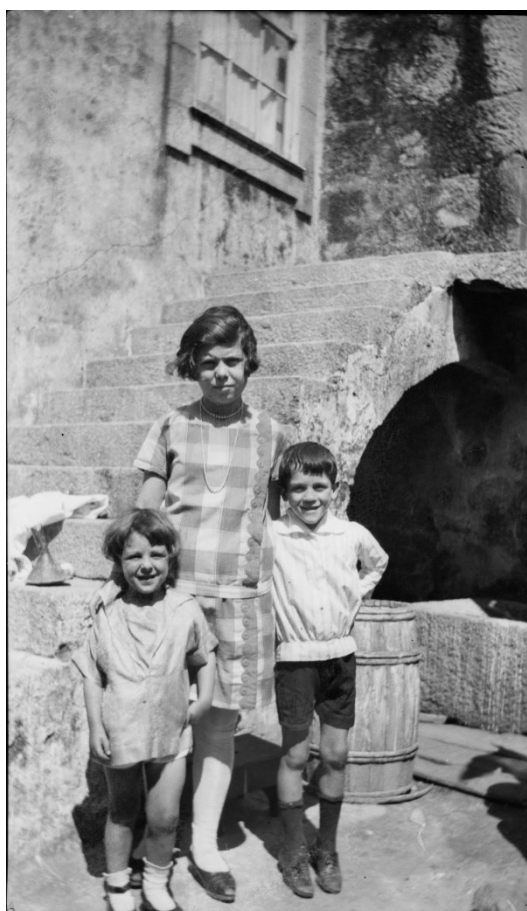


Figura 55: Fotografia do Fundo José Gouveia Gomes Junior, “Porto: Primo Manuel com outras crianças junto à escadaria de casa” (1927), PT/CPF/JGGJ/002/000149, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF)



Figura 56: Fotografia do Fundo José Gouveia Gomes Junior, “Foz do Douro: Bebê José Manuel de chapéu a brincar na areia da praia” (1945), PT/CPF/JGGJ/001/000237, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF)



Figura 57: Fotografia do Fundo José Gouveia Gomes Junior, “Porto: José Manuel com outras crianças na rua” (1947), PT/CPF/JGGJ/002/000598, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF)



Figura 58: Fotografia a Coleção Nacional de Fotografia, “Retrato de criança” (1850-1930), PT/CPF/CNF/002146, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia (CPF)