



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Susana Isabel Anágua dos Santos

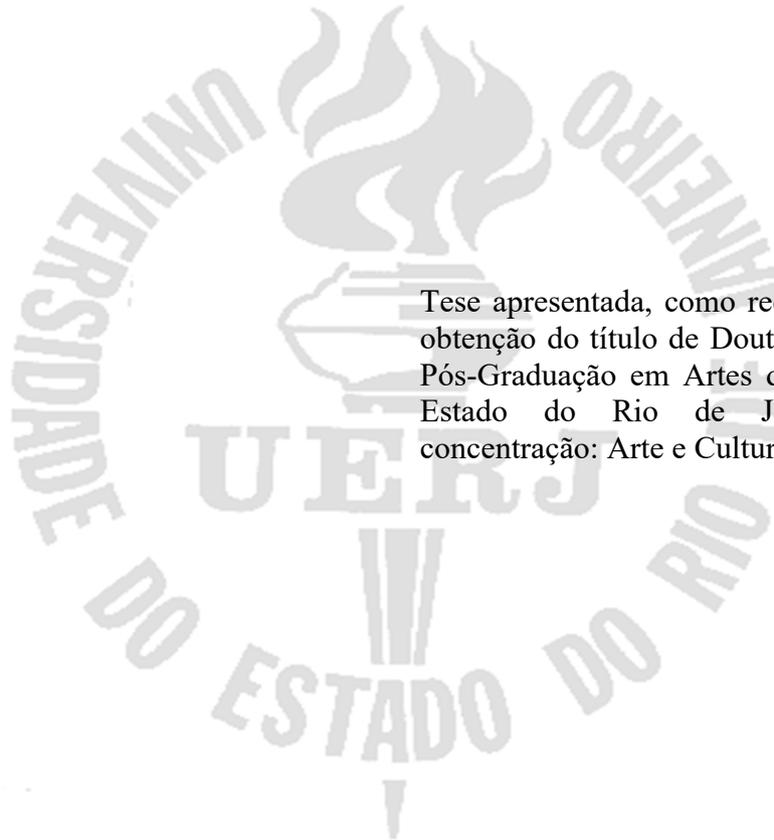
**A imagem da atmosfera industrial**

Rio de Janeiro

2018

Susana Isabel Anágua dos Santos

**A imagem da atmosfera industrial**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Luiza Fatorelli

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S237 Santos, Susana Isabel Anágua dos.  
A imagem da atmosfera industrial / Susana Isabel Anágua dos Santos. –  
2018.  
131 f.: il.

Orientadora: Maria Luiza Fatorelli.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto  
de Artes.

1. Arte moderna – Séc. XX - Teses. 2. Arte moderna – Séc. XXI - Teses.  
3. Arqueologia industrial – Teses. 4. Ruínas na arte – Teses. 5. Imagens  
(Filosofia) – Teses. 6. Arquivos de imagens – Teses. 7. Documento – Teses.  
8. Realidade virtual na arte – Teses. 9. Videoarte – Teses. I. Fatorelli, Malu,  
1956-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III.  
Título.

CDU 7.036"19"

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,  
desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Susana Isabel Anágua dos Santos

### **A imagem da atmosfera industrial**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 01 de outubro de 2018.

Banca examinadora:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria Luiza Fatorelli (Orientadora)

Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Marcelo Gustavo de Lima Campos

Instituto de Artes - UERJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Regina Célia de Paula

Instituto de Artes - UERJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria Elisa Campelo de Magalhães

Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Fernando França Cocchiarale

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

## **DEDICATÓRIA**

Aos meus amados Ricardo Duarte. Ao meu pai e ao Lucas.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Malu Fatorelli, pelas suas sugestões preciosas, sua confiança, sua parceria e o incentivo na construção da tese;

À FAPERJ pelo apoio de bolsa de investigação que permitiu a minha estada no Rio de Janeiro durante o período de doutorado.

À professora Cristina Salgado, Marcelo Campos, Regina de Paula e ao Fernando Cocchiarale pelo o apoio no processo de doutorado e por aceitar participar da banca examinadora;

À professora Nena Balthar, pelo acolhimento, amizade e por aceitar participar, como membro suplente, da banca examinadora;

Aos colegas de doutorado, especialmente Cláudia Tavares, Daniela Paoliello, Débora Mazloun, Lúcia Vignoli, e Junia Penna;

A todos os amigos que de algum modo compartilharam e ajudaram no meu percurso pelo Rio de Janeiro.

## RESUMO

SANTOS, Susana Isabel Anágua dos. *A imagem da atmosfera industrial*. 2018. 131 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

*A Imagem da Atmosfera Industrial* estrutura-se na reflexão sobre os conteúdos históricos, filosóficos e os meios de vestígios de espaços industriais, bem como na sua relação com os procedimentos que atravessam o contexto da minha produção artística. A análise foi desenvolvida em três tópicos: O contexto histórico internacional da disciplina de Arqueologia Industrial e o reconhecimento da ruína como um vestígio a preservar, a definição de Atmosfera dos espaços e a sua imagem como registo e arquivo poético, estabelecendo aproximações filosóficas ao cinema e vídeo com o apoio e recurso aos ensaios de Inês Gil. E por fim, a prática artística e o trabalho de investigação de campo e mediação como forma de preservar a Imagem da Atmosfera Industrial.

Palavras-chave: Arqueologia. Indústria. Ruína. Atmosfera. Vídeo. Objeto-caixa-arquivo.

Poética. Processo.

## ABSTRACT

SANTOS, Susana Isabel Anágua dos. *The image of the industrial atmosphere*. 2018. 131 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

*The Image of the Industrial Atmosphere* is structured on the reflection on the historical, philosophical contents and the means of traces of industrial spaces, as well as on its relationship with the procedures that cross the context of my artistic production. The analysis was developed in three topics: The international historical context of the Industrial Archeology discipline and the recognition of the ruin as a vestige to be preserved, the idea of Atmosphere of the spaces and its image as a poetic record and archive, establishing philosophical approaches to cinema and video, with the support and resorting to Inês Gil's essays and, finally, artistic practice and field research work as mediation to preserve the Image of the Industrial Atmosphere

Keywords: Archeology. Industry. Ruin. Atmosphere. Video. Archive. Poetics. Process.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Projeto Matinha .....	18
Figura 2 - S/título 1. Siderurgia Nacional Pavuna.....	26
Figura 3 - S/título 2. Siderurgia Nacional Pavuna.....	27
Figura 4 - The way the things go.....	28
Figura 5 - Midnight Express.....	30
Figura 6 - Spiral Jetty .....	35
Figura 7 - Cracker.....	42
Figura 8 - Manipulação .....	44
Figura 9 - Metrópolis.....	45
Figura 10 - HACCP .....	46
Figura 11 - Bucholic Fence .....	47
Figura 12 - Nostalgia .....	48
Figura 13 - The Hotel Room 47 .....	55
Figura 14 - Wind through the pines.....	57
Figura 15 - Projeto Matinha .....	58
Figura 16 - Matinha / arquivo poético .....	60
Figura 17 - pré-Homo PF1 .....	62
Figura 18 - Tipology Wassertürme.....	66
Figura 19 - The Crow Speaks.....	67
Figura 20 - S/título #1.....	69
Figura 21 - Central do Alto Rabagão: poço de barramentos .....	70
Figura 22 - S. Alhandra vs Sanjuanense.....	73
Figura 23 - Vestígio I .....	76
Figura 24 - Vestígio II .....	77
Figura 25 - Príncipia.....	78
Figura 26 - RUIN'ART .....	87
Figura 27 - Localização da Fábrica de Sabão Português.....	88
Figura 28 - Fábrica de Sabão Português.....	89
Figura 29 - Fábrica de Sabão Português.....	90
Figura 30 - Fábrica de Sabão Português: Atualidade .....	91
Figura 31 - Fábrica Moinhos de Santa Iria.....	92
Figura 32 - Fábrica Moinhos de Santa Iria/Ruin'Art.....	94

Figura 33 - Fábrica Moinhos de Santa Iria: Atualidade .....	97
Figura 34 - Fábrica Moinho Fluminense .....	98
Figura 35 - Localização da Fábrica Moinho Fluminense .....	100
Figura 36 - Fábrica Moinho Fluminense: Atualidade .....	101
Figura 37 - Projeto Porto Maravilha.....	101
Figura 38 - LX Factory .....	103
Figura 39 - Fábrica Viarco: Residências artísticas .....	104
Figura 40 - Heritage Machines .....	106
Figura 41 - Moinhos de Santa Iria: Arquivo poético.....	107
Figura 42 - Hospital do Desterro .....	109
Figura 43 - Nossa Senhora do Desterro.....	110
Figura 44 - Atlas .....	112
Figura 45 - Gate A to C .....	113
Figura 46 - Arch .....	114

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 ARQUEOLOGIA INDUSTRIAL - A RUÍNA</b> .....	13
1.1 <b>O método na arqueologia industrial</b> .....	15
1.2 <b>A morte do espaço físico e os seus fantasmas</b> .....	19
1.3 <b>A decadência do novo – entropia</b> .....	27
<b>2 ATMOSFERA IMAGINADA: UMA PRÁTICA ARTÍSTICA</b> .....	39
2.1 <b>Atmosfera física - prática e efeito</b> .....	39
2.2 <b>Atmosfera Imaginada</b> .....	40
2.3 <b>Atmosfera na imagem em movimento - Inês Gil e o cinema</b> .....	49
2.4 <b>Atmosfera Industrial</b> .....	53
<b>3 UM ARTISTA EM TERRENO INDUSTRIAL</b> .....	80
3.1 <b>O vídeo como registo cinematográfico do espaço</b> .....	80
3.2 <b>Metodologia de trabalho - Inventário e arquivo</b> .....	82
3.3 <b>Arquivos e fotografia de Património Industrial</b> .....	84
3.4 <b>A imagem da ruína industrial no virtual - blogues, associações e sites</b> .....	86
3.5 <b>Território fabril e mapeamento - O caso da Fábrica de Sabão Português em Benfica, Rio de Janeiro</b> .....	88
3.6 <b>Entre Atlânticos - Moinhos de Santa Iria e Moinho Fluminense</b> .....	92
3.7 <b>A Reconversão</b> .....	101
3.8 <b>Entre a ficção e a realidade - Uma prática artística</b> .....	105
3.9 <b>O arquivo Poético</b> .....	107
3.10 <b>ARCH – Plataforma digital</b> .....	113
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	116
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	118

<b>APÊNDICE A</b> .....	122
<b>APÊNDICE B</b> .....	125
<b>APÊNDICE C</b> .....	128

## INTRODUÇÃO

Começar é fácil. Acabar é mais fácil ainda. Aprendi que o mais natural é criar e o mais difícil de tudo é continuar. (...) Preservar é defender a alma do ataque da matéria e da animalidade. Deixadas sozinhas, as coisas amarelecem, apodrecem e morrem. Não há nada mais fácil do que esquecer o que já não existe. CARDOSO (2014)

Preservar é a palavra de ordem. A palavra-chave para todo um conjunto de outras negociações da vida; trocar, juntar, comprar, recolher, exhibir... preservar parece ser a mais complexa e exigente.

Miguel Esteves Cardoso escreve sobre o dever da preservação em ordem da defesa da alma das coisas, pela inevitável entropia que lhes é fadada.

Não é fácil lutar para manter o que já não é novo, o que já não nos serve no seu sentido pleno. Nesta vontade de salvar a alma dos corpos, o seu registro tem um papel fundamental. O ato de congelar uma imagem, proteger aquilo que pode desaparecer sem deixar rastro, sossega o espírito de quem preserva.

O lugar da indústria abandonada surge no meu percurso de pesquisa pelo seu registro em fotografia e em vídeo. São as atmosferas e os seus edifícios que me fascinam, as histórias dos antigos funcionários, o dialeto muito específico que falam entre eles e a produção massiva, que outrora, a vitalidade das fábricas nos fez chegar. É a dança das máquinas, os seus despojos depois de mortas, os vestígios e as suas ruínas que habitam vividamente as minhas imagens. É a vontade de colocar tudo isto numa caixa e levar para casa.

O primeiro capítulo da pesquisa é dedicado à disciplina da Arqueologia Industrial e ao seu entendimento desde os anos 70 na Inglaterra, em Portugal e até aos dias de hoje. Uma breve apresentação não-histórica e de referência a alguns artistas e lugares de estudo de antigos edifícios e ruínas fabris em suspensão temporal ou reconversão. Não se trata de uma exaustiva pesquisa histórica, mas sim da percepção de uma visão poética do espaço e atmosfera industrial introduzida no campo das artes plásticas.

O segundo capítulo, é dedicado à pretenciosa e ambiciosa definição de Atmosfera e seus efeitos no espectador. A complexidade da criação da imagem e captação das atmosferas ou planejamento e manipulação das mesmas, desde o filme de cinema ao vídeo de arte. A elasticidade das categorias de arquivo e documento nas artes plásticas e suas poéticas.

No último capítulo são apresentadas formas de registo, o *arquivo poético*, o *blogue* na sua contemporaneidade mais virtual e uma análise de dois casos específicos entre o Atlântico; as recentemente demolidas fábricas; Moinhos de Santa Iria, em Portugal e a Moinho Fluminense, no Rio de Janeiro.

Também o projeto plataforma *ARCH-Archive, Architecture and Archaeology*, como efetivação prática de toda a pesquisa. Pretende ser uma plataforma digital, que visa ser integrada em programas de residências artísticas internacionais tais como a *Triangle Network* em Londres, onde se promovem diálogos, pensamentos e aproximações de artistas plásticos com a indústria, seja ela no ativo ou em lugar de ruína.

É um capítulo dedicado à minha produção artística e ao processo criativo mais recente, que me levou a apresentar a ideia de *caixa arquivo poético* com efetivação prática sobre as duas fábricas escolhidas, uma situada no Rio de Janeiro e outra em na área de Lisboa.

Algumas entrevistas a quem tem vindo a desenvolver relações de proximidade com o espaço da indústria, da arqueologia e do meio artístico, tais como; o Prof. Dr. Carlos Fabião da UNIARQ, a ilustradora científica Mafalda Paiva e/ou a Prof.<sup>a</sup> Dra. Deolinda Folgado, diretora da DGPC em Portugal. Referências bibliográficas importantes tais como; o teórico brasileiro Nelson Peixoto Brissac, Inês Gil e Hans Belting, assim como variada bibliografia encontrada durante os últimos anos, tanto no Brasil quanto em Portugal.

## 1 ARQUEOLOGIA INDUSTRIAL - A RUÍNA

E a matéria se veja acabar: adeus composição que um dia se chamou Carlos Drummond de Andrade. Adeus, minha presença, meu olhar e minhas veias grossas, meus sulcos no travesseiro, minha sombra no muro, sinal meu no rosto, olhos míopes, objetos de uso pessoal, ideia de justiça, revolta e sono, adeus, adeus, vida aos outros legada. ANDRADE (1902-1987)

Desde a minha infância que o espaço de atividade industrial me fascina. Lembro-me de ficar perplexa com a grandiosidade das estruturas, maravilhada com o movimento das máquinas e a agitação dos funcionários. Toda a atmosfera me envolvia e hipnotizava. A ruína destes espaços continua a ser um fascínio, algo mórbido, de como quem se sente atraído pelo abismo ou extasiado pela catástrofe de um furacão. Na verdade, as tempestades atraem pela força e grandiosidade do evento em si mesmo. Assim acontece com os espaços da ruína industrial, onde os vestígios da sua atividade vão desaparecendo por desgaste do tempo e abandono. A maior parte das vezes são legados de heranças por resolver e os imóveis, ali permanecem à mercê da sua própria entropia.

Hoje, a atenção por estes lugares é maior, e quando as instalações fabris são desmontadas, surge a consciência de marcar a sua atividade no lugar onde viveram. Resta a questão do que lá deixar, o que pode representar e significar a memória e importância da produção da fábrica e a sua relação com a vida e crescimento da população de uma determinada localidade.

O termo arqueologia industrial não é recente, existem dúvidas sobre a data das primeiras utilizações do termo com consciência, no entanto se registra que surge na Inglaterra na década de 50 do séc. XX, mas chega-se a falar até em referência, ainda nos meados do séc. XIX, de um termo em tudo similar, que era: arqueologia da industrialização ou a conservação do patrimônio das indústrias. O certo é que o ramo da arqueologia disciplinar pressupõe um estudo dos vestígios de atividade humana através de escavações, onde o tempo é naturalmente mais dilatado. A própria revolução industrial teria acontecido algures entre a segunda metade do séc. XVIII e a primeira do séc. XIX, o que faz com que falar em arqueologia de algo que acabou de surgir não parecia fazer muito sentido. De fato, associar o termo industrial à disciplina da arqueologia é algo ainda que se digere com alguma dificuldade.

O termo é dicionarizado e refere-se ao estudo e inventário de todos os prédios, estruturas fabris, máquinas e ferramentas, descendentes da revolução industrial e/ou que ao longo dos tempos o desenvolvimento tecnológico foi tornando obsoleto. O desenvolvimento

acelerado da tecnologia faz com que seja cada vez mais rápida a decadência do objeto fabril, tendo este um tempo de vida mais curto.

Kenneth Hudson (n.1916) é considerado o pai da arqueologia industrial na Inglaterra. Teórico e professor no departamento Extramural da Universidade de Bristol, Hudson foi também correspondente da BBC, a partir de 1959 e até 1966, colaborando com uma série de televisão intitulada “Regional Industrial Series of Great Britain”. O impacto desta série gerou na opinião pública um movimento de consciencialização sobre o património industrial britânico, criando condições para o aparecimento de várias associações locais estimulando a proteção dos espaços industriais.

No entanto, com Hudson, o foco centrava-se na salvaguarda do património da revolução industrial e como tal, havia uma moldura temporal muito específica quanto ao interesse da ruína industrial. É um pouco mais tarde já como professor Sênior da Universidade de Bath que, ao viajar pela Europa e Américas, inventariou os melhores exemplos da civilização industrial.

Cresce aqui uma nova disciplina para a arqueologia.

A partir de então o próprio Hudson passou a defender que o mundo do industrial seria muito mais do que um período da própria revolução industrial e mais alargado, se estendendo para além do exemplo britânico.

Em 1973 tornou-se consultor da UNESCO e desde então a sua colaboração na área da museologia foi fundamental. Veio a Portugal falar sobre gestão de museus e foi responsável pela única revista da especialidade: *Industrial Archeology*.

Mais do que expor a história do surgimento do termo arqueologia industrial será pensar nele hoje e de que forma se estão a tratar os espaços industriais ora no ativo ou em risco de desaparecimento. O desterro das instalações fabris é cada vez mais frequente e quase obrigatório na medida em que as metrópoles alargam o seu diâmetro radial e se estendem pelas periferias, lugares onde a indústria se implantava. Nada mais natural que o crescimento das cidades, e com ele a qualidade de vida dos seus habitantes depende de mais espaços verdes, mais empreendimentos imobiliários e serviços. A ruína de um espaço industrial passa a ser lugar indesejado, por um lado, e muito desejado no plano da especulação imobiliária.

Quando uma fábrica fecha as razões podem ser muitas e variadas. Estamos habituados a considerar em primeiro plano as questões ligadas ao fator comercial e ao produto, mas os motivos que levam ao encerramento ou transladação de uma estrutura fabril podem ser outros. A localização geográfica tem vindo a ser o mais importante, assim como a planta fabril que tem de estar adequada ao sistema de produção e às modernizações tecnológicas das máquinas.

A especulação imobiliária e o crescimento e expansão das cidades às suas periferias tem vindo a deslocar as estruturas industriais de lugar, mas as equipas de funcionários constituem também um fator de grande importância na gestão de valores de mão de obra e, por isso, muitas das vezes as deslocações das fábricas fazem-se em prol de áreas geográficas menos valorizadas, com mercados de trabalho mais apetecíveis à gestão económica das empresas fabris.

### 1.1 O método na arqueologia industrial

Num encontro com o Prof. Dr. Carlos Fabião, diretor da UNIARQ<sup>1</sup>, este me fez notar que o processo de trabalho de um arqueólogo passa pela mesma lógica do processo científico de um cientista. Em primeiro plano e após a identificação do lugar de estudo, ou seja, a ruína ou estrutura fabril, há que pesquisar e ter acesso às plantas do edificado, bem como às plantas urbanísticas, que o possam mostrar em relação com o espaço e paisagem envolvente.

As questões do método são extremamente importantes pois os vestígios que nos chegam de algumas unidades fabris são autênticos puzzles, difíceis de montar e que por vezes nem chegam a fazer sentido na sua reconstrução, ao nível do conhecimento do objeto e de uma atividade laboral. Cedo se percebeu a necessidade de um método que pudesse facilitar o trabalho do pesquisador e a organização dos resultados. O processo de registro, tanto da vida e laboração da fábrica como também do próprio edifício, são fundamentais para a análise e conhecimento histórico da cultura industrial. Em primeiro lugar, e numa primeira fase, é importante o levantamento exaustivo de todos os arquivos documentais<sup>2</sup> que pertenceram à empresa bem como o registro e plantas do edifício em estudo.

As plantas de tipologia do edifício permitem também uma melhor definição de situação temporal bem como um maior conhecimento das técnicas, processo e método de

---

<sup>1</sup> UNIARQ é o Centro de Arqueologia da Universidade Lisboa, que promove e apoia estudos de investigação arqueológica dentro da Universidade de Letras de Lisboa. O principal objetivo da UNIARQ é o estudo das sociedades humanas do Centro e Sul de Portugal através dos dados arqueológicos, desde o Paleolítico até à Lusitânia romana e posterior. A UNIARQ é dirigida por Victor S. Gonçalves e está organizada em diferentes grupos de trabalho. (in site: <https://www.uniarq.net/home.html>).

<sup>2</sup> A importância de aceder às plantas arquitetónicas do edifício pois como refere Prof. Dr. Carlos Fabião são elas que revelam a maior parte da atividade laboral através da disposição dos volumes e maquinarias.

laboração. Já numa segunda fase, se devem utilizar métodos regressivos, em especial à estratigrafia horizontal<sup>3</sup> não esquecendo a metodologia do inquérito oral.

“Sendo o trabalho de campo uma característica essencial do método regressivo, é-nos assim possível aprender problemáticas atuais através do recurso à tradição oral, à memória coletiva e à captação visual globalizante da paisagem, ou seja, adquirir uma noção mais precisa da extensão temporal e espacial das questões levantadas” (HENRIQUES, 1990).

A relação do método regressivo com o trabalho de campo aplicados às artes plásticas e ao processo criativo do artista é fundamental.

Em 2008 realizei, em parceria com a artista plástica Ana João Romana, um projeto para uma obra de arte que se fez materializar numa caixa arquivo sobre a antiga Fábrica de gás da Matinha, localizada na zona ribeirinha da cidade de Lisboa.

Matinha era o nome dos antigos terrenos fazendeiros existentes em Xabregas. Em 1940, durante a ditadura portuguesa, foi aí construída uma fábrica de gás que vinha modernizar a cidade através de iluminação pública de luminárias a gás. Nesse mesmo ano, as obras da fábrica de gás foram dadas por terminadas, mas só em 1943 é que a mesma iniciou o seu funcionamento experimental e a cidade obteve a prometida luz, os banhos quentes e uma nova era doméstica que chegava a casa de todos os moradores de Lisboa. No entanto, só durante ano de 1944 é que a fábrica foi oficialmente inaugurada. O atraso se deveu ao início da 2ª Guerra Mundial e às questões ligadas à governação de Salazar.

A fábrica foi desmontada em 1998, durante a requalificação da zona ribeirinha de Lisboa aquando da Exposição Internacional de Lisboa, nesse mesmo ano. Muitas fábricas foram desativas e deslocadas para várias cidades periféricas a Lisboa.

Em 2008, e passados 10 anos da desmontagem da fábrica, propus à empresa a realização de um registro fotográfico do local a fim de realizar um arquivo documental e artístico que pudesse enaltecer e proteger o valor patrimonial industrial da fábrica. Não obtendo qualquer compromisso por parte dos gestores da empresa iniciámos os trabalhos de registro de forma livre no local. Os terrenos foram limpos nesse mesmo ano, tendo conseguido alguns registros ainda de máquinas antes de serem destruídas e limpos os vestígios. A empresa somente preservou as 4 estruturas de gasômetros de armazenamento do gás que ainda hoje fazem parte da paisagem ribeirinha. O motivo da preservação infelizmente

---

<sup>3</sup> A estratigrafia arqueológica são os processos de escavação utilizados para a obtenção de vestígios e objetos no subsolo. No caso da ruína industrial o método seria horizontal, analisando os vestígios da superfície, partindo sempre pelos mais antigos, ao nível das paredes, etc.

não parece ter sido histórico, mas sim econômico visto que, por contaminação dos terrenos, remover as estruturas de gásômetros seria inviável financeiramente.

Numa entrevista com Deolinda Folgado, diretora da DGPC<sup>4</sup>, em Portugal, fui informada que a mesma realizou várias tentativas, infrutíferas, junto da empresa no sentido de propor tombar como patrimônio industrial as 4 estruturas metálicas que serviam ao armazenamento do gás. Não obtendo qualquer compromisso por parte da empresa proprietária, os terrenos continuam desde 1998 em especulação imobiliária. Sem destino, mas com várias propostas de projeto, desde complexo cultural a imobiliário de luxo, os valiosos terrenos junto ao rio Tejo continuam a ser a descontinuidade da cidade, criando um buraco espacial e temporal entre a cidade histórica e a nova.

Como consequência da remoção da fábrica de gás muitos trabalhadores foram despedidos por reajuste de equipas ou porque simplesmente não poderiam deslocar as suas vidas em prol da sua nova localização.

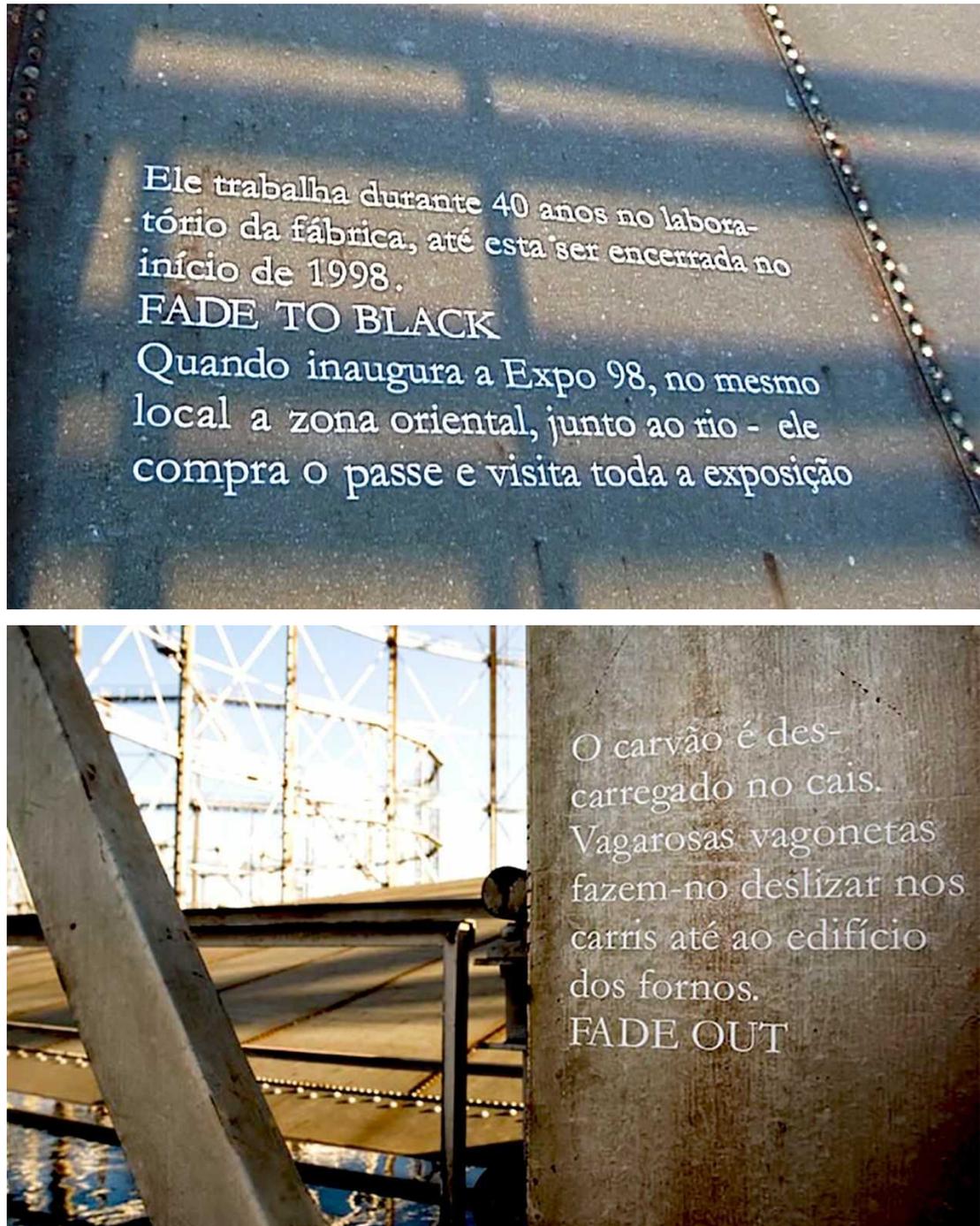
Numa forma de método regressivo, e passados 10 anos, a artista plástica Ana João Romana procurou alguns dos trabalhadores, e a partir dos seus testemunhos redigimos um guião para o filme-arquivo e alguns textos que foram inscritos a vinil no próprio lugar. O filme, por mim realizado, segue assim as histórias dos trabalhadores cumprindo os tempos e momentos da tradição oral, como refere a arqueóloga Isabel Henriques.

---

<sup>4</sup> DGPC – Direção-Geral do Património Cultural.

A Dra. Deolinda Folgado presentemente exerce funções de Chefe de Divisão do Património Imóvel, Móvel e Imaterial da Direção-Geral do Património Cultural. É doutorada no ramo de História – especialidade em Arte, Património e Restauro na FLUL, em 2010, com a tese “A nova ordem industrial – Da fábrica ao Território de Lisboa (1933-1968)”. Autora de inúmeros artigos e de textos integrados em obras coletivas no âmbito do património ou urbanismo associados à indústria. Coordenou diversos projetos no âmbito dos inventários e da divulgação do património cultural, nomeadamente a Revista Património/DGPC, enquanto coordenadora editorial.

Figura 1 - Projeto Matinha



Legenda: Susana Anágua, Ana João Romana e música de Paulo Sousa, still vídeo, 2009.  
Fonte: Susana Anágua

Embora esta tradição oral seja fundamental - como já anteriormente referido - a dialética dos trabalhadores, aqui nesta pesquisa do espaço industrial em ruína e desaparecimento, o foco será sempre mais ligado ao aspeto tecnológico da fábrica e na

estrutura do edifício da mesma, do que no social e econômico, a fim de melhor entender o seu funcionamento e conseqüentemente o seu deslocamento físico.

“Optamos por fechar (a fábrica) porque ela é de um modelo antigo, vertical, que encarece muito o funcionamento (...)” (*in* Globo, Stéfano Salles 2017). Esta frase foi citada num artigo por um jornalista do Globo, relativa ao encerramento e destino do atual edifício da antiga fábrica de sabão português no Rio de Janeiro. É a justificativa que acaba por ser proferida por muitos empresários ligados à direção e gestão de antigas fábricas que fecharam em Portugal entre os anos 70 e 80. Os analistas revelam que o fechamento de um grande número de fábricas nestas décadas se deve sobretudo à chamada terceira Revolução Industrial<sup>5</sup>, ou informacional, e aos seus impactos.

A necessidade e reduzir custos, produzir maiores quantidades e a internacionalização estão na origem do deslocamento, acompanhado do crescimento das cidades e valorização dos terrenos ribeirinhos ou próximos do mar.

## 1.2 A morte do espaço físico e os seus fantasmas

Se personifica o espaço e se fala da sua morte, mas antes de mais seria bom definir o que o fez ser vivo. A vitalidade de um espaço, um lugar, um edifício, reside naqueles que o habitam e nas ações que decorrem.

Embora a concessão de espaço, escrita por Henri Lefebvre (1974), esteja desgastada pelo tempo e surgimento de posteriores pensamentos, o certo é que é um dos primeiros a imaginar o espaço como uma realidade que não é só material e que não se realiza em si mesmo. O espaço é apresentado como uma ligação fundamental à realidade social, não existindo em si mesmo, e como tal sendo sempre algo produzido em conjunto com fatores de imaterialidade.

---

<sup>5</sup> A terceira revolução industrial acontece em meados do séc. XX, logo após a 2ª Guerra Mundial, abrangendo um período que vai desde os anos 50 à atualidade. O desenvolvimento tecnológico, impulsionado pela engenharia aplicada à 2ª Guerra Mundial, e mais tarde canalizada para a indústria de produto, vai alterar completamente os meios de produção. Da energia nuclear à robótica, os novos processos informatizados, o computador e até a internet no sistema de produção e de gestão nas indústrias levam as mesmas à necessidade de modernizar e adequar os seus espaços, deixando para trás os velhos edifícios e conseqüentemente escolhem novas localizações, diminuindo os custos e aumentando a produção.

O autor avança a sua percepção a partir de um conceito relacional entre o espaço e o tempo. Assim, se por um lado o espaço existe numa simultaneidade, o tempo é sequencial e corresponde a uma ordem diacrónica num processo histórico da produção do social.

O espaço é então algo que vai para além da sua matéria física e é aqui entendido como um corpo imaterial uno e não puro no seu conceito a priori. É entendido como um resultado de uma sociedade, específica, de carácter não universal e dependente do seu contexto. Lefebvre concebe então a tríade que tenta compreender o espaço numa relação triangular entre o físico, espaço percebido, o social, espaço vivido e os espaços de representação.

Sabemos também que tentar compreender o espaço vivido, integrado numa realidade social, é extremamente complexo. O social atua e funciona pelas suas próprias contradições, subjetividades e dialéticas. Partindo da ideia de que o social se define na contradição esta aparece na língua alemã sob a expressão “das aufheben des widerspruchs”, ou seja, “suprassunção” da contradição.

“Suprassumir” é assim definido por Hegel: “(...) “Suprassumir” possui dois sentidos na língua, por um lado, significa preservar, manter, por outro, também significa cessar, levar ao fim. Mesmo “preservar” inclui um elemento negativo, ou seja, que algo é removido da sua imediatividade e assim de uma existência que é aberta às influências externas, para ser preservado. Desta forma, o que é “suprassumido” é ao mesmo tempo preservado; apenas perde a sua imediatividade, mas não por isso aniquilado. As duas definições de “suprassumir” que nós apresentamos, podem ser referidas como dois significados de dicionário para esta palavra: mas é certamente notável que uma língua venha a utilizar a mesma palavra para dois sentidos opostos. É um deleite para o pensamento especulativo encontrar na língua palavras que trazem nelas mesmas uma exceção especulativa; a língua alemã possui várias delas... algo é “superassumido” apenas na medida em que entra em unidade com o seu oposto; neste sentido mais particular como algo mais refletido, pode ser apropriadamente chamado de momento (SCHMID, 2012).”

Assim parece que existe uma dupla determinação, ou seja, ao mesmo tempo a coisa quando suprassumida acaba por não atingir o seu estado final, mas sim uma transformação que é superada e, portanto, preservada e desenvolvida de acordo com a sua própria contradição.

O importante é assumir que, assim sendo, suprassunção não significa de forma alguma atingir uma verdade absoluta, superior ou definitiva.

Ainda que com algum exagero - por se ter restringido demasiado o leque das influências -, já se afirmou, especialmente em relação ao caso francês: «Com a revolução de

maio de 1968 reafirmaram-se ou nasceram novas áreas de investigação arqueológica: a medieval, a industrial e, inclusive, a do futuro». Assim, por meados do século XX, além de se ter alcançado a «verdadeira noção do que é a arqueologia», também se começaram a desenvolver novos ramos, perdendo a escola dos Annales<sup>6</sup> e outros movimentos culturais do nosso século.

Arqueologia industrial e património cultural, e assim a arqueologia clássica, têm o papel de quase exclusividade que mantiveram durante séculos. Surge-nos, deste modo, a arqueologia industrial, também designada de arqueologia do mundo moderno e contemporâneo, como é referida por vários historiadores na revista de arqueologia industrial; “Mas para que o referido estudo se torne viável, é imprescindível inventariar, registar, preservar e, eventualmente, reutilizar os monumentos industriais.” (O Archeologo Português, 1986, pp. 6 e 8).

Pode se também ler em Newell que: “Só focando a atenção sobre os vestígios físicos e desenvolvendo apropriadas aproximações metodológicas e corretas técnicas de investigação, poderá verdadeiramente a arqueologia industrial ampliar a possibilidade do conhecimento do passado e aumentar a compreensão da experiência humana nos seus mais diversos aspetos.” (NEWELL, 1985, p. 116).

Na indústria a ação é intensa, existem as pessoas, as máquinas e os diversos sons associados, requerem-se movimentos mais delicados ou mais bruscos, e a vida nela é assim dividida entre a energia humana e a elétrica do movimento das maquinarias.

Os espaços, porém, são carregados de histórias. Edensor (2005) fala que o lugar do industrial tem mais fantasmas que qualquer outra ruína. Talvez porque as atividades industriais e de produção deixam marcas maiores, nas estruturas, na sinalética que deixa ficar nas paredes, nos pedaços e vestígios das máquinas ou ferramentas que sugerem um labor. Os fantasmas de que Edensor fala são donos da atmosfera.

A questão de Edensor (2005) reside na memória e de como esta se relaciona com a desordem dos espaços industriais em ruína e pode afetar e transformar a percepção espacial que um indivíduo tem sobre a cidade. A memória é articulada através daquilo que temos

---

<sup>6</sup> A escola de Annales surgiu em 1929, em França, a partir de uma revista, “Annales d’Histoire Économique et Sociale”, que ao longo do seu sucesso pelos anos 30 se transformou numa nova corrente de historiografia. Foi no séc. XVIII que a História passou a ser considerada ciência e assim os métodos de se pensar e escrever história conquistaram um lugar na evolução. A Historiografia passou ao longo das décadas por diversas modificações processuais e metódicas, permitindo assim um melhor conhecimento do quotidiano e do passado. A escola de Annales deixou a sua marca apresentando a argumentação de que o tempo histórico apresenta ritmos diferentes para cada acontecimento, os quais podem ser de simples acontecimento, conjuntural ou estrutural.

como pré-conceitos das narrativas e experiências anteriores e que são ativadas pela presença e confrontos com os seus vestígios. As ruínas são lugares que ainda não foram “exorcizados”. São repletas de fantasmas disruptivos, que confrontam o visitante com o passado e interrompem abruptamente o presente, impedindo que este se fixe. Instala-se uma tensão contraditória muitas vezes associada ao confronto com o caos e à entropia, o desejo humano de organização e funcionalidade.

Muitas questões se levantam com a vontade de organização ou preservação dos espaços em ruínas, nomeadamente quem as faz e com que parâmetros. Edensor (2005) se refere a esse “exorcismo” que faz a perda de alguns elementos e a fixação e preservação de outros. A dúvida é quem seleciona e quais os vestígios a preservar, a sua importância e unidade de medida. A memória é seletiva, muito subjetiva e unicamente pessoal e como tal as suas variantes infinitas. A mesma, associada aos espaços e seus vestígios, pode ser alterada mediante a entidade responsável pela ruína ou pelo seu futuro. O processo da arqueologia como disciplina tem parâmetros que têm vindo a ser reajustados com a especificidade do trabalho de campo.

A maior parte das vezes os lugares de ruína industrial ficam à mercê de uma reconciliação nacional, ou seja, com o tempo, com as mudanças e agitações das cidades, cresce uma sensibilidade e atenção para estes lugares que outrora produziram um determinado produto que servia a sociedade. O revivalismo ajuda na preservação destes espaços, na vontade de reviver o passado e reintegrá-los nas ações do presente.

É sempre complicado construir História a partir de histórias, é que a verdade, numa versão dita oficial, é sempre questionável. Por mais que o processo seja metódico o resultado não deixa de ser interpretativo. Até nas ciências mais exatas, a investigação e os seus resultados, pode ser determinada pela interpretação de um determinado cientista ou instituição. Edensor fala de uma versão oficial do passado que também inclui uma alternativa, uma dissonância ou contestação.

No fundo estamos a tratar de heranças que se relacionam com uma identidade particular, uma cultura ou classe social. A negligência de alguns objetos e a valorização de outros na memória podem redefinir o passado e causar um desconforto com o presente como refere Edensor: “Esses sites identificados acima consolidam a ideia de que existem locais para lembrar e lugares onde memórias e passado são irrelevantes. A inscrição da memória em um

espaço é assim envolvida em regimes reguladores que determinam onde e como as coisas, atividades e pessoas devem ser colocadas. (tradução própria<sup>7</sup>).

A eficácia de reconhecer as memórias a preservar reside, e requer, a remoção dos excessos. A localização das ruínas é sempre uma questão. São normalmente uma franja urbana, não oficial, ou seja, não pertencem propriamente à constituição da cidade, mas sim definindo-se como fronteiras entre o fim da cidade. Constituem sempre uma ruptura em termos de valores, associados à ideia do novo, o mais recente, que discute com os centros históricos sendo também detentores de uma estética mais funcional, relacionada com a cultura material do novo.

Durante muitos anos as fábricas se implementavam onde lhes dava mais jeito, onde o seu funcionamento beneficiava mais a produção, por norma, junto a linhas férreas ou ao rio de uma cidade para poder promover o transporte. Não havia propriamente uma preocupação nem ecológica nem de desenho urbano. Ao longo dos tempos, e pelos desenvolvimentos das malhas urbanas, essa localização se tornou inadequada, já não beneficiando as fábricas nem as cidades.

A sinalética de um espaço fabril é o maior vestígio/fantasma de uma ruína. É a indicação da ação e organizadora das memórias do passado. É através da sinalética que fica nas paredes que se pode reconstituir a relação com o passado.

Edensor fala das ruínas como “palimpsestos; páginas de manuscritos que contêm vários *layers* ou camadas de informação que se vão acumulando no tempo” (EDENSOR 2005, p. 830). São vestígios de diferentes pessoas, atividades, processos e produtos que circularam e determinam os vários contextos de uma época. Esta densidade de informação é fragmentada no espaço e a sua interpretação se torna algo desorganizada o que, no cinema dos anos 70, David Lynch chamou de “colagem temporal”.

O reconhecimento das várias camadas e temporalidades de uma ruína parte também do entendimento dos vários momentos assíncronos existentes no espaço. Algumas referências se vão esvanecendo e outras até mesmo desaparecem, reaparecendo mais tarde. Existem também

---

<sup>7</sup> Those sites identified above consolidate the idea that there are places for remembering and places where memories and past are irrelevant. The inscription of memory on a space is thus caught up in regulatory regimes which determine where and how things, activities, and people should be placed. (BERMAN 1982 p.168).

os elementos que surgem pela exposição da ruína à vida contemporânea. Nela vão aparecendo elementos de expressão em cada tempo se sobrepondo aos do passado. O presente traz mais camadas de informação que podem ser devassadoras de um sentido histórico, construindo novos sentidos.

As ruínas são como labirintos de conteúdos, e como tal evocam uma certa desordem produzindo um excesso de significados. A análise desses significados é complexa pois eles podem não ter início nem fim. Podem começar em algum objeto, imagem, fragmentos no espaço, etc., e nunca temos certeza de onde começam e terminam. São de novo os fantasmas voláteis, fugidios, de Edensor.

Os fantasmas são entidades desincorporadas de qualidades associadas ao desconhecido e assustador onde o misterioso toma lugar, não permitindo a fixação de um significado ou conceito.

As ruínas são como espaços de memórias involuntárias em contraste com a sua presença constante no lugar/território. São lugares de transmissão e de representação do passado com contingentes imprevisíveis fornecidos pela vaga intimidação de atmosferas anteriores. Como reconhecer, perceber a atmosfera passada de uma ruína quando ela já carrega tantos elementos da passagem do tempo, inclusive o próprio presente?

Não é tarefa fácil e nem existe nenhum método científico rigoroso que possa ser aplicado. Walter Benjamin (1985) diz que só aquilo que não foi experienciado ou vivido pelo espectador ou que não lhe tenha acontecido pode ser considerado na questão da memória involuntária. Toda a memória é então anexada a uma percepção ou acontecimento vivido. Assim, a ruína é então um espaço vivido.

Quando entramos nesses espaços da ruína somos movidos por uma sensação de êxtase provocado pela imersão num espaço físico que contrasta com o seu entorno. Somos seduzidos pela estética do caos e pelos símbolos que permanecem no espaço e, mais tarde, pelo encontro com os destroços materiais que nos trazem uma sensação de realidade. A matéria em decadência, os sons do contato com os restos de vidros, madeiras etc., e o pó conferem ao espaço uma atmosfera imersiva de certa sedução ou repulsa.

Para Edensor, a ruína industrial é particular e contém uma atmosfera que se diferencia de todas as outras. A razão é o reconhecimento da atividade anterior do edifício, ou seja, a ordem e rotinas repetitivas que caracterizam o dia a dia das indústrias não desaparecem da nossa mente quando estas fecham a sua atividade. As ações são relacionadas aos vestígios existentes e estes funcionam como mnemônicas de um hábito social pré-reconhecido pelo espectador da ruína.

Aqui pensamos que o espectador teria de ser obrigatoriamente um ex-funcionário, mas não, no imaginário de todos reside a imagem do trabalho de indústria mesmo naqueles que nunca experienciaram o trabalho dito Fordiano como refere Ruskin e Meneguello; “A ruína é o elemento propositor e instigador do início do processo de reabilitação do edifício e permite que o passado seja compartilhado no presente. (...) O que seria de um mundo sem registro ou sem ruína?” (RUSKIN e MENEGUELLO, 2008, p. 244).

As ruínas são para Edensor uma espécie de interseção entre o visível e o invisível, um eixo de charneira entre o passado e presente. Uma linha de ações, presenças, ausências e mecânicas que se manifestam nos vestígios e nos silêncios que permanecem no espaço.

No século XX, as edificações, em nome da corrida por novas tecnologias e materiais construtivos, têm sobrevivido muito menos tempo, pelas próprias condições da modernidade.

(...) Toda a ruína excita o corpo para explorar seus escombros e arredores em busca de um achado. Nas atuais ruínas já não há nada para explorar, somente para ser explodido. Essa ruína moderna se diferencia de outras. Um edifício antigo sem uso e com fragmentos esparramados no solo é um belo e nostálgico monumento, ao contrário, é um edifício moderno com placas de concreto celular caídas, é simplesmente um deplorável abandono. (ROCHA, 2008).

O arqueólogo tende a identificar o local, o seu objeto e rapidamente a projetar os fantasmas dos mesmos, reconstituindo-os até nas partes que não estão lá, que são invisíveis, mas que se advinham numa espécie de imaginação do todo. A reconstituição dos vestígios, cada vez mais, se faz na arqueologia recorrendo a simulações informatizadas dos espaços e dos objetos, a chamada Arqueologia Digital<sup>8</sup>.

Os sinais de trabalho são silenciosos e residem nas máquinas paradas, nas paletes e estruturas de carga, nas luvas e capacetes abandonados que personificam o lugar, nas

---

<sup>8</sup> Desde que a Arqueologia se entende como disciplina que o seu método de análise e interpretação do vestígio material é feito em parte pela própria matéria, coisa em si encontrada em campo, mas também por uma certa vontade de projetar o restante em falta, quando assim se deteta o fator de incompleto, devido ao tempo ou maus-tratos. “Retomando a arqueologia contemporânea, e assumindo como realidade o que anteriormente se descreveu, uma maior profusão das ferramentas 3D nesse ramo do conhecimento coincide, essencialmente, com os métodos convencionais. O levantamento minucioso do terreno através da instalação de estações de trabalho, mediante um rigoroso registo das coordenadas cartesianas tem um paralelo direto como contexto digital. Utilizando a fotogrametria digital, obtém-se o registo físico do local, o posicionamento dos achados, os achados e todos os detalhes presentes. Mediante a estratificação da informação, recolhida à medida que se penetra em profundidade, é possível criar em tempo real, e no contexto local, uma valiosa base de dados visualizável a quatro dimensões. A navegabilidade sob todos os ângulos, perspectivas e detalhes disponíveis, na globalidade da estação, dá aos investigadores a possibilidade de obter uma visão única daquilo que querem estudar, dissecar e divulgar. É, ainda, possível a sistematização e o registo de interpretações diversas, conclusões e análises, ao acrescentar novos volumes de informação ao contexto em análise.” Ébora Liberalitas Julia (Évora) – Laconicum

secretárias vazias e nos telefones deixados para trás, com um certo carisma de tecnologia fora de moda, a antiguidade do novo.

No momento que é proposta a reabilitação de uma ruína esta deixa de ser um achado arqueológico e passa a ser o ponto de partida para o projeto.

A ruína é, em si, um modo de conhecer o passado. A percepção das relíquias, aparentemente, é tornada mais simples pela clara diferença entre as ruínas e o mundo atual, entre seus materiais e modos de representação tão diversos e tão ambicionados pelos atuais. As ruínas atendem às funções de antiguidade, continuidade, finalismo e sequência do passado, ou seja, não somente colocam aquele que as admira como herdeiro daquela criação como unem dois momentos, passado e presente, de forma indelével. (MENEGUELLO, 2008).

É na relação dos objetos, entre eles, e com o espaço que o espectador emerge num tempo que não lhe pertence imaginando a atividade operacional do lugar. A figura do trabalhador híbrido da máquina imerge numa relação íntima entre espectador, corpos, objetos e espaço.

Figura 2 - S/título 1. Siderurgia Nacional Pavuna.



Legenda: Susana Anágua 2014/2015

Fonte: Susana Anágua

Figura 3 - S/título 2. Siderurgia Nacional Pavuna.



Legenda: Susana Anágua 2014/2015  
Fonte: Susana Anágua

### 1.3 A decadência do novo – entropia

Na história, se pensarmos nas gavetas dos movimentos artísticos da segunda metade do séc. XX, a Arte Povera surge, como o movimento nas Artes que, nos anos 60 na Itália, trouxe à obra uma certa celebração de um quotidiano em ruína. Com a atitude de uma profunda oposição à Arte Pop, e rejeição à indústria e aos seus processos, a Arte Povera vem carregar consigo uma herança histórica Europeia, um hábito de preservação da ruína como vestígio de uma cultura. Uma reação ao Minimalismo Americano por este parecer nascer sem herança histórica que lhe condicione a liberdade de apresentar um objeto de matriz pura e inócua, sem vestígios do passado como defende António Pinto Ribeiro<sup>9</sup> (2018).

A Arte Povera evoca o passado, o lugar e a memória através do objeto do quotidiano. Nela, os fantasmas do passado permanecem nos objetos e arrastam para o presente as memórias através da matéria. A modernização das cidades e a indústria são vistas como

---

<sup>9</sup> António Pinto Ribeiro refere a relação da Arte Povera com o minimalismo americano em conferência no Museu Coleção Berardo, Lisboa, em Março de 2018.

elementos bloqueadores que tendem a destruir as experiências da localidade e memória forçando o futuro a se sobrepôr ao presente. (RIBEIRO, informação verbal, 2018)

Pode o comportamento humano ser comparado ou até mesmo estudado através da análise de um fenômeno da Natureza ou da Física? Artistas como a dupla de suíços, Peter Fischli (1952) e David Weiss (1946-2012) tratam na sua obra das questões dos fenômenos da Física no sentido do caos, causa e efeito, energia e entropia.

Figura 4 - The way the things go.



Legenda: Peter Fishli and David Weiss. Imagem still vídeo, 1987.

Fonte: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-8-autumn-2006/way-things-went>

Ainda neste sentido apocalíptico em que a entropia domina o espaço social e destrói a ordem implementando o caos, o filme “Midnight Express” é um exemplo de narrativa que mostra o lado do declínio da ordem num sentido irreversível.

Em 1978, os cineastas Alan Parker e Oliver Stone produziram o aclamado filme “Midnight Express”. Uma adaptação para os *ecrãs* de uma história verídica relatada em livro. Evoco aqui detalhadamente o filme pois a relação deste com a definição de entropia e máquina é muito interessante. O filme assume metáforas para vários retratos de estruturas sociais. A história começa então quando, em 1970, um cidadão Americano, Billy Hayes (Brad Davis) visita a Turquia. Na viagem de volta, Billy, decide trazer quase dois quilos de

maconha presos no seu corpo. Preso pela polícia turca, durante uns ataques terroristas, é sentenciado a ficar numa prisão turca durante 4 anos e 2 meses.

No filme a ideia de entropia começa quando Billy é preso e são os policiais que começam por destruir todos os seus bens pessoais de uma forma altamente exagerada, criando uma grande desordem na sala e uma atmosfera tensa e de stress. Billy está prestes a ver a sua vida em ruína.

Nas questões da imagem do cinema, o ponto mais interessante será tentar entender a construção das cenas. Como transmitir esse momento em que a ordem se transforma em estado de ruína em meros segundos de imagem?

Todo o filme é centrado na vida deste americano que possuía drogas leves para consumo próprio e que, de repente, se vê na situação irreversível de se encontrar numa outra estrutura social em que não sabemos os parâmetros, e o que é legal ou ilegal. A atração pelo proibido ou pela quebra das regras mostra-nos uma espécie de anarquia interior que num nível elevado e multiplicado pelos indivíduos poderá levar a estrutura de uma sociedade a um estado elevado de entropia e caos.

Ao comparar este momento particular do filme com a vida real, imaginemos que a ruína é um espaço em elevado estado de entropia. Existe uma relação que pode ser estabelecida entre o espaço e o indivíduo em estados e processos de entropia.

O filme “Midnight Express” serve como exemplo do conceito de entropia de forma genérica, na medida em que se aplica ao homem em sociedade numa tentativa deste, tratar a sua reversibilidade utópica.

Ainda na prisão Billy escapa a alguns confrontos, mas acaba por perder o controlo e ver-se envolvido numa morte que o sentencia a prisão perpétua na Turquia. É neste momento do filme, em que é movido para a secção prisional 13, que Billy entra numa sala circular onde outros prisioneiros já se encontram a andar á volta, no sentido dos ponteiros do relógio, de um pilar de pedra.

Billy observa e de repente tenta quebrar o movimento da sala andando ao contrário dos restantes. Esta cena em particular mostra a relação da ordem com um elemento exterior que vem causar a desordem ao sistema já em andamento. Não havia uma justificação para o sentido da circulação, andavam no sentido do relógio por parecer o mais correto a fazer, mas quando esse sentido foi quebrado, a ideia de ordem inicial passou a ser a regra por oposição. A maioria impõe e o indivíduo solitário passa a erro. Quem define aqui a ordem?

Numa das conversas no filme esta questão é bem explícita:

(...) Bom dia meu amigo americano, você vai ter problemas se for por esse caminho! Um bom homem sempre anda pela direita, esquerda é comunista, a direita é melhor! Onde você vai, porque não anda na roda conosco? o que se passa meu amigo americano? Fiz algo que o aborreceu? Oh uma má máquina não sabe que é uma má máquina, você ainda não acredita que é uma má máquina. Para você se conhecer é preciso conhecer Deus, meu amigo! A Fábrica sabe a razão por que nos coloca aqui, você irá descobrir, com tempo você saberá.

Billy: - Oh, eu sei... eu já sei. Eu sei que você é uma má máquina e que por isso a Fábrica o mantém aqui. E sabe como eu sei? Eu sei porque eu sou da Fábrica e eu faço as máquinas. (tradução própria<sup>10</sup>, PARKER, ALAN, 1978, Filme).

Figura 5 - Midnight Express




---

<sup>10</sup> “Good morning my American friend, there will be trouble if you go this way! A good man just walks to the right, left is communist, right is good! You see, you must go to the other way, the other way is good! Where are you going, why you don’t walk the wheel with us? What’s the matter my American friend? Did I upset you? Oh, a bad Machine doesn’t know that he is a bad Machine, you still don’t believe it. You still don’t believe that you are a bad Machine. To know you, is to know God my friend! The Factory knows why they put you here, you will see, you will find out, in time you will know.”

Billy: - “Oh, I know... I already know. I know you are a bad Machine, that’s why the Factory keeps you here. Do you know why I know? I know because I’m from the Factory. I make the Machines!”



Legenda: Alan Parker, imagem still film, 1978.

Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0077928/>

As máquinas de que falam as personagens são aqui a metáfora da estrutura que governa as sociedades e elas sempre funcionam em ordem para que a produção seja constante, e sem espaço para erros ou desvios, como refere R. Douglas (2013, p.29), no seu ensaio sobre uma teoria do caos: “O que acontece quando máquina para? Quando uma anomalia acontece, a máquina tem de ser reparada. Este desenho paralelo entre a ideia de desordem na sociedade e desordem no espaço industrial vem a propósito do fechamento das áreas fabris. Quando um indivíduo na sociedade comete um crime ele é imediatamente removido da mesma, colocado em espaço não afeto e a distância confortável da sociedade para que esta continue a funcionar e não seja afetada na sua ordem.

Um homem como este é considerado poluição para um sistema e, como tal, permite que a entropia cresça.

Um Estado bem constituído é aquele que tenta ser exatamente análogo a uma máquina, em que as rodas e engenhos são ajustados com precisão entre eles; em que o seu governante seja o capataz e a alma que coloca tudo em movimento. (tradução própria<sup>11</sup>, DOUGLAS, 2013).

Por fim, a relação do comportamento humano em relação às regras de uma estrutura social, é determinante para o funcionamento dessa estrutura. Dentro dela existem as fábricas e quando estas apresentam uma estrutura não lucrativa, deixam de produzir de forma rentável ou precisam de modernização técnica, tal como Billy, elas são banidas do lugar ou desterradas.

---

<sup>11</sup> A properly constituted state must be exactly analogous to a machine, in which all the wheels and gears are precisely adjusted to one another; and the ruler must be the foreman, and the main-spring, or the soul...which sets everything in motion. (DOUGLAS, 2013).

O seu apagamento não é imediato e por isso gera dois tipos de entropia, uma à escala da relação com a cidade e uma mais interna no seu próprio lugar e edifício. A velocidade dessas duas formas de entropia pode ser diferente, irregular e até descontínua se, em algum momento, o edifício ou o lugar sofrer algum tipo de intervenção ou manutenção, levando a um estado temporário de Negentropia<sup>12</sup>.

A ordem é uma condição necessária para todo o entendimento da humanidade (...) quando nada supérfluo é incluído e nada que é indispensável é deixado de fora, pode-se entender a inter-relação do todo e de suas partes, assim como a escala hierárquica de importância e poder pela qual algumas características estruturais são dominadas, outras subordinadas. (tradução própria<sup>13</sup>, ARNHEIM, 1971)

Por que será tão importante para o ser humano estabelecer uma ordem aparente em todas as coisas que o rodeiam? Quando toda a teoria da psicanálise indica que a natureza do Homem é a desordem. Será quase como ser/estar permanentemente em esforço crendo que só assim é permitida a vida em sociedade.

Descobri que minha obsessão por cada coisa em seu lugar, cada assunto em seu tempo, cada palavra em seu estilo, não era o prêmio merecido de uma mente em ordem, mas, pelo contrário, todo um sistema de simulação inventado por mim para ocultar a desordem da minha natureza. (MARQUEZ, 2005, p. 42).

A ordem é normalmente apreendida, em primeiro lugar, pelos sentidos e o observador tende de ver o espaço superficialmente e de forma limitada. Num relance a nossa percepção tem tendência em organizar formas, cores e até materiais. Normalmente fazemo-lo e identificamos o estado de ordem como funcional e operável.

Mas a ordem funcional depende de uma estrutura muito específica que, por norma, é de natureza geométrica, de conceitos e padrões relacionadas com a nossa herança greco-romana clássica. Recusamo-nos a entendê-la de uma forma mais ambígua como no exemplo em que a sala infantil nos parece desordenada quando, na verdade, na lógica interna de uma criança, esta estabeleceu um lugar específico para cada objeto, segundo uma ordem que revela uma estrutura codificada:

---

<sup>12</sup> A negentropia ou sintropia opera no sentido contrário da entropia, ou seja, na configuração da construção de uma determinada ordem ou estrutura organizativa que possa ser reconhecida como funcional e produtiva no sentido da contribuição para o equilíbrio de um sistema. É, ao contrário da entropia, um processo de previsibilidade.

<sup>13</sup> Order is a necessary condition for anything the human mind is to understand (...) When nothing superfluous is included and nothing indispensable left out, one can understand the interrelation of the whole and its parts, as well as the hierarchic scale of importance and power by which some structural features are dominate, others subordinate. (ARNHEIM, 1971).

O quarto de brincar da criança pode, de fato, servir como um exemplo de desordem, especialmente se não concedermos à criança uma audiência para defender a ordem oculta de seus próprios arranjos de brinquedos como ele os vê. (tradução própria<sup>14</sup>, (ARNHEIM,1971, p.12).

A estrutura tende a ser entendida como algo que se manifesta refletida numa camada submersa à ideia de ordem, mesmo que ambas dependam uma da outra. A estrutura de cada sistema difere consoante as suas próprias transformações e alteram inevitavelmente o carácter visual da sua camada mais superficial. Isto significa que a ideia de ordem não deve ser avaliada por si pois a sua forma pode aparentemente sugerir estabilidade, escondendo uma estrutura que não sustenta nem corresponde ao que essa mesma ordem procura.

Aqueles que fazem antíteses forçando as palavras são como aqueles que fazem falsas janelas por simetria: sua regra não é falar corretamente, mas passar a imagem de estarem certas.” (tradução própria<sup>15</sup>, PASCAL, 2002 p. 27).

Este Vazio ou buraco, falha entre a ordem aparente e a ordem interna e a aplicação de uma estrutura errada podem causar ou produzir um choque entre ordens introduzindo o elemento desordem.

Desordem não é a ausência de toda a ordem, mas sim um confronto de ordens não coordenadas.” (tradução própria<sup>16</sup>, ARNHEIM, 1971, p. 13).

Para Arnheim (1971) desordem significa, assim, numa primeira impressão, algo negativo e caótico, mas se olharmos para trás e pensarmos no conceito e evolução, este só faz sentido se assumirmos que sem revolução, destruição e caos não haveria mudanças de paradigma e conseqüentemente não haveria a noção de desenvolvimento e evolução.

Os tempos modernos, entre os sécs. XIX e XX, são exemplos de rupturas de ordens. Um novo paradigma nasce de novas atitudes baseadas em rejeição, destruição, caos e revolução. O exemplo das Artes Plásticas é bastante evidente - a substituição dos valores clássicos pelas novas eras de espontaneidade em que o processo resulta num aparente caos.

Esta mudança foi interpretada por muitos ao longo da história dos tempos remotos a Galileu, como essencial e necessária à ideia de evolução das sociedades, logo do ser humano. É no virar do século XX que as novas técnicas assumem uma perspectiva diferente onde

---

<sup>14</sup> The child's playroom can indeed serve as an example of disorder, especially if we do not grant the child a hearing to defend the hidden order of his own toy arrangements as he sees them. (ARNHEIM,1971, p.12).

<sup>15</sup> Those who make antitheses by forcing the words are like those who make false windows for symmetry's sake: their rule is not to speak right but to make right figures. (PASCAL,2002 p. 27).

<sup>16</sup> Disorder is not the absence of all order but rather a clash of uncoordinated orders. (ARNHEIN, 1971, p.13)

incluem e validam a experimentação e a espontaneidade, no campo da expressão plásticas como são exemplos a *collage* e *gratagge*<sup>17</sup>.

Artistas como Mário Cesariny (n.1923), recusaram aprender qualquer técnica que fosse de raiz clássica, receando a produção da chamada *Mimesis*<sup>18</sup>, algo puramente belo aos olhos e na sua superficialidade que pudesse corromper o gesto nas suas mãos. Ao invés, ele criou as famosas pinturas de figuras sopradas ou os desenhos sísmicos feitos pela trepidação dentro dos elétricos/bondes de Lisboa.

Jackson Pollock tornou-se um artista incontornável pelas suas pinturas descontroladas, excêntricas e desordenadas, supostamente caóticas, resultados de uma catarse, mas que, no entanto, na sua camada mais inferior mostram uma densa estrutura e padrão só possível num árduo exercício racional.

Artistas, escritores, psicólogos tentaram entender a estrutura dos sonhos ao mesmo tempo que a 1ª Grande Guerra nos trazia um dos momentos de maior destruição e fragmentação mundial.

Nos anos 70, o movimento artístico *Land Art*, trouxe para à obra de arte um retorno ao ambiente natural, e com ele todas as mudanças e efemeridades próprias de uma Natureza em constante devir. Uma sentença de morte à obra de arte, causada pela entropia, mudança e constante transformação da Natureza.

Robert Smithson refere em “Entropy and the New Monuments”: (...) a expansão urbana e o número infinito de conjuntos habitacionais do *boom* do pós-guerra contribuíram para a arquitetura da entropia. (tradução própria<sup>19</sup>. (SMITHSON, 1972, p.83)

Spiral Jetty (1970) é uma das obras de Robert Smithson que neste momento mais origina reflexão sobre esta questão. A obra existe neste momento num limbo entre a submersão das pedras que as constituem num abaixo do nível das águas do Great Salt Lake em Utah, EUA, e temporadas de imersão, dependendo das condições atmosféricas do lugar.

---

<sup>17</sup> “The collage technique is the systematic exploitation of the accidentally or artificially provoked encounter of two or more foreign realities on a seemingly incongruous level - and the spark of poetry that leaps across the gap as these two realities are brought together.” (Max Ernest, 1919).

<sup>18</sup> A *Mimesis* é um termo crítico ou filosófico para a ideia de representação a partir da imitação da realidade. Foi durante séculos a técnica vigente nas artes plásticas nomeadamente nas categorias disciplinares ditas mais históricas tais como na pintura, na escultura ou no desenho.

<sup>19</sup> (...) the urban sprawl, and the infinite number, of housing developments of the postwar boom have contributed to the architecture of entropy (SMITHSON, 1972, p.83).

Figura 6 - Spiral Jetty



Legenda: Robert Smithson, Great Salt Lake Utah, 1970.  
Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Spiral\\_Jetty](https://en.wikipedia.org/wiki/Spiral_Jetty)

A obra pertence hoje ao grande centro de artes, DIA Foundation, que aquando da sua aquisição fez lançar via internet um desafio de questionar a remoção ou não da obra para outro local mais estável a fim da sua própria preservação. A grande questão que se coloca é: como é que a História ou uma Instituição, num desejo de preservação, pode atuar e remover a uma instalação *site specific*, para o espaço de museu oferecendo-lhe condições de preservação. No entanto para Smithson a verdadeira poética desta obra era o facto de esta estar mesmo sujeita à imprevisibilidade da Natureza.

Será que só podemos pensar em História e conhecimento na forma em que dependem da ação de coletar e preservar os objetos, as imagens... não é esse o fundamento que aqui alego para a preservação da ruína, não só na sua documentação, mas essencialmente nos seus vestígios materiais? Este paradoxo me assombra.

Alguns anos mais tarde o Modernismo se tentou restabelecer e ressuscitar os padrões baseados em estruturas funcionais. Assim sendo, a mente humana precisa das duas situações como um paradoxo de sobrevivência.

Informação é normalmente identificada como algo em estado de ordem e têm vindo a ser definidos parâmetros para a teoria da informação baseados em estruturas de ordem que contrariam a entropia. Parece óbvio, visto a estropia ser definida como uma medida de

desordem, contudo, quando a informação cresce ela tende a entrar na desordem por excesso ou saturação.

Paul Virílio (2000), escreve sobre precisamente essa informação em excesso na vida contemporânea. A informação hoje é baça, desfocada, excessiva e dispersa se tornando numa espécie de entidade de desordem.

Por outro lado, num sentido oposto, se pensarmos que o excesso de informação e sua complexidade podem criar uma entidade, podemos concluir que a total desordem pode constituir o máximo de informação. Em adição, se informação está na base do conhecimento, então a máxima desordem pode promover conhecimento e ainda mais, progresso. Podemos então concluir que o progresso só é possível a partir da entropia? Assim a ruína será vista como potência de progresso.

Jonathan Miles (diretor do departamento de gravura do Royal College em Londres) escreveu sobre o projeto-arquivo Matinha, (2008):

Toda cidade tem que encontrar maneiras de se livrar dos mortos. Talvez seja por isso que é possível sentir que cada cidade é preenchida por sussurros e fantasmas. Outra forma de perceber essa situação seria ver a cidade em termos das camadas de memória que se aglomeram dentro e ao redor das coisas (...) Matinha como projeto é rica, pensamos sobre a relação entre informação e matéria, não só em termos de trabalho compreensão da entropia e apreensão da memória, mas com a busca dos meios de apresentar as interseções do funcionamento possível dessa relação. Dentro do projeto, temos elementos móveis e imóveis, ainda imbuídos de uma aura melancólica, o movimento com passagens inquietas de exploração. Ambos em seus respectivos modos estão preocupados com o humor. A inscrição das palavras é imbuída da elegância formal de uma pedra grave marcando o lugar dos que partiram, mas a imagem em movimento é uma busca de outros signos que não podem ser marcados ou em memória. É como se dois diferentes. (tradução própria<sup>20</sup>, (MILES, 2008).

A primeira lei da termodinâmica se refere à conservação da energia como algo que pode ser mudado de um elemento para outro, mas nunca criada nem destruída, ou seja, partimos do ponto em que a energia existe e ela pode ser conduzida, mas não alterada na sua matéria. Rudolf Arnheim (1971, p. 92) refere: “(...) so, this law it excludes creation? – More

---

<sup>20</sup> Every city must find ways of disposing with the dead. Perhaps therefore it is possible to feel that each city is filled by whispers and ghosts. Another way of perceiving this situation would be to see the city in terms of the layers of memory congregating in and around things (...) Matinha as a project is rich, we thought about the relationship between information and matter, not only in terms of the working understanding of entropy and the apprehension of memory but with the pursuit of the means of presenting the intersections of the possible working of this relationship. Within the project we have both moving and still elements, the still imbued with a melancholic aura, the moving with restless passages of exploration. Both in their respective ways are concerned with mood. The inscription of words is imbued with the formal elegance of a gravestone marking the place of the departed, but the moving image is a search of other signs that cannot be marked or memorialized. It is as if two different.” (MILES, 2008).

positive interpretation prevailed to the conservative minds, the law assumed the theologizes theory of creation (...)"

No entanto, em oposição à 1ª Lei da Termodinâmica temos a 2ª que tem vindo a ser interpretada variadas vezes como uma espécie de premonição da evolução do estado do Mundo na direção de um caos, progressivo de tal forma que só nos poderá levar ao Armagedão.

A crise econômica corrente ao nível mundial e a velocidade dos avanços tecnológicos podem ser vistos como um sintoma desse fenómeno. Paul Virílio é o pensador do caos, da velocidade e de uma visão um tanto apocalíptica do estado das sociedades no Mundo.

Acerca de Virílio, Adrian Gargett (2000, p. 8) escreve:

(...) Estamos obcecados em gerar velocidade em todos os aspetos da vida e nunca pensamos em desacelerar." E Adrian Gargett diz: "Tenho certeza de que se alguém tivesse a chance de dar uma olhada na caixa de ferramentas de Paul Virílio, poderia encontrar um velocímetro e velocidade. dispositivos de medição. Eu fiz a pergunta: "Existe algo mais importante que a velocidade para analisar nossa sociedade?" [Virílio apenas responde] "Não. Para mim, a velocidade é o número um para análise. (...). Eu não teria chamado a disciplina de Dromologia, se eu não estivesse convencido de que a velocidade é um momento indispensável na análise da história do mundo." Ele divide a velocidade em três etapas ou "revoluções": transporte, transmissão e transplante". (tradução própria<sup>21</sup>, (GARGETT, 2000, p. 8)

Virílio é também o autor pela frase um tanto ou quanto apocalíptica em que diz que haverá um dia em que o dia não existe e que a atração do ser humano pela velocidade só o vai encaminhar e apressar para o seu suicídio e desintegração. (2000, p.189 e 58).

Desde os anos 80 que a globalização tem vindo a afetar as nossas vidas, interrompendo a estrutura individual de uma sociedade para nos colocar numa grande salada complexa. A chamada aldeia global de Marshal McLuhan<sup>22</sup> tem o seu peso.

Em todos os sistemas sociais, as estruturas são definidas pelas relações entre os seus componentes de forma a criar uma máquina ou organismo ativo. Essas estruturas definem o padrão de comportamento que, por norma, é associado a uma ideia preconcebida de ordem.

---

<sup>21</sup>“ (...) we are obsessed with generating speed in all aspects of life and we never think about slowing down.” And Adrian Gargett says “I am sure if one had the chance to take a look in Paul Virilio's toolbox one could find a speedometer and velocity measuring devices. I asked the question: "Is there something more important than speed to analyze our society?" [Virilio just answers] “No. For me speed is factor number one for analyzing. [...] I would not have called the discipline Dromology, if I would not have been convinced that speed is an indispensable moment in the analysis of the world's history.” He divides speed into three steps or ‘révolutions’; transport, transmission and transplantation.” (GARGETT, 2000, p. 8)

<sup>22</sup> O conceito de aldeia global é apresentado pela primeira vez por Herbert Marshall McLuhan, filósofo canadense, que em “A Galáxia de Gutenberg” (1962) e, posteriormente, em “Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem” (1964) escreve sobre as transformações sociais ocasionadas pelas novas tecnologias e torna popularizado o termo. Aldeia global tinha a intensão de ser metáfora para uma nova era em que as tecnologias vinham encurtar as distâncias e as telecomunicações ao nível mundial.

Existem regras e leis que são criadas para cada tipo de sociedade e que se impõem aos cidadãos, esperando que estes as sigam e façam a máquina funcionar.

Quando cidades muito cosmopolitas, tais como Londres, se definem pela mescla de outras culturas que viajam, se fixam por determinado tempo ou permanecem, passa a ser muito complexo o funcionamento da máquina. Numa perspectiva muito alargada o novo padrão da cidade passa a ser determinado por uma outra geometria que leva a uma nova estrutura. O lado mais interessante é que se esta máquina se torna mais complexa então ela é também mais criativa e, portanto, proporciona um nível de conhecimento superior. Esta situação pode criar uma espécie de véu de homogeneidade que esconde ou desacelera o nível de entropia.

Michel Serres<sup>23</sup> é referido pela curadora Luísa Santos (2018, p. 122) sobre esta ideia de parasita para explicar a sua função num sistema: interferir na sua ordem e gerar desordem, ou produzir uma nova ordem. O que a definição de Serres tem de interessante é a luz positiva sob a qual define o parasita: uma força produtiva a partir da qual um sistema é estruturado.

O parasita - seja biológico, sociológico ou informativo - é o que dá equilíbrio aos sistemas.

Um espaço de ruína é um espaço suspenso no tempo, à espera de uma espécie de transição de ordens e, por isso, a analogia com a entropia social dos não-lugares onde o espaço é transitório e não vivido. A metáfora com o filme de Alan Parker (1978) surge precisamente pelo conceito de transitoriedade e de com esse tempo foi dilatado até à perpetuidade desse mesmo estado.

---

<sup>23</sup> Michel Serres (n 1930) é um filósofo francês. Escreveu entre outras obras "O terceiro instruído" e "O contrato natural". Atuou como professor visitante na Universidade de São Paulo. Desde 1990 ele ocupa a poltrona 18 da Academia francesa.

## 2 ATMOSFERA IMAGINADA: UMA PRÁTICA ARTÍSTICA

A noção de Atmosfera está, pois, associada a uma visão romântica do espaço: como se este carregasse um peso escuro e misterioso, através do prolongamento da alma das coisas do mundo, ou porque a atmosfera seria o próprio mundo. (BÉGUIN, 1956 citado por Inês Gil).

### 2.1 Atmosfera física - prática e efeito

Estamos imersos numa atmosfera que envolve a Terra. Tudo o que neste planeta há, de matéria viva, existe cerca de 8 km acima e 8 km abaixo desta linha ténue que é a superfície terrestre onde vivemos, vicejamos, morremos. Ou nos perpetuamos. Nós, seres da flora e fauna. Aqui respiramos a atmosfera, que nos permite existir. Aqui nos distinguimos dos outros planetas e satélites visíveis. É esta fina película que, pelo movimento dos mares, dos ventos e dos continentes, faz com que nos tornemos, humanos, capazes de perceber, para além da atmosfera terrestre, as outras atmosferas que constituem o nosso quotidiano.

Um comportamento caótico e imprevisível é da natureza humana; da mesma forma, a atmosfera física existe no plano da natureza também com suas flutuações erráticas e irregulares. Assim, a vontade do ser humano em querer estabelecer previsões ou tentar controlar e “arrumar” o caos da própria natureza é expressa nas mais variadas tentativas de definir padrões para as causas do comportamento do que se passa na atmosfera.

Em decorrência disso, nascem teorias para o caos e para imprevisibilidade, novas disciplinas e pesquisas específicas, que hoje levam ao extremo detalhe o estudo dessa superfície etérea que nos rodeia e envolve e que determina o nosso dia a dia. Tales de Mileto (624 a.c.) pensava a atmosfera como uma enorme cúpula que envolvia e fechava o disco plano que seria a Terra. Assim como todos os filósofos pré-socráticos que acreditavam na esfera das estrelas fixas, Tales de Mileto, considerado o primeiro matemático e físico, foi pioneiro em tentar entender e explicar os fenômenos da natureza.

O seu mérito advém não só da explicação aquática da realidade (ou seja, a formação da Terra pelo elemento água), mas porque ele procurou razões e não-razões fora do domínio das divindades, como se acreditava à época. Tales sugeriu também a existência de um

magnetismo das coisas, uma atmosfera mais mágica em que certas pedras do solo seriam atraídas (como se fosse uma fonte interna delas) e que por isso possuiriam uma... alma.

O projeto de doutorado agora apresentado propõe este “quase-retrocesso” no tempo. Qual tempo? Hoje temos um conhecimento científico ao nível das nano partículas enquanto que nós, no nível do pensamento, acabamos por nos sentirmos imersos neste aparente retrocesso à época dos antigos gregos que falavam da atmosfera como algo divino e mágico, carregado de alma e de atratividade entre seres e seres, seres e coisas ou coisas e coisas. De fato, a intervenção do artista é neste campo, pois ele não leva em conta a atmosfera, não no seu sentido físico, mas uma atmosfera da qual ele vai usufruir e transformar em forma sensível, perceptível, gerando cargas e descargas emocionais e existenciais.

## 2.2 Atmosfera Imaginada

As atmosferas são como que camadas de tempo. Somos feitos de camadas de tempo. Teremos de pensar também nos filósofos contemporâneos, mas é preciso voltar ao século IV. O que agora transparece é que nem há tempos futuros nem pretéritos. É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presentes dos presentes, presente das futuras. Existem, pois, três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. (AGOSTINHO, 2004, pp.327-328)

Assim, podemos dizer que a arqueologia do passado se faz presente no presente pela percepção da atmosfera do passado que se faz presente no presente, pela percepção da atmosfera presente nas coisas tangíveis (e, poeticamente no éter atmosférico das coisas intangíveis) e ainda na esperança de que a obra de arte recriada no presente a partir do passado se faça perceptível no futuro de cada qual que for criada por ela.

Como disse o curador brasileiro Leonel Kaz (informação verbal<sup>24</sup>):

Museus são lugares de coleções e as cidades também. Cidades são escolas do olhar, pois nos permitem colecionar tudo de nossa vida: os dias que passam, a família que reunimos, os amigos que temos e ainda os bueiros da rua e as janelas que vislumbramos em nosso caminho diário (elas falam de épocas diferentes, narram histórias distintas). A cidade é a história. Museu é o lugar onde a cidade (a história) se reconta. Onde ela nos faz crer que, para além do mero contorno do corpo, existimos. Criamos uma identificação com aqueles fatos e pessoas que estão ali, que nos antecederam em ideias, pensamentos e sentimentos. Que ajudaram a criar “o

---

<sup>24</sup> Leonel Kaz - advogado e jornalista, é curador e diretor-executivo do Museu do Futebol. Foi secretário de Cultura e Esportes do Estado do Rio de Janeiro (gestão Marcello Alencar).

imaginário daquilo que imaginamos que somos”, como definiu o poeta Ferreira Gullar (KAZ, informação verbal, 2016).

Na relação com a cidade, esta por vezes parece não nos pertencer, está sempre pronta a ser revivida em cada fragmento restante de sua história. Neste campo da pesquisa arqueológica de sítios industriais temos a presença da arquitetura que ali foi erigida, das máquinas que ali tonitruavam, das gentes que construíram suas vidas e famílias em torno destas indústrias e dos produtos que dali saíam e eram consumidos pela cidade. Esta atmosfera de toda uma época é a captura que se faz, por meio dos vestígios eretos, físicos de cada pedra, tijolo, telha, parede. Capturados em sua corporeidade à luz da atmosfera atual, tudo se funde pela imagem visando criar e manter o espírito das camadas do tempo: o tempo presente das coisas presentes, passadas e futuras, mantidas pela força da arte.

O planejar uma “condição atmosférica” para uma imagem é complexo pois a dita condição é imaterial. A proposta que aqui se desenvolve é baseada na criação artística concreta. Há que se escolher um lugar fora da mente. Escolhi: o espaço industrial abandonado. No caso, a indústria já em seu sentido arqueológico hoje, que vicejou nos primórdios e primeira metade do século 20 na cidade do Rio de Janeiro, entre a Praça Mauá e o bairro de São Cristóvão – entre as sedes do Paço Imperial e do então Palácio Imperial, hoje Museu Nacional. Procuo o fascínio pela destruição e ruína do novo que os despojos físicos destes prédios representam. Visitar estes prédios de distintos fazeres industriais em sua origem para constituir um arquivo-objeto de imagens, visando criar a noção de atmosfera poética.

Mas definir uma atmosfera poética é caminhar no plano da sua dimensão de alma das coisas e fora da condição climática. Opero agora no campo das sensações associadas à percepção de uma imagem, situação ou evento artístico e na dificuldade do entendimento do perceptível, mas inexplicável (o indizível). É uma espécie de componente extrínseca da imagem que atinge diretamente a nossa sensibilidade, assim como quando dizemos que algo ou alguém possui um determinado charme muito próprio que não está diretamente associado à sua beleza física.

Questiono também se a atmosfera será em si mesma um espaço ou somente uma propriedade deste que lhe é intrínseca, mas que se torna perceptível ao exterior.

Na história da pintura clássica, a atmosfera sempre esteve associada à luz e à forma de como esta impregnava o espaço. Ela conferia à imagem da pintura as mais variadas sensações de dramaticidade, tensão, romantismo, serenidade. De Leonardo da Vinci a Caravaggio, grandes mestres da pintura foram exímios no planejamento de atmosferas nas suas pinturas

inventando suas próprias técnicas de perspectiva atmosférica. Técnicas essas que relacionavam a profundidade de campo e o ponto de fuga renascentista com a intensidade das cores e o modo de recriar espaços, ilusões de proximidade e distanciamentos. Em “Mona Lisa” (1503), o cenário e a sua figura, sob a técnica de *sfumato*, exibem toda a estranheza que aguça a curiosidade do espectador e nos deixa até hoje sem conseguir definir que tipo de atmosfera mágica e encantadora ali está reproduzida.

E o que seria do impressionismo senão o uso genial da noção atmosférica através da intensidade da cor e do movimento das pinceladas? Em “Impression, soleil levant” (1872/73) de Claude Monet que produziu umas das mais belas atmosferas industriais; um pôr-do-sol na paisagem de um estaleiro com chaminés de fundo como composição, uma névoa cerrada caracteriza o quadro produzindo um efeito hipnótico sob no espectador, conferindo um certo romantismo ao novo interesse pelo espaço industrial, ainda recente, da Revolução Industrial.

É curioso como Thomas Weinberger, usando o recurso oposto ao do nevoeiro de Monet, a técnica de longa exposição fotográfica, faz acontecer uma hipervisibilidade do espaço e detalhes que transformam a geometria da fábrica numa trama rendilhada e quase decorativa. O pôr-do-sol é comum à imagem da pintura de Monet, as aproxima na vontade de romantizar estes espaços de tamanha grandeza e frieza.

Figura 7 - Cracker



Legenda: Thomas Veinberger, Refinaria Esso, fotografia, 2003.

Fonte: [https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre\\_pomar/jorge\\_calado/](https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/jorge_calado/)

Com a Revolução Industrial e os novos meios de representação/registro a atmosfera pensada na imagem da pintura é agora transferida para a fotografia e, mais tarde, para o cinema. A construção dos planos, o alinhamento dos objetos enfim a composição da imagem do cinema e da fotografia faz-se agora por meio da objetiva. A visão sobre a ideia de paisagem e sua atmosfera muda com o crescimento da indústria e, por consequência, das cidades. Surgem novos ambientes, novas luzes artificiais e novos cromatismos que vão fazer as delícias do imaginário do artista.

No início do século XX, o sociólogo alemão Georg Simmel escreveu “Metrópolis and Mental Life” (1903), onde expõe essa nova atmosfera citadina, mecânica e industrial como a destruidora dos romantismos e das relações poéticas da vida no campo. A indústria e o seu ritmo haviam alterado a forma do homem pensar, agir, e até a seu comportamento físico – e este teria de corresponder às exigências de uma vida mais cronometrada e acelerada.

O primeiro e importante registro de imagem em movimento dos Irmãos Lumière, “A chegada de um trem à Estação da Ciotat” (1895), provocou pânico nos espectadores, pois a perspectiva do trem associada ao movimento provocou uma ilusão cinematográfica que o público não estava à espera. Estas imagens de grande simplicidade provaram o poder de realismo do registro, onde o próprio dinamismo dos objetos também já produzia uma certa magia em si mesmos e, por consequência, tensão atmosférica.

A imagem em movimento se fez muito pela atração do registro da máquina e da sua relação com o homem e, embora inicialmente os pioneiros do cinema não procurassem intencionalmente a construção de grandes atmosferas, elas acabam por estar presentes até no mero cintilar da película projetada na tela.

Estes efeitos voltam a ser usados na vídeo-arte contemporânea por artistas como João Maria Gusmão e Pedro Paiva. A dupla realiza pequenos filmes em película (um uso revivalista da técnica) onde a manipulação de movimentos simples de objetos traz à imagem uma magia feita a partir de truques meio atrapalhados. Usam a metafísica como conceito e o espectador prende-se a um certo romantismo provocado por uma imagem de pouca qualidade e uma atmosfera que remete para o passado. A dupla de artistas retoma para o presente o fascínio pelas antigas fantasmagorias e projeções da notável “lanterna mágica” que antecederam o cinema.

A nova atmosfera industrial é expressa no filme “Tempos Modernos” (1936) de Charlie Chaplin e na personagem de Carlitos (Charlie Chaplin) tornando visível a relação do homem com o sistema Fordiano. A máquina suplanta o homem e o seu ritmo, levando este a uma espécie de alienação a partir da repetição do gesto em movimento.

Durante algum tempo visitei fábricas com o interesse específico de observar os seus ambientes de trabalho. A relação dos funcionários com as máquinas e seus ritmos. A cada visita é também um encontro também com o cinema e a memória de suas atmosferas.

Manipulação (2012), é um vídeo realizado na indústria de roupa, Dielmar, em Castelo Branco, Portugal. Esta fábrica tem 150 mulheres funcionárias a produzir ternos masculinos. Poderia ser irrelevante este fato, mas não é. A atmosfera se torna específica pelas dinâmicas dos corpos outrora mais femininos e que agora se tornaram mecanizados pelo processo.

Um dos planos do vídeo fixa-se precisamente no trabalho de uma funcionária em que, na sua lida com uma máquina de passar tecidos, ela possui gestos mais mecânicos, repetidos e acelerados do que a máquina. Este corpo/mulher toma um movimento androide de repetição que se funde quase que como um loop no vídeo. Poderia se pensar que se teriam usado ferramentas de edição do vídeo manipulando a imagem, mas não, o tempo do vídeo é o tempo real, sendo que o real aqui é o que passa a ser estranho.

Lado a lado com a imagem da fábrica, uma outra imagem, desta vez uma apropriação de uma cena do filme de ficção científica, Stalker, de Andrei Tarkovsky. Uma menina sentada à mesa com seu ar nostálgico faz mover um copo de vidro sobre a mesa e sem lhe tocar.

Figura 8 - Manipulação



Legenda: Susana Anágua, imagem still vídeo, 2012.

Fonte: Susana Anágua

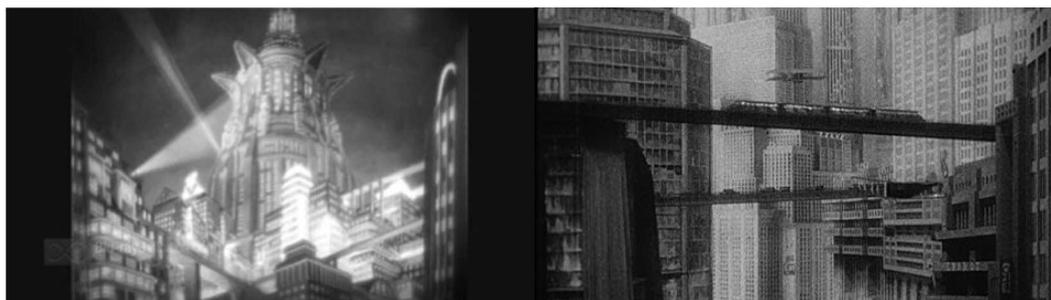
As duas imagens relacionam-se em movimento paralelo. Exposto numa projeção, este vídeo questiona o poder da mente e o domínio da máquina sobre o corpo humano.

A atmosfera do filme “Stalker” exibe a tal magia falsa, a metafísica de um truque levado ao poético por uma imagem de tons terra quentes, num ritmo lento e introspetivo. A filmagem da fábrica foi captada numa atmosfera dura, inóspita, num diário fabril com uma personagem/funcionária quase mecânica.

A atmosfera da indústria ou na indústria é densa. A sua complexidade aguça a minha vontade de a explorar no vídeo de arte assim como o cinema a foi trabalhando também.

O filme “Metrópolis” (1927) de Fritz Lang, explorou uma atmosfera de ficção futurista onde a ideia de uma cidade moderna, dominada pela geometria e de grandiosidade funcional se contrapunha às massas/operários que eram mantidos num submundo escuro, enquanto que à superfície, a luz artificial ilumina e substitui a natural de um Sol já extinto.

Figura 9 - Metrópolis

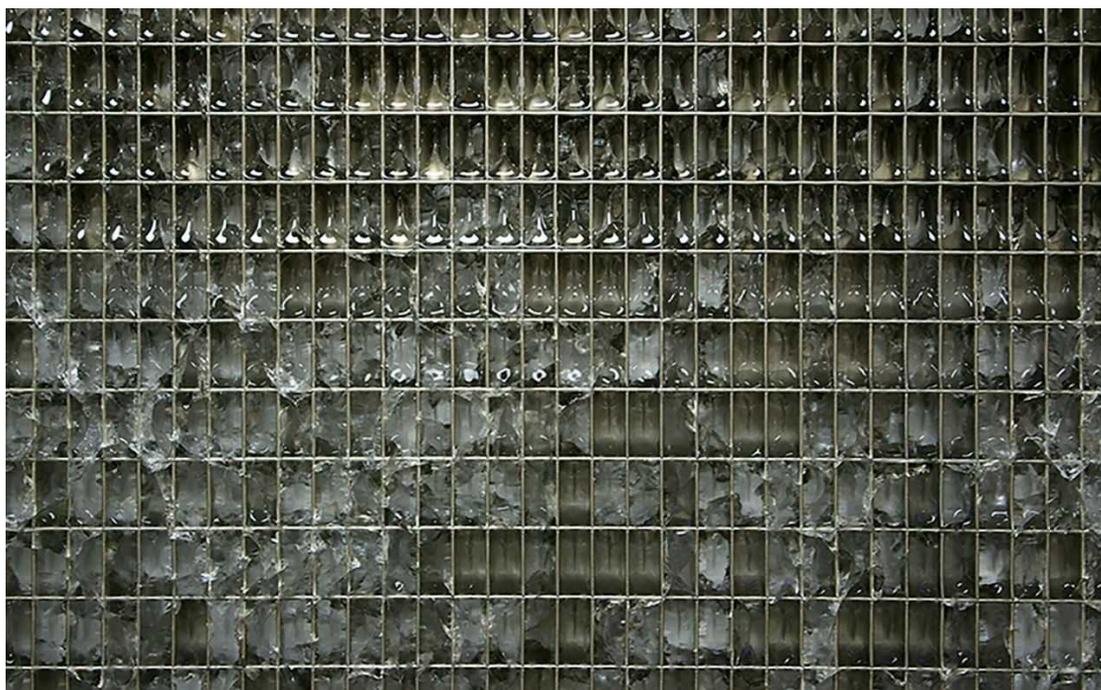


Legenda: Fritz Lang, imagem still filme, 1927.

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/867865/como-a-arquitetura-fala-com-o-cinema/58d53206e58ece48a7000021-como-a-arquitetura-fala-com-o-cinema-imagem>

De uma forma mais implícita e menos direta que no caso do vídeo da fábrica de roupa, influência do filme de Fritz Lang me surgiu o vídeo “HACCP-23” (2004). Uma máquina de gelo esventrada e filmada pelo seu interior, onde a água se transforma no estado sólido. O vídeo tem a velocidade da imagem em tempo real e a água se cristaliza em gelo no momento do corte final, quase apoteótico. Existe nesta grelha geométrica de inox e na queda da água uma cidade moderna em movimento.

Figura 10 - HACCP



Legenda: Susana Anágua, imagem still vídeo, 1994/2004  
Fonte: Susana Anágua

As atmosferas do cinema continuaram a ser a referência para uma série de outros vídeos, explorando a imagem e o movimento de máquinas com seus espaços, satisfazendo um pouco este meu fascínio pelo poético dentro do industrial.

Foi a partir de “Mon Oncle” (1958), de Jacques Tati, que me interessei pelas atmosferas exteriores e envolventes ao industrial, ou seja, captar essa estranheza de um industrial campestre. As cenas do filme são divididas entre a distinção da paisagem de campo com a nova cidade moderna, cinzenta e mecanizada.

“BucholicFence” é um vídeo apresentado em loop, com um movimento lento onde nada acontece, uma música intrigante num lugar desumanizado. São gasómetros estacionados em plena paisagem rural como se fossem naves espaciais visitando a Terra. Temos a consciência imediata de que não pertencem ali e, no entanto, eles se espalham como se fossem edifícios planejados numa urbanização. O lugar do industrial é hoje no campo, nas mais belas paisagens naturais.

Este vídeo não tem narrativa. Escolhi um plano mudo. Chamo de plano mudo ao enquadramento fixo sem narrativa, aos objetos nele que nada falam ou dizem de onde vieram e o que fazem ali.

Figura 11 - Bucholic Fence



Legenda: Susana Anágua, música de Paulo Sousa, imagem still vídeo, 2004  
 Fonte: Susana Anágua

Tal como no filme de Jacques Tati o elemento som/música é extremamente importante, pois é ele que acentua e define a diferença entre os dois universos do filme. É no som, ou na ausência dele, que reside também boa parte da transmissão da sensação e intensidade atmosférica.

A atmosfera no cinema mudo é ainda mais preciosa na medida em que é ela que define o tom. O tom da palavra define melhor o seu significado, e na ausência da palavra, temos o tom da imagem. É necessário um planeamento detalhado tal como na pintura ou na fotografia. Frame a frame. Em cada fragmento do movimento. Em muitos eventos o filme era sim um evento, um espetáculo, o som era apresentado por uma orquestra ao vivo, e o tom nas notas musicais definiam a intensidade das cenas.

A atmosfera é maestro ou melhor, maestrina da imagem.

Os novos espaços modernistas (pré-viagem lunar) se construíram em narrativas baseadas na ficção científica projetando para o cinema e literatura, atmosferas industriais futuristas ligadas à estética do ascético e do minimalista: objetos e cenários onde as cores neutras como o cinza e o branco dialogavam com os materiais frios, e materiais como o aço-inox, o *plexiglass* e acrílicos.

No filme “2001, Odisseia no Espaço” (1968), de Stanley Kubrick, poucos objetos de cor vermelha explodem vitalidade nos cenários híbridos. Todas as personagens são dotadas de uma estética seráfica, criando uma atmosfera inóspita e pouco humana em seu sentido mais emotivo.

Logo após 1969, após a ida do homem à Lua, a decepção percebida de uma possível habitabilidade extraterrestre trouxe à produção cinematográfica ambientes caóticos, desorganizados e escuros. É o início da decadência da própria ideia do novo, para além da própria decadência já conhecida dos períodos passados ou arqueológicos. A ruína e a decadência não estarão mais apenas associadas ao que é antigo, mas a tudo aquilo que também se apresenta como novo. O futuro já não se projeta além do próprio presente. O cinema absorve a estética da melancolia, da perda e da morte. Andrei Tarkovsky foi o cineasta russo da imagem melancólica. “Solaris” (1972) é um filme de ficção científica que representa o amor perdido e a solidão onde a ciência é desculpa para a carga filosófica do presente.

Figura 12 - Nostalgia



Legenda: Andrei Tarkovsky, imagem still filme, 1983.

Fonte: [http://lounge.obviousmag.org/cultura\\_intratecal/2014/10/a-filmografia-de-andrei-tarkovsky.html](http://lounge.obviousmag.org/cultura_intratecal/2014/10/a-filmografia-de-andrei-tarkovsky.html)

O cinema acompanhou a deslocação da indústria/máquina para fora das cidades. A consciência dos danos ao meio ambiente cresceu durante os anos 70 e os temas ambientais passaram a ser forma e força na expressão plástica das artes.

Ao longo do séc. XX cresceu uma arquitetura moderna, de espírito funcional, formando-se novos bairros e comunidades que se desenvolveram à volta dos antigos centros dando lugar à própria ideia de metrópole grega: cidade que se forma a partir de um núcleo

central. Novas dinâmicas surgiram. Atmosfera é então algo que acompanha as mudanças, o devir dos tempos e das coisas. Ela é a responsável por tornar em imagens as sensações que nós temos das mudanças do tempo.

### 2.3 Atmosfera na imagem em movimento - Inês Gil e o cinema

Fala-se muitas vezes da “atmosfera” de um filme sem se saber realmente o que se está a referir, se é uma componente da imagem filmica ou se é uma sensação percebida pelo espectador. Isso deve-se à indeterminação da própria noção de “atmosfera” que pouco esclarece sobre a natureza de um filme. No entanto, quando um espectador vê um filme projetado numa sala de cinema, mergulha numa atmosfera específica. À medida que o filme se vai desenrolando, o espectador percebe uma série de atmosferas, devido ao movimento das imagens e à sua representação. (GIL, 2005)

A atmosfera pode ser percebida como agente comunicador, mensageira de diversos conteúdos nos distintos campos da vida quotidiana tais como bares, restaurantes, lojas etc. No entanto, o foco aqui está centrado na percepção da atmosfera no espaço industrial e no modo como este espaço pode ser registrado e transposto ao campo poético das artes plásticas, permitindo assim uma relação sensível com estes lugares.

Para melhor entender a noção de atmosfera no campo das artes plásticas, particularmente com os meios de vídeo ou arte-instalação, no capítulo anterior foi dedicada uma breve descrição de como ela apareceu nesta história da “sétima arte”. Agora, há que tentar a definição do conceito de atmosfera na sua metodologia, nos exemplos do recurso da atmosfera imaginada como criação artística com vista à transmissão do conteúdo narrativo e emocional para o espectador.

Inês Gil, em seu livro “A Atmosfera no Cinema” expõe uma atmosfera sensível de natureza ambígua, pois existem dois espaços simultâneos no Cinema: a própria imagem e o da atmosfera sobre a imagem. A Atmosfera seria um espaço em si mesmo e não apenas as suas propriedades, no sentido físico-químico, do espaço. Assim, a atmosfera não é só ligada ao espaço, é espaço em si mesmo, se relacionando com o espectador por meio da percepção e consciência.

Há que definir quais os meios para a atingir a sensibilidade dessa percepção. Para Inês Gil tudo se define em duas grandes categorias: as macros percepções e as micro percepções de onde se desdobram todas as variantes da atmosfera; a partir daí a autora desenvolve um

raciocínio que permite analisar a natureza de cada uma destas variantes. Importa também distinguir a noção de clima e de ambiente que frequentemente confundimos com atmosferas.

A atmosfera atua como um campo de forças. Essas forças intrínsecas ao espaço e aos objetos criam uma tensão que emana e atinge o espectador. Ela é como que uma “Visão romântica do espaço ou o próprio mundo” (GIL 2005), algo que se torna coisa em si mesma e, como tal, e como em todas as coisas e objetos ela possui propriedades passíveis de análise. As propriedades da atmosfera são muitas das vezes instáveis e variam consoante a situação em questão.

Existe a noção de grande atmosfera, aquela que engloba a generalidade do filme ou da imagem e ligada ao meio envolvente e a pequena atmosfera, ou seja, as pequenas atmosferas individuais que existem já dentro do meio específico ou seja no detalhe da imagem ou durante a sequência do filme. Segundo a autora é esta pequena atmosfera que desestabiliza, que provoca e desconcerta a grande atmosfera, aguçando a mensagem e provocando o espectador.

Indo ainda mais longe, Inês Gil distingue atmosfera concreta de atmosfera abstrata. A primeira está diretamente ligada às macros percepções, ou seja, aquela atmosfera que pelos seus elementos gerais não se tornam dúbias, como por exemplo: nevoeiro, pôr do sol, poeiras, etc. - elementos concretos que generalizam a percepção do espectador em relação à imagem. Já na atmosfera abstrata, esta é perceptível pelo espectador, mas num campo da invisibilidade, ou seja, pelo sensorial. Como a ideia de encontrar uma estranha felicidade na imagem melancólica e de charme. Existe ainda a atmosfera espectral, criada pela relação da imagem/filme e o espectador.

Faz parte de um inconsciente não verbalizado. Viu-se que os próprios objetos podem ter um inconsciente, através da transferência afetiva (este relógio era do meu avô foi-me oferecido por ele; simbolicamente, este contém a vida do meu avô e o carinho que me dava) ou através das próprias forças que transmite (texturas, formas ou cores não libertam a mesma energia). (GIL, 2005, p.121).

Além de Inês Gil, muitos outros se debruçaram sobre o tema, alguns com experiência prática, como é o caso de Henri Alekan, fotógrafo e pensador da imagem. Em seu livro “Des lumières et des ombres” (1984), amplia nossos horizontes de compreensão mostrando como no campo do físico se trabalha a atmosfera com o objetivo de afetar o psicológico:

A atmosfera é a integração no complexo plástico de elementos ativos (dinâmicos) personagens e objetos, e elementos passivos (estáticos) - lugar e cenário, num clima cuja origem é sempre físico e cujo resultado é sempre psicológico. A atmosfera é o ligante do componente filmico ou pictórico. É a atmosfera que dá o tom à obra. É através dela que o visual relembra a nossa memória - que acumulou as nossas

experiências vividas, que os fenômenos físicos (frio, chuva, nevoeiro, sol, calor, seca, etc) têm correspondências psíquicas, que se traduzem por desconforto, tristeza, mistério, medo, angústia, felicidade, alegria, etc. (ALEKAN, 1984, p. 67).

No livro “Movimento Total: o corpo e a dança” (GIL, José, 2005), este propõe sete grandes elementos com propriedades da atmosfera.

Em primeiro lugar, a atmosfera é sempre um meio envolvente e múltiplo. Um meio inevitável, que já existe (não é criada pelo artista), no qual estamos envolvidos instantaneamente, mas não temos logo a percepção dela. É por meio da consciência e da memória que percebemos que estamos no meio de determinada atmosfera. Significa que o espectador pode estar em *delay* ou em premonição em relação ao confronto com a imagem. Ou seja, posso estar sempre em atraso (estive aqui...) com a atmosfera no passado ou a projetar o futuro, o que vai acontecer a seguir. No cinema, nós estamos sempre vendo a cena anterior e a cena a seguir... nós nunca estamos focados, paradoxalmente, na cena presente.

A segunda propriedade é a densidade da atmosfera. O autor fala aqui da densidade como coisa matéria mesmo com suas propriedades, atribuindo qualidades físicas a algo que é do campo da imagem e do etéreo, não tem corporeidade. Ou seja, será mais rarefeita ou gasosa (uma qualidade abstrata)? Ou mais sólida e pesada (uma qualidade concreta)?

Em terceiro, José Gil escreve sobre o índice de viscosidade que contamina as mais variadas micros atmosferas. Segundo o autor é aquilo que “cola”, que “contamina” (GIL, 2005) e que se torna pegajoso prendendo o espectador. No entanto esta componente é aleatória e pode não ter efeito em determinado espectador, o que torna difícil quantificar a eficácia da viscosidade de determinada atmosfera. Mas também existem situações em que a viscosidade é, como na grande atmosfera (aquela que envolve todas as cenas do filme), inquestionável e tornará difícil um espectador não ficar tocado por esta.

A quarta e quinta propriedades dizem-nos que está a atmosfera pode ser dinâmica e muda. No seu dinamismo (ou seja, em sua capacidade cinética) podemos pensar em movimentos lentos, de paralisia total ou, no campo oposto, em movimentos tumultuosos e frenéticos, podendo até mesmo todos estes estados se sobreporem ou sequenciarem. No fundo, a velocidade das coisas, no sentido de tudo o que acontece no filme.

A sua mudez deve-se ao caráter visível, mas indizível da atmosfera, porque ela, a atmosfera, não pode “dizer”, ela é potência nas coisas. Esta propriedade da mudez é de fundamental importância no texto que aqui se apresenta porque como a ruína de um lugar já não diz o que ele foi, só mostra vestígios do que foi, ela é muda. E daí que esta propriedade da

atmosfera é a que faz mais sentido no campo de construção de uma imagem de uma atmosfera de um espaço industrial em ruína.

A exterioridade da atmosfera é para José Gil a sua sexta propriedade, aquilo que ela mostra de si mesma. A sua existência faz-se na sua própria intenção de se mostrar. Ela é planejada para se mostrar, uma espécie de maquiagem que tem a intenção de se mostrar. Ela não é pensada para existir, mas para se exibir.

A sétima e última propriedade é a da sua iminência, ou seja, o que ela consegue afetar o espectador, o quão eficaz ela o é na sua exibição. A forma como ela se projeta do espaço interior para o exterior.

Por fim, José Gil fala da qualidade da atmosfera, ou seja, do seu volume, quanto espaço ocupa na imagem e que papel tem na produção de sentido na própria imagem.

Não é fácil distinguir atmosfera de clima ou ambiente quando falamos de um espaço mais do que uma imagem. Certo é, que a flexibilidade e ambiguidade da noção de atmosfera fazem com que, muitas vezes, a fronteira entre esses elementos seja ténue ou quase inexistente, dificultando a percepção da natureza do clima e do ambiente.

Depois do contato com a atmosfera pelo espectador; depois da sua percepção consciente da atmosfera, o clima parece ser a última instância, ou seja, mais perto de um sentido final percebido pelo espectador, a partir da imagem ou espaço. A atmosfera e o ambiente juntos produzem um determinado clima, sendo a atmosfera mais refinada e sutil do que o ambiente, que por norma é mais evidente a partir da visibilidade dos elementos compostos da imagem.

Voltando a Inês Gil, a autora define o ambiente como algo mais “grosseiro” próximo da atmosfera concreta, no qual o espectador entra em contato superficial e imediato, como no espaço da sala de cinema, onde ele fica imerso na atmosfera provocada pela imagem na tela de projeção. A partir da arte cinematográfica, a construção da imagem no campo das artes plásticas é, sem dúvida, um planejamento detalhado, simultaneamente, de todas as atmosferas.

O clima define-se como a sucessão de estados, ou seja, no comum, do tempo climático. Neste caso podemos pensar que o clima do filme ou vídeo será a sucessão de ações e de como o espectador as percebe. Mas o tempo é sempre sequencial e irreversível e na invenção do cinema é como se pudéssemos inverter a natureza lógica das coisas e construir o tempo em simultaneidade dentro do mesmo espaço. São estas inversões que produzem o poético, que transformam a atmosfera, num fenómeno magnético entre a imagem e o espectador.

## 2.4 Atmosfera Industrial

As imagens utilizam-se como janelas para a realidade. Mas visto que o nosso conceito de realidade se altera constantemente, também a nossa reivindicação de imagem se modifica. Semelhante exigência implica que desejamos crer nas imagens, embora tenhamos ainda que justificar esta fé. (...). (BELTING, 2011).

Hans Belting leva-nos a pensar se alguma vez se conseguiu captar uma imagem da realidade. Quando se fala em imagem verídica no cinema ou em construção de arquivos histórico/documentais pensamos sempre no uso das ferramentas tecnológicas para registrar, fixar e imortalizar a realidade, fazendo provas concretas, para mais tarde se poder construir história.

No entanto, o registro, seja ele qual for, já é uma construção, um enquadramento segundo um ponto de vista ou visão de quem o produz.

Hans Belting questiona o que é uma imagem verdadeira e a sua veracidade perante um mundo em constante mutação. A pergunta fica sem resposta, pois a fotografia e a sua tecnicidade, hoje, já nada de verdadeiro garantem na construção das imagens. E mesmo que se tome por verdadeira uma imagem de arquivo, hoje artistas como Filipa César, no vídeo “Luta ca caba inda (A Luta ainda Não Acabou<sup>25</sup>)” trabalham imagens e vídeos de arquivo com a missão simultânea de os salvar e resgatar, tornando-os visíveis, mas ao mesmo tempo trazendo-os para o campo artístico por meio do olhar interpretativo.

Resta pensar o que acontece à ideia de arquivo. Arquivo é, por excelência, um método de recolha de documentos, criados ou recebidos, organizados em determinadas estruturas afim de proporcionar informação dita fidedigna, ora para fins funcionais, ora históricos. No entanto, quando as artes plásticas fomentaram a construção de arquivos como processo criativo ou obra completa, as variantes estruturais ramificaram-se de forma expansiva e elástica.

As artistas Jane e Louise Wilson trabalharam durante anos sobre o arquivo de filmes de Stanley Kubrick, concretamente no filme sobre o holocausto, deixado somente em papel<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Filipa César é uma artista de origem portuguesa que vive e trabalha em Berlin. A sua obra viaja entre as relações da encenação do verdadeiro e a assimilação do falso. A artista realizou um projeto em África sobre a preservação de filmes proibidos aquando da ditadura em Portugal, trabalhando assim as imagens de arquivo e documentos da época.

<sup>26</sup> O filme ficou em arquivo. Localizado em Elephant and Castle, Londres, o arquivo de Stanley Kubrick alberga não só todos os filmes do cineasta como também alguns documentos do mesmo. As irmãs Wilson interessaram-

A palavra ‘arquivo’, hoje, pode incluir os mais variados elementos/objetos, mas quando se fala de imagem ainda predomina uma visão do uso da fotografia como documento, mesmo que na estrutura do arquivo esses documentos não constituam, obrigatoriamente, uma narrativa verosímil.

É disto exemplo a obra do artista português João Paulo Serafim que criou o MIIAC (Museu Improvável da Imagem e Arte Contemporânea, <http://miiac.com>), onde se apropria de fotografia documental, criando arquivos e narrativas ficcionais. A obra de Rosângela Réno também pode ser analisada desse ponto e vista quando esta usa como matéria prima álbuns e conjuntos de fotos compradas em mercados, como a Praça Quinze.

“Quando as imagens simulam simplesmente o significado, só conseguem significar-se a si mesmas.” (BELTING, 2011, p. 23).

A ideia de arquivo tornou-se bastante questionável pois a verdade da história é colocada em causa na posteridade quando a própria verdade da imagem e o tempo anulam a coisa em si. Como definir, hoje, o processo de registro quase nem faz sentido.

A artista francesa, Sophie Calle, trabalha precisamente no campo destas questões. Entre a construção da obra de arte a partir de documentos pessoais tais como cartas ao ex-namorado ou a fotografia como registro de um dia a dia da artista, ela pede à mãe para contratar um detetive para a seguir e fotografar. A artista é registrada sem relação direta com a objetiva da câmara, mas, no entanto, ela sabe que está a ser seguida e registrada em algum momento.

Esta manipulação da verdade está inscrita na imagem, em sua atmosfera. Na tensão das cenas e dos lugares por onde escolhe passar e na expressão do seu rosto quando é captado. As imagens são apresentadas em estilo de arquivo. Em séries ou conjuntos que possam produzir uma narrativa/história, assim como no projeto “The Hotel, Room 47” (1981) em que a artista se emprega num hotel como camareira para ter acesso ao interior dos quartos e banheiros, registrando os espaços logo após o uso dos clientes.

“A imagem autêntica é uma contradição em si, porque está em lugar de algo que temos por real.” (BELTING, 2011, p. 23).

Hans Belting, questiona o valor das imagens nas suas contradições mais contemporâneas. Se por um lado temos imagens de captação sensível da realidade que

---

se por um filme que acabou por não sair do papel. “Unfolding the Aryan Papers” é uma obra vídeo das artistas que recriaram as cenas do filme com a atriz Johanna ter Steege que incorporou as roupas e poses descritas no guião e nas imagens de arquivo. Aryan Papers era um filme projetado em 1976 sobre o holocausto, mas que nunca saiu do papel pois à data Kubrick convidou o Judeu Polaco, Isaac Bashevis, para entrar no filme, mas este nunca aceitou.

exercem poder de força própria no seu recurso à ideia de verdade, por outro, elas também se podem tornar autônomas do seu referencial. Na maioria dos casos é o que acontece com a obra de arte a partir da fotografia ou do vídeo. Os arquivos de Sophie Calle tornam-se autônomos da performance que lhe deram corpo e imagem.

Figura 13 - The Hotel Room 47



Legenda: Sophie Calle, fotografia 1971.

Fonte: <https://charlotteabrahamart.wordpress.com/2018/01/22/sophie-calle-2/>

A imagem, tal como a atmosfera, pode ser dúbia. Inês Gil fala da composição e das forças dos seus elementos físicos que exteriorizam algo independente e sensível no campo do espectador.

Jean Luc Nancy refere a existência imprescindível de um lado obscuro da obra de arte (NANCY, 2000), aquilo que não se explica, que nasce na obra sem ser verbalizado ou identificado junto do seu referente. Esse lado obscuro torna-se presente na atmosfera, é nela que reconhecemos a existência desse obscuro, que nos aguça a curiosidade e atrai a atenção.

A verdade da imagem de arquivo é bastante complexa pois coloca em questão toda a construção do registro e da sua relação com a história e o documento. Jean Baudrillard, filósofo francês, conhecido pelo seu livro “Simulacros e Simulação” (1981) discute a relação entre a realidade, seus símbolos e a sociedade, afirma que as imagens por nós próprios produzidas já não diferenciam as imagens ficcionais dos fatos. Elas simulam os factos.

Vejamos o caso da família Loud nos EUA (1972), em que a transmissão das imagens das câmeras de vigilância veio colocar em causa a verdade dos próprios fatos<sup>27</sup>.

Flusser afirma que as imagens já não são janelas no seu livro ‘A filosofia da caixa preta’ (FLUSSER 2009) e que a produção consciente delas não trouxe mais verdade ao conhecimento científico, ao invés falseou muitas do que se tinha por certo.

Será que hoje toda a imagem é ecrã/tela? Retomamos então às questões da pintura? A imagem como representação ou interpretação ao invés de apresentação do real?

O que é a verdade da história se a posteridade questiona a verdade da imagem e o tempo anula a coisa em si? Como definir, hoje, o processo de registro? A contínua elasticidade destes termos coloca o espectador num campo de extremos; se por um lado este idolatra as imagens fabricadas, por outro, torna-se cético, perdendo fé nelas mesmas.

Hans Belting fala-nos na perda de fé nas imagens e de como o recurso aos signos passa a ser recorrente, em especial a palavra.

Hamish Fulton é caminhante. O artista recorre à fotografia de registro como forma de apresentar a sua poética do caminhar. As imagens são produzidas a partir de momentos da caminhada, congelando a ação num único instante. Quando esse instante não é suficiente para oferecer credibilidade à ação, a palavra em texto narrativo surge como reafirmação desse mesmo ato. Assim, o artista inscreve na imagem textos que afirmam o percurso e a experiência. As caminhadas começaram por ser feitas em grupo ou sozinho e delas o artista não recolhe, nem se apropria de nada que possa ser trazido para o espaço da arte ou da galeria. A obra acontece por via do texto e da fotografia impressa, em modo de desenho e/ou signos.

É esperada uma certa fé por parte do espectador, que este acredite na ação que a imagem evoca ou mesmo, em muitos casos, que o próprio espectador formule em si, e fora da obra, uma imagem, pois o artista, por vezes, recorre somente à palavra sob fundos neutros ou paredes.

Tal como Hans Belting refere o texto vem aqui reforçar a fé do espectador na imagem. Ainda assim Fulton apresenta uma obra onde o texto menciona que nenhum objeto pode

---

<sup>27</sup> “Simulacros e Simulação” (1981) é o livro em que o autor expõe a relação da imagem pelas câmaras de videovigilância com a noção de verdade. O caso da família Loud é referido como exemplo. A família Loud foi convidada, em 1972, por uma cadeia de televisão norte-americana, a serem coladas em sua casa câmaras de videovigilância afim de os filmar 24h sobre 24h, durante 3 meses consecutivos. A família foi escolhida pela sua estrutura social. Casal estável, com filhos, casa própria, carro, empregos, etc. A vida diária da família e sua intimidade era transmitida na tv para milhões de espectadores assistirem. Logo a família se desmoronou na sua estrutura. Até hoje se questiona se a câmara de vídeo veio trazer a verdade ao público ou se a consciência da sua presença destabilizou e arruinou os laços familiares.

competir com a experiência. Mas a fotografia é objeto, a imagem é/pode não ser objeto, mas sim algo do domínio do sublime e, como tal, perceptível, mas inatingível.

O uso da palavra escrita/inscrita como matéria plástica na obra de arte é algo que tem vindo a acontecer desde os artistas conceituais dos anos 70, o grupo *Art and Language* e seus seguidores.

Figura 14 - Wind through the pines



Legenda: Amish Fulton, fotografia, 1971.

Fonte: <https://www.wildreflections.photography/contextual-research/the-walking-artist-hamish-fulton-week-9>

A introdução deste elemento na variedade das matérias plásticas é um dos recursos que está presente no projeto Matinha. Em parceria com a artista Ana João Romana, recolhemos informação, imagens e vídeos e realizámos textos/relatos de trabalhadores de uma antiga fábrica de gás, localizada na zona de Marvila, em Lisboa, Portugal.

Este projeto intitulado Matinha (nome comum do lugar por ter sido, antes da implantação da fábrica, uma grandiosa fazenda), foi realizado no âmbito de uma pesquisa sobre o local e as memórias dos antigos trabalhadores dessa fábrica. Aquando da exposição internacional de cultura, em 1998, em Lisboa, toda a zona de Marvila foi requalificada, deslocando toda a indústria ativa para fora da cidade.

A fábrica foi desmontada, os edifícios demolidos, e somente deixaram como vestígio três estruturas metálicas de armazenamento de gás (gasômetros). Ana João Romana

entrevistou alguns dos antigos funcionários da fábrica e a partir desses testemunhos realizou um roteiro e textos impressos em vinil.

Os funcionários, à data da grande exposição e do encerramento da fábrica, foram divididos em grupos e a maioria foi despedida. Fizemos um projeto arquivo em torno de todo este lugar, carregado de marcas onde outrora funcionava toda a estrutura que abastecia a cidade de gás. Foi realizado um vídeo, uma instalação *site specific* e uma caixa arquivo como obra.

No espaço real, ou seja, no metal dos próprios gasômetros, foram aplicados os textos em vinil e que serviram de roteiro ao vídeo. A imagem do vídeo é feita através de um percurso/caminhada em volta completa de 360° à estrutura circular dos gasômetros. A caminhada é meio acidentada, tornando a imagem propositadamente instável. Maria do Mar Fazenda, curadora e crítica de arte, chamou à imagem do vídeo “Festina Lente” (apressa-te devagar, em Latim) precisamente por esta atmosfera provocada pela instabilidade da imagem e pelo movimento da caminhada.

O vídeo também possui um certo romantismo devido ao tempo de captura, ao pôr do sol, e o rio como pano de fundo, confere à imagem um ambiente ou atmosfera concreta como definiu Inês Gil anteriormente.

Matinha foi um projeto a partir do qual aconteceram diversos desdobramentos, essenciais na minha pesquisa.

Figura 15 - Projeto Matinha



Legenda: Susana Anágua, Ana João Romana e música de Paulo Sousa, imagem still vídeo, 2009.  
Fonte: Susana Anágua

Pela primeira vez o interesse pelo espaço industrial desativado e pela disciplina da arqueologia industrial, na sua relação com o espaço e contexto. Até então o meu foco era a relação do homem-máquina no espaço industrial, e este com a natureza. Este triângulo veio-se alargando com o meu interesse e percepção da atmosfera de vestígio e de espaço em ruína. A vontade de fixar estes espaços, de os materializar em pequenos arquivos poéticos e, no fundo, preservar, após a sua total destruição, é o que move o trabalho artístico aqui descrito.

De Matinha já quase nada resta. Ficámos com uma caixa artesanal de cartão forrado a tecido e gravada na tampa a palavra ‘Matinha’, a folha de ouro. Dentro um pequeno *ecrã* mostra o vídeo e 9 fotografias do espaço impressas em papel *fine art*, completam o arquivo. Hoje aquele lugar é um enorme descampado, estando ainda por definir o seu destino imobiliário.

Assim, o fim de uma atividade industrial é refletido pela entropia do edifício e abandono do seu próprio espaço, para se reinventar num outro lugar.

Jean Luc Nancy refere que o vestígio não é uma ruína. A ruína é simplesmente o resto sulcado de uma presença, de um evento. Assim, na produção de uma imagem de um edifício industrial, poderia a minha análise e pesquisa não se referir à coisa/edifício em si, mas às questões inerentes do valor dessa imagem quanto à sua fabricação como obra de arte e vestígio?

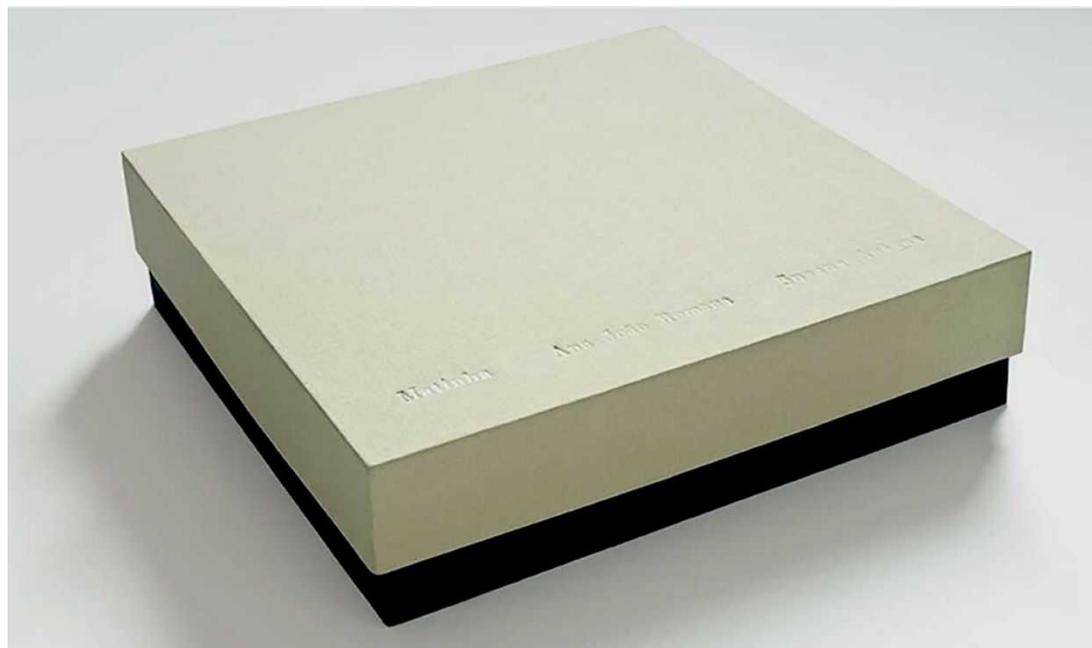
Este dito ‘arquivo’ em nada faz história da existência da fábrica Lisboa Gás (conhecida como Matinha). Ao arquivo-caixa não devem ser atribuídas quaisquer responsabilidades históricas. Parece antagônico, mas o que motiva é a vontade de registrar, preservar, fixar imagem de um lugar, mas a verdade não deve ser imposta à prática artística, pois esta produz uma atmosfera que pode ser imaginada.

Os espaços industriais ativos e inativos são, por excelência, lugares de atmosferas muito próprias, poéticas numa visão mais criativa, mas sempre polémicas na opinião geral das pessoas, já que contrastam com a paisagem em que se inserem. E, geralmente, a agridem. A natureza do industrial é sempre controversa na medida em que ela ocupa um lugar no espaço do natural, no seu sentido pejorativo, pelas conhecidas problemáticas ambientais.

Estes lugares e edifícios são vistos, em primeira instância, pelo seu valor de mercado imobiliário e patrimonial ou histórico, mas possuem também valores sociais que, associados às comunidades do seu entorno, definem uma cultura. É nesta definição de uma cultura a partir dos vestígios de edifícios industriais que surge o debate da Arqueologia Industrial (se ela deve ser ou não validada como campo de pesquisa e disciplina). Deixando de lado o valor monetário destes edifícios e assumindo-os como estruturas válidas de preservação física

dentro do âmbito cultural, gostaria de questionar a validação da sua imagem de representação no campo das artes plásticas<sup>28</sup>.

Figura 16 - Matinha / arquivo poético



Legenda: Susana Anágua, Ana João Romana e música de Paulo Sousa, caixa/escultura/fotografia e vídeo, 2009.

Fonte: Susana Anágua

A indústria e o seu lugar<sup>29</sup> sempre me atraíram não só pela imensidão dos espaços físicos e pela potência da imagem da maquinaria como também a ação do homem em seu funcionamento.

<sup>28</sup> Refiro imagem de representação para tomar foco, pois, num campo mais ampliado, estes lugares têm vindo a ser palco de instalações/projetos artísticos, como o caso da recente intervenção da artista Kara Walker na Dominó Sugar, indústria de açúcar, situada em Brooklyn NY e que se encontra em processo de transformação em um condomínio de luxo.

<sup>29</sup> Lugar ao invés de espaço. Henri LeFrevre definia que o lugar é o conjunto do espaço físico (percebido) e o que acontece nele, ou seja, o vivido. Então defino o lugar da Indústria como esse conjunto composto pelo físico e o humano que o torna vivido.

Os movimentos das máquinas, coreografias articuladas, ballets sincronizados, e em alguns casos os edifícios são verdadeiras catedrais da contemporaneidade.

“pré-Homo” (2005) é um projeto realizado na indústria cimenteira Cimpor, em Alhandra, Portugal. Localizada na margem do rio Tejo, a fábrica possui diversos espaços internos de atmosferas muito diversificadas. Este pavilhão tem vários elementos de atmosfera concreta que o torna tão especial, tais como a luz vinda da rosácea na cúpula central e os janelões laterais que, como vitrais, possuem um filtro azul. Todo o espaço fica contaminado de uma luz azulada. Tecnicamente ela protege as propriedades da terra e da pedra do subsolo, mas, na verdade, a atmosfera que se sente é a de um espaço de ficção científica, mas com referências arquitetônicas do passado. A máquina que distribui em forma circular a pedra vinda das explosões de extração da pedra, tem um movimento lento, quase contemplativo, e a lâmpada amarelada acesa produz um falso pôr do sol junto da montanha de terra e pedra que se vai formando.

Penso no retorno da idolatria. O Homem desde sempre criou imagens e objetos de idolatria, desde os Gabinetes de Maravilhas às imagens sacras, a história constrói-se precisamente no ato de idolatria. É na necessidade de produção/posse de imagens e de objetos que as culturas se desenvolvem.

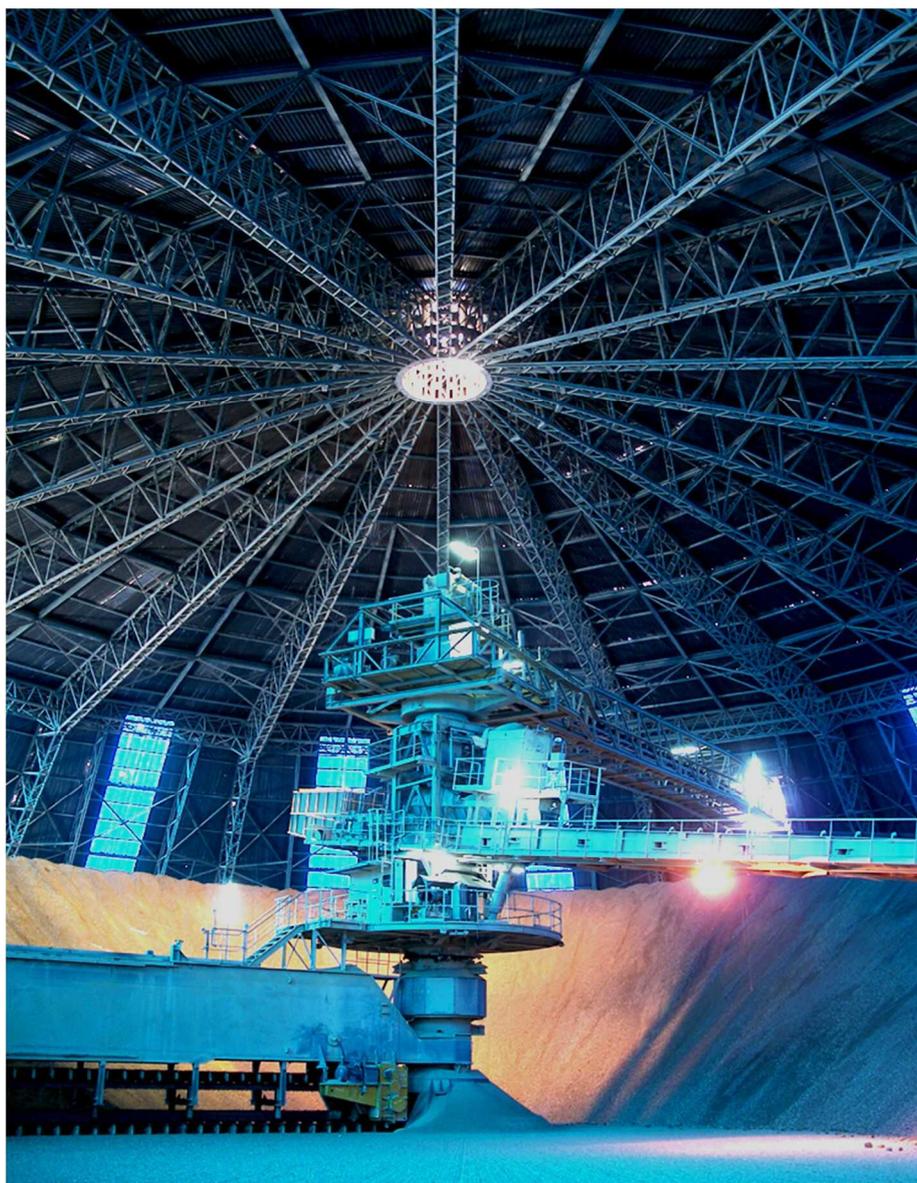
As culturas produzem eventos e é nesse contexto que Marilyn Strathern interpreta as imagens, como contentores de eventos e ações.

As imagens que contém em si tanto o tempo passado como o futuro não devem ser situadas em um contexto histórico pois incorporam a história. Segue-se que as pessoas não precisam, pois, “explicar” imagens desse tipo fazendo referência a eventos fora delas: as imagens “contêm” os eventos. (STRATHERN, 2014).

Espaços inóspitos em imagens de idolatria. Entro nestes lugares de indústria com essa admiração exagerada que caracteriza a idolatria e imagino o que ali acontece como ritual. Como refere Strathern é como se estas imagens contivessem todo um grandioso evento em si mesmas.

O que é um dia ou 365 dias e muitos anos nesta produção industrial? Há que referir que a Cimpor tem 40 anos de existência e um tempo de vida de mais de 150 no futuro pela projeção de retirada da pedra na montanha. Naturalmente os espaços e maquinarias foram sendo modernizados, mas esse tempo no espaço sente-se na atmosfera geral.

Figura 17 - pré-Homo PF1



Legenda: Susana Anágua, fotografia, 2005.  
Fonte: Susana Anágua

Se para Hans Belting a fé nas imagens era colocada em xeque e na sua relação paradoxal com o verdadeiro, para Marilyn Strathern a questão se prende com a determinante relação da imagem com o seu contexto. Não é muito diferente de pensar que o contexto é a palavra que reforça a fé na imagem. Neste projeto “pré-Homo” a palavra não surge inscrita na imagem, mas sim na continuidade da imagem pela atribuição de seu título.

O título aqui não explica a imagem, mas sim dá-lhe um desdobramento no campo das ideias.

“pré-Homo” (2005), ou antes do Homem, não é um título inventado. Na verdade, é o nome do próprio pavilhão industrial, embora de forma abreviada, pois seria o lugar de pré-homogeneização das matérias retiradas do subsolo. A sua abreviação existe na boca dos trabalhadores, e é assim que lhe chamam no seu dia a dia, no dialeto de trabalho dos funcionários.

Interessa-me bastante esta relação funcionário-máquina-dialeto pois é ela que, a meu ver, na sua intensidade, se exporta para o campo do visível e confere ao espaço uma determinada atmosfera.

O dialeto fabril é uma espécie de gíria ou calão que se define como uma linguagem menos formal com vocabulário rico em idiomatismos metafóricos e com um carácter mais efêmero. Talvez este vocabulário seja dotado de palavras mais vivas ao invés de chamarmos de efêmeras. São vivas porque mudam consoante a vida na fábrica, através das gentes que por lá passam e trabalham.

É essa vida, essa palavra que conta a verdade da imagem.

O registro da imagem veio trazer toda uma nova dimensão aos eventos como matérias-primas no esforço da sistematização e do entendimento de uma antropologia social/cultural.

Nenhum relato pode recuperar o passado, afirma Lowenthal<sup>30</sup>, pois o passado não foi um relato, foi um conjunto de eventos e situações. Mas é através do relato que se recria a vida de um vestígio. Neste caso o espaço industrial em abandono ou desativado é um vestígio, esperando a sua recriação. A relação da verdade com esse relato é que é duvidosa pois partimos do princípio de que junto com o relato vêm as emoções, logo, a verdade do evento será subjetiva.

O evento desdobra-se numa relação entre acontecimento e estrutura e são mediados por um terceiro termo que Sahlins designa de “estrutura da conjuntura” referindo-se ao enquadramento, ou seja, contexto em que o evento acontece.

No entanto existe o risco de que a interpretação cultural domestique o evento, encaixando-o numa estrutura pré-definida e tendenciosa ao invés de uma análise do mesmo. Exemplo é a obra do fotógrafo americano William Eggleston que capta imagens dos subúrbios do sul dos Estados Unidos apanhando a vida e quotidiano de uma sociedade marcada por uma cultura nos anos 70 que foi exportada mundialmente.

---

<sup>30</sup> Cita Marilyn Straten no seu texto “O Efeito Etnográfico”, (LOWENTHAL, 1985: p. 215)

Eggleston registra a ruína do novo<sup>31</sup>, como lhe chamou Nelson Peixoto Brissac (2016), acerca da obra do fotógrafo apresentada no Instituto Moreira Sales no Rio de Janeiro.

Eggleston vai a procura do pré-conceito da sociedade americana, dos signos que representam a década do consumo; das cores fortes e apelativas, o ambiente dos supermercados, dos *diners* e dos grandes *outdoors* eletrônicos, onde a publicidade marcava uma época otimista, ao mesmo tempo que contrastava com uma herança racista. Domesticados pela interpretação cultural, um poderoso fator de contexto.

Ainda na mesma situação temporal, anos setenta do séc. XX, mas na Europa e numa perspectiva oposta à de Eggleston, Hila e Bernd Becher, estavam a fazer escola em Dusseldorf com a sua fotografia objetiva.

O casal de professores da Universidade alemã trazia de volta um valor objetivo à imagem, fotografando estruturas industriais, anônimas e produzidas por engenheiros e não desenhadas por arquitetos, retirando-as do seu contexto.

Gasômetros, antigas fábricas de cimento, torres de abastecimento de água etc., entre Inglaterra e Alemanha, entre outros países da Europa e até nos Estados Unidos, os Becher isolavam as estruturas arquitetônicas de sua paisagem de tal forma que o espectador as vê como esculturas num espaço genérico.

Para o casal de artistas era intenção mesmo fotografar, registrar as estruturas em antigas indústrias pesadas em risco de desaparecimento, classificando-as por categorias/tipologias ou funções e as apresentando em séries de 9 ou 15 imagens, sugerindo a ideia de um arquivo ou até de imagens em linha de produção.

O rigor do processo era extraordinário e acontecia previamente ao clique da câmara. Sempre de Inverno, céu cinza e sem nuvens. Despidas de qualquer relação com a paisagem onde se inserem, as estruturas são registradas na sua essência física. Tal planejamento de construção da imagem constitui em si uma certa cenografia. A ausência de cenário que lhes desse um contexto e, por consequência, um conteúdo já é um tipo de cenografia, a cenografia do nada.

O esvaziamento do entorno/paisagem sobrecarrega os edifícios de força e autoridade; eles dominam a imagem, eles têm peso e massa. No entanto o tamanho mediano das

---

<sup>31</sup> A ruína do novo foi um termo usado por Nelson Brissac Peixoto numa conversa pública integrada na programação da exposição do fotógrafo americano Eggleston patente no Instituto Moreira Sales. Peixoto fala da imagem da decadência do novo em relação à fotografia do artista que, ao usar a cor de forma intensa e apelativa, contrasta com a degradação dos sinais de novo trazidos por sinaleira de publicidade tais como *outdoors* eletrônicos quebrados, etc.

fotografias deixa os edifícios numa escala suspensa, passam a ser monumentos e objetos de idolatria.

Existe um contexto para a obra dos Becher, mas fora da imagem fotográfica. Sabe-se que se casaram em pleno ano da construção do muro de Berlim e que a relação com a Alemanha pós-guerra é muito forte.

Os espaços industriais em desaparecimento logo tomaram conta de seus interesses artísticos, pela proximidade em que viviam do vale de Ruhr - uma das mais importantes zonas industriais da Alemanha.

O casal afirmou diversas vezes que não produziam a sua obra com uma ideologia política, mas sim de forma imparcial e neutra. Todo o seu processo criativo foi metódico, frio e calculista, chegando até a serem acusados de que a sua fotografia não seria artística.

Ainda assim o espectador vê e sente poesia nestas imagens, mesmo sabendo que o planejamento da fotografia dos Becher era de um rigor tão objetivo. Talvez seja a solidão que romantiza a imagem. Há uma certa solidão nos volumes arquitetônicos, a falta do entorno, a cor cinza sem grandes contrastes ao nível dos brancos e pretos, tornam a imagem mais amena. O conhecimento da rigidez do processo também romantiza. As imagens eram cuidadosamente planejadas para serem executadas todas à mesma hora do dia, meio-dia, sem sombras no espaço, com as mesmas condições atmosféricas e muitas das vezes de pontos de vista quase de impossível acesso. Há, tal como nas duras caminhadas de Hamish Fulton, uma admiração pelo processo criativo, que é revelada na imagem. Existe então algo do domínio da atmosfera captada que passa na imagem, de forma subliminar, essa informação para o espectador.

Figura 18 - Tipology Wassertürme

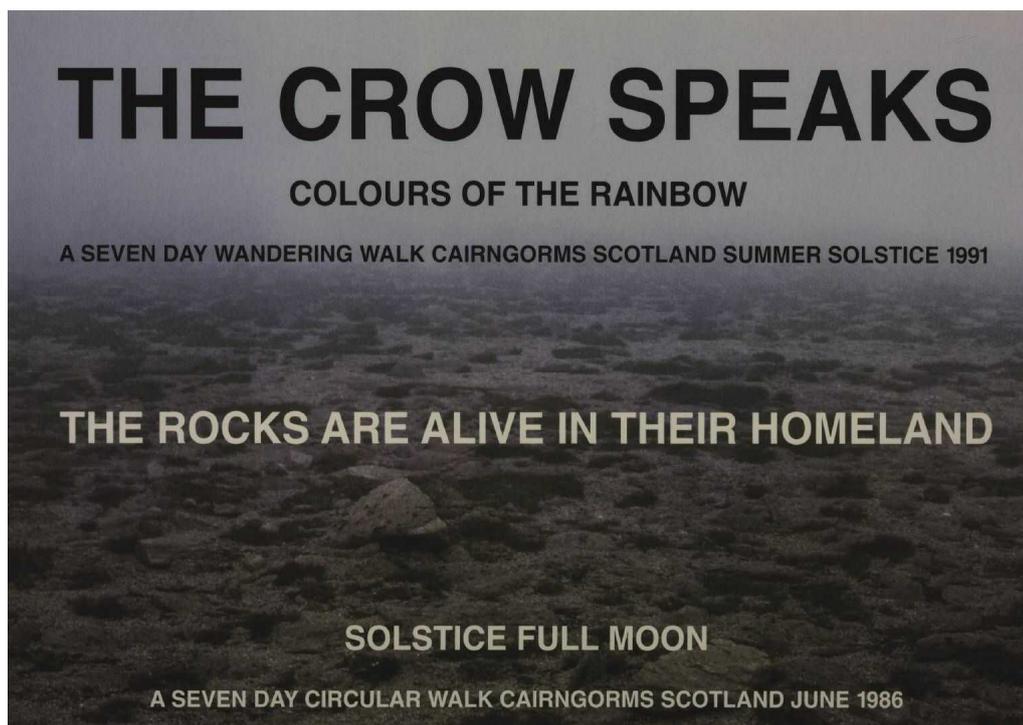


Legenda: Bernd and Hilla Beshar, fotografia, 1994.

Fonte: <https://www.phillips.com/detail/bernd-and-hilla-becher/UK010117/10>

Embora o objeto de estudo e pesquisa seja diametralmente oposto, consigo relacionar as imagens do artista Hamish Fulton, com a fotografia dos Becher.

Figura 19 - The Crow Speaks



Legenda: Amish Fulton, fotografia, 1986.

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-the-crow-speaks-p77616>

Consigo imaginar o mesmo motor de busca, a mesma intensa procura e desejo de preservar, fixar o que na natureza e da natureza pode desaparecer rapidamente. A mesma lógica de uma fotografia precisa, de tons cinzas duros ou de cor muito esbatida, que mostram intencionalmente uma realidade despida. Ambos deixam a solidão romantizar as imagens.

Partilham a experiência da procura. Para tal, a ansiedade em percorrer o mundo, os lugares na expectativa do encontro com a coisa em si.

Há a intenção de documentar, e trazer de volta à fotografia/imagem o seu valor de registro e um retorno a ideia de verdadeiro.

No entanto, quão real é a imagem que é impressa, se o momento da sua captura é tão planejado. Em ambos os casos os artistas encenam a imagem, seja pelos planos de acesso ao objeto tão complexos como seriam as indústrias do casal Becher, seja pela escolha da atmosfera física e temporal ou, no caso da fotografia de Fulton, a cuidadosa escolha das palavras e do texto que pretensamente tratará fé no evento.

Se o real tem data, hora e lugar marcado então ele passa a ser cenário.

Achávamos que iríamos viver uma aventura maravilhosa, que viajaríamos pelo mundo todo. Já havíamos estado na Bélgica, assim como nas minas de Aachen e em Saarland. Tínhamos viajado para o norte da França, só para olhar. Pensámos: se o

nosso trabalho resultar de fato em uma sistematização, vamos ter na gaveta uma espécie de região industrial internacional. Como as instalações estavam desaparecendo, imaginamos que sua conservação por meio de fotografias conquistaria, em algum momento, interesse mais generalizado. Não era possível que não acontecesse. Afinal, somos indústria! Todos nós andamos de carro! Aquela ideia romântica de que podíamos prescindir da indústria, de que poderíamos viver sem ela, nunca compartilhámos. Por outro lado, tampouco tínhamos uma visão positivista. Já enxergávamos o que havia de estranho, a superprodução... e todas as dificuldades daí decorrentes. Mas vimos também que as pessoas diretamente envolvidas com a indústria – aqui no Ruhr, em Lüttich, em Charleroi – compunham uma espécie muito particular, que via aquilo tudo como parte de sua própria vida. Eu conhecia aquele mundo desde Siegerland: todos os meus antepassados, por parte de pai e mãe, tinham trabalhado nas minas ou na siderurgia. Eu conhecia aquela situação, o vocabulário. Para mim, era um prolongamento da infância: procurar lugares que se parecessem com aqueles onde eu havia crescido. (BECHER, 2011).

Charles Baudelaire (1863) publicou no jornal “Le Figaro”, um ensaio onde refere o artista como o homem-criança. Todo o artista procura, virilmente, para satisfazer a sua curiosidade sobre o mundo. A procura do casal Becher tinha de facto a vitalidade de uma criança diante do novo. Em entrevista, Bernd, fala também da sua relação com a infância e de como tinha proximidade com familiares que trabalhavam em minas e em siderúrgicas.

Mas o génio é somente a infância redescoberta sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, em órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada. É à curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e animadamente estático das crianças diante do novo, seja o que for, rosto ou paisagem, luz, brilhos, cores, tecidos cintilantes, fascínios da beleza realçada pelo traje. (BAUDELAIRE, 1863).

Muitos artistas acabam por revelar, alguma relação da sua obra com uma infância perdida no tempo. Exemplos bem conhecidos como a relação de Richard Serra com os grandes estaleiros navais ou Bill Viola com o episódio de quase afogamento, aos 6 anos de idade, num lago quando estava de férias nas montanhas com a família. A sua relação com o evento não foi traumática, mas sim prazerosa e hoje, a sua obra existe numa relação xamânica com a água.

A emblemática obra de Louise Bourgeois, “Maman”, 1999, é reflexo de uma relação com a infância e mais concretamente com a mãe da artista. “Maman” é uma das obras chave da artista e pela qual podemos entender melhor o fascínio desta pela figura materna. A mãe de Bourgeois era tecedeira e trabalhava com tapetes. A aranha representa o poder dessa mulher-mãe organizada, trabalhadora, útil e sua melhor amiga.

Na minha procura pelos espaços de atmosfera industrial também existe uma infância perdida, um pai lá atrás no tempo, dono de uma serralharia, onde passava os meus verões com o cheiro do ferro e as limalhas encaracoladas que se prendiam nos ímanes espalhados pelas bancadas.

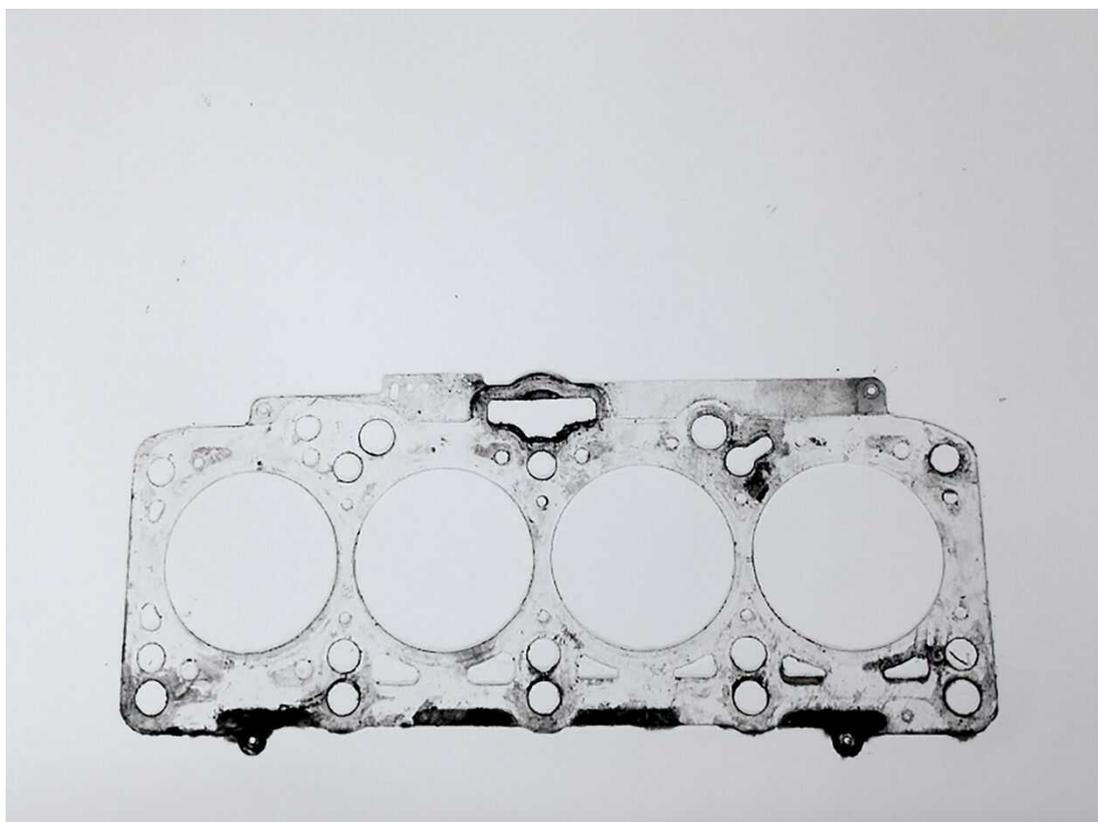
O dialeto era-me curioso, e vejo-me ainda como moça de recados a levar palavras estranhas às lojas e a trazer coisas ainda mais estranhas, com formas lindas, aos meus olhos de menina.

Procuro hoje nesses materiais e ferramentas a beleza estética e formal de uma escultura e nos espaços industriais o cheiro, as pessoas, os verbos e a dança das máquinas.

Meu pai foi meu informante durante muito tempo. Era ele que me dizia onde procurar mais rápido o que eu queria encontrar, mesmo que ele nunca tivesse entendido do que se tratava realmente. Falava com orgulho de todas as indústrias por onde passou como soldador, como eram fantásticos os espaços, de sua grandeza e quantos amigos inesquecíveis por lá fez.

O meu pai me fez esculturas e me fez escultora, sem saber.

Figura 20 - S/título #1



Legenda: Susana Anágua, gravura, 2018.

Fonte: Susana Anágua

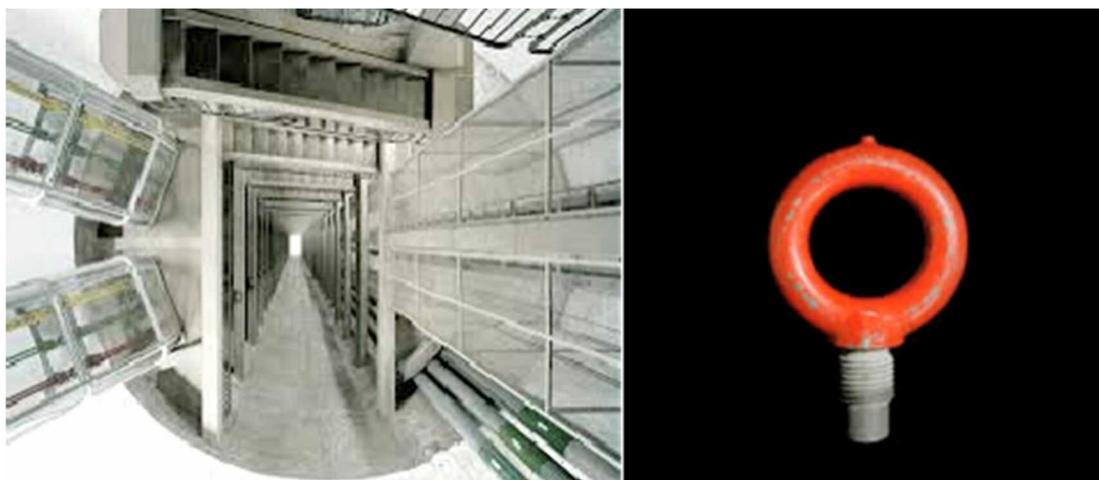
Vejo nestes objetos a capacidade de me espantar, de me fazerem brilhar e fixar os olhos, como fala Baudelaire, perante algo novo que nunca vi. A curiosidade atíça a minha vontade de os registar e muitas das vezes de os possuir. Um mundo de ferramentas que vejo

como artefactos. São extensões e produções do homem, no fundo são também eles reflexos de uma cultura material e seus vestígios caracterizam uma sociedade em seu tempo.

Edgar Martins, no projeto “Time Machine” (2011), fotografou vários espaços de barragens elétricas.

A pedido da Fundação EDP <sup>32</sup> o artista percorreu Portugal de norte a sul, parando em cada barragem e registrando as suas instalações, ora no ativo, ora desativadas. A sua atmosfera fotográfica em muito se aproxima dos planos do cineasta Kubrick, pelas longas perspectivas ou espaços de profundidade circular. Mas também olhou alguns objetos de pequena escala como artefactos, os fotografando em fundos negros de forma a realçar a sua essência física.

Figura 21 - Central do Alto Rabagão: poço de barramentos



Legenda: Edgar Martins, fotografia, 2010.  
Fonte: <https://www.saatchiart.com/emartins>

Edgar Martins captou esses espaços com todo o rigor dos Becher. Uma atmosfera também dedicada à solidão e ao deserto humano numa encenação um pouco mais cinematográfica e, sem dúvida, pelo uso da longa exposição fotográfica, o seu resultado aparece-nos colado a uma ficção científica dos anos 70.

A fotografia de peças de ferragem como artefactos foi pontual neste projeto, mas evidencia um olhar analítico perante o pequeno da grande indústria transformadora. É pensar

---

<sup>32</sup> A Fundação EDP (nome antigo do novo Museu MAAT- Museu de Arquitetura Arte e Tecnologia) é uma fundação criada pela empresa Energias de Portugal. Dedicada a museologia da maquinaria do espaço Edifício Central Tejo - A primeira central elétrica em Portugal, a fundação se tem dedicado à Arqueologia Industrial, preservação das maquinarias inglesas trazidas para Portugal no final do séc. XIX e, mais recentemente, a exposições de Arte contemporânea. Em 2011 a Fundação convidou o fotógrafo Edgar Martins a explorar as 22 centrais hidroelétricas que possuem espalhadas pelo território nacional.

que um pequeno parafuso pode estar na base estrutural de um grande complexo industrial. O macro e micro se juntam na fotografia à mesma escala, ao mesmo detalhe, logo, à mesma importância.

Fascina-me essa grandeza das coisas. Uma grandeza que vai muito para além da dimensão literal da escala. Os espaços industriais esmagam a dimensão do homem e, no entanto, é este que ainda o domina através do dito “parafuso”. É na relação de ambos que se encontra o evento.

Um espaço industrial pode ser um artefacto, na sua duplicidade de ser o grande objeto (tal como o viam o casal Becher) ou a de um evento (onde a produção acontece).

(...) um artefacto ou performance, quando apreendido em si mesmos são como imagem. Uma imagem sem dúvida existe fora de um contexto ou, inversamente, contém o próprio contexto que a precede. Todos os problemas residem no que deveria ser o resultado vindouro de uma performance, em suas consequências para o futuro, no que seria revelado em seguida, em suma, em seu efeito ulterior. (STRATHERN, 2014).

O registo do evento é complexo. Pois ele reside na memória das pessoas, nas marcas dos objetos e nos restos da ruína. Não pretendo a reconstrução do evento pois isso seria impossível, mas sim a sua transferência para o campo das artes plásticas, com todas as transformações que isso implica. Tal invalida uma definição precisa para arquivo. O arquivo torna-se elástico e maleável.

Tento encontrar outra palavra que expresse a construção que pretendo, mas até agora a ideia de arquivo ainda domina como vocábulo adequado. É pensar na palavra no seu campo ampliado como assim definiu Rosalind Kraus para a escultura e artes plásticas nos anos 70<sup>33</sup>.

A imagem transferida e apresentada para o campo das artes plásticas muda de contexto e rompe com as suas predefinições de registo e de documento/arquivo. Agora, em contexto artístico, toma forma particular e é única, deixando de ser parte de, ou elemento de aglomeração de um conjunto de outras em constituição de arquivo. Não obstante a perda da narrativa, nem a impossibilidade de existirem em múltiplos ou séries, como corpo da obra de arte.

(...) por um lado, uma imagem condensa ou rompe com o contexto no interior dela mesma no sentido em que todos os pontos de referência são obviados ou deslocados por sua forma única. (...) assim como o machado sabarl não é, em si, uma mera

---

<sup>33</sup> Rosalind Kraus apresenta o termo escultura no seu campo ampliado sob a forma de título de um texto publicado na revista “October 8” (1979). Ela expõe no texto a elasticidade dos campos disciplinares das artes plásticas e de como os artistas quebram o historicismo das categorias como a escultura ou a pintura, criando um campo de possibilidades de extraordinária elasticidade onde caberia quase tudo.

ilustração de significados descritíveis e em outros termos – antes ele apresenta à percepção uma forma particular que é a sua própria. (STRATHERN, 2014).

O poder e a leitura de uma imagem não estão na sua descrição, mas em si mesma, e naturalmente na sua existência plástica e visual. Deve ser considerado também que grande parte do conteúdo de uma imagem está no espectador e nos seus pré-conceitos. O envolvimento da memória no momento da observação direta de uma imagem pode ser manipulador, contendo em si um enorme poder que reside no testemunho do evento ou na experiência vivenciada.

O poder das imagens vive na idolatria por elas desenvolvida, pelo fascínio de posse e desejo provenientes da exposição à cultura material.

No início do séc. XX houve uma divisão do trabalho de pesquisa, os artefactos ficaram a cargo da museologia e o estudo da sociedade e da cultura, da antropologia social e cultural.

Este sistema ou modelo veio conferir durante algumas décadas um certo afastamento do objeto de estudo com a sua relevância cultural ou social. A teoria de arte e seus críticos e curadores têm revertido essa questão e, nos últimos anos, bienais de arte, exposições e até a produção artística tem-se voltado para a osmose do artefacto com o objeto artístico. Todo o processo artístico parece ser cíclico e o interesse pelo antropológico nas artes plásticas remonta às primeiras vanguardas do séc. XX.

Assistimos aqui então a dois fatores importantes; por um lado temos a coisa em si, a arquitetura/edifício industrial e o que resta dela e, por outro, a imagem que sendo canalizada para o contexto das artes plásticas deixa de ser um documento de registo e autonomiza-se como um corpo poético. A consciência da importância do contexto do evento na construção de significados para a imagem produzida, reduz a importância do objeto de referência.

Se assim for, o que acontece ao edifício seria irrelevante e, a sua preservação no tempo e no espaço, após o seu registo, dispensável.

Todo o vestígio material de um evento deverá ser preservado pois a matéria contém em si os mesmos elementos que não passam para a imagem, e, porém, esta também possui elementos, falseados pelo enquadramento e técnicas, que podem não existir na matéria. Uma coisa não substitui a outra e as duas devem coexistir no tempo e no espaço.

Os remanescentes de arquitetura industrial permitem ainda, quando preservados, a oportunidade do seu estudo dentro do contexto original. A sua remoção seria também a sua recontextualização, logo os seus significados alterados, obrigando a um esforço adicional na

percepção das discontinuidades da coisa e do seu lugar<sup>34</sup>. O entorno de um edifício industrial é altamente determinante na análise e estudo da sua existência mais completa, ou seja, de seu funcionamento, produção e gestão de pessoas.

Paulo Catrica, artista português, fotografou a fábrica de cimento Cimpor em Alhandra, Portugal. A sua atenção não foi só focada na imagem do edifício industrial, mas sim no seu entorno e no que acontece na vida diária. Neste caso um jogo de futebol é a ação em primeiro plano. Normalmente estes edifícios eram construídos em vilas operárias e a própria cidade crescia à sua volta. A própria fábrica ordenava a construção de pequenas habitações e espaços sociais para a acomodação e lazer das equipas de funcionários.

Gostaria de pensar numa coleção destas vilas e edifícios.

Figura 22 - S. Alhandra vs Sanjuanense



Legenda: Paulo Catrica, fotografia, 2003.

Fonte: <http://paulocatrica.pt/?p=1063>

Clifford fala inicialmente em contextos relativos aos objetos exóticos num colecionismo mais ligado à obsessão, poder e mais tarde conhecimento. No entanto é à memória e construção da História que devemos a preservação desses mesmos objetos. A análise de Macpherson quando refere “individualismo possessivo” como forma obsessiva da

---

<sup>34</sup> Lugar aqui tende novamente para a análise de Henri LeFevre tanto acerca do espaço vivido como percebido.

criação de um eu ideal como proprietário. A ideia do indivíduo rodeado por propriedades e bens acumulados sempre esteve enraizada nas culturas ocidentais, nomeadamente na relação europa-américa.

No Ocidente, contudo, colecionar converteu-se ao longo dos tempos numa estratégia para a definição de um “eu”, de uma cultura e de uma autenticidade de natureza possessiva. (CLIFFORD, 2011, p. 125).

Os edifícios de arquitetura industrial de final de séc. XIX e da primeira metade de séc. XX normalmente ostentavam um desenho e estrutura que evocam propriedade e gosto estético indicando um Eu e uma identidade de estatuto social e de cultura, por via também da escultura e seus ornamentos. Mas o meu foco é nos edifícios posteriores, que na modernidade da segunda metade do séc. XX vieram a ser construídos sob o signo da maior funcionalidade. Esses sim, têm sido desconsiderados.

Pode-se falar hoje em colecionismo cultural<sup>35</sup> para o caso da preservação dos edifícios industriais mesmo se o edifício não estiver dentro do quadro temporal abrangido pelo estudo disciplinar. Penso no colecionismo de uma forma elástica também. Podemos colecionar imagens ou coisas e nem sempre precisam de ser valiosas, raras ou antigas. O colecionismo no meu processo criativo faz parte do dia a dia, sob a forma de recolha e no encontro com os objetos.

Recentemente comecei a apresentar esses objetos recolhidos. Até então eles faziam parte de um método que me permitia criar novas ideias para esculturas, esses objetos serviam de input, um impulso para uma outra forma fora deles.

Agora vejo-os como vestígios em si mesmos e corpos completos, embora saiba e seja perceptível que fizeram parte de um outro todo.

Provenientes de fábricas desativadas ou em ruína, garagens automóveis e depósitos de sucata/ferro-velho, esses objetos são agora pintados de branco e dourado e apresentados em espaços criados ou em dispositivos do mostrar<sup>36</sup>.

Projetada para uma vitrine/montra, a instalação “Vestígio I”, 2015, e embora que numa galeria de arte, ela contém em si a carga significativa de espaço de consumo. Lugar de desejo. É vetado ao espectador o acesso físico à obra. O espaço retraído e sem perspetiva projeta-se de forma bidimensional no vidro que separa o objeto do espectador. Poderia pensar

---

<sup>35</sup> O termo ‘Colecionismo cultural’ aparece cada vez mais nos meios de comunicação e nas redes sociais pelo fator turístico e efeito da reconversão das ruínas e da maioria dos espaços industriais nas cidades em lugares de comércio dedicado ao design que se apropria do folk cultural.

<sup>36</sup> Chamo ‘dispositivos do mostrar’ a pedestais, vitrines, pequenos palcos que lembrem ou reproduzam formas museológicas de expor artefactos. etc.

em um lado de dentro (interior da vitrine) e o lado de fora, nós, o espectador. Personificando, se os objetos pudessem desejar e observar o espectador estaria também ele numa vitrine a ser desejado. Assim foi na história do Museu até ao séc. XX, os objetos protegidos em caixas/montras e o espectador, admirado, desejando-os, assim como a Antropologia Eurocentrista via no outro, fora da Europa, o exótico.

Chamemos ao interior da vitrine o eixo de charneira mais pequeno. De um lado estão: uma cadeira encontrada no lixo nas ruas do Rio de Janeiro, fios de linha, dois desenhos técnicos de maquinaria de uma empresa falida em 1966, mas que datam de 1944, recolhidos por mim em Lisboa, 2012, e várias peças de automóveis abandonadas numa garagem-mecânica em Copacabana. Do outro lado do vidro, o eixo maior: nós e o resto do mundo.

Ambos os lados são confusos. Diz-se que o Espaço é múltiplo e que o Tempo é sequencial, mas os tempos destes dois espaços são mais múltiplos do que sequenciais. Passado, presente e projeção de futuro andam numa deriva simultânea presa, dentro de uma caixa de vidro com proporções espaciais definidas, exatamente 4,40mX3mX 0,50m.

A cadeira, vestígio de ocidentalização, incompleta, prolonga-se nas linhas brancas presas na parede. Os desenhos, cópias de papel heliográfico, desaparecem com o tempo, restando somente a intervenção em tinta dourada falsa e as peças mecânicas, de diversos automóveis que perderam o seu DNA, desconhecendo-se a que carro pertenceram.

A elas e a tudo lhes resta o aspeto fantasma, ossadas penduradas na parede como troféus de caça.

Figura 23 - Vestígio I



Legenda: Susana Anágua, instalação, 2015.  
 Fonte: Susana Anágua

Acompanhada da artista plástica Cristina Salgado, fomos visitar uma antiga fábrica de fundição (Companhia Federal de Fundição) em Pavuna, no Rio de Janeiro, com quem a artista tinha outrora desenvolvido vários projetos artísticos. A fábrica estava em desmontagem total, acabara de ser vendida, e a sua antiga função de fundição e serralharia extintas. Visitamos os grandes espaços, registei alguns e, mais importante, recolhemos objetos. Eram como corpos estranhos perdidos de suas máquinas. Muitos deles nem os antigos funcionários da fábrica, que ainda permaneciam no local, conseguiam identificá-los. Outros, usando o dialeto da fábrica conseguiam ter um nome, mas que claramente não seria nada muito técnico. Curioso que num espaço tão dedicado à técnica os nomes usados pelos funcionários para os objetos ferramentas sejam tão cotidianos e até poéticos.

Vestígio II, resultou então numa mostra coletiva no Centro Cultural da Justiça Federal. Os objetos foram organizados pelo espaço segundo a sua materialidade, forma e categoria ou origem. Alguns objetos foram isolados em pedestais singulares por não terem identificação.

Colocados em suportes brancos e neutros, ou colocados na parede, o modo do mostrar reproduz o sistema de museologia mais convencional.

Figura 24 - Vestígio II



Legenda: Susana Anágua, instalação, 2015.  
 Fonte: Susana Anágua

No espaço de parede fixei uma lista, algo pretensioso, que chamava a este lugar instalação de Sítio Arqueológico, e que enumerava os objetos colocando o seu nome/dialeto e o lugar de onde foram desenterrados.

Não há limite para o colecionismo, nem o que colecionar. O valor da obra de arte a partir destas recolhas e objetos/coleções reside no modo de as organizar e de como as mostrar. A linguagem está nas associações e no conteúdo que podem passar ao espetador.

Gosto de pensar num sistema/mundo de objetos. Ver as imagens também como objetos, o vídeo como um objeto em movimento.

Não falo dos objetos na imagem em movimento, mas no próprio vídeo como um corpo escultórico e cinético. Em tempos conseguia filmar e editar usando o efeito *loop* no vídeo, e quando eram expostos, pelo meio da gravação DVD conseguia esconder o tempo do próprio *loop*. Era uma forma de os tornar corpo único, circular, forma tridimensional, sem princípio, meio nem fim.

Por conta dos meios tecnológicos, hoje já não me é possível, pois os ficheiros informam sempre a duração do vídeo. Esses vídeo-corpos eram a atmosfera expressa no volume das coisas, das máquinas, dos edifícios.

Os vídeos de arte que produzo não são de todo um registro ou arquivo, embora eu ainda lhes continue a encaixar mais nessa nomenclatura do que em qualquer outra. Acabam por se aproximar mais do ser “Eu” do que o seu referente, que muitas das vezes pelos planos fechados do vídeo até se torna imperceptível.

Neste vídeo-corpo, “Principia”, uma broca perfura uma esfera de aço, num movimento estranho, provocado pela edição do vídeo feita apenas a partir de duas imagens fixas. A esfera e a broca foram filmadas em movimento real, do filme inicial foram extraídos dois stills e a partir deles editado um novo vídeo. A sua velocidade não é alterada, a edição através do desdobramento da imagem confere estranheza ao seu movimento. Existe algo de dúbio e de atmosférico que surge no segundo vídeo já editado pelas imagens do primeiro. No fundo, os vídeos são os mesmos, mas algo acontece de efeito provocado por uma prática.

Figura 25 - Principia



Legenda: Susana Anágua, imagem still vídeo, 2004.

Fonte: Susana Anágua

A atmosfera da imagem torna-se, pela edição do vídeo, em algo misterioso e ambíguo. A imagem em movimento deste vídeo é mais próxima do meu imaginário poético das coisas do que do momento assistido em que o evento se deu.

A transferência tanto do acontecimento para a câmara de vídeo, como do vídeo para o domínio das artes plásticas afastou a imagem do registro. Talvez seja sempre essa magia que acontece que transforma este processo osmótico de criar tão fascinante.

Pede-se então ao artista, mais ou menos explicitamente, que reencontre a Ideia, o Bem, o Verdadeiro, o Belo... é aqui que o resto é o vestígio. Se não há invisível, não há imagem visível do invisível. Com a retirada da ideia, isto é, com o acontecimento que abala nossa história há dois séculos (ou então, há vinte e cinco séculos...), a imagem também se retira. E como veremos, o outro da imagem é o vestígio. (NANCY, 2012).

Jean-Luc Nancy (2012), fala do outro da imagem, é como se entre o que acontece na realidade e o que se capta por via de meios tecnológicos houvesse um seu gêmeo falso.

Procurar o belo no meio da feiura e da destruição é um retorno ao Romantismo Alemão, combatendo assim o excesso de racionalidade e submissão ao método mais racionalista e científico que tem vindo a doutrinar toda a arte contemporânea.

A questão da ideia não poder ser o que é, ou seja, não é a apresentação da coisa em sua verdade, ela se torna autônoma do seu próprio referencial e, portanto, ela sai de si para ser objeto próprio.

A matriz da imagem deveria ser intrínseca às coisas, mas estas por vezes contêm inúmeras camadas e máscara de atmosferas, *layers* ou patines, películas sobrepostas que a escondem na sua origem. O poder das camadas discursivas de uma obra de arte depende do número de máscaras ou não que esta apresenta.

Gosto da ideia de investigação e procuro o método e a semelhança com o científico, mas me apaixona ainda mais a atmosfera do mágico. Daquilo que é falso, ou que se torna falso pelo truque, pelo pequeno desvio à realidade. Persigo as atmosferas que mascaram a coisa e a tornam ficção. Por isso a ideia de um arquivo sem ser arquivo, imagens documentais sem serem documentos e uma coleção de objetos vestígio que já não são o que são e se tornam arte.

A matriz é intrínseca às coisas, mas estas podem ter a máscara da atmosfera, de um *layer* ou patine.

### 3 UM ARTISTA EM TERRENO INDUSTRIAL

#### 3.1 O vídeo como registo cinematográfico do espaço

Este capítulo pretende apresentar uma relação do artista plástico com o terreno industrial, o modo como o olhar do artista sobre o espaço pode constituir um registo do mesmo não só de forma a contribuir para a constituição de arquivo como também de uma forma mais ficcionada a projetar as relações do espaço de ruína com o passado, presente e futuro.

O registo de um e qualquer espaço a partir do recurso à imagem em movimento pode ser definido pelos parâmetros do cinema, sendo a mais comum associação, pois é no cinema que a imagem em movimento nos chega da forma mais imediata e comercial. O espaço de imagem é construído e definido para a relação perfeita com o espectador e sem interferências demais.

No campo das artes e na construção da obra, poética do artista, a imagem em movimento pode assumir projeções, corpos, que se diferenciam do formato cinematográfico. Há uma complexidade de questões que se colocam, ora na construção da imagem e sequências ou narrativas, ora na projeção da mesma, ou ainda no plural, das mesmas.

O filme no cinema é construído nas mais variadas narrativas<sup>37</sup> e é projetado em contínuo, cruzando lógicas cronológicas com temáticas, ações, personagens, etc. Já na expressão artística os trabalhos filmados operam ao contrário, podendo ser só um momento de intensidade, não estabelecendo nenhuma relação com o passado ou futuro narrativos e, como tal, não estabelecem nenhum dos processos diegéticos que o cinema definiu como modelo, bem ao estilo romance oitocentista. Muitas das vezes o objeto/imagem em movimento artístico carece de montagem ou edição sem que, contudo, tenha relação com o cinema estilo *verité*<sup>38</sup> dos anos 60.

---

<sup>37</sup> As várias narrativas no cinema definem-se como: Linear, Binária, Circular, inserção, fragmentária e polifónica de acordo com alguns programas de estudo do cinema da Universidade Lusófona de Lisboa.

<sup>38</sup> O *Cinema verité* foi um termo trazido por Jean Rouch nos anos 40 para definir um tipo de filmagem documental. Inspirado pelas teorias de Dziga Vertov's (1920s) e pelas imagens de cinema documental do americano Robert Flaherty's. (1922)

Definir um espaço através do vídeo, filme, imagem em movimento é complexo e há que transferir uma certa tridimensionalidade à imagem. O vídeo/corpo na prática das artes visuais atinge essa forma quase objetificado da imagem.

No livro de Delfim Sardo (2017), “O exercício experimental da Liberdade”<sup>39</sup>, o autor define as práticas artísticas do vídeo desde os anos 60 em três grandes blocos, núcleos ou, se assim pudermos dizer, processos de construção da imagem em movimento. O primeiro é relativo a uma influência da pintura surrealista, em que a fragmentação da realidade acontece de modo a afastar o vídeo, médium usado pelo cinema, da própria estrutura cinematográfica. O segundo refere-se à influência de uma vertente mais documental das práticas performativas e da relação do corpo-indivíduo que na grande maioria os artistas trabalhavam como reação às massas, procurando um conhecimento mais interino do corpo na sua relação com o espaço e com o mundo. E o terceiro, que neste caso é o ponto fundamental, um vínculo mais associado às questões espaciais e escultóricas.

Assistimos a uma tipologia da imagem mais topográfica, no sentido em que ela mapeia o espaço, sendo ao mesmo tempo uma extensão do próprio corpo do artista e trabalhando e requalificando o espectador. A imagem, ou as imagens em múltiplas projeções no espaço expositivo, estabelece assim uma ponte com a escultura não só na medida em que é pensada e construída, mas também na forma como ocupa o espaço a posteriori. O filme produzido por artistas já não se limita à imagem produzida e apresentada através de um ecrã, embora muitos artistas tais como Naum June Paike<sup>40</sup> usassem o ecrã/caixa/objeto precisamente para introduzir uma dimensão corpórea ao vídeo. Outros encontram nas projeções múltiplas o essencial para desenvolvimento fílmico na prática artística tematizado, assim, a espacialidade na imagem em movimento.

Crissie Illes (2002) na da exposição “Into the Light”<sup>41</sup> nos fala do vídeo expandido, da mesma forma que Rosalind Kraus introduziu o conceito de escultura expandida nos anos 60.

---

<sup>39</sup> O livro “O exercício experimental da liberdade: sobrevivência, protocolo e suspensão da descrença: médium e transcendentais da arte contemporânea”, de Delfim Sardo, é uma compilação entre textos da sua tese de doutoramento em 2011, Coimbra, Colégio das Artes da Universidade de Coimbra e uma série de experiências de curadoria nos mais diversos museus, teorizadas pelo autor.

<sup>40</sup> Naum June Paike (1932-2006) é um artista americano-coreano que ficou apelidado de pai da videoarte pelo uso pioneiro (1974) da tecnologia nas artes usando o termo *Electronic Superhighway*.

<sup>41</sup> “Into the Light” foi uma exposição com a curadoria de Chrissie Illes, apresentada pela primeira vez em 2002 no Whitney Museum, em Nova Iorque. Nesta exposição a curadora apresenta uma série de obras em vídeo e instalação onde lança o desafio de pensar o termo vídeo num formato mais expandido dentro das Artes Plásticas.

A imagem projetada, difundida, transmitida, em que o corpo estiver, é mais que o plano da própria imagem. Contamos com toda a experiência numa sala de forma expandida. Som, música, o ronronar e o volume dos projetores, o espectador e o próprio espaço, reforçando assim o carácter físico, abrindo um fino caminho para a meta-representação.

Assim se pensa o vídeo não só na sua imagem, mas na construção de toda uma atmosfera expandida na produção de sentido, na articulação dos ecrãs, dos dispositivos e na razão espacial que nessa articulação se gera, chamada de sinédoque<sup>42</sup>, na relação entre imagem e localização espacial.

Existe mais um campo de processo do vídeo de que nos fala Delfim Sardo. O quarto ponto é a herança dos processos de inventariação sociológica, de ligação entre sociologia e antropologia, que surgem nos anos 60. Há uma apropriação da estrutura documental que o cinema usava para o campo artístico, no sentido do mapeamento ancorado a um trabalho de campo realizado pelo artista. Num campo mais alargado, Delfim Sardo chama o vídeo de ficcionalizado protodocumental, ou seja, na produção artística a documentalidade não funciona somente como prova de realidade, mas sim, paradoxalmente, este processo pode legitimar o próprio campo da ficção.

(...) o uso de entrevistas, simulação de situações comunitárias, referenciação de conflitos políticos, apresentação de situações muito próximas da banalidade ou da vernacularidade, etc., definem uma “quase documentação”, umas vezes totalmente ficcional, outras remetendo para situações de vivência autobiográfica, ancorada numa facticidade histórica ou na vivência de grupos. (SARDO, 2017, p. 87).

### 3.2 Metodologia de trabalho - Inventário e arquivo

O inventário faz parte do processo de trabalho de um arqueólogo desde a identificação do espaço até à sua classificação. O método de projeto é a forma mais completa de trabalho, envolvendo a investigação, identificação e solução de problemas significativos. O mais comum, no caso de um inventário de uma ruína ou fábrica recém desativada, é o trabalho de

---

<sup>42</sup> Sinédoque é uma figura de estilo que consiste no recurso à atribuição da parte pelo todo ou do todo pela parte. Uma inclusão ou contiguidade. Muito usado, por exemplo, ao nível popular quando num jogo de futebol dizemos, ganhámos ou perdemos este ou aquele jogo. Na literatura e nas artes abundam sinédoques com fins estéticos de provocar o inusitado nas expressões escolhidas ou na apresentação de objetos-matérias que se destinem a representar o todo.

campo. Essa relação direta com o espaço e a realidade social, ou seja, com antigos funcionários, dirigentes ou com os proprietários das empresas é o que permite ao investigador a inventariação mais completa possível.

O processo durante todo o período de inventário é o que conta, muitas das vezes mais do que o produto. A relação do artista com o espaço industrial neste caso se desenvolve exatamente da mesma forma. O processo criativo pode ser mais desviante de um método definido, mas, no fundo, ele acompanha todos os passos-chave da metodologia de trabalho genérica em qualquer área do conhecimento que se desenvolva através da investigação. Esse é o ponto fulcral, o processo criativo na produção das artes visuais é cada vez mais assente na investigação e obtenção de documentação.

Segundo Margarida Louro Felgueira, arqueóloga industrial, a primeira etapa de uma metodologia para a construção de um inventário após o encontro/interesse inicial por uma ruína é precisamente a curiosidade aguçada que leva ao estímulo de procurar respostas às seguintes questões:

(...) - O centro mineiro de S. Pedro da Cova está geralmente fechado. Porquê? Já o visitaram? Qual a importância das minas nesta região? Como era o trabalho nas minas? E a vida dos mineiros? - Fala-se que vão demolir a fábrica antiga. De quem era? Quando foi instalada? Como funcionava? Conhecem alguém que lá tivesse trabalhado? Terá interesse histórico? Será possível alertar alguma autoridade? Quem? Há associações interessadas na defesa deste património? (FELGUEIRA, 1990).

A curiosidade estimula as perguntas, mas o que não é fácil seguramente é obter todas as respostas. A eficácia da recolha de dados para a inventariação depende muito da disponibilidade, tanto do espaço quanto dos proprietários da empresa, seja ela ainda privada ou pública.

Os acessos ao local também podem estar dificultados pela desmontagem da fábrica ou pelo carácter suspenso do território envolvente. No entanto, a troca de informação se torna, sem dúvida, o fator mais produtivo.

A valorização da cultura técnico-industrial é o tema desta tese e, no seu âmbito, procuramos fornecer um quadro metodológico, que desencadeie processos de identificação, patrimonialização e difusão dos objetos técnico-industriais e dos seus múltiplos contextos. Neste processo é fundamental a noção de património industrial móvel, assumido como um valor de identidade pelas populações que viveram, não só, os processos da industrialização, como também, os impactos da desindustrialização e da terceirização no tecido económico. (FELGUEIRA, 1990).

Os acervos ligados ao património, sejam eles documentos ou máquinas, representam a atividade industrial de diversos períodos históricos e constituem uma memória, nem sempre valorizada, pela dificuldade da sua recolha e manutenção. Os objetos técnico-industriais, no seu ciclo de vida, passam por diferentes fases: fabrico, distribuição e consumo, e neste percurso muitos são destruídos, outros ficam abandonados, poucos são os que se preservam. Estes ao serem retirados dos seus espaços originais, perdem os seus contextos explicativos e os edifícios devolutos, ficam, agora, privados de serem lidos dentro de uma lógica funcional, tornando-se em armazéns industriais que acabam por ser reutilizados ou transfigurados sem referenciais técnicos que lhe atribuam personalidade própria.

A passagem do tempo e a evolução tecnológica, transformam os objetos técnico-industriais em “objetos únicos” capazes de nos transmitir contextos e saberes que só serão descobertos se forem recolhidos e estudados. Esta recolha implica a existência de museus dedicados ao seu estudo e preservação, museus que se reclamem como agentes da difusão dos testemunhos de técnicas desaparecidas, dos contextos industriais do mundo do trabalho e das suas transformações sociais.

Apoiados pelas recentes metodologias de estudo dos objetos de ciência, ensaiamos, nesta Tese, a sua aplicação a um objeto técnico-industrial: o motor elétrico. O modelo de análise utilizado assenta no conceito de que os objetos são, em primeiro lugar, fontes históricas importantes para os estudos sobre a cultura material e que estes possuem, à partida, um valor patrimonial. Estas metodologias desencadeiam estudos pluri/interdisciplinares e congregam diferentes abordagens e especialistas, reforçando, assim, o papel dos museus e do património que preservam. (SAMPAIO, 2015)

### **3.3 Arquivos e fotografia de Património Industrial**

A fotografia embora tenha uma história relativamente recente, 150 anos, comparativamente à ideia de arquivo, documentações e representações, rapidamente foi assimilada pelas mais variadas áreas do conhecimento e lazer. Desde o uso social ao uso mais técnico, é na fotografia que assenta a responsabilidade de construção de arquivos visuais que possam registar, documentar, fixar os tempos e a evolução dos modos de viver do ser humano. Cedo criou um espaço muito próprio e foi assimilada muito facilmente pelos ambientes tecnológicos e científicos, em todas as épocas.

É realmente através da fotografia que podemos trazer o passado para o presente e até prever o futuro, através das novas técnicas de fotografia digital. Na segunda metade do séc. XX a fotografia populariza-se de tal modo que o volume de imagens permitiu um número extenso de registos, nomeadamente dos espaços de ruína industrial, que constituem hoje, formal e informalmente, um grande legado a que Luís Manuel Mateus (arquiteto e vereador da câmara municipal do Porto) chama de Patrimônio Fotográfico.

Do ponto de vista da utilização destes conjuntos de legados, o arquiteto refere que a imagem é fixa por um suporte complexo de informação e, como tal, pode atingir duas dimensões essenciais:

Por um lado, os registos fotográficos constituem documentos primários (muito particulares, sublinhe-se desde já), subsidiários - complementares de outras fontes de informação - em trabalhos de investigação e apresentação de temas históricos diversos; por outro lado, a própria fotografia - e o universo novo a que deu origem -, enquanto prática geradora de algumas das alterações (perturbadoras) mais profundas que se produziram no nosso modo natural de ver e aprender a realidade, justifica, em si mesma, a realização de estudos aprofundados. (MATEUS, 1990).

No entanto, e segundo Luís M. Mateus, esse legado fotográfico a proteger foi constituído com uma enorme variedade que, se por um lado é gratificante, por outro sofre de grandes problemas de organização, criando dificuldades tanto na sua divulgação como preservação. A fotografia continua a ser a maior fonte de informação para o estudo de uma ruína industrial e, no entanto, tem vindo a ser ignorada pelas entidades de responsabilidade cultural e deixadas avulso em arquivos municipais, misturadas, ao abandono e sem grande registo da sua existência, empobrecendo assim o valor patrimonial e a história das cidades e de um País.

Esta capacidade documental própria da fotografia, enquanto suporte de uma informação objetiva insubstituível na descrição, caracterização e visualização de cenários e dos acontecimentos, das situações e das pessoas, deve constituir um dos parâmetros fundamentais na definição de qualquer política de salvaguarda do Patrimônio Fotográfico. (MATEUS, 1990).

A construção de arquivos fotográficos e a sua reorganização se tornou essencial do ponto de vista de acessibilidade à informação e continuidade da valorização da Arqueologia Industrial.

Em conclusão, existe até um número considerável de registos de ruínas industriais que, ao longo das décadas, foram sendo armazenados em arquivos em que a organização não

contemplava a disciplina da arqueologia industrial ou, simplesmente deixadas em gavetas nos arquivos das próprias empresas e hoje os novos registros fotográficos, feitos muitas das vezes por curiosos ou amantes dos espaços, acabam por ter uma existência digital através de blogues ou sites, sem contudo possuírem uma estrutura ou organização mais técnica que permitam constituir um contributo para o conhecimento histórico mais sério.

A imagem fotográfica ou em movimento realizada no campo estritamente documental tem, de facto, um valor fundamental para representação do mundo estático e em movimento. É a transferência do real para um suporte fixo que lhe copia, de forma quase idêntica, os seus mais ínfimos detalhes. Este atributo da fotografia e do vídeo aliado à facilidade da sua reprodução técnica, e em larga escala, tem proporcionado ao longo dos tempos um apoio a trabalhos científicos e históricos.

A questão da verdade da imagem é bem complexa e será abordada no segundo capítulo deste ensaio. A intenção aqui proposta é trabalhar a ideia da construção de arquivos de imagem em movimento, dentro do campo da expressão plástica onde, de facto, a verdade e a relação com o real podem fugir, desviar do documento. Afinal de contas os percursos da história da fotografia sempre estiveram ligados aos da pintura, e se influenciaram reciprocamente de forma que os modos de representar e apresentar a realidade já não provam uma verdade existencial e fatural da mesma.

### **3.4 A imagem da ruína industrial no virtual - blogues, associações e sites**

Foi durante os anos 90 que o mundo da web viu nascer o primeiro blogue. Considerado assim por ser ligeiramente diferente de um site, pois assume um formato associado ao de um diário com publicações regulares e permitindo comentários aos leitores. A palavra blog advém da junção da web com log, log in, estar conectado.

Desde então o blogue na internet tem sido um formato de comunicação com cada vez mais importância, seja ele de opinião crítica, de partilha social ou até de pura diversão. Mesmo ao nível da política de um país, o blogue tem vindo a ganhar uma importância exponencial junto do público/leitor, etc.

No que toca ao tema aqui apresentado, através dos blogues de fotografia, o património industrial tem sido revelado através do olhar e da objetiva de câmaras fotográficas e de verdadeiros exploradores de campo.

Um dos mais importantes *bloggers* dedicados à arquitetura e património em ruína, em Portugal, é o fotógrafo Gastão Brito e Silva, com o nome de “Ruin’arte” (2009).

Gastão tem vindo a revelar uma série de ruínas de edifícios de carácter industrial e não só. Com mais de 600 imagens de espaços em degradação em Portugal, o fotógrafo usa um tipo de registo de atmosfera mais poético-dramática, criando longas exposições com condições atmosféricas mais nebulosas e céus carregados, que conferem à imagem um certo sentir apocalíptico, intensificando ainda mais a entropia já visível dos espaços de Património Arquitetónico.

O blogue foi premiado em 2012 pela sua relevância atingido assim uma visibilidade que destacou a importância e urgência de preservação destes edifícios. Gastão Silva moveu diligências no sentido não só de mostrar, mas também sensibilizar as entidades do poder para uma classificação mais rígida e assertiva em relação ao destino destes edifícios.

Figura 26 - RUIN'ART



segunda-feira, 13 de dezembro de 2010

Fábrica dos Moínhos de Santa Iria



Avistei pela primeira vez este monumento industrial quando fui a Alhandra supervisionar a montagem da exposição... ao passar na estação da Póvoa de Santa Iria deparei com este rocambolesco cenário e estive quase para sair do comboio nesse mesmo instante, mas chovia a cântaros e tal não seria aconselhável nessas tempestuosas condições, mas ficou prometida uma visita na primeira oportunidade.

1º Lugar - Blogue do ano 2012



Categoria de Arquitectura

LuzViva-Fotografia Criativa



Iluminamos as suas ideias

Legenda: Homepage do blog, 2009.

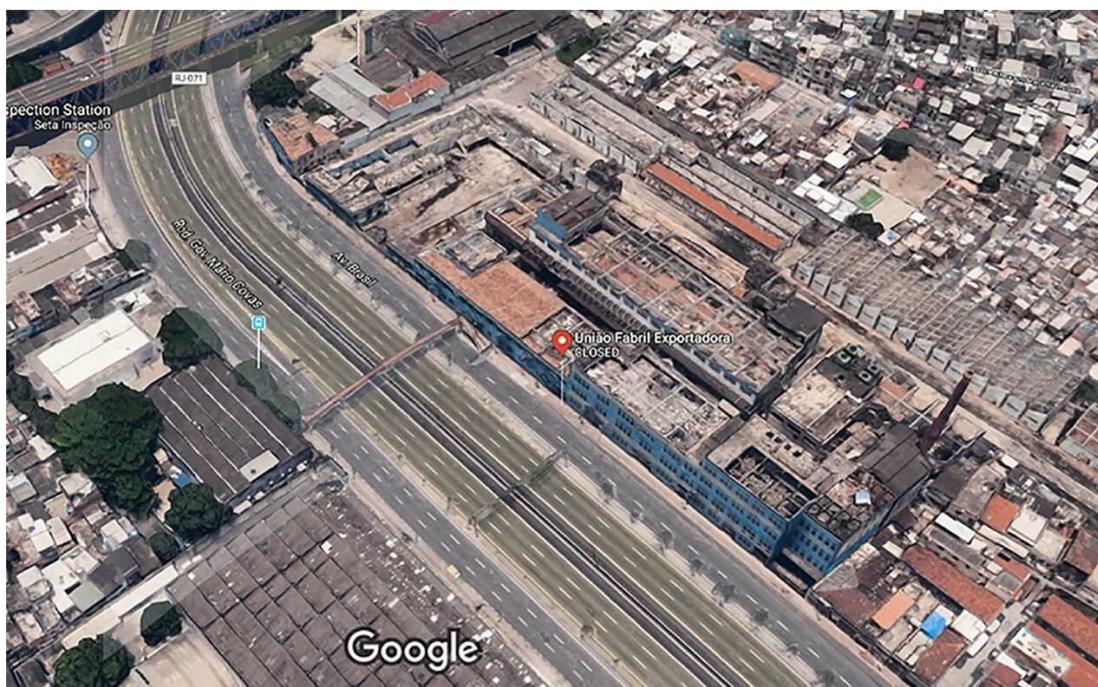
Fonte: <http://ruinarte.blogspot.com/2009/11/o-projecto-ruinarte.html>

### 3.5 Território fabril e mapeamento - O caso da Fábrica de Sabão Português em Benfica, Rio de Janeiro

Fundada em 1922, no Rio de Janeiro, a União Fabril Exportadora S.A, hoje localizada na Avenida Brasil, no final da rua Pref. Olímpio de Melo, começou a ser conhecida como Fábrica de Sabão Português quando em 1926, Carlos Pereira chegou ao Brasil e se juntou a Diogo Silva que já possuía uma pequena, mas significativa produção de sabão. Mais tarde, em 1934, junta-se à empresa João Gomes Lobarinhas que desde o início em 1922 fornecia matéria-prima para a fábrica. Em 1935, mediante várias divergências entre os sócios da empresa e como credor, João G. Lobarinhas acaba por tomar conta da gestão da empresa por completo.

Com mais de 10.000m<sup>2</sup> de área, 27.000m<sup>2</sup> de construção e 150 metros de frente, depois de mudar de instalações em 1938, é agora um complexo de edifícios localizado num dos melhores pontos da Av. Brasil. O imóvel chamou a atenção, aquando do fechamento de várias empresas nos anos 90, pois se tornou a mais antiga fábrica de sabão.

Figura 27 - Localização da Fábrica de Sabão Português



Fonte: Google Maps

A UFE foi vendida à Gtex, empresa de produtos de limpeza, e o edifício localizado em Benfica e é desativado por volta de 2011. Em 2012 um estranho incêndio toma conta do edifício, destruindo a torre de resfriamento, feita de fibra de vidro, mas não tendo causado grandes danos no restante edifício de alvenaria.

Figura 28 - Fábrica de Sabão Português



Fonte: Paulo Jacob, in Globo online, 2012. <https://extra.globo.com/noticias/rio/incendio-destroi-torre-de-resfriamento-na-antiga-fabrica-do-sabao-portugues-6453861.html>

O imóvel agora foi entregue pela família proprietária, com exclusividade, à tradicional Sérgio Castro Imóveis, a maior consultoria de imóveis comerciais da cidade, a quem coube captar propostas e procurar investidores interessados em comprar a velha fábrica.

No entanto, as correlações entre desindustrialização e fenômenos como o crescimento da criminalidade, das desigualdades sociais e da “degradação” urbanas, já sobejamente estudadas nas ciências sociais em outros países, parece-nos ainda insuficientemente abordadas no caso carioca.

De toda a forma, é visível uma crescente disputa pela memória de (e em) vários espaços e territórios urbanos que, somada às ações comunitárias, públicas, acadêmicas e iniciativas de refuncionalização originadas na iniciativa privada (como mostram os casos dos *shopping centers* construídos a partir das estruturas arquitetônicas das antigas fábricas Nova América e Bangu, ou da tentativa da rede de supermercados Carrefour, em ocupar a antiga

fábrica da Souza Cruz na Tijuca, entre vários outros exemplos) têm resultado numa incipiente mas crescente percepção, também no caso carioca, da necessidade e das potencialidades da preservação do chamado patrimônio industrial.

(...) com a demolição das antigas fábricas e galpões industriais e sua substituição por torres residenciais e condomínios fechados, no Rio de Janeiro, a maior parte dessas antigas indústrias localiza-se na Zona Norte, em regiões próximas às favelas e, até há bem pouco tempo, consideradas degradadas ou pouco lucrativas pelo mercado imobiliário. Abandonados, em ruínas, muitas vezes espólio de infundáveis disputas judiciais, esses antigos espaços fabris acabaram sendo, de maneira inesperada, “preservados” e “salvos” de sua destruição física total pela ocupação de moradores e sua reconversão em espaço de habitação. (CAVALCANTI, 2011, e FONTES, pp. 11-35)

Após muitos anos de controvérsia sobre o destino, venda do imóvel ou desapropriação o mesmo acaba por ser demolido e vendido a uma companhia de supermercados. A questão agora prende-se no que podem preservar para que a memória desta indústria de origem portuguesa não desapareça, na totalidade, deste lugar. A produção desta fábrica chegou e fez parte do dia a dia de um povo, de uma cultura, até aos dias de hoje, através dos mais variados produtos de limpeza, tais como o sabão de coco, utilizado por milhões de pessoas no Brasil.

Figura 29 - Fábrica de Sabão Português



Fonte: [https://www.google.com/search?q=incendio+fabrica+de+sabao+portugues+brasil&tbm=isch&ved=2ahUKEwj6ptiy5an0AhUJpBoKHa05AQQ2-cCegQIABAA&oeq=incendio+fabrica+de+sabao+portugues+brasil&gs\\_lcp=CgNpbWcQAzoHCCMQ7wMQJzoFCAAQgAQ6BAgAEEM6BAgAEB46BAgAEBM6CAgAEAqQHhATUK0GWMhQYLISaANwAHgAgAH9AYgBqyCSAQYzOS42LjgYAQCgAQGqAQtd3Mtd2l6LWltZ8ABAQ&scient=img&ei=IWiaYbqIKonIaq3zhBA&bih=706&biw=1440](https://www.google.com/search?q=incendio+fabrica+de+sabao+portugues+brasil&tbm=isch&ved=2ahUKEwj6ptiy5an0AhUJpBoKHa05AQQ2-cCegQIABAA&oeq=incendio+fabrica+de+sabao+portugues+brasil&gs_lcp=CgNpbWcQAzoHCCMQ7wMQJzoFCAAQgAQ6BAgAEEM6BAgAEB46BAgAEBM6CAgAEAqQHhATUK0GWMhQYLISaANwAHgAgAH9AYgBqyCSAQYzOS42LjgYAQCgAQGqAQtd3Mtd2l6LWltZ8ABAQ&scient=img&ei=IWiaYbqIKonIaq3zhBA&bih=706&biw=1440)

Do antigo prédio da fábrica, apenas a chaminé será mantida, pois é tombada. O prédio será demolido ao invés de implodido por questões técnicas e de segurança, já que o imóvel fica próximo da Avenida Brasil e do viaduto da Linha Vermelha. Antes dos imóveis serem demolidos, foi necessária a descontaminação do solo em dois trechos. Mesmo assim, a área continuará a ser monitorada por 18 meses. (in Veja-Rio, online a 24 julho, 19:40)

Nunca se falou em registrar, documentar ou até preservar alguma da estrutura do edifício. Infelizmente os registros que existem são panorâmicos, aéreos, sem grandes detalhes que permitam uma documentação ou construção de um arquivo. Em várias tentativas falhadas de aceder ao local, percebi que seria impossível realizar trabalho de campo naquela estrutura.

Infelizmente o desaparecimento do edifício gerou maior número de registros do que a sua própria existência.

Figura 30 - Fábrica de Sabão Português: Atualidade



Legenda: Susana Anágua, 2018.  
Fonte: Susana Anágua

### 3.6 Entre Atlânticos - Moinhos de Santa Iria e Moinho Fluminense

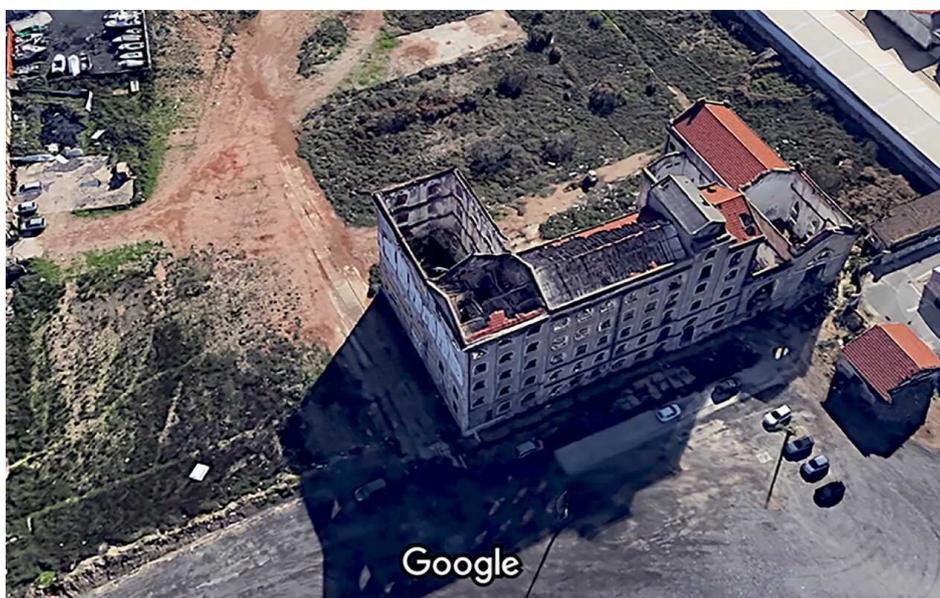
A fábrica Moinhos de Santa Iria é datada de 1877, extinta Companhia de moagem de Santa Iria, localizada junto ao rio Tejo, a sua instalação beneficiava das fartas lezírias que produziam muitos cereais. Foi considerada uma das grandes indústrias com inovadoras tecnologias sendo mecanizada e tendo um número mais reduzido de funcionários no processo da moagem.

E foi o crescimento populacional decorrente desse surto de desenvolvimento industrial que determinou, em 1985, a elevação da Póvoa de Santa Iria a vila e a atribuição, catorze anos depois, do estatuto de cidade.

Será este o local de excelência para a criação, num futuro próximo, do Parque Urbano denominado de “Moinhos da Póvoa”<sup>43</sup>.

O edifício foi construído em 1877 e, quer pela sua dimensão, quer pela tecnologia de ponta com que estava equipado, era uma das indústrias mais desenvolvidas do país. Rivalizava com as suas congéneres de maior porte, tais como a Fábrica do Caramujo, da Pampulha e do Beato.

Figura 31 - Fábrica Moinhos de Santa Iria



Fonte: Google Earth, 2018.

---

<sup>43</sup> O Parque Urbano Moinhos da Povo é pela primeira vez apresentado na coleção de livros/guias “Vila Franca de Xira - Saber Mais Sobre ...” (2011) foi constituída, na sua primeira fase, por dez livros, de edição Trimestral onde também apresentavam o plano de recuperação de toda zona ribeirinha do Concelho.

Foi edificada com base no modelo dos Moinhos de Corbeil<sup>44</sup>, que era na altura o expoente máximo da moagem industrial. Nos seus quatro pisos, os vários estágios de fabrico da farinha eram processados em cadeia, dando origem a uma “linha de montagem” que os percorria do primeiro ao último andar.

Também a maquinaria era da melhor tecnologia da época e a fábrica estava equipada com treze moinhos de pedra francesa, um sistema de limpeza e peneiração, animados por dois motores a vapor de 14Cv e 80Cv.

Mais tarde, já nos anos 50 do séc. XX, foi então modernizada com motores elétricos, com um posto de transformação e um grupo de ensilagem<sup>45</sup>.

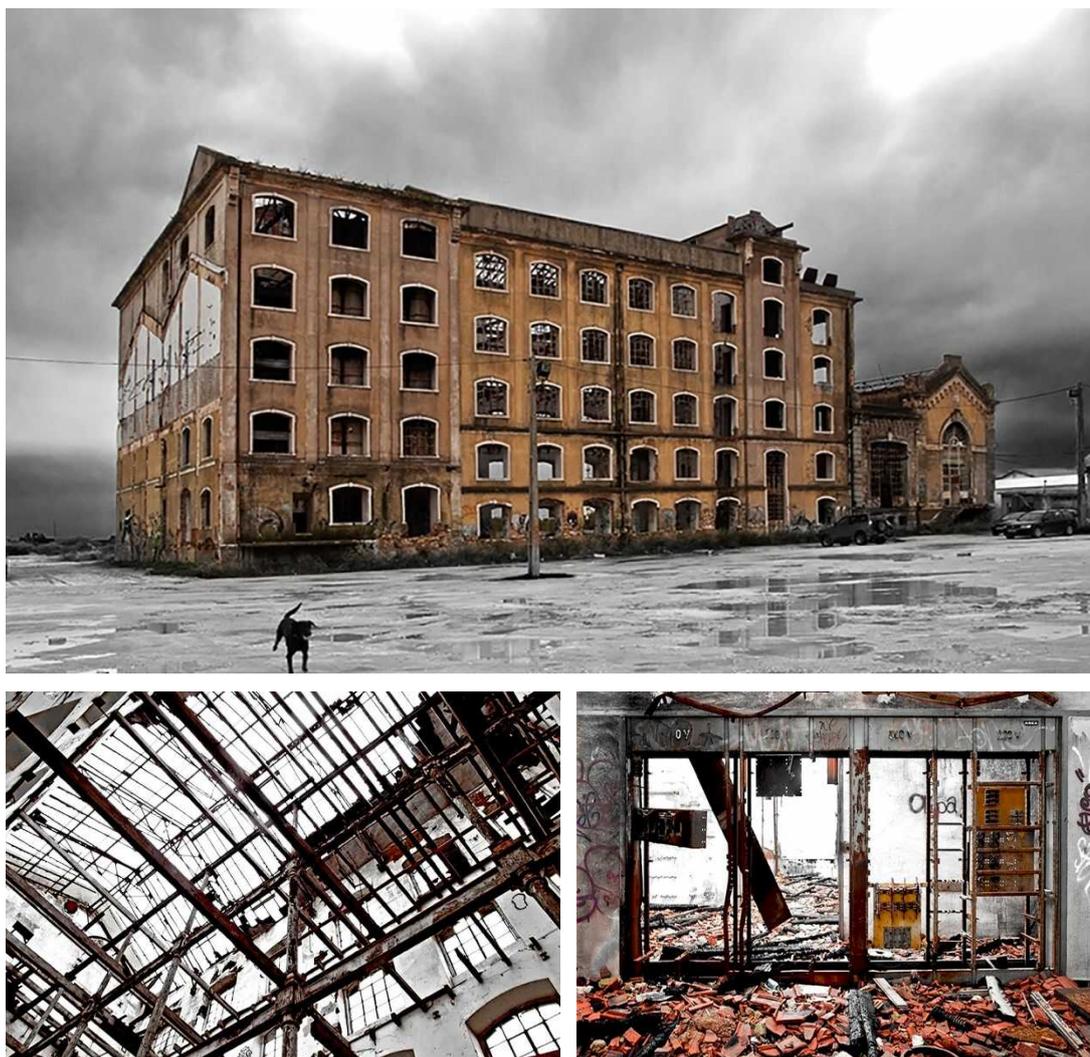
O projeto dos silos de betão data de 1953 e foi da autoria de um engenheiro civil, não consegui apurar os nomes quer do arquiteto, quer do engenheiro, mas a sua traça é característica do período romântico e a sua estrutura volumétrica é funcional, destacando-se pela fenestração que pronuncia a arquitetura sustentável pelo aproveitamento da luz solar.

---

<sup>44</sup> O Grande Moinho de Corbeil é um moinho de farinha industrial construído, em 1893, pelo arquiteto Paul Friesé (n. 12 abril 1851, em Estrasburgo), nas margens do rio Sena a alguns quilómetros de Paris, já situado na cidade de Corbeil-Essonnes.

<sup>45</sup> Ensilagem é um método de produção da silagem que se baseia na conservação de forragem para alimentação animal baseado na fermentação láctica da matéria vegetal durante a qual são produzidos ácido láctico e outros ácidos orgânicos, o que causa a diminuição do pH até valores inferiores a 5 e a criação de anaerobiose. A acidificação e a anaerobiose interrompem o processo de degradação da matéria orgânica, que assim fica conservada, retendo as qualidades nutritivas do material original melhor que o feno. A matéria orgânica utilizada é em geral proveniente da colheita de plantações comerciais, usualmente leguminosas ou gramíneas,[1] as quais são cortadas em pequenos fragmentos, os quais são armazenados em silos verticais ou trincheiras revestidas com plástico ou compactados em fardos herméticos revestidos por um filme de plástico hermético. O material resultante, designado também por silagem, é utilizado como alimento dos gados, em particular dos ruminantes, nas épocas de escassez de alimento natural.

Figura 32 - Fábrica Moinhos de Santa Iria/Ruin'Art



Legenda: Gastão Brito e Silva, fotografia, 2010.  
Fonte: <http://ruinarte.blogspot.com/>

O edifício manteve-se em laboração até meados dos anos 80 do século passado, mas foi vítima de um violento incêndio, o que o condenou a um completo abandono e ao agonizante estado de conservação atual.

No blogue do fotógrafo Gastão Brito e Silva, algumas pessoas relatam as suas memórias do lugar, da relação familiar que tinham com a fábrica e os seus trabalhadores e, inclusive, tentativas e pedidos de preservação dos edifícios:

Célia Mesquita Rocha, 16 de janeiro de 2017, 23:36

Foi hoje publicada uma última foto do edifício num site de fotografia informando que a Camara de VFX tinha demolido para futuro terminal rodoviário.

Carina Costa, 17 de setembro de 2016, 09:26

Olá, eu frequentei esta fábrica. A minha mãe trabalhou na Nacional (fab. massas) e aquela casa pequena do lado direito era o infantário. Onde a minha mãe me deixava enquanto trabalhava. Era uma empresa séria. Obg.º pela partilha, tenho boas recordações daí.

Artur, 19 de abril de 2013, 22:25

Obrigado pela reportagem fotográfica. Pena não pudermos comparar com os seus momentos de glória...

Trabalhei nesta Empresa até encerrar, altura em que transferimos toda a maquinaria para Setúbal.

Anónimo, 6 de janeiro de 2011, 15:30

Convivi com esse edifício durante algum tempo e smp gostei de o observar. No topo da fábrica existia uma estrutura em vidro que me fascinava...fizeram-na desaparecer pq tudo iria ser demolido! tantas alternativas e nenhuma solução...obrigado pelo seu trabalho

A 13 de junho de 2017 a Câmara Municipal de Vila Franca de Xira deu por concluídas as demolições na área selecionada para a construção do parque urbano. É curioso que nunca façam referência ao edifício do séc. XIX a que deu nome ao próprio projeto Parque dos Moinhos.

A Autarquia terminou já os trabalhos de demolição das construções abarracadas existentes na Frente Ribeirinha da Póvoa de Santa Iria, de forma a viabilizar a construção do Parque Ribeirinho Moinhos da Póvoa. Com a remoção das referidas construções existentes a sul do Parque Urbano da Póvoa de Santa Iria e a limpeza do cais, bem como das construções em palafita que se encontravam no local, fica mais perto a concretização de um grande projeto que pretende fazer a ligação entre o atual Parque Urbano da Póvoa de Santa Iria e o Concelho de Loures. Prevendo-se para o futuro Parque uma área total de cerca de 23.000m<sup>2</sup> e para a ciclovia uma extensão ribeirinha de cerca de 2km está projetada, também, uma ligação pedonal e ciclável, perpendicular ao rio, à cidade da Póvoa de Santa Iria. Esta fase de trabalhos envolveram um investimento no valor de 124.550,00€. (...) A criação deste parque permite consolidar e valorizar a Estrutura Ecológica Urbana de toda a frente ribeirinha da zona sul do concelho, através de uma qualificação paisagística e ambiental integrada. (in publicação *online* no site do Município da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira a 13 junho de 2017).

O Parque Ribeirinho Moinhos da Póvoa será uma realidade dentro de um ano na Póvoa de Santa Iria, no concelho de Vila Franca de Xira. Num investimento de 2,2 milhões de

euros, o parque terá como principais valências a criação de "dois tanques de maré" destinados à prática de canoagem e remo de iniciação. Com uma área total de 3,4 hectares, o parque inclui uma ciclovia com uma extensão de 1,8 quilómetros, localizada ao longo da frente ribeirinha, até ao extremo sul do concelho. O projeto prevê uma futura ligação da ciclovia aos concelhos de Loures e depois a Lisboa, com ligação ao Parque Tejo e Trancão, no Parque das Nações. Na vertente dos desportos náuticos, será criado um edifício destinado a acomodar as instalações do futuro clube náutico, que contará com balneários de apoio às instalações sanitárias de utilização pública, além de um hangar para armazenamento das embarcações e uma marina. O projeto que valoriza as atividades de lazer ao longo da frente rio dá continuidade ao Parque Urbano da Póvoa de Santa Iria e ao Parque Linear Ribeirinho Estuário Tejo. A intervenção contempla a ampliação do cais já existente, de modo a permitir a acostagem do barco varino 'Liberdade'. Está também prevista a reabilitação de dois pontões existentes e a construção de um parque de estacionamento com 36 lugares. A valorização do espaço verde implica a plantação de árvores e arbustos ao longo da ciclovia. Para garantir maior comodidade aos utentes do parque, haverá equipamentos de recreio infantil, aparelhos para fitness inclusivo, bebedouros e estacionamento para bicicletas. (in jornal Público, jornal diário impresso, por João Saramago a 28 de maio de 2017)

Antes da demolição do edifício alguns comentários ao estado do edifício surgiram em blogues na internet. Célia Brás é uma das *bloggers* que denuncia o estado da estrutura do edifício e lança o seguinte *post* em tom de apelo a que alguma medida se tomasse:

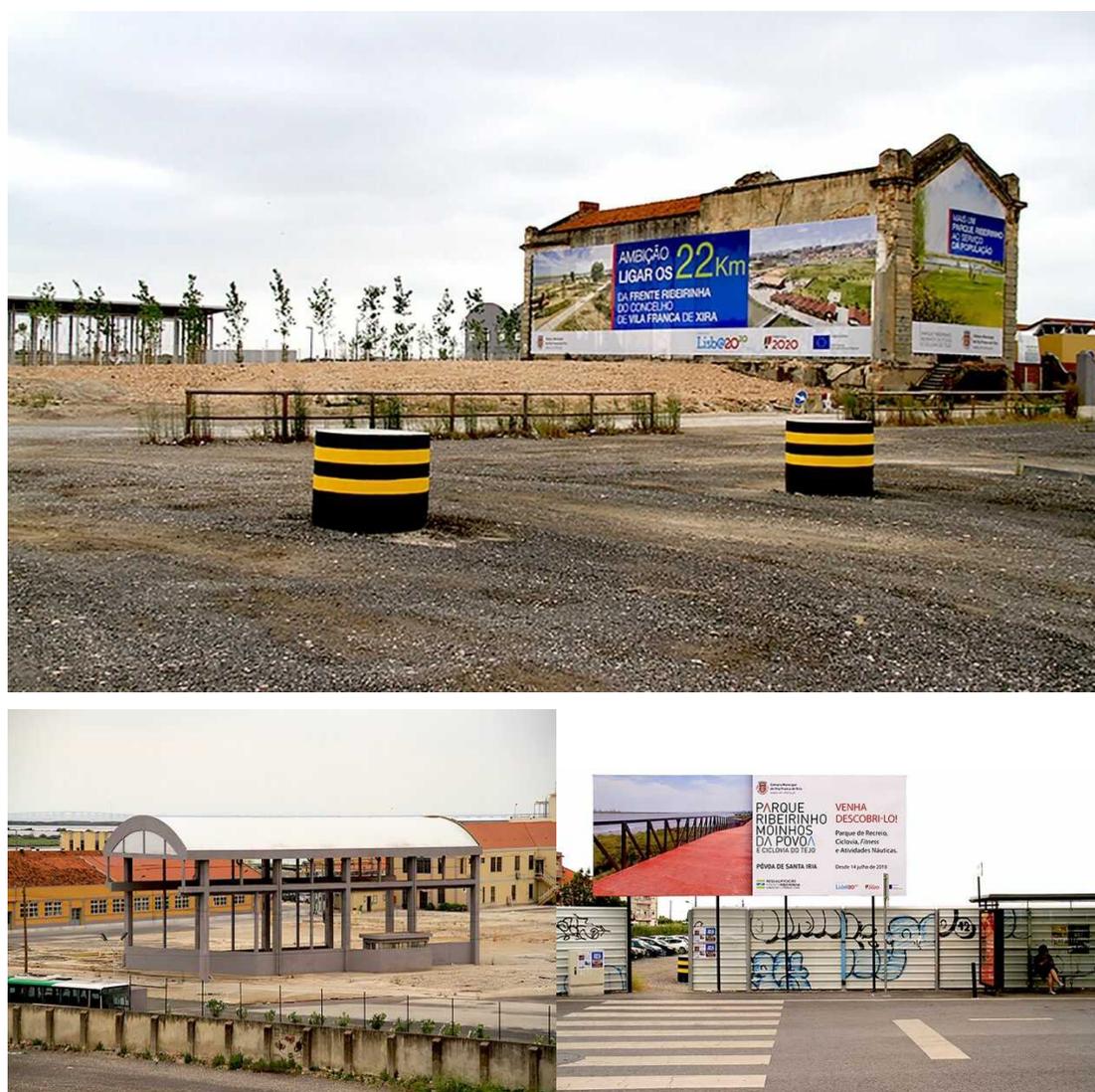
Mais uma fábrica abandonada, desta feita na Póvoa de Santa Iria, a Fábrica de Moinhos. Foi construída em 1877, possuindo na época maquinaria moderna onde a farinha era produzida por um processo em cadeia que utilizava os quatro andares como uma "linha de montagem". Foi ainda modernizada com motores elétricos nos anos 50 do século passado para 30 anos depois ser abandonada. Vi fotos tiradas em 2010 e comparando com o que vi hoje a degradação é notória. Havia portas onde hoje não há, havia chão de andares onde hoje não há, havia vigas que sustentavam o edifício e hoje já não há. Sei bem no que me meto quando visito estes sítios, tomo os devidos cuidados. Mas não só nem todos os que lá vão têm cuidado (vi entrar dois miúdos que talvez tivessem 12 anos e subiram as escadas que eu, e os que me acompanhavam, tivemos o bom senso de não subir) nem têm tão boas intenções quanto eu. A fábrica sofreu um incêndio anos depois de ter sido abandonada, não consegui informações sobre o mesmo, mas a verdade é que basta uma ponta de cigarro.

As informações que aí exponho foram vistas na internet, nomeadamente num conhecido blogue, que por sua vez as obteve junto da Câmara Municipal de Vila Franca de

Xira que se disponibilizou a dar as informações, mas eu questiono-me do que já fez por este edifício. Sou ingénuo nestas coisas, o edifício terá tido dono, este abandonou-o, não deveria a C.M. tomar medidas? Quanto mais não seja porque atualmente o edifício está aberto para qualquer pessoa entrar, é realizada uma feira no seu exterior, vivem lá pessoas... todos em risco. (BRÁS, online, 2014)

No entanto a Câmara Municipal de Vila Franca de Xira derrubou o edifício principal durante o ano de 2017, deixando o bloco mais a sul intacto. Para a área ribeirinha foi projetado um parque urbano incluindo espaços verdes e uma escola náutica.

Figura 33 - Fábrica Moinhos de Santa Iria: Atualidade



Legenda: Susana Anágua, fotografia, 2018.  
Fonte: Susana Anágua

No passado 14 de julho de 2018, parte do projeto do parque urbano e a escola náutica foram inaugurados ao público.

No local e tentando saber a opinião dos mais próximos, aqueles que ali vivem faz muito tempo tive a oportunidade de perceber que a população em parte parece estar satisfeita pois a Póvoa, dita parte velha, não tinha qualquer espaço de lazer. No entanto ninguém responsável pela demolição do edifício soube explicar à população porque foi o mesmo destruído e as razões da desistência do projeto inicial prometido, o dito Núcleo Museológico da Indústria<sup>46</sup>.

Moinho Fluminense, situado na cidade do Rio de Janeiro foi edificado em 1887 (precisamente 10 anos depois da fábrica Moinhos de Santa Iria, em Portugal), tendo sido a primeira fábrica de moagem de trigo do Brasil, constituindo assim um precioso marco de valor patrimonial e histórico para a cultura brasileira.

Figura 34 - Fábrica Moinho Fluminense



Legenda: Autor desconhecido, imagem histórica.  
Fonte: <http://ruinarte.blogspot.com/>

---

<sup>46</sup> Em 2004, as freguesias de Póvoa de Santa Iria e Alverca disputavam o Núcleo Museológico da Indústria do concelho de Vila Franca de Xira. A balança tombava para o lado da Póvoa. Em outubro desse ano num pequeno texto publicado nas páginas centrais do Boletim Municipal, ilustrado com uma fotografia antiga de uma unidade industrial, era defendida a localização na Póvoa de Santa Iria, enquadrada na recuperação de um antigo edifício que seria aproveitado para outras finalidades.

É composto por um conjunto arquitetônico de 5 edifícios ainda hoje situados no bairro da Gamboa<sup>47</sup> no centro da cidade do Rio de Janeiro e cujo alvará de funcionamento foi assinado pela Princesa Isabel, filha de um Rei irmão do português, de D. Fernando II, e ainda pertencente ao ramo da casa de Bragança.

Segundo o historiador brasileiro Maurício Santos, a cidade do Rio de Janeiro ainda era muito precária quando a fábrica foi inaugurada, com maquinarias e técnicas tão avançadas que trouxe à cidade um avanço considerável de modernização. Até à data o Brasil importava todos os grãos moídos de cereais. Assim a Moinho Fluminense passa a ser a primeira fábrica de moagem de trigo do Brasil.

As instalações da própria fábrica foram alvo de tomadas políticas, sendo que em 1893, o ministro da Fazenda, Rui Barbosa, se escondeu dentro do edifício para evitar a ira de marinheiros que tinham aderido à Revolta da Armada, contra o governo do então presidente Floreano Peixoto. Anos mais tarde uma outra manifestação se fez acontecer perto da fábrica, em 1904, quando a população montou barricadas junto ao edifício durante a Revolta da Vacina.

A fábrica é então vendida, em 1914, à multinacional de alimentos e agronegócios, a Bunge<sup>48</sup>. Desde então a empresa assumiu o controle da Moinho Fluminense chegando até em 2011 a reformar todo o prédio com intenções de preservar e ou transformar. O Centro de Memória da “Bunge” possui uma boa cronologia histórica da fábrica, revelando assim um interesse em manter o patrimônio da mesma. No entanto, em 2013, decidiu negociar a venda do antigo e histórico edifício e mudar os seus negócios para Duque de Caxias.

---

<sup>47</sup> A Gamboa é um bairro da Zona Central da cidade do Rio de Janeiro, no Brasil. Localiza-se na Zona Portuária da cidade. Hoje é lugar de comércio, de indústrias e de residências de classe média baixa. No entanto na entre o final do século XVIII e parte do século XIX, a Gamboa foi um lugar aprazível e pitoresco, escolhido pela aristocracia e por gente abastada do Rio de Janeiro como local para suas chácaras e palacetes devido à proximidade com o mar e ao mesmo tempo com a cidade mais central. A palavra "gamboa" significa tanto "marmelo" quanto um remanso no leito dos rios, dando a impressão de um lago. O segundo sentido do termo se assemelha ao aspeto físico do bairro, que se localiza numa zona de águas mais calmas da Baía de Guanabara.

<sup>48</sup> A Bunge é uma multinacional de agronegócio e alimentos, presente no Brasil desde o início do séc. XX e de origem holandesa. Fundada em 1818 em Amsterdão e hoje em mais de 40 países, é neste momento a principal empresa do ramo agroalimentar e a terceira maior exportadora no Brasil.

Figura 35 - Localização da Fábrica Moinho Fluminense



Fonte: Google Earth, 2018.

Duas empresas de engenharia compraram a área da “Bunge” e decidiram fazer um grande e moderno complexo empresarial, residencial e hoteleiro, aproveitando o recente destaque da Zona Portuária. Os trabalhos já começaram e a tendência é que no próximo ano algumas obras estejam concluídas, como um hotel com aproximadamente 200 quartos e um prédio de 20 andares de salas comerciais. Unindo tradição e inovação, o Rio de Janeiro constrói ainda mais história. (in Publicação online, diário do Rio, Filipe Lucena, 21-02-2017)

Figura 36 - Fábrica Moinho Fluminense: Atualidade



Legenda: Susana Anágua, fotografia, 2018.  
Fonte: Susana Anágua

Figura 37 - Projeto Porto Maravilha



Legenda: Projeto de requalificação da zona Portuária do Rio de Janeiro  
Fonte: <https://www.rafarquitetura.com.br/projetos/moinho-fluminense/>

### 3.7 A Reconversão

Constitui um dado adquirido há mais de um século que a necessidade da preservação de certos elementos do património industrial ocorre quando a função a que se destinavam deixa de existir ou caso a fábrica se desloque para um qualquer outro espaço.

Passaram a ser vistos como objetos de alto valor histórico ou artístico, considerados ímpares na fisionomia de uma cidade ou região e, por isso, fundamentais para a caracterização da identidade nacional, regional ou local.

A reconversão da ruína industrial em equipamentos culturais é complexa e exige verbas e disponibilidades por parte das empresas que, muitas das vezes, não é viável. Dada essa dificuldade, a venda da ruína tem vindo a ser cada vez mais uma opção na perspetiva da transformação em modelos imobiliários ou comerciais.

No entanto, também assistimos à requalificação das cidades, especialmente quando existe uma zona ribeirinha ou marítima (o caso de Lisboa e do Rio de Janeiro) através da reconversão dos edifícios industriais em museus e de forma mais expansiva em polos culturais.

É importante ver a ruína industrial de uma forma não isolada e, só assim, com uma visão mais ampla e utópica, em relação à preservação da área total e não apenas do edifício em si.

Após as destruições massivas da 2ª Guerra Mundial surgiu o fenómeno de reconstrução e expansão urbana acelerada e, com ela, a consciência de uma preservação do património construído, não de forma isolada, mas sim nos seus conjuntos urbanos. Este pensamento mais alargado veio colmatar uma visão estreita da preservação do património e, só nesta escala mais ampla, se inicia a abordagem da reutilização da ruína.

Se por um lado, o investimento na requalificação de uma área industrial em equipamentos culturais é elevado, por outro, encontrar investidores privados para edifícios de grande porte também nunca foi fácil. No entanto, os espaços industriais convertidos em sistemas de *co-working*, *co-living*, lojas, restaurantes, livrarias etc. têm vindo a aumentar consideravelmente, e de forma bem-sucedida. Muitas das vezes são espaços sem grandes investimentos por parte das prefeituras das cidades. Os armazéns que outrora serviam à indústria e ao armazenamento, são hoje negociados com as empresas proprietárias e transformados em espaços culturais, associações de educação ou produções ao nível do design de autor.

Em Portugal, estes espaços proliferaram com velocidade nos últimos 10 anos e não só na grande metrópole como também em algumas outras cidades, bem fora do mapa mais turístico ou financeiro.

De facto, o primeiro complexo a surgir foi em Lisboa; a LXFactory abre portas no ano de 2008, em plena crise económica europeia.

É no ano de 1846 que a Companhia de Fiação e Tecidos Lisbonense, um dos mais importantes complexos fabris de Lisboa, se instala em Alcântara. Esta área industrial de 23.000m<sup>2</sup> foi nos anos subsequentes, ocupada pela Companhia Industrial de Portugal e Colónias, tipografia Anuário Comercial de Portugal e Gráfica Mirandela.

Uma fracção de cidade que durante anos permaneceu escondida é agora devolvida à cidade na forma da LXFACTORY. Uma ilha criativa ocupada por empresas e profissionais da indústria também tem sido cenário de um diverso leque de acontecimentos nas áreas da moda, publicidade, comunicação, multimídia, arte, arquitetura, música etc. gerando uma dinâmica que tem atraído inúmeros visitantes a redescobrir esta zona de Alcântara.

Em LXF, a cada passo vive-se o ambiente industrial. Uma fábrica de experiências em que se torna possível intervir, pensar, produzir, apresentar ideias e produtos num lugar que é de todos, para todos. (*In site LxFactory, 2008*).

Figura 38 - LX Factory



Legenda: Autor desconhecido.

Fonte: [https://www.123rf.com/photo\\_141806295\\_tourists-and-visitors-walking-down-popular-lx-factory-art-district-in-lisbon.html](https://www.123rf.com/photo_141806295_tourists-and-visitors-walking-down-popular-lx-factory-art-district-in-lisbon.html)

A VIARCO, uma antiga fábrica de lápis e material riscador variado, com história desde 1907, abre e ressuscita o seu funcionamento por conta da abertura de uma parte da sua antiga estrutura a residência de artistas plásticos.

A VIARCO, localizada em S. João da Madeira, na região norte de Portugal, é hoje um dos mais mediáticos lugares de Arte, com programas culturais associados à educação, divulgação e apoio às artes contemporâneas.

Figura 39 - Fábrica Viarco: Residências artísticas

24 • Público • Domingo 5 Outubro 2008

**Local**

*Tecnopolis é o blogue do PÚBLICO sobre o mundo digital [blogues.publico.pt/tecnopolis](http://blogues.publico.pt/tecnopolis)*

---

## Fábrica de lápis Viarco criou laboratórios de ideias para testar produtos e lançar os artistas-inquilinos

**Sara Dias Oliveira**

Única fábrica de lápis portuguesa cede instalações para criações artísticas e para conviver com criativos

• «Estamos a criar *ateliers*, a dar oportunidade a artistas de terem um espaço de trabalho sem custos, onde possam ganhar traquejo e operacionalizar uma ideia de negócio.» José Miguel Araújo, gerente da Viarco, de São João da Madeira, a única fábrica de lápis em Portugal, andava com o projecto na cabeça há mais de três anos. Chegou a hora de colocá-lo em prática.

Os 500 metros quadrados da antiga fábrica de chapelaria, que encerrou em 2000, instalada no complexo industrial da Viarco, têm uma nova missão. O espaço conserva algumas das antigas máquinas de chapéus e de

José Miguel garante que há vantagens por todos os lados. Os artistas têm um lugar para criar, a empresa testa produtos antes de os introduzir no mercado. A Viarco respira um ambiente artístico e os novos projectos colam-se a uma marca nacional.

«Os *ateliers* funcionam como uma rampa de lançamento de artistas, vamos testar e fazer experiências com o material da Viarco. Além disso, o contacto com gente criativa é sempre uma ponte para mais projectos», explica o responsável. A Viarco pode ainda perceber quais as reais necessidades dos artistas que precisam do seu material para esboçar, para trabalhar. «É uma forma fantástica de comunicação em que, no final, todos ganham: os artistas, a empresa, a comunidade», sublinha José Miguel.

O designer de moda Pedro Alves e o artista plástico Ricardo Pistola são os primeiros inquilinos da Viarco, sem renda para pagar ao final do mês. Derram retoques na pintura, varreram

artística. «É um espaço fantástico, é uma ilha dentro de São João da Madeira. Tenho aqui condições que não tive em outros sítios», garante Pedro

UMU e que trabalhou na Hugo Boss em Itália. Levou duas máquinas de costura de casa, está a pensar aproveitar as que pertencem à fábrica an-

materiais, fazer impressões, personalizar produtos.

O pintor Ricardo Pistola já colocou mãos à obra. Há lápis e grafite da Viarco na sua bancada de trabalho, nesta sua segunda morada artística. «O espaço é bom, tem boa luz e dá para trabalhar à vontade». Na sua agenda está a organização de exposições através de parcerias com outros artistas. Os contactos já começaram.

**BD na Amadora**

*Histórias do Lápis Mágico* é a primeira banda desenhada produzida integralmente pela Viarco. As mais de 50 páginas coloridas com lápis de cor serão apresentadas no 19.º Festival Internacional de Banda Desenhada da Amadora, de 24 de Outubro a 9 de Novembro. Quilo é o menino que, numa visita à Viarco, encontra um lápis com poderes especiais. Uma aventura com várias personagens que, no futuro, podem ganhar forma a três dimensões. Os desenhos são de Rui



**Os criadores residentes são inquilinos mas não pagam renda**

Legenda: Sara Dias Oliveira, Artigo, 2008.

Fonte: Fotografia ao Jornal

Hoje a VIARCO recebe a Bienal de Arte Contemporânea de Vila Nova de Cerveira, além de se ter associados a várias Universidades e de as potenciar, acolhendo dezenas de artistas plásticos em residência. Os seus produtos são também dos mais vendidos em Portugal, voltando a ser uma fábrica com atividade consistente no mercado.

Por todo o mundo este fenómeno da reconversão tem vindo a crescer como forma de requalificação das zonas industriais em ruína, que ainda permanecem nas cidades.

Recentemente a Dominó Sugar, antiga fábrica de açúcar localizada em Brooklyn, Nova Iorque, depois de muitos projetos e especulação imobiliária, foi reconvertida num grande parque de lazer e entretenimento.

Os exemplos são muitos e seria todo um capítulo bastante vasto dedicado ao tema. Em Portugal, de norte a sul, temos fábricas como a Cimpor que, ainda em plena atividade laboral e sem nunca terem corrido risco de fechar, entenderam já necessidade de criar núcleos museológicos e educacionais em suas instalações. A Mundet, no Seixal, a Fábrica da Pólvora, em Algés, ou mesmo a LxFactory, no coração da cidade de Lisboa, são exemplos de reconversão de sucesso. Se pode até referir um dos primeiros espaços no Rio de Janeiro que partiu da ocupação da fábrica de chocolate, Bhering, no bairro de Santo Cristo, dedicado agora às artes plásticas e ao design.

No entanto gostaria de voltar a referir a construção do arquivo poético no campo das artes plásticas. O artista em pesquisa no terreno industrial, como prática artística que acontece antes da reconversão do espaço. Apresento agora um caso específico em Portugal, o da antiga fábrica de cortiça, datada de 1905, que foi alvo de uma intensa pesquisa, após quase 40 anos de abandono, pela ilustradora científica, Mafalda Paiva.

### **3.8 Entre a ficção e a realidade - Uma prática artística**

Quando um artista se interessa por um espaço esse lugar passa a ser a matéria-prima e mais tarde obra de arte.

Marcel Duchamp (1897-61), em várias conferências que realizou nos Estados Unidos, apresentava o ato criativo como um processo em que o artista trabalha a obra de arte a partir de um sistema de osmose, transferindo sentido ao espectador, seja através do uso do pigmento, do mármore ou de um piano<sup>49</sup>.

No encontro com o espaço da ruína industrial, o artista imediatamente começa a construir sentidos a partir da sua relação com o lugar, sejam eles a partir da informação histórica da fábrica ou dos vestígios remanescentes. É através desse processo osmótico de que falava Duchamp, que os sentidos produzidos são transferidos para o suporte de registo, seja ele fotografia impressa, digital, projetada, ou de carácter fílmico.

Mafalda Paiva é designer de equipamento com pós-graduação na área das ciências, desenvolvendo o seu trabalho no campo da ilustração científica. A artista vai-se interessar

---

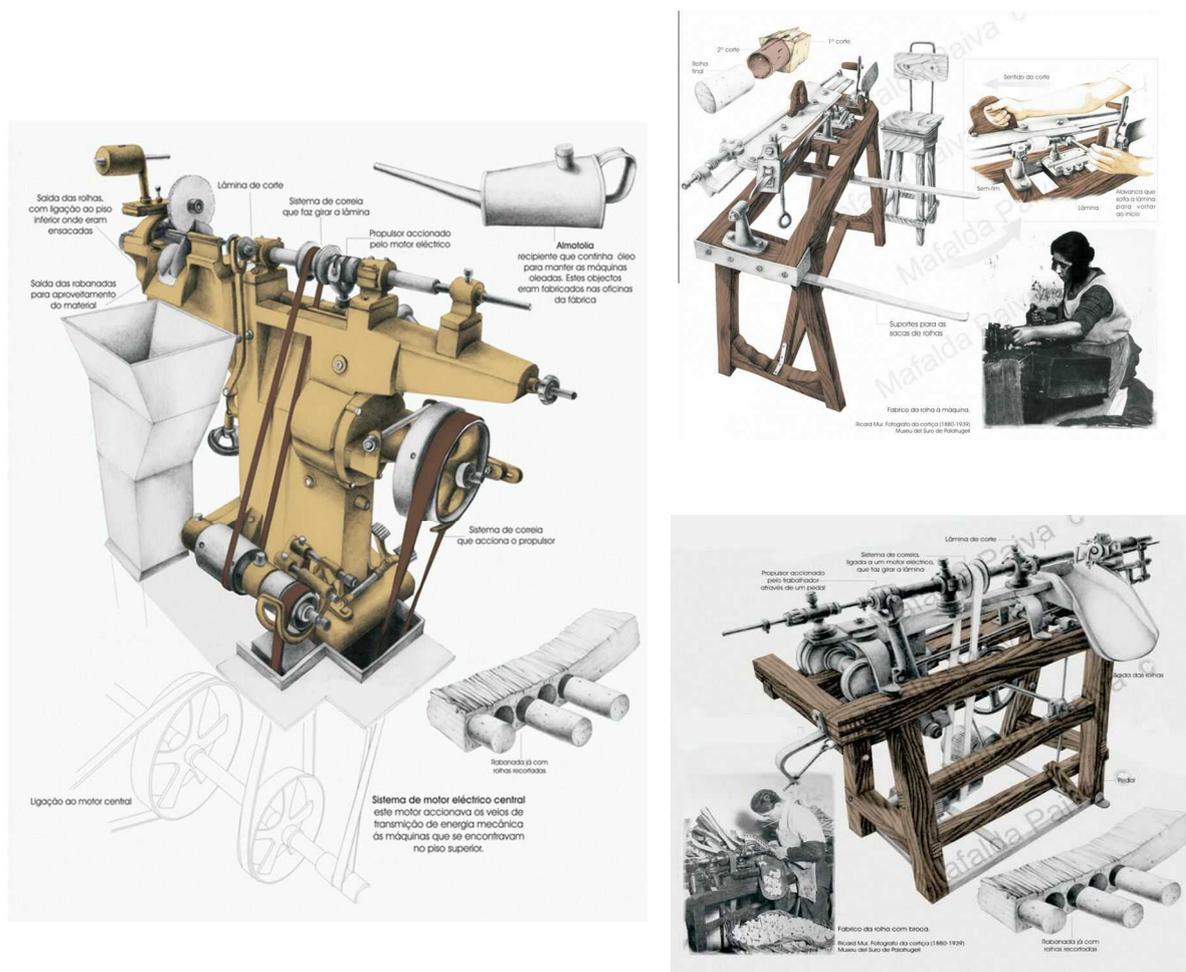
<sup>49</sup> This phenomenon is comparable to a transference from the artist to the spectator in the form of an esthetic osmosis taking place through the inert matter, such as pigment, piano or marble. (DUCHAMP, 1957-61).

pela fábrica Mundet, no Seixal, Setúbal, desde o seu fechamento ainda no final dos anos 80, mas foi bem mais tarde que teve oportunidade de explorar os seus edifícios e vestígios.

M. Paiva fez um estudo arqueológico a partir das localizações dos equipamentos mobiliários e das máquinas que ainda permaneciam no lugar, mas vai mais além, pois remontou o processo de trabalho e produção através de fotografias antigas pertencentes à empresa e de outras empresas similares na Europa. Em entrevista revela a sua dificuldade em encontrar documentação e, por isso, a necessidade de viajar até França para obter documentação histórica e visitar maquinarias do mesmo modelo que lhe permitissem desenvolver o desenho científico. A artista operou no domínio da verdade.

Como refere Defim Sardo (2017) anteriormente, o artista contemporâneo se vai munir de documentação e pesquisa para criar sentido para a obra. No caso aqui exposto, no entanto, e perante a inexistência de acervo físico da fábrica, os desenhos das maquinarias de M. Paiva não deixam de ser uma ficção.

Figura 40 - Heritage Machines



Legenda: Mafalda Paiva, desenho de ilustração científica, 2018.  
Fonte: Mafalda Paiva

### 3.9 O arquivo Poético

#### Moinhos de Santa Iria e Moinho Fluminense

O arquivo poético guarda a ficção e a realidade. Alguns papéis, apanhados em 2011, do chão quando ainda a ruína da fábrica do Moinho de Santa Iria estava acessível a quem quisesse entrar. O espaço estava abandonado e vandalizado e assim ficou por mais 7 anos. Registei em um vídeo, o edifício e editei de forma a trazer alguma atmosfera e poesia a um espaço cadáver, relacionando-o com a vida e ciclo das marés do rio Tejo. O arquivo poético é uma narrativa aberta e em 2018 quando fiz nova visita ao local retomei os registos, agora do enorme terreno vazio e do fantasma do edifício e acrescentei algumas fotografias, que preenchem o interior desta caixa em inox.

Penso no arquivo poético não só como uma caixa que armazena coisas, documentos, imagens, objetos ou vídeo, mas vejo a sala de uma exposição, num museu, numa galeria, ou em qualquer lugar onde a obra de arte se dá a mostrar, pode ser um arquivo.

Na exposição que se seguiu, MNAC- Chiado, mostrei uma sala arquivo poético.

Figura 41 - Moinhos de Santa Iria: Arquivo poético



Legenda: Susana Anágua, caixa/escultura/fotografia/documentação histórica, 2018.

Fonte: Susana Anágua

Em 2017 fui convidada, pelo curador Celso Martins, a expor no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, em Lisboa. Vi aqui uma oportunidade de juntar alguma da pesquisa e poéticas deste percurso que tem vindo a acontecer desde 2014.

Percebi que gostaria de tratar, não só do lugar da indústria, mas também sobre o campo de atuação, em que é permitido ao artista deambular entre a ficção e a realidade das coisas.

À mostra chamei-lhe “Desterro” e na grande sala que me foi oferecida apresentei quatro obras que se uniam e complementavam no sentido de se darem a ver como uma grande instalação, um arquivo poético.

A palavra é aqui corpo imaterial de sentido de deslocação, deportação, mudança de lugar, transformação ou exílio, contexto das indústrias existentes ao longo do rio Tejo, no contexto da fé e da ficção.

A questão foi trabalhar a imagem da suspensão temporal, física e espiritual.

“Desterro” é um projeto multidisciplinar que faz relacionar a memória industrial do Tejo com a memória histórica e toponímica de uma localização particular da cidade de Lisboa, aquela que, na zona dos Anjos ganhou o seu nome por causa do Hospital de Nossa Senhora do Desterro. Partindo, da palavra desterro pela sua condição de topónimo, mas também enquanto sinónimo de deslocação, deportação ou exílio, Susana Anágua empreende uma viagem em torno de um conjunto de edifícios e estruturas industriais da cintura industrial ribeirinha da cidade cuja vocação foi mudando ao longo dos anos e cujo destino parece atualmente suspenso e entregue à sua própria entropia. (MARTINS, 2017).

O ponto de partida foi o Hospital do Desterro, localizado no centro da cidade e desativado desde 2007.

Na sala estavam: uma escultura/caixa de luz em metal e desenhos de papel carbono, nove telas de fotografia digital, com oito fotografias e um vídeo, e ainda uma projeção de vídeo com cerca de 150cmx100cm, com música de Paulo Sousa. O espaço estava escuro e a sua atmosfera era pela luz que emanava de cada obra.

O Hospital do Desterro tem uma cronologia histórica interessante, pois mesmo antes de se transformar em núcleo hospitalar era o Convento do Desterro (1591), dedicado à Nossa Senhora do Desterro e mais tarde, já no séc. XIX, numa vasta história, o edifício é anexado ao Centro hospitalar da zona central de Lisboa. O mesmo fechou definitivamente em 2007, tendo vindo desde então a ser alvo de especulação imobiliária e de vários projetos de reconversão, sem início até à data.

Em 2015, foi anunciado na imprensa que o antigo hospital abrirá portas como “centro experimental aberto para o mundo”, na primavera de 2016. O promotor, a Mainside – que tem no currículo projetos como a LxFactory e a Pensão Amor – está a reabilitar o edifício e projeta um novo conceito de alojamento, inspirado nas celas monásticas, e um centro de medicinas alternativas, que incluirá uma biblioterapia para “ajudar à cura” através dos livros. Deverá abrir portas, por fases, como espaço multifunções “aberto para o mundo”, onde hotelaria, restauração, saúde e comércio se vão conjugar. (*in* Wikipédia, 2015).

Figura 42 - Hospital do Desterro



Fonte: <https://www.publico.pt/2018/12/15/local/noticia/nova-vida-hospital-desterro-comece-meados-2019-1854790>

Já tinha visitado o edifício em 2012, obtive imagens fotográficas e pequenos registos videográficos, mas só em 2017 tive a oportunidade de retomar as pesquisas e voltar ao hospital.

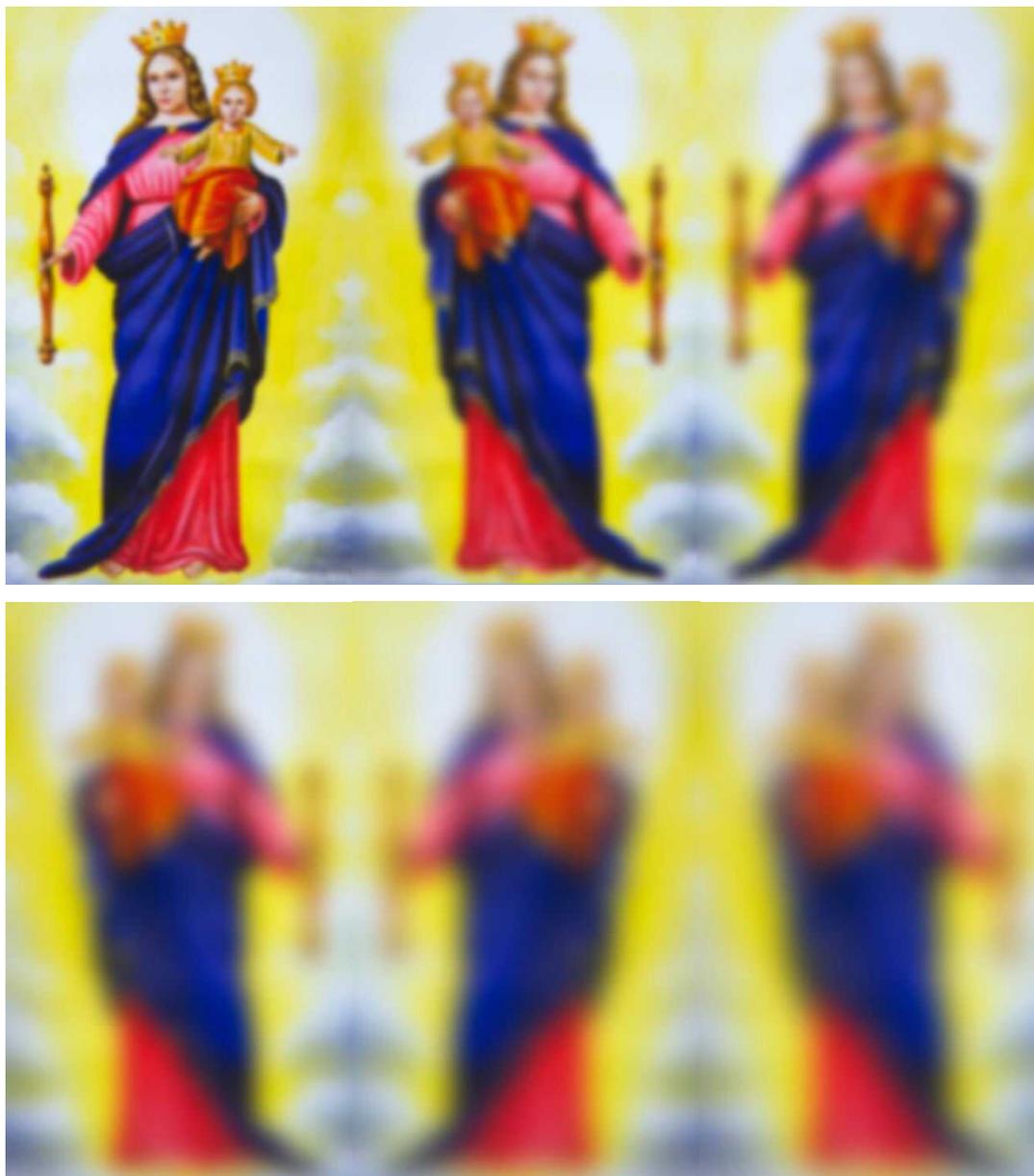
Fez sentido tratar a realidade do espaço com a atmosfera imaterial que ainda se faz sentir no mesmo. O convento ainda lá está! A fé dedicada à Nossa Senhora do Desterro<sup>50</sup> faz-

---

<sup>50</sup> A imagem de Maria, como Nossa Senhora do Desterro, é a da fuga para o Egipto simbolizando a devoção dos refugiados, os que não tem Pátria, os que não tem esperança no futuro. Como os milhões de brasileiros que saem do país em busca de uma vida melhor. Ou os milhões de refugiados da guerra pelo mundo. Nossa Senhora do

se sentir nos mais pequenos detalhes do espaço, uma imagem sacra aqui e acolá, alguns detalhes da arquitetura etc. Todas as obras da mostra só podiam acontecer neste campo, muito ambíguo, entre a ficção da fé e a realidade da matéria.

Figura 43 - Nossa Senhora do Desterro



Legenda: Susana Anágua, imagens *still* vídeo, 2017.  
Fonte: Susana Anágua

---

Desterro é a padroeira dos que tiveram que deixar sua Pátria para procurar trabalho em outro lugar ou se refugiaram em outras terras. Na Itália, ela é a *Madona degli Emigrati*, a Mãe dos imigrantes.

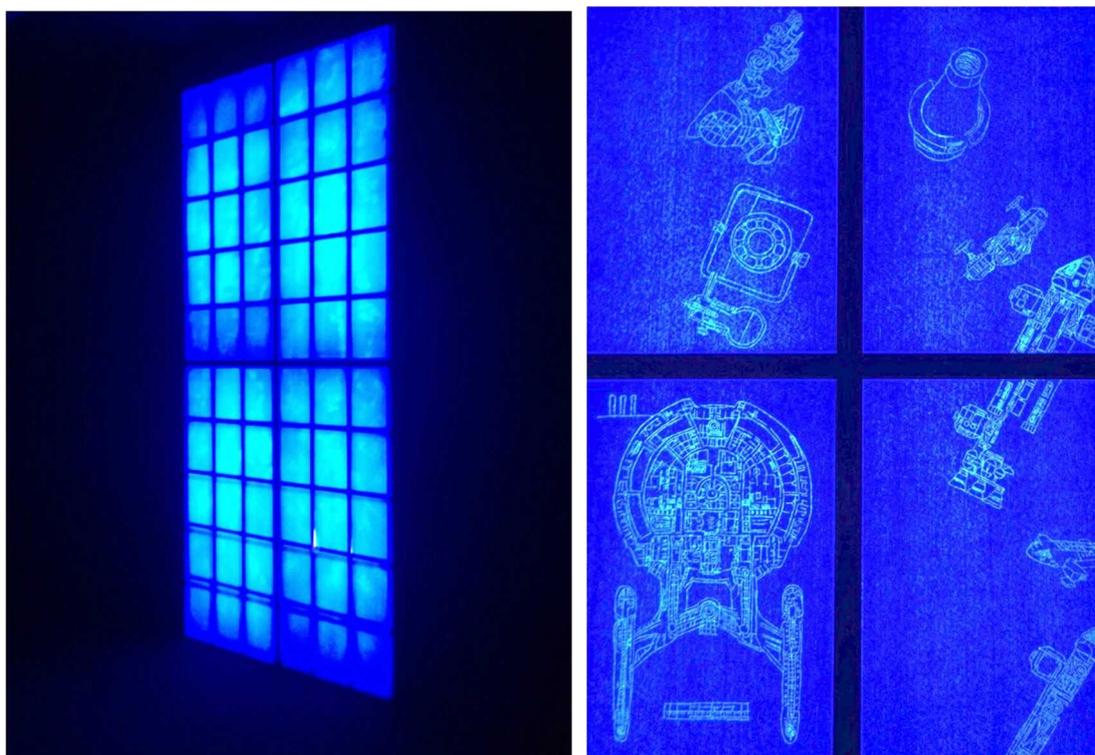
O que têm em comum Maria, personagem bíblica em fuga para o Egito, vários edifícios fabris abandonados, um túnel do metro de um aeroporto e uma nave espacial desenhada para o filme de Stanley Kubrick?

O Desterro - Da fé, do corpo no espaço, do movimento, e da ficção científica ... Como escreveu Celso Martins no catálogo da exposição: “Nesta exposição, uma imagem de Nossa Senhora do Desterro digitalizada e projetada em vídeo, dá-nos as boas-vindas para a seguir se mostrar um conjunto de imagens alternadamente estáticas e em movimento que evocam locais como o Hospital de Nossa Senhora do Desterro, a Fábrica Nacional ou o complexo industrial da Quinta da Matinha. Alargando o âmbito da ideia de desterro, inclui-se ainda a imagem de uma pintura de 1868 do artista brasileiro Bruggemann com uma vista da antiga cidade do Desterro, atual Florianópolis, capital do estado de Santa Catarina, povoação que foi destino de migrantes e exilados e é hoje um importante centro turístico brasileiro. Este périplo fica concluído com um painel de desenhos iluminados que recolhem fragmentos das outras imagens realizadas em papel químico, material outrora muito utilizado para reproduzir documentos na atividade industrial e que, também ele, se tornou anacrónico.

Ao cruzar, diferentes tempos, ora iluminados por desejos de progresso, ora atingidos pela decadência, a exposição propõe um fluxo visual e linguístico no qual se surpreende a mudança histórica nos seus movimentos contraditórios e paradoxais.” (MARTINS, 2017).

Para a grande caixa de luz, com 3m de altura e 1,80 de largura, foram feitos 60 desenhos em papel carbono A4 com as mais variadas imagens de fábricas abandonadas, ao longo da zona ribeirinha de Lisboa, de elementos soltos de maquinarias fabris, da Nossa Senhora do Desterro e de naves espaciais retiradas de filmes de ficção científica, à qual chamei de ATLAS.

Figura 44 - Atlas



Legenda: Susana Anágua, caixa de luz/escultura, 2017.

Fonte: Susana Anágua

Das oito imagens de ruínas industriais expostas em sequência na parede, acrescentei, de forma desterrada, um vídeo em *loop* feito nos túneis no metrô para o aeroporto de Washington DC, nos EUA. A introdução deste elemento visual, algo perturbador na sequência de imagens alinhadas pela geografia da zona portuária de Lisboa, visava criar um buraco temporal, espaço para a ficção de um não-espaço de transição que é viajar no metrô e, em especial, para um aeroporto.

Figura 45 - Gate A to C



Legenda: Susana Anágua, imagem still vídeo, 2016.  
Fonte: Susana Anágua

O vídeo também tem uma relação poética com a história mitológica de Antígona, que perante a morte de seu irmão, embarca na missão de o enterrar na cidade contra a vontade do governador e, assim, se condena à própria morte.

A música composta por Paulo Sousa foi uma interpretação deste ao tema do desterro. Paulo Sousa dividiu a composição em três atos teatralizados pelas ideias de: permanência no espaço, o deslocamento e adaptação ao novo.

### 3.10 ARCH – Plataforma digital

A necessidade de documentar e mostrar o meu trabalho artístico vai mais além da sua exposição em galerias, museus ou feiras de arte, da fotografia de registo ou de algum site/blogue pessoal.

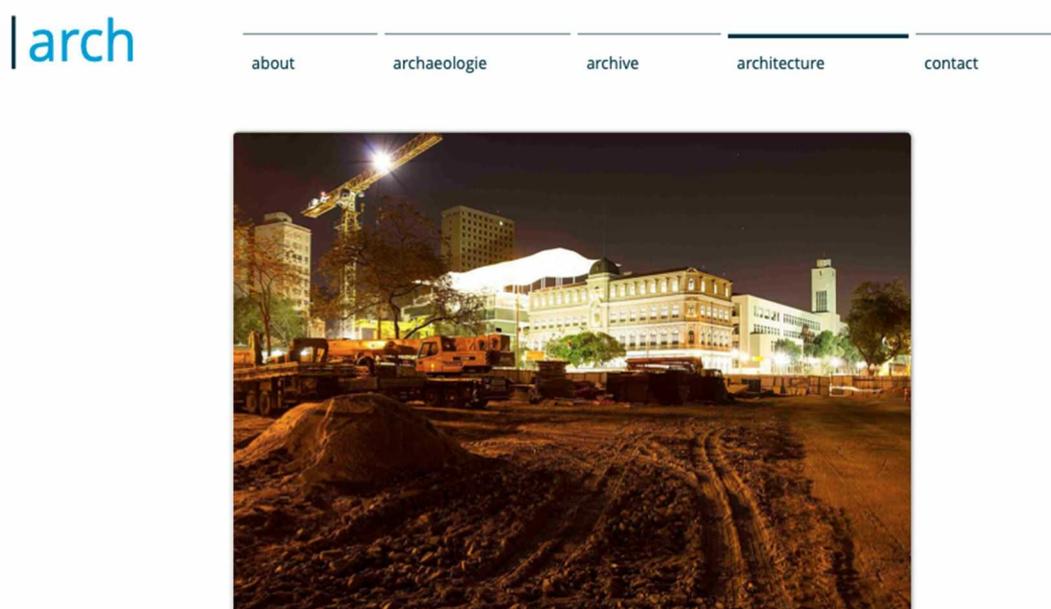
ARCH surge numa vontade de juntar pessoas, que assim como eu, são sensíveis ao espaço industrial, seja ele em estado de ruína, em reconversão ou ativo.

O nome desta plataforma nasce da raiz das palavras: Archaeology, Archive e Architecture.

Recentemente tornei-me sócia da APAI – Associação Portuguesa de Arqueologia Industrial e, na ficha de inscrição de sócio, me pediam para preencher um campo com a minha área de atuação. Fiquei meio confusa pois eu não encaixava em nenhuma das opções disponíveis no formulário: não tenho formação em Arqueologia, nem História de Arte, nem tão pouco sou Arquiteta. Acabei por preencher um campo denominado de ‘Outros’ que, penso existir para salvar qualquer situação.

ARCH pretende ser uma plataforma com uma linguagem e propostas acessíveis que possa agregar empresas e artistas que, consolidar o seu trabalho e entusiasmo pela atmosfera poética dos espaços industriais, criando residências, projetos, produtos ou simplesmente ajudando a abrir portas físicas e de pensamento comuns.

Figura 46 - Arch



Legenda: Susana Anágua, homepage do blog, 2008.  
Fonte: Susana Anágua

O site está dividido em núcleos de atuação, nas áreas da arqueologia, construção de arquivos poéticos e arquitetura, além de uma zona dedicada a residências e projetos com empresas.

São muitos os exemplos de empresas que já partilham os seus projetos com artistas plásticos tais como a Amorim – Cortiças, em Portugal, que se juntou a arquitetos e designers,

a eventos etc. ou as internacionalmente conhecidas Vista Alegre e Bordalo Pinheiro. No entanto fizeram-no de forma maioritariamente comercial, ao nível do produto. A proposta de ARCH vai além dessa relação comercial, estabelecendo um contato mais conceptual com trabalhadores, espaços e artistas na produção da obra de arte no seu campo mais poético.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais do que terminar esta pesquisa é pensar que tudo o que foi apresentado até aqui não tem um fechamento nem conclusões que sejam finais, além dos imensos desdobramentos que poderiam ter sido desenvolvidos e que não foram sequer abordados, por isso, sinto algum desconforto em chamar de considerações finais, notas finais ou até de conclusão. Também não é espaço para novos argumentos nem desenvolver novas ideias, mas sim tentar entender as que foram apresentadas.

O assunto até aqui desenvolvido nasce de uma profunda admiração pessoal e fascínio pela atmosfera da indústria em geral. Todos temos uma natureza recolectora de tudo o que experienciamos e desde muito cedo se tornou clara a vontade de recolher, fixar, registar e partilhar com o outro o meu encontro com estes espaços. A proteção dos lugares da indústria em ruínas e não só, também as constantes descobertas das estruturas fabris mesmo no ativo, moveram o meu processo criativo em torno de muita gente, e de trabalho, que tanto admiro. A Indústria faz a história de um país, das cidades, de uma cultura.

Foi-me evidente tratar a nossa cultura, aquilo nos une, em Portugal e no Brasil, através de uma língua e das suas indústrias.

O contato com pesquisadores na área da disciplina da arqueologia foi fundamental, pela descoberta do esforço diário que fazem. Procuram, identificam, recolhem dados e lutam, junto das entidades responsáveis, pela preservação da ruína industrial como património cultural.

É um esforço de manter a identidade, como se o desaparecimento desses lugares lhes fosse tirando o patriotismo ou a cultura na qual nasceram, onde trabalharam os seus pais, os seus avós e onde vivem. Por cada edifício que não resiste aos efeitos do tempo, à entropia acelerada, ou que é destruído por decisão das prefeituras, são memórias apagadas de vidas passadas que ficam em suspenso, dedicadas somente à nostalgia de um tempo e história que já não existe.

A ruína industrial vai continuar a existir, no seu estado de entropia, os valores dos terrenos e edifícios a sofrer especulação imobiliária, especialmente localizados em zonas marítimas ou ribeirinhas das cidades, e os orçamentos públicos ou privados, nunca serão suficientes para a requalificação rápida dos espaços.

Mas o esforço de mudança já é visível embora, por vezes, de forma lenta, associado a fatores de moda que podem não prometer um futuro estável. É inegável que exista um

movimento, quase mundial, neste momento que se apropria destes espaços em prol de dar à cidade a vivacidade e energia a que chamam de lugares *trendy*, movidos por indivíduos com ideias novas e criativas.

A atmosfera industrial é, sem dúvida, muito particular no sentido em que Kant descrevia o contacto com o sublime da experiência do corpo no lugar, mas é também através da obra de arte que podemos aceder ao seu grau mais poético.

O arquivo poético de atmosfera industrial é a materialização mais aproximada de registo, da construção dita protodumental ou ficcional da experiência e pesquisa do artista.

Essa partilha não deve verdade à História nem faz História, mas pode contar estórias.

## REFERÊNCIAS

- AARONS, Philip; ROTH, Andrew. *Numbers of serial publications by artists*. 1955. ed. Zurique: PPP Editions, 2009.
- ALEKAN, Henri. *Des lumières et des ombres*. Paris: Les Sycomore, 1984.
- ARNHEIM, Rudolf. *Entropy and art: an essay on disorder and order*. Berkeley: University of California Press, 1971.
- ASCOTT, Roy. *Art technology: consciousness*. NY: Intellect, 2000.
- BARBOSA, José. *Para o estudo das origens da indústria em Portugal*. Coimbra: Vértice, 1962.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Nova Vega, 2013.
- BAUDRILLARD, Jean. *The conspiracy of art, manifestos: interviews, essays*. Londres: Autonomedia, 2005.
- BELTING, Hans. *A verdadeira imagem*. Lisboa: Dafne, 2011.
- BELTING, Hans. *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: L&pm, 2018.
- BERGSON, Henri. *Time and free will: an essay on the immediate data of consciousness*. NY: Dover Publications, Inc, 2001.
- CALLEN, Herbert B. *On the theory of irreversible processes*. MIT press. Boston: MIT Press, 1947.
- CARLOS, Barbáchano. *O cinema, arte e indústria*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.
- CAVALCANTI, Mariana; FONTES, Paulo. *Ruínas industriais e memória em uma “favela fabril”*. São Paulo: História Oral, 2011. v. 14.
- CLIFFORD, James. *On the edges of anthropology*. New York: Prickley Paradigm Press, 2003.
- DUCHAMP, Marcel. *The creative act*. Boston: MIT October, 1961.
- EDENSOR, Tim. *The ghosts of industrial ruins, ordering and disordering memory in excessive space*. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1068/d58j>. Acesso em: 2005.
- ENGLER, Gideon. *From art and science to perception, The role of Aesthetics*. Londres: Leonard 27, v. 3, 1990.

FELGUEIRA, Margarida Louro. Trabalho, projeto e património industrial. *In: ENCONTRO NACIONAL SOBRE O PATRIMÓNIO INDUSTRIAL*, 1., 1986, Coimbra. *Anais...* Coimbra: Coimbra Editora, 1990. v.2, p. 335-360.

FLUSSER, Vilém. *A filosofia da Caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: HUCITEC, 1985. v. 4.

FOSTER, Hall. *Gods*. Massachusetts: MIT Press, 2004.

FOSTER, Hall. *The return of real*. London: MIT press, 1996.

FRANCE, Michael; HÉNAUT Alain. Art, therefore, entropy. *Leonard*, Londres, v. 3, n. 27, 1994.

GARGETT, Adrian. *Nolan's memento, memory, and recognition*. New York: CLCWeb, Comparative Literature and Culture, 2002.

GATFIELD, Terry. New Industrial space theory. *Australasian Journal of Regional Studies*, v. 12, n. 1, 2006. Disponível em: <https://www.anzrsai.org/assets/Uploads/PublicationChapter/81-4GatfieldYang.pdf>. Acesso em: 2018.

GIL, Inês. *A atmosfera no cinema*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

GIL, José. *Movimento total, o corpo e a dança*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

GONZÁLEZ-MIRANDA, J. M. *Synchronization and control of chaos: an introduction for scientists and engineers*. Londres: Imperial College, 2004.

GRAY, Robert M. *Entropy and information theory*, Information Systems Laboratory Electrical Engineering Department Stanford University. USA: Springer Verlag, 1990.

HENRIQUES, Isabel. A fábrica da Companhia Cerâmica de Telheiras – Algumas questões de método. *In: ENCONTRO NACIONAL SOBRE O PATRIMÓNIO INDUSTRIAL*, 1., 1986, Coimbra. *Anais...* Coimbra: Coimbra Editora, 1990. v. 2, p. 205-226.

HERCOMBE, Sue. *What the hell do we want an artist here for*. Londres Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

HOKIKIAN, Jack. *The science of disorder, understanding the complexity, uncertainty and pollution in our world*. USA: Los Feliz Pub, 2002.

KENNETT, Green. *Industrial ecology and spaces of innovation, Edward Elgar and Sally Randles*. Londres: Edward Elgar Publishing Limited, 2006.

KENNETT, Hudson. *Industrial archeology: an introduction*. York: Council for British Archaeology, 1964.

KRIVY, Maros. *Transformation of obsolete industrial space as a social and spatial process*. Finlândia: Department of Social Research University of Helsinki, 2012.

LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos, 1974.

- MANOVICH, Lev. *The language of new media*. London: MIT Press, 2001.
- MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Memória das putas tristes*. Lisboa: Dom Quixote, 2005.
- MARTINS, Celso. *Desterro*. Lisboa: MNAC, 2017.
- MATEUS, Luís Manuel. Museus e Arquivos de fotografia: Que fazer com 150 anos de património fotográfico. In: ENCONTRO NACIONAL SOBRE O PATRIMÓNIO INDUSTRIAL, 1., 1986, Coimbra. *Anais...* Coimbra: Coimbra Editora, 1990. v. 2, p. 429-436.
- MATTHEWS, Gareth B. *Santo Agostinho*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- MENEGUELLO, Cristina. *Da ruína ao edifício, neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana*. São Paulo: Analume Fopesp, 2008.
- MOREIRA, Inês. Após a fabrica, novas abordagens à ruína e aos fragmentos pós-industriais. Lisboa: Academia, 2006. *Revista arqa*, v. 112, 2014. Disponível em: [https://www.academia.edu/12111450/As\\_p%C3%B3s\\_a\\_f%C3%A1brica\\_novas\\_abordagens\\_%C3%A0\\_ru%C3%ADna\\_e\\_aos\\_fragmentos\\_p%C3%B3s-industriais](https://www.academia.edu/12111450/As_p%C3%B3s_a_f%C3%A1brica_novas_abordagens_%C3%A0_ru%C3%ADna_e_aos_fragmentos_p%C3%B3s-industriais). Acesso em: 2017.
- MOSCO, Vincent. *The digital sublime, myth, power and cyberspace*. Boston: MIT press, 2004.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Arena Livros, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. *O vestígio da arte*. Lisboa: Arena Livros, 2012.
- NEWELL, Dianne. *Arqueologia industrial y ciências humanas*. Tradução e citação de José Amado Mendes. Lisboa: APAI Arqueologia Industrial e Património Cultural, 1985. (Debats, 13).
- OTT, Edward. *Chaos in dynamical systems*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- PASCAL, Blaise. *Observes in his "Pensees"*. Paris: Disponível em JSTOR 2002.
- PEDROSA, Adriano. *Leonilson, são tantas as verdades*. São Paulo: Edição Projeto Leonilson 1998.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Turbulências da matéria: arte, ciência e indústria. *Revista Dardo*, São Paulo, n. 6, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *The politics of aesthetics, Continuum*. Londres : Continuum, 2009.
- RIBEIRO, António Pinto. *Corpo a corpo – possibilidade do limite da critica*. Lisboa: Cosmos 1997.
- ROCHA, Eduardo. Os lugares do abandono. *Vitruvius Arquitectos*, Lisboa, ano 9, 2008.
- RUSKIN, John; MENEGUELLO, Cristina. *Projetos Contemporâneos em ruínas, o passado compartilhado no presente*. São Paulo: [s.n.], 2008.

SAMPAIO, Maria da Luz. *Da fábrica para o museu, identificação, patrimonialização e difusão da cultura tecno-industrial, prêmio da Associação Portuguesa de Museologia*. Lisboa: APM 2015.

SANTOS, Luísa. *De A a Z, uma exposição de Miguel Palma*. Lisboa: MAAT, 2018.

SARDO, Delfin. *O exercício experimental da liberdade, dispositivos da arte no Séc. XX*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2017.

SCHENDEL, Mira. *No vazio do mundo, Serviço Social da Indústria*. São Paulo: Marca D'Água 1996.

SCHMID, Christian. A teoria da produção do espaço: Em direção a uma dialética tridimensional. São Paulo: GEOUSP, Espaço e Tempo 32 (Online), 2012.

SMITHSON, Robert. *Selected writings*. California: University of California Press, 1996.

SOTO, Jesús R. The role of scientific concepts in art, Oxford, UK. *International Social Science Journal, Sociology, State of the Art*, Londres, 1994.

STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2014.

VIRILIO, Paul. *Speed and politics, an essay on dromology*. Boston: MIT press 1977-1986.

WILSON, Michael. In Reviews, Into the Light. Witney Museum. NY: Frieze 65, 2002. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/light-0> Acesso em: 2018.

ZIEGLER, Ulf Erdmann. *O léxico industrial de Bernd e Hilla Becher, entrevista*. NY: ZUM1, 2011. Disponível em: <http://revistazum.com.br/revista-zum-1/hilla-becher/>. Acesso em: 2018.

ZIEGLER, Ulf Erdmann. O léxico industrial de Bernd e Hilla Becher por Ulf Erdmann Ziegler. *Revista ZUM*, v. 1, 2015. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-1/hilla-becher/>. Acesso em: 2015.

## APÊNDICE A

Numa entrevista ao Prof. Dr. Carlos Fabião, diretor da UNIARQ, da Faculdade de Letras de Lisboa, o mesmo revela algum desânimo na relação ainda muito precária que a disciplina de Arqueologia tem com os lugares da indústria.

SA - Gostaria que me pudesse falar um pouco do processo de trabalho da Arqueologia,

Como se desenvolve o método de investigação sobre um espaço ou vestígio considerado relevante para o preservar?

CF - A questão é complicada, neste momento, no mundo inteiro. Ela reside em saber o que é que é entendível e passível de proteção. A ideia de proteção está muito vinculada ao arcaico, se hoje em dia, por exemplo, se abandonar a AutoEuropa (fábrica de produção de automóveis) não estou a ver que houvesse nenhuma espécie de pulsão ou movimento no sentido de proteger e conservar aquela estrutura da fábrica. No fundo, o grande problema que existe é de carácter ontológico, é a distinção entre o velho e o antigo. O antigo é valorizado e preservado, é objeto de estudo, o velho não. Na própria faculdade temos andado a debater e discutir sobre o destino de um conjunto gigantesco de equipamentos que vão desde a máquina de escrever manual, à elétrica, ao aparelho de visualização de microfilmes e coisas do género, consideradas tecnologias arcaicas, obsoletas, que ninguém usa. Tecnicamente, numa visão institucional, elas são lixo. No entanto, são lixo que constitui uma memória de uma grande instituição.

SA - Então como se procede a essa seleção?

CF - Há uma dimensão, a meu ver, quantitativa.

O método arqueológico é estruturalmente o método científico. Passa pela observação, identificação e registo, essencialmente.

Se pensarmos no património industrial, em sentido estrito, ao que se chama de Arqueologia Industrial, funciona fundamentalmente a partir do conjunto de objetos, insígnias das construções, das tecnologias, mas, sobretudo e cada vez mais, nos projetos.

SA - Como assim os projetos?

CF - Os projetos de construção. Uma fábrica teve um projeto inicial de construção, e em muitos casos, esses projetos sofrem alterações. Se tem uma fábrica com uma grande longevidade, em que vai introduzindo maquinaria nova, vai modificando os espaços, ampliando instalações e se o arqueólogo quer perceber a dinâmica da fábrica tem que a perceber a partir do projeto.

Muita exploração de iconografias. Podemos até dar exemplo no caso concreto do Brasil, muito trabalho feito em torno dos engenhos de açúcar, que são coisas complicadas na medida em que entram no domínio daquilo a que chamaríamos arquiteturas vernáculas, coisas que se fazem sem projeto. Nesse caso o processo da arqueologia tem de ser o inverso, tentar perceber a partir da estrutura quais são os conceitos base que estiveram na origem e subjacentes a uma coisa com aquela configuração. Há depois um duplo problema que se prende justamente com a geometria descritiva, que muitas das vezes quando se lida com ruínas antigas, normalmente são registáveis em plano, com uma leitura em que a arqueologia até há bem pouco tempo funcionava numa forma bidimensional. Tem sido nos últimos anos que, com o aparecimento das novas tecnologias, que se introduziu um registo tridimensional - o que faz toda a diferença. O processo era só feito em plantas e a sua análise, muitas das vezes, não contemplava a parede de uma ruína, por exemplo. A reconstrução do espaço tridimensional é normalmente feita a partir daquilo que frequentemente era bastante negligenciado.

Sendo que o novo, hoje em dia, passa a antigo de uma forma muito rápida, como podemos reconhecer a ponto de decidir a preservação de um determinado edifício ou objeto?

Uma vez mais as novas tecnologias entram na revisão de todas estas questões, no entanto não temos a ilusão de preservar tudo. Mas as técnicas da imagem permitem preservar, passamos a pensar na conservação pelo registo, não se conserva a realidade física, mas um registo rigoroso.

Na conservação pelo registo temos incluídos, por exemplo, no caso de uma fábrica, os registos patentes das maquinarias, das plantas - não só do edifício, mas da tipologia interna da fábrica e locais de trabalho, etc. Pode-se preservar a memória através da imagem, sem ocupar espaço! Tanto é válido para uma fábrica quanto um teatro greco-romano.

SA - Mas o tempo, ou seja, a antiguidade, não influencia muito na valorização que se dá aos edifícios e às ruínas?

CF – É naturalmente esse tipo de pensamento que temos de mudar, pois o valor pode ser identificado mesmo antes do estado de ruína ou risco de desaparecimento.

Em Portugal, um dos grandes problemas até nem é a identificação ou reconhecimento de conservação. O problema é que se assume que se conserva, mas fazem-no sem nenhuma espécie de intervenção e, com o tempo, degrada-se e acabou! Em muitos casos a sensação que temos é que é deliberada a ausência de intervenção, para que nunca se cheguem a gastar verbas.

Quando um espaço é identificado e reconhecida a necessidade da sua preservação, quem pode mover ações para a sua conservação?

O primeiro passo é precisamente a definição de interesse público. Essa definição pode ser de iniciativa popular, todos podem propor a classificação de uma ruína, equipamento, espaço, etc. desde que seja fundamentada. Neste momento pode fazê-lo à DGPC-Direção Geral do Património Cultural. Depois existe um conjunto de comissão onde pessoas avaliam e decreta-se a classificação, mas em caso de empresas e lugares privados não se pode obrigar a investir na preservação. No caso de uma empresa grande, normalmente é mais sensível ao escândalo público, mas por outro lado também ela é mais blindada à resistência do que empresas, às vezes, mais modestas.

SA - Uma última questão neste processo é, quando existe a limpeza dos terrenos de uma fábrica que não se consegue preservar o edifício, o que se deixa no lugar?

Muitas das vezes vejo que são somente as fugas de incineração que todas as fábricas normalmente têm para a queima de resíduos, mas que não mostra propriamente a função ou importância daquela empresa.

CF – Gericamente é o que se definiu que marca a existência de uma indústria, mas sim, é sempre algo genérico. A tendência é dar primazia ao edifício, mesmo sendo requalificado e convertido para outras funções, mas infelizmente nem sempre existem as verbas necessárias ou o retorno, em termos comerciais, que possa viabilizar o investimento.

## APÊNDICE B

Mafalda Paiva é ilustradora científica e doutoranda em arqueologia industrial sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Custódio, fundador da APAI - Associação Portuguesa de Arqueologia Industrial. Numa conversa informal a artista falou-me da sua paixão e pesquisa sobre a antiga fábrica de rolhas de cortiça, a Mundet, no Seixal, Setúbal.

SA – Mafalda fale-me um pouco da sua experiência em terreno industrial.

MP – Na altura em que eu fui para a Mundet a fábrica tinha fechado em 1989, e o edifício já estava incorporado no projeto Ecomuseu, mas ainda fechado ao público.

Grande parte da fábrica estava encerrada, como se o tempo tivesse parado ali. Muita coisa tinha sido vandalizada, pois houve um tempo em que o edifício começou a ser assaltado por marginais. Muita coisa foi roubada nomeadamente máquinas e equipamentos. No entanto havia algum mobiliário deixado para trás, que refletia essa paragem no tempo. Havia cadeiras com casacos dos trabalhadores como se eles tivessem acabado o expediente naquele dia e fossem voltar amanhã de manhã. Os sapatos, os equipamentos, uniformes etc.

Rosa Reis foi uma fotógrafa local que registou tudo, ela fez muita fotografia dessas situações. Hoje em dia já desapareceu tudo, mas ela, sim, entrou na fábrica muito pouco tempo depois do seu encerramento.

Eu trabalhei na prefeitura do Seixal durante 18 anos e acompanhei um pouco todo o processo de reconversão do edifício. Quando comecei o meu mestrado envolvi-me no projeto do Eco-museu e foi quando comecei a lidar mais com o espaço da fábrica. O edifício tinha sido comprado pela prefeitura do Seixal e deram-me livre acesso.

Comecei a ir todos os dias à fábrica e a desenhar as máquinas, cheias de pó, a abrir gavetas e a mexer em tudo o que podia, sem alterar muito a configuração das coisas.

Ainda tentámos ligar pôr a funcionar algumas máquinas, mas sem grande sucesso. A ideia era fazê-las funcionar no museu num núcleo mais educativo.

AS – Teve acesso às plantas do edifício?

MP – Sim, sim tive acesso a tudo, a empresa quando a vendeu à prefeitura deixou todos os arquivos no edifício. Eu tinha registos de todo o percurso da matéria-prima, da localização das máquinas e dos postos de trabalho.

A matéria prima chegava de barco, entrava e nas zonas das caldeiras, no térreo, onde coziam a cortiça, depois subia para o primeiro andar, era trabalhada e enviavam para as tubagens que depois escoava descendo de novo ao piso térreo para a ensacagem. A gravidade nestes modelos de fábrica era muito importante.

Era um sistema rotativo, de alto aproveitamento das matérias, onde até o pó da cortiça era queimado para aquecer caldeiras, produzindo vapor e energia para as máquinas. Era uma fábrica muito completa e autossuficiente. Inclusive fabricavam e desenhavam as suas próprias máquinas. Compraram as primeiras e a partir daí construíram as próximas.

A fábrica era multidisciplinar, tinha salas de desenhos, tipografia, gabinetes gráficos, oficinas de mecânica, serralharia etc.

A produção não se restringia às rolhas, faziam também papéis decorativos a partir da mesma matéria prima, objetos de decoração e móveis, o interior das caricas de garrafas e os filtros dos cigarros que antigamente eram feitos de cortiça, aliás, essa era a grande produção que sustentava a fábrica.

A fábrica fechou por não saber acompanhar a evolução do mercado, os produtos foram mudando, as necessidades outras e o material deixou de ser rentável. Mas foram grandes exportadores de produto em cortiça para os Estados Unidos.

AS – A Mundet não era só Portuguesa. Sei que acabou por ir à fábrica mãe em Espanha, porque sentiu essa necessidade?

MP – Sim acabei por minha iniciativa ter vontade de ir ver as origens da fábrica. O nome da fábrica vem do Sr. Mundet que era catalão. Visitei as instalações, mas acabei por me concentrar no edifício em Portugal.

SA – E conseguiu falar com antigos trabalhadores?

MP – Sim, tinha colegas na prefeitura do Seixal que eram antigos trabalhadores ou filhos que tinham frequentado o infantário. A fábrica tinha infantário e campos de jogos. Um antigo afinador das máquinas, com quem falei muito, para poder desenhar, embora eu tivesse me concentrado na maquinaria mais antiga, a de origem da fábrica e ele era técnico já depois da mesma ter sido eletrificada e das máquinas terem sido atualizadas.

Foi em Espanha que obtive os modelos mais antigos e originais das máquinas. Para mim interessava ainda as de estrutura de madeira e de produção manual.

Interessa-me a estrutura inicial, mesmo ao nível social e de hierarquia dentro da fábrica. Quando a produção é feita por máquinas manuais há uma escala, o funcionário que cortava as rolhas era o mais bem pago, por ser um trabalho de mestria artesanal e também o mais bem vestido.

Quando a eletrificação surge, as máquinas vão reduzir a mão de obra, e aplanas os estratos sociais, as mulheres passam a substituir os homens, havia uma preferência pelas mulheres para que os ordenados fossem mais baixos. Foi uma grande revolução em termos fabris.

Abriu agora uma fábrica de lanifícios, na zona de Castelo Branco, a Mutex, onde eu fiz todas as ilustrações e a fabrica recuperou todos os teares de madeira e todo o processo é cem por cento manual retomando o trabalho operado por pessoal especializado. Existem bons exemplos de empresas com vontade em trazer de volta a memória da labora e do gosto pela manufatura.

Lisboa, Belém, Maio de 2018.

## APÊNDICE C

APAI – Associação Portuguesa de Arqueologia Industrial

Diálogos entre a Indústria e Património

Orador e fundador da APAI, Prof. Dr. Jorge Custódio

(transcrição parcial de 2h30 de diálogo)

JC - Estamos entre sócios da APAI e conhecedores da matéria e, por isso, posso expor duas ideias que penso serem importantes:

A ação e resultados da arqueologia industrial e defesa do edifício já remonta desde os anos 80, seguindo as pisadas dos ingleses e, não só, alguns belgas, também se aproximaram de Portugal tentando ajudar nesta área. Acho importante nesta conversa analisar tudo isto na perspetiva do futuro e não do passado e, por isso, escolhi dois casos na política do património industrial – um, caso de sucesso, e um outro, de profundo desastre na afirmação da arqueologia industrial em Portugal. (...)

Em geral no nosso país existem cerca de 100 museus dedicados a esta área, uns bastante bem montados como o museu da Eletricidade em Lisboa, e outros, espalhados pelo país de forma mais modesta.

Quando a APAI é fundada, começa por ser uma associação portuguesa das indústrias e estas até financiavam as nossas iniciativas durante algum tempo. Houve um retrocesso, mais tarde, quando a APAI quis se envolver mais com a conservação e restauro da ruína e espaços industriais. As empresas faziam donativos para ajudar a manter monumentos e património e isso deixou de acontecer. As identidades das empresas foram mudando ao longo do tempo e o nosso trabalho tornou-se mais difícil. Hoje tentamos restabelecer essa parceria tentando sensibilizar de novo os corpos dirigentes das empresas.

Os dois que quero analisar são, a fábrica de fiação de Tomar e o núcleo museológico fabril da Cimpor- Cimentos de Portugal.

Começamos pela fábrica de fiação de Tomar, e a minha relação com esta fábrica data de 1978. Fiquei a conhecer através de um aluno o inventário da fábrica e, com o artista plástico Cruzeiro Seixas eles organizaram uma exposição que visava já a mediatização do edifício da fábrica na tentativa de chamar as atenções em prol do salvamento da fábrica. A mesma tinha sido vandalizada e o artista acabou por assumir na exposição e integrar as ações de *grafitti* e inscrições nas paredes feitas por marginais.

Isso gerou muita tinta nos jornais e o mediatismo desejado. O caso não foi de sucesso. Gerou maior vandalismo e bombas caseiras feitas por marginais ofendidos acabaram por acelerar o grau de destruição do edifício.

Os vândalos foram identificados como filhos credores de antigos trabalhadores que foram sendo despedidos pelas sucessivas crises económicas da fábrica no final, dos anos 70 e 80.

A classificação da fábrica como património cultural já tinha sido feita nos anos 70, precisamente e, como tal, estes acontecimentos constituíram um profundo atraso na mentalidade e na tentativa de preservação e solucionar a transformação da mesma em núcleo museológico. A minha investigação nesta altura foi lenta dependendo de autorizações que vinham muito lentamente. Tinha um plano de doutoramento para esta fábrica e vi-me impedido de continuar.

A fábrica sofreu, de seguida, vários assaltos e o espólio completamente arruinado. O recheio de maquinarias que sobraram, e que tinham sido indicadas por nós com interesse histórico acabaram por ir a leilão. No leilão a prefeitura arremata o arquivo da fábrica e a maquinaria.

A prefeitura foi deixando arrastar o processo de preservação e, não sendo tomadas medidas imediatas à compra do edifício e dos equipamentos, esta foi sendo destruída e deixada à entropia e vandalismo.

Havia lâmpadas de Edison, visto ter sido uma das primeiras fábricas a ser eletrificada em Portugal. O cenário era triste, as lâmpadas foram atiradas à parede e jogadas fora.

Daquilo que não foi destruído, ora pelo vandalismo, ora pelas condições atmosféricas, inundações, chuvas e até o ridículo de animais de campo invadirem o espaço e destruíram livros e documentos importantíssimos.

Hoje o arquivo da fábrica está guardado no Convento de Cristo, em Tomar, mas infelizmente é um décimo daquilo que sei ter existido na fábrica, não fosse o abandono e vandalismo da mesma.

A fábrica merecia ter sido preservada, ela datava de 1792, primeira fábrica moderna em Portugal, de tecnologia inglesa, e a memória social deste evento merecia ser mantido com todo o investimento necessário. Era a relação que o país tinha com o mundo moderno e com a cultura. Uma fábrica de relações também com a população e, de forma intelectual e cultural, particionavam a Ópera Nacional de S. Carlos em Lisboa e a festa dos Tabuleiros em Tomar.  
(...)

O outro caso, de maior sucesso, é o caso do museu da Cimpor. O museu foi elaborado por Helena Abreu que o materializou, anexado à fábrica, ainda hoje ativa.

A empresa tem várias unidades fabris espalhadas pelo país sendo que a mais antiga é situada em Alhandra (1894). O museu é aberto ao público, espalhado em vários núcleos pelas várias fábricas, com diversos temas: um, o laboratório do cimento, a central termoelétrica e a locomotiva LCL nº 1, que é uma peça invulgar na história do transporte do cimento. Acontece que, num determinado momento, a empresa sofre uma crise e a sua fábrica concorrente, a SECIL, compra uma das empresas em 1993 onde estava parte do espólio do museu, ficando a Cimpor órfã de parte do seu próprio museu. A Cimpor faz renascer em 2011, em Alhandra, um novo museu mais concentrado, que hoje funciona lindamente, tanto ao nível do seu espólio como de visitação do público geral e nomeadamente escolar.

23 Junho de 2018

Apoios de:

Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
PPGARTES - UERJ

e

Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo



Matricula nº:2016042626