HERANÇAS CONTEMPORÂNEAS RESSIGNIFICADAS:

ESTRATÉGIAS DE CURADORIA SITUADA E MEDIAÇÃO ARTÍSTICA DE FRAGMENTOS DE PASSADOS RECENTES

JAN

//

2026

BEATRIZ DUARTE

Figura 1. Detalhe da parede da Fábrica do Arquinho e dos tecidos deixados pela intervenção performativa da artista Ana Rocha no espaço, após o *Takeover* do Arquinho, encontro coletivo realizado no âmbito da investigação.

D 2026

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Heranças contemporâneas ressignificadas: estratégias de curadoria situada e mediação artística de fragmentos de passados recentes

Beatriz Guimarães Duarte

Tese apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
para obtenção do grau de Doutora em Educação Artística.

Orientação científica:
Professora Doutora Inês Moreira
Professor Doutor Tiago Barbedo Assis

Tese aprovada em 25 de junho de 2026 pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Júri das provas públicas de Doutoramento em Educação Artística

Presidente:
Doutora Catarina Sofia Silva Martins,
Professora Associada com Agregação da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Vogais:
Doutora Verona Campos Segantini,
Professora Associada da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil;

Doutor Tomás Azevedo de Vallera,
Professor Auxiliar Convidado da Universidade de Lisboa;

Doutora Carla Marques de Barros Cruz,
Professora Associada da Universidade do Minho;

Doutora Sara Navarro Condesso,
Professora Auxiliar Convidada da Universidade do Algarve;

Doutora Maria Inês da Silva Antunes Moreira,
Investigadora Auxiliar da Escola Superior Artística do Porto.

Porto, 2026

Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), I.P., no âmbito da bolsa de doutoramento SFRH/BD/04620/2021, financiada pelo Orçamento de Estado, sob a tutela do Ministério da Educação, Ciência e Inovação.

Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

REPÚBLICA
PORTUGUESA

EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E INOVAÇÃO

Agradecimentos

À minha família, pelo apoio constante e por sustentarem as traves invisíveis que mantiveram esta jornada em pé.

À Cristianne Melo, Flora Paim, Ana Rocha, Lara Teixeira e Miguel Costa, pelas contribuições artísticas nas curadorias e no trabalho e pelo entusiasmo e disponibilidade para estar junto.

Ao Martín Molín, também pelas contribuições artísticas, pelas trocas e pelo companheirismo, e por estar perto nos momentos em que a calma era necessária. À sua família, pela acolhida generosa e apoio.

Aos amigos que acompanharam o percurso, mesmo à distância, com palavras, cafés e risadas.

À minha orientadora Inês Moreira, pela confiança e apoio sempre presentes no meu trabalho, pela liberdade de tempo e de pensamento, pelas oportunidades de colaboração que atravessaram o doutoramento e pela orientação ao longo do percurso. Ao meu coorientador Tiago Assis, por conversas que ajudaram a encontrar direção.

Aos colegas do doutoramento, pelas afinidades que nascem nas incertezas compartilhadas. Aos professores do Doutoramento em Educação Artística que ampliaram o campo das perguntas.

À Fundação para a Ciência e a Tecnologia e ao Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade pelo financiamento e pelo acolhimento que viabilizaram esta pesquisa e deram corpo ao tempo de pensar.

Às pessoas e instituições que encontrei pelo caminho, Maria Rita Pais, Paula Ramalho, Paula Nogueira, Maria João Lima da Silva, Rui Costa, Ivo Oliveira, João Bessa, Francisco Carvalho, Pedro da Silva, o Arquivo Municipal Alfredo Pimenta e a Associação Muralha, e aos que participaram dos mapeamentos, pela presença e por ajudarem a desenhar, com conversas, gestos e ideias, as camadas deste trabalho.

“Todo o investigador investiga porque está perdido e será sensato não ter a ilusão de que deixará de o estar. Deve, sim, no final da sua investigação, estar mais forte. Continua perdido, mas está perdido com mais armas, com mais argumentos. Como alguém que continua náufrago, mas que tem agora, contra as intempéries e os perigos, um refúgio mais eficaz.” (G. M. Tavares, 2020, p. 38)

Resumo

Heranças contemporâneas ressignificadas: estratégias de curadoria situada e mediação artística de fragmentos de passados recentes reconfigura criticamente a noção de herança, deslocando-a do campo do patrimônio, entendido como bem a conservar, para o de um processo vivo, relacional e em disputa. Em diálogo com teoria, prática curatorial e investigação baseada nas artes, o trabalho examina como fragmentos, ruínas e resíduos, materiais e imateriais, ligados ao projeto moderno em seus desdobramentos industriais, militares, coloniais, ecológicos e conceituais, podem ser ativados por meio da curadoria e da mediação artística como instrumentos de leitura e reinvenção do presente.

A tese desenvolve o conceito de herança contemporânea articulando três dimensões: *material-arqueológica*, que examina práticas artísticas que reinserem infraestruturas, resíduos e paisagens degradadas no debate cultural como heranças ativas, materialidades persistentes e, por vezes, indesejadas, revelando continuidades e custos do progresso moderno; *afetiva*, que compreende a herança como performance e relação sensível entre corpos, lugares e narrativas; e *ética*, que propõe práticas de cuidado, reparação e continuidade frente aos escombros do mundo contemporâneo. Essas problematizações culminam nos estudos de caso da zona desindustrializada do Freixo (Porto, Portugal) e da Fábrica do Arquinho (Guimarães, Portugal), onde a curadoria situada é experimentada como método de mediação, arquivo e fabulação coletiva.

Metodologicamente, a pesquisa formula a curadoria situada como dispositivo de investigação, no qual o conhecimento emerge da convivência, da observação e da ação coletiva em contextos específicos. Por meio de exposições, residências e mapeamentos colaborativos, a prática curatorial assume caráter investigativo e pedagógico, operando entre arte, arqueologia, arquitetura, ecologia e os próprios lugares onde se intervém. Inserida no campo da educação artística, a investigação contribui para ampliar práticas e metodologias educacionais, propondo formas de aprendizagem baseadas na atenção, no cuidado e na fabulação em relação aos lugares e às suas camadas históricas, sociais e materiais.

Palavras-chave: heranças contemporâneas; curadoria situada; práticas espaciais críticas; estudos críticos do patrimônio.

Abstract

Contemporary Heritages Re-signified: Strategies of Situated Curating and Artistic Mediation of Fragments of Recent Pasts critically reconfigures the notion of heritage, shifting it from the field of heritage as an asset to be preserved to that of a living, relational and contested process. In dialogue with theory, curatorial practice and arts-based research, the study examines how fragments, ruins and residues, material and immaterial, linked to the modern project in its industrial, military, colonial, ecological and conceptual unfoldings, can be activated through curating and artistic mediation as instruments for reading and reinventing the present.

The thesis develops the concept of contemporary heritage through three articulated dimensions: *material-archaeological*, which examines artistic practices that reinsert infrastructures, residues and degraded landscapes into cultural debate as active heritages, persistent and sometimes unwanted materialities that reveal continuities and costs of modern progress; *affective*, which understands heritage as performance and as a sensitive relation between bodies, places and narratives; and *ethical*, which proposes practices of care, repair and continuity in the face of the ruins of the contemporary world. These problematizations culminate in two case studies, the deindustrialized area of Freixo (Porto, Portugal) and the Arquinho Factory (Guimarães, Portugal), where situated curating is tested as a method of mediation, archiving and collective fabulation.

Methodologically, the research formulates situated curating as a research device in which knowledge emerges from coexistence, observation and collective action in specific contexts. Through exhibitions, residencies and collaborative mapping, curatorial practice takes on an investigative and pedagogical character, operating between art, archaeology, architecture, ecology and the very places where interventions occur. Situated within the field of art education, the research contributes to expanding educational practices and methodologies by proposing forms of learning based on attention, care and fabulation in relation to places and their historical, social and material layers.

Keywords: contemporary heritages; situated curating; critical spatial practices; critical heritage studies.

Lista de Figuras

Figura 1. Detalhe da parede da Fábrica do Arquinho e dos tecidos deixados pela intervenção performativa da artista Ana Rocha no espaço, após o *Takeover* do Arquinho, encontro coletivo realizado no âmbito da investigação. III
Figura 2. Cronologia das práticas situadas e sua relação com os capítulos da tese (2020–2024). © Beatriz Duarte, 2025. 25
Figura 3. Articulação metodológica da investigação no tempo, por capítulos e por lugares, com destaque para as práticas situadas. © Beatriz Duarte, 2025. 26
Figura 4. Inscrição da UNESCO na cidade de Elvas, Portugal, como Patrimônio Mundial, a título ilustrativo. © Beatriz Duarte, 2022. 30
Figura 5. *Falca*, de Lara Almarcegui, Trienal de Arquitetura de Lisboa, exposição Ciclos, CCB Garagem Sul. Um grande volume de cortiça bruta ocupa a galeria, trazendo à vista a matéria que antecede o construído. A instalação expõe a dependência urbana dos recursos extraídos do território e convida a reconsiderar as relações entre material, paisagem e produção do espaço. © Beatriz Duarte, 2022. 44
Figura 6. Fotos de Bernd & Hilla Becher na exposição *Constructing Worlds: Architecture and Photography in the Modern Age* na Galeria de Arte Barbican, 25 Sept 2014 – 11 Jan 2015 © Chris Jackson/Getty Images **Figura 7.** Fotos do levantamento realizado pelo coletivo *Intervencioni Video*, das arquiteturas abandonadas na Itália em Abitare, 486, pp. 204–205, © Intervencioni Video. 57
Figura 8. *Construction Materials of the Spanish Pavilion*, de Lara Almarcegui, Pavilhão Espanhol, 55ª Bienal de Veneza. Montanhas de materiais brutos ocupam o interior, devolvendo à arquitetura o peso e a matéria de sua construção. © La Biennale di Venezia, 2013. **Figura 9.** *El Gran Muro Negro*: Montanha de fogo adormecido, feita de ferro, sílica e tempo. Ergueu como cicatriz negra que guarda nas cores minerais a memória incandescente da extração e da fundição. © Beatriz Duarte, 2023. 63
Figura 10. *Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Foundation Collection* T–BA21. *The Ethics of Dust: Doge's Palace* (2009), como mostrado na Corderie da 53ª Bienal de Arte de Veneza. © Jorge Otero-Pailos 67
Figura 11. Obras *As economias flutuantes de quinina* (2022) e, ao fundo, *Dos maus ares: geografias de respiração*, transplantação e poder (2022), do artista Miguel Costa © Daniel Sorrentino, 2023. **Figura 12.** À esquerda obra *Narrativas de perturbação e provocação* (2020) e à direita *Dispositivo para reler paisagens* (2023), do artista Miguel Costa © Daniel Sorrentino, 2023. **Figura 13.** Obra *Paisagens menores: narrativas de dispersão e exclusão* (2021), do artista Miguel Costa © Daniel Sorrentino, 2023. **Figura 14.** Obra *Naturezas viajantes–paisagens viajantes III*, do artista Miguel Costa © Daniel Sorrentino, 2023. 71
Figura 15. Visão geral do jogo na parede durante a atividade pedagógica, com destaque para as cartas escolhidas e materiais de apoio, incluindo patentes sobre a obtenção de alumina, petróleo, ferro e aço. © Beatriz Duarte, 2024. **Figura 16.** Cartas do jogo em uso pelos participantes durante a atividade coletiva. © Beatriz Duarte, 2024. **Figura 17.** Cartas do jogo em uso pelos participantes durante a atividade coletiva. © Daniel Sorrentino, 2024. **Figura 18.** Cartas fixadas na parede com as preocupações levantadas pelo jogo, que contribuíram para o avanço na concepção da apresentação artística final coletiva. © Beatriz Duarte, 2024 77
Figura 19. Vista geral da exposição: à esquerda, Cartografia Desmontada, mapa fragmentado da mina da Hydro Alunorte; à direita, Paisagem Projetada, geladeira desativada convertida em vitrine e suporte de projeção. © Daniel Sorrentino, 2024. **Figura 20.** Paisagem Projetada, com detalhe da geladeira aberta com a projeção de luz no interior; © Daniel Sorrentino, 2024. **Figura 21.** Anatomia Material apresenta os componentes internos da geladeira, como motores, borrachas, cobre e alumínio, dispostos no chão, revelando a ecologia material e os rastros de extração que sustentam o objeto. © Daniel Sorrentino, 2024. 79
Figura 22. *Performance* de Ana Rocha no *Takeover* do Ovil © Beatriz Duarte, 2022. 82

Figura 23. Estruturas circulares em pedra do Castro de Ovil, vestígios de habitações proto-históricas inseridas na paisagem florestada de Espinho, © Cristianne Melo, 2022. **Figura 24.** Painel interpretativo do Castro de Ovil (Estação 7), com hipóteses para o abandono do povoado no início do século I d.C., o esgotamento agrícola, incêndios, conflitos, reorganização romana ou mudanças econômicas. Ao fundo, as ruínas da antiga Fábrica de Papel Castelo. © Beatriz Duarte, 2022 90
Figura 25. Pranchas de banda desenhada com a inscrição "Campos de Mijavelhas", representando paisagens e objetos associados a essa antiga zona do Porto, atualmente ocupada pela Estação de Metro da 24 de Agosto. © Beatriz Duarte, 2022. **Figura 26.** Conjunto de *frottages* de artefatos do museu, técnica que capta texturas e relevos por fricção. Exposição no Reservatório do Porto, integrado no Museu da Cidade. Autoria dos desenhos não identificada © Beatriz Duarte, 2022. 95
Figura 27. Cristianne Melo realiza *frottages* sobre as pedras de xisto, captando suas texturas e fissuras, © António Paulo Gonçalves, 2022. **Figura 28.** Flora Paim experimenta distorções óticas da paisagem com lentes que criam uma ambiência onírica, © Flora Paim. **Figura 29.** Martín Molín constrói um abrigo com ramos e folhas no antigo povoado de Ovil, recriando gestos de proteção e habitar presentes nas estruturas originais do sítio, © Cristianne Melo, 2022. **Figura 30.** Performance sensível ao espaço de Ana Rocha nas antigas estruturas circulares do assentamento proto-histórico, © Cristianne Melo, 2022. 98
Figura 31. *Performance* de Ana Rocha no *Takeover* do Ovil © Beatriz Duarte, 2022. 99
Figura 32. Canhão da 7ª Bateria do Outão, pintado de rosa e coberto por grafites, símbolo da obsolescência e da reapropriação do espaço militar, © Beatriz Duarte, 2022. **Figura 33.** Plataforma de artilharia da 6ª Bateria da Raposa, ainda sob uso militar, © Inês Moreira, 2022. **Figura 34.** Forte Velho do Outão, com vista sobre o estuário do Sado, © Beatriz Duarte, 2022. **Figura 35.** Caixa de comando na Raposa, hoje abrigo de pássaros. © Beatriz Duarte, 2022. **Figura 36**. Interior de canhão no Outão; o olhar de vigilância torna-se contemplação da paisagem, © Beatriz Duarte, 2022. **Figura 37**. Entrada da 6ª Bateria da Raposa (RAC), © Beatriz Duarte, 2022. 107
Figura 38. Diagrama representativo da implantação das baterias do Plano Barron: 1. Alcabideche; 2. Parede; 3. Lage; 4. Bom Sucesso; 5. Raposeira; 6. Raposa; 7. Outão; 8. Albarquel. © Beatriz Duarte .. 108
Figura 39. Monumento aos Combatentes, junto ao Forte do Bom Sucesso, em Belém, Lisboa, © Beatriz Duarte, 2022. **Figura 40.** Inscrição *Mama Sume* e silhuetas de soldados na Bateria da Lage, lema apropriado pelos Comandos, © Beatriz Duarte, 2022. **Figura 41.** Interior da exposição. O Combatente Português no Século XX, no Museu do Bom Sucesso, © Beatriz Duarte, 2022. **Figura 42.** Peças de artilharia e viatura expostas na Bateria da Lage, © Beatriz Duarte, 2022. **Figura 43.** Cenário imersivo com manequins de soldados e som de fado no Museu do Bom Sucesso, © Beatriz Duarte, 2022. **Figura 44.** Encenação litúrgica de armas diante de vitral com escudo nacional, na Bateria da Lage, © Beatriz Duarte, 2022. 113
Figura 45. Canhão da Bateria de Alcabideche instalado em rotunda, com o Hospital de Cascais ao fundo © Beatriz Duarte, 2022. **Figura 46.** Entrada da Bateria da Raposeira, hoje abandonada e coberta por grafites © Beatriz Duarte, 2022. **Figura 47.** Plataforma de artilharia degradada na Bataria da Parede, parcialmente reapropriada como espaço de exploração informal © Beatriz Duarte, 2022. **Figura 48.** Bataria do Outão, capturada em vídeo digital de exploração no *YouTube* © helderhugo. **Figura 49.** Prática de motocross no interior da Bateria de Albarquel, registrada em vídeo no YouTube © Ivo Soares. **Figura 50.** Graffiti na Bateria de Albarquel. © Maria Rita Pais. 118
Figura 51. Materiais disponíveis para serem reutilizados no *workshop* Peças Resgatadas: Práticas Conceituais e Construtivas. © Beatriz Duarte, 2024. 122
Figura 52. Museu da Cidade do Porto-Banco de Materiais © Beatriz Duarte, 2024. **Figura 53.** Materiais disponíveis para serem reutilizados no *workshop* Peças Resgatadas: Práticas Conceituais e Construtivas. © Beatriz Duarte, 2024. **Figura 54.** Quadro de levantamento dos materiais © Beatriz Duarte, 2024. 130

Figura 55. Exposição *Cycles*, na Garagem Sul (CCB), no contexto de Terra, 6ª Trienal de Arquitetura de Lisboa, 2022. © Beatriz Duarte 132
Figura 56. Visão geral do fórum NADA NOVO, © Beatriz Duarte, 2024. 134
Figura 57. Pilar para apoio de cobertura construído com estruturas de estantes, madeira e pedras retiradas do local. © Beatriz Duarte, 2024. **Figura 58.** Depósito construído com os materiais disponíveis © Beatriz Duarte, 2024 135
Figura 59. Mapeamento coletivo do Freixo realizado no evento *The Oblique Think Tank* #02. © Tiago Liberdade, 2020. 138
Figura 60. Trecho da orla do rio Douro voltado para o Freixo, com destaque para as gruas do empreendimento AURIOS em fase de construção. 139
Figura 61. Mapa da implantação do Freixo–Noêda, assinalando os complexos industriais, as quintas, os empreendimentos e os espaços culturais, bem como as principais ligações viárias e ferroviárias. © Beatriz Duarte, 2025, com base em *Google Earth*..... 143
Figura 62. Vias estruturantes que fragmentam o Freixo. Acima Estrada da Circunvalação e abaixo a Ponte do Freixo, parte da VCI. *Frame* do vídeo *Tramas Ecológicas no Freixo: Heranças, Especulação e Insurgência Ruderal (2025)*. © Beatriz Duarte, 2023..... 146
Figura 63. Mapa da implantação de Campanhã-Porto Oriental, assinalando os equipamentos estruturantes, e as zonas estratégicas de mobilidade, inovação, cultura e ecologia do *Masterplan* da Zona Oriental do Porto, além de áreas rurais remanescentes e limites administrativos. © Beatriz Duarte, 2025, com base em *Google Earth*..... 149
Figura 64. Campanha de divulgação do empreendimento AURIOS. As imagens combinam vistas panorâmicas do vale fluvial com referências pictóricas históricas ligadas à Quinta da China, como as pinturas de Aurélia de Sousa, valorizando o conceito de exclusividade e vida urbana em contacto com a natureza. © Site oficial Aurios, *www.aurios.pt*. Acesso em fevereiro, 2025. 155
Figura 65. Registro do empreendimento AURIOS. "When you choose where to live, you choose how to live". *Frame* do vídeo *Tramas Ecológicas no Freixo: Heranças, Especulação e Insurgência Ruderal (2025)*. © Beatriz Duarte, 2023. 156
Figura 66. Proposta de Souto Moura Arquitectos para a Central Freixo, Porto. a) Vista geral do empreendimento urbano junto ao rio Douro. (b) Edifício reabilitado e novos volumes residenciais. © Ginkgo Advisor | Emerge | Souto Moura Arquitectos. **Figura 67.** Proposta de Kengo Kuma + OODA para a Reconversão do Antigo Matadouro Industrial do Porto. (a) Vista aérea do conjunto e da cobertura unificadora. (b) Interior reabilitado com nave central e espaço cultural. © Kengo Kuma & Associates + OODA. 158
Figura 68. Mapa do Porto com marcação de círculos verdes que indicam zonas intencionalmente desfocadas na cartografia do *Google Earth*. © Beatriz Duarte, 2025, com base em *Google Earth*. ... 163
Figura 69. Colagem 1 desenvolvida a partir de fragmentos recolhidos no Freixo, materiais de arquivo e imagens produzidas *in loco*. © Martín Hernández Molín, 2022. 168
Figura 70. Colagem 2 desenvolvida a partir de recortes de materiais de arquivo. © Martín Hernández Molín, 2022. 169
Figura 71. Colagem 3 desenvolvida a partir de fragmentos recolhidos no Freixo, recortes de materiais de arquivo e cartografia da área © Martín Hernández Molín, 2022. 170
Figura 72. Localização dos núcleos habitacionais das ilhas. Em De Cartografia (p. 158-159), organizado por I. B. Vázquez e P. Conceição, 2015, Instituto da Construção, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. 173
Figura 73. Conjunto de fotografias registadas por Bianca durante a caminhada pelo Freixo, documentando detalhes do quotidiano, elementos domésticos e a ambiência das ilhas e pátios interiores encontrados ao longo do percurso. © Bianca Stanea, 2020. 175
Figura 74. Conjunto de fotografias registadas por Bianca durante a caminhada pelo Freixo, documentando as pessoas com quem conversamos e as colônias de gatos da região. © Bianca Stanea, 2020. 176

Figura 75. Histórias de Vegetação (...) (2019-2020) © Miguel Costa, 2020. 178
Figura 76. *Frames* do vídeo *Tramas Ecológicas no Freixo: Heranças, Especulação e Insurgência Ruderal (2025*) que mostram, respectivamente, os mini-jardins que os moradores das ilhas criam no espaço público, os jardins das quintas remanescentes, a zona rural de Noêda, ameaçada pelo projeto de Alta Velocidade. © Beatriz Duarte, 2023. 182
Figura 77. *Frames* do vídeo *Tramas Ecológicas no Freixo: Heranças, Especulação e Insurgência Ruderal (2025*), evidenciando a presença de vegetação ruderal em muros, postes, tanques e no leito do rio na zona do Freixo. © Beatriz Duarte, 2023. 183
Figura 78. Vista aérea do Freixo com marcação em linha verde destacando áreas rurais e zonas de horta presentes no território de Noêda. © Beatriz Duarte, 2025, com base em *Google Earth*. **Figura 79.** Vista aérea do Freixo com sobreposição do projeto de requalificação associado à linha de alta velocidade (TGV) proposto por Joan Busquets. © Beatriz Duarte, 2025, com base em *Google Earth*. 187
Figura 80. Atividade do mapeamento coletivo com participantes manipulando símbolos sobre a planta da cidade. © Tiago Liberdade, 2020. 191
Figura 81. Sessão de trabalho coletivo dedicada à análise e discussão de elementos do território representados na planta. © Tiago Liberdade, 2020. **Figura 82.** Detalhe do processo de marcação e distribuição de símbolos durante o exercício de leitura territorial. © Tiago Liberdade, 2020. 192
Figura 83. Mapeamento produzido pelo Grupo #01: O Palimpsesto Histórico. © João Lima, 2020.
Figura 84. Mapeamento produzido pelo Grupo #02: Governança e os Agentes Privados. © João Lima, 2020. 194
Figura 85. Mapeamento produzido pelo Grupo #03: O Nó Cultural e a Vitalidade Emergente. © João Lima, 2020. 195
Figura 86. Intervenção gráfica aplicada num poste junto ao terreno de obras da Central Termoelétrica do Freixo. 198
Figura 87. Fábrica do Arquinho. © Beatriz Duarte, 2023. 200
Figura 88. Registro no Arquinho após a performance de Ana Rocha, durante o *Takeover* do Arquinho, na antiga nave de tingimento de tecidos da fábrica. © Beatriz Duarte, 2023. 201
Figura 89. Arco de entrada da fábrica do Arquinho com as iniciais AL, do seu fundador Antonio Lima, © Beatriz Duarte, 2023. **Figura 90.** Edifício administrativo da fábrica, © Beatriz Duarte, 2023. **Figura 91.** Entrada para os primeiros pavilhões de produção da fábrica, tomado por plantas ruderais © Beatriz Duarte, 2023. **Figura 92.** Abrigo improvisado, de madeira e chapas metálicas de apoio às obras de reabilitação circundantes à fábrica e de apoio a escadas, baldes e picaretas © Beatriz Duarte, 2023. 204
Figura 93. Mapa da implantação das antigas fábricas de Guimarães e suas novas funções culturais e educativas com delimitação do Centro Histórico e da Zona de Couros (extensão), Patrimônio Mundial da UNESCO. © Beatriz Duarte, 2024, com base em *Google Earth*. 207
Figura 94. Perspectiva do interior de um edifício da antiga fábrica do Arquinho, com vista para o arco de entrada e um dos pavilhões. Guimarães, Portugal. © Beatriz Duarte, 2023. 212
Figura 95. Registro da obra de Cristianne Melo no *takeover* do Arquinho, 2023. À esquerda, frasco com elementos coletados e fotografia instantânea. À direita, o mesmo frasco um ano depois, com a imagem parcialmente desfeita. © Cristianne Melo, 2023, 2024. 213
Figura 96. Mapa de Inquietações que reúne fotografias realizadas durante a visita ao espaço, recortes de jornal e dados de investigações sobre o local, além de registros fotográficos de pesquisadoras como Maria João Lima da Silva e reflexões surgidas após as primeiras visitas. © Beatriz Duarte, 2023. 215
Figura 97. Intervenções efêmeras do artista Martín Hernández Molín realizadas com materiais encontrados na fábrica do Arquinho, incluindo cones amarelos de linha. © Beatriz Duarte e Martín Hernández Molín, 2023. 223
Figura 98. Registros dos arranjos ruderais realizados in situ na Fábrica do Arquinho pela artista Flora Paim, utilizando materiais encontrados no local e vegetações recolhidas. © Flora Paim, 2023..... 224

Figura 99. Registros do processo de coleta de materiais e das primeiras composições realizadas in situ pela artista Cristianne Melo, incluindo *frame* de vídeo que documenta a preparação dos elementos que posteriormente dão origem aos potes de arquivo vivo. © Cristianne Melo, 2023..... 225
Figura 100. Mapa do percurso da performance Salto ao Arquinho, de Ana Rocha, indicando os pontos correspondentes às fotografias apresentadas nas páginas seguintes. © Ana Rocha, 2023. 226
Figura 101. Registros da performance Salto ao Arquinho, de Ana Rocha, realizada na Fábrica do Arquinho. As imagens correspondem aos pontos 1 e 2 do mapa. © Beatriz Duarte, 2023..... 227
Figura 102. Registros da performance Salto ao Arquinho, de Ana Rocha, realizada na Fábrica do Arquinho. As imagens correspondem aos pontos 3 e 4 do mapa. © Beatriz Duarte, 2023..... 228
Figura 103. Registro da performance Salto ao Arquinho, de Ana Rocha, realizada na Fábrica do Arquinho. A imagem corresponde ao ponto 5 do mapa. © Beatriz Duarte, 2023..... 229
Figura 104. Momento de apresentação da proposta aos estudantes da Escola de Artes da Universidade do Minho, antes da caminhada entre a Escola e a Fábrica do Arquinho. © Rachel Merlino, 2023. 236
Figura 105. Materiais apresentados e distribuídos aos alunos: o mapa de inquietações, os sinais de pontuação e a proposta da oficina. © Beatriz Duarte, 2023. 237
Figura 106. Intervenção dos estudantes da Escola de Artes da Universidade do Minho durante a oficina Pontuando Entropias © Cristianne Melo, 2023. 238
Figura 107. Intervenção dos estudantes da Escola de Artes da Universidade do Minho durante a oficina Pontuando Entropias © Beatriz Duarte, 2023. 239
Figura 108. Intervenção dos estudantes da Escola de Artes da Universidade do Minho durante a oficina Pontuando Entropias © Beatriz Duarte, 2023. 240
Figura 109. Intervenção dos estudantes da Escola de Artes da Universidade do Minho durante a oficina Pontuando Entropias © Beatriz Duarte, 2023. 241
Figura 110. Intervenção dos estudantes da Escola de Artes da Universidade do Minho durante a oficina Pontuando Entropias © Beatriz Duarte, 2023. 242
Figura 111. Intervenções realizadas pela estudante Lara Teixeira durante a oficina Pontuando Entropias, utilizando sinais de pontuação ampliados para atribuir expressividade e novos sentidos às fachadas da Fábrica do Arquinho. © Lara Teixeira, 2023. 243
Figura 112. Vista parcial da exposição Ruínas e Fragmentos, apresentada no Garagem Avenida da Escola de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do Minho. © Ojima, 2023 244
Figura 113. Obras apresentadas na exposição *Ruínas e Fragmentos*, incluindo a intervenção escultórica *Amarelo* (2023) de Martín Hernández Molín e a obra *Seria a ruína arruinada?* (2023) com poema de Lara Teixeira. © Ojima, 2023. **Figura 114.** Projeção do vídeo da *performance Salto ao Arquinho* (2023), de Ana Rocha, editado e montado por Cristianne Melo, na exposição *Ruínas e Fragmentos*. © Beatriz Duarte, 2023. 246
Figura 115. Vista da exposição Ruínas e Fragmentos com fotografias de Flora Paim, *Arranjos ruderais #01, #02, #03 e #04* (2023) na parede, e *Seria o fragmento o tempo da ruína?* (2023), de Cristianne Melo apresentados sobre suportes de madeira. © Beatriz Duarte, 2023. **Figura 116.** Vista da exposição Ruínas e Fragmentos com a escultura *Amarelo* (2023), de Martín Hernández Molín, *Seria a ruína arruinada?* (2023), de Lara Teixeira, e a mesa com materiais e fotografias da pesquisa de Beatriz Duarte. © Ojima, 2023. 247
Figura 117. Vista de *Seria a ruína arruinada?* (2023), de Lara Teixeira, na exposição Ruínas e Fragmentos. © Ojima, 2023..... 248
Figura 118. Elementos recolhidos na Fábrica do Arquinho durante o processo de pesquisa, incluindo fragmentos de tijolo, materiais de divulgação, recibos antigos e poeira com vestígios do incêndio que atingiu o edifício. © Beatriz Duarte, 2023..... 255
Figura 119. Registros da ocupação vegetal na Fábrica do Arquinho, onde trepadeiras, arbustos e plantas espontâneas incorporam e transformam as estruturas metálicas e as ruínas de alvenaria. © Beatriz Duarte, 2023. 256

Figura 120. Paisagem de Riotinto, Espanha, usada por NASA, ESA e instituições científicas para investigações em ambientes extremos devido às suas semelhanças geológicas com Marte. © Beatriz Duarte, 2023. **Figura 121.** Atividade da excursão "Marte na Terra", realizada no complexo mineiro de Riotinto, onde visitantes podem explorar paisagens geológicas usadas em estudos sobre ambientes extremos e posar com um traje espacial. © Beatriz Duarte, 2023. 266
Figura 122. Águas ferruginosas do rio Tinto, cuja composição extrema tem sido estudada por projetos de astrobiologia como modelo para ambientes extraterrestres. © Beatriz Duarte, 2023. 267
Figura 123. Detalhe da planta "De Guimarães" [Cartográfico], ca. 1570. © Biblioteca Nacional do Brasil, Coleção Real *Bibliotheca* (ARC.016,09,012). **Figura 124.** Detalhe de carta militar de Guimarães, 1949. © Fonte não identificada. **Figura 125.** Detalhe de planta aerofotogramétrica de Guimarães — quadrícula 3D, 1942. © Arquivo Municipal Alfredo Pimenta (PT/MGMR/ADP/CMGMR/L-G/004/0001/000010). 271
Figura 126. *Phytolacca americana* na fachada da antiga fábrica da Rua da Caldeiroa, planta tintorial invasora cujas bagas escuras deixam marcas roxas no chão. © Beatriz Duarte, 2023. 279
Figura 127. Fotografia do expositor de tecidos da Fábrica do Arquinho na Exposição Industrial e Agrícola de 1923, de Domingos Alves Machado. © Coleção de Fotografia da Muralha (PTRMGMRCFM1344). 281
Figura 128. Fotografia da Fábrica do Arquinho, de Domingos Alves Machado, ca. 1910–1928. © Coleção de Fotografia da Muralha (PTRMGMRCFM0146). **Figura 129.** Interior de um dos pavilhões da antiga Fábrica do Arquinho, visto hoje a partir do ponto onde, na fotografia histórica anterior, apareciam os trabalhadores voltados para a câmara. A imagem refaz o olhar dos fotografados, revelando o espaço no momento da intervenção dos *Takeovers* do Arquinho. © Beatriz Duarte, 2023. 284
Figura 130. Cartões de ponto encontradas no interior da antiga Fábrica do Arquinho, com registros manuais de assiduidade das operárias e operários que ali passaram. © Beatriz Duarte, 2023. 287
Figura 131. Fotografia da Fábrica do Arquinho, de Domingos Alves Machado, ca. 1910–1928. © Coleção de Fotografia da Muralha (PTRMGMRCFM1883). 292
Figura 132. Intervenção sobre a fotografia histórica da Fábrica do Arquinho, isolando a figura da trabalhadora tratada nesse texto. © Beatriz Duarte, 2023. 294
Figura 133. Detalhe de grafite num dos pavilhões da antiga Fábrica do Arquinho. © Beatriz Duarte, 2023. 296
Figura 134. Vista da antiga Fábrica do Arquinho, onde a chaminé industrial e o *Cedrus deodara* coexistem como marcas contrastantes do passado fabril e da regeneração espontânea do lugar. © Beatriz Duarte, 2023. 298
Figura 135. Detalhe de fotografia da Fábrica do Arquinho, de Domingos Alves Machado, ca. 1910–1928. © Coleção de Fotografia da Muralha (PTRMGMRCFM0146). **Figura 136.** Rótulo da empresa "Alberto Pimenta Machado & Filhos", ca. 1920–1940, a mostrar a presença emblemática da natureza na linguagem visual das fábricas. © Arquivo Municipal Alfredo Pimenta (PT/AMAP/COL/ETI/000038).
Figura 137. Detalhe de fotografia da Exposição Industrial e Agrícola de 1923, de Domingos Alves Machado. © Coleção de Fotografia da Muralha (PTRMGMRCFM1344). 300

Lista de Siglas e Abreviaturas

ARU — Área de Reabilitação Urbana

CLUI — *Center for Land Use Interpretation*

ESA — *European Space Agency*

IBA — Investigação Baseada nas Artes

IEBA — Investigação Educacional Baseada nas Artes

NASA — *National Aeronautics and Space Administration*

ORU — Operação de Reabilitação Urbana

PARU — Planos de Ação de Regeneração Urbana

PEDU — Plano Estratégico de Desenvolvimento Urbano

TGV — *Train à Grande Vitesse* - Trem de Alta Velocidade

VCI — Via de Cintura Interna

YES — *Young European Sculpture*

Índice

AGRADECIMENTOS ..... **V**

RESUMO ..... **VII**

ABSTRACT ..... **VIII**

LISTA DE FIGURAS ..... **IX**

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS ..... **XV**

ÍNDICE ..... **XVI**

INTRODUÇÃO **1**

0.1 Olhar para inscrições prévias como início 2
0.2 Sobre a tese 7
0.3 Sobre a estrutura 8
0.4 Metodologias e práticas de investigação 15
0.4.1 Curadoria situada: investigar lugares e investigar desde lugares 15
0.4.2 Enquadramento metodológico 18
0.4.3 Práticas colaborativas e percursos partilhados da investigação 19
0.4.4 Articulação metodológica no tempo e por capítulos 21
0.4.5 Cronologia das práticas e colaborações 24
0.5 Contribuições principais 27

PARTE 1 ..... **28**

CAPÍTULO 1 | GENEALOGIAS DO PATRIMÔNIO **29**

1.1 A origem moderna do patrimônio e o tempo linear do progresso 31
1.2 O patrimônio contemporâneo, as temporalidades plurais e a cidade global 33
1.3 A contemporaneidade do patrimônio, a pedagogia da transmissão e o cuidado tutelar 39

CAPÍTULO 2 | COISAS **43**

2.1 Heranças do contemporâneo: arqueologias do presente 45
2.2 Monumentalizar a arquitetura como crítica 53
2.3 Cartografia e arquivo dos sistemas: do objeto à rede territorial 58
2.4 Monumentalizar a matéria residual: as paisagens de entulho, poeira e plástico 60
2.5 O que cresce nas margens: curadoria da exposição *Objectos Especulativos* 68
2.6 Desvendar um objeto cotidiano: residência artística *Young European Sculpture* 72

CAPÍTULO 3 | AFETOS **81**

3.1 Heranças no contemporâneo: ativar o passado no presente 83
3.2 Ativar o passado longínquo através da arte/arqueologia no Monte do Ovil 88
3.3 Ativar o passado recente entre abandono e reinscrição no Plano Barron 102

CAPÍTULO 4 | ÉTICA **121**

4.1 Heranças do contemporâneo: cuidar e fabular o presente para o futuro 123
4.2 Compor futuros com os vestígios da cidade: residência *Peças Resgatadas: Práticas Conceituais e Construtivas* 127

PARTE 2 136

CAPÍTULO 5 | FREIXO 137

5.1 Cartografias do Freixo: campo, fábrica, cidade global e vidas ruderais 140
5.2 Paisagem em Trânsito: Do Campo à Cidade Global 144
5.2.1 Do Campo à Fábrica: Entre Agricultura, Aristocracia e Industrialização 144
5.2.2 Ruínas da Indústria: Desinvestimento e a Cidade Como Ativo Financeiro 147
5.2.3 Do Ativo financeiro à Vitrine Verde: Sustentabilidade, Turismo e Financeirização 153
5.3 O espaço concebido nos planos urbanísticos e nas imagens promocionais 161
5.4 O espaço vivido: poéticas visuais e vidas ruderais 166
5.4.1 Freixo como montagem que performa a transformação 167
5.4.2 Cartografias do cotidiano: as ilhas como territórios vividos 172
5.4.3 Ecologias ruderais em deslocamento: o Freixo como rede vegetal 179
5.5 Mapeamento como instrumento crítico 184
5.5.1 Mapeamento Coletivo do Freixo 189
5.5.1.1 Grupo #1: O Palimpsesto Histórico 196
5.5.1.2 Grupo #2: Governança e os Agentes Privados 196
5.5.1.3. Grupo #3: O Nó Cultural e a Vitalidade Emergente 197

CAPITULO 6 | ARQUINHO 199

6.1 Arquivos da Fábrica do Arquinho: ruína, fabulação e entropoética curatorial 202
6.2 Paisagem da/em fabricação 205
6.3 Contexto urbano e político da fábrica do Arquinho 208
6.4 Ruína em suspensão: abertura metodológica 210
6.5 *Takeovers* do Arquinho: arquivo entropoético como investigação curatorial 214
6.5.1 A tração das coisas e a cromatografia como arquivo 216
6.5.2 Ruderalidade expandida e a montagem como arquivo 217
6.5.3 Compostagem como arquivo 219
6.5.4 O corpo e a arqueofabulação como arquivos 221
6.6 Pontuando Entropias: escrita entropoética como mediação pedagógica 230
6.7 Ruínas e Fragmentos: exposição como (parte da) pesquisa 245
6.8 O Arquinho *no/como* arquivo: entre história, ruína e imaginação 249
6.8.1 Arquivar sobre o Arquinho: rastros históricos e rede de vozes 249
6.8.2 Arquivar com o Arquinho: uma escrita entropoética 250
6.8.2.1 Gestos técnicos e espacialidades em transição 257
6.8.2.2 Da fábrica-mecânica à fábrica-escola 257
6.8.2.3 Da superfície à interface tecnocientífica 259
6.8.2.4 Infraestruturas orbitais e geografias verticais 259
6.8.2.5 De outros lugares: histórias terrestres com ambições cósmicas 262
6.8.2.6 A planta-do-retorno 268
6.8.2.7 O que corre sob as pedras 269
6.8.2.8 A seiva púrpura sangra o que, sob a brancura do algodão, tentou-se apagar 277
6.8.2.9 Olhar que atravessa 285
6.8.2.10 Deuses de um Olimpo de esgotos e árvores que insistem 297

CONSIDERAÇÕES FINAIS 303

Permanecendo com o problema: Entre herança, curadoria e mediação na construção de conhecimento situado 304

REFERÊNCIAS 313

ANEXOS **343**

Anexo A: Divulgação institucional da exposição Objectos Especulativos sobre Vegetação e Perturbação (2023) no site da Direção Regional de Cultura do Norte 344
Anexo B: Divulgação institucional da exposição We can (2024), como resultado da residência artística do Young European Sculpture, na galeria do Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto 345
Anexo C: Divulgação institucional do cartaz e exposição Ruínas e Fragmentos (2023), no site da Universidade do Minho 346

APÊNDICES **347**

Apêndice A: Folha de sala da exposição Objectos Especulativos sobre Vegetação e Perturbação (2023) 348
Apêndice B: Proposta curatorial do *Takeover* do Monte Ovil (2022) 351
Apêndice C: Materiais de suporte do Mapeamento Coletivo do Freixo (2020) 355
Apêndice D: Proposta de ativação Pontuando Entropias (2023) 359
Apêndice E: Folha de sala da exposição Ruínas e Fragmentos (2023) 360
Apêndice F: Conversas de pesquisa sobre a Fábrica do Arquinho (2023) 364
Apêndice G: Termos de consentimento 370
Apêndice H: Disseminação da investigação 372

INTRODUÇÃO

0.1 Olhar para inscrições prévias como início

Ao iniciar esta tese, parto da ideia de que tanto a folha em branco quanto o doutorado estão repletos de inscrições prévias. Como a própria cidade, a pesquisa não se constrói sobre uma *tabula rasa* moderna, mas sobre camadas de formações anteriores — da iniciação científica ao mestrado — que, ainda que de modo não linear, configuram um percurso de interesse por espaços intersticiais, infraestruturas funcionais e abandonadas, e pelas dinâmicas de transformação urbana. Antes de adentrar esta investigação, volto o olhar para essas experiências, buscando reconhecer as heranças que persistem no presente e compreender como elas informam e atravessam a chegada nesta investigação.

A minha primeira incursão nesse contexto relaciona-se às ruínas deixadas pela euforia especulativa associada à Copa do Mundo de 2014 no Brasil. Durante a investigação de iniciação científica, desenvolvida por mim na graduação em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil), embora o foco não estivesse diretamente voltado às arquiteturas inacabadas, o envolvimento partiu do interesse em compreender os processos urbanos que conduziram à construção e, pouco depois, ao abandono de estruturas impulsionadas por esse ciclo de investimentos.

Em Belo Horizonte, a realização do megaevento funcionou como motor de reestruturações urbanas marcadas pela espetacularização da paisagem e pela financeirização do território. À semelhança do que ocorre noutros países, esse tipo de iniciativa tende a promover políticas de requalificação baseadas em parcerias público-privadas, concessões imobiliárias e grandes projetos de infraestrutura, concebidos para responder a exigências logísticas, urbanísticas e de valorização fundiária. Na prática, isso se traduziu em obras de grande escala, como a reforma de estádios, a ampliação de aeroportos, a reconfiguração dos sistemas de transporte

público e a expansão do setor da hospitalidade, com novos hotéis e centros comerciais.

Minha pesquisa de iniciação científica articulou-se ao doutorado de Daniel Medeiros de Freitas (2016), *Desvelando o Campo de Poder dos Grandes Projetos Urbanos da Região Metropolitana de Belo Horizonte*. O trabalho envolveu o mapeamento de contratos entre o município e agentes privados, a identificação de licitações e a análise das intervenções que moldaram a transformação infraestrutural da cidade. Foram elaboradas planilhas e mapeamentos para sistematizar e visualizar os dados, o que permitiu identificar conexões entre agentes públicos e privados e sua materialização no espaço urbano, revelando os circuitos financeiros e institucionais que sustentaram os grandes projetos. Essas leituras funcionavam como uma arqueologia das transformações urbanas e das heranças que elas produzem, ao tornar visíveis as camadas de decisão, investimento e poder que antecederam e condicionaram as formas espaciais inscritas na cidade.

As arquiteturas inacabadas, embora não fossem o foco direto do estudo, tornaram-se legíveis, a partir desse olhar arqueológico, como parte de uma herança contraditória dos megaeventos, expressando os limites e as assimetrias das redes de investimento que os sustentaram. O aumento súbito de oportunidades, impulsionado por licitações e obras de grande porte, concentrou investimentos em áreas específicas e favoreceu um grupo restrito de empresas. Esse arranjo gerou empreendimentos dependentes da continuidade do ciclo especulativo e da manutenção das alianças entre capital privado e políticas públicas, com efeitos que persistem para além do período excepcional do evento**.**

No período subsequente à Copa, o ciclo se mostrou insustentável e revelou os limites do modelo: infraestruturas incompatíveis com a demanda real, altos custos de manutenção, localização periférica e ausência de estratégias de reconversão. O resultado foi a obsolescência precoce de equipamentos e a proliferação de edifícios

inacabados ou abandonados no Brasil, de modo geral, e em Belo Horizonte especificamente.

Como apontam DeSilvey & Edensor (2012), os estudos sobre ruínas frequentemente se concentram na forma como os espaços abandonados são apropriados no presente, seja como patrimônio ou como territórios de experimentação estética, sem necessariamente examinar as dinâmicas e os agentes responsáveis por sua degradação. Essa perspectiva ajuda a situar o método que a iniciação científica levantou, voltado a analisar as forças que moldam o espaço urbano e que conduzem certas infraestruturas à obsolescência.

Um edifício abandonado, contudo, é mais do que um sintoma de políticas urbanas desiguais, é também um campo de possibilidades. Se, na iniciação científica, a investigação adotava uma abordagem focada nas macronarrativas de poder que precedem a ruína, no trabalho de conclusão de curso em Arquitetura e Urbanismo, na Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil), o meu olhar voltou-se para as microrrealidades. As ruínas podem ser entendidas como pontos de partida para a observação de práticas sociais que nelas se desenvolvem, incluindo formas de permanência, reativação e reinvenção que prolongam e ressignificam as heranças espaciais do abandono.

A pesquisa *Impossibilidades: um catálogo de imaginários para o Mercado Santa Tereza*, realizada com João Pedro Lacerda Campos, documentou as mobilizações do Coletivo Mercado Vivo + Verde, composto por moradores da região de Santa Tereza, em Belo Horizonte, que reivindicavam um reuso social para o Mercado Distrital abandonado nessa mesma região da cidade (Duarte & Campos, 2018).

O estudo acompanhou essa comunidade que, mesmo com recursos limitados, buscava construir um modelo de autogestão em colaboração com o poder

público. A partir de diálogos com pequenos comerciantes e coletivos culturais, surgiram propostas de reativação capazes de respeitar a vocação social do lugar. Para registrar essas dinâmicas, adotamos métodos etnográficos, análises críticas e a elaboração de um atlas de práticas espaciais. Essa ferramenta reunia sugestões de usos culturais, econômicos e sociais de pequena escala e caráter temporário para o Mercado, com o intuito de ampliar o imaginário sobre seu reuso e experimentar outros modelos de ocupação.

O envolvimento direto com as reuniões e ações do coletivo permitiu uma compreensão aprofundada dos desafios, potências e contradições inerentes a um modelo de autogestão com lideranças distribuídas. Esse percurso culminou em uma crítica ao modelo convencional da arquitetura, que frequentemente negligencia os usos preexistentes dos espaços e depende excessivamente de instrumentos convencionais de representação, como desenhos técnicos e tridimensionais, para efetivar suas propostas. O objetivo final era estimular a imaginação sobre como o espaço poderia ser apropriado de forma flexível e imediata, independentemente de uma estrutura institucional formalizada.

Nesse percurso, tanto na iniciação científica quanto na graduação, o interesse de pesquisa parte de infraestruturas arruinadas e abandonadas, buscando compreender as dinâmicas que as possibilitam e que delas emergem. As investigações consideram a arquitetura como objeto de estudo situado ampliado, em que o interesse se desloca do domínio técnico para as tramas sociais, políticas e culturais que configuram e reconfiguram os espaços construídos.

No mestrado, desenvolvido na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (Portugal), entre 2018 e 2020, a investigação aprofundou a relação entre memória, patrimônio e ruína, examinando como o abandono e a deterioração são mobilizados como potencialidades culturais, mnemônicas e ecológicas, mas também como formas de resistência às dinâmicas urbanas aceleradas e

homogeneizantes (Duarte, 2020). O estudo, intitulado *Potencialidades da ativação curatorial: Central Termoelétrica do Freixo & Projeto Curatorial Materialidades Persistentes*, mapeou práticas curatoriais, arqueológicas e patrimoniais que propõem a inscrição da deterioração material em regimes de valor, ampliando a compreensão das ruínas contemporâneas.

A partir desse percurso investigativo**,** a ruína foi compreendida como um recurso para gestão e imaginação material e cultural. Entendida como espaço disponível para ocupações, práticas artísticas e ações curatoriais, tornou-se também um terreno de experimentação para novos usos e reinscrições culturais em contextos que oscilam entre o abandono e o restauro ou requalificação arquitetônica. Além disso, foi abordada como forma de preservação experimental e como agente ativo nas ecologias materiais e culturais.

Essa compreensão dialoga com diferentes abordagens curatoriais. A noção de curadoria do deterioro (DeSilvey, 2017) propõe uma gestão patrimonial que aceita a transformação e a perda como parte do ciclo material dos lugares, acompanhando esses processos em vez de tentar interrompê-los por meio de intervenções de restauro. A curadoria de espaços (Moreira, 2014) desloca a prática curatorial do modelo do cubo branco para espaços não convencionais e para o domínio da espacialidade, tratando o próprio espaço como meio e agente que orienta a investigação curatorial e a prática artística. Já a curadoria de contextos (Szyłak, 2013) entende a curadoria como modo de habitar e ativar as camadas materiais, políticas e afetivas de um lugar.

Em conjunto, essas perspectivas deslocam o foco da restauração ou representação dos espaços para a ativação das relações que os compõem e evidenciam a curadoria e a prática artística como processos que se desdobram em investigação, exposições e formas ativas de gestão, programação, mediação e preservação experimental de espaços abandonados e com carga histórica.

A Central Termoelétrica do Freixo, no Porto, serviu como caso de estudo e laboratório curatorial para testar essas abordagens, entendendo a ruína como um espaço atravessado por redes humanas e mais-que-humanas, além de fluxos materiais e simbólicos que reconfiguram continuamente o sentido do lugar. Nesse contexto, foi proposta a exposição online *Materialidades Persistentes (2020)*, com trabalhos de Martín Hernández Molín, Bianca Stanea e Isabel Castro.

0.2 Sobre a tese

Partindo desse percurso, esta tese, *Heranças contemporâneas ressignificadas: estratégias de curadoria situada e mediação artística de fragmentos de passados recentes*, dá continuidade à pesquisa do mestrado e investiga como práticas artísticas, curatoriais, de mapeamento e de escrita situada ressignificam ruínas, infraestruturas funcionais e em desuso, objetos obsoletos, resíduos e paisagens contaminadas como heranças contemporâneas. Ao acompanhar e propor projetos de curadoria e residência artística, busco compreender de que modo esses fragmentos funcionam simultaneamente como arquivos materiais e como dispositivos críticos para reimaginar relações entre humanos, mais-que-humanos, territórios e o passado.

A noção de herança é compreendida como mais do que um legado patrimonial estável ou monumental, mas como uma condição relacional com o passado, que incorpora fragmentos, escombros e ruínas, bem como processos de ruinação (Stoler, 2013), materiais e imateriais que o projeto moderno produz e externaliza. Essas heranças manifestam-se em diferentes escalas e regimes de materialidade: nas infraestruturas que sustentam o quotidiano e se tornam funcionalmente obsoletas; nas marcas extrativas e geológicas da exploração de recursos; nos resíduos e descartes em que se acumulam os custos socioecológicos da contemporaneidade; nas dimensões atmosféricas e corporais da contaminação lenta; nas inscrições coloniais, botânicas e patrimoniais na paisagem; nos vestígios de projetos falhados e

de desigualdades persistentes, bem como em ruínas conceituais que expõem continuidades imperiais e progressistas, entre outras expressões possíveis.

Contudo, a herança contemporânea vai além do diagnóstico de danos e envolve, também, formas de relação, afeto e continuidade com o passado, modos de escutar, sentir e habitar temporalidades que insistem no presente. Nesse sentido, a herança configura-se menos como uma carga passiva e mais como um campo compositivo, onde a prática artística e curatorial pode ativar outras formas de atenção, cuidado e especulação crítica sobre o mundo.

Ao longo do doutoramento, o contato com diferentes materialidades, de sítios arqueológicos a plantas ruderais, de *bunkers* militares a poeiras industriais, de objetos obsoletos a territórios desindustrializados, serviu para ampliar o repertório empírico da pesquisa. Além disso, tornou evidente que as heranças contemporâneas operam em múltiplas escalas: do fragmento microscópico que se aloja no corpo às infraestruturas que moldam regiões inteiras.

0.3 Sobre a estrutura

Esta pesquisa organiza-se em duas partes que refletem um percurso metodológico crescente em envolvimento e complexidade. O trabalho articula fundamentação teórica, análise de práticas artísticas e o desenvolvimento de iniciativas curatoriais e processos colaborativos em campo, alguns dos quais acompanhei e outros que propus e conduzi. A **PARTE I** (capítulos 1 a 4) reúne a investigação de práticas artísticas e seus métodos, além de relatos de colaborações pontuais realizadas em diferentes contextos de experimentação — programas de residência, projetos expositivos, encontros artísticos e estudos de sítio — desenvolvidos com outros investigadores. A **PARTE II** (capítulos 5 e 6) consolida a investigação por meio de dois estudos de caso aprofundados, ambos resultantes de uma implicação direta e continuada com lugares específicos. Apresenta processos

curatoriais e exercícios de mapeamento coletivo que convidam colaboradores a integrar a pesquisa, favorecendo uma relação mais imersiva e prolongada com os contextos.

Um ponto de partida fundamental da tese é a distinção conceitual entre **patrimônio contemporâneo** e **herança contemporânea**. Embora frequentemente utilizados como sinônimos, estes termos são aqui compreendidos como operadores de visões distintas sobre o passado, suas materialidades e modos de cuidado e curadoria. Desse modo, o **Capítulo 1**, **Genealogias do patrimônio**, inicia com um percurso histórico e conceitual do patrimônio como dispositivo moderno e colonial de curadoria institucionalizada e de produção de narrativas identitárias. O capítulo também analisa a relação desse conceito com distintas concepções de contemporaneidade, entendidas tanto como mecanismo de subjugação colonial quanto como recorte do presente e condição situada de múltiplas temporalidades.

Ao longo dos três capítulos seguintes (Capítulos 2, 3 e 4), a noção de herança contemporânea ganha corpo como gesto ampliado, crítico e descentralizado. A análise apoia-se em práticas artísticas e experiências situadas desenvolvidas durante a pesquisa e se desdobra em três eixos interligados — coisas, afetos e ética — associados a modos distintos de relação com o passado e com o mundo material.

1. **Coisas:** A herança é compreendida como uma leitura crítica das sombras do presente. Essa leitura articula-se à noção de contemporaneidade como atitude relacional e intempestiva (Agamben, 2009), a uma perspectiva arqueológica voltada a desocultar o presente (Foucault, 2008) e à compreensão das coisas como processos materiais e relacionais (Ingold, 2022);
2. **Afetos:** A herança como prática social de uso, afeto e reinterpretação comum do passado, alinhada à definição performativa de herança proposta por Smith (2006), à ideia de profanação (Agamben, 2007) e a uma abordagem

fenomenológica que privilegia a experiência incorporada (Merleau-Ponty, 1999);

3. **Ética:** A herança como responsabilidade partilhada e cuidado com o porvir, baseada em uma ética da resposta e da continuidade (Derrida & Roudinesco, 2004), que se materializa em gestos concretos de intervir, reparar, construir e manter (Fitz et al., 2019; Puig de la Bellacasa, 2017).

Nesse sentido, o **Capítulo 2**, ***Coisas***, aprofunda a noção de herança a partir das materialidades do presente, entendidas como processos materiais e relacionais que se manifestam em infraestruturas, ruínas, resíduos, poeiras, plantas e artefatos obsoletos. Essas entidades, compreendidas como condensações de trajetórias e forças (Ingold, 2022), são tratadas como heranças que mediam as transformações urbanas, ecológicas e políticas do nosso tempo.

Se o Capítulo 1 é dedicado ao patrimônio e às suas genealogias e metodologias, o Capítulo 2 reúne práticas artísticas que, sob um viés arqueológico e desconstrutivo, dialogam com dispositivos patrimoniais — como o restauro, o arquivo, o monumento, o museu e seus dispositivos de exibição — para expor outras heranças moderno-coloniais inscritas na arquitetura, nos territórios e paisagens, muitas vezes silenciadas ou marginalizadas pelas narrativas oficiais.

Essa abordagem amplia o entendimento de herança para incluir também materialidades difusas e persistentes: o ar que respiramos, as partículas que circulam nos corpos e os resíduos que se acumulam no ambiente como tecnofósseis, traços tóxicos dos modos de vida contemporâneos que complexificam as fronteiras entre natural e artificial, humano e mais-que-humano.

O capítulo se encerra com dois projetos dos quais participei. O primeiro é a curadoria da exposição *Objectos Especulativos sobre Vegetação e Perturbação* (2023), do artista Miguel Costa, realizada em parceria com Inês Moreira na Casa das

Artes (Porto, Portugal), que revelou como as heranças coloniais permanecem inscritas nas paisagens vegetais urbanas (ver Anexo A e Apêndice A). O segundo é a residência artística *Material Narratives of Obsolete Objects* (2024), coordenada por Miguel Costa, na qual, em colaboração com outras artistas, desmontamos uma geladeira para expor as ecologias materiais, energéticas e sociais implicadas na sua existência. Essa investigação coletiva integrou a exposição final do *workshop* intitulada *We Can* (2024) (ver Anexo B), realizada na galeria do Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (Porto, Portugal), local que acolheu o processo formativo.

O **Capítulo 3**, ***Afetos***, desloca o foco das materialidades discutidas no capítulo anterior para as experiências sensoriais que ativam a herança no presente. O interesse recai menos sobre a composição ou a ação das coisas enquanto processos materiais e mais sobre os modos como nos atravessam, nos afetam e se inscrevem no corpo. A herança ultrapassa o que é narrado ou representado e manifesta-se em atmosferas, sons, cheiros, estranhamentos, medos, encantamentos e nos usos do passado, por vezes profanado e restituído ao comum. A partir de Smith (2006), a abordagem entende a herança como relação e discursividade, uma prática performativa e coletiva que torna o passado partilhável no presente.

Para sustentar essa premissa, aplica-se uma lente fenomenológica a dois contextos militares e industriais em Portugal: o sítio arqueológico proto-histórico do Monte do Ovil (Espinho, Portugal) e as baterias militares do Plano Barron, concebidas durante a Segunda Guerra Mundial (Lisboa/Setúbal, Portugal). Esses lugares foram investigados por meio de curadorias e ações situadas, como o *Takeover do Monte Ovil (2022)*, realizado com Pedro da Silva e Inês Moreira (da Silva et al., 2023), e o *workshop Plan Barron: Oblivious Super-Resistant Bunker as an Opportunity to a New Cycle Facing Climate Emergency* (Pais, 2022), desenvolvido com Inês Moreira e Flora Paim (Moreira et al., 2023b, 2023c).

O capítulo argumenta que uma abordagem centrada no corpo e nos afetos revela camadas de sentido que escapam aos enquadramentos patrimoniais convencionais, mostrando como esses lugares são continuamente renegociados e como a herança se produz nas relações sensíveis e políticas que atravessam corpos, espaços e narrativas.

O **Capítulo 4**, ***Ética***, introduz um deslocamento ético na forma de compreender as heranças. Em vez de abordá-las apenas como materialidades a analisar ou experiências a sentir, elas passam a ser entendidas como existências que nos interpelam, convocando respostas de continuidade, cuidado e transformação. Se nos capítulos anteriores as ruínas e fragmentos apareceram como mediações críticas ou relações de afetação, aqui assumem o papel de pontos de partida para uma ética compositiva voltada a instaurar futuros possíveis a partir dos escombros, em vez de permanecer apenas no diagnóstico dos danos.

Nessa direção, o capítulo discute a herança como prática de reparação e regeneração, a partir de gestos de cura, reuso e reconstrução. Essa abordagem é tratada a partir de práticas artísticas e da residência *Peças Resgatadas: Práticas Conceituais e Construtivas (2024)*, proposta pelo coletivo NADA ~~NOVO~~, da qual participei junto a outros artistas e arquitetos. Ao longo da residência, trabalhamos coletivamente na reativação de restos arquitetônicos e construtivos da cidade do Porto, experimentando modos de continuidade para os fragmentos de demolições. O resultado foi concebido em conjunto e estimulou uma reflexão sobre o restauro e a herança como gestos de prolongamento, circularidade e cuidado, voltados a acompanhar e transformar as heranças em vez de restringi-las à restituição de um estado considerado original ou à manutenção de uma integridade fixa.

Essas experiências se entrelaçam a visitas a exposições, a leituras teóricas, práticas de campo e análises de obras, e formam a base conceitual da Parte I da tese. As divisões temáticas estruturam o percurso do doutoramento e desenham um arco

que vai da materialidade concreta às experiências sensíveis, culminando nas implicações éticas e políticas do cuidado. Esse movimento amplia a noção de herança para abarcar materialidades e interpretações múltiplas, nas quais o passado não é um dado fixo a conservar, mas um processo contínuo de relação, disputa, recomposição e continuidade. As diferentes dimensões de herança exploradas emergem tanto da reflexão teórica quanto das experiências curatoriais, das práticas artísticas e dos próprios lugares onde elas se inscrevem.

Se a Parte I deste trabalho apresentou métodos e expandiu o conceito de herança por meio das materialidades, dos afetos e das práticas éticas de cuidado, a Parte II desloca essa abordagem para territórios concretos, onde essas dimensões se entrelaçam no espaço vivido. O **Capítulo 5**, **Freixo**, retoma e expande a investigação iniciada no mestrado (concluído em 2020) sobre a Central Termoelétrica do Freixo, posteriormente aprofundada no doutoramento entre 2020 e 2022. Agora, o estudo abrange um território desindustrializado mais amplo e em constante transformação, onde se articulam infraestruturas obsoletas, áreas agrícolas, processos recentes de urbanização, novas dinâmicas imobiliárias e fluxos ecológicos.

A análise desenvolve-se em três dimensões complementares: (1) uma abordagem arqueológica e teórica, que examina as camadas históricas, espaciais e infraestruturais do território; (2) uma leitura de práticas artísticas e curatoriais com as quais colaborei ou acompanhei, que permitem refletir sobre outras realidades do Freixo; (3) e, por fim, o *Mapeamento Coletivo do Freixo (2020)*, uma prática coletiva, que permitiu construir conhecimento espacial sobre o território e imaginar seus futuros.

Ao observar como a desindustrialização, o abandono estratégico e a requalificação ecológica e elitizada produzem apagamentos e novas geografias de exclusão, o capítulo argumenta que tais processos são também heranças persistentes da industrialização do território. O mapeamento coletivo, nesse

contexto, torna-se uma prática que permite pensar o Freixo como lugar em contínua negociação, no qual futuros ainda podem ser imaginados e reivindicados.

O **Capítulo 6**, **Arquinho**, apresenta a investigação curatorial e artística desenvolvida entre 2022 e 2023 na Fábrica do Arquinho, antiga unidade têxtil situada na zona de Couros, em Guimarães, Portugal, atualmente em processo de reconversão para um centro de investigação aeroespacial. Mais do que um estudo histórico, o trabalho aborda o Arquinho como um arquivo expandido, em que a ruína fabril é compreendida como campo de leitura crítica e de invenção.

O capítulo inicia situando a fábrica no contexto urbano e político de Guimarães, marcado por políticas de patrimonialização da indústria e pela valorização crescente do patrimônio fabril como recurso cultural e tecnológico. Na sequência, apresenta ações desenvolvidas no local, como os *Takeovers do Arquinho* (2023), que foram encontros e ativações experimentais realizados em colaboração com artistas-pesquisadores, e a oficina *Pontuando Entropias (2023)*, conduzida com estudantes da Escola de Artes da Universidade do Minho, que propuseram uma aproximação ao espaço por meio da deriva, da escrita situada e de práticas de arquivo material e performativo. Também é apresentada a exposição *Ruínas e Fragmentos (2023),* realizada no Garagem Avenida, espaço expositivo pertencente Escola de Artes da Universidade do Minho (Guimarães, Portugal), que reuniu parte dos trabalhos produzidos nessas ativações.

Por fim, o capítulo articula documentos históricos, materiais de arquivo e experiências sensoriais no campo, investigando a fábrica como dispositivo de memória, imaginação e escrita do lugar. A análise aprofunda-se nas relações entre o rio, a vegetação ruderal, os ciclos fabris e os legados coloniais, compondo um arquivo feito de ruínas, poeiras, plantas e objetos encontrados no espaço. Esse arquivo, opera nas lacunas e silêncios dos arquivos industriais formais e serve de base para a proposta da *entropoética* como método de mediação: uma abordagem que articula

entropia — enquanto dispersão, desgaste e acaso — e *poiesis* — enquanto gesto inventivo de criação de forma e sentido. Nesse sentido, o Arquinho torna-se também um lugar de coescrita com o mais-que-humano, em que fungos, árvores, poeiras e infiltrações participam como agentes de um arquivo que narra o espaço por outras vias.

0.4 Metodologias e práticas de investigação

0.4.1 Curadoria situada: investigar lugares e investigar desde lugares

A metodologia desta investigação organiza-se em torno da proposição da curadoria situada como dispositivo central de investigação. Esta emerge da articulação entre práticas curatoriais orientadas pelo espaço e pelos seus contextos, práticas espaciais críticas, arte e arqueologia contemporâneas, *site-writing* e epistemologias do conhecimento situado, constituindo um modo de investigar que não separa produção de conhecimento, prática curatorial e envolvimento prolongado com os lugares.

A curadoria situada dialoga com o que Jane Rendell (2012) define como um duplo movimento metodológico: a *investigação de lugares* e o *lugar da investigação*. No primeiro caso, trata-se de abordar os lugares como matéria, arquivo e problema de investigação, atentos às suas materialidades, histórias, ecologias e camadas de conflito. No segundo, investiga-se reconhecendo que todo conhecimento emerge de posições situadas, relações específicas e formas encarnadas de envolvimento com o mundo, sendo a própria investigação capaz de produzir situações, encontros e dispositivos que reconfiguram o lugar enquanto campo de experiência e de conhecimento**.** Nesta tese, estes dois vetores articulam-se em um mesmo gesto curatorial, crítico e investigativo.

No que diz respeito à investigação de lugares, as práticas espaciais críticas formuladas por Rendell (2006) constituem uma referência central, ao proporem

modos de atuação crítica que respondem às condições históricas, materiais e políticas de contextos específicos. Estas práticas operam em zonas intermédias entre arte, arquitetura e curadoria e, no âmbito desta pesquisa, estendem-se também ao campo da arqueologia. Esse deslocamento conduz ao diálogo com a arte e arqueologia contemporâneas (Bailey, 2017, 2018), que oferecem ferramentas para pensar ruínas, restos e vestígios como operadores epistemológicos, bem como para observar o surgimento de territórios híbridos entre práticas artísticas e arqueológicas. Este enquadramento é ampliado pelos contributos dos estudos críticos do patrimônio (Bangstad & Pétursdóttir, 2022b; Harrison & Sterling, 2020), que permitem compreender fragmentos materiais, infraestruturas obsoletas e paisagens degradadas como campos de memória e produção de conhecimento.

A escrita mobilizada integra este mesmo gesto metodológico. Em diálogo com o *site-writing* (Rendell, 2010), o texto procura corresponder ao engajamento corporal, sensorial e espacial com os lugares, funcionando como extensão da investigação de campo e como dispositivo de reflexão pedagógica sobre os modos de aprender com e a partir dos lugares. Em alguns capítulos, como no caso do Arquinho, a escrita criativa, oralizada ou fabulatória atua como dispositivo crítico de investigação, operando como forma de pensar com e a partir das ruínas. Esta dimensão aproxima-se das propostas de Donna Haraway (2023) e de Saidiya Hartman (2008), nas quais a fabulação especulativa e crítica reconfigura os modos de leitura do arquivo, permitindo imaginar mundos possíveis a partir das condições materiais existentes e reinscrever vozes e experiências ausentes.

O segundo vetor da curadoria situada articula-se às epistemologias feministas do conhecimento situado (Haraway, 1988), segundo as quais todo conhecimento é parcial, encarnado e produzido a partir de posições específicas. Esta noção estrutura a forma de investigar e, também, a forma de escrever nesta tese, que emerge das relações prolongadas com os lugares estudados, das experiências curatoriais e

artísticas que os atravessam e do meu posicionamento reflexivo diante deles. A escrita na primeira pessoa do singular, quando mobilizada, funciona como recurso que assume a parcialidade como condição produtiva do conhecimento. Esta orientação aproxima-se igualmente da proposta de Tim Ingold (2022) de conhecer de dentro, entendendo o conhecimento como algo que se forma no engajamento direto, sensorial e prático com o mundo.

A partir da articulação entre investigação de lugares e investigação desde lugares, a curadoria situada afirma-se como prática metodológica de herdar criticamente. Nesse enquadramento, a herança é compreendida como verbo e prática, implicando intervir nas condições que tornam algo herdável e reconhecer que toda herança envolve transformação, perda, conflito e responsabilização. A ressignificação, por sua vez, opera como princípio desse modo de investigar, emergindo do encontro com lugares, materiais, relações e situações.

A curadoria situada articula três movimentos nesta pesquisa, em diálogo com práticas curatoriais orientadas pelo espaço e pelos seus contextos (Moreira, 2014; Szyłak, 2013), com abordagens que pensam a curadoria do deterioro como ferramenta mnemónica (DeSilvey, 2017) e com práticas curatoriais orientadas pelo cuidado (Krasny, 2025; Krasny & Perry, 2023): primeiro, a identificação de heranças contemporâneas por meio da leitura crítica de fragmentos materiais e imateriais que condensam relações de poder, memória e exclusão; segundo, o estabelecimento dessas heranças através de um envolvimento prolongado com os lugares, ativando camadas sensíveis, históricas e políticas frequentemente negligenciadas, descartadas ou silenciadas; e, terceiro, o prolongamento das heranças mediante práticas de cuidado compositivo, reparação crítica e escuta dos ausentes das narrativas oficiais.

No campo da educação artística, esta abordagem aproxima-se das pedagogias *site-specific* (Allen, 2024), que entendem o lugar como agente pedagógico e ativam

ecologias de aprendizagem não formal, nas quais aprender a partir do lugar e criar condições para que o lugar ensine são gestos complementares. É nesse sentido que, no contexto deste doutoramento, dispositivos como oficinas, *takeovers*, partituras, mapeamentos coletivos e exercícios de atenção funcionam como estruturas de investigação dos lugares, mobilizando a experiência sensorial, a performatividade e a relação situada como modos de conhecer. O trabalho de campo, desenvolvido através de caminhadas, escutas ativas, observações e registros fotográficos e sonoros, tanto alimenta como é alimentado por estes dispositivos.

Oficinas tornam-se laboratórios de coaprendizagem e prototipagem, *takeovers* constituem dispositivos de ativação dos sítios por meio da criação de situações coletivas de encontro, atenção e experimentação, e partituras específicas e mapeamentos coletivos operam como práticas de contra cartografia e ação performativa. Em conjunto, estas práticas fazem emergir relações, narrativas e materialidades frequentemente invisibilizadas nos regimes representacionais mais tradicionais.

0.4.2 Enquadramento metodológico

A curadoria situada, enquanto dispositivo metodológico central desta pesquisa em Educação Artística, dialoga com o campo da Investigação Baseada nas Artes (IBA), em articulação com as metodologias da Investigação Educacional Baseada nas Artes (IEBA). A IBA é compreendida como um paradigma investigativo no qual processos, materiais e modos de pensamento inerentes às práticas artísticas e curatoriais atuam como meios de produção de conhecimento (Sullivan, 2005).

A IEBA amplia essa abordagem ao reconhecer formas de conhecimento que se geram na sensorialidade, na performance, na narrativa e na colaboração, deslocando as metodologias qualitativas para domínios em que a experiência estética, os encontros e os processos criativos produzem pensamento (Mulvihill & Swaminathan,

2019). Tal orientação aproxima a investigação de metodologias não representacionais (Vannini, 2015), que privilegiam atenção, presença, movimento e afetos como operadores epistemológicos.

Ao longo dos capítulos, mobilizo práticas que acompanhei ou propus, articuladas com uma reflexão teórica construída a partir da experiência, de visitas a exposições, de observação de campo e de repertórios artísticos que atuam como operadores conceituais. Esta pluralidade metodológica é coerente com a IEBA, que admite que diferentes momentos da investigação convoquem distintos modos sensoriais e interpretativos, como análise visual, performance, fabulação, fotografia, cartografia e caminhadas.

0.4.3 Práticas colaborativas e percursos partilhados da investigação

O percurso da pesquisa foi atravessado por trocas e colaborações que assumiram diferentes formas, fazendo do pensar e do fazer em companhia uma opção metodológica e uma condição inerente ao processo investigativo. Em muitos momentos, os espaços estudados deixaram de ser objetos observados individualmente e tornaram-se territórios vividos, explorados e coimaginados com outros investigadores e artistas.

Em alguns contextos, essas colaborações ocorreram por meio de convites curatoriais que dialogavam diretamente com os temas da investigação, como a curadoria da exposição do artista Miguel Costa, analisada no Capítulo 2, realizada com Inês Moreira, ou o *Takeover* do Ovil, abordado no Capítulo 3, em parceria com Pedro da Silva e Inês Moreira. Também houve situações em que a pesquisa teve início como um esforço coletivo, como no caso do Plano Barron, abordado no Capítulo 3. A partir da participação no *workshop Plan Barron: Oblivious super-resistant Bunker as an opportunity to a new cycle facing climate emergency* (2022), com Inês Moreira e Flora Paim, desenvolvi posteriormente uma investigação individual que aprofundou o

trabalho iniciado em conjunto. Em outros momentos, participei de residências artísticas como o *Young European Sculpture* e a oficina Peças Resgatadas, abordadas nos Capítulos 2 e 4, nas quais, em colaboração com outros participantes, realizamos intervenções artísticas e arquitetônicas que alimentaram desdobramentos teóricos da investigação.

Também nos projetos que conduzi e propus, convidei outros investigadores e artistas a desenvolver trabalhos em diálogo com os lugares estudados. Nesse sentido, o Freixo, abordado no Capítulo 5, constituiu um contexto no qual artistas como Martín Hernández Molín e Bianca Stanea desenvolveram trabalhos em diálogo com o sítio, enquanto outras investigações, como a de Miguel Costa, foram decisivas para aprofundar a leitura do território e espoletar uma pesquisa pessoal mais prolongada. Paralelamente, propus um *workshop* de mapeamento coletivo no qual os participantes criaram mapas a partir de questões e ícones previamente definidos. Já a proposta dos *takeovers* na Fábrica do Arquinho, desenvolvida no Capítulo 6, tornou-se ponto de convergência entre diferentes investigações, alimentando tanto o meu processo investigativo quanto as pesquisas de doutoramento dos artistas envolvidos (Melo, 2025; Molín, 2025).

Como propõe Anna Tsing (2022), "o trabalho comum cria possibilidades para emergirem resultados especiais na pesquisa acadêmica de cada um dos envolvidos. Para encorajar o potencial desconhecido dos avanços na pesquisa (...) é necessário sustentar o trabalho comum da floresta intelectual" (p. 406), frente à privatização do conhecimento e ao culto da autoria individual. Esta formulação oferece uma chave de leitura para compreender a importância das práticas colaborativas neste trabalho, ainda que não lineares ou isentas de desafios, mas como parte constitutiva do percurso metodológico da investigação.

Nesse sentido, mesmo que apresentada sob um nome individual, esta pesquisa é devedora das múltiplas partilhas ocorridas ao longo do percurso. Em

dimensões mais evidentes ou sutis, essas colaborações povoaram meus pensamentos, influenciaram escolhas metodológicas e expandiram as possibilidades de interpretação dos lugares pesquisados. Essa rede de interlocuções nutriu este trabalho e materializou-se também em colaborações acadêmicas — artigos, exposições e edições — que ultrapassam os limites da tese (da Silva et al., 2023; Duarte & Moreira, 2023; Moreira et al., 2023b, 2023a, 2023c; Moreira & Duarte, 2024).

0.4.4 Articulação metodológica no tempo e por capítulos

A investigação desenvolveu-se entre 2020 e 2025 como um processo iterativo e não linear, estruturado por sobreposições, retornos e deslocamentos entre investigação teórica, práticas artísticas e curatoriais, trabalho de campo e escrita reflexiva. Em vez de uma progressão faseada, a metodologia constituiu-se por articulações temporais entre diferentes modos de investigação, que se informaram mutuamente ao longo do percurso.

Ao longo do processo, parte da investigação foi sendo fixada em textos intermédios, nomeadamente artigos publicados e comunicações em contexto acadêmico, anteriormente citados, alguns deles desenvolvidos em coautoria no âmbito das colaborações e dos trabalhos de campo. Esses textos funcionaram como momentos de síntese provisória e de teste conceitual. Neste trabalho, esse material é expandido criticamente por meio de novos enquadramentos historiográficos, aprofundamento teórico, descrição fenomenológica e autorreflexão metodológica, afirmando a escrita como parte integrante do próprio método.

As primeiras fases do doutoramento, entre 2020 e 2021, foram dedicadas à construção de um enquadramento teórico-crítico sobre patrimônio, contemporaneidade, herança e ruína, bem como à análise de práticas artísticas existentes. Esse trabalho encontra-se, sobretudo, condensado no Capítulo 1, e situa-

se no campo da teoria crítica do patrimônio, em diálogo com debates contemporâneos sobre tempo, memória e espaço urbano. Nesse mesmo período, foram investigadas o que viriam a ser as aberturas dos Capítulos 2, 3 e 4, centrados na investigação baseada nas artes.

Este período corresponde igualmente à retomada do Freixo como objeto de estudo, a partir de uma leitura teórica do território no campo dos estudos urbanos críticos, em diálogo com a geografia e a sociologia urbana, desenvolvida no Capítulo 5. As ideias iniciais que viriam a estruturar esses capítulos foram discutidas e apresentadas publicamente nesse período, sob a forma de publicações e comunicações em conferências, vindo algumas delas a ser publicadas posteriormente (Duarte, 2022d, 2022b, 2022a, 2022c; Duarte & Molín, 2021; Duarte & Moreira, 2023) (ver Apêndice H).

A partir de 2022, a investigação desloca-se progressivamente para contextos situados de trabalho de campo, colaboração e curadoria, nomeadamente através da participação no *workshop* do Plano Barron e da proposição do *Takeover* do Ovil. Estas experiências introduzem uma dimensão experimental, relacional e situada à metodologia, permitindo testar, em contexto, questões previamente formuladas no plano teórico e, no caso do Ovil, convidar artistas para ativar o espaço. Esses processos deram origem a textos em coautoria publicados e conferências (da Silva et al., 2023; Moreira et al., 2023b, 2023c) (ver Apêndice H), que funcionaram como sínteses provisórias do trabalho desenvolvido coletivamente e que foram rearticulados e aprofundados na investigação individual ao longo do processo.

Este aprofundamento implicou regressos aos próprios lugares de estudo, visitas a contextos museológicos e uma reflexão crítica sobre as práticas realizadas, os dispositivos de mediação adotados, como o *takeover*, e a escrita produzida em colaboração. Essas análises foram desenvolvidas em diálogo com referências da arqueologia, da arte e das heranças militares. Este momento corresponde à

incorporação explícita da Investigação Educacional Baseada nas Artes, na qual experiência, mediação e aprendizagem passam a integrar de forma mais consistente o método.

A investigação no Arquinho tem início no final de 2022, sobrepondo-se temporalmente ao trabalho desenvolvido no Monte do Ovil, e prolonga-se até ao início de 2024. Este período corresponde a um momento de reformulação metodológica das práticas de *Takeover* anteriormente experimentadas, marcado pela passagem de dispositivos de mediação predominantemente explicativos para estruturas mais abertas, diagramáticas e interrogativas. No *Takeover* do Arquinho, as práticas dos artistas passam a informar e a reconfigurar a investigação contribuindo para um processo de investigação continuamente ajustado a partir do que essas práticas tornam visível.

Esse processo contribuiu para a consolidação de um modo de escrita situada sobre o Arquinho, em diálogo com a noção de *site-writing*, no qual a produção textual emerge da experiência direta com o lugar e com as suas materialidades, articulada à pesquisa em arquivos e a materiais históricos**.** Para a elaboração dessa escrita e da proposta de leitura do arquivo do sítio, a investigação apoiou-se também em conversas com diferentes agentes envolvidos com a história e os usos da fábrica (ver Apêndice F), bem como em materiais documentais e visuais partilhados por investigadores e profissionais que anteriormente trabalharam sobre o Arquinho, assim como em consultas a acervos institucionais, realizadas ao longo de 2023. Esses contributos permitiram compor um arquivo que articula fontes orais, visuais e documentais no desenvolvimento da investigação. Algumas reflexões sobre o processo de pesquisa do Arquinho são apresentadas em publicações e conferências (Duarte, 2023, 2025) (ver Apêndice H).

No final de 2023 e ao longo do primeiro semestre de 2024, foram realizadas exposições como *Objectos Especulativos sobre Vegetação e Perturbação*, do artista

Miguel Costa, com curadoria de Inês Moreira e minha, posteriormente articulada em publicação (Moreira & Duarte, 2024) (ver Apêndice H), e *Ruínas e Fragmentos*, que reuniu produções artísticas desenvolvidas no contexto do Arquinho. Além disso, ao longo de 2024, participei das residências artísticas *Young European Sculpture* e NADA ~~NOVO~~. Essas experiências permitiram aprofundar e testar perspectivas sobre heranças que, em função da sua afinidade metodológica e temática, vieram a integrar os Capítulos 2, 4 e 6.

0.4.5 Cronologia das práticas e colaborações

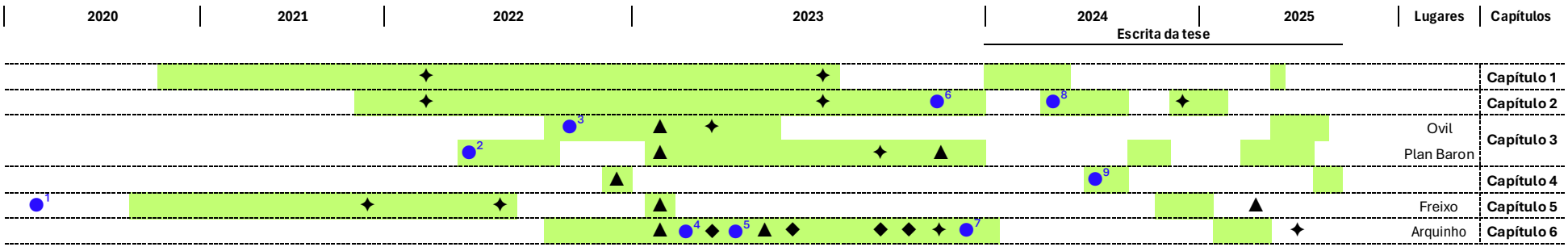
Os diagramas que se seguem representam, em dois formatos complementares, a articulação das práticas desenvolvidas ao longo do doutoramento e a sua articulação com os capítulos da tese. O primeiro diagrama organiza cronologicamente as práticas situadas, indicando datas, contextos e os capítulos em que são mobilizadas. O segundo explicita a articulação metodológica da investigação no tempo, evidenciando a natureza processual e sobreposta do percurso, bem como os períodos prolongados de envolvimento com lugares específicos que sustentam cada capítulo.

As faixas horizontais correspondem a esses períodos de investigação, nos quais trabalho de campo, práticas curatoriais e artísticas, reflexão teórica e escrita se informam mutuamente. As ações assinaladas como práticas situadas incluem tanto iniciativas propostas pela investigadora como contextos formativos e colaborativos dos quais participou, sendo entendidas como dispositivos de investigação baseados no envolvimento com situações, lugares e heranças. O Capítulo 1, de caráter predominantemente teórico, estrutura-se sobretudo a partir de pesquisa bibliográfica e análise crítica, razão pela qual não se associa a práticas situadas específicas no diagrama.

Publicações e comunicações aparecem como momentos de fixação provisória do pensamento, funcionando como sínteses intermédias que antecedem e alimentam a elaboração da tese. Em conjunto, os diagramas permitem visualizar a dissociação entre a cronologia das práticas e a organização do documento final, mostrando como experiências distribuídas no tempo são posteriormente rearticuladas por afinidades conceituais e metodológicas nos diferentes capítulos.



Figura 2. Cronologia das práticas situadas e sua relação com os capítulos da tese (2020–2024). ⓒ Beatriz Duarte, 2025.



● Práticas situadas

1 Mapeamento coletivo do Freixo
2 Participação no *Workshop Plan Barron: Oblivious super-resistant Bunker as an opportunity to a new cycle facing climate emergency*
3 *Curadoria do Takeover* do Ovil (com Pedro da Silva e Inês Moreira)
4 *Takeover* do Arquinho (organizado por Beatriz Duarte)
5 Oficina Pontuando Entropias com os alunos da Escola de Artes da Universidade do Minho no âmbito da disciplina Espaço, Território e Contexto, coordenada por Inês Moreira e Pedro Chamusca
6 Exposição Objectos Especulativos sobre Vegetação e Perturbação do artista Miguel Costa (curadoria de Inês Moreira e Beatriz Duarte)
7 Exposição Ruínas e Fragmentos com as produções realizadas no Arquinho (curadoria de Beatriz Duarte)
8 Participação na Residência Artística *Young European Sculpture*, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (coordenada por Miguel Costa)
9 Participação no *Workshop* Peças Resgatadas Práticas Conceptuais e Construtivas (organizada pelo coletivo NADA ~~NOVO~~)

◆ Conversas de pesquisa (Apêndice F)
▲ Comunicações (Apêndice H1)
✦ Publicação de artigo e capítulo de livro (Apêndice H2)

Figura 3. Articulação metodológica da investigação no tempo, por capítulos e por lugares, com destaque para as práticas situadas. © Beatriz Duarte, 2025.

0.5 Contribuições principais

As contribuições desta tese incidem nos planos conceitual, metodológico e empírico, a partir de uma investigação que articula práticas curatoriais e artísticas desenvolvidas em contextos específicos. Ao longo dos capítulos, e em diálogo com os estudos de caso analisados, a pesquisa desloca a noção de herança no contemporâneo, expande a curadoria como prática de investigação e propõe abordagens situadas para a leitura, a mediação e o cuidado de fragmentos materiais e imateriais do passado recente.

As principais contribuições organizam-se em torno de: (1) uma reformulação da noção de herança para além do enquadramento patrimonial; (2) o desenvolvimento do conceito de herança contemporânea como operador crítico que articula dimensões materiais, arqueológicas, afetivas e éticas; (3) a proposição da curadoria situada como dispositivo metodológico, no qual práticas artísticas e curatoriais estruturam a produção de conhecimento a partir do envolvimento prolongado com lugares, materiais e relações; (4) contributos para metodologias da educação artística em contextos culturais e territoriais, por meio de práticas espaciais, colaborativas e *site-specific*; e (5) leituras críticas sobre cidade, ecologia e ética do cuidado, ancoradas em estudos de caso concretos.

PARTE 1



CAPÍTULO 1
GENEALOGIAS DO PATRIMÔNIO

Figura 4. Inscrição da UNESCO na cidade de Elvas, Portugal, como Patrimônio Mundial, a título ilustrativo. ⓒ Beatriz Duarte, 2022.

1.1 A origem moderna do patrimônio e o tempo linear do progresso

O conceito de patrimônio, em sua origem etimológica, remete ao termo latino *patrimonium* (*pater*, pai + *monium*, recebido), que designava, no direito romano, os bens pertencentes ao pai e que podiam ser legados a gerações seguintes. Esses bens, sob domínio masculino, incluíam propriedades privadas, móveis e imóveis, sujeitos escravizados e os próprios membros da família (mulher e filhos). Como observa Nadja Ferreira Santos (2008), apenas as famílias da elite romana, que também conformavam o Estado, detinham efetivamente esse tipo de patrimônio, enquanto a maioria da população tinha como único bem a própria família (p.161).

Séculos depois, entre o fim da Antiguidade e a Idade Média, os vestígios do passado passam a ser apropriados e reutilizados sobretudo no âmbito da cristianização dos espaços, o que favorece formas de conservação e valorização simbólica mediadas pela Igreja (Choay, 2006, p. 35). Em parte da literatura, esse processo é interpretado como o início de um sentido mais coletivo do patrimônio, vinculado ao patrimônio religioso (Santos, 2008, p. 161). A valorização simbólica de relíquias, lugares sagrados e objetos de culto, acessíveis ao imaginário das massas, contribuiu para deslocar a noção de patrimônio para além da propriedade privada. Essa transição preparou o terreno para novos enquadramentos da cultura material nas eras seguintes.

Com o Renascimento, a partir do século XV, os princípios humanistas das culturas clássicas foram retomados, e desenvolveu-se um gosto erudito por objetos e obras de arte da Antiguidade greco-romana. Esse interesse resultou na formação de coleções privadas, cujo registro e estudo deram origem ao campo do antiquariado, uma prática que é precursora da noção moderna de patrimônio e dos museus (Choay, 2006, p. 61). O colecionismo, embora ainda restrito às elites cultas, marcou o início de uma valorização sistemática dos objetos históricos e estéticos como testemunhos do passado.

A grande inflexão ocorre com a consolidação dos Estados nacionais no século XIX, marcando um ponto de virada simbólica e institucional (Harrison, 2013a, p. 23; Smith, 2006, p. 18). O patrimônio passa a ser mobilizado como expressão da identidade nacional ocidental e como bem coletivo a ser preservado. Entre os séculos XVIII e XIX estruturam-se dispositivos jurídicos, técnicos e administrativos que sustentam essa concepção: as comissões de proteção, legislações específicas, museus públicos e inventários sistemáticos. Esses dispositivos tanto protegem bens, como produzem um regime de classificação que transforma vestígios heterogêneos em categorias estáveis e comparáveis (monumento, sítio, paisagem, artefato), tornando o passado legível, administrável e passível de hierarquização (Harrison, 2013a, p. 28).

Como mostra Choay (2006) e Smith (2006), o patrimônio torna-se um dispositivo moderno orientado por valores como autenticidade, excepcionalidade, beleza e valor histórico, mas também pelo progresso civilizacional, valor universal e autoridade técnica. Associado ao projeto civilizatório da modernidade, opera como um regime epistêmico e material que institui modos específicos de ver, ordenar e valorizar o mundo.

Essa configuração apoiou-se em uma constelação ideológica formada por diferentes matrizes intelectuais: do Iluminismo, herdou a ênfase na racionalidade, na ciência histórica e na classificação empírica dos vestígios, entendida como uma tecnologia moderna de ordenamento do tempo e da cultura; do Romantismo, a valorização da nostalgia e a estetização monumental do passado; do Nacionalismo, a transformação dos vestígios materiais em emblemas de coesão identitária e orgulho partilhado (Smith, 2006).

Esse discurso patrimonial moderno também se articula à consolidação de uma historiografia historicista, que impôs uma concepção de tempo linear, universal, teleológico e alinhado ao progresso. Como aponta Helge Jordheim (como citado em Salomon, 2018, p. 12), ao sincronizar calendários e narrativas históricas diversas, essa temporalidade moderna posicionava os povos europeus no ápice de uma linha

evolutiva da humanidade. As demais sociedades, embora coexistissem no mesmo tempo cronológico, passaram a ser percebidas como atrasadas, culturalmente imaturas ou mesmo não-contemporâneas. Essa operação ideológica hierarquizou temporalidades, e legitimou tanto o colonialismo quanto o modelo europeu de curadoria patrimonial, fundado em uma concepção excludente de contemporaneidade.

Os monumentos intencionais são erguidos para comemorar eventos e figuras nacionais, enquanto artefatos e lugares antigos consolidam uma narrativa de "linhagem" civilizacional. Já os museus nacionais e universais tornam-se vitrines imperiais, expondo objetos de povos subjugados como símbolos de domínio e progresso. Essa apropriação, justificada pela negação da contemporaneidade das culturas de origem, transforma-as em passado disponível ao olhar europeu e converte o outro em espetáculo, reafirmando o domínio do Ocidente como detentor da história legítima.

1.2 O patrimônio contemporâneo, as temporalidades plurais e a cidade global

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o patrimônio ganha nova centralidade no cenário internacional. De símbolo de identidade nacional, passa a ser também instrumento de reconstrução diante do trauma coletivo. A destruição de monumentos, os deslocamentos forçados e as transformações radicais da vida urbana e industrial aceleraram a necessidade de ancorar o presente em narrativas de continuidade histórica. A fundação da UNESCO, em 1945, consolida esse movimento e impulsiona uma visão mais ampla e internacional do patrimônio cultural, que passa a reunir natureza e cultura, materialidade e diversidade.

Santos (2008) destaca que, com a Convenção do Patrimônio Mundial de 1972, a UNESCO introduz a noção de um patrimônio pertencente à humanidade como um todo. Contudo, essa universalização não se dá sem contradições, uma vez que, na prática, persiste a imposição de uma concepção ocidentalizada de patrimônio e a hegemonia de interesses europeus no reconhecimento dos bens (p. 164; 169).

Mesmo com essas limitações, o campo do patrimônio se ampliou de forma expressiva nas últimas décadas. O reconhecimento de patrimônios imateriais, em 2003, reflete a abertura a novas formas de transmissão cultural, baseadas em oralidade, práticas performativas e modos de vida cotidianos. Essa ampliação pluralizou os sujeitos da história e desestabilizou parcialmente a centralidade do objeto material e monumental e coincide com uma nova virada nas relações entre tempo, memória e cultura, marcada por transformações contemporâneas.

A inflação patrimonial pode ser lida à luz das transformações nas próprias concepções de temporalidade histórica. A partir da segunda metade do século XX, o pensamento historiográfico passou a questionar o tempo linear, contínuo e homogêneo herdado da modernidade (Salomon, 2018). No lugar da visão unificada do tempo ao imaginário do progresso, emerge uma gramática heterocrônica, baseada no reconhecimento das múltiplas temporalidades coexistentes, que se sobrepõem e se entrecruzam (Salomon, 2018). No campo das ciências humanas, essa pluralização do tempo histórico permitiu reconhecer que sociedades diferentes produzem e experienciam o tempo de modos distintos, e que o passado não se organiza segundo um único eixo cronológico.

Como destaca Andreas Huyssen (2000), os processos de descolonização e o surgimento de novos movimentos sociais ao longo do século XX provocaram rupturas significativas nas formas de narrar o passado. Aquilo que antes se apresentava como universal e monumental passou a ser questionado por narrativas revisionistas, afetividades subalternas e modos alternativos de se relacionar com a história. Essa virada reflete a busca por outras tradições, e pela tradição dos “outros”, em um esforço de reinterpretação crítica (p. 10).

Nesse campo expandido que se inscreve a noção de patrimônio contemporâneo. O termo diz respeito a objetos, edifícios, paisagens e infraestruturas dos séculos XX e XXI que passaram por processos formais de reconhecimento como bens culturais. Se antes o patrimônio estava ligado à noção de um “país estrangeiro” (Lowenthal, 2015), a distância entre passado e futuro encolheu. Ao contrário do

modelo monumental clássico, vinculado a um passado remoto, muitos desses novos bens não eram considerados dignos de preservação. Esse reconhecimento emergiu a partir de sensibilidades culturais, sociais e ambientais mais recentes.

Exemplos dessa transformação incluem a valorização de zonas industriais e militares desativadas, como o complexo de *Zollverein*[1] (Alemanha), ou a reserva natural nacional *Orford Ness*[2] (Inglaterra). A lista se estende a ícones da arquitetura moderna, como a Ópera de Sydney (Austrália), e conjuntos urbanos do século XX, a exemplo de Brasília (Brasil), bem como o reconhecimento de infraestruturas científicas recentes, como bancos de sementes (Svalbard), e os debates sobre o patrimônio aeroespacial e os bens digitais[3]. Nesse sentido, a lógica patrimonial se estende para além da Terra, acompanhando a expansão técnica da modernidade e seus novos regimes de risco.

As instabilidades provocadas pelas guerras e pela industrialização impulsionaram práticas globais de valorização patrimonial cada vez mais especializadas, frequentemente motivadas pela necessidade de construir

[1] O *Zollverein*, em Essen, foi uma das maiores minas de carvão da Alemanha e hoje é Patrimônio Mundial da UNESCO. Construído nos anos 1930 pelos arquitetos Fritz Schupp e Martin Kremmer, o conjunto reflete o ideal modernista de unir forma e função. Depois de encerradas as atividades industriais, o local foi preservado e ganhou novos usos ligados à cultura, ao design e à memória do trabalho na região do *Ruhr*. (UNESCO World Heritage Centre, s. d.)

[2] A reserva natural de *Orford Ness*, na costa de Suffolk, Inglaterra, ocupa uma península de cascalho formada pelo Mar do Norte. Administrada pelo *National Trust* desde 1993, preserva tanto habitats costeiros raros quanto vestígios das antigas instalações militares britânicas. Segue a política de "curadoria paliativa" (DeSilvey, 2017), que permite que os edifícios históricos se degradem lentamente, integrando a paisagem natural à memória do uso militar do local (National Trust, s. d.).

[3] A ampliação do campo patrimonial para incluir infraestruturas digitais, científicas e paisagens tecnológicas tem sido discutida na literatura crítica sobre patrimônio, especialmente no contexto do Antropoceno e da governança de futuros ameaçados (Harrison, 2013a, 2022). A extensão desse debate para o campo do patrimônio aeroespacial tem sido recentemente impulsionada por iniciativas institucionais, como a criação do Comitê Científico Internacional de Patrimônio Aeroespacial do ICOMOS (ICOMOS, s. d.), em 2023, e a inclusão da Lua no *World Monuments Watch* 2025, promovido pelo *World Monuments Fund* (World Monuments Fund, 2025), que chamam atenção para os riscos associados à intensificação da exploração técnica e comercial do espaço e defendem a proteção preventiva desses vestígios.

identidades em contextos de incerteza. No pós-guerra, a destruição em larga escala e os processos de reconstrução levaram à criação de novos dispositivos legais e técnicos de salvaguarda, vinculando diretamente a preservação do passado às vulnerabilidades do presente (Harrison, 2013a, p. 52). Com o tempo, esses mesmos vestígios também passaram a ser incorporados às narrativas oficiais, muitas vezes como emblemas do progresso e da consolidação nacional, como ocorre em diversos sítios militares e industriais.

Os sítios que são estudos de caso nesta tese participam, em diferentes graus, dessas dinâmicas patrimoniais. No Castro de Ovil, reconhecido como patrimônio municipal em Espinho pela sua arqueologia proto-histórica e industrial, houve uma tentativa de enquadramento na metanarrativa da "cultura castreja" para uma candidatura à UNESCO. No Plano Barron, um conjunto de baterias militares, discutem-se iniciativas para reconhecer o conjunto como exemplar arquitetônico, com possível candidatura à UNESCO (Pais et al., 2021). Algumas estruturas já foram transformadas em museus ou reaproveitadas institucionalmente, integrando discursos militares oficiais.

No Freixo, zona industrial do Porto, surgem propostas para a criação de um museu da indústria, a ser integrado ao policêntrico Museu da Cidade do Porto (Museu do Porto, s. d.), voltado à valorização das técnicas produtivas e da arquitetura fabril que ocupavam o território. Já o Arquinho, uma fábrica têxtil localizada na zona tampão da área classificada como patrimônio mundial da Zona de Couros, em Guimarães, embora fora do núcleo oficialmente protegido, sofre os efeitos do reconhecimento do entorno, sendo considerado testemunho do desenvolvimento urbano e industrial local (Câmara Municipal de Guimarães, s. d.).

Se outrora o patrimônio respondia aos traumas da guerra ou à modernização acelerada, hoje ele também se projeta sobre novas incertezas: emergência climática, urbanização intensiva, digitalização da vida, colapso de modelos econômicos e esgotamento das promessas modernas. Nesse contexto, observa-se uma reconfiguração dos sentidos do patrimônio, que passa a incorporar, além do passado,

as projeções de futuros ameaçados. No caso do Plano Barron, por exemplo, além do reconhecimento do seu valor arquitetônico e militar, há uma interpretação da infraestrutura como ativo para resiliência climática (Pais et al., 2021). As autoras relacionam essa visão às diretrizes recentes da UNESCO, que defendem que o patrimônio cultural possa, ao mesmo tempo, ser protegido e contribuir para a adaptação e mitigação das mudanças climáticas.

O patrimônio, nesse contexto, deixa de ser apenas algo a ser protegido dos efeitos do clima para assumir também um papel ativo na sua mitigação. No caso do Plano Barron, trata-se de um deslocamento que ressignifica esses antigos dispositivos bélicos, originalmente projetados para defender o território do que se consideravam inimigos externos na lógica do Estado-nação e dos conflitos geopolíticos, para transformá-los em infraestruturas ambientais diante de ameaças mais-que-humanas e transnacionais, como a elevação do nível do mar e a erosão costeira.

A condição instável contemporânea impulsiona o campo patrimonial a responder reativamente, motivado por uma ansiedade cultural diante da perda. Como nota Holtorf (2006, 2012), essa tensão configura um gesto quase apocalíptico: preservar torna-se uma forma de salvação cultural preventiva. Huyssen (2003, p. 89) complementa ao descrever esse fenômeno como resultado de um "presente encolhido", comprimido entre a obsolescência programada da indústria e da construção e o colapso das promessas modernas (p. 21-24). O agora é convertido em arquivo instantâneo, e a preservação se torna difusa, expandindo-se para além das instituições formais e permeando vários âmbitos da vida cotidiana (p. 22). Rodney Harrison (2013a) chama esse movimento de "crise de acumulação do passado", no qual a patrimonialização deixa de ser a exceção para tornar-se a regra (p. 166-167).

O processo de inflação patrimonial tende a ser impulsionado também por estratégias de branding territorial e pela lógica do turismo, bem como por dinâmicas próprias da globalização urbana neoliberal, em um contexto em que a imagem da cidade e o consumo cultural passam a ser centrais para sua inserção em regimes de

competição global, que configuram as cidades como plataformas na economia mundial (Huyssen, 2003, p. 89). Nesse sentido, a ideia de cidade global pode ser relacionada à financeirização do patrimônio, uma vez que a inscrição em circuitos internacionais de visibilidade e investimento tem sido interpretada como um movimento de redefinição do patrimônio enquanto ativo transacionável, mais do que como um bem exclusivamente destinado à proteção. O valor cultural e histórico, nesse quadro, é frequentemente convertido em capital simbólico, passível de monetização por meio de políticas urbanas orientadas para a atração de fluxos de turistas, capitais e prestígio internacional.

Mobilizada por agentes públicos e privados, a patrimonialização pode ser compreendida como um dispositivo estratégico da governança urbana, no qual o passado é frequentemente instrumentalizado como reserva de valor e diferencial competitivo na disputa entre cidades. A chancela de organismos como a UNESCO tem sido vista como um mecanismo de legitimação que projeta determinados bens a uma escala global, ao mesmo tempo em que os insere em lógicas de capitalização que extrapolam o gesto preservacionista. Essa dinâmica se torna visível no caso da antiga fábrica do Arquinho, em Guimarães, onde o patrimônio industrial tem operado como vetor de requalificação urbana e de reposicionamento simbólico da cidade em redes internacionais.

A cultura, nesse cenário, assume um papel ambivalente. Se, por um lado, pode potencializar processos de regeneração simbólica em áreas marginalizadas, por outro tende a integrá-las em narrativas globais de consumo e espetacularização. Os sítios patrimoniais, nesse sentido, são frequentemente convertidos em cenários ajustados tanto a expectativas turísticas quanto a gramáticas de mercado transnacional, como veremos no exemplo do Ovil mais à frente. Inserida na chamada economia da experiência (Harrison, 2013a, p. 84–88), a patrimonialização transcende a mera proteção do passado ou a geração de valor econômico, operando como um dispositivo de mediação simbólica. O patrimônio converte-se, portanto, em um

produto experiencial que molda ativamente a interpretação e a vivência do espaço por comunidades locais e visitantes.

1.3 A contemporaneidade do patrimônio, a pedagogia da transmissão e o cuidado tutelar

Com base na gênese moderna do patrimônio, torna-se claro que a patrimonialização não decorre de valores intrínsecos aos objetos, mas constitui uma prática cultural e institucional orientada pelas racionalidades do presente. Mesmo voltada a bens do passado, ela responde a expectativas situadas, que envolvem anseios de continuidade, disputas de memória, tensões identitárias e projeções de futuro. O que se consagra como patrimônio não é um dado objetivo, mas o resultado de negociações sociais, simbólicas e políticas.

Esse processo é atravessado por diferentes atores — Estados, organismos internacionais, elites locais, comunidades — cujos interesses nem sempre convergem. Mais que proteção, a patrimonialização opera como dispositivo performativo que seleciona, legitima e reconfigura narrativas, atribuindo sentidos ao passado e moldando horizontes de futuro. Discursos históricos, políticas de conservação, roteiros turísticos e rituais simbólicos são mecanismos que conferem legitimidade a bens. Smith (2006) evidencia essa dinâmica ao analisar o caso de Stonehenge:

> *"Stonehenge, por exemplo, é basicamente uma coleção de rochas em um campo. O que torna essas coisas valiosas e significativas — o que as transforma em 'patrimônio', ou o que faz de um amontoado de pedras no campo o 'Stonehenge' — são os processos culturais contemporâneos e as atividades realizadas em torno delas. São esses processos que as identificam como símbolos físicos de eventos culturais e sociais específicos, e, assim, lhes conferem valor e significado."* [4] *(Smith, 2006, p. 3, tradução nossa)*

[4] Tradução do original: *"Stonehenge, for instance, is basically a collection of rocks in a field. What makes these things valuable and meaningful – what makes them 'heritage', or what makes the collection of*

Nesse processo, não é só o objeto histórico que se torna patrimônio, mas também os próprios modos de preservar e valorizar o passado passam a fazer parte dessa herança que o presente recria e reinterpreta (Holtorf, 2012). Os sítios patrimoniais deixam de ser definidos exclusivamente por seu "tecido histórico" original e passam a constituir-se como arranjos sociotécnicos híbridos, compostos por materiais, equipamentos, textos e tecnologias de diferentes épocas. Somados a infraestruturas turísticas, dispositivos administrativos e estratégias de gestão, esses elementos moldam sua visibilidade e contribuem para produzir experiências de autenticidade (Harrison, 2013a, p. 35).

O reconhecimento patrimonial articula-se ao que Smith (2006) denomina Discurso Autorizado do Patrimônio (DAP), concebido como construção cultural que, ancorada em regimes de saber-poder, estabelece o que deve ser preservado e celebrado. Esse discurso, fundado em paradigmas eurocêntricos, androcêntricos e antropocêntricos, que conformaram a gênese do patrimônio e foram discutidos anteriormente, projeta uma falsa neutralidade que, na prática, legitima exclusões e hierarquias. Seus dispositivos técnicos e institucionais não apenas veiculam o discurso autorizado do patrimônio, mas o estabilizam por meio de infraestruturas culturais organizadas por protocolos que regulam formatos, visibilidades e critérios de legitimação, limitando o engajamento com as urgências do presente (Rogoff, 2013, p. 46–47).

O DAP opera, portanto, como um modo de ordenar que, ao classificar, não apenas descreve o patrimônio, mas participa da sua fabricação, definindo escalas, fronteiras e zonas de exceção. Aquilo que escapa às categorias reconhecidas tende a

---

rocks in a field 'Stonehenge' – are the present-day cultural processes and activities that are undertaken at and around them, and of which they become a part. It is these processes that identify them as physically symbolic of particular cultural and social events, and thus give them value and meaning." (Smith, 2006, p. 3).

aparecer como problema, risco ou ruído, demandando enquadramento, correção ou silenciamento.

Caitlin DeSilvey (2017) amplia essa crítica ao destacar que a patrimonialização moderna parte da premissa de uma perda iminente, justificando intervenções conservacionistas que, paradoxalmente, produzem valor patrimonial. Como observa a autora, retomando Holtorf e Ortman, "não salvamos as coisas porque já são valorizadas, mas elas passam a ser valorizadas porque estão sendo salvas"[5] (2017, p. 178, tradução nossa). A circularidade dessa lógica reforça uma dinâmica de imobilização, reprimindo relações mais abertas e ambíguas com o tempo, a matéria e a memória.

Essa racionalidade fundamenta o que Paola Berenstein Jacques (2020), retomando Patrick Geddes, descreve como hereditariedade: um modelo linear no qual o passado e os ancestrais determinam o presente e os sujeitos contemporâneos (p. 39). Nesse contexto, o patrimônio opera como um dispositivo de cuidado institucional tutelar (Smith, 2006), voltado à transmissão de um legado cuja autoridade se impõe pela conservação material e pela fixação de sentidos.

Nesse arranjo institucional, a figura do curador e sua expressão associada à ideia de cuidado assumem a responsabilidade de mediar, colecionar, organizar, exibir, preservar e tornar acessível o passado legitimado como patrimônio. Desde sua gênese moderna, esse papel esteve vinculado à função pedagógica das instituições culturais que, articulada ao movimento da educação liberal, tinha um dever moral de formar cidadãos, inculcar valores nacionais e produzir coesão social (Smith, 2006, p. 18). Museus, arquivos e coleções nacionais emergiram, nesse contexto, não apenas como espaços de guarda, mas como dispositivos reguladores da identidade coletiva, expressando conquistas e hierarquias culturais.

[5] Tradução do original: *"we save things not because they are valued, but rather they are valued because they are being saved"* (DeSilvey, 2017, p. 178).

Esta dinâmica consolida o que, nos termos de Carmen Mörsch (2009), se denomina uma mediação cultural de cariz afirmativo, ao legitimar e comunicar a missão e o cânone institucional; e reprodutivo, ao assumir a função de educar o público para amanhã, introduzindo-o a uma herança cultural pré-selecionada. Essa relação se traduz em uma lógica educativa que continua a estruturar a relação com o público nas instituições culturais de maneira verticalizada: como se o conhecimento estivesse concentrado na instituição e devesse ser transmitido. As práticas institucionais tendem a se organizar em torno de protocolos e formatos frequentemente orientados à produção de resultados e à reprodução de regimes consolidados de validação, em detrimento de abordagens experimentais e especulativas de conhecimento (Rogoff, 2013, p. 45–46).

Em uma escala mais ampla, o cuidado patrimonialista opera como uma tecnologia de governança que excede o campo das instituições de memória, estendendo-se à gestão de paisagens, infraestruturas e políticas urbanas e ambientais (Krasny, 2025). Nessa perspectiva, a retórica do cuidado se confunde com mecanismos de controle, manifestando-se na centralização das decisões em instâncias oficiais, na produção de hierarquias que definem o que merece reconhecimento histórico ou cultural e no controle de acessos e narrativas por meio de mediações autorizadas.

Essa forma de gestão, frequentemente alinhada a objetivos econômicos, turísticos ou identitários, assume um caráter paternalista ao articular políticas de conservação que deslocam comunidades, projetos de revitalização urbana que aceleram a gentrificação e mecanismos de segurança ancorados em práticas de vigilância seletiva. A linguagem do cuidado pode operar como um dispositivo ideológico que naturaliza relações de dominação, convertendo a proteção em instrumento de reprodução e consolidação das hierarquias sociais e espaciais existentes.



CAPÍTULO 2
COISAS

Figura 5. *Falca*, de Lara Almarcegui, Trienal de Arquitetura de Lisboa, exposição Ciclos, CCB Garagem Sul. Um grande volume de cortiça bruta ocupa a galeria, trazendo à vista a matéria que antecede o construído. A instalação expõe a dependência urbana dos recursos extraídos do território e convida a reconsiderar as relações entre material, paisagem e produção do espaço. ⓒ Beatriz Duarte, 2022.

2.1 Heranças do contemporâneo: arqueologias do presente

Se a modernidade colonial consolidou o patrimônio como disciplina, também foi ela que produziu, em contrapartida, os próprios danos que hoje ameaçam aquilo que se busca preservar. A ansiedade preservacionista contemporânea pode ser lida, nesse sentido, como resposta tardia a um modelo de desenvolvimento que, ao mesmo tempo em que funda a necessidade de memória, multiplica resíduos, obsolescências e territórios sacrificados. O gesto de preservar aparece, assim, como tentativa de reparar simbolicamente as ruínas produzidas pelo próprio projeto moderno.

Contudo, se por um lado o campo patrimonial se mobiliza para proteger os monumentos dos efeitos desses danos, por outro, emerge a necessidade de se olhar para os próprios danos como herança. Nesse deslocamento, herança deixa de ser apenas aquilo que é intencionalmente transmitido e passa a designar também os efeitos materiais de sistemas produtivos que moldam as condições de vida futuras. Como Rodney Harrison (2022) propõe, a distinção entre patrimônio e resíduo é contingente, produto de disputas políticas e de investimentos de valor e ambos compartilham uma origem comum na redundância: são objetos que perderam sua função original (p.35). O que os distingue não é uma essência, mas a natureza do investimento de sentido que recebem.

O patrimônio é valorizado por meio de investimentos institucionais e estabilizados, destinando-se a lugares de preservação, como o museu. O resíduo, por outro lado, é desinvestido de valor e visto como ordinário ou indesejável, sendo seu destino o lixão ou aterro. O museu e o lixão são ambos polos espaciais possíveis para os objetos supérfluos (Harrison, 2022, p. 35). Essa ambiguidade torna-se particularmente visível em experimentações curatoriais que tomam o resíduo como matéria de exposição. No Brasil, a mostra *Seu Lixandre: narrativas de catação* (2014), apresentada no Espaço do Conhecimento UFMG, fez do carrinho de coleta e dos percursos dos catadores de lixo o centro da narrativa, visibilizando saberes,

trajetórias e materialidades normalmente relegados à esfera do descarte ao integrar o lixo ao debate urbano e ambiental no contexto museológico (Segantini et al., 2022).

Se a teoria de Harrison e a exposição desnaturalizam a distinção entre o museu e o lixão, a geógrafa Kathryn Yusoff (2017) leva essa premissa à sua consequência mais radical e planetária. A pesquisadora localiza no lixão, e em outras paisagens de descarte, a herança política e material do que se convencionou chamar de Antropoceno. Em sua leitura, o excesso poluente e os resíduos tóxicos não são subprodutos acidentais do desenvolvimento, mas a base material não reconhecida e o alicerce intoxicado sobre o qual se erguem as infraestruturas da modernidade. Tais infraestruturas, argumenta Yusoff, tanto moldam o mundo físico, quanto produzem ativamente subjetividades e geografias: sujeitos racializados e territórios sacrificados. Minas a céu aberto, lixões eletrônicos e solos contaminados tornam-se, assim, "os novos museus da humanidade" (Yusoff, 2017, p. 1): arquivos materiais onde a herança surge menos como glória a ser celebrada e mais como registro incontornável de uma violência extrativa que demanda reparação e responsabilidade histórica.

Esse deslocamento do olhar, que elege o ordinário e o residual como ponto de partida arqueológico do presente, integra o que Andreas Huyssen (2006, p. 8) chamou de "imaginário de ruínas" e dialoga com uma tradição de estudos da ruína, cuja genealogia vai da herança romântica à sua inflexão alegórica e historiográfica. É sobretudo com Walter Benjamin, em formulações como as de *Sobre o conceito de história* (1994, p. 226), que a ruína deixa de ser motivo estético e passa a operar como dispositivo de conhecimento, como lugar privilegiado para pensar memória e história: uma alegoria capaz de interromper a narrativa progressista do tempo e expor seus escombros.

A ruína contemporânea, no entanto, desloca essa potência para um registro forense, em que resíduos, infraestruturas e territórios sacrificados funcionam como evidências materiais de sistemas em colapso. Essas ruínas e fragmentos iluminam o que a lógica do crescimento sistematicamente obscurece: as externalidades e os

espaços tornados descartáveis, as ruínas ecológicas e sociais que são o subproduto necessário da produção e do consumo. Diante disso, ruínas, resíduos e vestígios passam a operar como expressões entrelaçadas de um mesmo regime material de desenvolvimento.

A atenção dirigida à obscuridade do presente alinha-se à noção de contemporaneidade proposta por Giorgio Agamben (2009). Mais do que um recorte temporal, um mecanismo de subjugação ou uma condição situada, que associamos na seção anterior aos sentidos de contemporaneidade, Agamben propõe a contemporaneidade como uma atitude singular com o tempo, de dissociação e anacronismo (p. 59). Ao invés de coincidir com o presente ou aderir às suas pretensões, o verdadeiro contemporâneo mantém fixo o olhar no seu tempo para nele perceber suas sombras (p. 63-4).

Para dar conta dessa complexidade, a arqueologia contemporânea, juntamente com campos afins como os estudos patrimoniais críticos e as práticas artísticas, vem enquadrando os vestígios do presente como registros arqueológicos. Como propõe Alfredo González-Ruibal (2019), a modernidade e a supermodernidade convidam a uma arqueologia de nós mesmos (p. 2), uma historicização do presente, que produz seus próprios restos em ritmo cada vez mais acelerado, acumulando um arquivo material à velocidade da obsolescência programada, da violência estrutural e da intensificação produtiva.

Se a arqueologia é uma disciplina interessada pelas materialidades do abandono e da ruína, então ela se torna apta a lançar um olhar sobre as banalidades e os restos contemporâneos. Sua contribuição específica está em interpretar fragmentos de sistemas em colapso e marcas materiais de processos políticos e econômicos em esgotamento. É, antes, um gesto de manifestação ou *dessublimação* (González-Ruibal, 2019, p. 64), que desfaz a aura heroica das infraestruturas modernas, recusa sua reconversão imediata em patrimônio e insiste no confronto com a materialidade crua dos vestígios como categoria crítica de leitura.

Essa atenção aos vestígios como expressões materiais de processos mais amplos aproxima a arqueologia contemporânea de uma noção expandida de coisa. Em vez de entidades estáveis e encerradas em si, essas materialidades operam como pontos de condensação de forças, trajetórias e relações. Nesse sentido, a formulação de Tim Ingold se torna útil, na medida em que, em diferentes trabalhos, o autor propõe que as coisas sejam entendidas como processos, entrelaçamentos de linhas de vida, matérias e histórias que não se fixam plenamente (Ingold, 2012, 2022). Ao compreender resíduos, infraestruturas e objetos obsoletos como coisas nesse registro processual, torna-se possível lê-los como mediadores materiais que tornam visíveis as redes socioecológicas e dinâmicas políticas que os produziram.

A arqueologia das ruínas do presente manifesta-se no interesse por uma ampla gama de materialidades sintomáticas, como demonstram o *Garbage Project* (Rathje, 2001), que revelou padrões de consumo ocultos a partir da escavação do lixo doméstico, o *Ludlow Collective* (The Ludlow Collective, 2001), que reinscreveu memórias de luta de classe ao estudar vestígios da greve dos mineiros no Colorado; ou o projeto da van Ford Transit, que tratou um veículo fora de uso como sítio arqueológico, revelando práticas de trabalho e usos sociais inscritos na sua materialidade (Myers et al., 2008). Da mesma forma, os estudos sobre os depósitos de lixo radioativo ou reatores abandonados, que revelam formas de produção energética, desigualdade tecnológica e legados tóxicos que ultrapassam gerações (Storm, 2020).

Essas e outras pesquisas evidenciam como vans obsoletas, casas arrasadas, campos de refugiados ou paisagens mineradas podem ser tratados como arquivos materiais de processos políticos e econômicos marcados por instabilidade. Também os *terrain vagues*, bairros periféricos em decadência, fábricas desativadas, centros de detenção e depósitos de resíduos convertem-se em laboratórios para ler as contradições do capitalismo global: o crescimento alimentado pelo descarte, a memória coletiva apagada pela gentrificação, o esvaziamento urbano, bem como a emergência de espaços “inúteis” produzidos por forças brutais e frequentemente

invisíveis como a desindustrialização e a voracidade do mercado (González-Ruibal, 2019).

Neste campo, também as práticas artísticas contemporâneas reapropriam o gesto arqueológico e as ferramentas da patrimonialização para tensionar a relação entre memória, espaço e poder. Nesse sentido, o patrimônio opera menos como objeto a ser preservado e mais como método crítico (Sterling, 2020), um conjunto de procedimentos para escavar histórias soterradas, desafiar a memória oficial e desconstruir as narrativas hegemônicas sobre a precariedade planetária, o colapso urbano e as formas de ocupação humana da Terra.

Museus, monumentos e arquivos, instituições historicamente mobilizadas para fixar versões oficiais do passado, são assim reapropriados como plataformas de contranarrativa. Este gesto desloca o patrimônio de um regime de conservação para um campo especulativo e performativo, onde ele se torna um método para historicizar o presente, ou seja, olhar para o agora com a distância crítica do futuro anterior, tratando-o como um passado já superado.

É neste horizonte que se inserem iniciativas como o *Museum of Capitalism* (FICTILIS, 2017), o *Museum of Nonhumanity* (Gustafsson & Haapoja, 2018) e o *Museo Aero Solar* (Studio Tomás Saraceno, s. d.). Elas operam por um gesto de desnaturalização, seja ao provincializar o capitalismo, tratando-o como um sistema arcaico e fadado ao colapso; ao investigar a "animalização" como categoria binária que fundamentou, por milênios, a exploração racial e patriarcal; ou ao transformar o plástico do Antropoceno em um índice da dependência de combustíveis fósseis, todas reutilizam as ferramentas do patrimônio para escavar as fundações intoxicadas do nosso tempo.

Nestes espaços, a musealização e a arqueologia deixam de ser métodos de celebração do passado ou de suas origens para se tornarem táticas de problematização. Inscrevem-se memórias incômodas, reconhecem-se agências mais-que-humanas e esboçam-se futuros alternativos. Escavar, preservar e

monumentalizar equivalem a expor os sistemas que organizam o visível e os silêncios que mantêm certos legados à margem da memória coletiva.

Essa mesma estratégia aparece em exposições como *The Way of the Shovel* (MCA Chicago, 2013) e a publicação homônima, que explicitou o giro historiográfico na arte contemporânea (Roelstraete, 2013, p. 14–47). A curadoria de Dieter Roelstraete reuniu obras que, literal ou metaforicamente, escavam, rastreiam e revelam camadas negligenciadas do presente. Nelas, o gesto arqueológico funciona como método de historicização do presente, atribuindo ao fragmento estatuto de evidência e ao museu a função de ferramenta crítica de enquadramento. Em *Concerning the Dig* (2013), Mark Dion, parodia a arqueologia e seus dispositivos de exibição dos achados para apresentar o lixo do Tâmisa como um registro histórico da cidade. Já Mariana Castillo Deball, em *Uncomfortable Objects* (2012), subverte a museologia ao imaginar artefatos como agentes mais-que-humanos capazes de narrar suas próprias histórias.

Se, por um lado, a museologia e a patrimonialização são entendidas como dispositivos a serem desconstruídos e a arqueologia é reapropriada em seus métodos de escavação material, por outro, uma noção expandida de arqueologia, tal como proposta por Foucault em *A arqueologia do saber* (2008), permite pensar a escavação também como análise das condições históricas que tornam possíveis certos saberes e regimes de visibilidade (p. 153-158). Nessa perspectiva, escavar não significa expor vestígios como testemunhos de um acontecimento passado, mas tratá-los como indícios de práticas e formações discursivas, isto é, como elementos integrados a redes materiais, técnicas e econômicas que organizam o que pode ser dito, visto e registrado. Desse modo, a herança deixa de ser entendida apenas como reminiscência material ou memória do passado e passa a ser interrogada como aquilo que persiste como forma de organização do mundo, mesmo quando não é nomeado como herança.

Algumas práticas artísticas operam nesse registro ao produzir enquadramentos que tornam legíveis, na própria organização material, os modos

pelos quais os elementos são selecionados, descritos e postos em relação. É o caso do *Center for Land Use Interpretation* (CLUI), analisado adiante, que aplica um protocolo rigoroso de catalogação às paisagens infraestruturais. A força crítica do coletivo é implícita e sistêmica e emerge da montagem e da justaposição de registros, que fazem aparecer a lógica de funcionamento inscrita no território.

Contudo, a exposição do sistema não se limita a mapear como o poder funciona, mas avança no sentido de desestabilizar as oposições que o sustentam, deslocando hierarquias conceituais que organizam os regimes de visibilidade. É o que fazem Mariana Castillo Deball e os artistas Lara Almarcegui, Jorge Otero-Pailos e Miguel Costa, analisados a seguir, ao desmontar hierarquias fundadoras da modernidade, como patrimônio e resíduo, centro e periferia, funcional e disfuncional, puro e contaminado e humano e mais-que-humano.

Dessa forma, a arqueologia e a desconstrução mostram-se operações complementares. Se a primeira fornece o diagnóstico do dispositivo, a segunda cria as condições para a intervenção crítica ao desestabilizar as categorias que sustentam suas hierarquias. Essa combinação amplia o horizonte da crítica institucional para muito além do sistema da arte, permitindo aplicar sua lógica a outros mecanismos de produção de realidade e poder que estruturam a vida social e material.

Em vez de se limitar ao exame do museu como instituição específica, desloca a crítica para os dispositivos de memória, classificação e visibilidade que produzem o mundo contemporâneo, permitindo ler processos como extrativismo, colonialismo, toxicidade, resíduos e violência ambiental por meio das próprias ferramentas museológicas. Com isso, o patrimônio é deslocado da esfera da celebração para a esfera da responsabilidade, e humanos e mais-que-humanos tornam-se simultaneamente guardiões de um legado residual que já não pode ser externalizado nem esquecido.

Apesar de o imaginário arqueológico-patrimonial se manifestar em múltiplas direções, o recorte adotado aqui privilegia práticas que operam no campo da

espacialidade. São práticas espaciais críticas (Rendell, 2006) que interrogam arquitetura, cidades, territórios e também aquelas materialidades que, embora não sejam arquitetônicas em sentido estrito, produzem espaço, como poeiras que se distribuem na atmosfera, plásticos que circulam por mares e corpos, ou objetos técnicos cujas cadeias extrativas projetam paisagens inteiras.

A análise organiza-se a partir de um princípio escalar: parte-se das arquiteturas, avança-se para os sistemas territoriais que as sustentam e, por fim, acompanha-se a dispersão de matérias, resíduos e objetos que, embora micro e fragmentares, alcançam uma espacialidade não mapeável e distribuída. Essa progressão evidencia como a crítica artística opera em diferentes camadas da herança material e imaterial, oferecendo um panorama metodológico tão amplo quanto o próprio campo de vestígios que se busca decifrar.

A escala envolvida não é apenas espacial ou física, mas também crítica e epistemológica. A seleção das práticas reflete uma gradação na densidade das abordagens: parte de intervenções que, embora tornem visíveis estruturas banais, ainda operam dentro de um imaginário estético próximo ao patrimonialismo. Posteriormente, avança para leituras mais complexas, arqueológicas e politicamente implicadas, nas quais os vestígios, mesmo apresentados sob forma estética, funcionam como indícios de processos históricos, sociais e ambientais, extrativistas, coloniais e antrópicos.

As duas últimas práticas refletem sobre a curadoria da exposição do artista Miguel Costa e sobre a residência artística *YES Sculpture*, que também operam com esse imaginário ampliado, mas deslocando-o às plantas ruderais e às geladeiras. As camadas sistêmicas que essas práticas tornam visíveis são múltiplas: da colonização botânica à falência das promessas modernas; das redes infraestruturais invisíveis à toxicidade do ar; da obsolescência programada ao extrativismo difuso que estrutura o presente.

2.2 Monumentalizar a arquitetura como crítica

Bernd e Hilla Becher são alguns dos que fundaram uma genealogia de atenção a paisagens funcionais, operando uma transposição metodológica que aplica o protocolo da tipologia, domínio das ciências naturais e da arqueologia, ao universo da arquitetura industrial vernacular em vias de extinção. Ao fotografarem silos, torres de água e gasômetros com rigor documental, realizaram uma operação dupla: preservaram visualmente uma memória em desaparecimento e, ao mesmo tempo, desvendaram a lógica anônima inscrita na morfologia dessas estruturas.

O projeto dos Bechers faz uma inversão do olhar do excepcional e monumental, para o genérico e funcional. Por meio de um protocolo estético rigoroso, composição frontal, luz neutra e difusa, enquadramento sistemático e supressão radical de qualquer contexto narrativo ou presença humana, eles converteram estruturas utilitárias em objetos de análise comparativa, quase taxonômica. Este método buscava elucidar uma gramática formal anônima, monumentalizando o banal através de um olhar que era, acima de tudo, disciplinado e sistemático.

O meu primeiro contato com a obra de Bernd e Hilla Becher deu-se na exposição *Constructing Worlds: Photography and Architecture in the Modern Age* (Pardo et al., 2014), durante a minha graduação em arquitetura e urbanismo. O título da exposição capturava a dupla operação em jogo: se a arquitetura produz “mundos da construção”, os edifícios e infraestruturas, a fotografia dos Becher e dos outros artistas expostos participava ativamente da “construção de mundos” de significado. Em meio a representações que iam da celebração modernista à documentação de ruínas pós-utópicas na exposição, as grelhas tipológicas registravam e, ao mesmo tempo, propunham um novo enquadramento intelectual para ler a paisagem industrial.

Essa “construção de mundos” transcenderia o espaço da galeria. Como analisa Kerstin Barndt (2010), o trabalho dos Becher foi instrumental para o nascimento da arqueologia industrial na Alemanha, influenciando diretamente a

preservação de complexos como o *Zollern* II/IV [6], em Dortmund (p. 274). O arquivo fotográfico funcionou como uma nova forma de paisagem, em uma pedagogia visual que ensinou o público a ver valor estético e patrimonial onde antes se via funcionalidade ou ruína. Tal como a pintura de paisagem clássica incutiu um olhar do sublime perante a natureza, a grelha tipológica dos Bechers ensinou a ver a "sublimidade anônima" da infraestrutura industrial, conferindo-lhe um estatuto de herança que desafiou a percepção da região do Ruhr como apenas paisagem de labor e poluição.

Contudo, essa monumentalização do banal é ambivalente. Por um lado, se aproxima de uma perspectiva patrimonialista, ao construir um novo cânone na estética modernista. Por outro, a pretensa neutralidade do protocolo e o apagamento sistemático dos sujeitos operam como um apagamento histórico. Como observa Owen Hatherley (2014), a afirmação de Hilla Becher, "não queremos mudar nada nos objetos que fotografamos", soava "incomum, até mesmo amoral" em um campo historicamente marcado por posições conflitantes: de um lado, a fotografia operária apropriada é discutida por Brecht e Benjamin, engajada na denúncia das condições sociais e políticas do trabalho; de outro, a propaganda industrial de Renger-Patzsch e Sheeler, que distorcia a realidade, ao estetizar e idealizar a indústria, apagando os conflitos e trabalhadores (p.109). A aparente neutralidade dos Becher, nesse contexto, se mostra igualmente problemática, ainda que por outros meios, uma vez que a estetização acaba por "naturalizar" um passado industrial marcado por contradições, convertendo-o em uma paisagem cultural inócua e aceitável.

O legado metodológico dos Becher ecoa em artistas que investigam outras arquiteturas da razão técnica como David Plowden e Manolo Laguillo. Também se

[6] O *Zollern II/IV*, em Dortmund, é um complexo mineiro do fim do século XIX, hoje parte do *LWL-Industriemuseum*. Mesmo sem status da UNESCO, como o *Zollverein* em Essen, é considerado um precedente importante na preservação da paisagem industrial do Ruhr (Alemanha). (Barndt, 2010; LWL-Museum & LWL-Museum, s. d.).

expandiu para arquiteturas de controle, como as militares. Séries como *Castles of Ulster*, de Jonathan Olley (2007), ou os bunkers da costa francesa fotografados por Jane e Louise Wilson, em 2006, aplicam o protocolo becheriano às estruturas de exceção. Tal como os Bechers, estes artistas recorrem à serialização e ao preto e branco para revelar padrões morfológicos, porém, reconfiguram esse vocabulário formal como instrumento de crítica. Em vez de neutralidade, acentuam a frieza, a obsolescência e a aura de terror e secretismo inerentes a essas construções.

As fotografias das Wilson, por exemplo, incorporam uma carga sensorial e afetiva que ativa a inquietação do espectador, confrontando-o com os resquícios materiais do poder, da vigilância e da violência institucional. Essa abordagem dialoga com a análise de Matthew Flintham (2012) sobre as estratégias de invisibilidade e disfarce do aparato militar no espaço civil, em que o poder se mimetiza na paisagem sob formas aparentemente neutras ou burocráticas, ocultando sua função violenta e excepcional.

Nesse contexto, a abordagem tipológica adentra um registro mais sombrio. Na leitura de Paul Virilio, que também fotografou os bunkers do *Atlantikwall*, essas estruturas são monumentos involuntários da modernidade bélica: documentam o passado militar e, ao mesmo tempo, revelam a persistência da lógica da guerra na organização do território contemporâneo (Virilio, 2008, p. 12). As imagens exploram a monumentalidade silenciosa e a inquietude do abandono, fazendo da própria forma uma crítica ao poder que a produziu. Assim, a tipologia deixa de ser neutra e passa a operar entre documentação e denúncia.

Partindo da tradição documental estabelecida por Bernd e Hilla Becher, que elevou a infraestrutura industrial à condição de monumento mediante uma abordagem seriada e objetiva, o coletivo italiano *Alterazioni Video* introduz uma inflexão irônica e performativa nessa mesma lógica. O coletivo cria um inventário igualmente sistemático, porém voltado para as obras públicas inacabadas da Itália, em especial na Sicília. Em lugar da frieza documental, o grupo opta por uma ficção

institucional ambígua, propondo o termo *Incompiuto Siciliano* como designação para uma suposta "tipologia arquitetônica" legítima (Alterazioni video, s. d.).

O coletivo, a partir de um mapeamento colaborativo, catalogou o absurdo e a escala dessas construções e elaborou um aparato simbólico completo, com logotipo, manifesto, mapas, guia turístico, intitulado Parque Arqueológico *Incompiuto Siciliano* (Alterazioni Video, 2008), que evoca inevitavelmente o contexto de corrupção e influência da máfia em que surgiram. Esse gesto opera um deslocamento que transfigura o fracasso arquitetônico, antes condenado ao apagamento, em objeto de cultura e interpretação pública. Se os Becher monumentalizavam o ordinário industrial pela via fotográfica, aqui quem reconfigura o olhar é uma estratégia artística de caráter ficcional. A Itália é reconhecida por suas ruínas antigas patrimonializadas, *Alterazioni Vídeo* propõe acrescentar novas ruínas a essa materialidade histórica.

A estratégia do grupo dialoga com o conceito de "contra preservação", de Daniela Sandler, que descreve o uso intencional da decadência arquitetônica como gesto espacial, visual e simbólico, formulado no contexto de Berlim como crítica ao apagamento pela especulação imobiliária e à suavização dos traumas de guerra (Sandler, 2016, p. 19–20). Na Sicília, as obras inacabadas expõem o colapso das estruturas públicas, o silêncio institucional e a resignação social diante da corrupção sistêmica. Em ambos os casos, intervém-se sobre os vestígios arquitetônicos para instaurar uma disputa pelos significados do espaço, configurando uma desmemorialização crítica: mais do que conservar a lembrança de um projeto interrompido, desmonta-se a narrativa oficial que o sustentou, usando ironia e reapropriação estética para evidenciar suas causas profundas, como a corrupção e a falta de responsabilidade política.

Como toda prática crítica, há o risco de cooptação por um consumo cultural despolitizante. Ainda assim, a força do trabalho está em mobilizar o vocabulário institucional do arquivo e da musealização para contestar o próprio regime de memória que ele sustenta. Ao criar uma ficção que desvela uma condição urbana, o coletivo questiona não apenas o que lembramos, mas como e por que lembramos.





Figura 6. Fotos de Bernd & Hilla Becher na exposição *Constructing Worlds: Architecture and Photography in the Modern Age* na Galeria de Arte Barbican, 25 Sept 2014 – 11 Jan 2015 ⓒ Chris Jackson/Getty Images **Figura 7.** Fotos do levantamento realizado pelo coletivo *Intervencioni Video*, das arquiteturas abandonadas na Itália em Abitare, 486, pp. 204–205, ⓒ Intervencioni Video.

2.3 Cartografia e arquivo dos sistemas: do objeto à rede territorial

Se os artistas anteriores nos ensinaram a ler a paisagem através de suas formas arquitetônicas funcionais ou falhadas, o *Center for Land Use Interpretation* radicaliza este projeto ao abandonar a análise da forma isolada e mergulhar na lógica relacional do sistema. Seu objeto de estudo não é o edifício, mas a rede de conexões políticas, econômicas e logísticas que os produz e interliga. Diferente do *Alterazioni Video*, que opera por ficção institucional ao criar um parque arqueológico irônico, o CLUI é ele próprio uma instituição real, com sede, arquivo e pesquisadores, dedicada a estudar, registrar e exibir infraestruturas industriais, militares e energéticas esquecidas da paisagem americana (The Center for Land Use Interpretation, s. d.).

Como observa Brian Dillon (2011), o CLUI dedica-se a "mapear os lugares-fantasma dos Estados Unidos" (p.18). O foco vai além do estado físico desses locais, para compreender a sua capacidade de revelar as lógicas de uso, abuso e desuso do território. O projeto *PERISHABLE: An Exploration of the Refrigerated Landscape of America* (2013) opera precisamente nesse registro. Ao mapear a *Cold Chain* norte-americana, a exposição revela a infraestrutura invisível de um "inverno distribuído", uma rede de armazéns, portos especializados e centros logísticos que sustenta a vida alimentar moderna (Twilley, 2013).

O coletivo demonstra como o território é otimizado por uma lógica da eficiência operacional e industrial, onde a localização dessas infraestruturas é ditada pela proximidade a nós de transporte e pelo baixo custo do terreno. Essa dinâmica cria zonas especializadas e anônimas, dedicadas unicamente à eficiência da cadeia de suprimentos. Essa geografia racionalizada é fundamental para manter a ilusão de um "verão global permanente" no supermercado, subordinando o espaço às demandas do consumo em massa. O resultado é uma paisagem de superlativos técnicos, monumental em escala, mas sistematicamente ignorada, que reorganiza fisicamente mercados, dietas e cidades.

Embora o CLUI não dialogue diretamente com os documentos de zoneamento urbanístico, sua prática funciona como uma leitura empírica do solo e das infraestruturas, revelando na paisagem os efeitos de um zoneamento invisível. Se o urbanismo normativo prescreve como o espaço deve ser ocupado, o coletivo evidencia como ele é de fato reconfigurado por lógicas econômicas e logísticas que operam fora do plano formal.

Essa prática, que Nato Thompson (2008) denomina "geografia experimental", cria dispositivos curatoriais de leitura: bancos de dados georreferenciados, *tours*, newsletters e exposições que oferecem enquadramentos para ver o território como um emaranhado político. A estética, como afirma o integrante do coletivo, Matt Coolidge, não é sobre beleza, mas sobre uma espécie de clareza (LeMenager, 2014, par. 5). Essa clareza não é neutra, mas resulta de escolhas de recorte, montagem e mediação que delineiam uma curadoria situada, ao transformar o território em campo de leitura e ao fazer emergir aquilo que, sem esses dispositivos, permaneceria opaco.

Nesse sentido, o trabalho do coletivo fundamenta-se na premissa de que a paisagem transformada é um texto legível, porém oculto ao conhecimento comum, que narra histórias sobre nossa cultura e sociedade (Coolidge et al., 2006, p. 16). O método é uma pedagogia do olhar: "Aprender a ler este texto, aprender o vocabulário da linguagem do uso da terra e ensiná-lo aos outros é uma forma de descrever o que o CLUI faz"[7] (Coolidge et al., 2006, p. 16, tradução nossa). Essa pedagogia funciona como a de um museu expandido do território, no qual a coleta, documentação e exposição das infraestruturas tornam inteligíveis os sistemas que organizam o espaço. Como escreve o próprio *Center for Land Use Interpretation*, há dimensões do

[7] Tradução do original: *"Learning how to read this text, learning the vocabulary of the language of land use and teaching it to others, is one way of describing what the Center does"*. (Coolidge & Simons, 2006, p.16).

território “apenas sugeridas nos grandes museus da terra”, que escapam às leituras especializadas dos arqueólogos, geólogos e geógrafos (Coolidge et al., 2006, p. 16). É justamente nesse intervalo de percepção que atua o coletivo, ao propor uma interpretação material, mas também simbólica, do uso da terra.

A crítica resultante é implícita, materialista e sistêmica. Ela emerge da descrição meticulosa de lugares e processos: da documentação de infraestruturas, da exposição de disputas políticas em torno de projetos, como processos de privatização, e do mapeamento de cadeias de operação. O CLUI pratica a crítica por meio do inventário, onde a associação e justaposição de elementos revelam por si sós as contradições e os imperativos do capitalismo industrial avançado.

Em contraste com a abordagem sinóptica e taxonômica de Bernd e Hilla Becher, que monumentalizam a forma funcional isolada, o CLUI desloca a atenção para a lógica relacional dos sistemas. Essa passagem do objeto à rede, da tipologia à cartografia, representa um avanço metodológico. Ela propõe que se compreenda a herança contemporânea não como uma coleção de artefatos estáticos, mas como uma infraestrutura viva e em processo, atravessada por ecologias materiais e políticas que ocupam territórios em extensão e se ligam a outras geografias.

2.4 Monumentalizar a matéria residual: as paisagens de entulho, poeira e plástico

Se os Bechers e *Alterazioni Video* decifravam as formas industriais e o CLUI a lógica sistêmica da infraestrutura em uma relação direta de valorização expositiva e sistematização da paisagem *in situ*, Lara Almarcegui e Jorge Otero-Pailos deslocam a atenção para a escala mais elementar: a matéria-prima bruta que sustenta e se acumula em um edifício, monumentalizando-a pela presença no museu. Como afirma a artista, sua prática nasce de uma reação consciente à idealização da arquitetura, que privilegia espaço e forma em detrimento da materialidade concreta que as torna possíveis.

Em obras apresentadas na Bienal de Veneza (2013) ou na Trienal de Lisboa (2022), Almarcegui acumula volumes de cortiça, concreto, tijolo ou entulho de demolição. Esses montes correspondem ao cálculo da quantidade de material que entra ou sai do ciclo construtivo. Cada pilha é simultaneamente índice e monumento: ela condensa em um volume físico a cadeia de extração, transporte, regulação e descarte que normalmente permanece invisível. Como observa Kirk Savage (2003), montes de escória e rejeitos industriais podem carregar maior densidade simbólica do que os monumentos oficiais, ao registrarem em uma "poesia perversa" os custos ambientais e sociais da modernização (p.256).

Como a artista refere, a lógica do "não" é central nesse processo como ponto de partida para a negação da idealização da arquitetura, da celebração acrítica da construção e da naturalização dos sistemas extrativos que fornecem matéria-prima e absorvem os resíduos (Almarcegui & Prado, 2022, p. 92). A partir disso, o "não" se torna método investigativo: uma oposição fundamentada que permite interrogar o funcionamento do sistema. Almarcegui vê nas pedreiras, nos depósitos e nas zonas residuais da cidade a chave para compreender a urbanização pelo avesso. O "não" é, portanto, o gesto inaugural que abre perguntas: de onde vem a cortiça? Qual o volume de cascalho extraído em um dia? Quem regula essa exploração? Quem se beneficia dela? A obra final é a síntese material dessa pesquisa, condensada em um corpo físico que devolve à cidade o peso de sua própria base geológica.

Esse "não" se traduz também em forma: uma monumentalidade negativa que expõe as dinâmicas de visibilidade e invisibilidade da urbanização. As montanhas de entulho de Almarcegui recolocam no centro da cidade os materiais que a sustentam e os resíduos que ela produz. Ao interromper a lógica de afastamento simbólico entre centro e periferia, suas obras evidenciam que o primeiro só existe porque o segundo absorve as externalidades e nos força a confrontar essas materialidades indesejadas:

não mais como um “fora” invisível, mas como parte constitutiva da própria vida urbana.

O trabalho da artista faz pensar nas outras montanhas da modernidade, dos aterros, minas exauridas e depósitos de rejeitos. Nessas formações, os limites entre o natural e o artificial se confundem, e os restos do consumo e da extração assumem escala geológica. Se os montículos cerimoniais da pré-história, erguidos sobre restos mortais para rituais de memória coletiva e hoje reconhecidos como patrimônio, celebravam pessoas ou eventos, as montanhas atuais expõem o testemunho de um excesso produtivo e descartável que marca a vida contemporânea.

Um exemplo emblemático é o da mina de Riotinto, visitada no contexto desta pesquisa, onde o solo foi reconfigurado por camadas sucessivas de resíduos industriais. O chamado *Gran Muro Negro*, formado entre 1907 e 1970, resulta da deposição de milhões de toneladas de escórias da fundição de pirita, um tipo de estéril metalúrgico que, lançado ainda incandescente, solidificou em grandes massas de aspecto quase vulcânico. Trata-se de um novo relevo, impregnado de detritos industriais, que transforma os dejetos em um corpo geológico artificial, ao mesmo tempo, imponente e tóxico.

Como analisa a artista e pesquisadora Sigrid Schmeisser (2024), a produção de paisagens de descarte não se limita à acumulação visível em montes, mas são muitas vezes recobertas por camadas de solo tratado, grama artificial ou outras técnicas de disfarce, como os aterros gramados, compondo volumes domesticados que ocultam o excesso sob uma estética “naturalizada”. Esse processo faz parte de uma lógica mais ampla de afastamento e normalização do descarte, no qual as montanhas de resíduos se apresentam como paisagens tecno-naturais aparentemente inofensivas, mas que continuam a concentrar passivos ambientais e sociais.





Figura 8. *Construction Materials of the Spanish Pavilion*, de Lara Almarcegui, Pavilhão Espanhol, 55ª Bienal de Veneza. Montanhas de materiais brutos ocupam o interior, devolvendo à arquitetura o peso e a matéria de sua construção. ⓒ La Biennale di Venezia, 2013. **Figura 9.** *El Gran Muro Negro*: Montanha de fogo adormecido, feita de ferro, sílica e tempo. Ergueu como cicatriz negra que guarda nas cores minerais a memória incandescente da extração e da fundição. ⓒ Beatriz Duarte, 2023.

Em um gesto análogo ao de Almarcegui, Jorge Otero-Pailos também monumentaliza uma matéria fragmentar para tornar visível sua existência difusa e atmosférica. Em vez de volumes geológicos, o artista volta-se para a poeira: partícula efêmera, volátil e onipresente, que escapa à percepção imediata, mas retém as marcas materiais da industrialização e da vida urbana motorizada. Sua prática, ao contrário da abordagem crua e direta de Almarcegui, confere à poeira uma aura sublime, especialmente por meio de sua captura em finas membranas de látex translúcido.

Em séries como *The Ethics of Dust*, Otero-Pailos realiza a limpeza de superfícies de monumentos históricos reconhecidos, como o *Alumix Factory* em Bolzano (2008), o Palácio Ducal de Veneza (2009), a Coluna de Trajano do Museu Victoria & Albert de Londres (2015), mas interessa-se sobretudo pelo que é removido delas. Mais do que restaurar formas originais, sua atenção recai sobre os próprios processos de limpeza, suas implicações epistemológicas e as camadas de história ambiental que se acumulam nas superfícies arquitetônicas, camadas que, para ele, constituem parte indissociável da própria história da arquitetura. Esse método de réplica por contato constitui uma "imagem dialética" da preservação (Duarte, 2022a) que, pela preservação experimental, reinscreve o que antes era descartado como impureza na condição de documento histórico (Duarte & Moreira, 2023).

Como observa Weizman (2019), a poeira moldou a estética modernista ao ser sistematicamente combatida nas superfícies lisas e polidas, um movimento contra a temporalidade entrópica da história (p. 8). Mais do que um sinal de degradação, a poeira deve ser entendida como um dado material e ambiental. Composta de resíduos arquitetônicos, matéria orgânica e mineral, ela é parte da espessura material do próprio ar, onde se sedimentam camadas da história. Eva Horn (2018) propõe uma ampliação do olhar sobre o ar como um meio social e político, atravessado por relações culturais, econômicas e ambientais. Para Horn, o ar não é apenas um meio

físico de sustentação da vida, mas também um vetor de experiências compartilhadas, desigualdades e disputas, um espaço onde partículas, corpos, doenças e decisões políticas se entrelaçam.

É nessa chave que se pode compreender a operação estética de Otero-Pailos: ao monumentalizar a poeira, ele explicita a dimensão simbiótica entre edifício e atmosfera, revelando como a arquitetura participa ativamente dos fluxos materiais do Antropoceno. A fuligem, produto das combustões industriais e da emissão de partículas por edifícios e fábricas, adere às superfícies e torna-se índice de um passado urbano contaminado, ao mesmo tempo em que denuncia o desejo moderno de apagamento. Sua prática transforma essa matéria em signo histórico e ambiental, expondo as implicações da poluição na relação entre arquitetura, clima e cultura (Otero-Pailos et al., 2016, p. 28–29).

Como um monumento distribuído, a poeira se aproxima do conceito de *hiperobjeto* de Timothy Morton (2013) pois é viscosa (aderindo a tudo), não local (está em toda parte e em lugar nenhum) e interobjetiva (existindo apenas em relação com outros corpos). A poeira contém a história invisível de combustões industriais, erosões urbanas e respirações contaminadas, distribuindo-se em uma escala atmosférica que excede qualquer coordenada espaciotemporal humana. Essa sensibilidade encontra ressonância em práticas como a de Kat Austen (2024), artista que mapeia a dispersão de microplásticos em ecossistemas, entendidos também como hipermonumentos, propondo que esses resíduos silenciosos e quase invisíveis são agentes de uma nova "selvageria" pós-natural. Em obras como *A Place of Dispersals* (2025), Austen explora a emergência do plástico na paisagem, acompanhando, em vídeo, diferentes pontos em que esse material se manifesta. A artista constrói uma *cartografia tóxica* de presenças plásticas que se entrelaçam à vida mais-que-humana das vegetações e mares.

Esses resíduos atravessam tecidos biológicos, correntes sanguíneas e cadeias alimentares, a ponto de já terem sido reportados microplásticos em placentas, no sangue e em diferentes partes do corpo humano, segundo estudos recentes (Parker, 2023). Poeiras industriais e partículas finas também estão associadas a riscos significativos para a saúde, incluindo doenças respiratórias e cardiovasculares, uma vez que partículas finas podem penetrar nos pulmões e alcançar a corrente sanguínea (World Health Organization, 2021). No contexto da atividade industrial, a poeira proveniente dos sítios de extração, somada a outros fatores insalubres, foi, durante décadas, responsável pelo desenvolvimento de doenças respiratórias entre trabalhadores, que carregaram esse legado em seus próprios corpos. Desse modo, os novos monumentos e heranças não se apresentam apenas diante de nós, mas também em nós: respiramos, ingerimos e incorporamos sua presença, tornando-nos parte indissociável da paisagem residual contemporânea.

Essa concepção de herança torna-se particularmente impactante quando lembramos que o patrimônio, em sua acepção tradicional, esteve associado à linhagem e à transmissão genética ou cultural. O que hoje herdamos e transmitimos, entretanto, abrange não só monumentos edificados e memórias coletivas, mas também partículas tóxicas, poeiras industriais e microplásticos. Trata-se de uma herança material que atravessa corpos e gerações, redefinindo o sentido de ser herdeiro do legado do nosso tempo.



Figura 10. *Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Foundation Collection* T–BA21. *The Ethics of Dust: Doge's Palace* (2009), como mostrado na Corderie da 53ª Bienal de Arte de Veneza. ⓒ Jorge Otero-Pailos

2.5 O que cresce nas margens: curadoria da exposição *Objectos Especulativos*

Dando continuidade à ampliação crítica do campo das heranças, a exposição *Objectos Especulativos sobre Vegetação e Perturbação*[8], que co-curamos, eu e Inês Moreira, tornou pública a investigação artística de Miguel Costa (Moreira & Duarte, 2024), artista que investiga a herança colonial sobre as paisagens vegetais (Costa, 2021, 2022, 2023). O projeto tem origem no convite feito por Inês ao artista no âmbito do *The Oblique Think Tank #02* (2019), evento organizado por Inês. Em seguida, publicado no livro-exposição itinerante *Valise en Carton: Exposição Viajante* (Moreira, 2021) e no livro Curadoria de Enigmas Territoriais + Incursões ao Porto Oriental (Moreira, 2022), onde o artista iniciou as observações sobre a vegetação ruderal do Freixo, no Porto, que mais tarde se expandiram para uma leitura histórico-política das circulações botânicas.

A exposição funcionou como prova material de que as paisagens que costumam ser percebidas como naturais são, na verdade, heranças técnico-políticas. Ao tratar as plantas ruderais como arquivos residuais de dinâmicas humanas, o trabalho de Miguel torna visível a coprodução entre processos ecológicos e regimes de poder, desestabilizando fronteiras entre natureza e cultura. A partir desse deslocamento, ficam claros os binarismos que estruturam a gestão paisagística moderna e colonial: plantas úteis versus inúteis, nativas versus exóticas, centro

[8] Objectos especulativos sobre vegetação e perturbação [exposição individual de Miguel Costa], curadoria de Inês Moreira e Beatriz Duarte, 18 de novembro de 2023 – 14 de janeiro de 2024, Casa das Artes, Porto. Apoio à produção: Meireles de Pinho, Daniel Sorrentino e Ana Willerding. Ver Anexo A e Apêndice A, ou para mais informações:

https://arquivo.pt/wayback/20240828145239/https:/culturanorte.gov.pt/objectos-especulativos-sobre-vegetacao-e-perturbacao/ Acesso em: 5 nov. 2025.

A curadoria dessa exposição resultou, posteriormente, na publicação do ensaio que expande o texto curatorial da exposição, intitulado Paisagens menores e investigação artística na exposição *Objectos especulativos sobre vegetação e perturbação* (Moreira & Duarte, 2024) (ver Apêndice H).

versus periferia. Ao evidenciar que a utilidade e a origem das espécies são categorias politizadas e historicamente móveis, o projeto expositivo revela como certas espécies foram valorizadas como recurso e outras convertidas em praga, conforme interesses econômicos, sanitários e ornamentais que se difundem a partir dos centros de decisão colonial, retornando depois como “invasão” e perturbação.

Neste projeto, o artista aplica a noção de uma arqueologia do presente a partir das plantas ruderais, tratadas não por sua vitalidade ecológica, mas sobretudo como índices materiais de redes comerciais, políticas de jardinagem e estratégias de sanitização urbana (Costa, 2021, 2022, 2023). Seu método desloca essa abordagem para o dispositivo botânico colonial. Pela coleta, catalogação e mapeamento, expõe sistemas de saber-poder que, desde as expedições naturalistas, classificaram a natureza para convertê-la em recurso, impondo nova ordem aos territórios e transformando plantas em objetos de exibição museológica. Se as expedições históricas foram movidas por uma vontade de saber e classificar, a prática artística restitui contexto e história às plantas convertidas em evidências do poder colonial, reinscrevendo-as nas redes de extração e domesticação que sustentaram a construção moderna da paisagem.

Ao coletar, catalogar e reinscrever espécies como silvas, penachos e azedas (Costa, 2022) no espaço expositivo, o artista desloca a função original do arquivo colonial e desestabiliza as oposições que sustentam sua lógica. Onde o gesto expedicionário produzia objetos exóticos desenraizados, representantes de um poder extrativista, a prática artística reconverte essa paralisia em potência crítica, tratando cada planta como índice de dinâmicas de poder, redes comerciais e violência colonial que as tornam hoje “invasoras” no contexto europeu. Desse modo, a exposição reposiciona as margens como centro interpretativo, invertendo a direção do olhar que geralmente parte do jardim planificado rumo ao terreno residual.

A exposição materializou esta dupla operação em dois eixos. O primeiro mapeia publicações e estudos de plantas produzidos entre o início do século XVIII e o final do século XIX que, juntamente com os ventos e correntes marítimas, favoreceram a dispersão histórica de espécies ruderais, assim como as práticas de extermínio a que foram submetidas. O segundo examina e ressignifica dispositivos científicos, sanitários, coloniais e de representação, como pódios, telas antiervas, floreiras decorativas, caixas de Ward para transporte, encapsulações em cera de abelha e mapas, transformando-os em tecnologias de crítica para exibir solos de plantas ruderais, relações de poder imperiais e territórios mobilizados na plantação e uso de *cinchona* para o combate à malária (Costa, 2021, 2023).

Ao fazê-lo, o artista reproduz, para depois subverter, a própria lógica museológica e patrimonial que estruturou historicamente o olhar colonial sobre a natureza. Esses objetos operam como contra dispositivos: retomam as linguagens do arquivo, da classificação e da exibição científica para expor as relações de poder, violência e extração que tais instrumentos originalmente mascaravam. Assim como nas práticas analisadas ao longo desse capítulo, que monumentalizam o residual, o ordinário ou o invisível, Miguel Costa mobiliza a gramática institucional da memória para inverter seus sentidos, fazendo do gesto expositivo uma ferramenta de revelação e descolonização.









Figura 11. Obras *As economias flutuantes de quinina* (2022) e, ao fundo, *Dos maus ares: geografias de respiração*, transplantação e poder (2022), do artista Miguel Costa ⓒ Daniel Sorrentino, 2023**. Figura 12.** À esquerda obra *Narrativas de perturbação e provocação* (2020) e à direita *Dispositivo para reler paisagens* (2023), do artista Miguel Costa ⓒ Daniel Sorrentino, 2023. **Figura 13.** Obra *Paisagens menores: narrativas de dispersão e exclusão* (2021), do artista Miguel Costa ⓒ Daniel Sorrentino, 2023. **Figura 14.** Obra *Naturezas viajantes–paisagens viajantes III*, do artista Miguel Costa ⓒ Daniel Sorrentino, 2023.

2.6 Desvendar um objeto cotidiano: residência artística *Young European Sculpture*

É nesse horizonte que também se insere a residência artística YES, na masterclass *Material Narratives of Obsolete Objects*[9] (Costa et al., 2025; Young European Sculpture Project, 2024), conduzida por Miguel Costa, da qual participei. Se o CLUI apresenta uma arqueologia horizontal da infraestrutura alimentícia, cartografando as ecologias políticas e materiais que moldam a vida coletiva e que ficam marcadas nas infraestruturas, nesse *workshop* partimos da geladeira, um objeto de uso cotidiano, para rastrear uma arqueologia vertical da origem material e social desse eletrodoméstico até às suas condições de exploração, violência ou destruição. Essa diferenciação entre vertical e horizontal indica duas metodologias complementares para compreender a extensão dos danos e das heranças que as atividades humanas exigem e extraem da geologia, das cidades, ao território que habitamos.

Esse objeto cotidiano, assim como as plantas, emerge como um nó material e simbólico, condensando uma multiplicidade de paisagens, políticas, ecologias, relações de trabalho, infraestruturas e temporalidades. Reúne as materialidades mobilizadas pelos diferentes artistas anteriormente apresentados: arquiteturas e circuitos técnicos, resíduos sólidos e gases dispersos no ar ao longo de seu ciclo de vida, da produção ao consumo, até o descarte. Sua existência depende de cadeias

[9] *Material Narratives of Obsolete Objects* [residência artística e *workshop* internacional ministrado por Miguel Costa], realizada no âmbito da YES Masterclass #2 do projeto *YES – Young European Sculpture* (Costa et al., 2025; Young European Sculpture Project, 2024), financiado pela União Europeia, entre 6 e 10 de maio de 2024, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, como Unidade de Formação Contínua (UFC). Integrei o *workshop* como artista e investigadora mediante processo de seleção com envio de portfólio e carta de motivação. Participaram na mesma *masterclass*: Anna Multone, Allison Bosco, Beatriz Duarte, Joana Nascimento, Krist Janstevics, Marine Plourdeau, Olga Melehina, Oto Holgers Ozoliņš, Rosinda Casais e Valentine Gourribon. O *workshop* culminou na criação de uma obra coletiva apresentada na exposição *We Can* (ver Anexo B), no Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, inaugurada em 10 de maio de 2024.

produtivas e extrativistas complexas, que atravessam desde minas a céu aberto de bauxita, ferro e cobre, passando por campos de petróleo entrelaçados por gasodutos e oleodutos, até usinas de alumina de alto consumo energético, siderúrgicas, refinarias, fábricas automatizadas e uma logística transnacional sustentada por portos, navios e rotas globais.

O seu funcionamento está vinculado a infraestruturas elétricas e a políticas energéticas que reforçam a dependência de fontes fósseis e de redes técnicas de grande escala. Ao final da vida útil, o artefato passa a compor paisagens menos visíveis, mas igualmente determinantes: aterros, depósitos de resíduos eletroeletrônicos, pátios de carcaças e fluxos de materiais tóxicos de lenta decomposição. Enquanto a paisagem da produção continua associada a ideais de progresso, a do descarte expõe os limites de um modelo linear, no qual objetos são transformados em resíduos com rapidez crescente, ocultando seus custos ecológicos e sociais.

Esse objeto cotidiano é também um ponto de condensação de temporalidades destoantes. O tempo operacional cíclico e curto de preservação doméstica, é sustentado pela temporalidade geológica profunda de formação da bauxita (milhões de anos); pela temporalidade acelerada e violenta da extração mineral e da produção industrial que comprime séculos de transformação planetária em décadas; e pela temporalidade quase infinita e tóxica da persistência de seus resíduos no ambiente dos plásticos aos seus gases refrigerantes. Nesse sentido, essas camadas temporais convertem a produção da geladeira, e as paisagens que ela mobiliza, em um “fóssil futuro” do Antropoceno, ou um *tecnofóssil* (Zalasiewicz et al., 2014): um artefato que registra, em sua materialidade, a sobreposição de escalas temporais distintas, muitas das quais ultrapassam a duração da vida humana. Enquanto o patrimônio cultural, como sítios arqueológicos, monumentos ou arquivos, resulta de um gesto intencional de preservação, esses remanescentes contemporâneos constituem heranças não

planejadas: vestígios materiais que, embora não tenham sido concebidos para durar, acabam integrando a herança ambiental e histórica da nossa época.

A proposta de Miguel para guiar o entendimento desse objeto tinha como finalidade expandir os debates sobre as políticas materiais do corpo e da experiência, especialmente no que se refere aos recursos naturais, matérias-primas e formas de exploração humana. A primeira etapa da residência propôs um método pedagógico de visualização crítica. Mediante um exercício coletivo de montagem, construímos um quebra-cabeça a partir de fragmentos de imagens de satélite da refinaria Hydro Alunorte, no Pará, Brasil. Esta ação começou a tornar tangível a conexão entre um objeto banal do cotidiano e a infraestrutura extrativista distante que o possibilita, desde a produção dos evaporadores e condensadores às tubulações, painéis, acabamentos, partes do motor e circuitos elétricos. Ao juntar as peças revelou-se progressivamente a vasta cicatriz territorial do extrativismo, a escala da refinaria e a alteração radical do ambiente para o refino da alumina, a matéria-prima essencial para a produção do alumínio metálico, presente em uma ampla gama de tecnologias, das quais a geladeira é um exemplo paradigmático.

A fase preliminar de visualização do mapa da Hydro Alunorte funcionou como uma introdução conceitual à implementação de um jogo performativo, concebido por Miguel Costa, que tornava visíveis algumas dessas múltiplas relações associadas a uma geladeira. O jogo propunha uma tradução prática do conceito de “Parlamento das Coisas”, formulado por Bruno Latour (1994, p. 140–143), segundo o qual humanos e não-humanos devem ser representados conjuntamente nos processos de decisão coletiva, pela atribuição, a cada dupla de participantes, do papel de uma entidade envolvida e afetada pela cadeia produtiva de um refrigerador. As entidades representadas incluíam desde elementos ecológicos fundamentais (água, solo, ar, fauna) até coletivos humanos diversos, posicionados de maneiras distintas na rede

sociotécnica global, como populações indígenas em territórios de extração, trabalhadores industriais e consumidores urbanos.

O exercício permitiu o deslocamento da perspectiva antropocêntrica, ao convidar os participantes a corporificarem e argumentarem a partir de posições radicalmente distintas. Essa abordagem favoreceu a emergência de uma ontologia relacional, na qual as entidades não são isoladas, mas constituídas por suas relações mútuas. A metodologia encenou e tornou negociáveis as complexas condições materiais, econômicas e político-institucionais, frequentemente opacas e deslocalizadas, que estruturam os artefatos da contemporaneidade. Ao longo do processo, o foco deslocou-se da composição física do refrigerador para os modos de vida que ele condiciona e perpetua: práticas alimentares, regimes de tempo e energia e as políticas do conforto.

Além disso, a atividade evidenciou a rigidez dos conflitos de interesse inerentes à cadeia produtiva, bem como a ilusão da neutralidade das decisões técnicas. Cada rodada impunha escolhas entre alternativas mutuamente excludentes, forçando a negociação entre imperativos econômicos (como o lucro), ecológicos (regeneração) e de conservação (preservação). Inicialmente, as respostas refletiam posicionamentos particulares, voltados à defesa de cada entidade representada. Progressivamente, no entanto, a dinâmica coletiva conduziu a um reconhecimento tácito da interdependência sistêmica que caracteriza os processos de produção contemporâneos. As soluções passaram a surgir por meio de negociação e compromisso, mimetizando a complexidade da governação socioambiental no mundo real.

A prática extrativa necessária à produção desse objeto revelou-se um operador de impactos assimetricamente distribuídos entre os agentes do ecossistema incorporados no jogo. A água, por exemplo, é intensamente mobilizada e contaminada durante a mineração da bauxita, afetando rios e aquíferos, como

evidenciado nos desastres associados à Hydro Alunorte. O solo sofre agressões à sua integridade morfológica e química, exigindo intervenções restauradoras que excedem sua resiliência natural. Os humanos ocupam posições marcadamente assimétricas, variando entre comunidades locais impactadas, trabalhadores precarizados e consumidores urbanos afastados dos custos socioambientais reais. O ar atua como vetor de emissões tóxicas tanto nos processos industriais de produção quanto nas etapas de uso e descarte do eletrodoméstico, contribuindo para a degradação da camada de ozônio e para a poluição atmosférica local e global. A biodiversidade, por sua vez, vê seus habitats erodidos pelo avanço extrativista e por lógicas de monocultura. A geladeira pode ser compreendida a partir do conceito de *medianature* de Jussi Parikka (2018, p. 339), que descreve a continuidade material entre tecnologias de mídia e materiais planetários, como um ecossistema híbrido no qual o tecnológico é indissociável das transformações ambientais.

As estratégias de mitigação debatidas no jogo, como a proteção de ecossistemas aquáticos, políticas de reflorestamento, capacitação comunitária em direitos ambientais, manejo sustentável do solo e expansão de áreas protegidas, evoluíram para propostas progressivamente mais complexas. Nas fases avançadas, emergiram dilemas intrínsecos à transição energética e aos conflitos entre sustentabilidade e imperativos econômicos, tais como a redução da exportação de commodities, o investimento em tecnologias limpas e a gestão dos custos sociais decorrentes, como o desemprego setorial. O jogo demonstrou a multiplicidade de impactos e, também, a complexidade inerente à sua gestão, onde toda ação corretiva gera novos constrangimentos e escolhas difíceis, reflexo dos conflitos fundacionais do modelo de desenvolvimento hegemônico.



Figura 15. Visão geral do jogo na parede durante a atividade pedagógica, com destaque para as cartas escolhidas e materiais de apoio, incluindo patentes sobre a obtenção de alumina, petróleo, ferro e aço. Ⓒ Beatriz Duarte, 2024. **Figura 16.** Cartas do jogo em uso pelos participantes durante a atividade coletiva. Ⓒ Beatriz Duarte, 2024. **Figura 17.** Cartas do jogo em uso pelos participantes durante a atividade coletiva. Ⓒ Daniel Sorrentino, 2024. **Figura 18.** Cartas fixadas na parede com as preocupações levantadas pelo jogo, que contribuíram para o avanço na concepção da apresentação artística final coletiva. Ⓒ Beatriz Duarte, 2024

Nesse contexto, o refrigerador deixou de ser um objeto de estudo para tornar-se mediador de um processo coletivo de descoberta. Por meio da dinâmica, cadeias globais abstratas foram traduzidas em conflitos éticos concretos, deslocando o conhecimento de um modelo transmissivo para uma experiência de aprendizado situado. O desmonte pedagógico do eletrodoméstico funciona como uma espécie de visita guiada às assinaturas materiais de um modo de vida que produz riqueza e ruína de forma indissociável, como o museu da humanidade de Yusoff (2017, p. 01).

Após o jogo performativo, fomos convidados, em duplas, a elaborar os questionamentos que a experiência nos permitia levantar para orientar a proposição final expositiva. À luz da leitura especulativa sobre os agentes, matérias e processos implicados na existência de uma geladeira, enriquecida pela partilha de patentes, cadeias produtivas e fluxos materiais que Miguel nos apresentou, passamos a discutir como materializar, artisticamente, essas fricções.

A instalação resultante é fruto da autoria coletiva de Anna Multone (ABAC), Allison Bosco (ABAC), Joana Nascimento (FBAUP), Krist Janstevics (AAL), Marine Plourdeau (TALM), Olga Melehina (AAL), Oto Holgers Ozoliņš (AAL), Rosinda Casais (FBAUP), Valentine Gourribon (TALM) e por mim. Ocupou o espaço com três núcleos interligados, interpretados da seguinte forma: (1) **Cartografia Desmontada**: mapa da mina de Hydro Alunorte no Brasil, com peças deslocadas, negando uma leitura totalizante da paisagem extrativa e evidenciando sua fragmentação e ilegibilidade. (2) **Paisagem Projetada**: geladeira aberta e desativada, convertida em vitrine e suporte para uma projeção de luz artificial. A imagem refletida nas superfícies internas gerava uma paisagem ambígua, metáfora da hibridização tecno-natural do objeto. (3) **Anatomia Material**: no chão, a dissecação da geladeira: motores, borrachas e componentes junto a matérias-primas brutas (cobre, alumínio). Sob a luz, os fragmentos projetavam sombras e reflexos nas paredes, ativando uma paisagem espectral dos materiais. O conjunto evoca convenções de exibição de museus de ciência e técnica, transformadas para destacar não a funcionalidade, mas a ecologia material oculta e os rastros de extração.



Figura 19. Vista geral da exposição: à esquerda, Cartografia Desmontada, mapa fragmentado da mina da Hydro Alunorte; à direita, Paisagem Projetada, geladeira desativada convertida em vitrine e suporte de projeção. ⓒ Daniel Sorrentino, 2024. **Figura 20.** Paisagem Projetada, com detalhe da geladeira aberta com a projeção de luz no interior; ⓒ Daniel Sorrentino, 2024. **Figura 21.** Anatomia Material apresenta os componentes internos da geladeira, como motores, borrachas, cobre e alumínio, dispostos no chão, revelando a ecologia material e os rastros de extração que sustentam o objeto. ⓒ Daniel Sorrentino, 2024.

O que une essas práticas diversas é uma premissa comum radical: a recusa da inércia da matéria. Sejam as arquiteturas inacabadas na Sicília, a poeira em um palácio veneciano ou uma geladeira, cada elemento é tomado como coisa, um nó em permanente formação dentro de uma rede de relações políticas, econômicas e ecológicas, em contraste com a ideia de objeto, entendido como entidade estável, delimitada e encerrada em si mesma. Como argumenta Malterre-Barthes (2021), "o diabo está nos detalhes" de materialidades aparentemente banais. A tarefa crítica é politizar essas coisas e, como num desenho de detalhe arquitetônico, tentar esmiuçar as narrativas de poder neles inscritas (p.92-95). Essa perspectiva sustenta o primeiro deslocamento da noção de patrimônio para a de herança contemporânea, permitindo compreender arquiteturas, infraestruturas, territórios e artefatos como partes de uma história natural-humana indivisível.

O workshop do *YES Sculpture* fecha essa seção porque consolida uma virada metodológica. Se as práticas artísticas anteriores operavam predominantemente em uma chave de exposição e diagnóstico, nesse projeto o gesto radicaliza-se. Ao "corporificar" as entidades da cadeia produtiva, a crítica não é apenas representada: é encenada e vivida. Este movimento efetua uma passagem da análise sistêmica para uma experiência corporal e ética partilhável, que mais do que diagnosticar o poder, ensaia a sua redistribuição. A oficina faz pensar na complexidade da cadeia produtiva de um objeto cotidiano, mas também ensaia formas de lidar com as agências dentro dela.

Nesse sentido, se neste capítulo aprendemos sobretudo com práticas que deslocam o imaginário patrimonial e arqueológico para outras coisas, descrevendo-as, aproximando-as, reconhecendo-as como emaranhadas, no próximo avançaremos para a dimensão dos afetos, perguntando como coisas e lugares são vividos sensivelmente, como é estar-com e sentir as coisas. A seguir, chegaremos à questão do cuidado, isto é, do que as coisas nos pedem e do caminho para assumir uma responsabilidade ética diante delas. O exercício do *YES Sculpture* antecipa e condensa essas três camadas e permite organizar essa distinção: parte das coisas, passa pela experiência sensível e do afetar-se e abre-se para a responsabilidade compartilhada.



CAPÍTULO 3
AFETOS

Figura 22. *Performance* de Ana Rocha no *Takeover* do Ovil ⓒ Beatriz Duarte, 2022.

3.1 Heranças no contemporâneo: ativar o passado no presente

Na passagem do capítulo anterior para este, proponho aprofundar a ideia de herança contemporânea ressignificada a partir da dimensão do afeto e da experiência fenomenológica. Se antes a análise voltou-se para as coisas e outras heranças moderno-coloniais e suas vitalidades relacionais, aqui interessa sublinhar como a relação sensorial, aquilo que nos toca, afeta e se inscreve no corpo, constitui também um modo de conhecer e de ressignificar heranças.

Algumas práticas artísticas tornam visível essa operação. Robert Smithson (2022), em *Tour of the Monuments of Passaic,* por exemplo, fotografa elementos pós-industriais e infraestruturas do subúrbio nova-iorquino como "novos monumentos", dissolvendo fronteiras entre centro e periferia e acionando o imaginário patrimonial para ressignificar a paisagem. Nesse gesto, ele se aproxima das práticas do capítulo anterior, porém ao descrever essa caminhada como um relato, uma espécie de *tour* entre o real e o imaginado, o artista inscreve o corpo na relação com a paisagem, que produz sensações, devaneios e associações especulativas.

Uma resposta de natureza análoga é proposta por Carla Cruz (2023) e registrada na publicação *Desindustrialização, ainda. Ensaios visuais e metodologias artísticas* (Moreira et al., 2023a) (ver Apêndice H), na qual a artista investiga a Mina de Regoufe[10], que integra o geoparque de Arouca (Arouca Geopark, s. d.). A artista explora as atmosferas dos espaços subterrâneos e em ruínas da extração mediante a

[10] As Minas de Regoufe estão localizadas no concelho de Arouca, e foram um dos principais polos de extração de volfrâmio em Portugal durante a Segunda Guerra Mundial, devido ao valor estratégico desse material para a indústria bélica. Com o declínio do mercado do volfrâmio, a exploração de Regoufe foi abandonada e hoje as ruínas permanecem como testemunho de uma época em que o minério português se tornou recurso geopolítico disputado. Atualmente, Regoufe integra o percurso de geoturismo da Rota dos Geossítios de Arouca, reconhecido pela UNESCO, permitindo visitas pedestres que combinam patrimônio industrial, arqueologia recente e paisagem natural. (Arouca Geopark, s. d.)

publicação de fascículos (Cruz et al., 2022), performances, como *Paisagem Mental* (2022) e desenhos sobre fotocópias, como Regoufe (2022), que traduzem a experiência sensorial da artista no espaço (Cruz, s. d., 2023). O lugar surge impregnado de uma carga espectral, no qual as marcas da exploração extrativa se fazem sentir no corpo tanto quanto na memória histórica.

Do mesmo modo, em sítios militares, artistas como Louise K. Wilson propõem práticas que deslocam a atenção da descrição factual ou da denúncia política para a exploração sensível do espaço. Em *A Record of Fear* (Wilson, 2005), os laboratórios de *Orford Ness*, usados pelo Estado britânico para experimentos militares e de defesa, incluindo pesquisas secretas sobre armamentos, radares e testes ligados ao programa nuclear, transformam-se em câmaras de ressonância sonora, transmitindo fisicamente a aura de medo das pesquisas nucleares (Wilson, 2017). Já em *Gamma* (Wilson & Wilson, 1999), Louise e Jane Wilson percorrem o *RAF Greenham Common*[11] em uniformes militares, instaurando uma coreografia entre corpo e arquitetura, que convoca ansiedades latentes desse período de guerras (Flintham, 2012).

Esses exemplos têm em comum a centralidade do corpo como instrumento de mediação e conhecimento. Seja pela percepção do artista, pela experiência do público ou pela representação da obra, é o encontro sensorial que ativa o lugar e dá acesso à sua herança. Essa mediação sensível aproxima-se do horizonte fenomenológico descrito por Merleau-Ponty (1999), para quem o conhecimento do

[11] *RAF Greenham Common* foi uma base aérea britânica em *Berkshire*, Inglaterra, desativada em 1992. Foi usada pela Força Aérea Real britânica e pela Força Aérea dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria. Nos anos 1980 ficou conhecida por armazenar mísseis nucleares e por um acampamento feminista de paz *Greenham Common Women's Peace Camp*, que organizou protestos antinucleares no lugar. As manifestantes transformaram o protesto em uma intervenção artística de artivismo, usando a cerca da base militar como uma tela para instalações têxteis e performances. Após a desativação a área virou parque público e reserva natural, embora parte dos abrigos reforçados da área GAMA ainda exista como remanescente histórico. (Bennett & Kokoszka, 2019; Kokoli, 2023).

mundo não resulta de uma operação distanciada, mas da copresença entre corpo, tempo e espaço. Em vez de documentação ou escavação histórica, trata-se de um saber que emerge da experiência e da incorporação do passado. Abrem-se, assim, formas alternativas de produzir significado e transmitir memória, nas quais a herança é compreendida pelo que provoca, e não apenas pelo que exibe (Waterton 2014 como citado em Davis, 2022, p. 22).

A separação moderna entre sujeito e objeto, razão e emoção, tangível e intangível, foi instrumental para projetos moderno-coloniais de classificação, extração e controle. Ao privilegiar uma leitura visual, taxonômica e "objetiva" dos artefatos e sítios, esse paradigma frequentemente os arrancou de suas comunidades de significado, esvaziando-os de seus valores afetivos, espirituais e relacionais para reinseri-los em narrativas museológicas universais e eurocêntricas. O mesmo aconteceu com o próprio conhecimento: ele foi progressivamente distanciado das formas de saber situadas.

Esta separação encontra a sua expressão institucionalizada no paradigma interpretativo do patrimônio. Centrado na decifração de sentidos, ele tende a obscurecer o campo da experiência. Ao organizar vestígios em narrativas lineares e coerentes, tende a suprimir modos de relação mais imediatos, involuntários e não conscientes. Essa concepção manifesta-se também na própria organização moderna do campo do patrimônio, que tende a distinguir entre, de um lado, monumentos, objetos e artefatos e, de outro, práticas, rituais e saberes. Embora essa distinção tenha permitido ampliar o reconhecimento de expressões culturais não monumentais, ela também cristaliza um esquema moderno que separa o material do social. O afeto problematiza esse binário, ao mostrar que nenhum patrimônio é só tangível ou intangível: a experiência patrimonial é relacional e encarnada, atravessada por trocas entre corpos humanos e mais-que-humanos, coisas e atmosferas (Bangstad & Pétursdóttir, 2022a, p. 12–13).

A partir dessa perspectiva, que se orientam os relatos de vivência no sítio arqueológico do Monte do Ovil, em Espinho, e no conjunto de baterias militares do Plano Barron, em Lisboa, nas próximas seções. Os sítios permitem compreender conceitos e modos de negociar o passado, bem como a natureza situada do patrimônio que foi tratada anteriormente. Tanto o sítio arqueológico do Monte do Ovil quanto as baterias do Plano Barron compartilham, em sua origem, uma vocação defensiva: o primeiro, interpretado pela arqueologia tradicional como um povoado fortificado da Idade do Ferro; o segundo, explicitamente concebido como linha de artilharia costeira no século XX, no contexto do Estado Novo e dos seus acordos geoestratégicos de cariz colonial. A abordagem adotada busca partir da relação afetiva e sensorial com estes lugares, sem, no entanto, abandonar a escavação dos seus contextos históricos. O objetivo é avançar em uma leitura crítica que seja, simultaneamente, *informada* por esses lugares, aprendendo com sua materialidade e história, e *dirigida* a eles, questionando os modos como os seus passados são mediados e negociados no presente.

Esta investigação, no âmbito de uma curadoria situada, percorre dois eixos de análise para compreender como a herança é reativada no presente. Por um lado, no Monte do Ovil, analisa os enquadramentos arqueológicos e patrimoniais que fixam os significados dos lugares, evidenciando como são historicamente situados e atravessados por agendas políticas e disciplinares. Além disso, acompanha práticas de arte/arqueologia que reabrem o sítio a experiências sensoriais e inventivas, desestabilizando ou expandindo tais enquadramentos. Por outro lado, no Plano Barron, a análise incide sobre como estruturas concebidas para materializar o poder político-militar são hoje reapropriadas e ressignificadas. Suas materialidades, marcadas pela robustez bélica e pela inscrição na paisagem, continuam a exercer agência na significação do espaço. Nesse contexto, gestos sensoriais, afetivos e por vezes profanadores desafiam as narrativas originais de defesa e controle, abrindo caminho para outras leituras da ruína militar.

É crucial notar, ainda, a distinção no enquadramento patrimonial oficial de cada sítio. O Monte do Ovil é um sítio arqueológico classificado e musealizado, integrado em uma narrativa patrimonial local consolidada, ainda que as tentativas de sua validação em escalas transnacionais, como a UNESCO, não tenham se estabelecido. Já o Plano Barron existe num estado de indefinição e fragmentação: parte de suas baterias já é reconhecida como patrimônio arquitetônico local, outras encontram-se em processo de reconhecimento, enquanto algumas permanecem sem definição clara. Em termos de uso e gestão, algumas foram objeto de intervenções museológicas, outras passaram por processos de apropriação informal e sua administração encontra-se distribuída entre diferentes autarquias e entidades. A experiência desses sítios coloca-nos perante uma questão central: como a herança é vivida, ressignificada e cuidada para além, ou aquém, dos enquadramentos oficiais? Ambos os casos demonstram, cada um à sua maneira, que o valor patrimonial não emana apenas do reconhecimento institucional, mas da intensidade dos encontros que o espaço possibilita e dos modos como artistas, civis e a própria natureza negociam, intencionalmente ou não, os seus passados.

A investigação no Monte do Ovil ocorre a partir do *Takeover* do Monte Ovil, uma ação colaborativa proposta em conjunto pelo arqueólogo Pedro da Silva, a investigadora Inês Moreira e por mim[12]. Esta prática, mais do que uma visita ao sítio, constituiu-se como uma experiência curatorial de investigação situada, ativando

[12] O *Takeover* do Monte Ovil ocorreu em 9 de outubro de 2022, reunindo arqueólogos, artistas visuais, performers, pesquisadores e observadores, entre eles Ana Rocha, Beatriz Duarte, César Guedes, Christianne Melo, Flora Paim, Inês Azevedo, Inês Moreira, João Gago, Martín Hernández Molín, Paulo Gonçalves e Pedro da Silva. Curadoria de Pedro da Silva, Inês Moreira e Beatriz Duarte. A proposta tem origem na investigação de doutoramento de Pedro da Silva, Arqueologias da Presença em Passados Simulados (CEAACP/FLUC) e a curadoria foi desenvolvida em colaboração com Inês Moreira e Beatriz Duarte, da qual resultou posteriormente o artigo publicado em coautoria na revista *TURBA The Journal for Global Practices in Live Arts Curation* intitulado *Curating Art/Archaeology: Excavating Through/With Material And Artistic Performativity* (da Silva et al., 2023)(ver Apêndice H). O registro fotográfico do *Takeover* foi realizado por Christianne Melo, Flora Paim, Paulo Gonçalves e Beatriz Duarte.

leituras sensoriais do lugar para além dos seus enquadramentos arqueológicos tradicionais.

Por outro lado, a análise do Plano Barron[13] tem como ponto de partida um trabalho de campo intensivo realizado na primavera de 2022 junto a Inês Moreira e Flora Paim, iniciado com a participação no workshop *Plan Barron: Oblivious super-resistant Bunker as an opportunity to a new cycle facing climate emergency* (Pais, 2022) que colocava em questão a estudantes e investigadores de arquitetura o que fazer com essas estruturas super-resistentes. Essa experiência permitiu o acesso e a visita detalhada a um conjunto de baterias, como as do Outão, Raposa, Raposeira, Parede e Lage, complementada posteriormente por uma visita autônoma às baterias de Alcabideche e Bom Sucesso e ao perímetro exterior de Albarquel no verão de 2022. Essa imersão territorial nos diferentes estados de conservação e gestão do espaço, do abandono à musealização, foi fundamental para capturar a natureza fragmentada e disputada desta herança.

3.2 Ativar o passado longínquo através da arte/arqueologia no Monte do Ovil

Em uma manhã de outono, visitei o Castro de Ovil. A área, densamente florestada, abre-se em clareiras onde pequenos muros de pedra recompõem, de forma fragmentada, antigas habitações circulares de xisto, que são vestígios de outro ritmo de vida. Seguimos por uma vereda até encontrar o primeiro painel turístico, que

[13] *Plan Barron: Oblivious Super-resistant Bunker as an Opportunity to a New Cycle Facing Climate Emergency* [*workshop* internacional organizado por Maria Rita Pais], realizado entre 13 e 21 de maio de 2025, na Bataria da Laje, Lisboa, pela Universidade Lusófona. Integrei o *workshop* como investigadora, em conjunto com Inês Moreira e Flora Paim, mediante inscrição para os dias 14 a 16. A atividade reuniu estudantes *Erasmus* orientados por docentes das instituições *Università degli Studi di Cagliari, University of Ljubljana, University of Florence* e *KU Leuven*, em diálogo com investigadores e professores sobre propostas arquitetônicas e curatoriais perante a emergência climática para o sítio em estudo. O contributo das investigadoras e docentes integrou o livro *Plan Barron: a future for super-resistant structure* (Pais, 2023b), onde publicamos o texto *Disentangling Robust Architectures: Curatorial Reading of New Uses of Batteries and Bunkers in Lisbon* (Moreira et al., 2023b), posteriormente apresentado na conferência *Uncertain Landscapes* (Moreira et al., 2023c) (ver Apêndice H). Nesse capítulo a pesquisa iniciada em conjunto com Inês Moreira, Flora Paim é ampliada.

introduzia a narrativa arqueológica do lugar. Os painéis numerados guiavam-nos pelas estruturas dispersas desse povoado autóctone, ocupado desde o final do século IV a.C. e ativo até às primeiras décadas da nossa era (Salvador & Silva, 2020, p. 1096). A sequência das placas prolonga essa história ao conduzir o visitante até as ruínas industriais da antiga Fábrica de Papel Castelo, desativada em 1975. Hoje, as duas realidades coexistem no mesmo recinto: os vestígios proto-históricos e a herança industrial oitocentista. Apesar das diferenças históricas e funcionais, há uma continuidade material entre os conjuntos, uma vez que foram construídos em pedra, reinscrevendo o mesmo território sob regimes distintos.

Da dispersão circular das estruturas proto-históricas à geometria rígida da fábrica, revelam-se diferentes modos de produção. No assentamento antigo, os vestígios encontrados, de casas em xisto, pisos argilosos, cerâmicas utilitárias e instrumentos ligados à fiação e à tecelagem, permitem imaginar práticas artesanais ligadas ao ritmo do corpo, à manipulação direta da matéria local e à repetição cíclica de gestos cotidianos (Salvador & Silva, 2020, p. 1099–1101). Já na fábrica prevalecia uma lógica industrial: tempo linear, trabalho mecanizado e organização serial do espaço. A curta distância entre o castro e a fábrica permite atravessar, em poucos passos, séculos de história e testemunhar a mudança nas formas de habitar, produzir e estruturar a vida coletiva. Nessa justaposição material, tempos históricos distintos tornam-se contemporâneos.

As escavações iniciadas em 1981 levaram à leitura do castro como povoado defensivo, interpretação apoiada sobretudo na presença de um fosso duplo, cuja função protetiva foi proposta para explicar os acessos mais vulneráveis. A singularidade do sítio, marcada pela ausência de estruturas murárias complementares em um contexto regional em que são comuns, sugere o caráter construído dessa hipótese. Para sustentá-la, a arqueologia atribuiu à implantação estratégica em uma colina baixa o papel de defesa natural, em que a topografia, a paisagem e a ribeira de Riomaior, que contorna as vertentes sul e oeste, teriam funcionado como barreiras defensivas (Salvador et al., 2005; Salvador & Silva, 2020).





Figura 23. Estruturas circulares em pedra do Castro de Ovil, vestígios de habitações proto-históricas inseridas na paisagem florestada de Espinho, ⓒ Cristianne Melo, 2022. **Figura 24.** Painel interpretativo do Castro de Ovil (Estação 7), com hipóteses para o abandono do povoado no início do século I d.C., o esgotamento agrícola, incêndios, conflitos, reorganização romana ou mudanças econômicas. Ao fundo, as ruínas da antiga Fábrica de Papel Castelo. ⓒ Beatriz Duarte, 2022

Deste modo, a interpretação militarizada que prevalece não só descreve o sítio, mas também reflete o contexto ideológico do período da Guerra Fria em que foi formulada, podendo representar uma projeção das ansiedades daquele presente sobre o passado (da Silva et al., 2023) (ver Apêndice B). Como nos ensina Laurajane Smith (2006), o patrimônio nunca é uma realidade simplesmente "descoberta", mas antes uma construção social situada. O caso de Ovil evidencia como as narrativas autorizadas, moldadas por agendas políticas e científicas específicas, tanto produzem quanto descrevem a realidade dos sítios arqueológicos.

O sítio distingue-se igualmente pela ausência de indícios de romanização (Salvador & Silva, 2020, p. 1096), afastando-se do perfil habitualmente valorizado pela sua assimilação ao cânone clássico europeu. Essa excepcionalidade coloca em questão o paradigma patrimonial herdado do romantismo e do antiquarianismo, os quais privilegiavam sobretudo passados passíveis de monumentalização. Posteriormente, a integração do sítio, nos anos 1980, no modelo consolidado da chamada "cultura castreja" evidencia uma nova tentativa de enquadramento, orientada menos pelas especificidades locais do que por lógicas de gestão patrimonial e pela busca de metanarrativas de fácil legibilidade. Essas narrativas foram frequentemente impulsionadas por agendas de organismos transnacionais, como a UNESCO, e pela projeção de identidades regionais destinadas ao consumo externo (da Silva et al., 2023) (ver Apêndice B).

Se Laurajane Smith (2006) permite compreender o patrimônio como um regime social de produção de valor e significado, moldado por agendas políticas e institucionais, Michael Shanks (1996) desloca essa discussão para o interior da própria prática arqueológica. Seu foco recai sobre como o passado é produzido no nível do método, do discurso e da mediação material. Shanks (1998) propõe que a arqueologia não se limita à escavação e documentação, mas participa na vida social dos artefatos e opera como um processo de (re)construção discursiva: "o passado, enquanto objeto de interesse arqueológico, não é descoberto, mas (re)construído no discurso arqueológico". E ainda: "encontrado na escavação arqueológica e inscrito

no discurso arqueológico, um artefato antigo está sendo reciclado" (Shanks, 1998, p. 16, tradução nossa)[14]. Nesse sentido, os processos de musealização e de classificação do espaço funcionam também como práticas de (re)construção discursiva. Para além de preservar ou exibir objetos e lugares, eles os ressignificam como elementos constitutivos de narrativas históricas. O espaço, ao ser selecionado, rotulado e apresentado como "sítio histórico", deixa de ser somente uma realidade física para assumir o papel de marcador simbólico de memória, identidade e poder.

Essa dimensão de reciclagem e performatividade manifesta-se tanto nos discursos quanto no próprio xisto do Castro de Ovil, conformando uma narrativa de continuidade material. A condição geológica do sítio desempenhou papel fundamental para a comunidade proto-histórica, orientando escolhas técnicas e simbólicas: as pedras desagregadas eram utilizadas na construção das estruturas habitacionais circulares, em articulação com a argila local; o grafite servia para a produção de cerâmicas (Salvador & Silva, 2020, p. 1096); e os afloramentos rochosos funcionavam como barreira natural.

As mesmas pedras foram também reutilizadas ao longo dos séculos, compondo muretes agrícolas, estruturas medievais e, posteriormente, as fundações da fábrica de papel do século XIX. Desse modo, constituem um elemento de ligação entre diferentes regimes econômicos e culturais, reinscrevendo continuamente o território. No presente, retornam reaproveitadas, recompostas por meio de técnicas contemporâneas voltadas à musealização do sítio, simulando uma visualidade considerada verossímil em relação aos castros regionais. Esse último gesto

[14] Tradução do original: *"... the past, as object of archaeological interest, is not discovered, but (re)constructed in archaeological discourse" (p. 16). E mais adiante: "... found in the archaeological excavation and written into archaeological discourse, an ancient artifact is being recycled"* (Shanks, 1998, p. 16).

representa a culminância de uma longa tradição de reapropriação, na qual a pedra passa a ser mobilizada para performar uma ideia específica de autenticidade. O espaço apresenta-se como uma ruína encenada, resultado de escolhas técnicas, institucionais e culturais que constroem e projetam uma leitura do passado, distante da ideia de uma deterioração guiada apenas pela ação do tempo.

Essas operações evidenciam que a prática patrimonial e arqueológica ultrapassa a restituição de um passado considerado "autêntico" e envolve escolhas que constroem esse passado no presente. O fazer arqueológico não é, portanto, um dado passivo, mas atravessado por decisões interpretativas e pela produção narrativa e ficcional necessária à construção de sentido. Os artefatos emergem como mediadores ativos entre tempos, corpos e narrativas, e o arqueólogo torna-se um agente de tradução, montagem e reinvenção. A arqueologia opera menos como restituição de um passado perdido do que como invenção situada de relações significativas no presente.

Essa perspectiva pôde ser observada em uma visita que realizei ao Reservatório Arqueológico do Porto, espaço que articula museu, reserva técnica e laboratório de mediação. Na visita focada *Registo arqueológico: uma prática inventiva de memória* (Museu do Porto, 2022), conduzida pela arqueóloga Joana Alves-Ferreira, o registro arqueológico foi discutido como sendo mais do que uma técnica objetiva e neutra de documentação, mas como um gesto interpretativo de hospitalidade diante do indeterminado. Evidenciou-se que todo registro arqueológico está inevitavelmente impregnado pela subjetividade do encontro, entre o arqueólogo, os artefatos e o seu contexto, convertendo-se em uma operação poética que abre janelas de interpretação e representação. Se, por um lado, a arqueologia tradicionalmente contribui para a contextualização social, espacial e material da arte, tratando-a primordialmente como artefato, por outro, sua relação com a arte contemporânea é de afinidade e contaminação recíproca. Ambas se revelam práticas inventivas e

podem operar criticamente sobre os vestígios, elaborando poeticamente o tempo, a ausência e os restos.

Essa dimensão inventiva aproxima a arqueologia de práticas artísticas contemporâneas. Como discutido na seção anterior, diversos artistas apropriam-se do imaginário arqueológico e patrimonial, recorrendo à escavação como metáfora crítica para interrogar lacunas, silêncios e camadas de tempo inscritas na materialidade do mundo. Também na arqueologia, diversas iniciativas exploram a fricção entre práticas artísticas e arqueológicas para ativar novas formas de escuta e mediação do passado. Em *Theatre/Archaeology*, Michael Shanks e Mike Pearson (2001) propõem entender a arqueologia como uma forma de performance, tanto pelo ato físico de escavar quanto pela reconstrução dramatúrgica do passado. Doug Bailey (2017) leva essa abordagem mais adiante ao propor a arte/arqueologia como um "terceiro campo", que não busca explicar o passado, mas opera para desarticular (romper o artefato de seu contexto original), reaproveitar (usar como matéria para novas criações) e perturbar (mobilizar essas criações como um modo de intervir nos debates sociais e políticos contemporâneos), ao transformar o passado em ferramenta de imaginação crítica, para além dos limites disciplinares (Bailey, 2018, p. 252–254).

No Reservatório Arqueológico do Porto, essa premissa de contaminação criativa materializa-se em algumas opções museológicas e estratégias de mediação. O espaço integra linguagens artísticas, como instalações sonoras, bandas desenhadas, registros táteis de texturas e performances teatrais, como dispositivos para ilustrar o processo de construção do saber arqueológico e propor modos de inscrição e percepção dos vestígios. Ainda que estas contribuições sejam incipientes na cenografia geral, elas elaboram as camadas possíveis de leitura do passado e contribuem para mediar a relação entre o público e os artefatos expostos.



Figura 25. Pranchas de banda desenhada com a inscrição “Campos de Mijavelhas”, representando paisagens e objetos associados a essa antiga zona do Porto, atualmente ocupada pela Estação de Metro da 24 de Agosto. ⓒ Beatriz Duarte, 2022. **Figura 26.** Conjunto de *frottages* de artefatos do museu, técnica que capta texturas e relevos por fricção. Exposição no Reservatório do Porto, integrado no Museu da Cidade. Autoria dos desenhos não identificada ⓒ Beatriz Duarte, 2022.

É nesse horizonte expandido da arte/arqueologia que se inscreve a intervenção que Pedro da Silva, Inês Moreira e eu propusemos no *Takeover* do Monte Ovil. Em contraposição à fixação patrimonial e arqueológica do sítio, propusemos compreender o Monte Ovil como campo de experimentação, no qual metodologias de curadoria em arte/arqueologia permitem (re)interpretar a espacialidade arqueológica, as narrativas e os registros artefatuais ressignificando a fixação estática do passado em diálogo com o presente (da Silva et al., 2023, p. 32). A ação, enquanto curadoria situada, tomou como referência metodológica a ação do *Takeover* Infraestrutural do Freixo, conduzida pelo artista Anton Katz no encontro *Post-Nostalgic Knowings* (2019), que propôs ações artísticas nos espaços pós-industriais do Freixo (Porto, Portugal) com foco na sensorialidade, no caminhar e na reocupação performativa do território (Moreira, 2020). Desse modo, reunimos artistas, arqueólogos e investigadores em uma ocupação coletiva e experimental do sítio arqueológico do Ovil ao longo de um dia.

Os artistas convidados receberam previamente um documento de contextualização histórica e arqueológica por Pedro da Silva, que também apresentava a nossa proposta curatorial para o encontro (ver Apêndice B). Essa iniciativa, conduzida para situar previamente os participantes, também evidenciou uma tensão que atravessa a prática arqueológica e mesmo a patrimonial: a necessidade de justificar, explicar e enquadrar os vestígios em uma narrativa autorizada. Como observa Doug Bailey (2017), "a economia política da arqueologia determina e limita como nos movemos, atuamos, produzimos e valorizamos nosso trabalho e o de nossos pares. Por isso, contextualizações extensas, justificações e explicações explícitas pesam sobre a maior parte (senão toda) da produção arqueológica tradicional e respeitada" (p.249, tradução nossa)[15].

[15] Tradução do original: *"... the political economy of archaeology determines and limits how we move, act, produce and value our work and the products of our peers. Thus, heavy contextualization,*

Se, por um lado, esse gesto respondia a expectativas disciplinares de mediação científica, por outro, criou as condições para que a ação do *Takeover* funcionasse como tentativa de desestabilizar esse paradigma explicativo, permitindo registros do sítio que escapam à lógica da comprovação e da autoria disciplinar estrita. As intervenções ativaram o espaço por meio de registros sonoros, imagens, gestos e texturas.

Algumas propostas incluíram *frottages*[16] sobre as pedras de xisto, distorções óticas da paisagem com espelhos e lentes, performances que reativavam as estruturas circulares ao entardecer ou que reencenavam gestos de construção de abrigo, agora com materialidades mais frágeis e orgânicas do que a pedra (da Silva et al., 2023). Esses gestos efêmeros deslocaram o regime de atenção habitualmente aplicado ao Ovil e instauraram modos de percepção mais táteis, especulativos e situados. Foi nesse novo regime de atenção que o próprio ato de estar no castro se transformou.

Nos sentamos entre pedras despidas e trilhos cobertos de folhas. O espaço oferecia, ao mesmo tempo, abertura e abrigo, duplicidade que o corpo percebia de forma vívida. Partilhamos uma refeição em roda, gesto simples que, embora não planejado, evocava modos de convivência que terão dado sentido ao lugar noutras épocas: sentar-se, conversar, partilhar o calor. Em um determinado instante, Pedro recolheu uma lasca de pedra do solo e explicou como aquele material abundante foi

justification and explicit explanation weigh down most (perhaps all) standard and highly respected archaeological work." (Bailey 2017b, p. 249).

[16] O *frottage* (do francês *frotter*, "esfregar") é uma técnica artística que consiste em sobrepor uma folha de papel a uma superfície com relevo ou textura e, em seguida, friccionar o papel com lápis ou outro material gráfico, de modo a transferir os padrões da superfície para a folha. Esse procedimento foi sistematizado por Max Ernst, por volta de 1925, tornando-o um recurso associado ao imaginário e às práticas do movimento surrealista.



Figura 27. Cristianne Melo realiza *frottages* sobre as pedras de xisto, captando suas texturas e fissuras, ⓒ António Paulo Gonçalves, 2022. **Figura 28.** Flora Paim experimenta distorções óticas da paisagem com lentes que criam uma ambiência onírica, ⓒ Flora Paim. **Figura 29.** Martín Molín constrói um abrigo com ramos e folhas no antigo povoado de Ovil, recriando gestos de proteção e habitar presentes nas estruturas originais do sítio, ⓒ Cristianne Melo, 2022. **Figura 30.** Performance sensível ao espaço de Ana Rocha nas antigas estruturas circulares do assentamento proto-histórico, ⓒ Cristianne Melo, 2022.



Figura 31. *Performance* de Ana Rocha no *Takeover* do Ovil ⓒ Beatriz Duarte, 2022.

usado na produção de ferramentas, lembrando que o território guarda em si não apenas vestígios arquitetônicos, mas também recursos cotidianos de vida.

Mais tarde, caminhamos em direção ao rio, descendo uma passagem inclinada. O mesmo curso de água que moveu as máquinas da fábrica pode ter servido, no passado, para alimentação, pesca ou abastecimento. O cheiro da terra úmida, o som distante da ribeira e o calor filtrado pelas árvores tornaram-se mediadores de uma temporalidade partilhada. Gravei sons do ambiente: o rio, o vento, o farfalhar das folhas, os estalos das árvores, até que um avião cortou momentaneamente o silêncio. Quase todos os sons, porém, eram da floresta. Essa paisagem sonora prolongava uma continuidade sensível com o passado: os ruídos da água e das aves, que hoje nos envolvem, terão acompanhado também os antigos habitantes nos seus gestos cotidianos. Permanecer e habitar o lugar foi uma maneira sutil de fazê-lo retornar à sua condição no passado, recuperando-o como espaço de uso, de espera e de convivência, e não como objeto de contemplação distanciada. A atenção ao corpo e ao som desestabiliza a centralidade visual das narrativas patrimoniais e arqueológicas, permitindo que o passado se manifeste como copresença: não “atrás” de nós, mas “com”, na continuidade das relações que ainda hoje o território faz emergir.

Na primeira visita ao Ovil, as placas numeradas organizavam o conhecimento em uma sequência linear e descritiva, conduzindo o olhar e a narrativa. Esta disposição museográfica materializa a linguagem do arquivo arqueológico tradicional: um vocabulário que aspira à objetividade, organizado por uma sintaxe classificatória que, ao estabilizar interpretações, define implicitamente os contornos do que é considerado um dado legítimo.

No entanto, a curadoria situada do *Takeover* do Monte Ovil propôs uma vivência distinta, que desloca o foco de uma arqueologia da decifração para uma arqueologia da ativação. Ao questionar os formatos e linguagens considerados

legítimos para documentar o sítio, a intervenção praticou uma atenção de superfície, onde importa menos decifrar o que foi do que ativar o que pode emergir agora, e produziu um novo conjunto de artefatos: os *frottages*, os registros sonoros e as performances tornam-se, eles próprios, vestígios materiais do encontro contemporâneo com o sítio. Esse deslocamento alinha-se à inflexão sugerida por Harrison (2011, p. 153–157) e Ingold (2019, p. 69–71), que propõem repensar a escavação como revelação de verdades enterradas para pensar na relação com a superfície do presente.

Nesse horizonte, o passado não é algo a ser apropriado ou recuperado em sua totalidade, mas uma presença que se manifesta na própria textura das coisas, emergindo do encontro entre corpo, espaço e tempo. Em vez de camadas sobrepostas, trata-se de um campo contínuo de inscrições e reinscrições, no qual a experiência se torna o lugar onde o tempo se atualiza e novos sentidos podem emergir de forma situada. Esse gesto, já esboçado pela crítica pós-processual, desloca a arqueologia de uma prática exclusivamente interpretativa para propor outras formas de mediação que, como escreve David Crouch (2015), não buscam fixar significados, mas cultivar modos de *flertar com o espaço* e seus potenciais de relação (p.185).

Ao longo da nossa ocupação do sítio, também nos deparamos com indícios de outros usos contemporâneos: pratos, restos de velas e oferendas que sugeriam a ocorrência de práticas ritualísticas informais. Estas práticas introduzem camadas de significado que escapam tanto ao escopo do conhecimento científico da arqueologia tradicional quanto às lógicas de gestão do patrimônio institucionalizado, trazendo ao sítio um certo encantamento, associado ao mistério e a uma relação espiritual com a paisagem. Ao vinculá-lo a imaginários que associam os castros a práticas míticas e a uma dimensão de sacralidade, esses usos prolongam o seu sentido simbólico no presente.

Essa camada convive com a agência ecológica do próprio sítio. A floresta, os afloramentos rochosos, o rio e os mais-que-humanos continuam a moldar a experiência do lugar, tal como moldaram, no passado, a arquitetura, os modos de vida e a organização do assentamento. O território não é um vestígio imóvel, mas um organismo vivo, que se transforma e resiste ao controle total da musealização.

Nesse sentido, o Ovil permanece ativo como lugar continuamente reinscrito por artistas, arqueólogos, caminhantes, religiosos, visitantes, moradores e forças naturais, mais próximo de um território em transformação do que de uma cápsula do passado. A vitalidade do espaço parece emergir da multiplicidade de encontros que possibilita, e não de alguma essência fixa a preservar. Essa vitalidade aproxima-se da noção de herança como prática relacional, proposta por Laurajane Smith (2006), entendida como usos do passado: performances, gestos e práticas culturais através dos quais ele é continuamente reativado e ressignificado no presente, em vez de um conjunto de objetos preservados como fins em si mesmos. Nesse horizonte, oferendas rituais, caminhadas, intervenções artísticas e até mesmo a musealização tornam-se modos plurais de mediar esse passado, uns escapam às lógicas institucionais, outros são por elas conduzidos, mas todos mantêm o lugar vivo, precisamente porque segue sendo percorrido, habitado e investido de presença.

3.3 Ativar o passado recente entre abandono e reinscrição no Plano Barron

A localização é Setúbal, Portugal. Estamos em uma viagem pelo Plano Barron, um conjunto de oito baterias militares e infraestruturas associadas, concebidas como defesa dos portos de Lisboa e Setúbal durante a Segunda Guerra Mundial (Pais et al., 2021). Subimos em direção ao ponto mais alto do Parque Natural da Serra da Arrábida. As estradas sinuosas atravessam as estruturas da fábrica de cimento da Secil, massivas, de tonalidade arenosa, envoltas por uma atmosfera empoeirada, até alcançarmos a 7ª Bateria do Outão. O portão aberto nos convida a entrar e, pouco a

pouco, a vista do Rio Sado se revela. Não surpreende que o local seja hoje destino de piqueniques e exploradores em busca de miradouros. O abandono é evidente: grafites recobrem as superfícies e a natureza gradualmente retoma o espaço, reforçando a distância entre seu passado funcional e o presente de ruína. Entre as imagens que marcam a visita, destaca-se um canhão pintado de rosa pastel. O cano quebrado e apontado para o chão agora exibe fragilidade técnica e inutilidade funcional, subvertendo o simbolismo de poder e autoridade associado à presença militar.

No mesmo terreno ergue-se o Forte Velho do Outão, do século XVII, construído sobre uma plataforma de baluarte em volumes escalonados, com muros altos e balcão corrido. O Plano Barron modernizou essa estrutura, somando-lhe túneis subterrâneos e paióis de concreto (Cherchi, 2021, p. 187–193). O contraste entre a pedra seiscentista e o concreto armado do século XX explicita uma mudança mais ampla na história da arquitetura militar. Se nas fortificações antigas a monumentalidade residia na visibilidade e na verticalidade simbólica, os abrigos subterrâneos modernos operam pela invisibilidade. A ameaça deixou de ser apenas terrestre e passou a incluir os ataques aéreos, exigindo que a arquitetura se camuflasse na paisagem. No Outão, a monumentalidade não está tanto nas plataformas de artilharia visíveis, mas nas estruturas subterrâneas, ocultas ao olhar cotidiano. Construídas para resistir a bombardeios e intempéries, tornaram-se parte da própria topografia e *antropofósseis* difíceis de destruir (Pais et al., 2020).

Depois de percorrer os canhões, grandes estruturas metálicas expostas ao sol de primavera, nota-se como o calor os torna quase incandescentes ao toque, como se ainda guardassem a memória do fogo. A superfície áspera, pintada e repintada ao longo dos anos, revela camadas de uso e esquecimento. Ao lado, uma escada estreita conduz ao subterrâneo. Descemos lentamente, comprimidos pelas paredes de concreto manchadas e úmidas, até alcançar a escuridão do *bunker*.

O contraste é imediato: da claridade intensa da paisagem marinha à penumbra abafada dos corredores, onde o frio úmido adere à pele. O ar denso, atravessado pelo feixe da lanterna, deixa ver partículas de poeira suspensas, e é impregnado pelo cheiro de fuligem e tinta *spray*. As paredes estreitas, o teto baixo e a ausência de saídas visíveis comprimem o corpo e os sentidos, produzindo uma sensação física de confinamento e lembrando que esses espaços eram concebidos para resistir, proteger e ocultar. Tomadas por *graffiti*, as paredes exibem inscrições de diferentes épocas, entre elas símbolos nazistas riscados em vermelho e azul, sobrepostos a marcas posteriores. Esses sinais evocam o imaginário bélico dos *bunkers* fascistas do século XX, da Muralha do Atlântico sob comando nazista aos de Mussolini na Itália, concebidos não apenas como estruturas defensivas, mas também como propaganda de poder e modernidade em concreto (Bartolini, 2015). Ao mesmo tempo, mostram como esse imaginário continua a reverberar e a ser reativado no presente.

No caso do Plano Barron, essa camada importada da ameaça nazifascista sobrepõe-se a uma condição histórica local: o autoritarismo do Estado Novo de Salazar. Mais do que artefatos de defesa, as baterias são produtos deste regime, que se utilizou sistematicamente do apoio militar, da censura e da ação da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) para exercer repressão e controle, tanto internamente quanto na manutenção do seu poder colonial. Diferente de fortificações ligadas a combates efetivos, como o *Atlantikwall* — erguido sob ordens de Hitler e cuja monumentalidade brutalista inspirou a análise estético-política de Paul Virilio, citado anteriormente—, o Plano Barron jamais foi usado em conflito. É testemunho de uma prontidão que nunca se concretizou e, ao mesmo tempo, ecoa a condição de neutralidade assumida por Portugal durante a Segunda Guerra.

Se o enquadramento histórico é o elemento que confere “vibração” (*vibrancy*) a estas estruturas, transformando blocos de concreto funcionais em focos de relevância e debate (Bartolini, 2015), a “vibração” do Plano Barron decorre da sua inscrição em dois contextos decisivos. Por um lado, reflete as ansiedades de segurança de um mundo em guerra, no qual as estratégias defensivas se baseavam

na previsão de cenários de ataque e na articulação entre invisibilidade, medo e risco (Hudnik, 2023). Por outro, inscreve-se nas dimensões sociopolíticas do regime autoritário em Portugal, marcado pela repressão interna e pelo auge do projeto colonial.

Este último aspecto entra em tensão com as narrativas celebratórias de identidade nacional que permeiam o imaginário militar sobre essas infraestruturas. Como observa Sharon Macdonald (2009), muitas nações europeias constroem a identidade nacional exaltando narrativas de conquista, triunfo e sacrifício, enquanto silenciam vestígios de repressão e violência (p. 2). Nesse sentido, há dificuldade em integrar os *bunkers* a uma memória consensual, o que se expressa na fragmentação e no abandono que os atravessam, complexificados pelas mediações museológicas, como exposições dedicadas aos combatentes coloniais, analisadas adiante.

Seguimos em direção à 6ª Bateria da Raposa, situada em outra colina, na paisagem protegida da Arriba Fóssil da Costa da Caparica. O terreno rochoso lembra o do Outão, igualmente explorado para fins estratégicos, mas a experiência ali se configura de modo distinto. No Outão, a exploração parecia livre e descompromissada; já na Raposa, o portão fechado com as insígnias do Regimento de Artilharia de Costa (RAC) e a presença de um militar uniformizado conduzindo o percurso tornam claros os limites. Os canhões, pintados de cinza com um brilho quase artificial, evocam prontidão e controle, e, diferente do abandono, o tempo parecia suspenso, como se a antiga função pudesse ser retomada a qualquer instante.

Entramos em um dos canhões. A estrutura massiva se ancora na plataforma de concreto que leva ao subterrâneo. À direita, o tubo acústico que antes transmitia ordens entre os artilheiros repousa em silêncio, e a antiga caixa de sistemas de controle abriga agora um ninho de pássaros (Moreira et al., 2023b, 2023c). O cinza frio e utilitário, pensado para a destruição, agora sustenta a vida inadvertidamente. Ao redor, a floresta, antes rasgada para abrir as clareiras militares, insiste em voltar, avançando sobre as superfícies pintadas.

Assim como os pássaros encontraram novas funções para as antigas estruturas militares, o espaço físico das baterias convida a refletir sobre a relação entre natureza, guerra e tecnologias de visão. Sentar-se no topo do penhasco, com a costa estendida diante dos olhos, torna evidente a vantagem estratégica da altura. Esse "olhar de cima", ou "olhar de pássaro", historicamente central nas estratégias militares, do uso de colinas e torres, aos mapas, às tecnologias contemporâneas de drones, traduz-se em poder: ver é controlar, antecipar, atacar ou defender.

No caso do Plano Barron, Outão e Raposa somavam-se a mais seis baterias (Alcabideche, Parede, Lage, Bom Sucesso, Raposeira e Albarquel), distribuídas ao longo da costa e articuladas como um arco de bombardeio destinado a deter navios antes que alcançassem os portos de Lisboa e Setúbal (Pais et al., 2021, p. 4617–4619). O projeto resultou de um acordo entre Portugal e Inglaterra: em troca da cedência de bases nos Açores, o país recebeu peças de artilharia moderna para compor uma linha de defesa fixa no Atlântico (Cherchi, 2021, p. 120).

Idealizado pelo Major-General F.W. Barron, o plano transformava a própria paisagem — colinas, mar e desfiladeiros — em uma tecnologia de guerra. Esta configuração panóptica materializa a lógica de poder descrita por Foucault (2013): uma assimetria na qual um observador, invisível e centralizado, projeta um campo de visão total, tornando qualquer movimento do observado previsível e vulnerável. A implementação do Plano Barron, iniciada a partir do plano revisto de 1939 e executada de forma faseada durante a década de 1940, prolongou-se até ao final da década de 1950, sem que o sistema tenha atingido plenamente as condições previstas no projeto inicial, sendo posteriormente desativado com a extinção do Regimento de Artilharia de Costa em 1998 (Pais, 2023a). Concebido para um contexto tecnológico rapidamente ultrapassado, o conjunto tornou-se tecnicamente obsoleto e, após a desclassificação militar, passou por processos de alienação e transferência para diferentes entidades públicas, com destinos e estados de conservação diversos (Pais et al., 2021, p. 4610).



Figura 32. Canhão da 7ª Bateria do Outão, pintado de rosa e coberto por grafites, símbolo da obsolescência e da reapropriação do espaço militar, ⓒ Beatriz Duarte, 2022. **Figura 33.** Plataforma de artilharia da 6ª Bateria da Raposa, ainda sob uso militar, ⓒ Inês Moreira, 2022. **Figura 34.** Forte Velho do Outão, com vista sobre o estuário do Sado, ⓒ Beatriz Duarte, 2022. **Figura 35.** Caixa de comando na Raposa, hoje abrigo de pássaros. ⓒ Beatriz Duarte, 2022. **Figura 36**. Interior de canhão no Outão; o olhar de vigilância torna-se contemplação da paisagem, ⓒ Beatriz Duarte, 2022**. Figura 37**. Entrada da 6ª Bateria da Raposa (RAC), ⓒ Beatriz Duarte, 2022**.**

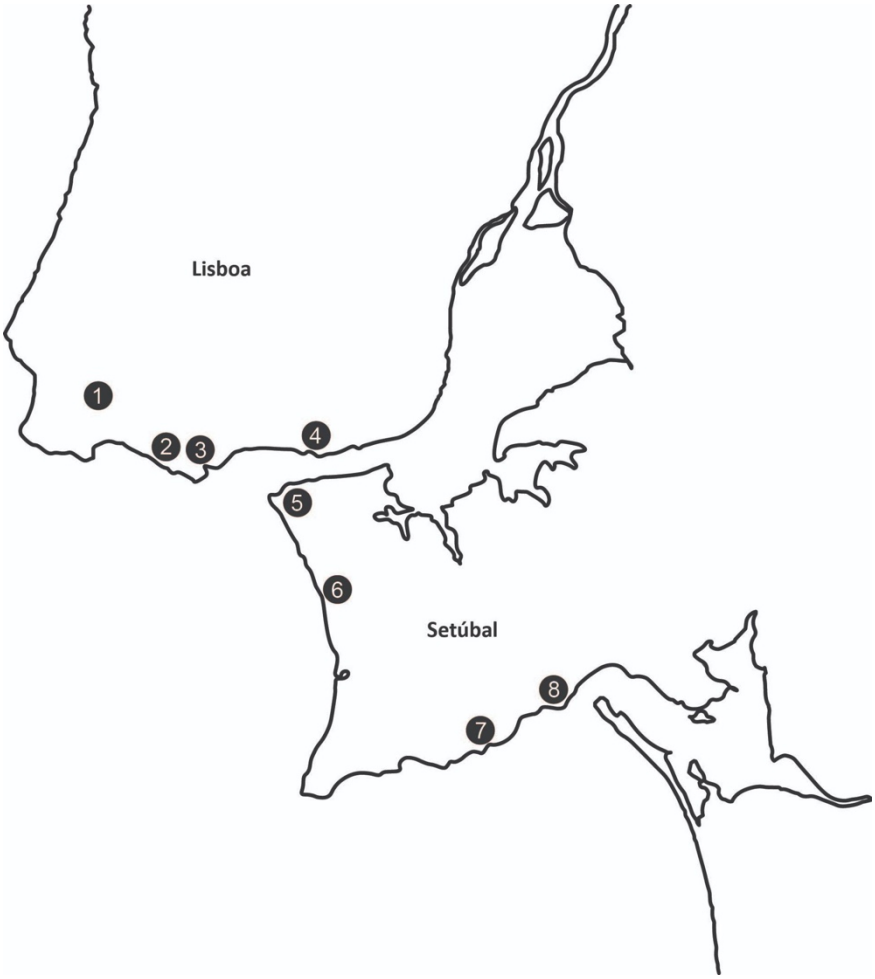


Figura 38. Diagrama representativo da implantação das baterias do Plano Barron: 1. Alcabideche; 2. Parede; 3. Lage; 4. Bom Sucesso; 5. Raposeira; 6. Raposa; 7. Outão; 8. Albarquel. ⓒ Beatriz Duarte

Outão e Raposa exemplificam duas relações distintas que se estabeleceram, de maneira geral, com o conjunto de baterias após a desativação: de abandono e indefinição, e de continuidade simbólica. Este contraste materializa-se em experiências sensoriais radicalmente diferentes, que atualizam o que Jordan (2016, como citado em Bennett, 2019, p. 78) define como poder pedagógico da materialidade: enquanto o abandono ensina pela ruína, pela profanação e pela abertura a usos informais, a musealização disciplina a leitura do espaço e reinscreve nele a lógica da guerra.

Assim como a Raposa, outras baterias como Bom Sucesso e Lage foram integradas a processos de musealização ou de gestão militar/associativa, nas quais a função original é ressacralizada mediante a monumentalização de canhões, a manutenção estética e a encenação da disciplina bélica. Trata-se de uma mise-en-scène militar: uma continuidade simbólica que reforça a lógica da vigilância e da prontidão, transformando os espaços em cápsulas do tempo e dispositivos de narrativa. Esta narrativa, que exalta uma identidade militar e um passado heroico, é sustentada tanto pela musealização de artefatos e tecnologias militares quanto por práticas sociais, como o uso desses espaços para encontros e refeições da comunidade militar, que reativam ritualmente os laços de camaradagem e ocupam simbolicamente o local.

A Bateria do Bom Sucesso, por exemplo, foi transformada no Museu aos Combatentes sob a administração da Liga dos Combatentes. Requalificado como espaço museológico, o forte setecentista, integrado posteriormente ao Plano Barron, como no Outão, passou por um processo de modernização que o vinculou à memória bélica do século XX. O museu apresenta salas dedicadas às histórias e tecnologias dos diferentes ramos das Forças Armadas (Exército, Marinha e Força Aérea), bem como das forças de segurança nacionais (Guarda Nacional Republicana e Polícia de Segurança Pública), além da exibição ao ar livre de armamentos e veículos militares.

Destaca-se ainda a exposição permanente *O Combatente Português no Século XX*, que percorre os conflitos da guerra colonial e reúne vestimentas, objetos e aeronaves usadas em serviço, abordando também temas ligados à moral, saúde, alimentação, alojamentos e infraestruturas de transporte dos combatentes.

O museu propõe uma leitura da orla ribeirinha como um corredor patrimonial, onde em 200 metros contam-se 500 anos de história, da expansão imperial às guerras coloniais, ligando simbolicamente a Torre de Belém, o Forte do Bom Sucesso e o Monumento aos Combatentes. Este último projeta, no exterior, uma continuidade entre gerações de soldados através da listagem nominal dos militares mortos em combate.

Contudo, essa representação é construída por meio de um duplo apagamento, que não é casual: a exclusão das mulheres, cuja presença é reduzida a um recorte de jornal no interior do museu, e o não reconhecimento dos combatentes africanos. Como demonstram Åse e Wendt (2021), a memorialização militar é estruturalmente orientada por enquadramentos de gênero que centralizam a figura do combatente masculino, relegando outras experiências para a marginalidade ou invisibilidade (p.287). Paralelamente, conforme observa Caiado (2020), a própria terminologia "Ultramar" e a lógica narrativa destes monumentos silenciam intencionalmente o carácter colonial do conflito. Opta-se, assim, por exaltar um sacrifício nacional unificado que omite as assimetrias e violências fundamentais da guerra, construindo narrativas despolitizadas e heroicas, uma tendência que se verifica na maior parte dos cerca de 400 monumentos dedicados à memória da Guerra Colonial construídos em Portugal desde 1963 (Caiado, 2020).

O dispositivo expositivo investe ainda em uma fenomenologia sensorial para representar o passado e as guerras: em uma sala escura, recria-se um cenário de trincheiras, com sons de disparos e a reprodução de um fado cuja letra exalta o sacrifício patriótico e os símbolos nacionais. Essa experiência imersiva pretende

provocar identificação corporal e afetiva, reinscrevendo no presente a disciplina militar e o imaginário sacrificial. Contudo, ao privilegiar o heroísmo nacional, fecha-se a uma memória plural e crítica, que exalta a figura do combatente, mas raramente representa feridos, mortos ou civis, evitando problematizar a violência colonial. Essa estratégia não é isolada: ela segue uma lógica estrutural dos museus militares que não foram criados para representar a guerra em sua complexidade, promover crítica ou pedagogia antiguerra, mas para reforçar o espírito de corpo, fortalecer o vínculo dos soldados com os seus regimentos e alimentar a moral, podendo inclusive ser usados na formação de novas gerações de militares (Simon Jones (1996) como citado em Caiado, 2022, p. 63).

Se no Bom Sucesso a narrativa museológica se ancora na figura do "combatente português" e na monumentalização dos sacrifícios coloniais, na Lage o discurso é estreitamente ligado à identidade dos Comandos. O espaço, gerido pela Liga dos Comandos, funciona como ponto de reunião entre camaradas, mas também como cápsula memorial que projeta valores de disciplina e bravura mediante inscrições como *Audaces Fortuna Juvat* ou *Mama Sume*. Esse termo, retirado de uma expressão bantu do sul de Angola usada em rituais de iniciação à vida adulta, foi apropriado como grito de guerra dos Comandos: *Mama Sume*, traduz-se como "Aqui estamos, prontos para o sacrifício!". A adoção dessa expressão evidencia como a experiência colonial foi absorvida na própria linguagem militar, a deslocar um rito de passagem comunitário para um imaginário bélico de disciplina e entrega à pátria. Entre o "Código Comando", os elementos religiosos, como Santa Bárbara, padroeira dos artilheiros, e a disposição quase litúrgica de armas diante de um vitral com o escudo nacional, o espaço opera um catecismo bélico fixado em um ritual de autocelebração.

Embora o Plano Barron nunca tenha sido usado em combate, os seus museus reinscrevem os seus espaços em uma narrativa bélica que conecta fortificações modernas e coloniais como capítulos sucessivos de uma mesma história de defesa

nacional, dando assim continuidade a um imaginário belicista sem crítica. Este tipo de dispositivo memorial tende a reforçar uma autoimagem imperial e a projetar símbolos de portugalidade, naturalizando a continuidade entre a expansão marítima e a Guerra Colonial (Caiado, 2020). O resultado é um enquadramento que, ao celebrar uma memória unívoca, deixa pouco espaço para reconhecer o colonialismo como violência ou para incluir as memórias daqueles que resistiram a ele.

Na Bateria de Alcabideche, observa-se um processo híbrido e de transição, em que coexistem demolição funcional, invisibilização e monumentalização parcial. Duas das três plataformas de artilharia que existiriam anteriormente no espaço foram suprimidas para dar lugar ao Hospital de Cascais, num gesto que se aproxima da estratégia para lidar com patrimônios difíceis que Macdonald (2009) denomina "demolição, limpeza e seguir em frente" (p. 52). Diferentemente dos exemplos discutidos pela autora, como a remoção de edifícios e suásticas nazistas em Munique e Berlim, concebida para retirar o poder ou a capacidade de testemunho desses vestígios, nessa bataria não houve um projeto crítico pensado para apagar ou negociar o passado. A tentativa de demolir os *bunkers* respondeu sobretudo a imperativos construtivos. Ainda assim, a construção do hospital ocasiona uma transformação simbólica: ao sobrepor uma infraestrutura de saúde a uma estrutura militar, promove-se a desintegração material e semântica da bateria, ao mesmo tempo, em que se cria uma narrativa de mudança da guerra pelo cuidado.

Ainda assim, o espaço não se desvinculou inteiramente de sua herança militar. Um dos canhões foi deslocado e instalado em uma rotunda, adquirindo monumentalidade descontextualizada e quase cenográfica, enquanto os túneis subterrâneos permaneceram selados sob o hospital, preservados em estado quase arqueológico (Moreira et al., 2023b, p. 77). Esse arranjo produz uma oscilação entre reuso civil e continuidade simbólica: por um lado, a sobreposição da infraestrutura de saúde encobre e silencia a espacialidade original da bateria; por outro, a permanência fragmentada de elementos militares, do canhão exposto aos corredores subterrâneos ocultos, mantém viva, embora diluída, a memória bélica.

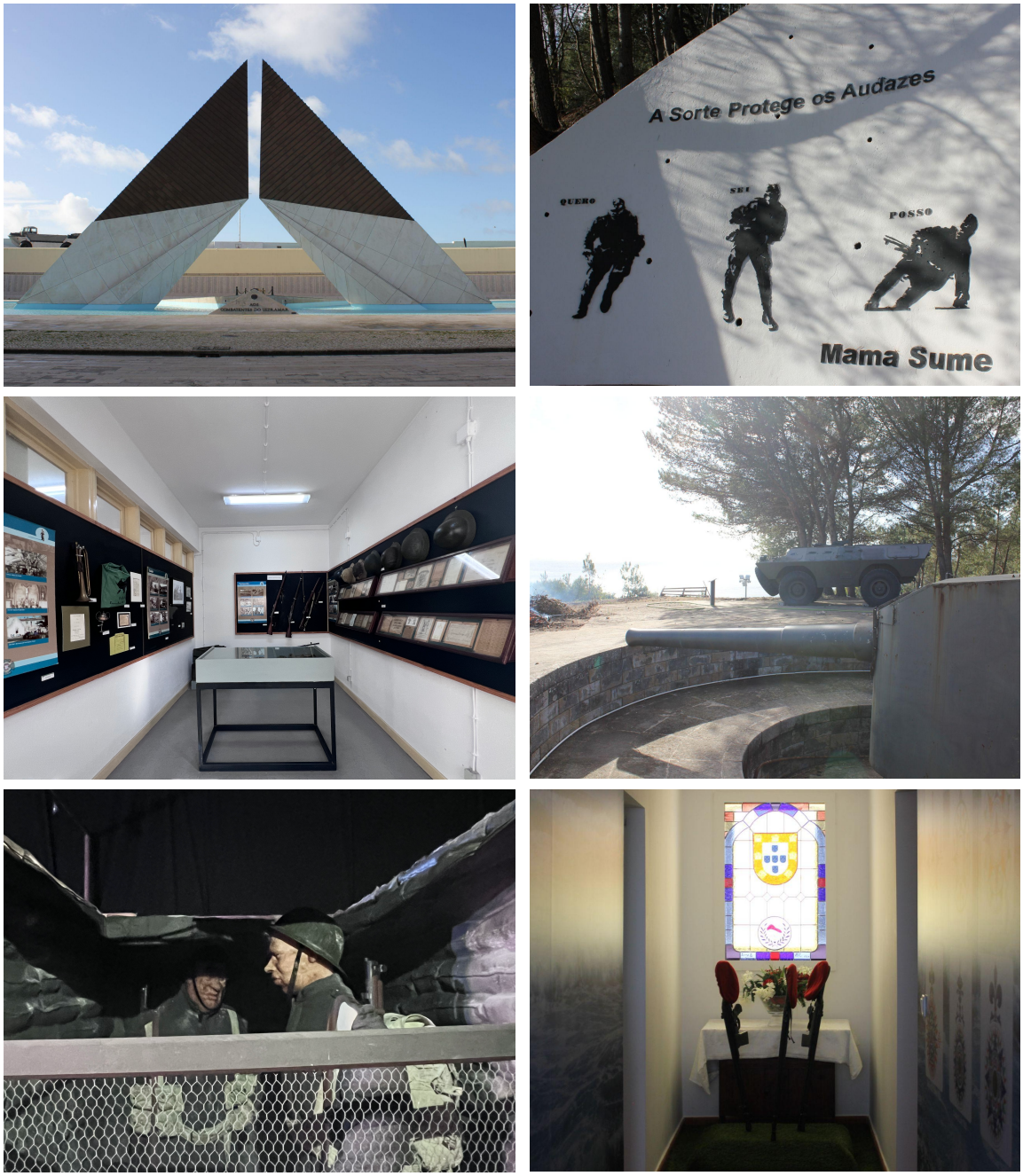


Figura 39. Monumento aos Combatentes, junto ao Forte do Bom Sucesso, em Belém, Lisboa, ⓒ Beatriz Duarte, 2022. **Figura 40.** Inscrição *Mama Sume* e silhuetas de soldados na Bateria da Lage, lema apropriado pelos Comandos, ⓒ Beatriz Duarte, 2022. **Figura 41.** Interior da exposição. O Combatente Português no Século XX, no Museu do Bom Sucesso, ⓒ Beatriz Duarte, 2022. **Figura 42.** Peças de artilharia e viatura expostas na Bateria da Lage, ⓒ Beatriz Duarte, 2022. **Figura 43.** Cenário imersivo com manequins de soldados e som de fado no Museu do Bom Sucesso, ⓒ Beatriz Duarte, 2022. **Figura 44.** Encenação litúrgica de armas diante de vitral com escudo nacional, na Bateria da Lage, ⓒ Beatriz Duarte, 2022.

Se no momento da concepção do Plano Barron o conjunto operava como essa máquina coesa de destruição em potencial, articulada pela lógica de linhas convergentes que transformavam a linha costeira em fronteira militarizada, com a desativação essa potência se dissolveu: as linhas deixam de convergir para o ataque e dispersam-se em múltiplas direções, abrindo-se em caminhos, passagens e possibilidades de entrada. Os terrenos, outrora sob rígido controle ditatorial, tornam-se espaços de usos informais, disputas locais e diferentes formas de gestão.

Desde o abandono do conjunto e a posterior desclassificação como patrimônio, em 2004, surgiram diferentes projetos de reuso e tentativas de reativação cultural dessas estruturas, tanto no âmbito acadêmico quanto, mais recentemente, nas políticas públicas. A ampla extensão territorial e a localização estratégica das baterias tornam-nas especialmente atrativas para o setor imobiliário, enquanto os departamentos estatais que as administram frequentemente veem na transferência das propriedades para agentes privados uma forma de rentabilizar esses bens, equiparando-os a outros patrimônios públicos (Pais et al., 2021, p. 4610).

Entre as propostas, destaca-se a criação de um Centro de Pesquisa e Interpretação da Arrábida na Bateria do Outão, concebido como espaço contemplativo para apreciação da paisagem (Mascarenhas, 2014); um centro público intergeracional na Bateria da Lage, voltado ao engajamento comunitário (Aurélio, 2019); e centros de produção artística (Silva, 2020; M. S. Tavares, 2020). De modo semelhante, o workshop *Plan Barron: A Future for Super-Resistant Structures* (Pais, 2022, 2023b) explorou múltiplos cenários que oscilaram entre a musealização e a conservação ambiental, a reutilização criativa em centros artísticos e de produção cultural, a integração comunitária por meio de usos sustentáveis e espaços de lazer, bem como propostas de ressignificação simbólica das estruturas militares como lugares de paz e reconciliação. Essas experiências reforçam a diversidade de leituras possíveis para o patrimônio militar, entre memória, reinvenção cultural, integração ecológica e pacificação simbólica.

Paralelamente a essas visões projetuais, muitas baterias, como Raposeira, Parede, Albarquel, assim como Outão, permaneceram por anos em estado de abandono e indefinição, sendo gradualmente apropriadas por práticas informais como caminhadas, piqueniques, grafites, ocupações artísticas, motocross, trekking, paintball e registros digitais. Identificamos esse processo como um reuso não planejado do espaço (Moreira et al., 2023b). Se por um lado a arquitetura busca projetar para esses locais novos programas, muitas vezes de caráter comunitário, por outro o próprio abandono, a ausência ou a instabilidade na gestão, ao deixarem os portões abertos ou tornarem os recintos permeáveis à invasão, possibilitaram a experimentação cotidiana, desfazendo a rigidez do segredo militar e iniciando um processo de devolução dessas infraestruturas ao uso comum. Como sugere Agamben (2007), profanar é justamente restituir à esfera pública aquilo que havia sido separado e sacralizado.

Tal como ocorreu com monumentos nazistas em Nuremberg, convertidos em depósitos de móveis escolares, carros apreendidos e placas de trânsito, ou reaproveitados para ensaios de orquestra, estacionamento, corridas de carro e concertos de *rock*, neutralizando o poder simbólico e a aura dos edifícios (Macdonald, 2009), ou com o complexo britânico de GAMA, reapropriado como estacionamento (Bennett & Kokoszka, 2019), também os *bunkers* abandonados do Plano Barron se tornam locais banais. Esses usos, muitas vezes desprovidos de intenção política explícita, efetuam uma profanação não intencional (Bennett, 2023), esvaziando a aura bélica e reinscrevendo o espaço na esfera do comum.

Como sintetiza Arboleda (2016), trata-se de “preservar sem preservar”. Se nos espaços musealizados, longos textos, imagens de arquivo, insígnias e frases dão continuidade ao poder militar, na exploração da ruína o valor não emana da fixação patrimonial ou dos arranjos sociotécnicos, mas do ato efêmero de percorrer, tocar e habitar. Essa relação com os espaços por vezes ignora a história e reinscreve o espaço em outros registros de uso, como ocorre no Monte do Ovil. O conhecimento sobre esses lugares nasce do corpo em movimento que transforma a dureza do concreto em

suporte de experiências sensoriais e afetivas, ainda que a presença intensa das artilharias torne inegável o confronto com atmosferas e espectros do passado.

Além da exploração física, a prática *bunkerológica* (Bennett, 2013a) estende-se e transforma-se no digital mediante uma cultura visual urbana. Esta prática vai além da documentação, operando uma ressignificação sensorial e social do espaço. Vídeos com drones que sobrevoam as ruínas, apropriando-se da tecnologia militar, produzem uma visualidade que oscila entre a estética dos videojogos e a do cinema de suspense ou ficção científica (Moreira et al., 2023b). A relação que se estabelece é, assim, menos com o passado histórico e mais com uma espacialidade fenomenológica do presente, onde a acústica dos túneis é testada e os bunkers servem de cenário para narrativas lúdicas.

Esta camada digital funciona como um arquivo vivo e um convite, uma vez que a partilha de classificações, rotas ou filmagens gera uma comunidade de práticas baseadas na exploração, que se sobrepõe a outras formas de memória. Estes registros, ao democratizarem o acesso e convidarem à replicação de percursos, contribuem para um palimpsesto de usos informais. Através destas mediações que convertem a experiência corporal em um arquivo partilhado e performativo, confirma-se a noção de Bennett (2019) de que a ruína não é apenas matéria, mas também uma persistência simbólica que se prolonga para além da sua presença física no território (p. 80-81).

Contudo, este fenômeno não é homogêneo, uma vez que as plataformas digitais são também o contexto para a construção de memórias íntimas e identitárias de cariz militar (Moreira et al., 2023b). Veteranos as utilizam para criar arquivos comunitários, reavivar laços de camaradagem e, por vezes, para buscar cura para os traumas de guerra, formando comunidades híbridas entre o digital e o físico (Ferreira, 2023). A pós vida digital das fortificações é, portanto, marcada pela tensão entre a profanação lúdica e a memorialização identitária e militar.

Esta tensão replica-se na natureza ambígua das próprias práticas. Muitas delas reproduzem imaginários militarizados. Jogos de paintball, corridas de motocross nos túneis e filmagens com estéticas bélicas simulam a lógica do combate. Como argumenta Bennett (2013b), a própria transgressão é frequentemente marcada por códigos de masculinidade, com fóruns e práticas dominados por homens que estendem uma sociabilidade militarizada desde as técnicas de exploração até ao modo de narrar as experiências. No entanto, ao lado destas reiterações, emergem intervenções críticas, como o grafite *"War is an enemy to all mankind"* em Albarquel (Moreira et al., 2023b, p. 74), que confronta a memória bélica e reinscreve significados. Produz-se, assim, uma herança situada e permeada de ambiguidades, entre a perpetuação do imaginário de guerra e a sua profanação.

O ecossistema de práticas que torna estes lugares acessíveis, por vezes associado ao turismo sombrio, confirma que o bunker não fala por si (Bennett, 2013a, 2019). São as práticas, imagens e narrativas que circulam, no terreno e no digital, que investem a sua materialidade com significados múltiplos e instáveis. E é através delas que o passado é continuamente usado, experienciado e negociado, intencionalmente ou não, tal como sugere Smith (2006), pelos diversos públicos que o reclamam.

Assim como os usos humanos transformam as baterias, também os mais-que-humanos reinscrevem esses espaços, em um processo que ecoa o que Matthew Flintham (2020) identificou no bunker de *Torås*, na Noruega: uma estrutura projetada como dispositivo máximo de controle humano que, paradoxalmente, se converte pelas próprias condições de isolamento em um laboratório pós-humano para fungos. Seguindo esta lógica, os canhões no Plano Barron hoje abrigam ninhos de aves; túneis concebidos para proteger corpos humanos tornam-se incubadoras de fungos e líquens pela umidade e baixa luminosidade; o concreto rachado recebe raízes que corroem e sustentam ao mesmo tempo. O abandono abre espaço para plantas ruderais e espécies oportunistas, criando ecologias híbridas de "perturbação", como propõe Tsing (2022), em que ruína e regeneração se confundem.



Figura 45. Canhão da Bateria de Alcabideche instalado em rotunda, com o Hospital de Cascais ao fundo ⓒ Beatriz Duarte, 2022. **Figura 46.** Entrada da Bateria da Raposeira, hoje abandonada e coberta por grafites ⓒ Beatriz Duarte, 2022. **Figura 47.** Plataforma de artilharia degradada na Bataria da Parede, parcialmente reapropriada como espaço de exploração informal ⓒ Beatriz Duarte, 2022. **Figura 48.** Bataria do Outão, capturada em vídeo digital de exploração no *YouTube* ⓒ helderhugo. **Figura 49.** Prática de motocross no interior da Bateria de Albarquel, registrada em vídeo no YouTube ⓒ Ivo Soares. **Figura 50.** Graffiti na Bateria de Albarquel. ⓒ Maria Rita Pais.

Esta dinâmica materializa-se na própria ambiguidade da ruína: estruturas concebidas para resistir, que dificilmente desaparecerão, mas que se abrem inexoravelmente à ação do tempo. Na Bateria da Raposa, por exemplo, mesmo sob vigilância, a vegetação reaparece entre fendas, insinuando uma lenta, mas persistente reinscrição ecológica. Como propõe Macdonald (2009), o crescimento de heras sobre as ruínas militares também negocia com a história, incorporando uma simbologia de fragmentação. Há, assim, uma tensão entre esquecer e lembrar: reformá-las pode evocar a celebração do passado, enquanto as deixar à deriva pode ser visto como esquecimento. No entanto, como nota Sandler (2016), a própria ruína resiste a qualquer "fechamento" definitivo, na medida em que a aspereza e a incompletude dificultam a estabilização de uma narrativa conclusiva. O crescimento da vegetação sobre as estruturas não deve ser lido apenas como sinal de abandono, mas como um fator que interfere nos processos de fixação patrimonial, adiando ou desviando tentativas de encerramento simbólico do passado.

Esta agência mais-que-humana revela que a herança militar não é somente memória humana, mas também um processo material e ecológico em curso. Se, por um lado, a guerra transformou a natureza em tecnologia bélica, por outro, criou de modo involuntário refúgios de biodiversidade. É esse aspecto que, em sítios como *Orford Ness,* confere novos usos às antigas infraestruturas, onde uma "curadoria paliativa" (DeSilvey, 2017, p. 155) permite que a natureza desfaça a força do conjunto e construa a sua própria narrativa. Também no Plano Barron, o tempo e a vida mais-que-humana desestabilizam a confiança modernista na perenidade do concreto.

Mas a abertura do abandono não é definitiva nem imune a processos de captura, pois também cria brechas para novas formas de ressacralização. Projetos turísticos e imobiliários, como o programa Revive (Turismo de Portugal, I.P., s. d.), ao prever a concessão da Bateria do Outão para reuso turístico por investimento privado, ou propostas de valorização imobiliária em Albarquel, apontam para um modo de lidar com esse passado que, embora rompa com a continuidade militar, reinscreve os lugares em uma economia de capital e consumo. Nesses casos, a ressacralização

ocorre não pela musealização militar, mas pela mercantilização, que retira os espaços novamente da esfera do comum e os consagra a um regime de exclusividade, turismo e consumo (Agamben, 2009), alterando profundamente os regimes de uso e de acesso que haviam emergido no período de abandono.

Como observam Bennett & Kokoszka (2019), a desmilitarização traz em si uma tensão: ao mesmo tempo que projeta futuros para além da guerra e cria condições de reutilização, mantém-se ligada a processos de memorialização e patrimonialização que podem perpetuar a presença cultural da guerra, seja pela glorificação, pelo fetichismo ou por novas formas de apropriação. No contexto europeu, as tentativas de enquadrar o Plano Barron em narrativas patrimoniais mais amplas seguem esse sentido. De um lado, associam-no a outras fortificações modernas, como a Linha *Maginot* ao Muro Atlântico, dos *bunkers* da Guerra Fria na Albânia e na Suécia, posicionando-o como parte de uma identidade europeia comum, atravessada por guerras recentes, ansiedades de segurança e ideais de unidade continental (Fiorino, 2022). De outro, propõem ressignificá-lo como recurso contemporâneo, patrimonializando sua robustez material para fins de sustentabilidade e ação climática (Pais et al., 2020, 2021), como foi tratado no capítulo 1. Essas operações tendem a unificar o conjunto em uma história coesa e útil.

Mas talvez o valor crítico do Plano Barron resida justamente no contrário: na sua fragmentação, na abertura a práticas e afetos contraditórios, na impossibilidade de uma narrativa única e nas materialidades em constante transformação — uma condição que, como observa Bennett (2013a), reflete a capacidade dos bunkers de sustentar interpretações diversas sem se fixarem em um único significado. Em vez de estabilizá-lo como patrimônio pacificado, reconhecer essa complexidade pode ser a estratégia mais fértil para lidar com heranças difíceis, mantendo viva a disputa de sentidos que esses lugares inevitavelmente carregam, e que, como sugerem Macdonald (2009) e Bennett & Kokoszka (2019), permite negociar o passado e resistir não só à clausura patrimonial, mas também às novas formas de ressacralização promovidas pelo turismo, pela musealização ou pela economia imobiliária.



CAPÍTULO 4
ÉTICA

Figura 51. Materiais disponíveis para serem reutilizados no *workshop* Peças Resgatadas: Práticas Conceituais e Construtivas. ⓒ Beatriz Duarte, 2024.

4.1 Heranças do contemporâneo: cuidar e fabular o presente para o futuro

Se no capítulo 2 discutiu-se como a ruína e o fragmento foram mobilizados como alegoria, por vezes negativa e melancólica, ou como índice arqueológico capaz de revelar forças ocultas da modernidade, e se no capítulo 3 avançamos em direção a uma relação afetiva com as heranças, abre-se agora outra dimensão: como transformar a crítica em práxis transformadora? Como passar da leitura, da desmontagem e do afeto para a construção de alternativas materiais e éticas? Mais do que diagnosticar os danos e desconstruí-los, é preciso reconhecer que esses mesmos restos convocam uma ética do cuidado também compositivo. Anna Tsing (2022) desloca o olhar da ruína como índice da destruição para uma perspectiva mais relacional e ecológica: a ruína é também condição de possibilidade para outras formas de vida, humanas e mais-que-humanas, que insistem em habitar as margens do colapso, como acontece nos bunkers, onde a ruína militar torna-se vida para distintos usos humanos e mais-que-humanos.

Essa transição marca a passagem de uma arqueologia crítica para uma ética regenerativa. Herdar, nesse contexto, não significa apenas expor os escombros da modernidade, mas assumir responsabilidade por eles. Como lembra Derrida em conversa com Roudinesco (2004), herdar é responder: “responder de”, “responder a”, “responder em nome de” (p. 14). Trata-se de uma fidelidade infiel que reinscreve o passado de forma crítica em direção ao porvir. Donna Haraway (2023) permite deslocar essa noção de herança para o campo das relações multiespécie, ao articular a *respons-habilidade* como uma capacidade de responder que emerge da interdependência entre humanos e mais-que-humanos e se traduz em práticas de cocriação de mundos possíveis, implicando um compromisso com os legados a partir dos quais se pensa e se age (p. 10, n. trad.; 260–261).

Nesse horizonte, Tsing (2022) permite reinscrever a *respons-habilidade* no registro das práticas ordinárias de cuidado, ao propor uma ética que implica olhar para os restos não de fora, com distância analítica, mas de dentro, envolvendo-se em processos de reparo, reutilização e manutenção. É nesse sentido que práticas

curatoriais situadas podem ser compreendidas como modos de herdar, ao ativarem, no presente, relações de responsabilidade, cuidado e implicação com heranças em transformação.

Assumir essa responsabilidade significa construir e reescrever a herança em ato, em um processo contínuo que não apenas revela, mas instaura o legado no presente. Como sugere Paola Berenstein Jacques (2020), em contraposição à noção de hereditariedade patrimonial, "a herança é quando escolhemos nossos ancestrais" (p.39): uma escolha ativa que convoca à fabulação coletiva, um trabalho crítico e criativo de reinscrição que transforma a noção de herança em matéria para futuros possíveis.

Essa compreensão da herança como prática situada de cuidado, fabulação e reinscrição encontra ressonância em intervenções artísticas que reconfiguram a relação com heranças militares e industriais. Em sintonia com o horizonte aberto no capítulo 2, o coletivo Shock Forest (s. d.), por exemplo, realiza uma arqueologia do antigo complexo militar-industrial de *Hembrug*[17], em Amsterdã. A prática do coletivo faz o terreno falar: cruza arquivos de vendas de armas, redes de exportação colonial, relatos de trabalhadores e leituras sensoriais e sonoras da *Schokbos*, uma floresta plantada para ser alvo de testes balísticos. Ao elegerem as árvores contaminadas como testemunhas do passado violento, o grupo as converte em *antimonumentos* (Lacruz, 2019) de reparação, entendidos como estruturas que, em sua decadência, reativam a memória e a identidade através do abandono, articulando pedidos formais

[17] O *Hembrug* (Zaandam, NL) designa o antigo polo militar-industrial da empresa estatal *Artillerie-Inrichtingen* (depois EuroMetaal), ativo do fim do século XIX até 2003. Integrado à *Stelling van Amsterdam*, reunia fábricas, laboratórios e a *Schokbos* ("*Shock Forest*", que dá nome ao coletivo artístico), uma floresta plantada para testes de explosivos e munições. A *Artillerie-Inrichtingen* produziu o fuzil AR-10, exportado para diversos países, incluindo Portugal, cujo exército o empregou nas Guerras Coloniais em África. A logística de fabrico, teste e escoamento pelo *Noordzeekanaal* insere Hembrug na rede transnacional do complexo militar-industrial europeu do pós-guerra (Shock Forest Group, s. d., 2022), conectando-o às materialidades e memórias tratadas no Plano Barron.

de restituição e procissões públicas que reendereçam eticamente a memória (Shock Forest Group, 2022).

Esse deslocamento ganha corpo em rituais de convivência que profanam a lógica original do lugar. Ao promover encontros entre moradores e padeiros no interior da fábrica balística desativada, o coletivo transforma o espaço outrora secreto em cozinha do comum. O ato de fazer e repartir pão opera como gesto de hospitalidade, ressignificando um ambiente antes marcado pelo controle e pela barreira. Dessa forma, a arqueologia não se encerra na revelação dos vestígios, mas transborda em pedagogia reparadora, onde o aprendizado sensível desdobra-se em compromisso e, por fim, em convivência.

De modo análogo, o projeto *Chance Ecologies* atua nos interstícios pós-industriais de Nova York, tratando esses terrenos marginais como escolas de atenção. Por meio de caminhadas, cartografias participativas, coletas de sementes e audioguias, o coletivo exercita as artes de notar (Tsing, 2022, p. 59) o ecossistema ruderal, mobilizando uma escuta atenta aos fluxos d'água, às infraestruturas enterradas e às espécies que colonizam as ruínas. Se no trabalho de Miguel Costa, apresentado no capítulo 2, as ecologias ruderais servem como ponto de chegada de uma arqueologia das redes coloniais, aqui elas funcionam como ponto de partida para cultivar novas continuidades de vida.

As ações do coletivo traduzem em mapas, filmes, roteiros sonoros e arquivos abertos a vida que insiste nas ruínas: plantas espontâneas, marismas residuais, águas contaminadas e restos industriais. Esses mapeamentos assumem diferentes formas. De um lado, cartografias situadas e multiespécies investigam interações entre elementos bióticos e artificiais, revelando como fungos, plantas e resíduos industriais compõem novas ecologias urbanas, como em *Hiway/Hiway* (Kennedy, 2016), um mapa-ensaio visual e especulativo sobre paisagens ruderais. De outro, mapas históricos e colaborativos, elaborados com moradores, arquivos e imagens de satélite, traçam transformações do território e documentam usos cotidianos, áreas de risco ou refúgio e redes locais de cuidado.

Ao mesmo tempo em que tensionam o discurso oficial do desenvolvimento urbano, esses mapeamentos criam imagens de convivência e imaginação ecológica, nas quais o gesto de cartografar se torna prática de escuta e de fabulação compartilhada. Em sintonia com a noção de cartografia como prática simultaneamente inventariante e inventiva (Marquez, 2019), essas cartografias sensíveis buscam especular novas formas de coexistência entre humanos e mais-que-humanos. Em consonância com Anna Tsing (2022), parte da ruína como espaço de ecologias da sobrevivência, nos quais o gesto crítico se efetiva também no observar, no aprender e no reconhecer as formas de vida que conseguem persistir na perturbação.

Em percursos sonoros como *Listening to Dutch Kills* (2019), as paisagens são narradas por um coro de vozes humanas e mais-que-humanas, em que pesquisadores, ativistas e moradores se entrelaçam a plantas, ostras e gramíneas que "falam" em primeira pessoa. Ao convidar o público a praticar exercícios de *place-taking* (Chance Ecologies, 2019), a caminhar e escutar a partir da perspectiva do riacho ou das espécies ruderais, o projeto transforma a atenção e a escuta em prática ética e o caminhar pelo espaço também em um exercício cartográfico. Essa gramática sensível alimenta debates públicos e se desdobra em protocolos comunitários de manejo, como bibliotecas de sementes, jardins de chuva, microinfraestruturas verdes e formas de vigilância afetiva compartilhadas pela vizinhança (Chance Ecologies, s. d.).

Em vez de corrigir o terreno desindustrializado para restaurar um suposto estado original, o *Chance Ecologies* propõe um reparo por reexistência: cria condições para que novas relações entre pessoas, águas, fungos e plantas ruderais possam florescer no presente a partir dessas heranças. Se no capítulo 1 foram vistas formas de cuidado que, muitas vezes, reiteram uma visão nostálgica ou infraestrutural do passado, aqui emerge outra abordagem orientada para a ativação de continuidades materiais e ecológicas no presente. As práticas dos coletivos aproximam-se da noção de curadoria como cuidado proposta por Elke Krasny, que

desloca a curadoria para práticas de manutenção, reparo e sustentação da vida comum, frequentemente ancoradas em infraestruturas locais e em temporalidades lentas (Krasny, 2025; Krasny & Perry, 2023). Esse cuidado não busca restaurar uma origem, mas trabalhar criticamente as camadas do passado, abrindo espaço para imaginar outras formas de convivência.

Nessa chave, o cuidado converge com aquilo que Moreira (2020) descreve como um conhecimento *pós-nostálgico*: um modo de lidar com territórios e infraestruturas que não se deixa capturar pela saudade do que foi, nem pelo impulso de monumentalização. Ao contrário, trata-se de reconhecer que as ruínas e fragmentos permanecem operativas e exigem novas leituras e práticas. O cuidado de Krasny (2025) e a pós-nostalgia de Moreira (2020) permitem avançar essa atitude ética de permanecer com aquilo que resta para fazê-lo trabalhar de outro modo, redistribuindo responsabilidades e abrindo futuros possíveis.

4.2 Compor futuros com os vestígios da cidade: residência *Peças Resgatadas: Práticas Conceituais e Construtivas*

É nesse horizonte que a residência Peças Resgatadas: Práticas Conceituais e Construtivas, organizada pelo coletivo NADA ~~NOVO~~[18], da qual participei, ajuda a compreender uma virada metodológica: desloca o foco da leitura crítica para instaurar uma relação de cuidado reparativo-material dentro do que entendo como herança contemporânea. O ponto de partida do workshop foi o contato com a exposição Peças Desgarradas: a Origem dos Materiais (2024), que documentava um

[18] Peças Resgatadas: Práticas Conceituais e Construtivas [residência e *workshop* internacional organizado pelo coletivo NADA ~~NOVO~~], realizado entre 4 e 16 de julho de 2024, na Adega, espaço da associação cultural e social PELE, em Azevedo, Porto. Participei individualmente mediante inscrição. A residência integrou os participantes Ana Alvanéo, Sofia Saldanha, Davide Onestini, Nuno Vilaça, Paulo Sousa, Selma Calapez, Rodrigo Pereira, João Costa, Beatriz Duarte, Chayanna Ferreira Gomes, Luiza Campos, João Alves, Eduardo Ribeiro, Mafalda Pereira Santos, Gonçalo Ribeiro e Maria Prata Azevedo. O trabalho desenvolvido coletivamente culminou na construção de um fórum, que recebeu uma reunião pública no dia 20 de julho, organizada pelo coletivo NADA ~~NOVO~~. (NADA NOVO, 2024).

projeto anterior do coletivo. Mediante mapas, diagramas e fotografias, a exposição mapeava distintos depósitos urbanos, categorizados como “minas” da “origem”, “salvaguarda”, “aproveitamento” e “resíduo”, que abrigam o que designaram por “peças desgarradas” (NADA NOVO, 2024): restos de construções (portas, janelas, tijolos, azulejos) resultantes dos destroços dos edifícios demolidos para renovar a cidade e que possuem potencial de reutilização. Tal como os resíduos de geladeiras seguem para centrais de reciclagem, estes fragmentos construtivos dispersam-se por armazéns, sucatas e instituições, sustentando diferentes economias, ordens museológicas e circuitos de reuso.

As interrogações que orientaram esse mapeamento diziam respeito ao valor estético, político e socioeconômico dos materiais, aos seus futuros incertos e aos agentes que com eles lidam após o descarte, como se já iniciasse um passo seguinte ao que os artistas do Capítulo 2 propõem. Com a geladeira vimos as múltiplas paisagens em que se desdobra a fabricação de um produto, já no caso dos materiais de construção, tratava-se das paisagens de pós-consumo: para onde vão, quem lida e se relaciona com os objetos, as plantas e os vestígios pós-descarte?

Entre os espaços analisados, o Banco de Materiais do Museu da Cidade do Porto destaca-se por adotar, através da lógica museográfica e de restauro, um sistema de catalogação e disponibilização de resíduos de construções do centro da cidade para reuso em novos projetos arquitetônicos. Nesse caso, retoma-se a lógica institucional do patrimônio, próxima à de um museu de arqueologia, no qual os fragmentos são recolhidos, classificados e guardados como reservas de valor. Ao lado da função prática de reaproveitamento, as peças são investidas de memória e significado estético: azulejos, padrões ornamentais, estuques, placas toponímicas, cantarias, elementos de madeira e ferro configuram um arquivo material das ruas e construções do Porto.

Esse espaço diferencia-se, assim, de depósitos de sucata ou de economias informais de reaproveitamento, onde o acúmulo tende a ser caótico e volumoso, com outra intencionalidade: os materiais circulam como mercadoria ou recurso imediato,

sem a pretensão de constituírem símbolo ou herança. Nas obras de Lara Almarcegui, citadas anteriormente, o acúmulo material é monumentalizado para expor o excesso e convocar à reflexão crítica, no Banco de Materiais ele é ordenado e preservado para garantir a sua reincorporação em futuros projetos. Trata-se, portanto, de duas modalidades complementares de cuidado: uma que problematiza a herança como peso simbólico-crítico e outra que a organiza como reserva de continuidade prático-construtiva.

A oficina Peças Resgatadas buscava ir além do diagnóstico do excesso material: uma vez desvendadas as relações que produzem esses volumes de vestígios, como dar continuidade às suas existências? O objetivo era construir um fórum, dispositivo simbólico e político para debater o futuro perante a escassez, mas também um espaço multifuncional para o coletivo PELE, associação cultural situada na zona de Azevedo, no Porto, que acolhia o workshop. Essa estrutura deveria abrigar também apresentações teatrais, exibições fílmicas e discussões. Além disso, devíamos construir um depósito para os materiais remanescentes da oficina, que seriam reaproveitados pelo coletivo em projetos futuros.

As primeiras etapas do workshop consistiram em um gesto curatorial de seleção, medição, limpeza e catalogação de materiais pré-existentes, criando um inventário detalhado de quantidades, dimensões e propriedades. Em seguida, passamos à ressignificação desses elementos — uma telha que cobria um telhado poderia tornar-se piso ou ornamento — e, depois, à prototipagem de ligações, esboços e referências que expandiam suas possibilidades de uso. Tratava-se de uma curadoria de ciclos materiais para compor, a partir da herança material de peças construtivas, novas dinâmicas de uso e sentido.



Figura 52. Museu da Cidade do Porto-Banco de Materiais ⓒ Beatriz Duarte, 2024. **Figura 53.** Materiais disponíveis para serem reutilizados no *workshop* Peças Resgatadas: Práticas Conceituais e Construtivas. ⓒ Beatriz Duarte, 2024. **Figura 54.** Quadro de levantamento dos materiais ⓒ Beatriz Duarte, 2024.

Essa abordagem dialoga com a exposição *Cycles* (Trienal de Arquitectura de Lisboa, 2022), que reuniu artistas e práticas arquitetônicas contemporâneas dedicadas a repensar os ciclos da construção, entre as quais se incluía a obra de Lara Almarcegui sobre a cortiça, citada anteriormente. Na arquitetura, a sustentabilidade tem se centrado no produto final, no desempenho do edifício como objeto acabado, negligenciando os processos materiais mais amplos que o constituem e o ultrapassam (Malterre-Barthes, 2021, p. 87). Em contraponto, a mostra *Cycles* abordava desde a extração e a circulação das matérias-primas até a inércia dos resíduos, evidenciando como cada etapa da cadeia construtiva implica dimensões históricas, políticas e ambientais. Os projetos expostos concebiam a arquitetura como capaz de reconfigurar o destino dos materiais entre passado, presente e futuros possíveis para a indústria da construção. Entre as práticas, destacava-se o coletivo *ReCreate*, que reutiliza concreto pré-fabricado em lógica de economia circular, e o *BC architects & studies*, que transforma resíduos de escavação em materiais de baixo carbono, atualizando técnicas vernaculares.

Nessa exposição, a *École d'architecture de la ville et des territoires Paris-Est* propõe uma redefinição do papel do arquiteto e do patrimônio que avança a virada deste capítulo: em vez do "autor" que desenha uma obra até ao mais mínimo detalhe, segundo uma lógica em que a forma é imposta a uma matéria passiva, o arquiteto ou o restaurador é repensado como "continuador ou interpolador" de um trabalho serial iniciado antes e aberto ao devir. Essa posição aproxima-se do que Tim Ingold (2012) descreve como uma atenção aos processos de formação, na qual, em vez de tratar a matéria como suporte inerte segundo um modelo hilemórfico de pensamento, acompanham-se as forças e os fluxos materiais em curso, reconhecendo que construir e restaurar implicam trabalhar com processos já em andamento, e não com matérias passivas (p. 26; 34-35).



Figura 55. Exposição *Cycles*, na Garagem Sul (CCB), no contexto de Terra, 6ª Trienal de Arquitetura de Lisboa, 2022. ⓒ Beatriz Duarte

Consequentemente, o restauro e a preservação deixam de visar a integridade do conjunto (a forma acabada) para concentrar-se nos componentes e nos fragmentos, valorizados como unidades ativas em fluxos de reutilização. Essa mudança instaura uma nova perspectiva que repensa a ideia de projeto como totalidade fechada em favor de um processo contínuo de reparação, alteração e modificação (Prado & Alonso, 2022, p. 127). Preservar, nessa chave, é reconhecer que edifícios são agregados de matérias e histórias em circulação, capazes de estabelecer novos diálogos com os ciclos do mundo, dos quais nunca estiveram verdadeiramente separados (Ingold, 2012).

Na residência, restos da construção — madeiras, portas, estantes, tijolos, sacos de ráfia — foram ativados pela ética do continuador e reinseridos em novas dinâmicas coletivas. Uma estrutura metálica de estante tornou-se pilar, o saco de ráfia foi convertido em cobertura, tijolos e madeiras sustentaram bases e planos, e chapas translúcidas de policarbonato, antes usadas como barreiras de proteção, passaram a funcionar como cobertura. Ao mesmo tempo, havia o cuidado de que as ligações não reproduzissem a lógica da construção normativa, que fixa e encerra os elementos em sistemas definitivos. O objetivo era deixar em aberto a possibilidade de que até mesmo aquilo que estávamos erguendo pudesse ser desmontado e reutilizado em outros contextos.

Esse *workshop* fez pensar em uma relação com a herança que ganha a dimensão de uma arquitetura do cuidado: uma prática que desloca o foco da criação *ex nihilo* para os processos de manutenção, reparo e regeneração das materialidades existentes, reconhecendo nelas um campo de interdependências ecológicas e sociais (Fitz et al., 2019). Reparar, nesse horizonte, não significa apenas testemunhar ou conviver, mas intervir nos restos, reinscrevendo-os ativamente em novos ciclos de vida. Esse cuidado, como lembra Puig de la Bellacasa (2017), não se reduz a uma disposição moral, mas envolve agências éticas, afetivas e materiais que incidem diretamente nas condições concretas de vida (p. 4).



Figura 56. Visão geral do fórum NADA NOVO, ⓒ Beatriz Duarte, 2024.





Figura 57. Pilar para apoio de cobertura construído com estruturas de estantes, madeira e pedras retiradas do local. ⓒ Beatriz Duarte, 2024. **Figura 58.** Depósito construído com os materiais disponíveis ⓒ Beatriz Duarte, 2024

PARTE 2



CAPÍTULO 5
FREIXO

Figura 59. Mapeamento coletivo do Freixo realizado no evento *The Oblique Think Tank* #02. ⓒ Tiago Liberdade, 2020.



Figura 60. Trecho da orla do rio Douro voltado para o Freixo, com destaque para as gruas do empreendimento AURIOS em fase de construção.

5.1 Cartografias do Freixo: campo, fábrica, cidade global e vidas ruderais

O Freixo[19], na zona oriental do Porto, situa-se em uma lenta imbricação de gestos rurais, aristocráticos, operários, industriais e pós-industriais, que se sobrepuseram em ciclos sucessivos de acumulação, obsolescência e reconfiguração do urbano. Essas camadas conformam um mosaico de heranças diversificadas que permanecem ativas no presente: práticas rurais ainda exercidas em pequenas hortas, marcas aristocráticas inscritas nas antigas quintas, ruínas infraestruturais que testemunham a longa fase industrial, ecologias e usos pós-industriais que proliferam nos vazios, sociabilidades comunitárias que persistem nas ilhas, circulações vegetais que revelam heranças ambientais e coloniais e legados produzidos pelo abandono institucional prolongado. A essas somam-se as heranças projetadas pelos *masterplans* contemporâneos, futuros antecipados que também se inscrevem no território como promessas de transformação. O lugar enfrenta hoje um novo ciclo de reconfiguração impulsionado por investimentos imobiliários com grandes projetos de mobilidade e discursos de sustentabilidade que tendem a homogeneizar essa diversidade histórica, ecológica e social.

Como observado nos capítulos anteriores, processos de patrimonialização e reconfiguração urbana são atravessados por disputas de valor e, por vezes, por um modelo de cuidado que opera na escala infraestrutural, funcionando como técnica de ordenamento e de governo. Esse cuidado planejado, frequentemente apresentado como proteção ambiental, qualificação paisagística ou melhoria urbana, seleciona o

[19] A pesquisa compreende o Freixo num sentido expandido, incluindo a zona de Noêda como um fragmento territorial delimitado pelo rio Douro e pelas grandes infraestruturas de mobilidade, como a linha do metrô, a estrada da Circunvalação e a Via de Cintura Interna (VCI). Esse recorte territorial também engloba a zona da Marina e o Palácio do Freixo, consolidando-se como um território em intensa transição.

que deve ser preservado, reparado ou projetado, ao mesmo tempo que deixa de fora formas de vida, materialidades e ecologias que não se enquadram nos seus critérios.

Este capítulo inicia-se ao aproximar essas camadas históricas das representações que procuram enquadrar o Freixo em um futuro desejado. Examina inicialmente as macronarrativas que organizam a zona oriental do Porto e compõem as múltiplas heranças que persistem no presente, incluindo a ruína industrial e as suas consequências ecológicas, os modos de vida que nela se enraízam após décadas de abandono institucional e o posterior ciclo de requalificação associado à gentrificação, entendido também como uma herança prolongada da industrialização. Em seguida, analisa como planos, mapas e imagens promocionais constroem uma visão do território alinhada à valorização econômica, ecológica e paisagística, frequentemente sustentada por um discurso de cuidado urbano entendido como melhoria, ordenamento e proteção.

Em contraste com essa leitura antecipatória, analisa em seguida práticas artísticas de Martín Hernández Molín, Bianca Stanea e Miguel Costa, nas quais colaborei de diferentes maneiras, e que se orientam pelas histórias menores, pelas materialidades ruderais e pelas formas de vida que persistem à margem das narrativas oficiais. Essas práticas produzidas em proximidade com o território tornam visíveis temporalidades lentas, vínculos cotidianos e ecologias frequentemente omitidas nos instrumentos de planejamento, revelando outras formas de atenção e manutenção que também compõem o cuidado com o lugar.

As montagens visuais de Martín Hernández Molín expõem a cidade como palimpsesto instável, reunindo ruína, arquivo e projeto em uma imagem que performa a transformação do território. O trabalho de Bianca Stanea restitui densidade humana às ilhas, revelando as sociabilidades e adaptações que estruturam esses espaços habitacionais e que raramente entram nos diagnósticos urbanos. Já o mapeamento

de Miguel Costa evidencia as ecologias ruderais que proliferam nos vazios industriais e que conectam o território a rotas coloniais e circuitos de circulação vegetal.

A partir dessas leituras, o capítulo propõe compreender o mapeamento como prática crítica, curatorial e pedagógica. Mais do que ferramenta técnica de representação, o mapa torna-se instrumento de mediação capaz de tensionar narrativas dominantes, produzir conhecimento situado e abrir futuros alternativos para o território. É nesse enquadramento que se apresenta o *workshop* Mapeamento Coletivo do Freixo que propus, no qual participantes com diferentes conhecimentos sobre o lugar produziram leituras partilhadas, identificando tensões, potencialidades e conflitos que escapam à gramática visual dos *masterplans*. Este exercício coletivo, ancorado em gestos de atenção, diálogo e experimentação, aproxima-se das práticas de cuidado reparativo discutidas anteriormente no capítulo 4, ao tornar visíveis camadas sociais, ecológicas e históricas frequentemente vulneráveis às lógicas de transformação em curso e ao estimular formas de imaginação coletiva sobre o futuro do território.



Figura 61. Mapa da implantação do Freixo–Noêda, assinalando os complexos industriais, as quintas, os empreendimentos e os espaços culturais, bem como as principais ligações viárias e ferroviárias. © Beatriz Duarte, 2025, com base em *Google Earth*.

5.2 Paisagem em Trânsito: Do Campo à Cidade Global

5.2.1 Do Campo à Fábrica: Entre Agricultura, Aristocracia e Industrialização

Campanhã consolidou-se historicamente como território agrícola, favorecido pela fertilidade do solo e pelos rios Tinto e Torto, que sustentaram assentamentos desde a pré-história (Estima, 2012, p. 95). A economia local baseava-se inicialmente em pequenas unidades produtivas dispersas, nas quais agricultores, pescadores e moleiros garantiam o abastecimento alimentar do Porto.

Ao longo dos séculos, essa paisagem rural passou por sucessivas ocupações de elite. Dos domínios senhoriais de caráter feudal às quintas e solares, o território foi sendo apropriado por proprietários que exploravam a terra e, simultaneamente, buscavam no campo um refúgio do ambiente urbano. No século XVIII, o Freixo assumiu um perfil aristocrático marcado por propriedades como as quintas da China, da Vilar de Allen e da Revolta, que combinavam produção agrícola e distinção social. Esses conjuntos eram estruturados segundo um ideal de vida campestre refinada, com jardins ornamentais, espécies exóticas, fontes, áreas de lazer e percursos ladeados por vegetação, articulando funcionalidade produtiva e experiência paisagística (Estima, 2012, p. 107).

Essa organização territorial persistiu até a chegada da industrialização, que introduziu uma nova lógica de uso da terra. A partir da década de 1860, o Freixo tornou-se um território de produção. O rio, antes parte do cenário contemplativo aristocrático, converteu-se em infraestrutura essencial para fábricas de calçados, têxteis, sabão, fósforos, moagem e energia. O território tornou-se híbrido e desigual, onde quintas aristocráticas passaram a coexistir com chaminés industriais, operariado e bairros construídos de forma precária. Esse processo inscreve o Freixo no padrão descrito por Alice Mah (2012), segundo o qual a industrialização, enquanto

motor do crescimento econômico moderno, molda geografias urbanas marcadas pela desigualdade (p. 8).

Nesse contexto, a desigualdade materializou-se também na produção do espaço habitacional, dando origem às ilhas. Construídas nos fundos de lote de propriedades burguesas para alojar a força de trabalho recém-chegada, essas fileiras de casas estreitas e pequenas, com pátios interiorizados e banheiros externos de uso comum, erguidas desde meados do século XIX, tornaram-se uma tipologia dominante no Porto industrial. Projetadas como solução habitacional barata e simultaneamente como forma de rentabilização do solo urbano, as ilhas evidenciam como a cidade integrou a expansão fabril dentro da estrutura fundiária existente, comprimindo a vida operária em espaços residuais (Pereira, 2011; Pinto, 2015, p. 07). Enquanto expressão arquitetônica e urbanística, constituem um dos elementos mais marcantes da morfologia do Porto oitocentista, e sua persistência no presente evidencia legados espaciais duradouros da industrialização.

A urbanização da área foi sendo reforçada por infraestruturas que acompanharam e, mais tarde, prolongaram as lógicas instaladas com a industrialização. A expansão da rede ferroviária e o traçado da Via de Cintura Interna e da Estrada da Circunvalação integraram o território nos circuitos de circulação que sustentavam os fluxos urbanos e econômicos, viabilizando o escoamento de mercadorias e consolidando novas formas de mobilidade (Estima, 2012, p. 51;111). Ao mesmo tempo, essa vocação conectiva teve um efeito paradoxal: as mesmas infraestruturas que aproximavam o Freixo do restante Porto e a outras cidades inscreviam cortes profundos no tecido urbano, operando simultaneamente como eixos de articulação e como barreiras.



Figura 62. Vias estruturantes que fragmentam o Freixo. Acima Estrada da Circunvalação e abaixo a Ponte do Freixo, parte da VCI. *Frame* do vídeo *Tramas Ecológicas no Freixo: Heranças, Especulação e Insurgência Ruderal (2025)*. ⓒ Beatriz Duarte, 2023.

Esse entendimento é alinhado com a leitura do coletivo artístico Visões Úteis, que descreve o território mais amplo de Campanhã também como um espaço marcado por interrupções que permanecem invisíveis à escala da cidade, apesar de sua forte presença material, e nas quais apenas os habitantes reconhecem a brutalidade desses cortes no deslocamento cotidiano (Visões Úteis, 2021, p. 45–46). No Freixo, as ferrovias, grandes vias e desníveis topográficos instauraram fronteiras físicas e simbólicas duradouras, reforçadas por elementos como o Cemitério do Prado do Repouso e, mais tarde, pela Ponte do Freixo, que integra a Via de Cintura Interna e cruza o rio Douro (Duarte, 2020, p. 20).

5.2.2 Ruínas da Indústria: Desinvestimento e a Cidade Como Ativo Financeiro

Se a industrialização transformou o Freixo em um território produtivo e desigual, sua posterior retração revelou o outro lado dessa dinâmica. Conforme o capital se reorienta em busca de insumos mais baratos e novos mercados, áreas antes estratégicas tornam-se excedentes e entram em ciclos de abandono, desinvestimento e ruína. Esse mecanismo, estrutural ao capitalismo, integra a obsolescência espacial aos próprios ciclos de reestruturação econômica e territorial, produzindo paisagens excedentes que possibilitam novos regimes de acumulação (Mah, 2012, p. 8–10).

Em Portugal, as transformações políticas, econômicas e sociais ocorridas no final do século XX desencadearam um rápido processo de esvaziamento produtivo, resultando na desativação de fábricas e na subsequente degradação de suas estruturas. Esse processo foi impulsionado por uma série de fatores (Sampaio, 2013, p. 767), entre os quais se destacam a crise petrolífera de 1973, a queda da ditadura e a instabilidade política subsequente, o desmantelamento do modelo colonial sobre a África—que sustentava o mercado português por meio de relações comerciais assimétricas—e as transformações sociais e políticas pós-Revolução, marcadas por

greves, nacionalizações, novos direitos trabalhistas e a saída de empresários e investidores.

Como observa Alice Mah (2012), as ruínas industriais não são apenas resíduos do passado, mas parte de processos de ruinação vividos no presente, que moldam as experiências cotidianas, os usos informais e as formas de permanência nos territórios afetados (p. 11–13). No Freixo, antigos edifícios fabris tornam-se espaços de incerteza, ocupados informalmente ou deixados à degradação, ao mesmo tempo que continuam a concentrar valor potencial. Esse caráter liminar transforma o território em campo de negociação entre interesses patrimoniais, econômicos e sociais. Ainda hoje, algumas indústrias resistem, como a Moagem Ceres e a Socipole, ligadas ao processamento de cereais e sabões. Contudo, permanecem vulneráveis à pressão da reconfiguração infraestrutural urbana e à expulsão industrial em curso (Executive Digest, 2024), evidenciando a tensão entre permanência produtiva e especulação.

A transição do modelo industrial para economias baseadas na financeirização e no mercado imobiliário aprofunda essas geografias da desigualdade, à medida que o desenvolvimento urbano passa a ser orientado prioritariamente pela valorização fundiária e pelos interesses do capital imobiliário, com o Estado atuando como agente central desse processo (Stein, 2019, p. 16–24). À medida que a produção declina, o território é ressignificado como oportunidade de investimento, com efeitos diretos sobre as populações que ali vivem. Neil Smith (1987) descreve esse processo por meio da renda diferencial (*rent gap*), isto é, a distância entre o valor depreciado da terra e seu valor futuro projetado após a requalificação (p.462). Esse intervalo, no qual a terra permanece desvalorizada, permite temporariamente a permanência de moradores locais, até que o capital retorne e reative o ciclo de expulsão. Os bairros operários e desindustrializados se tornam, nesse contexto, laboratórios privilegiados do capital imobiliário: são áreas centrais, infraestruturadas e desvalorizadas, nas quais a diferença entre valor presente e valor futuro é maximizada.

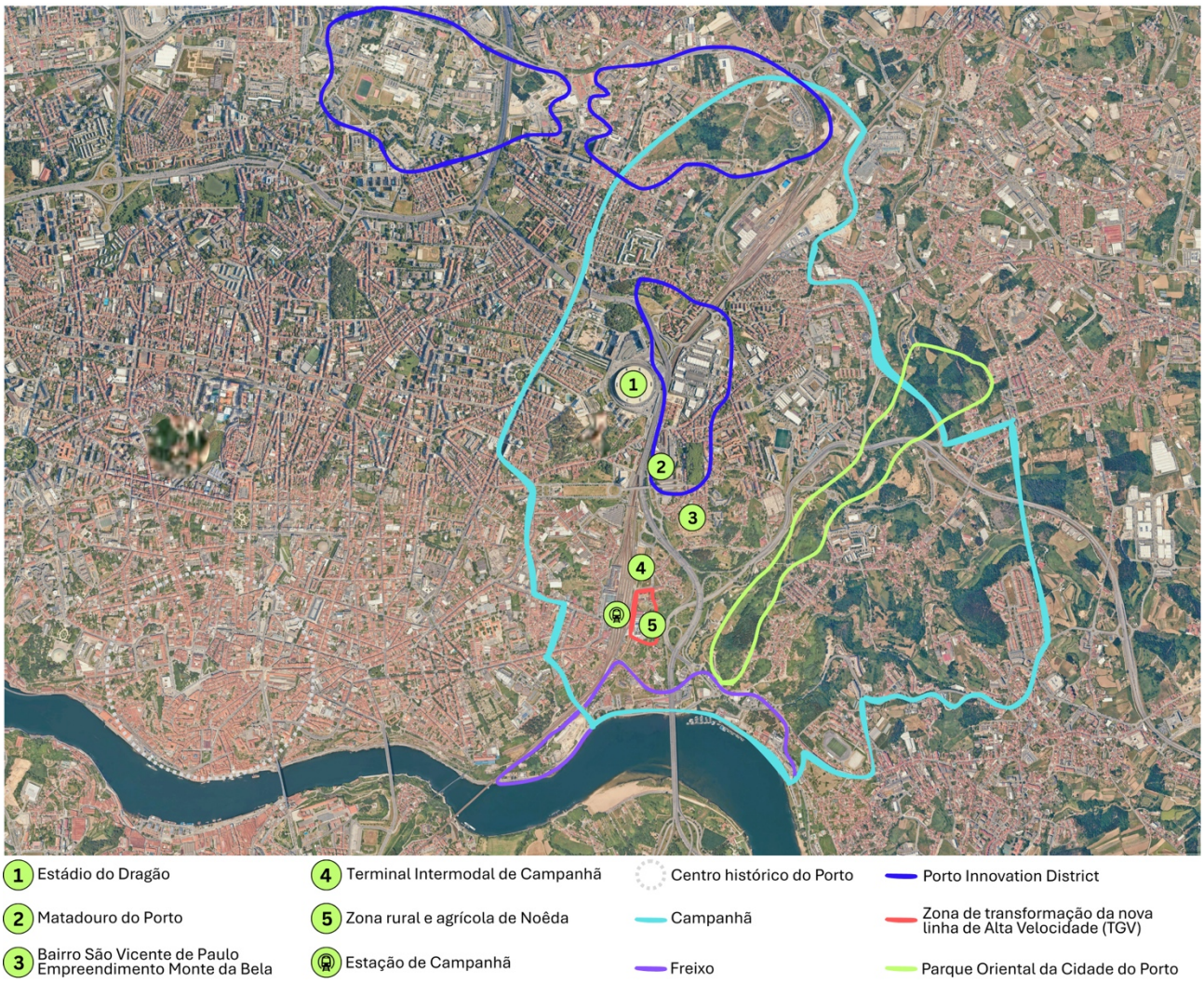


Figura 63. Mapa da implantação de Campanhã-Porto Oriental, assinalando os equipamentos estruturantes, e as zonas estratégicas de mobilidade, inovação, cultura e ecologia do *Masterplan* da Zona Oriental do Porto, além de áreas rurais remanescentes e limites administrativos. © Beatriz Duarte, 2025, com base em *Google Earth*.

No Freixo, esse mecanismo de reestruturação ganhou força à medida que décadas de desinvestimento transformaram o território em alvo de operações urbanísticas com instrumentos de planejamento urbano[20]. A reorientação estratégica do Porto Oriental desde 2015 consolidou essa virada. Programas como os Planos de Ação de Regeneração Urbana (PARU) e o Plano Estratégico de Desenvolvimento Urbano (PEDU), seguidos pela criação da Área de Reabilitação Urbana de Campanhã (ARU Estação–Corujeira), direcionaram investimento público para a zona oriental (Câmara Municipal do Porto, 2015, 2017). A Operação de Reabilitação Urbana (ORU) de Campanhã e Corujeira (Câmara Municipal do Porto & Sociedade Portuguesa de Inovação, 2015, 2018) aprofundou essa orientação, culminando no *Masterplan* Estratégico da Zona Oriental do Porto (Quaternaire Portugal, 2019), que reposicionou a área como novo eixo de expansão urbana.

Após décadas de desinvestimento, o território tornou-se alvo de operações urbanísticas que se apoiam na sua condição marginalizada para promover novos ciclos de acumulação. O documento *Porto: A City That Fosters Investment* (Câmara Municipal do Porto, s. d.), apresenta a zona Oriental como oportunidade estratégica para o mercado, apoiada em políticas públicas e nesses instrumentos urbanísticos, que criam condições favoráveis ao investimento mediante parcerias público-privadas, incentivos fiscais e novas formas de regulação. No *Masterplan Estratégico*

[20] Os instrumentos de planejamento urbano — ARU (Área de Reabilitação Urbana), ORU (Operação de Reabilitação Urbana) e *Masterplan* Estratégico — apresentam distintos níveis de detalhamento e abrangência, organizando-se em uma hierarquia que vai do enquadramento legal básico à formulação estratégica de longo prazo. A ARU representa o primeiro nível de planejamento, delimitando o território prioritário para reabilitação e estabelecendo incentivos fiscais e benefícios legais para atrair investimentos e fomentar a recuperação urbana. No segundo nível, a ORU aprofunda essa abordagem, definindo ações concretas e operacionais para a reabilitação do espaço, incluindo intervenções urbanísticas, sociais e econômicas, além da definição de fontes de financiamento e parcerias. Por fim, o *Masterplan* Estratégico apresenta uma visão abrangente e de longo prazo, articulando diferentes políticas públicas e estratégias territoriais para promover um desenvolvimento sustentável e integrado da área, abrangendo infraestrutura, mobilidade, habitação e dinamização econômica.

da Zona Oriental do Porto (2019), o território passa a ser reorganizado em torno de quatro polos: o *Porto Innovation District*, concebido como um centro de investigação universitária; o Matadouro[21], reconvertido em polo cultural e empresarial; o Terminal Intermodal de Campanhã, como interface de mobilidade; e o Parque Oriental, reposicionado como infraestrutura ecológica que compõe o novo *Eco-district*.

Esse fenômeno de reestruturação de tecidos industriais encontra paralelos em *Shoreditch* (Londres, Reino Unido), *Poble Nou* (Barcelona, Espanha) ou Marvila e Beato (Lisboa, Portugal), onde a ruína industrial é convertida em motor de renovação urbana. No entanto, esse processo não ocorre sem custos sociais e implicações diretas para os moradores locais. Como observa Sharon Zukin (1991), a "desindustrialização e a gentrificação são duas faces do mesmo processo de formação da paisagem: um afastamento dos espaços de produção básica e um movimento em direção aos espaços de consumo"[22] (p. 269). Sob essa perspectiva, o abandono e a posterior "regeneração" dessas áreas podem ser entendidos como desdobramentos ampliados da própria lógica industrial, que transforma a ruína produtiva em oportunidade de valorização urbana.

As formas contemporâneas de transformação urbana frequentemente envolvem uma tolerância seletiva do Estado a processos de desinvestimento,

[21] O Matadouro do Porto era um amplo complexo industrial dedicado ao abate e processamento de gado, ativo durante grande parte do século XX. Após décadas de funcionamento, foi desativado e ficou anos ao abandono até o processo de reconversão, começado em 2021. A transformação num centro cultural de grande escala, é reforçada por novas ligações pedonais e cicláveis que o conectam à Rua de São Roque da Lameira, ao Metro e ao Estádio do Dragão. Com a passagem superior sobre a VCI, torna-se um ponto estratégico de circulação e encontro, funcionando como um novo eixo na zona oriental da cidade.

[22] Tradução do original: "*Deindustrialization and gentrification are two sides of the same process of landscape formation: a distancing from basic production spaces and a movement toward spaces of consumption.*" (Zukin, 1991, p. 269)

abandono estratégico e remoção de populações, integrados a políticas urbanas orientadas para a valorização fundiária e a atração de capital imobiliário (Stein, 2019). É nesse enquadramento que o empreendimento do Monte da Bela em Campanhã surge no documento municipal: o projeto de habitação acessível é integrado à estratégia de "fomento ao investimento", funcionando como peça discursiva de qualificação territorial e estabilização social.

No entanto, a iniciativa não mitiga os efeitos da reestruturação e a sua própria implementação participa deles. O projeto, implantado no local onde existia o antigo Bairro de São Vicente de Paulo, deu continuidade ao processo de deslocamento que acompanha a valorização fundiária da zona Oriental. Como mostra o estudo da artista Flora Paim (2022, 2023), a demolição do bairro, o apagamento das histórias dos seus moradores e a permanência do terreno vazio revelam que o alegado "benefício social" convive com práticas que não garantem reassentamento nem retorno dos residentes, reforçando os mesmos mecanismos que a retórica institucional afirma combater.

No Freixo, portanto, seguindo uma tendência global, a decadência fabril não representou um encerramento, mas a preparação para um novo ciclo de valorização. A renda diferencial, que outrora derivava da desvalorização, sustenta discursos de sustentabilidade, inovação e economia do futuro. Elementos que beneficiaram no passado a aristocracia e depois a industrialização — rio, ferrovia, acessibilidade — reaparecem reconfigurados como ativos paisagísticos e imobiliários. O território é incorporado às dinâmicas metropolitanas de investimento, turismo e regeneração urbana.

Nesse contexto, a regeneração urbana no Freixo aparece como solução tardia para uma desindustrialização prolongada (Câmara Municipal do Porto & Sociedade Portuguesa de Inovação, 2015, p. 14), reconfigurando a ruína em promessa de futuro, mas sem resolver as desigualdades acumuladas. O vocabulário contemporâneo da reabilitação urbana, centrado em inovação e sustentabilidade, frequentemente

oculta formas renovadas de extração de valor. Assim, o Freixo torna-se um território onde ruína e promessa convivem, e onde futuros projetados se sobrepõem a passados ainda não reparados.

5.2.3 Do Ativo financeiro à Vitrine Verde: Sustentabilidade, Turismo e Financeirização

Enquanto outras zonas de Campanhã também enfrentam pressões de reestruturação, o Freixo destaca-se por concentrar, de forma crescente, os elementos que o reposicionam como território de alto padrão. Durante décadas associado à marginalização, à ruína fabril e à desvalorização, o sítio torna-se agora palco de uma convergência de infraestruturas e investimentos — marina, hotel de luxo, turismo ribeirinho, condomínios de luxo — que reconfiguram a frente do Douro como espaço de consumo exclusivo. A acumulação gradual de projetos eleva o valor fundiário e aprofunda contrastes entre o capital que chega e as vidas que já estavam instaladas, intensificando dinâmicas gentrificadoras.

A narrativa da sustentabilidade desempenha um papel central nessa transformação. A paisagem da zona oriental, por séculos, deixou um legado ambiental significativo, caracterizando-a como historicamente marcada por problemas ecológicos (Quaternaire Portugal, 2019). Entre os principais impactos identificam-se a poluição atmosférica, com baixos níveis de qualidade do ar, a contaminação dos solos e a intensificação da poluição sonora, anteriormente associadas à atividade industrial e amplificadas pelas infraestruturas rodoviárias e ferroviárias pesadas que cortam a região.

O *Masterplan* Estratégico da Zona Oriental articula inovação tecnológica, cultura, mobilidade e ecologia, enquadrando o território em agendas contemporâneas de cidade inteligente, resiliente e orientada para a descarbonização. O chamado *Eco-District*, sustentado por políticas de descarbonização, eficiência energética, reconexão com o Douro e expansão de corredores verdes, projeta o Porto Oriental, e com ele o Freixo, como área prioritária para uma transição ecológica

(Quaternaire Portugal, 2019). Porém, a sustentabilidade urbana funciona, frequentemente, mais como instrumento de valorização imobiliária do que como política redistributiva, ancorando processos de reinvestimento com efeitos socialmente desiguais. (Anguelovski et al., 2018, p. 418–419).

No Freixo, esse fenômeno torna-se evidente em projetos como o AURIOS, promovido pela Emerge/Mota-Engil, que se instala no interior do antigo perímetro da Quinta da China e recupera seu imaginário aristocrático para comercializar um "retiro urbano em uma atmosfera campestre" (Público Imobiliário, s. d.). A operação mobiliza um repertório visual e simbólico associado às quintas ribeirinhas, incluindo a apropriação das pinturas de Aurélia de Sousa, artista que viveu na Quinta da China e representou suas paisagens bucólicas, como marca identitária do empreendimento. A paisagem natural é convertida em ativo estético e econômico, reiterando o padrão histórico de apropriação territorial por elites sucessivas: senhoriais, aristocráticas, industriais e, agora, financeiras.

Essa instrumentalização do verde apoia-se em um ideal normativo de natureza. Como argumenta William Cronon (1996, cap.6), o imaginário moderno da natureza pura, equilibrada e separada da ação humana é uma construção produzida por sensibilidades urbanas privilegiadas (p. 15-16; 22). Esse ideal funciona como filtro estético e moral que define o que conta como paisagem legítima e o que é lido como desordem ou atraso, legitimando intervenções orientadas por valores dominantes. No Freixo, essa lógica torna-se evidente quando a zona rural de Noêda, ainda praticada como subsistência, é publicamente enquadrada como "urbanismo dos pobrezinhos" (Nogueira, 2024), enquanto o território se prepara para ser parcialmente atravessado pelo projeto da Alta Velocidade. O contraste reforça a oposição entre uma natureza estetizada, apropriada por empreendimentos de luxo, e as ecologias que persistem sob pressão direta de grandes operações urbanas.



Figura 64. Campanha de divulgação do empreendimento AURIOS. As imagens combinam vistas panorâmicas do vale fluvial com referências pictóricas históricas ligadas à Quinta da China, como as pinturas de Aurélia de Sousa, valorizando o conceito de exclusividade e vida urbana em contacto com a natureza. ⓒ Site oficial Aurios, *www.aurios.pt*. Acesso em fevereiro, 2025.



Figura 65. Registro do empreendimento AURIOS. "When you choose where to live, you choose how to live". *Frame* do vídeo *Tramas Ecológicas no Freixo: Heranças, Especulação e Insurgência Ruderal (2025)*. ⓒ Beatriz Duarte, 2023.

Essa seletividade ecológica dialoga com o que Bettina Stoetzer (2022) identifica em contextos urbanos europeus: determinadas naturezas são mobilizadas como símbolos de distinção e pertença, enquanto outras, associadas a populações precarizadas, são classificadas como abandono ou informalidade (p.70-71). No Freixo, essa dinâmica manifesta-se na oposição entre naturezas historicamente associadas às elites — dos jardins ordenados das quintas às paisagens estetizadas dos condomínios — e ecologias moldadas por práticas quotidianas, como hortas, quintas de subsistência, vegetação espontânea em áreas industriais e jardins improvisados das ilhas raramente enquadradas na narrativa sustentável promovida, e frequentemente tratadas como obstáculo à modernização.

Em um plano mais amplo, essa oposição entre naturezas valorizadas e desqualificadas acompanha o padrão histórico identificado por Lorraine Daston (2019, cap.6), segundo o qual a ideia de natureza funciona como matriz de ordenação moral. A distinção entre paisagens apresentadas como “naturais”, “adequadas” ou “harmoniosas” e outras tratadas como “impróprias” ou “atrasadas” não descreve diferenças ecológicas em si, mas converte hierarquias sociais em supostas evidências naturais. No Freixo, essa retórica confere aparência de neutralidade ecológica a processos de desigualdade e exclusão.

Se a narrativa da sustentabilidade funciona como dispositivo simbólico de distinção e valorização, um segundo vetor dessa reconfiguração do Freixo opera na articulação entre capital financeiro global e arquiteturas de assinatura. Como visto no capítulo 1, a projeção de cidades como atores competitivos na economia global depende da produção de marcas territoriais. Se, por um lado, a chancela da UNESCO cumpre esse papel, por outro a mobilização de arquitetos de renome, também atua como mecanismo de construção de prestígio e captação de investimento. Essa estratégia é reforçada no *Porto: A City That Fosters Investment* (Câmara Municipal do Porto, s. d.), que apresenta a zona Oriental como ativo estratégico em um mercado urbano global e enquadra os grandes projetos como instrumentos de atração de capital.



Figura 66. Proposta de Souto Moura Arquitectos para a Central Freixo, Porto. a) Vista geral do empreendimento urbano junto ao rio Douro. (b) Edifício reabilitado e novos volumes residenciais. ⓒ Ginkgo Advisor | Emerge | Souto Moura Arquitectos. **Figura 67.** Proposta de Kengo Kuma + OODA para a Reconversão do Antigo Matadouro Industrial do Porto. (a) Vista aérea do conjunto e da cobertura unificadora. (b) Interior reabilitado com nave central e espaço cultural. ⓒ Kengo Kuma & Associates + OODA.

Para além da dimensão simbólica da sustentabilidade, essa reconfiguração do Freixo é mediada por dispositivos técnicos e formatos espaciais específicos de governança urbana. Esse conjunto de narrativas, infraestruturas, planos e arquiteturas funciona como operadores do que Keller Easterling (2014) denomina *extrastatecraft*, no qual formatos técnicos, protocolos de projeto e dispositivos espaciais articulam interesses públicos e privados em circuitos transnacionais de valorização (p.15-19). No Porto Oriental, essa lógica manifesta-se também na presença do arquiteto Kengo Kuma na requalificação do Matadouro, de Joan Busquets no projeto urbano associado à infraestrutura de mobilidade da Alta Velocidade em Campanhã.

É nesse quadro que se inscreve a antiga Central Termoelétrica, adquirida em 2018 por um consórcio liderado pela Ginkgo Advisor e pela Emerge, cuja reconversão foi recentemente atribuída a Eduardo Souto de Moura. Propostas anteriores de transformação do conjunto evidenciavam uma tendência para a substituição quase integral das estruturas industriais por volumetrias de grande escala, pouco articuladas com o contexto (Estima, 2012, p. 154, 2022). O projeto agora desenvolvido por Souto de Moura adota, no entanto, uma estratégia distinta, procurando integrar parte da arquitetura industrial existente.

Essa intervenção incide sobre uma parcela do antigo complexo, enquanto outra parte continua ocupada pelo CACE Cultural, cuja permanência é incerta, apesar da intenção municipal de integrar o conjunto no futuro Museu da Indústria. A fragilidade desse enquadramento é antiga: a Central foi retirada da lista de patrimônio a proteger no Plano Diretor Municipal de 2006 (Estima, 2012), permanecendo desde então em um limbo especulativo que expôs o conjunto ao risco de demolição parcial e à pressão de novos usos. A fragmentação de destinos e de regimes de proteção evidencia o lugar ambivalente da Central no processo de reconfiguração do Freixo: simultaneamente ativo de valorização fundiária e um dos mais importantes núcleos da memória fabril do território, cuja preservação permanece vulnerável ao ciclo demole, requalifica e rende.

As tensões observadas no terreno replicam-se noutras partes do Freixo e revelam um conflito mais amplo no campo da memória urbana. A conversão de fábricas em empreendimentos de luxo e a turistificação da margem ribeirinha contribuíram para o apagamento gradual dos vestígios industriais que marcaram a zona durante mais de um século (Sampaio, 2013, p. 745). O Palácio do Freixo, restaurado entre 2000 e 2003, chegou a acolher temporariamente o Museu da Ciência e da Indústria em um gesto de reconhecimento da herança fabril. Sua rápida reconversão em hotel de luxo, porém, reafirmou a primazia da memória burguesa sobre a operária (Moreira, 2018). Embora a proposta de um futuro Museu da Indústria integre parcialmente o conjunto da Central, o seu enquadramento permanece incerto e vulnerável às dinâmicas que historicamente relegam a memória industrial para segundo plano.

Essa condição expõe o núcleo contraditório da regeneração urbana contemporânea: discursos de sustentabilidade, cultura e preservação patrimonial coexistem com dinâmicas de exclusão e especulação. Como sublinha Doreen Massey (2008), o espaço não é um cenário passivo da vida social, mas um produto das relações sociais, econômicas e políticas que o atravessam. No Freixo, isso se manifesta na sobreposição de temporalidades que persistem no tecido atual: vestígios de antigas quintas aristocráticas, práticas agrícolas de subsistência em terrenos devolutos, rebanhos que ainda percorrem certas áreas e usos rurais que resistem no perímetro urbano.

Do mesmo modo, as ilhas continuam habitadas, acolhendo populações em situação de vulnerabilidade pela pressão imobiliária. Apesar das condições desiguais, funcionam como espaços de sociabilidade e suporte comunitário, preservando formas de convivência que historicamente acolheram operários e que hoje também acolhem imigrantes, idosos e estudantes.

Nesse entrelaçamento de usos e tempos, o Freixo configura-se como um mosaico multitemporal e transgênico (Moreira, 2018), onde as heranças rural, industrial e pós-industrial não se sucedem linearmente, mas coexistem em tensão.

Essa convivência fricciona o imaginário de modernização contínua, pois ao lado do tempo acelerado do capital e das operações urbanas permanece o tempo dos antigos operários, dos moradores que lutam pela permanência e dos preservacionistas que reivindicam o legado industrial como parte da memória coletiva.

A desindustrialização mais do que um evento pontual, é um processo prolongado e desigual, cujos efeitos persistem muito além do encerramento das fábricas. Embora global, manifesta-se de forma localizada, moldada por histórias e geografias específicas. As ruínas industriais não são apenas vestígios de um passado produtivo, mas paisagens vivas onde se inscrevem cicatrizes sociais, materiais e ecológicas, operando simultaneamente como memória, ativo especulativo, limbo territorial e tempo lento de decomposição (Mah, 2012, p. 11–15).

5.3 O espaço concebido nos planos urbanísticos e nas imagens promocionais

Os processos de requalificação que atravessam o Freixo não se limitam às intervenções materiais no território, mas começam no plano das representações. Imagens, mapas e diagnósticos projetam futuros possíveis, organizam prioridades e definem o que deve ser visto e o que permanece fora de quadro. Na reconfiguração da zona oriental do Porto, observa-se uma produção intensiva e estrategicamente orientada de imagens: renderizações que naturalizam as encostas e introduzem habitação de alto padrão, campanhas promocionais que transformam o rio em recurso simbólico de distinção e *masterplans* que inscrevem corredores verdes, redes de mobilidade e zonas de inovação. Essas representações descrevem um futuro desejado e atuam como instrumentos que legitimam a transformação urbana, antecipando valores, infraestruturas e formas de ocupação, a fabricar a identidade pretendida para o território.

Nesse conjunto de imagens, os mapas do Porto Oriental nos planos urbanísticos ocupam posição central. Ao identificarem acessibilidades externas, fraturas urbanas, manchas de reconversão, corredores ecológicos e sistemas mobilizadores, os mapas fazem muito mais do que registar o que existe. Eles

selecionam, hierarquizam e projetam, organizando espacialmente a estratégia municipal. É assim que passam a distinguir zonas com maior dinamismo de transformação, a definir áreas de oportunidade, a integrar o Freixo em novas centralidades e a articular o território a partir de categorias como *Eco-district*, *Hub* intermodal ou ecossistemas criativos. A cartografia funciona, deste modo, como um operador que torna certas partes do território legíveis, valorizáveis e intervenientes, enquanto outras se tornam marginais ou invisíveis. A teoria crítica da cartografia de Harley (1988) ajuda a compreender esta lógica, ao indicar que os mapas não são imagens neutras, mas dispositivos que, por meio da seleção de conteúdos e de regimes de representação, organizam o mundo social e influenciam relações de poder específicas (p. 278). Ao destacar determinados elementos e omitir outros, ao traçar limites e reorganizar continuidades, a cartografia participa diretamente da produção do que se torna legível e, por consequência, governável.

Segundo Marquez (2019), a cartografia é um dispositivo que oscila permanentemente entre inventário e invenção (p. 24-29). Esta formulação prolonga, de certo modo, a crítica de Harley, ao sublinhar que o mapa não apenas recolhe dados do território, mas participa ativamente na sua construção simbólica e política. A tensão entre registar e inventar torna-se particularmente evidente nas manchas que assinalam “zonas de transformação”, nas redes dos “sistemas estratégicos mobilizadores” ou nos polígonos que recodificam antigas áreas industriais como futuros núcleos residenciais nos mapas urbanísticos do Porto Oriental. Nesses documentos, a realidade presente da zona oriental, em geral, e do Freixo, em específico, como ruínas fabris, acessos descontínuos, terrenos vagos e hortas informais é reorganizada em uma gramática visual orientada para o futuro com novos empreendimentos residenciais, os projetos de Alta Mobilidade como o TGV e outros.



Figura 68. Mapa do Porto com marcação de círculos verdes que indicam zonas intencionalmente desfocadas na cartografia do *Google Earth*. Ⓒ Beatriz Duarte, 2025, com base em *Google Earth*.

Nesse processo de síntese e projeção, os mapas produzem inevitavelmente zonas de sombra. Dimensões fundamentais da experiência cotidiana no Freixo são frequentemente excluídas, seja porque não se adequam à escala do planejamento, seja porque desafiam a narrativa de transformação que se procura consolidar, seja ainda pela própria necessidade de simplificação inerente ao dispositivo cartográfico. Essa operação dá continuidade a um processo ativo de reimaginação do território e do reposicionamento da cidade em nível global, que privilegia futuros desejados ancorados na inovação, na atratividade e no investimento, assim como na criação de novas centralidades metropolitanas e paisagens renaturalizadas, enquanto secundariza as condições existentes e as dinâmicas sociais e econômicas que moldam o Freixo vivido. Como argumenta Kramer (2015), "não é um território, mas sim o conhecimento sobre esse território que é visualizado como um mapa. O mapa não representa coisas, mas sim "coisas epistêmicas" (p.200)[23] e, nesse sentido, as formas de conhecimento sobre ele transferidas ao mapa são sempre parciais e situadas, por vezes servindo ao discurso de uma cidade atrativa e com oportunidades.

Essa dimensão epistémica torna-se particularmente visível quando observamos como determinadas áreas são tornadas legíveis ou ilegíveis nos documentos cartográficos. No mapa-base apresentado neste capítulo para a leitura das dinâmicas de transformação da Zona Oriental, observam-se parcelas seletivamente desfocadas, em contraste com a nitidez do tecido urbano envolvente (Figura 68). Esta opacidade localizada sugere a aplicação de mecanismos de ocultação cartográfica que não decorrem de limitações de escala ou resolução, mas de processos seletivos de visibilização, cuja motivação não é explicitada pela plataforma. Ainda que não seja possível identificar com precisão as razões desse

[23] Tradução do original. *"...it is not a territory but rather knowledge about this territory that is visualized as a map. The map does not depict things, but rather 'epistemic things'"* (Krämer, 2015, p.200).

desfoque, o seu efeito é a produção de zonas de menor legibilidade espacial, o que levanta questões sobre os critérios de representação e controle da visibilidade no território urbano digitalizado. Ao contrário da invisibilidade produzida por generalização cartográfica, trata-se aqui de uma invisibilidade seletiva, que condiciona o modo como certos espaços entram (ou não) no campo da leitura pública, podendo estar associada a contextos de transição territorial, como processos de redefinição de usos, negociações fundiárias ou intervenções urbanísticas futuras.

A lógica de seleção no mapa coloca em evidência o ponto de vista que estrutura a leitura do território. A visão 'de cima' da cidade, tal como teorizada por Michel de Certeau (1998, p. 169–175), oferece um enquadramento crucial para compreender a lógica do planejamento urbano. Essa perspectiva elevada, inerente à cartografia técnica, opera mediante uma abstração que transforma a complexidade urbana em diagramas coerentes e legíveis, apagando as práticas cotidianas que produzem o espaço. Desse processo resulta um descompasso fundamental entre o espaço concebido, aquele definido pelos discursos técnicos do planejamento, e o espaço percebido e vivido, que corresponde às práticas cotidianas dos habitantes e às suas experiências subjetivas e afetivas com o território (Lefebvre, 1991, p. 39–40).

Enquanto os planos delineiam acessos, corredores ecológicos e frentes ribeirinhas requalificadas em uma escala macroinfraestrutural, a realidade é atravessada por essas mesmas intervenções: viadutos que sombreiam zonas habitacionais, empreendimentos de luxo justapostos a tipologias precárias, infraestruturas de mobilidade que, ao aproximar a cidade global, aprofundam barreiras locais. A fricção entre o espaço concebido pelos instrumentos técnicos e o espaço vivido pelos habitantes torna-se particularmente visível no Freixo, configurando uma tensão constitutiva da sua história, agora radicalizada pelo projeto de reconfiguração contemporânea.

5.4 O espaço vivido: poéticas visuais e vidas ruderais

Diversas iniciativas têm investigado as múltiplas dimensões da realidade do Freixo, de Campanhã e do Porto Oriental, que permanecem opacas nestas representações oficiais. Entre elas, o projeto *Práticas Pós-Nostálgicas/ Post-Nostalgic Knowings*[24] (2019) funcionou como um espaço de reflexão e experimentação conceitual coletiva, no qual artistas, investigadores e curadores ensaiaram formas de ler e imaginar a zona Oriental para além das narrativas institucionais, permitindo elaborar noções e metodologias que apontam distintas relações com o passado da zona (Moreira, 2020).

A par desse contexto, outras práticas situadas contribuíram para tornar o território inteligível sob novas lentes (Costa, 2022; Duarte, 2020, 2022a; Merlino, 2023; Paim, 2022, 2023), ao mobilizarem caminhadas, fotografia, registros sonoros, cartografia experimental e recolha de relatos orais para revelar camadas de memória, ruína e transformação. Essas abordagens evidenciam vidas, infraestruturas e ecologias que tendem a ser secundarizadas, dos modos cotidianos de habitar até práticas informais, permanências industriais e formas de vegetação espontânea. Afinal, que outras imagens e mapas cabem no Freixo?

Neste contexto que se inserem as três colaborações analisadas a seguir. Cada uma delas resulta de um modo distinto de envolvimento com artistas e com o próprio território. No caso de Martín Hernández Molín, o trabalho surgiu de um convite para desenvolver colagens a partir de materiais recolhidos no Freixo, culminando em um ensaio visual que problematiza as representações do território discutidas anteriormente. Com Bianca Stanea, a colaboração consistiu em convidar a artista a

[24] Práticas pós-nostálgicas foi um curso realizado em 2019 e organizado por Inês Moreira e Aneta Szyłak. Reuniu curadores, artistas e investigadores para discutir modos contemporâneos de ler e intervir em lugares europeus marcados por memórias em transformação, tomando a encosta do Freixo, no Porto, como caso de estudo local. A programação incluiu conferências, debates, *workshops* e caminhadas. (Moreira, 2020; Práticas pós-nostálgicas, 2019)

prolongar a sua investigação prévia sobre as "ilhas" do Porto, de modo a incorporar a realidade social do Freixo e os modos de habitar que ali persistem. Martín e Bianca integraram a exposição Materialidades Persistentes (2020), da qual realizei a curadoria e que partia do Freixo como território de inquietação. Com Miguel Costa, cuja investigação sobre vegetações ruderais inclui o Freixo, a colaboração deu-se no âmbito da exposição apresentada no Capítulo 2, que co-curamos, Inês Moreira e eu. Entre os trabalhos do artista, o mapeamento que constrói sobre o Freixo permite pensar nessas plantas como uma trama vegetal que inscreve na paisagem tanto heranças botânicas e coloniais como relações entre humanos e plantas.

A partir deste enquadramento, aprofundei a leitura através de um mapeamento visual próprio, no qual reuni e registrei as diferentes tramas vegetais que compõem o Freixo, desde as ruderais que irrompem nos vazios industriais até as hortas de subsistência, jardins domésticos improvisados e remanescentes das antigas quintas. O objetivo era evidenciar como estas ecologias se sobrepõem, se friccionam e participam ativamente na produção social e histórica do lugar, revelando outras formas de relação humano-natureza que complexificam a narrativa de sustentabilidade projetada na zona.

5.4.1 Freixo como montagem que performa a transformação

A impossibilidade de condensar o Freixo em uma imagem unívoca abriu espaço para uma investigação visual com Martín Hernández Molín (Duarte & Molín, 2021)(ver Apêndice H). Convidei o artista a desenvolver colagens a partir de materiais encontrados no território, em uma prática que combinava recolha, manipulação e recomposição dos fragmentos do lugar. Com a abertura da chamada *Visual Spaces of Change: photographic documentation of environmental transformations*, que mobilizava a fotografia como registro das mudanças urbanas, aproveitamos a oportunidade para inscrever esse trabalho em um enquadramento mais amplo, embora sem aderir ao pressuposto documental da proposta.



Figura 69. Colagem 1 desenvolvida a partir de fragmentos recolhidos no Freixo, materiais de arquivo e imagens produzidas *in loco*. Ⓒ Martín Hernández Molín, 2022.

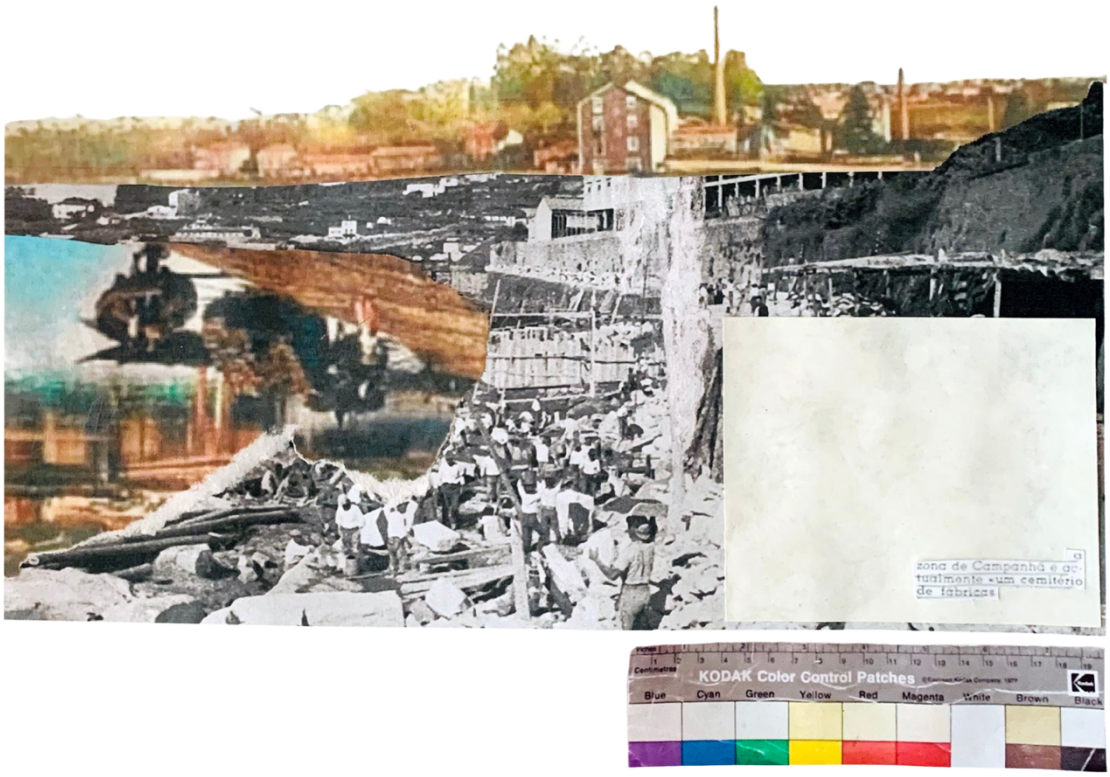


Figura 70. Colagem 2 desenvolvida a partir de recortes de materiais de arquivo. ⓒ Martín Hernández Molín, 2022.



Figura 71. Colagem 3 desenvolvida a partir de fragmentos recolhidos no Freixo, recortes de materiais de arquivo e cartografia da área ⓒ Martín Hernández Molín, 2022.

Objetos encontrados, materiais de arquivo, mapas, fragmentos de madeira recolhidos no terreno, fotografias produzidas *in loco*, recortes de textos e documentos que descreviam Campanhã como “cemitério de fábricas” foram reunidos para compor as montagens. Os materiais não foram organizados para produzir uma representação direta do sítio, mas para atuar como signos da sua própria historicidade, permitindo que o território emergisse através das suas múltiplas camadas de representação e encenasse a sua instabilidade, onde ruína, projeto, memória, intervalo e promessa coexistiam no mesmo plano visual.

Essa abordagem dialoga com concepções da cidade como montagem, colagem, palimpsesto ou trama, que recusam a linearidade homogênea e reconhecem a coexistência de temporalidades múltiplas (Huyssen, 2003; Ingold, 2022; Jacques, 2015; Lynch, 1972). Nessas leituras, o espaço urbano não se apresenta como sucessão de etapas, mas como enredamento de fluxos, camadas e relações. Diante da impossibilidade de condensar essa multiplicidade em uma imagem única (Massey, 2008), a colagem opera não apenas como forma de composição, mas como gesto crítico sobre os limites da representação. Em vez de aspirar a uma síntese totalizadora, a prática representacional é acionada como experimentação: um modo de fazer ver o território pela fricção entre seus tempos, e não pela sua estabilização.

Com esse intuito, a montagem dos elementos na imagem expunha o Freixo como campo de forças em disputa, revelando como a cidade se estrutura por processos simultâneos de permanência e mudança. Ao fazê-lo, deslocava a própria premissa da chamada: mais do que tratar a fotografia como evidência da transformação, propúnhamos uma imagem que a performava, abrindo o visível para a tensão entre passado, presente e futuros projetados.

5.4.2 Cartografias do cotidiano: as ilhas como territórios vividos

O trabalho de Bianca Stanea prolonga a reflexão sobre as representações visuais do Freixo ao propor um deslocamento no modo como as "ilhas" do Porto são representadas e percebidas. Esses núcleos residenciais — 957 conjuntos habitacionais distribuídos pela cidade — formam redes densas de sociabilidade e modos específicos de produzir o espaço. Ocultas entre travessas estreitas, compostas por pequenas casas e pátios partilhados, as ilhas enfrentam hoje pressões desiguais de valorização fundiária e deslocamento.

Os levantamentos urbanísticos tratam as ilhas sobretudo como "unidades" cartográficas, recenseadas, tipificadas e mapeadas segundo parâmetros mensuráveis (Oro, 2022; Vázquez & Conceição, 2015). Esses estudos respondem a preocupações estruturais do planejamento urbano: conhecer a extensão do parque habitacional precário, identificar situações de insalubridade, avaliar riscos sociais e orientar programas públicos de reabilitação. Para isso, determinam prioridades de intervenção, estimam custos, planejam realojamentos ou definem estratégias de requalificação. Esses estudos, essenciais para dimensionar a escala do fenômeno e orientar políticas públicas para habitações precárias, constroem um conhecimento rigoroso ancorado na lógica da quantificação: número de fogos, estado de conservação, densidades, padrões de degradação, localização no território. Nesse registro, as ilhas surgem como ocorrências estatísticas ou categorias morfológicas que permitem pensar a cidade do ponto de vista da gestão e da intervenção pública.

Embora frequentemente descritas pela literatura higienista como espaços insalubres e moralmente problemáticos, as ilhas constituíram, como mostra a historiografia, núcleos de sociabilidade intensa, marcados por redes de vizinhança, solidariedade e uso coletivo dos espaços que persistem até hoje (Pereira, 2011, p. 482–481). Entre a precariedade material e os vínculos comunitários, esse modelo habitacional condensa as tensões da modernização industrial do Porto, configurando-se como um dos pilares invisíveis da economia urbana oitocentista e como paisagem social que persiste, transformada, no presente.

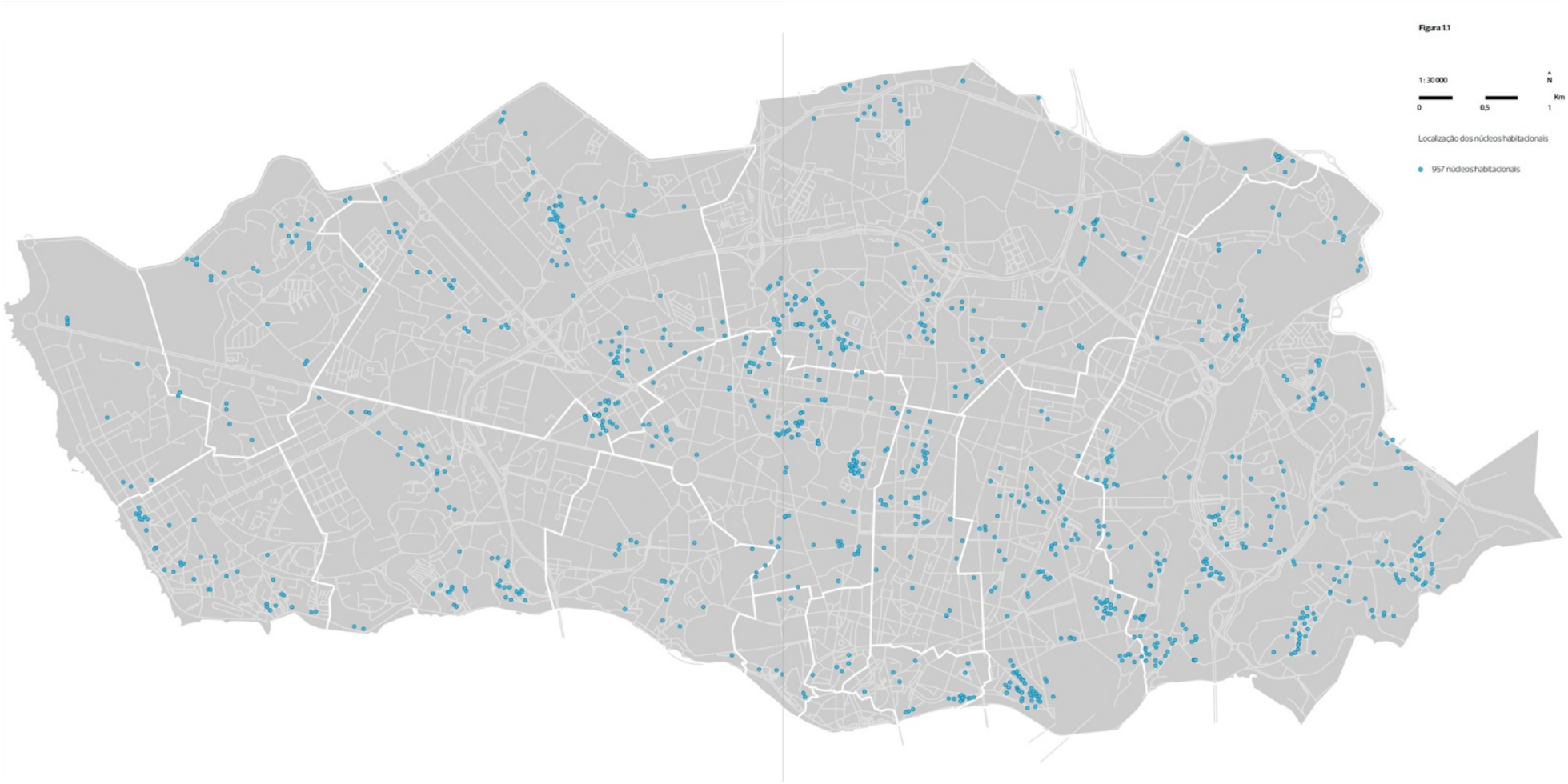


Figura 72. Localização dos núcleos habitacionais das ilhas. Em De Cartografia (p. 158-159), organizado por I. B. Vázquez e P. Conceição, 2015, Instituto da Construção, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto.

O projeto de Bianca dialoga com esse conhecimento técnico, mas desloca a sua gramática. Em contraste com os mapas que representam as ilhas como pontos discretos e quantificáveis no mapa (Figura 72), a sua prática restitui-lhes espessura social e densidade sensível, construindo um território visual e sonoro que emerge da experiência partilhada com os moradores. Se os levantamentos cartográficos descrevem a presença física das ilhas e a sua distribuição no tecido urbano, o trabalho de Bianca evidencia o que esses instrumentos, por natureza, não captam: vínculos, memórias, precariedades, rotinas, improvisações arquitetônicas, relações de cuidado e formas de habitar que não cabem na escala do diagrama.

Ao longo do trabalho conjunto no Freixo, pude acompanhar a artista e experimentar os seus métodos no registro do ritmo dos corredores, a textura das fachadas, improvisações arquitetônicas surgidas da necessidade, objetos que condensam memórias. À medida que ganhava a confiança dos moradores, a artista foi convidada a entrar nas suas casas, onde documentou adaptações feitas ao longo dos anos, reorganizações espaciais, reparações autônomas e soluções engenhosas para dificuldades materiais. As conversas informais que foram surgindo sobre religiões, rotinas, relações de vizinhança, histórias de chegada à cidade, cuidados com animais comunitários ou idas ao lavadouro público, compõem uma constelação de práticas cotidianas que raramente aparece nos diagnósticos urbanos.

Esses registros revelam a distância entre representações que tratam as ilhas como problema estatístico e a vitalidade das relações que as sustentam. Embora frequentemente associadas ao século XIX, as ilhas continuam a acolher populações diversas: antigos operários e migrantes rurais, novos imigrantes, estudantes, trabalhadores temporários. São espaços em transformação contínua, marcados historicamente pela habitação das camadas mais precarizadas da cidade, uma condição que persiste e se reconfigura. Se por um lado são uma herança dos modelos de habitação que surgiram em estreita relação ao trabalho de operários, que no contexto infraestrutural das indústrias era importante e desejável que vivessem perto do trabalho, hoje essa lógica histórica convive com pressões contemporâneas de revalorização e deslocamento, reconfigurando a função e o significado social das ilhas.



Figura 73. Conjunto de fotografias registadas por Bianca durante a caminhada pelo Freixo, documentando detalhes do quotidiano, elementos domésticos e a ambiência das ilhas e pátios interiores encontrados ao longo do percurso. © Bianca Stanea, 2020.



Figura 74. Conjunto de fotografias registadas por Bianca durante a caminhada pelo Freixo, documentando as pessoas com quem conversamos e as colônias de gatos da região. Ⓒ Bianca Stanea, 2020.

No Freixo, essa condição convive com um momento particular da cidade: uma fase anterior ao boom especulativo observado em áreas centrais, mas já marcada pelo descompasso entre desvalorização histórica e expectativas futuras de investimento. Muitos moradores não sentiam, na altura da minha caminhada junto a Bianca, a pressão que hoje começa a tornar-se mais visível. As imagens e relatos recolhidos pela artista tornam palpável esse intervalo, no qual cotidianos aparentemente estáveis coexistem com um horizonte de transformação iminente.

O título do projeto *Aqui ninguém fica mal sozinho*, exposto na galeria OKNA (2019) e posteriormente na exposição online Materialidades Persistentes (2020) da qual fui curadora, foi retirado de uma frase ouvida em uma dessas visitas, e condensa esse universo de solidariedade que estrutura a vida comunitária e que frequentemente permanece invisível nos discursos urbanísticos. A abordagem de Bianca recusa estetizar a precariedade e aposta no encontro, no tempo partilhado, no caminhar que produz conhecimento situado. A sua prática aproxima-se do que Lefebvre (1991) e De Certeau (1998) identificam como parte do espaço vivido, uma forma de leitura espacial que emerge do uso, da circulação e das narrativas cotidianas, e não somente dos dispositivos técnicos de planejamento.

Ao restituir às ilhas a densidade das suas relações, o trabalho revela um território onde vínculos, vulnerabilidades e modos de vida persistem apesar das pressões externas. Mais do que descrever a realidade das ilhas, devolve ao Freixo a complexidade que os discursos oficiais tendem a simplificar.

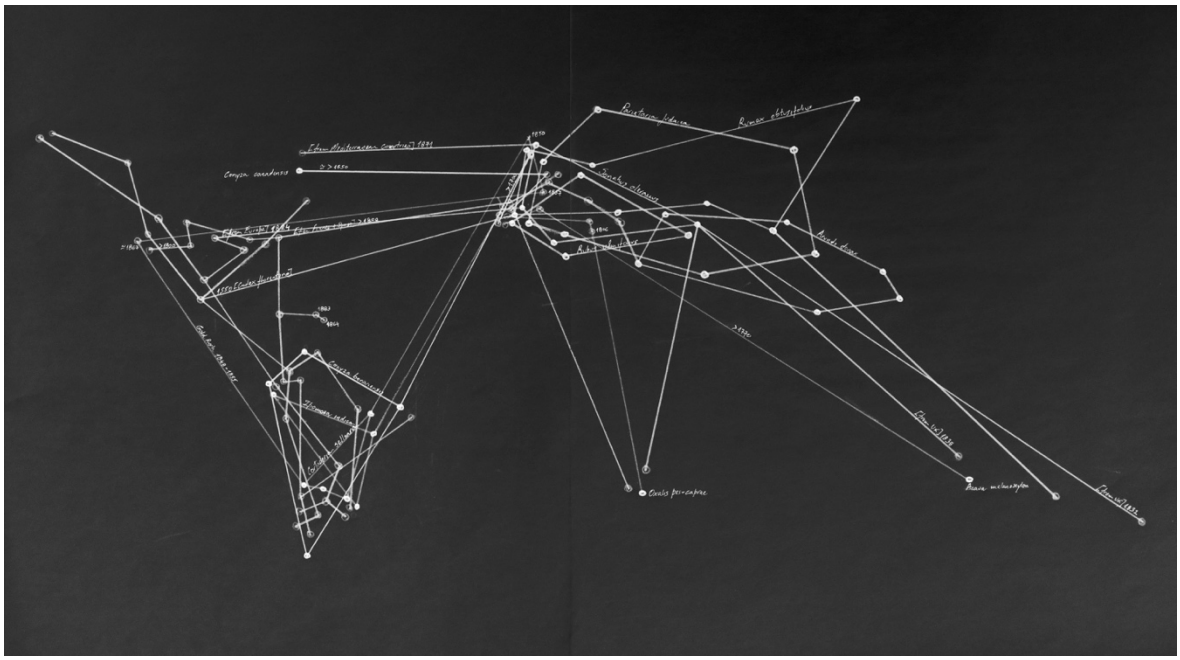


Figura 75. Histórias de Vegetação (...) (2019-2020) ⓒ Miguel Costa, 2020.

5.4.3 Ecologias ruderais em deslocamento: o Freixo como rede vegetal

O trabalho de Miguel Costa introduz uma nova camada na reflexão sobre as representações do Freixo ao mobilizar a cartografia como prática crítica. A partir de um levantamento de campo das plantas ruderais presentes na zona, o artista reconstrói as rotas históricas de circulação de cada espécie, produzindo um mapa relacional que liga o território local a geografias como a América Latina, o Norte de África, a Europa e o Sudeste Asiático. Em vez de delimitar fronteiras ou estabilizar a paisagem, esta cartografia expõe mobilidades humanas e mais-que-humanas que atravessam o Freixo muito antes da retórica de "sustentabilidade" associada à sua requalificação recente.

As espécies que hoje proliferam nos taludes ferroviários, nas margens da VCI ou nos vazios industriais abandonados — silvas, azedas, penachos, canas, bons-dias — raramente correspondem ao ideal imaginado da natureza "pura" ou estritamente "autóctone" (Costa, 2022). A sua presença deriva de múltiplos processos históricos de circulação vegetal, integrando espécies que acompanharam coleções botânicas e expedições naturalistas, que circularam nas rotas marítimas coloniais e que foram introduzidas de forma programada mediante práticas de jardinagem, experimentação agrícola ou políticas ornamentais. O mapa elaborado por Miguel Costa torna legíveis essas trajetórias, revelando a partir do Freixo uma cartografia ecológica híbrida e historicamente acumulada, que permite compreender as condições que permitiram a configuração atual da paisagem ruderal na região.

Esse gesto ganha particular relevância no contexto urbano contemporâneo, onde muitas dessas espécies são classificadas como "invasoras", "estrangeiras" ou "não nativas", categorias que ecoam imaginários de nação, fronteira e imigração (Stoetzer, 2022) e que refletem uma longa tradição de separar naturezas consideradas "legítimas" de formas de vida vistas como resíduos da cidade (p.52). Essa lógica de exclusão aproxima-se das críticas formuladas por autores que têm mostrado como os espaços ruderais e espontâneos constituem reservas fundamentais de diversidade e memória ecológica, justamente porque escapam às formas de planificação

paisagística e controle institucional. Clément (2004) descreve esses fragmentos como parte da Terceira Paisagem, entendida como o conjunto de espaços negligenciados produzidos pela própria organização do território, nos quais a evolução biológica permanece indecidida pela ausência de decisão humana. Para o autor, toda organização espacial gera áreas de abandono, que no contexto urbano correspondem aos terrenos à espera de afetação ou de implementação de projetos (p. 4-8). De forma convergente, Kowarik (2013) denomina esses corpos vegetais como Quarta Natureza, entendidos como ecossistemas urbanos espontâneos que, mesmo quando dominados por espécies não autóctones, não constituem sinal de degradação, mas expressam processos de auto-organização ecológica no contexto urbano (p.32-33). São essas as tramas vegetais com as quais o coletivo *Chance Ecologies*, discutido anteriormente, escolhe estabelecer alianças.

No Porto, porém, o mapeamento dessas espécies e as práticas de jardinagem conduzidas pela Câmara continuam a integrar políticas de erradicação alinhadas com estratégias transnacionais de controle vegetal (Costa, 2023; González et al., 2020), reforçando uma gestão paisagística que privilegia composições ornamentais previsíveis. Ao reconstruir as trajetórias históricas dessas plantas, o trabalho de Miguel Costa permite interrogar fronteiras entre natureza desejável e indesejada, revelando não apenas a circulação colonial que moldou a atual paisagem vegetal, mas também a precariedade das categorias que sustentam os regimes de ordenamento ecológico presentes em projetos urbanos como o futuro "distrito ecológico" do Freixo.

Em contraste com a sua exclusão, muitas das espécies cartografadas desempenham funções cruciais: regeneram solos perturbados, filtram partículas, retêm águas pluviais e fortalecem a resiliência de zonas abandonadas. Essa vitalidade aproxima-se do que Kennedy (2022) denomina "resiliência ruderal", um modo de funcionamento ecológico que sustenta a vida a partir do distúrbio, em ecologias urbanas marcadas por ruína e instabilidade. Nesse sentido, as plantas espontâneas tornam-se centrais para imaginar formas de adaptação urbana que escapam aos modelos normativos de planejamento. Ainda assim, estas contribuições

permanecem ausentes das políticas de sustentabilidade urbana, tanto no Freixo como em outros projetos, onde a valorização de uma natureza controlada e comercializável continua a sobrepor-se às ecologias ferais que cumprem grande parte das funções ambientais evocadas nos discursos oficiais.

Se os documentos urbanísticos e os projetos de reabilitação do Porto Oriental revelam redes de investimento transnacionais, as vegetações que persistem no Freixo testemunham, também elas, redes históricas de circulação, apropriação e manejo. As plantas que hoje se encontram no território resultam de camadas sucessivas de história ecológica e social: das espécies ornamentais introduzidas nas antigas quintas aristocráticas, concebidas como cenários de distinção; das ecologias espontâneas que brotam nas ruínas industriais e nos interstícios infraestruturais; dos jardins improvisados pelos moradores das ilhas; das hortas domésticas e de subsistência que persistem em Noêda; das zonas rurais e agrícolas ainda ativas; e, mais recentemente, da natureza estetizada que surge nos discursos de sustentabilidade e nas imagens dos novos *Eco-districts*.

Essas múltiplas formas de vegetação inscrevem no território relações diversas entre humanos e plantas, revelando que nenhuma paisagem é pura ou homogênea. São testemunhos materiais de deslocamentos coloniais, de práticas cotidianas de cuidado, de estratégias de sobrevivência, de lógicas de distinção social e de processos de mercantilização da natureza. A diversidade vegetal do Freixo condensa relações que atravessam extrações, perturbações, subsistências e ornamentos, compondo uma ecologia de camadas históricas e tensões contemporâneas.

É nesse cruzamento entre materialidade vegetal, deslocamentos históricos e disputas atuais sobre o futuro da zona que desenvolvi o meu ensaio visual, mapeando as tramas vegetais do Freixo. Ao observar as suas distribuições, vizinhanças e persistências, procurei evidenciar como estas ecologias emergentes configuram uma paisagem que não coincide com a imagem higienizada projetada pelos discursos de sustentabilidade, mas aponta antes para uma pluralidade de relações humano-vegetais que desafia os modelos estabilizados de natureza urbana.



Figura 76. *Frames* do vídeo *Tramas Ecológicas no Freixo: Heranças, Especulação e Insurgência Ruderal (2025*) que mostram, respectivamente, os mini-jardins que os moradores das ilhas criam no espaço público, os jardins das quintas remanescentes, a zona rural de Noêda, ameaçada pelo projeto de Alta Velocidade. ⓒ Beatriz Duarte, 2023.



Figura 77. *Frames* do vídeo *Tramas Ecológicas no Freixo: Heranças, Especulação e Insurgência Ruderal (2025*), evidenciando a presença de vegetação ruderal em muros, postes, tanques e no leito do rio na zona do Freixo. ⓒ Beatriz Duarte, 2023.

5.5 Mapeamento como instrumento crítico

As colaborações analisadas mostram que a representação visual e a prática situada podem operar como formas de mapear o território de maneira crítica. Em especial, o trabalho de Bianca torna visíveis dimensões que escapam às representações convencionais das ilhas, permitindo compreender, na escala do chão, como esses conjuntos habitacionais sustentam redes densas de vizinhança e acolhem uma diversidade de moradores cujos vínculos comunitários permanecem fortes, ainda que muitas vezes não estejam plenamente conscientes das pressões territoriais associadas às transformações em curso. Partindo dos mapeamentos de diagnóstico das ilhas, a artista reinscreve os pontos abstratos do diagrama com rostos, histórias e espaços vividos.

Também no caso de Miguel, o mapeamento funciona como instrumento crítico para revelar fronteiras vegetais móveis que inscrevem na paisagem heranças coloniais. Se a cartografia histórica serviu de suporte às navegações imperiais e instituiu uma perspectiva eurocêntrica sobre a organização do espaço global, um imaginário do século XVI que delimitou hegemonias, Estados e legitimou regimes de possessão e expropriação (Costa, 2022, p. 223), o mapa que o artista propõe para o Freixo desafia precisamente essas divisões geopolíticas. A sua cartografia evidencia como a paisagem ruderal da zona resulta de deslocamentos que subvertem as noções estabilizadas de fronteira, do autóctone e do exótico.

Ao abordar a arte como campo de experimentação crítica, Renata Marquez (2019) investiga o persistente fascínio pelo espectro do desconhecido inerente ao espaço, destacando o mapa como instrumento privilegiado dessa investigação. A autora interroga: “somos capazes de reconhecer abismos, guerrear contra dragões contemporâneos e delimitar novos territórios desejados? O que ganhamos e o que perdemos no caminho traçado pela ciência?” (p. 26-27). Marquez sustenta que, ao ser acionado criticamente na arte, o mapa pode desafiar a equivalência canônica entre

espaço e representação, uma matriz que legitima a noção de um *mapa-de-um-relato-só*. Em contraponto a essa estrutura hegemônica, que concebe a cartografia como instrumento de navegação preciso e espelho da realidade, a investigadora propõe aproximá-lo de uma lógica aberta e indeterminada. Desse gesto emerge a possibilidade de conceber a noção de um *mapa-como-relato-plural*, uma cartografia expandida que registra a tensão constitutiva entre o espaço inventariado e o espaço inventado.

Do mesmo modo que Bianca e Miguel mobilizam mapas como mote ou ferramenta de trabalho para a prática artística, outras práticas artísticas e curatoriais recorrem a essa ferramenta para evidenciar invisibilidades no tecido urbano. Em *This is Not an Atlas* (orangotango+, 2018), a contra cartografia é apresentada como uma ferramenta pedagógica que permite a diversos agentes, artistas, pesquisadores e comunidades, participarem ativamente na construção do saber geográfico. Cada mapa compilado no volume origina-se de encontros situados, como assembleias, caminhadas, oficinas, reivindicações, nos quais o ato de mapear se converte em uma experiência de aprendizado coletivo. Nesse processo, os participantes não apenas acessam informações espaciais, mas também as interpretam, modificam e reconfiguram. Essa dimensão experiencial ressoa com as reflexões de Gert Biesta (2017) sobre a educação, para quem o verdadeiro aprendizado ocorre quando os sujeitos, através da experiência, se encontram no mundo e assumem uma posição ativa nele (p. 37-39). Nesta perspectiva, a contra cartografia não visa apenas a expressão individual, mas cria os *encontros* que possibilitam um engajamento significativo com a realidade.

Em Portugal, a iniciativa *Escola dos Confins e dos Nenhures* (2021) corporizou essa dimensão inventiva e crítica, funcionando como uma plataforma de análise coletiva que explicitamente questiona a cartografia convencional. Concebido para mapear fronteiras invisíveis na cidade do Porto, o evento ativou cartografias por meio

de caminhadas, conferências e debates, reunindo artistas e pesquisadores para repensar o mapa como ferramenta crítica de comunicação e participação (Azevedo & Moreira, 2021). Nesse contexto, o coletivo Visões Úteis mapeou, através de caminhadas no território de Campanhã, as barreiras físicas, como muros, cercas e infraestruturas viárias, que condicionam deslocamentos e fragmentam o tecido urbano (Visões Úteis, 2021) que citamos anteriormente. Paralelamente, o coletivo Pedra no Rim propôs uma cartografia baseada na recolha de objetos encontrados no chão, traçando um roteiro onde cada elemento carrega um significado social e histórico (Pedra no rim, 2021). Por meio de tais ações, ativam-se percepções do território ausentes nas linguagens abstratas dos planos urbanos e o mapa deixa de ser um produto para se tornar uma ferramenta de pensamento coletivo, negociação de sentidos e produção de visibilidades, consolidando-se como um "lugar de problematização das relações sociais" (Azevedo & Moreira, 2021, p. 17).

No Freixo, a sobreposição entre o traçado projetado do TGV e a cartografia atual, por exemplo, evidencia como a nova infraestrutura transforma o território de modo direto e indireto. Embora o traçado não incida formalmente sobre todas as habitações de Noêda, ele atravessa áreas de pastagem e parcelas agrícolas adjacentes, incluindo parte das hortas, reconfigurando o uso do solo e fragmentando continuidades ecológicas e sociais. A futura via estruturante prevista junto à comunidade intensifica esse efeito, produzindo pressões que ameaçam a permanência das práticas existentes pela valorização fundiária, aumento do tráfego, alteração das dinâmicas de mobilidade e transformação da relação cotidiana com a terra. Os mapas justapostos funcionam, assim, como testemunhos críticos: tornam visível um processo de apagamento espacial que o planejamento urbanístico tende a simplificar, por vezes não apresentando planos para mitigar os efeitos da expulsão sobre essa zona estabelecida.



Figura 78. Vista aérea do Freixo com marcação em linha verde destacando áreas rurais e zonas de horta presentes no território de Noêda. ⓒ Beatriz Duarte, 2025, com base em *Google Earth*. **Figura 79.** Vista aérea do Freixo com sobreposição do projeto de requalificação associado à linha de alta velocidade (TGV) proposto por Joan Busquets. ⓒ Beatriz Duarte, 2025, com base em *Google Earth*.

Nas seções anteriores vimos que a invisibilidade no mapa pode operar como apagamento estratégico, mas a justaposição cartográfica também oferece um caminho para práticas de contra cartografia. Imani Jacqueline Brown (2022), ao tratar de contextos de destruição ambiental, aponta que os mapas podem funcionar como testemunhos ecológicos, revelando os efeitos cumulativos do extrativismo, expondo disparidades e deslocamentos impostos por forças corporativas e políticas (p. 36-38). No capítulo 2, essa lógica tornou-se evidente no *YES Project*, ao tornar visível a escala da cicatriz deixada pela refinaria Hydro Alunorte, no Pará. Para além disso, a sobreposição cartográfica no Freixo, também funciona como uma operação capaz de tornar legíveis forças que, no território, operam por transformações silenciosas.

Se historicamente o mapa tem sido um instrumento governamental para representar, projetar e induzir realidades, essa mesma capacidade projetiva, ou de "criação de mundos", do binômio inventariar e inventar proposto por Marquez (2019), pode ser ressignificada como um dispositivo para revelar camadas de memória, evidenciar controvérsias do espaço vivido e esboçar futuros possíveis. Como refere o coletivo Iconoclasistas, "a utilização crítica de mapas, em contraste com o seu uso hegemônico, gera instâncias de troca coletiva, promovendo narrativas e representações que disputam e impugnam aquelas impostas por instâncias institucionais"[25] (Risler & Ares, 2013, p. 07). Nesse sentido, a iniciativa do Mapeamento Coletivo do Freixo que propus partiu da premissa de que, para além dos *masterplans* ou dos mapas históricos, seria possível reunir participantes de diversas disciplinas para criar uma arena de leitura partilhada, onde múltiplas camadas e conhecimentos espaciais, sociais, culturais, históricos, afetivos, infraestruturais, ecológicos, pudessem ser colocadas em relação e discussão sobre a zona, também como instrumento de imaginação política sobre seus futuros.

[25] Tradução do original: *"La utilización crítica de mapas, en cambio, apunta a generar instancias de intercambio colectivo para la elaboración de narraciones y representaciones que disputen e impugnen aquellas instaladas desde diversas instancias hegemónicas."* (Risler & Ares, 2013, p. 07)

5.5.1 Mapeamento Coletivo do Freixo

O *workshop* de Mapeamento Coletivo do Freixo foi realizado no âmbito do encontro *The Oblique Think Tank #02: Heritage, Rubbish, Fetish? Curating Territorial Conundrums* (2020)[26], organizado por Inês Moreira e que reuniu curadores, arquitetos, historiadores e artistas em torno de projetos dedicados a "enigmas territoriais": espaços urbanos marcados por tensões sociais, ambientais e patrimoniais, frequentemente negligenciados ou em processo de reconfiguração. O evento centrou-se em problematizar as classificações atribuídas a esses territórios e suas arquiteturas: seriam patrimônios, resíduos ou fetiches? Sob essa perspectiva, a iniciativa destacou que os valores conferidos a um espaço são intrinsecamente situados, variando conforme os agentes que os interpretam e neles atuam.

Nos primeiros dias do encontro, discutiram-se metodologias e perspectivas sobre os territórios em análise, transitando de uma escala global para um foco específico no Porto Oriental e no Freixo. Essas reflexões foram posteriormente compiladas na publicação Curadoria de Enigmas Territoriais + Incursões ao Porto Oriental (Moreira, 2022). O *workshop* foi concebido como a atividade final, buscando extrapolar a função tradicional do mapeamento como ferramenta de representação e transformá-lo em um dispositivo mediador, explorando a experiência do território como estratégia para reconfigurar os modos de representação espacial.

O *workshop* contou com uma etapa inicial de apresentação, conduzida por Cláudia Figueiredo e Susana Medina, integrantes do grupo artístico Circolando (que

[26] Mapeamento Coletivo do Freixo [*workshop* de mapeamento conduzido por Beatriz Duarte], realizado no encontro *The Oblique Think Tank #02: Heritage, Rubbish, Fetish? Curating Territorial Conundrums* (2020), organizado por Inês Moreira. A atividade reuniu curadores, arquitetos, historiadores e artistas em uma leitura crítica do território do Freixo, com a participação de Almudena Martín, Ana Carvalhosa, Ana Lino, Beatriz Takahashi, Bernardo, Bianca Stanea, Cláudia Figueiredo, Flora Paim, Luís, Maria da Luz Sampaio, Mariana Morais, Martín Hernández Molín, Maximino, Michael Aragão, Miguel Costa, Patrícia Coelho, Pedro Cunha, Pedro Figueiredo, Sérgio Pereira e Susana Medina, resultando em mapeamentos processuais e discussões coletivas (Duarte, 2022b)(ver Apêndice H).

ocupa o CACE Cultural no Freixo), além das artistas Bianca Stanea e Flora Paim. Cada uma compartilhou brevemente suas pesquisas e práticas desenvolvidas no território, contextualizando a diversidade de abordagens que informam suas leituras. Essas artistas atuaram como facilitadoras, acompanhando os três grupos formados entre os participantes, que tiveram liberdade para escolher com qual equipe desejavam colaborar.

Na segunda etapa, foi realizada uma análise coletiva de um mapa de satélite da região, na qual os participantes identificaram algumas das arquiteturas e infraestruturas mais emblemáticas da zona. Esse exercício foi acompanhado pelo uso de fotografias do território, que serviram como referência visual para ampliar a compreensão das dinâmicas espaciais. Posteriormente, os grupos se dedicaram a uma leitura analítica, utilizando uma matriz inspirada em modelos de planejamento estratégico, que categorizava elementos do Freixo em termos de potencialidades, oportunidades, fraquezas e ameaças (ver Apêndice C1). Foi dada liberdade para que reinterpretassem ou subvertessem essa estrutura conforme suas percepções do espaço, promovendo uma reflexão sobre os limites dessas metodologias na abordagem de territórios complexos.

A resistência inicial ao enquadramento padronizado evidenciou a dificuldade de reduzir o território a categorias rígidas. Alguns grupos apontaram elementos que surgiam simultaneamente como potencialidade e ameaça, ou como oportunidade e fraqueza, revelando como as qualificações dependiam das posições, experiências e expectativas de cada participante. Essa impossibilidade de estabilizar significados desencadeou um debate sobre a forma como esses instrumentos tendem a impor leituras unívocas, simplificando conflitos, apagando ambivalências e desconsiderando que, no Freixo, quase tudo é vivido de modo desigual por diferentes atores. Discutiu-se ainda como modelos desse tipo, ao pretenderem neutralidade, acabam por produzir consensos artificiais, afastando-se das tensões e incertezas que caracterizam territórios marcados por transformações rápidas e pressões externas. A fricção tornou-se produtiva, permitindo que os participantes subvertessem o modelo e, ao fazê-lo, evidenciassem justamente aquilo que ele não era capaz de representar.



Figura 80. Atividade do mapeamento coletivo com participantes manipulando símbolos sobre a planta da cidade. Ⓒ Tiago Liberdade, 2020.



Figura 81. Sessão de trabalho coletivo dedicada à análise e discussão de elementos do território representados na planta. © Tiago Liberdade, 2020. **Figura 82.** Detalhe do processo de marcação e distribuição de símbolos durante o exercício de leitura territorial. © Tiago Liberdade, 2020.

O processo de mapeamento foi enriquecido pela diversidade dos participantes, que trouxeram diferentes experiências e relações com o território. Enquanto alguns possuíam um conhecimento aprofundado sobre a história do Freixo, outros eram agentes ativos da comunidade, envolvidos em práticas artísticas ou projetos locais. Havia ainda aqueles que conheciam a área por curiosidade ou que estavam em contato com a região pela primeira vez. Essa convergência de diferentes percepções possibilitou a construção de um mapeamento no qual as experiências individuais foram compartilhadas e tensionadas em uma leitura coletiva. Para estimular a troca de ideias, foram utilizadas perguntas disparadoras (ver Apêndice C2), abordando temas como espaços públicos e atividades coletivas, cultura e identidade local, comércio e economia, mobilidade e transporte, segurança e infraestrutura urbana, meio ambiente e limpeza, condições habitacionais, resistência, gentrificação e desenvolvimento urbano.

A dimensão visual e material do exercício foi um aspecto fundamental para a construção das leituras territoriais. Suportes gráficos e visuais, como bases cartográficas, ícones (ver Apêndice C3), *post-its*, canetas e linhas, permitiram integrar uma camada estética e simbólica ao mapeamento, reforçando sua função também como um dispositivo de mediação espacial. Os ícones utilizados não possuíam significados fixos, sendo ressignificados pelos participantes conforme suas interpretações do território.

O resultado desse processo foram três cartografias distintas, apresentadas e discutidas coletivamente ao final da atividade. A construção dos mapas-síntese teve como objetivo condensar as estratégias e possibilidades de apropriação futura da área, articulando visões coletivas sobre sua transformação. As abordagens dos grupos variaram entre propostas pragmáticas, voltadas para soluções urbanísticas concretas, e reflexões mais especulativas, que imaginavam alternativas para a gestão do território a partir de seus fluxos sociais, culturais e ecológicos. Os temas abordados incluíram turismo, patrimônio, cultura, acessibilidade, cidadania e permeabilidade urbana.





Figura 83. Mapeamento produzido pelo Grupo #01: O Palimpsesto Histórico. ⓒ João Lima, 2020.
Figura 84. Mapeamento produzido pelo Grupo #02: Governança e os Agentes Privados. ⓒ João Lima, 2020.



Figura 85. Mapeamento produzido pelo Grupo #03: O Nó Cultural e a Vitalidade Emergente. ⓒ João Lima, 2020.

5.5.1.1 Grupo #1: O Palimpsesto Histórico

Este grupo, composto majoritariamente por participantes com conhecimento profundo da área, propôs uma ressignificação do turismo. Em vez de vê-lo apenas como uma ameaça, sugeriram uma rota cultural que valoriza as justapostas camadas temporais do Freixo, desde as "ilhas" (bairros sociais) e quintas remanescentes até os monumentos da era industrial, como a Central Termoelétrica e a fábrica da Moagens Harmonia. A proposta articula-se em torno da conexão deste patrimônio, incluindo a casa de Aurélio da Paz dos Reis e antigas linhas férreas, criando uma narrativa integrada. Para viabilizar esta visão, o grupo identificou a melhoria da conectividade viária, nomeadamente com a nova ponte Porto-Gaia e a reativação de vias internas, como fatores críticos. Apesar do potencial, alertaram para fragilidades como a fragmentação urbana e a pobreza, e para ameaças como a pressão imobiliária e a especulação, defendendo políticas de proteção patrimonial voltadas para um desenvolvimento inclusivo.

5.5.1.2 Grupo #2: Governança e os Agentes Privados

A leitura deste grupo se concentrou na estrutura de poder que modela o território, reconhecendo o papel central de grandes empresas como a Mota-Engil e a EDP. A proposta é a de um modelo de governança que media de forma transparente os interesses privados e públicos, evitando que os primeiros se sobreponham às necessidades da comunidade. O plano visava converter ambiguidades espaciais, como vazios urbanos, topografia acidentada e barreiras infraestruturais, em oportunidades, propondo miradouros naturais, aproveitamento energético e hortas comunitárias. Inspirados pelo modelo do Centro Cultural STOP[27], sugeriram a criação

[27] O Centro Cultural Stop é um antigo centro comercial do Porto que, ao longo de mais de duas décadas, foi sendo transformado por centenas de músicos, artistas e produtores culturais num espaço coletivo de criação único. As antigas lojas deram lugar a estúdios, salas de ensaio e oficinas onde se

de um polo cultural que reative edifícios pós-industriais. As diretrizes incluíam densificação seletiva, melhoria da mobilidade e, crucialmente, mecanismos de monitoramento contínuo para mitigar a gentrificação e garantir a inclusão social.

5.5.1.3. Grupo #3: O Nó Cultural e a Vitalidade Emergente

Adotando uma abordagem especulativa, este grupo encarou as ruínas industriais e as ilhas não como sinais de decadência, mas como marcos de resistência e vitalidade. A sua estratégia, *bottom-up*, posiciona o CACE Cultural (ocupado pelo grupo Circolando) como um núcleo catalisador de um ecossistema cultural expansivo. A proposta valoriza as práticas artísticas existentes e propõe a reapropriação gradual de infraestruturas ociosas para construir novas memórias. Identificaram como oportunidades a localização ribeirinha e o debate urbanístico em curso, mas alertaram para fragilidades como o isolamento causado por vias rápidas e a baixa pressão social organizada. As principais ameaças apontadas foram a mercantilização do espaço, a proliferação de alojamento local (como os *Airbnbs*) e a gentrificação, defendendo um modelo de requalificação que fortaleça a identidade cultural existente.

---

desenvolveram projetos artísticos que marcaram a cena musical portuense, fazendo do edifício um símbolo da criatividade local. Apesar do reconhecimento que conquistou, o espaço passa por pressões constantes de ordem legal, urbanística e de segurança, que colocam em risco a continuidade da atividade artística no imóvel, cuja solução depende de decisões políticas e da garantia de condições dignas para os seus utilizadores.



Figura 86. Intervenção gráfica aplicada num poste junto ao terreno de obras da Central Termoelétrica do Freixo.

ⓒ Beatriz Duarte, 2021



CAPÍTULO 6
ARQUINHO

Figura 87. Fábrica do Arquinho. ⓒ Beatriz Duarte, 2023.



Figura 88. Registro no Arquinho após a performance de Ana Rocha, durante o *Takeover* do Arquinho, na antiga nave de tingimento de tecidos da fábrica. ⓒ Beatriz Duarte, 2023.

6.1 Arquivos da Fábrica do Arquinho: ruína, fabulação e entropoética curatorial

Este capítulo apresenta a investigação curatorial e artística desenvolvida na Fábrica do Arquinho, antiga unidade têxtil situada na zona de Couros, em Guimarães. Mais do que um estudo histórico, a proposta explora criticamente a ruína como lugar de memória e criação, ativando a pergunta: de que modo a ruína da Fábrica do Arquinho, pensada como arquivo expandido, permite outras formas de leitura, escuta e escrita do espaço?

Em vias de se tornar um centro tecnológico de ensino e investigação têxtil e aeroespacial, a fábrica configura um caso emblemático de transição: mais do que um vestígio histórico, ela performa as transformações nos modelos industriais, entre técnicas e regimes de uso. Inserida em um território marcado por processos intensos de patrimonialização da indústria, o Arquinho participa de uma narrativa que celebra a herança fabril como origem de progresso e ativo turístico, ao custo de silenciar outras camadas da história.

A pesquisa parte dessas lacunas e silêncios e as assume como ponto de partida metodológico e campo de invenção. A ruína é convocada não apenas como objeto de análise, mas como método: uma forma de escavação, de leitura e de escrita que atravessa o visível e o latente, a memória e o projeto, o chão e o cosmos. Nesse sentido, práticas espaciais foram propostas na fábrica, os *Takeovers* do Arquinho e Pontuando Entropias, para ensaiar a ativação do lugar como um arquivo vivo e instável. O objetivo não era representar o passado de modo nostálgico ou fixo, mas experimentar práticas que cruzam sensorialidade, documentos e fabulações como formas de construção de memória.

Essas intervenções marcam a construção do meu próprio arquivo, uma escrita situada sobre o Arquinho que se configura como uma prática curatorial. Trata-se de uma escrita que articula documentos históricos, imagens de arquivo, experiências

sensoriais e fabulações críticas em torno das relações entre indústria, ecologia, trabalho e passado colonial. Uma escrita que interroga o que está em jogo ao converter uma ruína têxtil em um centro de pesquisa aeroespacial, e acompanha as novas espacialidades e formas de extrativismo inscritas nessas transições. Nesse gesto, o Arquinho é lido como ponto de inflexão onde a memória fabril, o rio subterrâneo, as trabalhadoras têxteis, a monumentalização da chaminé e os circuitos do capital tecnológico se entrelaçam. A escrita, nesse contexto, opera como montagem e faz o Arquinho reverberar com outras geografias: desde as águas ácidas e minerais de Rio Tinto, na Espanha, que registram séculos de exploração, até as ruínas produzidas pela indústria europeia no Sul Global.

O capítulo aborda três eixos temáticos centrais: (1) o contexto urbano e político do Arquinho, que fundamenta a pesquisa; (2) as ações curatoriais desenvolvidas nos projetos *Takeovers* e Pontuando Entropias, juntamente com as abordagens metodológicas adotadas e seus desdobramentos; (3) a escrita do espaço elaborada no decorrer do processo investigativo.



Figura 89. Arco de entrada da fábrica do Arquinho com as iniciais AL, do seu fundador Antonio Lima, ⓒ Beatriz Duarte, 2023. **Figura 90.** Edifício administrativo da fábrica, ⓒ Beatriz Duarte, 2023. **Figura 91.** Entrada para os primeiros pavilhões de produção da fábrica, tomado por plantas ruderais ⓒ Beatriz Duarte, 2023. **Figura 92.** Abrigo improvisado, de madeira e chapas metálicas de apoio às obras de reabilitação circundantes à fábrica e de apoio a escadas, baldes e picaretas ⓒ Beatriz Duarte, 2023.

6.2 Paisagem da/em fabricação

É outono em Portugal quando se inicia a pesquisa sobre a Fábrica do Arquinho. Ao cruzar a entrada, o arco em pedra, adornado com as iniciais “AL”, impõe-se na paisagem e reafirma o nome do seu fundador: António Lima. A robustez da pedra e os ornamentos não eram apenas suporte estrutural: simbolizavam também estatuto e permanência. Granito exposto, janelas redondas e volumes imponentes compunham uma arquitetura que era, ao mesmo tempo, máquina produtiva e signo visual de poder industrial. O portão metálico, enfeitado com engrenagens, permanece entreaberto e revela fragmentos do interior, como se convidasse à entrada.

As paredes principais da fábrica ainda se sustentam com certa dignidade, revelando a resiliência de uma arquitetura moldada pela repetição do trabalho. Nas camadas do edifício, lê-se o arquivo material das adaptações técnicas, da pedra e madeira às treliças metálicas e ao concreto armado. Apesar da aparência estável, a fábrica carrega a efemeridade do próprio sistema industrial, pensado para durar apenas enquanto servisse à lógica da produção. Como muitas arquiteturas fabris, sua vocação era adaptar-se, expandir-se ou desaparecer conforme as exigências tecnológicas.

A espacialidade do conjunto revela os programas que o ativaram: de um lado, os pavilhões de produção, dedicados às diversas fases do processo fabril, hoje em ruínas, com coberturas desabadas que deixam o céu à mostra. De outro, o edifício administrativo, que se destaca pelo teto alto, pelos detalhes em madeira e pelos elementos decorativos ainda preservados, que evidenciam a separação simbólica entre o trabalho manual e as funções de gestão técnica e econômica.

Próximos ao portão, trabalhadores da construção civil movimentam sacos de cimento e repousam sob um abrigo improvisado, construído com madeira reaproveitada e chapas metálicas. O abrigo, precário, mas funcional, contrasta com

a solidez dos edifícios da fábrica, oferecendo sombra e apoio às ferramentas — escadas, baldes, picaretas. A justaposição de ruína e canteiro de obras revela camadas mais amplas de transformação urbana, nas quais o passado industrial é reconfigurado por novas dinâmicas econômicas e simbólicas. A antiga fábrica funciona como depósito de obra e suporte logístico para outro tipo de construção: a da cidade em fabricação.

Desde a primeira visita, sabia-se que aquele espaço seria transformado no futuro Centro de Engenharia Aeroespacial e de Inovação em Materiais Fibrosos e Compósitos (*Fibrenamics*), como também que estava prestes a integrar a oficialização do patrimônio têxtil como herança global. A fábrica metamorfoseia-se novamente, agora sob uma lógica especulativa, tecnológica e memorial. A chaminé, intacta, vira monumento, e os vestígios arquitetônicos parecem carregados de outra energia, de outra gravidade. O espaço, antes centrado no chão e no tecido, orienta-se agora para o céu, para a fibra tecnológica e para o cosmos. Da terra ao além da terra: uma trajetória que encena o deslocamento da industrialidade ao que se denomina pós-industrialidade, do mecânico ao imaterial, do humano ao pós-humano.

No entanto, enquanto projeta futuros, o Arquinho também se afirma no presente. Objetos encontrados indicam que outros usos se instalaram ali nesse tempo do entre. A vegetação prolifera, ocupando fissuras, rompendo muros, borrando os limites entre o dentro e o fora. Heras se emaranham nas estruturas, invadindo o espaço que antes era reservado à técnica. O lugar insiste em se reescrever.

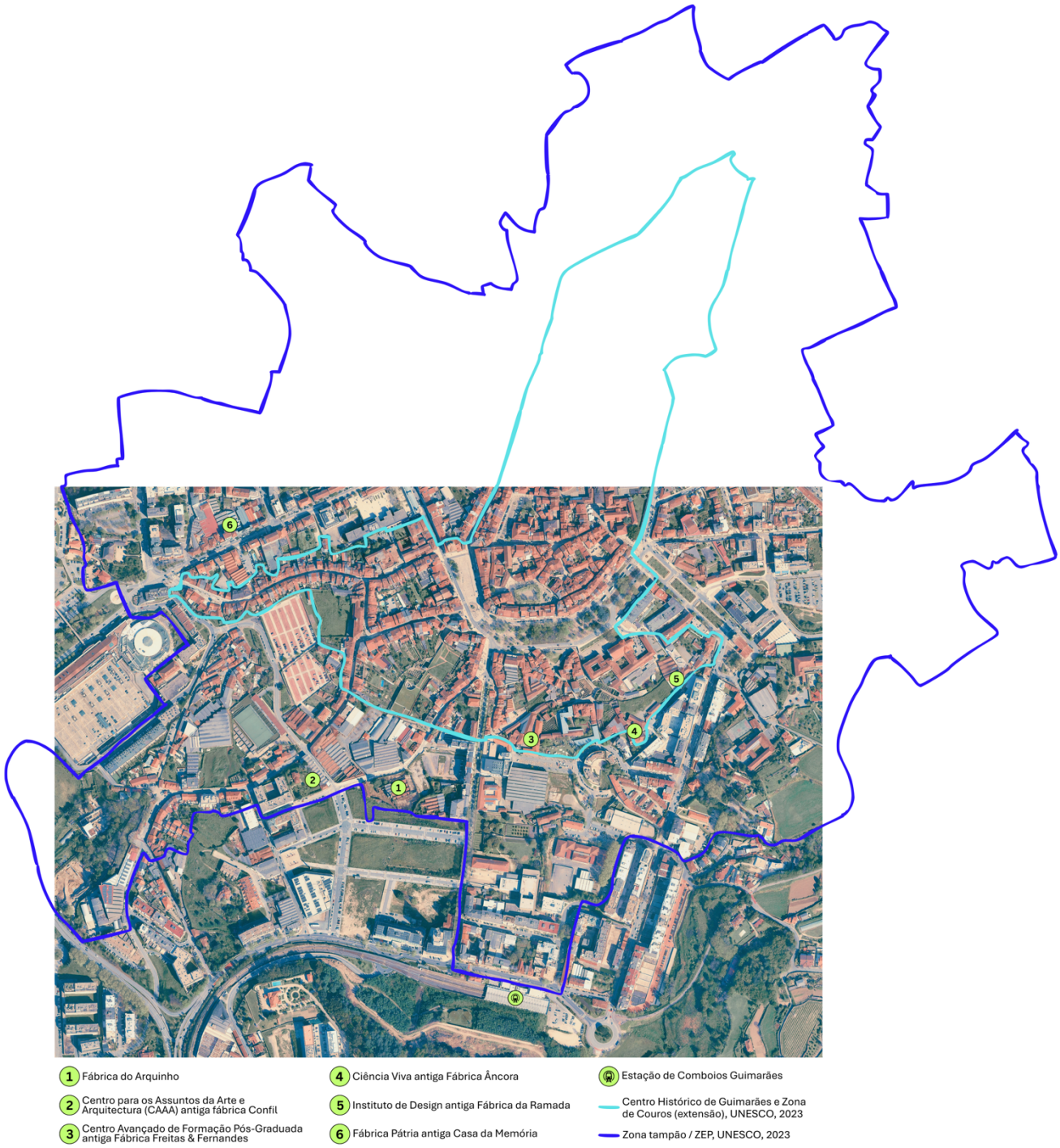


Figura 93. Mapa da implantação das antigas fábricas de Guimarães e suas novas funções culturais e educativas com delimitação do Centro Histórico e da Zona de Couros (extensão), Patrimônio Mundial da UNESCO. ⓒ Beatriz Duarte, 2024, com base em *Google Earth*.

6.3 Contexto urbano e político da fábrica do Arquinho

A ruína-canteiro do Arquinho está inserida na zona da Caldeiroa, na cidade de Guimarães, Portugal, um território contíguo à Zona de Couros, que desde os séculos medievais concentrou atividades de curtumes e, mais tarde, consolidou-se como polo fabril da cidade, especialmente com o avanço da indústria têxtil (Rodrigues, 2021, p. 139).

Como sublinha Paula Nogueira (2020a), com a desindustrialização do Vale do Ave houve uma ruptura tanto produtiva quanto documental: arquivos empresariais dispersaram-se, objetos quotidianos desapareceram[28] e, no lugar, o tecido arquitetônico passou a funcionar como principal vestígio da trajetória fabril. Hoje, os tanques de curtimenta, as chaminés, os secadouros e as casas operárias compõem um patrimônio industrial disperso nessa zona da cidade, a ancorar a morfologia urbana à memória da indústria.

Desativadas, as fábricas passam a ser revalorizadas como recursos simbólicos, turísticos e formativos, em uma viragem que Rodney Harrison (2013a) considera como uma transformação característica da modernidade tardia: o deslocamento do patrimônio das coleções documentais para paisagens e estruturas obsoletas inteiras, convertidas em componentes centrais de uma nova "economia da experiência" turística. Esse processo está diretamente ligado à globalização do patrimônio e à ampliação de seus critérios de valoração. Em Couros, tal deslocamento manifesta-se de modo emblemático na inclusão da Fábrica do Arquinho na zona tampão da mais recente ampliação da zona de proteção da UNESCO, formalizada em 2023 como patrimônio industrial (UNESCO, 2023). A medida alarga os limites anteriores, centrados na arquitetura medieval do centro

[28] São poucos os casos como a fábrica do Castanheiro, a Companhia de Fiação e Tecidos de Guimarães e a Fábrica do Moinho do Buraco que possuem um arquivo documental estabilizado em Guimarães.

histórico (protegido desde 2001), a reconhecer o tecido fabril como parte oficial da memória urbana e das práticas produtivas do passado.

Essa nova inscrição patrimonial alinha-se a modelos de *culture-led regeneration* e busca projetar Couros como referência internacional em reabilitação patrimonial, turismo cultural e inovação urbana. Dentre as fábricas convertidas, a Ramada, a Âncora e a Freitas & Fernandes passaram a operar como centros de ciência, design e formação avançada. A fábrica Confil tornou-se o CAAA (Centro para os Assuntos da Arte e da Arquitectura); a fábrica de plásticos Pátria, abriga hoje a Casa da Memória (Neiva, 2018) . Tais transformações integram políticas de regeneração por adaptação, comum a tantos projetos urbanos sobre espaços desindustrializados, que transformam o edificado, reescrevendo-o como novo vetor de desenvolvimento econômico, científico e simbólico (Rodrigues, 2021, p. 137) . A herança industrial é igualmente impulsionada pela valorização do turismo industrial, que incentiva a visita às estruturas ainda ativas nas áreas periféricas da cidade (Município de Guimarães, s.d).

Desde os anos 2000, iniciativas como o plano CampUrbis (2007), fruto da parceria entre a Câmara Municipal de Guimarães e a Universidade do Minho, reforçaram a regeneração urbana ao explorar o potencial da universidade para dinamizar a economia local, atrair empresários e fixar uma "população criativa". O plano transforma a Zona de Couros no "Bairro C", centrado em Cultura, Criatividade, Conhecimento e Ciência, com infraestrutura voltada à experimentação artística, tecnológica e educativa. Além disso, a escolha de Guimarães como Capital Europeia da Cultura (2012) consolidou a cultura como motor de regeneração, atraindo investimentos e projeção internacional à cidade e suas heranças.

A Fábrica do Arquinho torna-se um desses casos. Sua reconversão em centro de investigação dedicado a têxteis técnicos e à engenharia aeroespacial, alinha-se na aposta da Universidade e do conhecimento como catalisador das transformações do tecido urbano e indica não o desaparecimento da indústria, mas sua reconfiguração sob novas bases científicas, simbólicas, materiais. O projeto de reconversão do

edifício passou por um concurso público de arquitetura, vencido pelo escritório AND-RÉ *Architecture*, atualmente responsável pelo desenvolvimento da proposta do futuro *Tech_G* (AND-RÉ, 2023).

6.4 Ruína em suspensão: abertura metodológica

Embora já integrada a planos de reconversão urbana, a Fábrica do Arquinho permanecia, no momento da pesquisa, como um dos poucos edifícios fabris ainda não transformados na zona de Couros. Sua condição de suspensão, entre ruína e projeto, ativava o que Svetlana Boym (2017) define como "embaraço epistemológico": uma hesitação diante de vestígios que não se ajustam (ainda) aos esquemas narrativos convencionais (p.57-68). Sem um arquivo estruturado e fora dos circuitos oficiais de memória, o espaço habitava uma zona de latência que tornava a ruína um campo de experimentação para interrogar o que se guarda, o que se esquece e o que ainda pode ser imaginado a partir do que resta.

Durante sua operação, as fábricas obedecem a uma lógica de controle e previsibilidade, articulando corpos, técnicas e objetos sob uma racionalidade produtiva. Essa estrutura remete à própria lógica do arquivo institucional: ordenado, hierárquico, domesticado. Com o colapso dessas redes, como analisa Tim Edensor (2005), dissolvem-se também os sentidos funcionais e simbólicos dos elementos que compunham esse sistema. A ruína industrial rompe os códigos técnicos, suspende as funcionalidades e inaugura uma lógica entrópica que desorganiza o espaço e libera seus elementos para outras associações.

Diferentemente da patrimonialização que fixa sentidos e consolida arquivos, o espaço fabril em ruína sugere outro caminho: um fazer metodológico baseado na escuta, na deriva, na fabulação e na atenção ao que é residual. Em vez de conservar para explicar, trata-se de habitar a instabilidade como princípio de criação e conhecimento. O arquivo deixa de ser um repositório fechado e se reconfigura como matéria viva.

No Arquinho, essa convivência improvável de tempos, materialidades e usos torna o arquivo do espaço instável e múltiplo, feito de sobreposições e desarranjos que, como sugere Ruibal (2019, p. 96), são particularmente reveladores do mundo contemporâneo, ao se apresentarem como justaposições fragmentárias mais adequadas à sua compreensão do que tentativas de recomposição totalizante do passado. Um arquivo que migra do armário de documentos para a rachadura na parede, para o som do vento na viga enferrujada, para o solo coberto de folhas e ferramentas esquecidas.

Proponho aqui o conceito de *entropoética*: uma prática que articula *entropia* (força de dispersão, desgaste, acaso) com *poiesis* (ação inventiva de criar forma, gesto de composição sensível e imaginação). Essa abordagem, atravessada por uma ética do cuidado e da escuta, convida à colaboração com o mais-que-humano, seres ruderais, fungos, poeiras, sons e resquícios tornam-se também autores da escrita do espaço. A escrita, nesse contexto, não busca ordenar, mas acompanhar: tornar-se permeável ao que ainda vibra, mesmo depois da obsolescência.

Essa abertura metodológica surge também como resposta às limitações do arquivo industrial convencional, que tende a cristalizar narrativas lineares sobre o passado produtivo e a encerrar os espaços desindustrializados em lógicas de conclusão ou obsolescência. Mais do que resistir a esse modelo, propõe-se re-coreografar as formas de representar a história e os próprios modos de arquivar esses lugares.

No Arquinho, essa abordagem se materializa nos encontros dos *Takeovers do Arquinho* e do projeto *Pontuando Entropias*, bem como na minha própria escrita: uma arqueologia menor, multiespécie, que transforma instabilidade e improviso em método e forma de escuta. Como o corpo (que olha, toca, respira o pó) e a ruína participam da escrita desse arquivo? Que gestos podem arquivar? Que histórias o espaço ainda permite contar? Essas e outras perguntas fundamentam as práticas coletivas.



Figura 94. Perspectiva do interior de um edifício da antiga fábrica do Arquinho, com vista para o arco de entrada e um dos pavilhões. Guimarães, Portugal. ⓒ Beatriz Duarte, 2023.



Figura 95. Registro da obra de Cristianne Melo no *takeover* do Arquinho, 2023. À esquerda, frasco com elementos coletados e fotografia instantânea. À direita, o mesmo frasco um ano depois, com a imagem parcialmente desfeita. ⓒ Cristianne Melo, 2023, 2024.

6.5 *Takeovers* do Arquinho: arquivo entropoético como investigação curatorial

Os *Takeovers* do Arquinho consistiram em dois encontros de campo realizados na ruína da antiga fábrica têxtil, com os artistas-pesquisadores Ana Rocha, Cristianne Melo, Flora Paim e Martín Hernández Molín. Mais do que visitas ou ações isoladas, a iniciativa configurou-se como uma investigação curatorial situada para experimentar métodos de arquivo do espaço. Os *Takeovers* operaram como ensaio aberto de formas de escuta, montagem e coabitação com os fragmentos e presenças que compõem a fábrica do Arquinho em sua condição de suspensão.

Para orientar a ação coletiva, elaborei o *Mapa de Inquietações*, um documento enviado aos artistas por e-mail antes dos encontros. O material reunia recortes textuais e visuais, ortofotos de satélite, notas de campo, diagramas e um conjunto de perguntas que visavam expandir as possibilidades de atenção ao espaço. As questões destacavam a condição intersticial do Arquinho, entre o passado fabril e um futuro aeroespacial, bem como seu estado entrópico; enfatizavam ainda a presença de elementos mais-que-humanos, como as plantas, o rio e o ar, além da chaminé a ser preservada como fetiche patrimonial. Perguntava-se, por exemplo: “Seria a ruína o próprio arquivo?”, “O que restou do rio invisível?”, “O ar carrega parte da história do edifício?”, “Como se narra um edifício-paisagem em transformação?”, “O que diriam as árvores se estivéssemos dispostos a ouvi-las?”.

Propunha-se um campo investigativo partilhado que deslocasse expectativas e convidasse à deriva, à escuta multissensorial e à fabulação especulativa: um convite à montagem de um arquivo ativado por fragmentos, sons, detritos e relações emergentes. Cada artista foi incentivado a mobilizar seus próprios métodos para responder ou tensionar as inquietações a partir desse material. O objetivo não era representar a ruína de forma fiel ou documental, mas experimentar modos de arquivar-com, incorporando uma dimensão fenomenológica.



Figura 96. Mapa de Inquietações que reúne fotografias realizadas durante a visita ao espaço, recortes de jornal e dados de investigações sobre o local, além de registros fotográficos de pesquisadoras como Maria João Lima da Silva e reflexões surgidas após as primeiras visitas. © Beatriz Duarte, 2023.

Alguns dos artistas eram também pesquisadores de doutorado e já desenvolviam práticas em contextos liminares, como terrenos baldios, ruínas industriais ou espaços históricos, mediante a performance, a fotografia experimental ou a escultura com materiais encontrados. Eles também haviam participado de uma ação anterior, no sítio arqueológico do Monte do Ovil, abordado no início desta tese.

Durante os encontros, os artistas abordaram o espaço de maneiras diversas, articulando intuições prévias e escuta situada. Alguns chegaram com dispositivos e materiais que já sugeriam direções. Cristianne, por exemplo, trouxe câmeras analógicas, digitais e potes de vidro, guiada pela atenção ao conceito de fragmento e ruína, que retirou do Mapa de Inquietações. Suas anotações já lançavam perguntas como: "*o arquivo é feito de quê? De flores? De fotografias? O fragmento escreve novas histórias?"*. Ana Rocha, por outro lado, chegou ao espaço com uma trilha sonora previamente montada, antecipando uma atenção à relação entre o passado fabril e o futuro tecnológico. Flora trouxe consigo uma tesoura de jardinagem, insinuando um gesto de corte da vegetação que emergia das ruínas, atenta às plantas a que referia o Mapa de Inquietações. Martín, por sua vez, adotou uma abordagem mais sensorial e intuitiva, deixando que o espaço acionasse suas respostas, e só mais tarde retornou ao Mapa como chave interpretativa. Procurei também me engajar com o espaço e estabelecer, em momentos pontuais, diálogos com os artistas. Apesar das abordagens distintas, todos os participantes se deixaram afetar pelo lugar, explorando os edifícios em estado de deriva.

6.5.1 A tração das coisas e a cromatografia como arquivo

Martín Hernández Molín se aproxima do espaço pela coleta, guiado por uma sensibilidade que não busca valor simbólico nem documental, mas o que os objetos ainda são capazes de acionar no presente. Seu interesse visual recai sobre a cor, textura e forma, privilegiando materiais não orgânicos. As escolhas nascem da tração exercida pelos próprios objetos, permitindo que a montagem se construa a partir do que eles propõem. Em uma intervenção, compõe carretéis de linha amarela no chão

da fábrica e, em outras, organiza composições cromáticas nas paredes com distintos materiais recolhidos no próprio espaço.

Há nesse gesto uma forma de escuta material, em que não se parte de uma intenção prévia de sentido, seja no objeto, seja no olhar que o aborda, mas de uma disponibilidade para ser afetado pelo que se apresenta, mesmo quando não há um significado evidente. Essa atitude convoca outra relação com o arquivo e faz repensar sua intencionalidade. Estamos habituados a tratar fragmentos como portadores de histórias ocultas ou temporalidades profundas, mas Martín considera o valor de uma relação mais intuitiva, tátil e superficial, no sentido de que tratamos no capítulo 3 a partir de Harrison (2011) e Ingold (2019), com o que se encontra. Ainda que critérios como a cor orientem suas composições, em uma cromatografia das coisas que dialoga com os moldes usuais de arquivar, não se trata de um saber discursivo, linear ou simbólico, mas de uma lógica guiada pelo que insiste em se mostrar.

6.5.2 Ruderalidade expandida e a montagem como arquivo

Flora Paim realizou sua caminhada pelo Arquinho também a recolher objetos: galhos secos, tijolos partidos, bobinas têxteis, fragmentos de plástico e metal, pedaços de celulares antigos e plantas que brotavam espontaneamente entre as frestas do chão. Diferentemente de Martín, incorpora uma dimensão narrativa no arquivo e elementos orgânicos, compondo o que denomina como “arranjos ruderais”: pequenas montagens entre plantas espontâneas e detritos, como hipóteses sobre o que ainda pode se articular na convivência entre o que resta e o que cresce.

Sua prática recorda a atitude curatorial que Caitlin DeSilvey (2007) propõe à ideia de arquivo em *Moon-Randolph Homestead*, uma herdade abandonada em Missoula nos Estados Unidos. DeSilvey, ao deparar-se com a ruína do lugar é desafiada pelos fragmentos ambíguos, orgânicos e deteriorados que encontra, que são objetos que “não parecem pertencer ao arquivo”. A partir disso, propõe uma “inventariação impossível”(DeSilvey, 2007, p. 886–888): uma prática que acolhe o desgaste, o acaso e a justaposição de tempos, funções e matéria, humana e mais-

que-humana, que a ruína proporciona. No arquivo que constrói, DeSilvey não se limita a documentos ou peças formais de um passado do espaço, mas incorpora objetos banais ou esquecidos, como sementes de tomate, cera endurecida, pedras de arenito e documentos comidos por ratos como coautores de histórias. A curadora se imagina colaborando com os gestos de colecionamento deixados para trás, operando o arquivo como continuidade, não como fixação.

Flora compartilha essa ética da atenção à coexistência entre tempos e funções na ruína. Seus arranjos visam "combinar como quem cria paisagens para pensar a contaminação na multiplicidade" (ver folha de sala no Apêndice E). Como DeSilvey, Flora acolhe os encontros improváveis na lógica interna do seu arquivo. No entanto, não os organiza e preserva em uma visualidade arquivística conhecida como Desilvey — as caixas de arquivo —, mas fabula a partir desses vestígios ao criar composições. Seus seres híbridos foram deixados suspensos nas naves da fábrica, como quem devolve algo desse arquivo entropoético em outro estado plástico, uma montagem.

Uma contribuição de Flora para a ideia de arquivo é também estender o conceito de *ruderalidade*, que deixa seu sentido estritamente botânico para também implicar os objetos quebrados como formas de vida marginais e adaptadas à ruína:

"Amplio esta categoria para incluir, além das ervas espontâneas, os objetos fraturados que restam na ruína como vestígio de seu antigo uso formal ou como marca das apropriações informais que nela têm lugar." (Paim, 2023)

Essa noção de ruderalidade aproxima-se da perspectiva que Bettina Stoetzer (2011) propõe ao pensar a cidade. Em vez de tratar ruínas urbanas como vestígios de um passado encerrado, Stoetzer as vê como espaços compostos por restos materiais, plantas espontâneas e relações multiespécie, que persistem e reconfiguram o presente e as memórias de um lugar. Como Stoetzer, Flora adota o gesto de respigar: trata o arquivo como recomposição de histórias aparentemente desconexas, que sugerem alianças entre tempos, usos e formas de vida, mesmo após o encerramento formal daquele espaço (Stoetzer, 2022, p. 60).

6.5.3 Compostagem como arquivo

Cristianne Melo também coleta objetos, mas introduz um terceiro desvio: desloca a reflexão do arquivo para a representação fotográfica do espaço e para a decomposição como operador ativo de memória. Sua intervenção partiu de um gesto duplo. Primeiro, produziu registros fotográficos de elementos arquitetônicos da fábrica que, no discurso patrimonial, costumam sustentar uma nostalgia industrial, como a chaminé, as áreas de produção e os escritórios. Sua prática dialoga diretamente com o questionamento sobre o papel simbólico da chaminé e de outros elementos como remanescentes monumentais. Posteriormente, articulou essas imagens a materiais recolhidos *in situ*: cartões de ponto, fragmentos têxteis, cacos de vidro, porções de água, plantas espontâneas e uma pequena aranha viva.

Esses elementos foram organizados em recipientes de vidro que remetem, à primeira vista, aos dispositivos museológicos de conservação: vitrines, redomas ou caixas expositivas, mas para criar “arquivos vivos”. Em vez de estabilizar ou proteger o conteúdo da ação do tempo e da deterioração, os recipientes funcionaram como microambientes que criavam as condições para que a ruína continuasse agindo. Em alguns casos, as fotografias desbotaram até se tornarem manchas irreconhecíveis, dissolvendo os espaços representados visualmente. A decomposição torna-se gesto de escrita do seu arquivo.

A proposta conecta-se a Flora por reconhecer a atuação de agentes mais-que-humanos no gesto arquivístico. Cristianne, no entanto, leva essa lógica ao limite, pois os fungos, insetos e ar não apenas participam do arquivo, mas seguem agindo dentro dele. O que se configura é uma compostagem, um gesto metodológico no qual o tempo, a decomposição e a agência mais-que-humana não ameaçam a preservação, mas a constituem, são coautores.

A própria artista explicita essa tensão em anotações manuscritas nas fotografias: *“É o fragmento conservado que escreve novas histórias / que irá*

decompor a história" e *"fragmento leva tempo para; fragmento leva tempo leva; ruína leva tempo leva ruína."* (ver folha de sala no Apêndice E).

Essas anotações recordam um eixo central dos estudos da memória: a relação indissociável entre lembrar e esquecer. Cristianne torna essa dialética uma poética quando fotografa a chaminé da fábrica, símbolo de um passado industrial, e, em seguida, a imagem se desfaz completamente em um dos potes, como se fosse absorvida pela matéria e compostagem da ruína. Como observa Paul Ricœur (1999), todo ato de rememorar implica uma escolha, e, portanto, um esquecimento, sem o qual não há narrativa possível. Lembrar, para ele, é também um trabalho de reconciliação com o passado (p.6-9).

Jacques Derrida (2001), permite deslocar essa discussão do campo da lembrança para o do próprio dispositivo arquivístico. Para ele, o arquivo é um sistema de inscrição exterior, dependente de suportes, técnicas e lugares de consignação, que não apenas registra, mas também produz aquilo que pode ser lembrado (Derrida, 2001, p. 22–30), assim como os mapas que vimos no Freixo. Além disso, o arquivo carrega em si uma pulsão de destruição, pois os mesmos mecanismos que permitem conservar introduzem, desde o início, a possibilidade de apagamento e ruína. No trabalho de Cristianne, essa tensão não é apenas conceitual, mas material: os recipientes que evocam vitrines de conservação funcionam, na prática, como microambientes de transformação, nos quais a imagem, o papel e os vestígios orgânicos seguem se alterando.

A compostagem proposta pela artista, assim como o gesto curatorial do Arquinho, desloca o arquivo de uma lógica de fixação para uma prática que assume a instabilidade da memória como condição poética e vital. O entrelaçamento entre lembrar e esquecer revela, assim, o caráter fragmentário de todo arquivo, mesmo daqueles que se pretendem lineares ou estáveis. Em vez de silenciar o que escapa ao enquadramento, essa abordagem escuta os restos, os esquecidos e os agentes mais-que-humanos. Em lugar da busca por totalidade, propõe uma escrita que se faz com

a decomposição, na qual a imagem continua a se inscrever por meio de fungos, bolor e erosões, abrindo espaço para que outras narrativas possam germinar.

6.5.4 O corpo e a arqueofabulação como arquivos

Ana Rocha, por sua vez, respondeu ao espaço da Fábrica do Arquinho com a performance Salto ao Arquinho, que descreve como uma "investigação arqueológica futurista" (ver folha de sala no Apêndice E). A ação parte de um gesto especulativo que conecta a história fabril têxtil ao futuro projetado do lugar como centro de pesquisa aeroespacial. Guiada por uma trilha sonora que mesclava desde 2001: Uma Odisseia no Espaço a orquestras filarmônicas, Ana percorre o espaço em uma deriva coreográfica, cujos atos e atmosferas se modulavam conforme os ambientes e as transições sonoras. Vestida inicialmente com um macacão metálico de astronauta, vai se despojando do traje ao longo do percurso, sugerindo uma inversão da teleologia progressista: do futuro pós-humano ao presente pós-industrial, fantasmático e quase apocalíptico.

Ao longo do trajeto, Ana ocupa diferentes zonas da ruína com gestos que oscilam entre o trabalho repetitivo da fábrica e ações poéticas de ativação ritual. Em um momento, balança uma lata de spray vazia como se gritasse por meio dela; em outro, dança com galhos secos como se ensaiasse uma valsa com os restos. Lança tinta azul sobre tecidos desgastados, estende novos tecidos, em um movimento que tenta recobrir as marcas do tempo e criar novas camadas simbólicas.

Nesse percurso utiliza objetos encontrados e trazidos por ela, como baldes, velas, bastões de limpeza, metais, galhos, terra, chocalhos, compondo uma paisagem que atravessa a ficção científica, a arqueologia especulativa e o rito de passagem. A artista pergunta:

"O que resta do lastro evolutivo da humanidade? Pedaços de especulação, que se ajustam na tentativa de encontrar a coreografia do capital, da urbanidade e do desequilíbrio na imprevisão de futuros."(Rocha, 2023)

O trabalho de Ana articula a fabulação como estratégia de ativação do arquivo. Embora os outros artistas também fabulem na construção dos seus arquivos, na

leitura de Ana esse recurso é levado ao limite: o corpo torna-se instrumento e superfície de inscrição. O gesto dialoga com o que André Lepecki (2010) identifica como “vontade de arquivar” (p.31): mais que documentar, trata-se de pôr o arquivo em movimento. O corpo não funciona como repositório estável de memória, mas como sistema de atualização e invenção, capaz de *incorporar* (absorver, ressignificar) e *excorporar* (expulsar, reelaborar) afetos, gestos e temporalidades (Lepecki, 2010). Ao ativar essas camadas, Ana abre tanto o passado quanto o futuro àquilo que Lepecki chama de compossibilidades: os futuros possíveis contidos em um gesto passado.

A performance propõe uma arqueofabulação: em vez de repetir a história do lugar como em uma recriação histórica, a reencenação torna o arquivo presente por outras vias. Ao fabular um porvir distópico, Ana imagina uma astronauta que retorna à Terra e, guiada por vestígios arqueológicos do futuro, encontra um planeta saturado. A narrativa sugere que a promessa de redenção tecnológica esperada para o Arquinho, falhou, e talvez nunca tenha sido redentora.

Esse gesto ressoa com Ursula K. Le Guin (2021), que propõe a ficção científica como uma ecologia de falhas: rotas interrompidas, missões malsucedidas, futuros que não se realizam (p.23-24). Também ecoa Fredric Jameson (2005), para quem a ficção científica transforma o presente no passado de um futuro possível, operando uma espécie de arqueologia invertida (p.288). Ana ativa essa inversão ao fazer sua astronauta vasculhar, em um tempo ainda por vir, os escombros do agora como vestígio arqueológico.

No plano da forma narrativa, Le Guin propõe ainda uma inflexão decisiva: em vez da lança heroica e teleológica, a bolsa, que recolhe restos, miudezas e cacos. No Arquinho, entre os fantasmas da indústria têxtil e a promessa dos têxteis técnicos e do ensino aeroespacial, os artistas parecem optar por essa segunda lógica, atentos ao que cabe na mão e ao que a ruína acumulou. Talvez a inovação mais urgente não seja a que promete leveza sem fricção, mas a que assume o peso do legado industrial, das matérias persistentes e das perguntas sem resposta, e, ainda assim, encontra cor, plantas, compostagem, resistência e afeto.



Figura 97. Intervenções efêmeras do artista Martín Hernández Molín realizadas com materiais encontrados na fábrica do Arquinho, incluindo cones amarelos de linha. © Beatriz Duarte e Martín Hernández Molín, 2023.



Figura 98. Registros dos arranjos ruderais realizados in situ na Fábrica do Arquinho pela artista Flora Paim, utilizando materiais encontrados no local e vegetações recolhidas. Ⓒ Flora Paim, 2023.



Figura 99. Registros do processo de coleta de materiais e das primeiras composições realizadas in situ pela artista Cristianne Melo, incluindo *frame* de vídeo que documenta a preparação dos elementos que posteriormente dão origem aos potes de arquivo vivo. ⓒ Cristianne Melo, 2023.

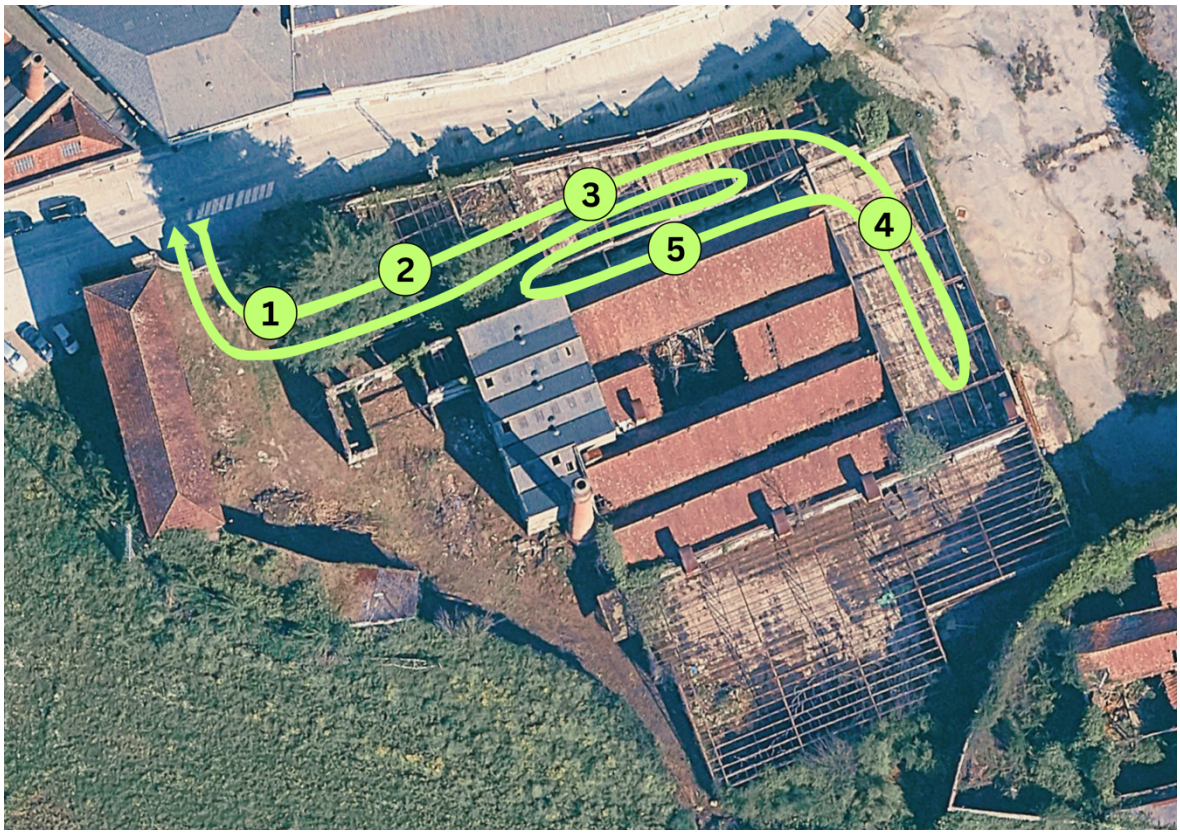


Figura 100. Mapa do percurso da performance Salto ao Arquinho, de Ana Rocha, indicando os pontos correspondentes às fotografias apresentadas nas páginas seguintes. ⓒ Ana Rocha, 2023.



Figura 101. Registros da performance Salto ao Arquinho, de Ana Rocha, realizada na Fábrica do Arquinho. As imagens correspondem aos pontos 1 e 2 do mapa. Ⓒ Beatriz Duarte, 2023.



Figura 102. Registros da performance Salto ao Arquinho, de Ana Rocha, realizada na Fábrica do Arquinho. As imagens correspondem aos pontos 3 e 4 do mapa. Ⓒ Beatriz Duarte, 2023.



Figura 103. Registro da performance Salto ao Arquinho, de Ana Rocha, realizada na Fábrica do Arquinho. A imagem corresponde ao ponto 5 do mapa. ⓒ Beatriz Duarte, 2023.

6.6 Pontuando Entropias: escrita entropoética como mediação pedagógica

Se os *Takeovers* foram laboratórios curatoriais e investigativos do arquivo, Pontuando Entropias propôs um gesto complementar: exercitar a ruína como superfície de inscrição, onde memória, escrita e sensorialidade se sobrepõem também em regime especulativo. Realizada com estudantes da Escola de Artes da Universidade do Minho, no âmbito da disciplina Espaço, Território e Contexto, coordenada por Inês Moreira e Pedro Chamusca. Inserida na conferência "Narrativas de Entropia e Transformação Urbana de Ruínas Contemporâneas", a oficina desloca o foco do "guardar-com" para o "escrever-com" a matéria da cidade.

A proposta tomou como referência os métodos de Robert Smithson (2022), especialmente sua prática de caminhar como forma de composição e escrita. Ao contrário dos mapas turísticos convencionais, que pontuam monumentos previamente monumentalizados e prescrevem um roteiro linear da cidade histórica, fixando significados *a priori,* Smithson inverte essa lógica: primeiro vem a deriva, depois a escrita-mapa. É a caminhada que conduz a atenção, são os encontros fortuitos com a matéria (uma caixa de areia, uma ponte vazia, um cano deslocado) que passam a operar como chaves fabulatórias. A escrita que se segue não é descrição, mas montagem: atribui desejos e intenções aos objetos, antropomorfiza a paisagem e instaura nela um mapa por vir.

Em *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*, Smithson visita uma cidade industrial aparentemente sem valor patrimonial, comparando-a ironicamente com Roma, a Cidade Eterna, para instaurar uma arqueologia do banal e do contemporâneo. Como lembra Boym (2017), "desmonumentalizar o monumento e monumentalizar o riso" (p. 63) torna-se, nesse gesto, um programa estético: não se trata de fixar uma memória, mas de deixá-la se inscrever em trânsito, por meio do corpo, do olhar, da ironia e da linguagem.

“Uma pequena estátua com o braço direito para o alto encarava um açude (ou seria o mar?). Edifícios “góticos”, na alegoria, tinham aparência evanescente, enquanto uma árvore desnecessária (ou seria uma nuvem de fumaça?) parecia inflar-se no lado esquerdo da paisagem. Canaday se referia à imagem como “comparável seguramente a outras representações alegóricas das artes, ciências e altos ideais que as universidades fomentam”.” (Smithson, 2022, p. 163)

“Perto dali, na margem do rio, encontrava-se uma cratera artificial que continha um tanque de água límpida, e ao lado da cratera protuberavam seis canos largos esguichando a água do tanque para o rio. Constituía-se assim uma fonte monumental, de onde saíam seis chaminés horizontais que pareciam estar inundando o rio com fumaça líquida. O grande cano estava conectado de algum modo enigmático à fonte infernal. Era como se o cano estivesse secretamente sodomizando algum orifício tecnológico escondido, levando um monstruoso órgão sexual (a Fonte) ao orgasmo.” (Smithson, 2022, p. 165)

“Na verdade, a paisagem não era paisagem alguma, mas “um tipo particular de heliotipia” (Nabokov), um tipo de mundo de cartão-postal autodestrutivo, de imortalidade fracassada e grandeza opressiva.” (Smithson, 2022, p. 165)

“Será que Passaic tomou o lugar de Roma, a Cidade Eterna? Se certas cidades do mundo forem colocadas lado a lado em linha reta e ordenadas de acordo com o tamanho, a começar por Roma, onde Passaic estaria nessa progressão impossível? Cada cidade seria um espelho tridimensional que refletiria a cidade seguinte para a existência. Os limites da eternidade parecem conter tais ideias nefandas. O último monumento era uma caixa de areia — ou uma maquete de deserto.” (Smithson, 2022, p. 167)

Essa inversão metodológica, caminhar para escrever e não caminhar segundo o que já foi escrito, estrutura a proposta da oficina. Se nos *Takeovers* caminhávamos para coletar fragmentos e fabular arquivos, em Pontuando Entropias caminhamos para pontuar os vestígios da ruína, revelando a sintaxe dispersa do espaço. O arquivo torna-se frase. A matéria, morfema: partículas mínimas de sentido.

Para preparar esse gesto, apresentei aos estudantes um jogo de camadas cartográficas. Três representações foram colocadas lado a lado: (1) Mapas turísticos de Guimarães com a cidade histórica congelada em ícones patrimoniais; (2) Imagens de satélite da Zona de Couros com um traçado industrial sobrevoado pelo olhar aéreo; (3) o Mapa de Inquietações dos *Takeovers* com anotações manuais, setas, dúvidas, fricções.

Essas imagens tensionam modos distintos de narrar a cidade: o primeiro oferece uma linearidade celebratória; o segundo, uma perspectiva cartográfica distanciada; o terceiro, um mapa de inquietações, que sugere uma escrita errante. A partir do método de Smithson, discutimos como mapear com o corpo e inscrever com a escuta, construir uma escrita que registra o mapa não como representação, mas como performance, uma escrita em escala 1:1, feita no próprio caminhar, em diálogo com a matéria da ruína. Como propõe a *entropoética* aqui definida, não se trata de fixar ou restaurar, mas de acompanhar o colapso, a erosão e a emergência dos sentidos.

A cidade, na teoria urbana e na filosofia, é frequentemente tratada como um texto. Em algumas proposições, ela e vista não como um texto fixo, mas como um tecido vivo de signos, ritmos e camadas em constante reescrita. A noção de cidade como hipertexto, por exemplo, deslocou a ideia de uma narrativa linear e hierárquica para um campo rizomático: um sistema de múltiplas conexões que se entrelaçam e se bifurcam, como links um texto digital. Essa analogia se associa ao mundo contemporâneo, cada vez mais interconectado e desterritorializado.

Diversos autores exploram a relação entre cidade e escrita em chave próxima à proposta de Smithson, tratando o espaço urbano não como cenário, mas como texto instável, feito de lacunas, fragmentos e intensidades. Huyssen (2003), por exemplo, lê as ruínas de Berlim como zonas de suspensão no tecido da cidade, onde memórias permanecem abertas à reinscrição. Em Rua de Mão Única, Benjamin (2013) constrói uma caminhada textual pela modernidade, na qual a paisagem urbana surge como montagem de gestos, ruídos e lampejos. Perec (2016), ao voltar-se para o *infraordinário*, tenta esgotar um lugar pelo acúmulo paciente de acontecimentos mínimos, enquanto Kathleen Stewart (2007) registra afetos dispersos e atmosferas do cotidiano. Em todos esses casos, escrever é uma forma de arquivar o banal antes que ele desapareça, e de produzir leitura a partir do que não foi monumentalizado.

Esses autores, mais do que descrever a cidade, escrevem com ela. Suas práticas interessam porque propõem formas de escrita que não apenas representam, mas intervêm, reimaginam e arquivam o sensível. Escrever sobre o urbano, nesse contexto, é também inscrever-se nele: um gesto de ocupação poética e crítica do espaço. Ao invés de tratar a cidade como objeto fixo, suas abordagens deslocam o olhar para a cidade como experiência vivida, percorrida, sentida.

Nesse sentido, após a leitura dos mapas, conduzimos uma caminhada com os estudantes entre a Escola de Artes e a Fábrica do Arquinho. No percurso, os estudantes foram convidados a observar os descompassos entre ruínas e infraestruturas novas, camadas históricas e apropriações precárias. A proposta era afinar o olhar para as justaposições temporais que atravessam o tecido urbano, e começar a escrevê-las.

Na chegada ao Arquinho, foram distribuídos papéis com a proposta de intervenção (ver Apêndice D) e sinais de pontuação impressos. A tarefa era simples: acoplar um sinal a um achado e justificar esse gesto oralmente. Para acionar essa escrita interventiva, recorremos à metodologia de “Aspação”, proposta por

Scheuermann, Andrade e Pedersen (2023) na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Se, naquele gesto, o emprego das aspas visava instaurar um estranhamento no cotidiano aparentemente estabilizado da escola, na Fábrica do Arquinho propusemos uma expansão desta metodologia: em vez de restringir-se às aspas, incorporou-se, também, interrogações, reticências, exclamações e travessões.

Essa gramática expandida busca traduzir, no espaço, a ambiguidade e a hesitação próprias da experiência urbana. Smithson apoia-se nos sinais de pontuação como mecanismos interpretativos, para agir nas frestas no texto, para inserir o acaso, o afeto, o desvio, as referências e as dúvidas. Caminhar e escrever tornam-se gestos indissociáveis, e cada pontuação lançada sobre o espaço é uma forma de escuta, por isso, colocamos o questionamento: “quais elementos desse espaço vocês poderiam interrogar, questionar, duvidar, ironizar, comentar, dar ênfase, inserir uma lembrança?”. Cada sinal age como um operador semiótico que aponta, suspende, conecta, questiona, revela:

Aspas (“ ”): Permitem destacar algo na paisagem que parece fora do lugar, irônico ou ambíguo. Elas funcionam como uma moldura, chamando atenção e sugerindo que certos elementos já carregam significados ou discursos. Também criam um certo distanciamento e fazem o observador pensar sobre a autenticidade ou o valor simbólico do que está sendo mostrado;

Interrogação (?): É usada para levantar dúvidas sobre algo na paisagem que não tem uma função clara. Ela convida à reflexão e ao estranhamento, principalmente diante do que foge do comum. A pergunta não busca uma resposta certa, mas quer provocar um olhar mais atento e questionador;

Reticências (...): Indicam algo inacabado ou esquecido, sugerem memórias, histórias interrompidas ou sentidos perdidos. Passam a ideia de que há mais a ser

revelado, mas que permanece oculto ou fragmentado. Em ruínas ou lugares em mudança, reforçam a sensação de tempo suspenso;

Exclamação (!): Destaca surpresas ou choques visuais. Mostra algo que se destaca e impressiona, como se fosse um ponto fora da curva. Desperta espanto e marca contrastes fortes na paisagem;

Travessão (—): Liga partes diferentes da paisagem ou do pensamento, como uma ponte entre ideias soltas. Permite inserir comentários e criar um fluxo com pausas e desvios, mostrando que a interpretação da paisagem é feita de conexões e desconexões.

Além de escreverem e pontuarem o espaço, os participantes partilharam falas espontâneas durante a caminhada e na roda de conversa ao final da oficina. Alguns atravessaram os corredores com atenção aos vestígios e frestas; outros improvisaram gestos inesperados, como dois estudantes que, ao encontrarem uma bola esquecida, deram início a um breve jogo de futebol em uma das naves industriais, ativando outra gramática de presença na ruína.

As falas que surgiram nesse percurso foram anotadas em campo e, mais tarde, interpretadas e reescritas nesse texto, não como transcrições literais, mas como tentativas de expor os sentidos e afetos mobilizados na experiência pelos alunos. Essas intervenções revelam como a escrita pode funcionar como dispositivo curatorial e pedagógico. Cada sinal de pontuação torna-se uma micro ferramenta de inscrição lançada sobre o espaço.



Figura 104. Momento de apresentação da proposta aos estudantes da Escola de Artes da Universidade do Minho, antes da caminhada entre a Escola e a Fábrica do Arquinho. © Rachel Merlino, 2023.



Figura 105. Materiais apresentados e distribuídos aos alunos: o mapa de inquietações, os sinais de pontuação e a proposta da oficina. Ⓒ Beatriz Duarte, 2023.

— Marquei com aspas uma planta que cresce numa das naves da fábrica. Ela nasce onde a luz entra pelo telhado rompido e atravessa uma rachadura no piso de concreto, introduzindo o imprevisto num espaço antes marcado pela ordem industrial.

— A natureza cresce independentemente do que esteja à sua frente e do que se planeja para o lugar.



Figura 106. Intervenção dos estudantes da Escola de Artes da Universidade do Minho durante a oficina Pontuando Entropias ⓒ Cristianne Melo, 2023.







— Quantas histórias se perdem antes que uma seja reconhecida como memória?

— Olhar para o espaço com atenção revela sinais da presença humana. Mesmo acidentais, essas marcas despertam curiosidade sobre como chegaram ali.

Figura 107. Intervenção dos estudantes da Escola de Artes da Universidade do Minho durante a oficina Pontuando Entropias ⓒ Beatriz Duarte, 2023.



— Encontrei a carteira de identificação de uma estudante de Química da Universidade do Porto e fiquei curiosa sobre o motivo de ter vindo parar aqui. Seria por interesse académico ou pessoal? O achado despertou uma ligação inesperada entre a química e a ruína da fábrica.

— Toda ruína sonha em voltar a ser floresta?



Figura 108. Intervenção dos estudantes da Escola de Artes da Universidade do Minho durante a oficina Pontuando Entropias ⓒ Beatriz Duarte, 2023.

— O que será que significa o “AL” escrito no portão? Seria de “Alojamento Local”? Com tantos espaços industriais sendo transformados em hospedagens, a sigla aqui ganha um peso estranho, quase uma ironia do futuro batendo à porta da ruína.

— Quem visitar depois verá também a nossa própria intervenção. Somos mais uma camada entre tantas outras, antecedidas e sucedidas por diferentes marcas deixadas no lugar ao longo do tempo.



Figura 109. Intervenção dos estudantes da Escola de Artes da Universidade do Minho durante a oficina Pontuando Entropias ⓒ Beatriz Duarte, 2023.

— Lembro-me de uma fábrica na minha cidade que também se chama Fábrica do Arquinho. Faz parte das minhas memórias de infância, porque costumava ir lá brincar com os meus irmãos. Para nós, era um espaço livre.

— O próprio sítio fala.



Figura 110. Intervenção dos estudantes da Escola de Artes da Universidade do Minho durante a oficina Pontuando Entropias ⓒ Beatriz Duarte, 2023.

“Será a ruína arruinada?

Uma história em aberto a ser contada?...

Todos querem ocupar o seu espaço!

Uns para demolir, outros para construir...

Mas no fundo todas elas refletem egoístas vontades.

Por isso questiono-me:

Se toda ruína deve possuir utilidade?

Se toda ruína não merece ditar sua própria liberdade?”

— Lara Teixeira



Figura 111. Intervenções realizadas pela estudante Lara Teixeira durante a oficina Pontuando Entropias, utilizando sinais de pontuação ampliados para atribuir expressividade e novos sentidos às fachadas da Fábrica do Arquinho. Ⓒ Lara Teixeira, 2023.



Figura 112. Vista parcial da exposição Ruínas e Fragmentos, apresentada no Garagem Avenida da Escola de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do Minho. ⓒ Ojima, 2023

6.7 Ruínas e Fragmentos: exposição como (parte da) pesquisa

A exposição Ruínas e Fragmentos (ver divulgação em Anexo C e folha de sala em Apêndice E), ocorreu de 06 a 15 de dezembro de 2023, no Garagem Avenida da Escola de Artes da Universidade do Minho, e surgiu como desdobramento dos processos vivenciados nos *Takeovers* e na oficina Pontuando Entropias. As obras apresentadas reconfiguraram o que foi ativado no Arquinho, deslocando os gestos do campo para o espaço expositivo.

Martín Hernández apresentou uma escultura realizada com cones de linha encontrados no Arquinho, explorando a cor e a plasticidade em diálogo com o cubo branco da galeria. A escultura, encaixada no vértice entre duas paredes, tornava a própria arquitetura cúmplice do equilíbrio instável da peça. Flora Paim expôs fotografias dos arranjos vegetais efêmeros deixados na fábrica. Cristianne Melo apresentou seus potes compostáveis, já transformados pelo tempo e pelo avançado processo de degradação, ao lado de um vídeo que documenta o momento da coleta e fabricação, incorporando o gesto corporal e o ciclo de transformação da matéria como parte da obra.

A performance da Ana Rocha foi exibida em formato audiovisual, em montagem realizada por Cristianne Melo. O vídeo remonta fragmentos da sua ação no espaço fabril, agora costurada por um som contínuo de máquinas, evocando a arqueofabulação e a fisicalidade do gesto performativo. Lara Teixeira, estudante da Escola de Artes da Universidade do Minho, apresentou o poema que produziu a partir da oficina Pontuando Entropias, escrito em um tecido. Entre os trabalhos, também apresentei as fotografias que fiz do Arquinho como parte de um caderno de campo visual, um conjunto de imagens que busca inscrever minha escuta inicial do espaço.





Figura 113. Obras apresentadas na exposição *Ruínas e Fragmentos*, incluindo a intervenção escultórica *Amarelo* (2023) de Martín Hernández Molín e a obra *Seria a ruína arruinada?* (2023) com poema de Lara Teixeira. ⓒ Ojima, 2023. **Figura 114.** Projeção do vídeo da *performance Salto ao Arquinho* (2023), de Ana Rocha, editado e montado por Cristianne Melo, na exposição *Ruínas e Fragmentos*. ⓒ Beatriz Duarte, 2023.

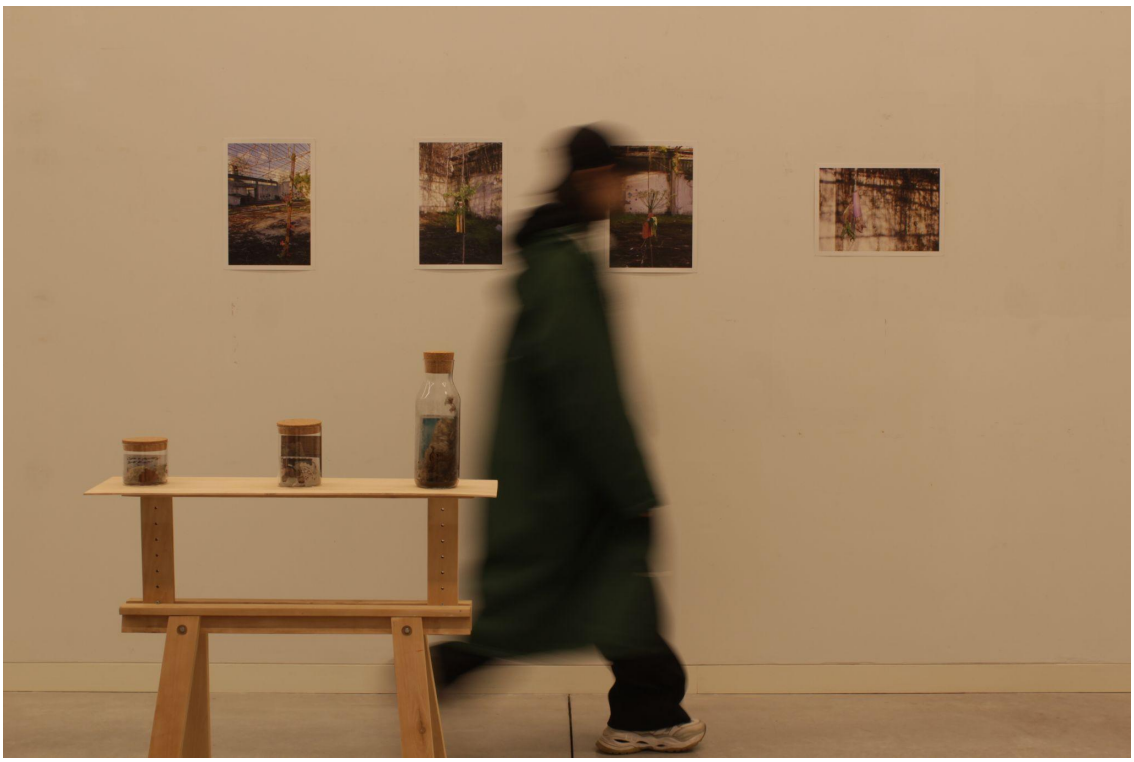




Figura 115. Vista da exposição Ruínas e Fragmentos com fotografias de Flora Paim, *Arranjos ruderais #01, #02, #03 e #04* (2023) na parede, e *Seria o fragmento o tempo da ruína?* (2023), de Cristianne Melo apresentados sobre suportes de madeira. ⓒ Beatriz Duarte, 2023. **Figura 116.** Vista da exposição Ruínas e Fragmentos com a escultura *Amarelo* (2023), de Martín Hernández Molín, *Seria a ruína arruinada?* (2023), de Lara Teixeira, e a mesa com materiais e fotografias da pesquisa de Beatriz Duarte. ⓒ Ojima, 2023.

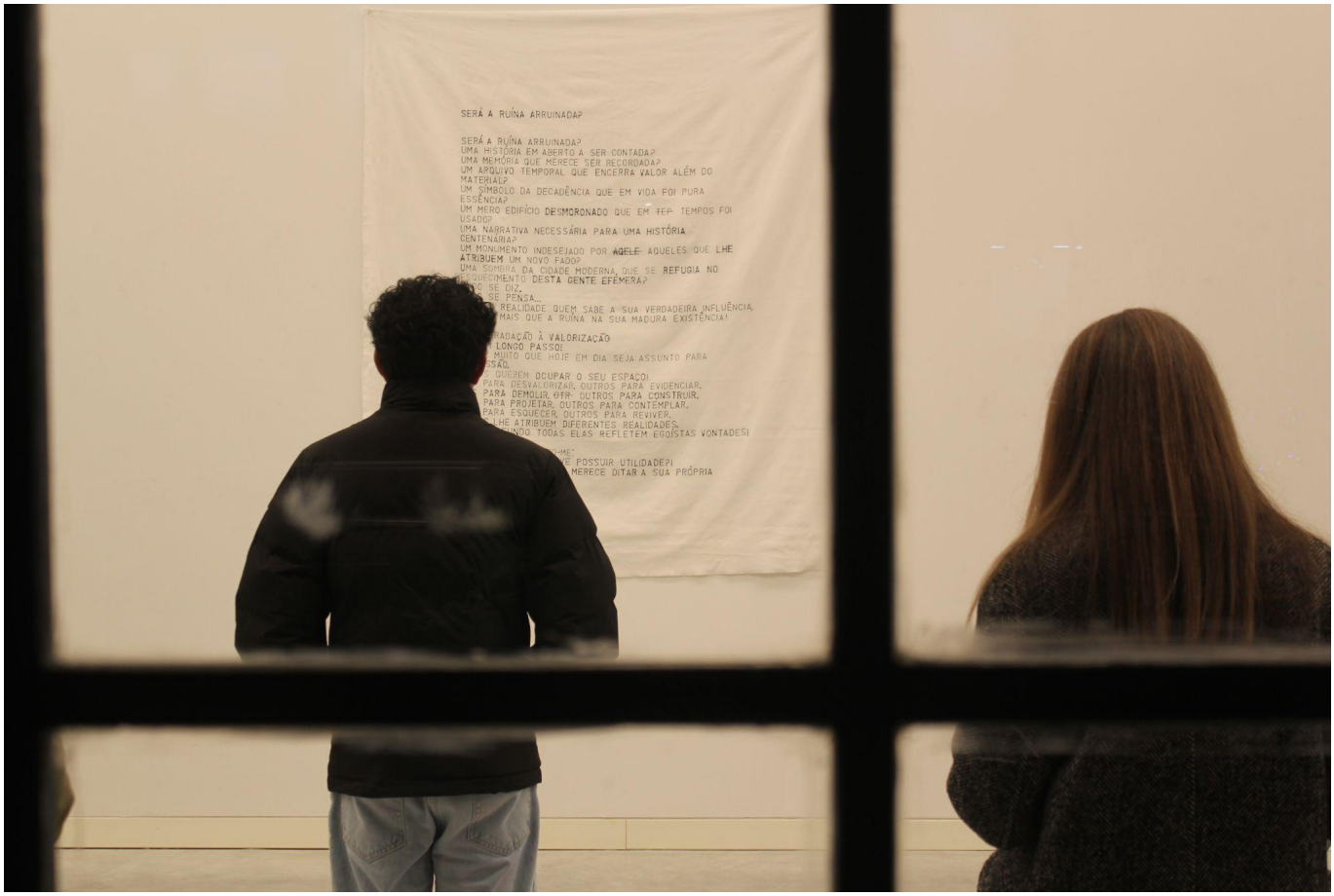


Figura 117. Vista de *Seria a ruína arruinada?* (2023), de Lara Teixeira, na exposição Ruínas e Fragmentos. ⓒ Ojima, 2023.

6.8 O Arquinho *no/como* arquivo: entre história, ruína e imaginação

6.8.1 Arquivar sobre o Arquinho: rastros históricos e rede de vozes

Ao longo do processo de pesquisa sobre o Arquinho, enquanto realizava os encontros dos *Takeovers* e Pontuando Entropias como formas de testar métodos e propor modos de pesquisa partilhada, fui também construindo o meu próprio arquivo. Neste primeiro momento, tratava-se de arquivar sobre o Arquinho: reunir informações já existentes, memórias e documentos que o situam no arquivo, entendido não somente como a sua história, mas também em suas projeções futuras, como os planos de reconversão arquitetônica e os projetos tecnológicos que visam ocupar o espaço. Um gesto ainda exterior, voltado a compreender o espaço a partir de registros formais e da escuta de especialistas.

O arquivo iniciou-se com a coleta de materiais documentais disponíveis sobre a antiga fábrica: fotografias da Associação Muralha, documentos técnicos obtidos com Ivo Oliveira, com o estudo base de reconversão arquitetônica da fábrica em centro de ensino aeroespacial, além dos processos de licenciamento de obras preservados no Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, relativos às transformações realizadas no edifício em 1946 (ampliação da fábrica), 1973 (substituição da cobertura dos pavilhões) e 1974 (construção de dois novos pavilhões).

Em paralelo, construí uma rede de interlocuções (ver Apêndice F) com o presidente da Associação Muralha, Rui Vítor Costa, que compartilhou memórias da cidade e fotografias históricas do Arquinho; com a arqueóloga Paula Ramalho, cujo trabalho cruzava mapas históricos para reconstruir a evolução do sítio fabril; com a historiadora Paula Nogueira, cuja tese de doutoramento (Nogueira, 2020a) se debruça sobre a transição tecnológica de Guimarães do sistema artesanal às novas indústrias e máquinas, processo que o Arquinho parece encapsular.

Além disso, outros interlocutores foram igualmente importantes para compor esse arquivo-base, como João Bessa, da *Fibrenamics*, com informações técnicas sobre os projetos desenvolvidos pelo Instituto de Inovação em Materiais Fibrosos e

Compósitos (Fibrenamics, s. d.), Francisco Carvalho, do Laboratório da Paisagem, com esclarecimentos sobre a bacia hidrográfica do rio Couros, Maria João Lima da Silva, que partilhou informações sobre sua dissertação de mestrado no Arquinho, especialmente seu período em ruínas ocupado por dependentes químicos e materiais fotográficos de pesquisa. O contato com ex-trabalhadoras da fábrica, embora desejado, infelizmente não foi possível, constituindo uma ausência sentida neste percurso investigativo.

6.8.2 Arquivar com o Arquinho: uma escrita entropoética

Em paralelo a esse levantamento documental, as experiências com os artistas nos *Takeovers* e, depois, com os estudantes em Pontuando Entropias deslocaram o modo de me relacionar com o espaço e com o próprio gesto de arquivar. A cada encontro emergiam novas possibilidades: a "tração" e a cromatografia das coisas sugerida pelo trabalho de Martín, a ruderalidade expandida de Flora, a compostagem imagética e a escrita mais-que-humana a partir do trabalho de Cristianne, a arqueofabulação corporal de Ana, a escrita-mapa testada pelos estudantes. Nessas leituras, o arquivo podia deixar de ser mera estrutura de conservação para tornar-se um campo de invenção metodológica, um problema a ser habitado (Rogoff, 2003).

Se Pontuando Entropias foi um exercício de escrita interventiva coletiva, esse processo reverberou diretamente na minha própria escrita curatorial do Arquinho, que se inscreve, como em Smithson, em uma caminhada que ativa os materiais de arquivo, as sensorialidades do espaço, os questionamentos, e até mesmo outros lugares, como se apresenta a seguir.

A ação que desenvolvi na ruína do Arquinho iniciou-se com o recolhimento de objetos e o registro do espaço. O interesse inicial foi guiado por uma atenção à agência mais-que-humana do espaço, sobretudo das plantas. Em um primeiro momento, produzi uma série de imagens das espécies que habitavam os edifícios abandonados e reuni amostras vegetais, compondo um arquivo visual e botânico das plantas que brotavam das frestas da ruína. Esse material integrou a exposição Ruínas e Fragmentos, apresentado anteriormente.

Com o tempo, percebi que esse gesto, embora movido por uma tração genuína das coisas sobre mim, aproximava-se de uma estética colecionista e de uma lógica próxima ao que se convencionou chamar de *ruin porn*: uma fixação imagética que corre o risco de estetizar o colapso, esvaziando sua complexidade. Essa estetização, ainda que sedutora, pode tanto obscurecer a ruína arquitetônica quanto silenciar a singularidade das plantas que ali brotam, apagando outras relações possíveis entre humanos e mais-que-humanos que o espaço insinuava.

Em muitos sítios industriais, a regeneração ecológica é mobilizada por políticas patrimoniais e urbanas como narrativa de reconciliação entre passado produtivo e futuro sustentável (Bangstad, 2022, p. 231). Porém, esse enquadramento pode produzir uma estética redentora, na qual a regeneração verde se converte em antídoto simbólico ao colapso anterior, ao legitimar políticas de reabilitação pós-industrial desiguais e apagar aspectos desconfortáveis da história, como se vê no Freixo ou em vários *brownfields* europeus já transformados em parques ou centros culturais.

Diante dessa duplicidade, do encanto inicial à crítica à estetização redentora, passei a olhar para as plantas de outro modo, não mais como elementos de uma beleza ambígua, mas como possibilidade narrativa crítica. Como aquilo que no trabalho de Martín chamei de tração intuitiva: um chamado sutil que nos desloca, um indício que orienta o olhar, mesmo sem direção precisa. Como ele, também comecei a me atentar à cor, que em um primeiro momento me parecia apenas uma escolha estética, mas que se revelou um convite a outro tipo de escuta, mais profunda e que se instaura depois. Essa inflexão ressurge, mais adiante, na escrita sobre uma contra inscrição vegetal, a partir das marcas deixadas por plantas e resíduos no chão da ruína, em diálogo com a ideia de cromatografia das coisas como forma de arquivamento.

Como propõe Bangstad (2022), as plantas ruderais que crescem em ruínas industriais também lembram e funcionam como mídias de memória, na medida em que atuam como índices de paisagens moldadas por eventos passados e por

ecologias híbridas formadas em substratos antropogênicos (p.242). Para além desse papel indicial, ao metabolizarem resíduos tóxicos, metais pesados, solventes e corantes nos seus tecidos vivos, as plantas incorporam uma lembrança química e ecológica que testemunha os passados de contaminação e devastação industrial. Muitas dessas espécies são não nativas e ativam cartografias coloniais, como vimos com Miguel no Freixo, e indicam que o arquivo da ruína, mediante as plantas, também ultrapassa a história local da indústria para tocar em histórias transversais e transnacionais.

Uma atenção multiespécie desloca o foco das estruturas monumentais para as tramas relacionais, humanas e mais-que-humanas que atravessam o espaço e o mantêm vivo, mesmo depois da ruína do edifício produtivo. Ainda, nos permitem pensar que atividades industriais e futuros tecnológicos não podem ser lidos apenas por uma ótica antropocêntrica. Ciclos infraestruturais de água, bem como o ar, o solo, a flora, a fauna e as máquinas, são elementos que tanto sustentam a produção industrial, quanto sofrem e registram (arquivam) suas consequências. Nesse sentido, os elementos mais-que-humanos são incorporados ao meu arquivo do Arquinho: o rio guarda histórias, a chaminé ativa outras memórias além do progresso, as plantas conversam com outras plantas e são tanto reais quanto imaginadas.

Se as plantas podem ser lidas como elemento central no que se convencionou chamar de pós vida das ruínas industriais, exibindo uma relação entre o humano e mais-que-humano que se resume na imagem da ruína, também é preciso voltar o olhar à ruína em si. Não apenas como arquitetura degradada e cenário, mas como condição histórica, política e conceitual. Que origens tem uma ruína industrial? Que outras ruínas deixa no caminho, e quais ainda persistem?

Como observa Bennett (2019), quando a ruína é tratada como uma condição “dada”, perde-se a consciência crítica de como, e por que, ela se produz e se perpetua (p.72). Reconhecer a ruína como processo exige rastrear as redes históricas, políticas e econômicas que sustentam e naturalizam o desgaste. No Vale do Ave, e em Guimarães em particular, a indústria têxtil esteve historicamente ancorada em

regimes de exploração humana e de extração ambiental, cuja ruína, ainda que hoje se materialize nos edifícios, é uma das expressões do colapso, ou da reconfiguração, desses sistemas.

Ecoando Ann Stoler (2013), a ruína é tanto o que resta quanto o que continua a ruinar, material e simbolicamente, processo que a autora chama de *ruinação* (p. 9-11), entendido como a produção contínua e desigual de condições de vida degradadas. Nesse sentido, as ruínas industriais não se limitam aos escombros visíveis: elas se estendem por outros territórios, frequentemente situados no Sul Global, cuja colonização material e simbólica foi, em muitos casos, condição para o florescimento industrial europeu. O que se convencionou chamar de "pós-industrial", portanto, não representa o fim da indústria, mas a sua transposição geográfica, como parte desses mesmos processos de redistribuição de danos e oportunidades. Relações exploratórias continuam ativas em outros territórios, agora marcados por novas formas de precarização do trabalho e por circuitos logísticos globais que seguem operando sob lógicas extrativas, apenas revestidas por outras roupagens.

Pensar a ruína como abertura do arquivo é reconhecer que as ruinações não pertencem apenas ao passado. Elas são infraestruturais: continuam agindo no presente, desmontando o mito da ruptura, moldando subjetividades, reorganizando materialidades e perpetuando desigualdades. Isso implica ativar o entrelaçamento de camadas que a ruína condensa: o edifício que se recompõe, as plantas que metabolizam toxinas, o turismo que estetiza, os trabalhos invisibilizados que sustentaram o espaço, os outros territórios impactados pela atividade industrial. Nesse sentido, o arquivo do Arquinho não é um vestígio encerrado, mas um campo de forças que tenta acolher as contradições que a ruína carrega. Um arquivo que ativa continuidades históricas e reimagina formas de lembrar e narrar que escapam às lógicas do arquivo institucional.

Se a atração inicial pelas plantas ampliou, na minha escrita, a relação entre o humano e o mais-que-humano no Arquinho, o gesto de Cristianne, de compostagem do arquivo me fez repensar a imagem como dispositivo operativo. As poucas

fotografias históricas da fábrica que recolhi, antes tratadas como “provas” documentais, passaram a levantar outras perguntas: seria possível compostá-las? Deixá-las entreabrir-se, corroer-se, serem reescritas? Esse experimento orienta a reflexão apresentada adiante, em torno de duas séries específicas: os operários saindo da fábrica e as imagens da Exposição Industrial e Agrícola Concelhia, de agosto de 1923. A performance de Ana Rocha também atuou sobre a leitura dessas imagens, instigando a pensar os gestos que se transformam entre a fábrica-mecânica e a fábrica-escola e as maneiras pelas quais esses modos de produzir também performam relações com os territórios.

Se a fabulação de Ana é distópica, Donna Haraway (2023) lembra que a ficção pode ser uma forma de “ficar com o problema”: uma prática que recusa tanto o otimismo tecnosalvacionista (que aposta na tecnologia como solução para tudo) quanto o apocalipsismo paralisante (que nos condena à inação). Em vez disso, trata-se de sustentar as contradições do presente, cultivar alianças improváveis e imaginar formas de vida possíveis mesmo entre resíduos e colapsos. Que outras ficções se abririam se a astronauta de Ana, ao retornar, encontrasse não apenas desilusão, mas também formas de vida persistentes? Talvez um futuro falho também contenha germes de esperança, não como redenção, mas como continuidade teimosa: vida que insiste em brotar nas brechas.

Proponho uma fabulação própria: também parto de um futuro aeroespacial que não deu certo, para reencontrar, entre ruínas e reinícios, alguma forma de esperança e de olhar crítico sobre o Arquinho e suas histórias. A escrita se move, portanto, em uma montagem não cronológica e fragmentária, pensada como uma caminhada e exercício de mediação com o espaço. Neste arquivo, acolhem-se incertezas, convocam-se perguntas, ativam-se arquivos e colecionam-se conceitos. Entre o poético e o teórico, trata-se de um relato que responde às provocações do lugar, deixando-se afetar por suas camadas e silêncios. O percurso, porém, não se limita ao Arquinho: desdobra-se em outras paisagens e geografias, atravessadas pela memória industrial e por um imaginário sideral que amplia o alcance da experiência.



Figura 118. Elementos recolhidos na Fábrica do Arquinho durante o processo de pesquisa, incluindo fragmentos de tijolo, materiais de divulgação, recibos antigos e poeira com vestígios do incêndio que atingiu o edifício. ⓒ Beatriz Duarte, 2023.



Figura 119. Registros da ocupação vegetal na Fábrica do Arquinho, onde trepadeiras, arbustos e plantas espontâneas incorporam e transformam as estruturas metálicas e as ruínas de alvenaria. ⓒ Beatriz Duarte, 2023.

6.8.2.1 Gestos técnicos e espacialidades em transição

Sob a luz de um telhado desabado, entre grafites desbotados, vegetação espontânea e o pó fino deixado por um incêndio antigo, ergue-se o que resta de um pavilhão onde, antes, provavelmente habitavam máquinas ruidosas, ditando os ritmos industriais da fiação, da tecelagem e do tingimento. Neste mesmo espaço, em um futuro próximo, serão instalados laboratórios de nanotecnologia, análise de desempenho ou de engenharia de materiais (Oliveira et al., 2021).

Atravessar os escombros exige cuidado. Há fios soltos no chão, fragmentos de azulejos partidos, poças onde a chuva se acumula. Cada passo parece testar a estrutura — do edifício, mas também da narrativa. Meu corpo desacelera, hesita, procura apoio. E nesse movimento, percebo que não estou só: outras coreografias ainda reverberam aqui.

A fábrica, mesmo em ruína, guarda a memória dos corpos que a habitaram. Corpos que se moviam em cadências repetitivas, em gestos treinados que operavam teares, ajustavam bobinas, carregavam fardos. A fábrica não era apenas edifício ou máquina: era também gesto.

Em breve, os gestos que este espaço convocará serão outros. Os corpos futuros se inclinam sobre bancadas, operam instrumentos de medição, interagem com algoritmos, conduzem experiências de precisão. O gesto técnico se desloca: do saber tácito ao processamento de dados, da força física à atenção controlada.

6.8.2.2 Da fábrica-mecânica à fábrica-escola

A reconversão da antiga fábrica em centro de investigação científica não representa apenas uma mudança funcional ou tecnológica, mas também envolve uma profunda reconfiguração simbólica. A fábrica metamorfoseia-se em escola, e o saber fabril torna-se saber técnico-científico: do trabalhador-operador ao sujeito-

investigador. Como observou Flusser (1999), “os arquitetos da fábrica do futuro terão que projetar escolas”, “a fábrica do futuro terá que ser o lugar onde o *homo faber* se torna *homo sapiens sapiens*, pois ele terá percebido que fabricar significa o mesmo que aprender, ou seja, adquirir, produzir e transmitir informação.”[29] (Flusser, 1999, p. 50).

Esse deslocamento, no entanto, é ambivalente. Se para Flusser essa transformação anuncia uma superação da alienação do trabalho repetitivo, promovendo a reconciliação entre criação humana e tecnologia, a conversão de fábricas em museus ou centros de conhecimento não elimina a racionalidade industrial, mas a desloca. Hito Steyerl (2009, p. 9–10), ao referir-se à transformação de fábricas em museus propõe que, nesse contexto, o espectador torna-se produtor de valor: o ato de olhar transforma-se em trabalho (p.5). Desse modo, não se elimina a lógica produtiva e alienante da fábrica, mas há um deslocamento para outras esferas: a produção física transforma-se em produção simbólica, cultural, cognitiva e imaterial. Segundo Steyerl, nas fábricas-museus mantém-se a intensa produção de sentidos e de consumo cultural, sob novos tipos de exploração.

Nesse sentido, poderíamos pensar que também a reconversão da Fábrica do Arquinho revela-se como a transição da produção a um novo modelo de produção de valor. Na escola-fábrica, aprender é trabalhar. O processo produtivo desloca-se para a fabricação de saberes, competências e materiais avançados: não se produzem apenas objetos, mas também cientistas, acadêmicos e conhecimento.

[29] Tradução do original. *“The factory architects of the future will have to design schools.”* ... *“...the factory of the future will have to be the place where homo faber becomes homo sapiens sapiens because he has realized that manufacturing means the same thing as learning- i.e. acquiring, producing and passing on information.”* (Flusser, 1999, p. 50).

6.8.2.3 Da superfície à interface tecnocientífica

O edifício transforma-se em monumento de um passado produtivo e, ao mesmo tempo, plataforma de projeção de futuros. A reconversão da antiga fábrica não apenas prolonga a linhagem dos saberes têxteis, como também reinscreve essa herança em uma trajetória mais ampla da própria história industrial, agora orientada por lógicas tecnocientíficas e vetores orbitais.

Se antes os tecidos operavam majoritariamente como superfícies para vestuário, decoração ou utilidades domésticas, hoje passam a integrar sistemas técnicos de maior complexidade. Os chamados têxteis funcionais ou inteligentes são desenvolvidos para setores como defesa, saúde, mobilidade, construção, arquitetura e ambientes extremos. Mais do que responder a estímulos térmicos, elétricos ou químicos, esses materiais incorporam critérios de leveza, durabilidade, sustentabilidade e conforto ergonômico. São tecidos que regulam temperatura, repelem fluidos, protegem contra agentes externos e, em muitos casos, comunicam sinais, a expandir o papel do têxtil de cobertura passiva a componente ativa de sistemas ciberfísicos, de superfície a interface (Fibrenamics, s. d.).

A associação entre tecnologia têxtil e indústria aeroespacial é concreta: missões espaciais demandam materiais com alto desempenho como escudos térmicos, estruturas infláveis, vestuário protetivo, cablagens sensoriais. Nesses contextos, o têxtil torna-se meio técnico de sobrevivência e interface entre corpo, máquina e ambiente orbital.

6.8.2.4 Infraestruturas orbitais e geografias verticais

A mutação material acompanha um movimento mais amplo que reconfigura também os espaços urbanos. No norte de Portugal, Guimarães, Braga e Vila Nova de Famalicão tornam-se polos de inovação têxtil, articulando uma nova ecologia industrial. Centros como o Centro Tecnológico Têxtil e Vestuário (CITEV), o Centro de

Inteligência Têxtil (CENIT), o Centro de Ciência e Tecnologia Têxtil (2C2T) e o Instituto *Fibrenamics* — que irá ocupar a antiga Fábrica do Arquinho — costuram uma rede que combina ciência aplicada, inteligência estratégica e desenvolvimento de produto (Nogueira, 2020a, p. 297–302). Mais do que instituições isoladas, essas entidades exemplificam uma mudança nas formas de produção e circulação do conhecimento, que ultrapassam as lógicas fabris convencionais.

Com isso, transformam-se também as escalas de ocupação territorial. Se, antes, as fábricas moldavam a paisagem com seus volumes monumentais e ritmos visíveis, hoje os espaços de produção tornam-se mais discretos e distribuídos, sustentados por redes técnicas e informacionais, cabos, sensores, satélites e sinais. A infraestrutura explícita, que antes se expandia horizontalmente sobre o tecido urbano, dá lugar a sistemas que escapam à percepção direta. Parte dessa infraestrutura sequer se deixa ver, e está projetada para operar em órbitas, atmosferas e cenários que ultrapassam nossa experiência cotidiana: o espaço sideral.

A cidade que um dia se moldou ao ritmo da tecelagem agora sonha também com o céu.

O lançamento do satélite PROMETHEUS pela Universidade do Minho em 2025, marca a verticalização do território: uma afirmação da ciência e da indústria portuguesa no espaço (Universidade do Minho, 2024). Essa mudança de eixo pode ser pensada a partir da noção de “política da verticalidade”, proposta por Eyal Weizman (2023, p. 124), que concebe o território não como uma superfície contínua, mas como um volume estratificado de camadas técnicas e políticas, noção inicialmente formulada para descrever o exercício tridimensional do poder territorial israelense na Cisjordânia, estendendo-se da superfície ao subsolo e ao espaço aéreo.

Transposta para o campo das infraestruturas tecnocientíficas, essa ideia adquire novos contornos: não se trata de uma técnica de controle militar, mas de uma chave analítica para compreender formas de governança infraestrutural**,** nas quais ciência, indústria e Estado operam nos territórios de modo multiescalar, distribuindo funções entre camadas geológicas, urbanas e orbitais. Essa geometria de ocupação não apenas reorganiza o espaço, mas mobiliza também temporalidades distintas.

O exemplo do petróleo é emblemático: a extração desse recurso convoca tecnologias que mergulham em tempos profundos e no espaço interior, exigindo formas de conhecimento que dialoguem com escalas geológicas da Terra. A indústria têxtil, por sua vez, apresenta uma condição híbrida. Mesmo quando altamente técnicos, os têxteis continuam ligados à zona habitável da Terra, mas suas cadeias produtivas estendem-se também às profundezas geológicas e aos circuitos laboratoriais. Se os têxteis convencionais se baseavam sobretudo em cadeias agrícolas, os têxteis técnicos reconfiguram esse lastro material: combinam fibras cultivadas com polímeros sintéticos derivados do petróleo, nanopartículas metálicas extraídas pela mineração e compostos desenvolvidos por engenharia molecular.

Já no caso da indústria aeroespacial, esse eixo se prolonga: o espaço exterior se afirma como nova fronteira extrativa e especulativa, articulando-se com o passado mineral da Terra e com tempos futuros projetados, orbitais, imaginados. É o tempo da previsão, da simulação, da promessa tecnocientífica. Como argumenta Fred Scharmen (2023), os projetos espaciais são mais do que estratégias técnicas: eles constituem exercícios de imaginação planetária, onde ciência, ficção científica, arquitetura e cultura pop se entrelaçam na produção de futuros (p.8-9). As geografias das novas indústrias são verticais e especulativas: operam tanto no plano material quanto no imaginado. Mais do que infraestruturas técnicas, são dispositivos de antecipação: constroem mundos possíveis enquanto reorganizam os recursos do presente. Nesse entrelaçamento de camadas atmosféricas, geológicas e imaginárias, o território deixa de ser somente chão: torna-se interface entre passado mineral, presente técnico e futuros ainda em disputa.

6.8.2.5 De outros lugares: histórias terrestres com ambições cósmicas

Branco na Lua
“Um rato mordeu minha irmã Nell
Enquanto o homem branco está na Lua
O rosto e os braços dela começaram a inchar
E o homem branco está na Lua
Não posso pagar a conta do médico
Mas o homem branco está na Lua
Daqui dez anos ainda estarei pagando
Enquanto o homem branco está na Lua
Sabe, o senhorio aumentou meu aluguel ontem à noite
Porque o homem branco está na Lua
Sem água quente, sem banheiro, sem luz
Mas o homem branco está na Lua
Fico me perguntando por que ele está me cobrando mais
É porque o homem branco está na Lua?
Bem, eu já estava pagando cinquenta por semana
E agora o homem branco está na Lua
Os impostos levam todo o meu maldito salário
Os viciados me deixam um caco nervoso
O preço da comida está subindo
E se tudo isso já não fosse ruim o bastante
Um rato mordeu minha irmã Nell
Enquanto o homem branco está na Lua
O rosto e o braço dela começaram a inchar
E o homem branco está na Lua
Com todo aquele dinheiro que ganhei no ano passado
Para o homem branco ir à Lua
Como é que não tenho dinheiro nenhum aqui?
Hmm, o homem branco está na Lua
Sabe, já estou de saco cheio
Do homem branco na Lua
Acho que vou mandar essas contas médicas
Via correio aéreo especial
(Para o homem branco na Lua)”[30] *(Scott-Heron, 1970)*

[30] Tradução do original: Whitey On The Moon *“A rat done bit my sister Nell; With Whitey on the Moon; Her face and arms began to swell; And Whitey's on the Moon; I can't pay no doctor bills; But Whitey's on the Moon; Ten years from now I'll be paying still; While whitey's on the Moon; You know, the man just upped my rent last night; Cause whitey's on the Moon; No hot water, no toilets, no lights; But whitey's on*

Se os têxteis convencionais colonizaram corpos e territórios por meio de lavouras e monoculturas, o aeroespacial projeta-se ao desconhecido como extensão simbólica e material de uma nova colonização: a do espaço aéreo e do cosmos (Scharmen, 2021, p. 9–10). A retórica das colônias espaciais, dos habitats infláveis, das roupas pressurizadas e das simulações de vida em Marte revela tanto ambições de expansão quanto um esgotamento simbólico e prático da Terra como horizonte habitável. Esse desejo de habitar o cosmos é impulsionado pela idealização de novos começos utópicos, pelas implicações militares e estratégicas das infraestruturas espaciais, e pela crença tecnocrática na engenharia como meio de controle total do ambiente (Scharmen, 2021, p. 8).

Nesse intervalo entre a exaustão terrestre e a projeção orbital, paisagens como a do Arquinho se afirmam na transformação de ruínas industriais, que se reanimam sob o olhar tecnocientífico. Mas o Arquinho não está só. Outros lugares, mesmo distantes, compartilham com ele esse campo simbólico. Foi assim que cheguei às Minas de Rio Tinto, no sul da Espanha, uma antiga zona de exploração intensiva de cobre, ferro, prata e ouro, hoje parcialmente ativa, mas inteiramente marcada pela extração. Desde os anos 2000, agências como a NASA, a ESA, o Centro de Astrobiologia (CAB) e o Instituto Nacional de Técnica Aeroespacial (INTA) realizam ali experimentos para testar instrumentos e antecipar a habitabilidade de outros planetas.

---

the Moon; I wonder why he's uppin' me?; Cause whitey's on the Moon?; Well I was already given him fifty a week; And now whitey's on the Moon"; Taxes takin' my whole damn check; The junkies make me a nervous wreck; The price of food is goin up; And if all that crap wasn't enough; A rat done bit my sister nell; With whitey on the Moon; Her face and arm began to swell; And whitey's on the Moon; With all that money I made last year; For whitey on the Moon; How come I ain't got no money here?; Hmm, whitey's on the Moon; You know I just about had my fill; Of whitey on the Moon; I think I'll send these doctor bills; Airmail special ;(To whitey on the Moon)." (Scott-Heron, 1970)

No Arquinho, a transição para o aeroespacial se insinua: entre fibras inteligentes, projetos universitários e imagens de satélite, a especulação permanece em escala conceitual. Em Rio Tinto, essa transição já está consolidada como narrativa institucional e paisagem performativa. Um boneco de astronauta posicionado entre as escórias convida à foto; placas informativas intercalam geologia, astrobiologia e *merchandising* científico. A ruína saturada se torna museu e cenário educativo para modos de extração transformados em trampolim para a exploração espacial.

O solo desgastado e o rio corrosivo, resultado da drenagem ácida e da contaminação por metais pesados, tornaram-se simulacros ativos de uma paisagem extraplanetária. O vermelho do rio que dá nome à mina não é metáfora, mas sintoma: um corpo hídrico saturado de ferro dissolvido, inscrevendo na água o trauma geológico da mineração. “O guia adverte: podem colocar a mão, mas tirem os anéis! O rio corrói!”. O cenário parece construído para a ficção científica, mas é uma ficção tornada real: síntese de uma longa história de exaustão que produziu riqueza, resíduos e desequilíbrios acumulados.

Ali foi escavado tempo comprimido. Eras geológicas e industriais sobrepostas se inscrevem no espectro químico do solo, que hoje abriga microrganismos extremófilos[31], estudados como modelos possíveis para a vida em Marte. Estuda-se o cosmos a partir de um terreno que escancara, com crueza, os limites da habitabilidade terrestre. A pergunta que se impõe — e que persiste — não está no horizonte marciano, mas aqui: que tipo de vida queremos sustentar, e com que memória dos caminhos que nos trouxeram até esse ponto?

[31] A descoberta de uma bactéria única nesse ambiente extremo trouxe novas perspectivas à astrobiologia, oferecendo pistas sobre a possibilidade de vida em condições hostis, similares às encontradas no chamado “planeta vermelho”.

Como lembra Fred Scharmen (2021, p. 171), Gil Scott-Heron, em sua música *Whitey on the Moon*, já ironizava, nos anos 1970, o contraste entre a corrida espacial e as violências persistentes na Terra. A busca por novos mundos, como promessa de continuidade do progresso, projeta frequentemente o humano para fora sem resolver os legados do extrativismo, do racismo, da escravidão e da injustiça. O futuro orbital, nesse caso, não é horizonte, mas espelho, ampliado, polido, e perigosamente repetitivo.

Talvez por isso seja necessário outro tipo de ficção. Uma que não atue somente como ensaio para a fuga, mas como dispositivo de retorno. Em vez de expandir para além da Terra, imaginar dela a escuta. A astronauta que retorna ao Arquinho é a figura dessa dobra. Ela não volta triunfante, mas transformada. E sua chegada não anuncia descobertas, mas inicia outra leitura arqueológica, que retorna ao chão, às plantas, ao rio, aos resíduos, aos antimonumentos e às pessoas. E se contássemos outras histórias de futuro no Arquinho, menos centradas na extração e mais na manutenção, no cuidado, na escuta dos restos e da história? Que futuros seriam possíveis se, em vez de projetar a vida para fora, voltássemos a traçar sentidos aqui mesmo, na zona habitável?





Figura 120. Paisagem de Riotinto, Espanha, usada por NASA, ESA e instituições científicas para investigações em ambientes extremos devido às suas semelhanças geológicas com Marte. ⓒ Beatriz Duarte, 2023. **Figura 121.** Atividade da excursão "Marte na Terra", realizada no complexo mineiro de Riotinto, onde visitantes podem explorar paisagens geológicas usadas em estudos sobre ambientes extremos e posar com um traje espacial. ⓒ Beatriz Duarte, 2023.



Figura 122. Águas ferruginosas do rio Tinto, cuja composição extrema tem sido estudada por projetos de astrobiologia como modelo para ambientes extraterrestres. Ⓒ Beatriz Duarte, 2023.

6.8.2.6 A planta-do-retorno

Após anos de missão a astronauta voltou ao Arquinho. Não com anúncios, mas com uma espécie de cansaço novo nos olhos. Havia orbitado mais do que planetas: orbitou as certezas que um dia carregara consigo sobre progresso, domínio, utilidade. Durante anos, sozinha, viu o silêncio preencher o casco da nave, fazendo crescer algo que os sensores não registraram: uma escuta. Uma escuta que não pedia respostas.

Dizem que ao pousar, caminhou sem pressa entre os escombros de um antigo laboratório de materiais e estruturas fibrosas, onde as sobras dos têxteis antigos ainda se acumulavam. Com o tempo, algo a deteve. Um ponto de cor tênue. Uma forma costurada no tempo.

Ali estava ela: *Texflor syntropica*. Nome comum: planta-do-retorno.

As folhas tinham textura de gaze tingida. O caule parecia costurado com fios de algodão e fragmentos plásticos. Suas raízes não penetravam o solo: embrenhavam-se nos tecidos como quem procura uma história. Não metabolizava o lixo — vestia-o.

A origem permanece incerta. Alguns pesquisadores sugerem que a planta seja resultado de uma mutação espontânea, talvez ativada pela poeira cósmica trazida pelo astronauta. Outros afirmam que ela já estava ali, latente, esperando apenas que alguém a visse. Outros dizem que a planta veio para consertar o que foi rasgado no mundo.

A astronauta colheu uma muda e a plantou em um casaco velho esquecido no fundo da nave. Em dois dias, a planta o cobriu com folhas de bordas irregulares, como remendos vivos. O casaco começou a respirar e a regenerar-se.

Desde então, repousa no saguão da escola-laboratório, como um relicário pulsante.

Alguns defendem que a *Texflor syntropica* inaugura uma nova economia do cuidado: ao invés de produzir mais, ela recupera o que perdemos. Ao invés de nos projetar para fora, ela nos costura de volta à Terra.

Em uma anotação esquecida no diário de bordo, escrita com tinta tremida, a astronauta deixou uma frase:

“O cosmos não me deu respostas. Me deu tempo para desaprender a perguntar da forma errada.”

6.8.2.7 O que corre sob as pedras

> *"Rio de Couros. Rio por onde correm muitos rios. Bem tentam os homens represar as águas, conduzi-las a estes tanques. E conseguem, por momentos. Que depois tudo flui. Corre a indústria dos curtumes, são passadas e repassadas as inumeráveis peles de animais numa correnteza cruenta e insalubre. Correm também seu curso as palavras, que no tempo já se esquecem: abaldoar, atabicar, lavar, surrar, engordurar... Palavras, gestos e saberes de rios que passaram. Outro curso é o das vozes: gritos, chamamentos, ordens de trabalho, cantos esforçados, rudes impropérios. Parece que ainda se ouvem, mas passaram, correram, fluíram. Como as gerações, as inumeráveis gentes de trabalho, que aqui mergulharam os seus corpos, a sua pele, deixando marcas de vida, de luta e de labor. Entretanto o rio corre, levando consigo os outros rios. Rio de Couros: o seu sulco, a sua correnteza é, afinal, o que persiste, o movimento que, enfim, mais permanece."*
> *Carlos Poças Falcão, 2012*

Volto ao Arquinho após uma deriva por outros espaços.

Piso devagar. Sinto o chão.

Estou na Rua da Caldeiroa, em Guimarães. À minha frente, a ruína da fábrica do Arquinho. Mas antes de olhar para cima, olho para baixo. O chão muda de textura: o cimento cede lugar à pedra, que se espaça, revela frestas, convida ao desvio. Volto a atenção ao que passa por debaixo das pedras: o Rio Couros.

Abaixo-me. Aproximo o rosto das pedras. Toco o solo com as mãos. Há umidade no ar. Um leve cheiro de musgo. Um som quase imperceptível vibra sob meus pés: um murmúrio grave, contínuo. Água correndo sob o chão, oculta, mas viva.

Penso no caminho que essa água fez para chegar até aqui. E no caminho que ela fará depois de passar por mim. O que ela carrega? Que corpos ela encontrou? Que histórias leva em suspensão?

Esse gesto de escuta ecológica próxima, do rosto contra o chão e do corpo em contato, ecoa práticas desenvolvidas em paisagens árticas: respirar com o musgo, escutar o vento com os ouvidos expostos, meditar com os pés descalços sobre a rocha (Wait and Hear, 2025). São exercícios performativos de afinamento com o território e com os elementos naturais. De deixar-se atravessar pelo lugar. Um corpo que se deita, que ouve, que sente. Talvez, então, perceba-se que essa água sob as pedras não é só recurso ou infraestrutura. É presença viva. É voz subterrânea.

Com a água ainda vibrando sob meus pés, deixo que esse pulso me conduza para além do chão em direção aos rastros que o tempo e os nomes deixaram sobre este território. Em um mapa do século XVI, este terreno aparece ainda sem construções, mas já atravessado por um rio e por uma ponte: Ponte de Vila Nova. O arco, hoje ausente, batizou a fábrica que viria a ocupar o lugar: Arquinho (ver Apêndice F1). A persistência do nome, mesmo após o soterramento da água e o apagamento da ponte, carrega uma densidade material: é uma arqueologia de relações com a água e das tentativas de atravessar, conter ou nomear seu fluxo.

Se a toponímia da fábrica representa essa relação antiga de atravessamento da água, o rio sob os pés, intitulado “Couros”, já aparece com esse nome desde a época medieval, e está diretamente associado às práticas de curtume que ocupam a região desde o século XIII. Topônimo que revela modos de relação centrados no uso da água como recurso, da sua força desviada para a produção vernacular, depois para a produção industrial dos couros e do têxtil.

Uma designação, no entanto, escapa à lógica do uso: Arquinho da Madroa e Lameiro da Madroa surgem como nomes atribuídos à Rua da Caldeiroa e à zona envolvente nas décadas de 1940. Esses topônimos aparecem nos registros e apontam para formas de nomear que não se limitam à função ou ao trabalho. “Lameiro” evoca o terreno molhado, fértil, moldado pela presença da água. Já “Madroa” parece guardar ecos de uma planta medicinal, talvez comum naquele lugar, ou então refere-se a um relevo irregular, marcado por presenças megalíticas (Blanco, 2006, p. 326–328)



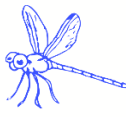
Figura 123. Detalhe da planta “De Guimarães” [Cartográfico], ca. 1570. ⓒ Biblioteca Nacional do Brasil, Coleção Real *Bibliotheca* (ARC.016,09,012). **Figura 124.** Detalhe de carta militar de Guimarães, 1949. ⓒ Fonte não identificada. **Figura 125.** Detalhe de planta aerofotogramétrica de Guimarães — quadrícula 3D, 1942. ⓒ Arquivo Municipal Alfredo Pimenta (PT/MGMR/ADP/CMGMR/L-G/004/0001/000010).

São nomes que referem à água não como ferramenta, mas como condição percebida pelo gesto de ver, escutar e conviver com ela. Essa zona, encharcada por rios e linhas d'água, abrigava tanques que hoje estão apagados da superfície, mas ainda podem ser lidos nas cartas militares do início do século XX, como indícios da água que, mesmo oculta, continua a traçar o território.

Dar nome a um território, a um rio ou a uma fábrica é um ato de poder. Historicamente, esse gesto foi central aos projetos coloniais, que impuseram nomenclaturas técnicas e simbólicas apagando cosmologias, relações vernaculares e nomes ancestrais. Nomear é também um modo de inscrever o território em uma lógica de infraestrutura, de transformar aquilo que é vivo, relacional e ancestral em recurso calculável, gerenciável e produtivo. Ao nomear, muitas vezes, naturaliza-se a transição de um rio em canal, de um caminho em via, de um curso d'água em motor da indústria. Essa prática de nomeação participa da transformação de elementos naturais em infraestruturas do capital, como rios convertidos em força motriz, solos em suporte de fundações, ou águas em veículos de extração e descarte.

Essas três nomeações associadas à ponte em arco, ao couro e ao lameiro condensam séculos de negociações com a água: modos de atravessá-la, extrair dela força e reconhecer sua presença viva. Com a industrialização, essas relações foram mantidas ou ressignificadas pela lógica fabril, que passou a moldar o território e os fluxos hídricos como extensões da técnica e do trabalho.

As primeiras edificações da Fábrica do Arquinho, já se assentavam sobre um território encharcado de usos cotidianos: hortas, lavagens, criação de gado. A água, naquele tempo, integrava-se à vida, correndo em tanques abertos e fertilizando solos. Com a fundação da fábrica em 1913, esse vínculo se adensa sob uma lógica produtiva: a presença hídrica deixou de ser um dado do cotidiano para se tornar condição estratégica. A escolha do local refletia essa dependência. A água passou a



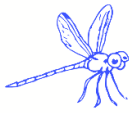


ser represada, canalizada, armazenada. Tanques, calhas e motores a vapor organizavam o espaço e o ritmo do trabalho.

Tanto os curtumes quanto a indústria têxtil converteram o rio Couros e seus afluentes a um regime contínuo de extração e transformação. Os curtumes, documentados desde o século XII, dependiam da água para lavar peles, preparar banhos de cal, excremento e tanino em processos longos, que marcavam o rio com resíduos persistentes (Pinto, 2019, p. 263). Durante séculos, essa atividade permaneceu integrada ao espaço urbano, com lagares, pelames e tanques distribuídos entre casas e vielas, especialmente na zona de Couros. Na indústria têxtil a água era mobilizada em várias etapas: para amolecer fibras, fiar, tingir, lavar, fixar corantes.

Em muitas fábricas da região, esses cursos d'água deixaram de ser apenas suporte para lavagem para se tornarem também fontes diretas de energia, com a instalação de turbinas hidráulicas e, mais tarde, de pequenas centrais hidroelétricas que acionavam teares e cardas. Os rios do Vale do Ave foram progressivamente encadeados em "cascatas de barragens", e sua força domesticada para alimentar a engrenagem fabril (Alves, 2002, p. 7). No caso específico da Fábrica do Arquinho, contudo, a energia era gerada por motores a vapor, uma outra forma de empregar a água, não pelo seu curso, mas por sua capacidade de gerar pressão e calor.

Pode-se dizer que a água foi instrumentalizada como um agente técnico, mas não passivo. Havia agência material da água. Suas propriedades físicas de fluxo, abundância ou escassez moldavam ritmos de trabalho (nas estiagens, máquinas paravam) e influenciavam onde se podia instalar fábricas (Alves, 2002, p. 4–5). Ao mesmo tempo, os elementos tóxicos liberados pelas fábricas causavam graves problemas ambientais e sanitários. A água contaminada difundia resíduos e odores intensos pelo espaço urbano, transformava bairros inteiros em zonas insalubres e



servia como vetor de doenças, afetando tanto os trabalhadores quanto os moradores vizinhos às fábricas (Pinto, 2019, p. 277).

Esse cenário não se deu sem memória: por décadas, certos cursos d'água locais carregaram, para além dos resíduos industriais, o estigma social da contaminação, que também se inscreveu nas toponímias populares e cartográficas, com nomes como "rio Sujo" ou "rio Merdeiro" (Neves, 2022). Nesse sentido, a agência dos corpos d'água manifestava-se não apenas como força produtiva, mas também como meio de propagação da insalubridade, com impactos diretos nas condições de higiene e nas percepções sobre saúde e habitabilidade da zona de Couros.

Esses efeitos, ao mesmo tempo, produtivos e deletérios, revelam que a água, longe de ser mero suporte, participa ativamente da materialidade do mundo vivido. Os mesmos fluxos que moveram teares e maceraram fibras também foram atravessados por tanino, corantes e metais pesados lançados pelas práticas industriais, afetando peixes, anfíbios, plantas ribeirinhas; alterando populações de insetos, comprometendo a potabilidade e impregnando o ar. Décadas foram necessárias até que programas de requalificação começassem a mitigar a carga tóxica resultante da atividade industrial, especialmente em Guimarães e, de forma mais ampla, em todo o Vale do Ave e, aos poucos, restituir à água sua presença sensível e urbana, atravessando o passado industrial com novas possibilidades de coabitação ecológica (Ribeiro, 2021).

Volto a me concentrar na água que corre sob as pedras e sob os meus pés. Não como abstração técnica, mas como uma presença ativa que estrutura modos de existir e habitar. Como propõe Eva Horn (2018), elementos como a água não são apenas recursos técnicos, mas infraestruturas vitais, condições materiais e sensíveis que moldam, sustentam e que também podem vulnerabilizar formas de vida, humanas e mais-que-humanas: "Elementos da natureza como o ar, o clima, a camada de ozônio, o fogo, a água e o solo não são apenas a base material da vida;





eles são suas condições de possibilidade, sua ”infraestrutura”, por assim dizer.” (p. 9)[32].

A água infiltra, carrega resíduos, contorna obstáculos, ativa dinâmicas ecológicas imprevisíveis. Como um arquivo líquido, não acumula dados, mas os inscreve por erosão, desvio e umidade. Registra memórias químicas e geológicas, deixando camadas instáveis no solo, zonas encharcadas onde o mato cresce espontâneo, e onde os alicerces das novas construções vacilam.

— Seria a água, escondida e entranhada no solo, a condição favorável ao crescimento do matagal indomável que ocupa hoje a ruína fabril?

Penso nos outros seres que também foram, e ainda são afetados por esses fluxos e que vivem no Rio Couros. As moscas, as libélulas azuis, os tritões-de-ventre-laranja, as salamandra-de-pintas-amarelas, a rã-ibérica, as lesmas pretas e as plantas aquáticas. A água não apenas passa, ela estrutura ecologias inteiras.

Penso agora na água que compõe o meu corpo, não como porcentagem abstrata, mas como sensação: o suor que escorre, a saliva que umedece a boca, o líquido viscoso entre as articulações. A mesma substância, invisível e insistente, corre sob estas pedras; já pulsou em outros corpos, em outros lugares, em outras estações. Somos “corpos d’água”, tecidos por relações hídricas que atravessam espécies, tempos e geografias (Neimanis, 2017, p. 98–99). Escutar essa continuidade líquida é um gesto ético que faz notar os vínculos que nos constituem e nos ligam ao mais-que-humano.

[32] Tradução do original: *“Elements of nature such as air, climate, the ozone layer, fire, water, and soil are not just the material basis of life; they are its conditions of possibility, its “infrastructure,” as it were”*. (Horn, 2018, p.09)

— E a roupa que visto? Toco o tecido. Busco a etiqueta. De onde ela veio?

Por mais neutra que pareça, vemos que esta peça também é feita de fluxos. A indústria têxtil, que há séculos se expandiu por este território, moldou o linho e o algodão com água abundante. Lavou, tingiu, amaciou, contaminou. E ainda o faz. Até hoje, a produção têxtil é uma das maiores consumidoras e poluidoras de água no planeta (Parlamento Europeu, 2020). Vestir-se também é tocar fluxos, aquáticos, químicos e industriais que atravessam fronteiras, territórios, legislações e vidas. Cada peça carrega rastros invisíveis: rios desviados, corantes dissolvidos e fibras desgastadas de geografias distantes.

Para deslocar essa lógica infraestrutural e produtiva que historicamente moldou os nomes e os usos da água neste território, vale olhar para outros modos de relação em que rios e lugares não são pensados como recursos, mas como parentes e presenças vivas. Para muitos povos originários, a água não é apenas meio ou recurso: é considerada um parente. Ailton Krenak (2019) destaca essa relação íntima e cotidiana com o rio, visto como parte da comunidade, como um parente líquido que visita todos os dias (p.21). Em muitas línguas indígenas do Brasil, os rios são chamados por suas intensidades e presenças, como herança da cosmologia indígena: Iguaçu (água grande), Paraná (rio caudaloso), Araguaia (rio dos papagaios), Xingu (água clara), Jari (rio sinuoso). A água não é nomeada pelo que serve, mas por como se apresenta: forma, som, ritmo, memória, caminho. Como observa Coelho de Souza (2018), em sua etnografia entre os Kïsêdjê, os nomes dos lugares participam da constituição das relações com o território, sendo nomear uma forma de convivência e não de apropriação (p. 23-24;31).

Fica a pergunta: Se realmente escutássemos o rio em frente ao Arquinho, que nome ele sussurraria de volta?

6.8.2.8 A seiva púrpura sangra o que, sob a brancura do algodão, tentou-se apagar

Agora, viro-me em direção à fábrica. É primavera, e uma fila de plantas cobre boa parte da fachada. Nos meses mais quentes, elas proliferam com intensidade, preenchendo o espaço com folhas largas e verdes, e cachos de pequenas bagas escuras que, com o tempo, caem no chão.

As bagas estouram com facilidade e deixam marcas roxas no cimento, manchas discretas, como tinta espalhada. Quando alguém passa por ali e pisa, essas marcas se arrastam, sujam o caminho, e seguem na sola dos sapatos. Um gesto involuntário de impressão: memória-pigmento sobre as paredes e sobre os solos.

A *Phytolacca americana*, conhecida como tintureira ou uva-dos-passarinhos, cresce ali como sintoma vegetal, ruderal e tóxico. Sua etimologia anuncia a cor (*lacca*: vermelho intenso) e a origem geográfica (americana), a nomear em função da sua coloração e do seu deslocamento. Sua presença em solo europeu e em território português não é acidental. Atravessou o Atlântico no século XVII, por rotas coloniais e foi cultivada como planta tintorial e medicinal, especialmente no Mediterrâneo (Balogh & Juhász, 2008, p. 38). Com o tempo, escapou dos jardins e vinhedos, naturalizou-se em diversas regiões e alastrou-se de forma descontrolada. Hoje, é classificada oficialmente como espécie invasora em Portugal (Decreto-Lei n.o 565/99, de 21 de dezembro, 1999).

Sua trajetória expressa a lógica da colonialidade vegetal: uma espécie deslocada do seu território de origem, domesticada e valorizada sob interesses coloniais, que se tornou indesejada, excessiva, e objeto de políticas de erradicação. A tintureira expressa uma ocupação ecológica decorrente de práticas humanas de exploração e circulação global de espécies.

Sua seiva púrpura escurecia vinhos de má qualidade, tingia tecidos e enganava aparências, sendo historicamente valorizada tanto pelas indústrias tintureiras quanto como adulterante de vinhos tintos desprovidos de cor (Guedes, 2015, p. 4). Todas as

partes da planta, raízes, folhas e frutos, carregam compostos tóxicos: saponinas, lectinas, alcaloides e proteínas antivíricas, que afetam corpos humanos, animais e até microrganismos (Guedes, 2015, p. 6–10).

Para além da toxicidade, distingue-se por sua capacidade de sobreviver em ambientes hostis: acumula metais pesados nos seus tecidos, demonstrando potencial para remediação dos solos (Guedes, 2015, p. 5). A planta é tóxica e assinala a toxicidade latente do lugar que ressurge. Mas também é força incontrolável: dispersa-se por aves, rebrota mesmo após o corte. Sobrevive não apesar dos resíduos, mas com eles. Onde o solo falha, ela insiste. Prospera entre os restos da indústria têxtil, que também tingia panos, rios e operárias. É também memória-tóxica.

Não sei ao certo por que a encontro ali na fábrica. Teriam chegado antes ou durante o período fabril? Suas bagas mancharam tecidos do Arquinho? A dúvida germina como semente. Mas, ao vê-la, lembro de outras plantas-fibra do ciclo industrial: o linho e o algodão: fibras vegetais transformadas em matéria-prima da modernidade, além da lã e da seda de origem animal. Também elas moldadas, em alguns casos, por regras coloniais e industriais, ainda que em registros distintos.

O linho, fibra local, ligada a economias domésticas e a saberes femininos, fiava-se em roda, tecia-se em casa e integrava a produção têxtil destinada ao uso doméstico e familiar (Alves, 2002, p. 1). Além do linho, havia a lã e a seda, com produções mais restritas, uma local, a outra importada e reservada a usos litúrgicos ou de luxo, constituindo o ecossistema têxtil pré-industrial português (da Costa, 2009, p. 164). Já o algodão, que se generaliza mais tarde no Vale do Ave, surge primeiro disseminado em oficinas e trabalhos domiciliares, integrando-se progressivamente em unidades fabris de maior dimensão (Alves, 1999, p. 4–6). Sua expansão coincidiu com o avanço da lógica industrial: transformou ritmos e modos de produção, substituiu ciclos locais por tempos mecânicos e abasteceu uma cadeia produtiva cada vez mais centralizada, moldada pela mecanização e orientada pelos imperativos do lucro (Nogueira, 2020b).



Figura 126. *Phytolacca americana* na fachada da antiga fábrica da Rua da Caldeiroa, planta tintorial invasora cujas bagas escuras deixam marcas roxas no chão. ⓒ Beatriz Duarte, 2023.

Na fábrica do Arquinho, tingiam-se algodões e linhos. Adamascados, riscados, mercerizados. Além de colchas e toalhas, tecidos brancos e de fantasia (Martins, 1928, p. 172). Hoje ruína, foi outrora medalhada nas exposições industriais que exaltavam o progresso têxtil, como se pode evocar pelas imagens da exposição agrícola e industrial de 1923, que buscava afirmar a excepcionalidade nacional da produção fabril. Mas essa beleza escondia seu alicerce: o algodão extraído de territórios colonizados, como Moçambique e Angola, onde plantações consumiam terras e corpos.

O projeto imperial do Estado Novo institucionalizou, através do Ato Colonial de 1933, uma lógica de exploração colonial ligada ao abastecimento da indústria algodoeira que já vinha sendo delineada antes (Alves, 2002, p. 2). Em 1926, um decreto passou a obrigar famílias africanas a plantar algodão: uma ordem seca, sob a retórica do desenvolvimento. Nesse momento, o algodão, antes cultivado por colonos brancos, mudou de cor: tornou-se trabalho compulsório imposto a mãos negras, fibra branca tingida pela coerção, em um processo de incorporação forçada das populações africanas na economia algodoeira mediado pelo Estado colonial (Fortuna, 1990, p. 14–15). Anos depois, esse sistema é organizado e vigiado pela Junta de Exportação do Algodão Colonial (1938), apertando ainda mais os fios da produção e a transformar o algodão em estatística, bem como os corpos que o cultivavam em números apagados nas margens dos relatórios.

E se colocássemos a tintureira e o algodão em diálogo? A tintureira, com sua seiva rebelde; o algodão, disciplinado até a última fibra. Ambas viajantes, transplantadas, tornadas recurso. Ambas atravessadas pelo desejo imperial de controlar matéria e cor vegetal. A cor intensa de uma, a brancura da outra: duas expressões de controle, desejo e toxicidade. Entre elas, um contraste de epistemologias vegetais.



Figura 127. Fotografia do expositor de tecidos da Fábrica do Arquinho na Exposição Industrial e Agrícola de 1923, de Domingos Alves Machado. ⓒ Coleção de Fotografia da Muralha (PTRMGMRCFM1344).

O algodão, dobrado à racionalidade imperial, tornou-se mais do que planta: foi matéria estratégica de cálculo, disciplinada para atender às lógicas do *plantationoceno* e da produção em série. Nele se entrelaçam a gestão dos campos coloniais e a ordenação fabril dos corpos: da escravidão nos trópicos ao labor operário nas fábricas portuguesas. Mais do que técnica, tratava-se de uma engrenagem imperial em que fibra e corpo eram coextensivos, ambos moldados por um olhar especulativo que reificava matéria viva, convertendo-a em ativo.

Como propõe Arabindan-Kesson (2021), essa visão colonial transforma plantas e pessoas em funções do mercado, apagando a violência sob a aparência de produtividade (p.22). A brancura do algodão, idealizada como pureza, opera como superfície de ocultamento: encobre o sangue do trabalho e silencia os corpos negros que o produziram (p.147). O seu valor econômico derivava diretamente da brutalidade que o sustentou: matéria-prima barata que enriqueceu indústrias têxteis europeias à custa da coerção e da extração.

A fábrica do Arquinho encerrou suas atividades poucos anos após a Revolução dos Cravos, em 1980 (Oliveira et al., 2021, p. 10). A insurreição contra o regime autoritário e colonialista deixa ali também um sinal de esgotamento na ruína. Olho novamente a etiqueta: de que fibra é feita a roupa que visto? Se águas de outras geografias a atravessaram, também que trabalhos a colhem, que corpos as tingem e as tramam? A contemporaneidade ainda se costura sobre tramas coloniais, silenciosamente incorporadas ao vestuário cotidiano, em um regime material e visual em que as histórias do algodão permanecem embutidas na vida comum e nos circuitos do valor (Arabindan-Kesson, 2021). O algodão, nesse sentido, continua a operar como um vetor de articulação entre geografias, temporalidades e regimes desiguais de trabalho. A arquitetura industrial permanece como esqueleto de uma engrenagem que não cessou completamente, mas persiste reprogramada.

E é nesse interstício que a tintureira ressurge, entre as fendas da arquitetura degradada. Foi útil, até se tornar indócil. Domesticada, depois descartada, agora floresce nos terrenos de rejeito, pigmentando com sua seiva os restos da indústria. Sua presença rebelde, marcada por toxicidade, cor instável e excesso, contrasta com a pureza disciplinada do algodão, a fibra branca da racionalidade imperial. Enquanto os tecidos eram tingidos com repetição e ordem, sustentados por uma lógica de controle, a tintureira tinge com ruído. Mancha sem permissão.

Talvez o vermelho que deixa no chão não seja apenas pigmento, mas memória: uma contraescrita vegetal que insiste em reverberar os rastros da exploração que tingiram os campos coloniais e os corpos operários através do algodão. Como propõem Oliveira, Amoroso & de Lima (2020), “vegetar o pensamento” é escutar essas presenças que recusam ser apenas cenário, deixar que as plantas produzam sentido, memória e crítica no presente (p.11-12). A tintureira, nesse gesto, atua como contra escrita vegetal: uma inscrição que se manifesta não pela permanência monumental, mas pelos resíduos. Diante do silêncio da fábrica e da pureza simulada da planta branca, sua mancha convoca um outro modo de lembrar, instável e contaminado.





Figura 128. Fotografia da Fábrica do Arquinho, de Domingos Alves Machado, ca. 1910–1928. ⓒ Coleção de Fotografia da Muralha (PTRMGMRCFM0146). **Figura 129.** Interior de um dos pavilhões da antiga Fábrica do Arquinho, visto hoje a partir do ponto onde, na fotografia histórica anterior, apareciam os trabalhadores voltados para a câmara. A imagem refaz o olhar dos fotografados, revelando o espaço no momento da intervenção dos *Takeovers* do Arquinho. ⓒ Beatriz Duarte, 2023.

6.8.2.9 Olhar que atravessa

Chego ao pavilhão mais ao fundo da fábrica. Seria este um antigo espaço de máquinas? Um almoxarifado? Um vão entre paredes? Observo a fotografia em mãos, tomada de cima, talvez de uma janela ou do telhado. A luz desenha com nitidez o contorno das cabeças. Vejo corpos em movimento, trabalhadores deixando o turno atravessando o pátio. A força de uma coletividade historicamente invisibilizada. Essa cena ecoa a linguagem inaugural do cinema: *Os operários deixando a fábrica*. Mas aqui, ao contrário da saída clássica pelo portão, os corpos parecem mover-se para o interior da fábrica, rumo a uma pausa entre turnos. Não é um filme, mas um instante suspenso.

Segundo os registros, esse pavilhão só foi construído entre 1971 e 1980 (da Silva, 2014, p. 25). O que a foto me mostra, então, é uma temporalidade anterior à existência desse espaço enquanto parte encerrada da fábrica em produção, o lugar aparece aberto na foto, como área externa. Estou onde estiveram.

Conto, ou tento contar. São mais de cem pessoas na imagem. Homens, sim, mas sobretudo mulheres. Mais especificamente, 32 homens e 86 mulheres. A distinção é visível já no vestuário: os homens, em sua maioria, usam calças escuras, camisas claras e chapéus, adereços que reforçam certa formalidade. As mulheres, por sua vez, vestem saias ou vestidos escuros, de corte reto, alguns com aventais, muitos com lenços cobrindo a cabeça, peças associadas ao trabalho fabril. Muitas estão descalças. Algumas parecem meninas pequenas, de braços dados. Seriam aprendizes? Filhas de operárias? Trabalhadoras, já?

Consigo nomear alguns rostos a partir dos cartões de ponto que recuperei: João de Faria Alonso, Maria da Conceição Alves, João Batista Pereira Guimarães, Joaquim da Silva Araújo, Maria da Conceição Oliveira, Leonor de La-Salette Vieira, Domingos Fernando. Bobinadoras, afinadoras, remedeiras, ajuntadoras. Há tantos outros nomes que escapam, fragmentos de presenças apagadas pelo tempo, pela poeira dos arquivos e pela limpeza dos papéis que um dia se acumularam ali, entre os

escombros. Restava pouco, como se a ruína também tivesse passado por uma limpeza que levou embora o excesso e com ele também um pouco da memória.

O número quase equilibrado de nomes masculinos e femininos que encontro nos vestígios da fábrica contrasta com o que permanece ausente da narrativa oficial da indústria. Como se o anonimato entre os vestígios revelasse uma omissão estrutural: uma forma de apagamento simbólico, que excluiu sobretudo as mulheres do discurso técnico e histórico, mesmo quando eram elas que sustentavam, com seus gestos repetidos, o funcionamento da engrenagem.

A fotografia foi realizada por um fotógrafo atuante em Guimarães, Domingos Alves Machado, cujo acervo, marcado pelo registro das indústrias da cidade e da região, encontra-se atualmente sob a guarda da Associação Muralha e integra o arquivo da Casa da Memória de Guimarães. A fotografia compõe uma publicação da Muralha dedicada ao tema do trabalho, resultante de uma exposição organizada pela própria associação. E também pode ser encontrada na *Labor de Grei* (Martins, 1928), publicação comemorativa da Exposição Industrial e Agrícola Concelhia realizada em agosto de 1923. A imagem é ali apresentada em um conjunto que celebra as indústrias locais, seus produtos, sua força de trabalho e o "espírito de progresso" impulsionado pelo setor têxtil.

Nesse contexto, é possível inferir que a fotografia é mobilizada como parte de uma retórica de valorização da produção fabril e de seus agentes. Ao lado de relatos sobre máquinas modernas, brindes aos visitantes e elogios às tradições têxteis locais, a imagem contribui para uma representação dos operários como emblemas de uma modernidade ancorada na disciplina, na eficiência e no valor social do trabalho. Essa mobilização da imagem dos trabalhadores se aproxima daquilo que o artista Harun Farocki (2004) identifica como uma "figura retórica visual": um recurso visual recorrente que organiza corpos sincronizados pelo ritmo do trabalho e agrupados pela arquitetura da fábrica, projetando uma força coletiva que carrega um sentido político e simbólico específico (p.239).



Figura 130. Cartões de ponto encontradas no interior da antiga Fábrica do Arquinho, com registros manuais de assiduidade das operárias e operários que ali passaram. © Beatriz Duarte, 2023.

Mas a coletividade que emerge dessa imagem não é apenas uma multidão operária: é também testemunho desse processo de industrialização que se construiu, em grande parte, sobre o trabalho não reconhecido de mulheres e crianças. Mais do que uma revolução técnica, a industrialização foi uma reorganização social que integrou corpos femininos e infantis no espaço fabril, especialmente em regiões do norte português, onde a indústria se ancorou nos saberes empíricos das mulheres do campo, muitas delas analfabetas, mas hábeis no fabrico do linho, nomeadamente em fiar e tecer (Pinto, 2024, p. 96–99).

As mulheres estavam ali, não só por necessidade, mas porque o sistema assim as exigia: mais baratas, mais disponíveis, mais adaptáveis e mais fáceis de serem silenciadas em um espaço onde a resistência era exceção. Os salários pagos a elas, sempre inferiores aos dos homens, e o custo ainda inferior da mão de obra infantil revelam uma lógica de exploração profundamente enraizada no sistema fabril.

A desigualdade não era exceção, mas fundamento: amparada por uma fragilidade legal persistente e pela ausência de mecanismos efetivos de proteção, a condição feminina e infantil era associada à obediência e à habilidade manual, qualidades vistas como convenientes à disciplina das máquinas e à cadência repetitiva da produção (Pinto, 2024, p. 99). As crianças confundiam-se com a massa operária como prolongamento da economia familiar e da necessidade: começavam a trabalhar por volta dos dez ou doze anos, em condição de forte submissão e com proteção legal frágil (Pinto, 2024, p. 102). O abandono precoce da educação era a norma, bem como a miséria (Nogueira, 2020a, 2020b).

Nesse sentido, a preferência pela mão de obra feminina e infantil não foi fortuita, mas parte de uma lógica produtiva que encontrava nos baixos salários e na docilidade desses corpos um "segredo estratégico" de sobrevivência industrial (Nogueira, 2020b, p. 65), ajustando os trabalhadores ao compasso da eficiência fabril. A exploração não era apenas económica, mas também simbólica e física. O ambiente fabril era marcado por abuso, assédio e violência verbal e corporal, práticas

normalizadas que serviam para instaurar o medo e subjugar mulheres e crianças (Nogueira, 2020b, p. 56).

A fotografia de arquivo, segundo os registros, pode ter sido tirada entre 1913 e 1928, um período atravessado pela guerra e por seus efeitos prolongados sobre a vida. Com os homens mobilizados para a frente de batalha, o trabalho das mulheres deixou de ser apenas conveniente: tornou-se indispensável à manutenção da produção. A imagem, portanto, sugere uma reorganização social imposta pela ausência masculina, como também inscreve outra forma de combate, mais íntima e contínua, travada no interior dos muros da fábrica.

Em cidades como Guimarães, onde a retórica da guerra atravessa o imaginário coletivo, a fábrica foi muitas vezes alegorizada como campo de batalha (Nogueira, 2020a, p. 109–111): o operário convertido em soldado, o mestre em comandante, o suor em sangue. Essa metáfora, longe de ser neutra, foi historicamente instrumentalizada por autoridades e industriais como estratégia de mobilização e disciplina, que exaltavam o trabalho fabril como esforço heroico e coletivo em nome do progresso.

A vida fabril, como a guerra, deixou marcas: não só de conquista, mas de cansaço, de sacrifício e de esquecimento. A iconografia fabril soube coroar as mulheres como figuras centrais nos rótulos, mas escravizou-as, junto com as crianças, nas salas abafadas de fiação (Nogueira, 2020b, p. 55), permanecendo à margem do heroísmo celebrado, como vozes abafadas. Ainda que cercadas por máquinas e tecnologias em constante evolução, as operárias raramente foram reconhecidas como detentoras de saber técnico. Suas competências eram atribuídas a supostas qualidades “naturais”: delicadeza, paciência, repetição (Nogueira, 2020b, p. 53).

Enquanto isso, os nomes e rostos dos industrialistas, quase sempre homens, continuam a dominar as materialidades da memória fabril. No Arquinho, essa marca é visível já na fachada: o “AL” incrustado no arco do portão inscreve, no próprio corpo

da fábrica, a presença de António José Pereira de Lima que, ao lado de seu irmão Manuel José Pereira de Lima, fundou o complexo industrial. A história da fábrica tende a privilegiar os donos, os engenheiros e os dirigentes.

As figuras registradas nessa massa de trabalhadores à saída de mais um turno revelam também os limites do olhar documental. Fundidos no fluxo coletivo, esses corpos tornam-se quase intercambiáveis, reduzidos à condição de número, função ou estatística, refletindo a própria lógica da produção industrial, que tende a homogeneizar os sujeitos. Como observa Farocki (2004), "A estrutura do trabalho sincroniza os operários, os portões da fábrica os reúnem, e esse processo de compressão produz a imagem de uma força de trabalho. A representação nos lembra que as pessoas que passam pelos portões evidentemente têm algo fundamental em comum"[33] (p. 239).

A imagem parece ter sido captada logo após outra, em plano mais amplo, que enquadrava uma área maior da fábrica. Aqui, o foco se estreita sobre as operárias. A composição permite distinguir três grandes grupos: um, junto ao tanque de produção têxtil, parece claramente posar; outro, mais ao centro, hesita entre o movimento e o enquadramento; e um terceiro, na parte inferior, surge em deslocamento, como se estivesse sendo fotografado antes de perceber a câmera, ou como se ainda faltasse a imagem em que todos finalmente posariam.

O trabalho fabril imposto às mulheres era atravessado por normas de conduta que disciplinavam não apenas o tempo, mas os corpos e os afetos. A fábrica era um espaço onde se "ensinava a ser operária", não só pela repetição das tarefas, mas pela imposição de uma postura ética e moral: calada, contida, obediente (Nogueira,

[33] Tradução do original: "*The work structure synchronises the workers, the factory gates herds them together, and this process of compression produces the image of a work force. The portrayal reminds us that the people passing through the gates evidently have something fundamental in common.*" (Farocki, 2004, p. 239)

2020b, p. 55). A vigilância era constante, exercida por mestres, encarregados, engenheiros ou mesmo pelo olhar do fotógrafo, que reencena, ainda que involuntariamente, essa estrutura de controle.

É impossível saber com certeza se aquelas pessoas sabiam que estavam sendo fotografadas. A cena, embora aparentemente espontânea, pode ter sido organizada, ainda que parcialmente. Contudo, ao revisitar essa imagem hoje, fora de seu contexto de origem e diante de outro olhar, é possível tentar romper esse anonimato e reabrir a possibilidade de escutar os ecos das operárias desconhecidas e esquecidas. Trata-se de reabrir a fotografia como um campo de leitura e responsabilidade, onde se possa restituir aos rostos anônimos um gesto, uma presença, uma história.

Entre tantos rostos, uma figura se destaca: uma mulher caminha descalça, em direção à câmera, na parte inferior da imagem. Ela fixa o olhar diretamente na lente: não encara apenas o fotógrafo, mas também a mim, e a todos que vierem a vê-la depois. Em vez de tentar conter esse olhar com explicações, deixo que a imagem trabalhe. Como propõe Lola Olufemi (2021), resistir ao impulso de encaixar a imagem em uma narrativa fechada é também resistir à lógica colonial do arquivo, aquela que exige sentido, ordem, começo, meio e fim. A imagem, diz ela, pode ser provocação, perturbação, reverberação (p.18-24).

Essa ideia ecoa o que Ariella Azoulay (2008) chama de “contrato civil da fotografia”: um pacto entre quem fotografa, quem é fotografado e quem olha a fotografia. Ao olhar para ela, e para as outras que a cercam, torno-me parte desse contrato. Seu olhar me alcança. Tento caminhar até o ponto em que ela aparece na imagem. Não para ocupar seu lugar: estamos em tempos distintos. Ela segue em direção ao que hoje é o fim de um pavilhão, mas que, naquele tempo, era ainda pátio, espaço externo. A arquitetura mudou. Talvez tenha pisado onde hoje há outro edifício, construído anos depois.



Figura 131. Fotografia da Fábrica do Arquinho, de Domingos Alves Machado, ca. 1910–1928. ⓒ Coleção de Fotografia da Muralha (PTRMGMRCFM1883).

Algo no seu passo e no seu olhar direto para a câmera me convoca. Não sei seu nome, nem sua história. Mas seu olhar, que atravessa o tempo e rompe o enquadramento, mobiliza algo em mim e exige algo: que eu a veja, que a reconheça, que me recuse a esquecê-la. Não para lhe devolver uma história que não conheço, mas para sustentar a densidade da sua presença e das muitas outras mulheres que permanecem à margem dos arquivos industriais.

Será ela Maria ou Leonor? Terá dezesseis ou quarenta anos? Teceria o fio, remendaria o pano, lavaria os fios no tanque que aparece à esquerda da fotografia? Caminha, talvez, ao fim de um turno exaustivo ou rumo ao próximo. Como essa mulher se sentia em relação a seu trabalho na fábrica? Estaria cansada? Se sentiria explorada? Ou, na verdade, integrada ao sistema produtivo como parte de uma engrenagem maior? Que mundo a esperava fora dos muros da fábrica? Um trajeto até casa, filhos para cuidar? Roupas para lavar? Haveria algo que lhe fosse próprio? Um gesto, uma alegria, uma atividade de que gostasse, um instante de descanso entre a repetição das tarefas?

Como sugere Saidiya Hartman (2008), mesmo diante da impossibilidade de saber sua história, há um compromisso ético em recusar o silêncio que o arquivo impõe. A impossibilidade de reconstruir sua vida com precisão não impede o gesto de atenção, de escuta, de cuidado. Ao olhá-la, construo com ela uma relação afetiva que me retira da posição de espectadora distante e me convoca para um encontro, como testemunha. Amplio a imagem e a miro. Reconheço-a.

Se prestássemos atenção, conseguiríamos ouvir o que ela tem a dizer?

Ao interrogarmos essa imagem, não olhamos apenas para o que ela mostra, mas também para aquilo que ela omite. O que permanece fora da imagem é igualmente fundamental. Como sugere a artista Lubaina Himid em sua obra *Cotton.com* (2002), o algodão pode ser entendido como fio que entrelaça corpos e

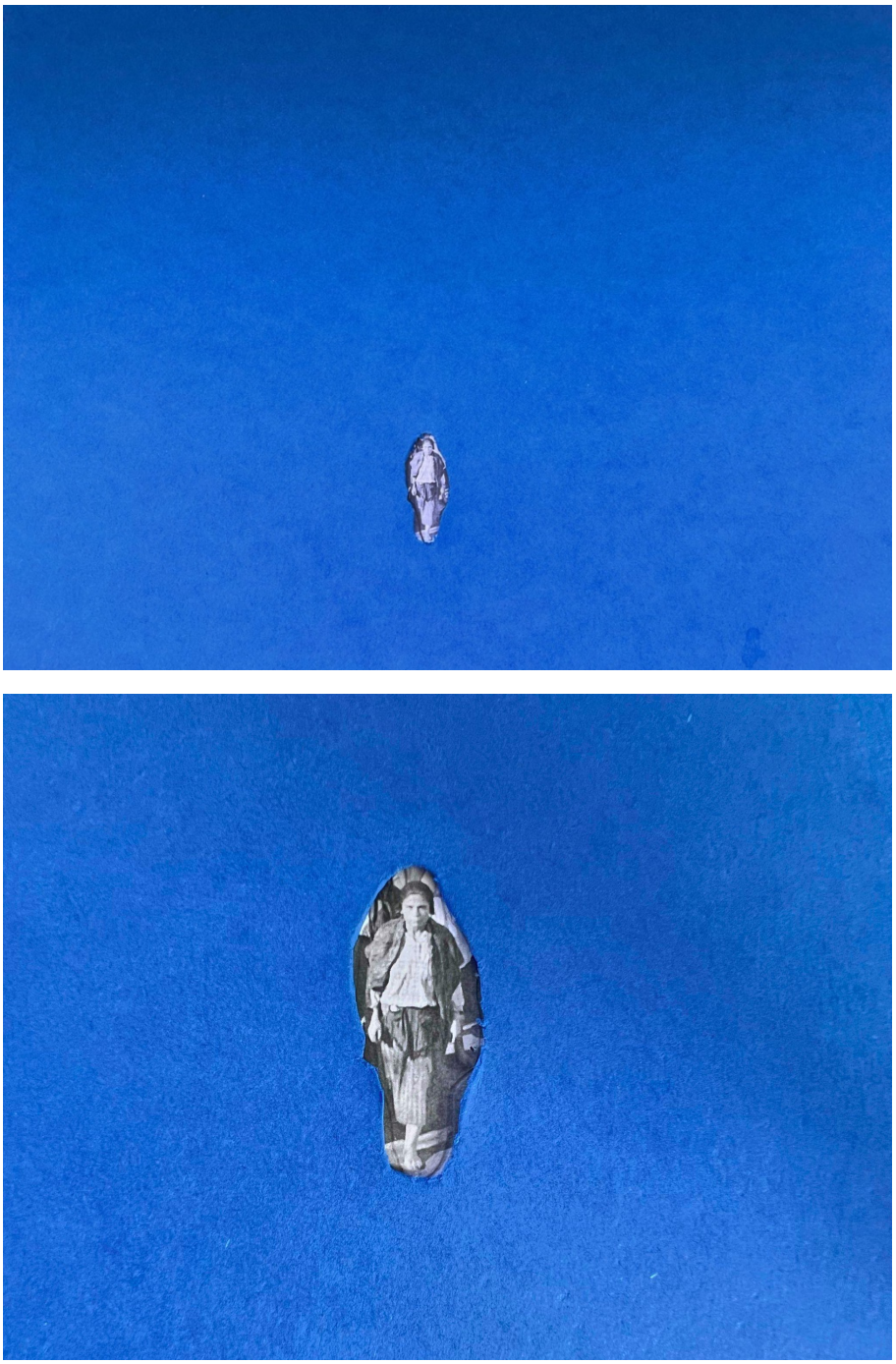


Figura 132. Intervenção sobre a fotografia histórica da Fábrica do Arquinho, isolando a figura da trabalhadora tratada nesse texto. ⓒ Beatriz Duarte, 2023.

geografias distantes. No trabalho da artista, os operários das fábricas de Manchester são colocados em diálogo com as pessoas escravizadas nos campos de algodão do sul dos Estados Unidos (como citado em Arabindan-Kesson, 2021, p. 3–5). Também aqui, nesta imagem da saída fabril, podemos imaginar essas conexões invisíveis. As mulheres que deixam a fábrica, ainda que não o saibam, estão ligadas a essa outra massa de trabalhadores apagados do enquadramento dos sujeitos escravizados em África que cultivaram a matéria-prima que alimentava a indústria têxtil europeia (Arabindan-Kesson, 2021, p. 3–5).

Esses trabalhadores ausentes não têm rostos nem nomes registrados em uma relação direta com os arquivos do Arquinho. A ausência na visualidade e na memória fabril é um traço da própria lógica que os transformava em mercadoria e os apagou da narrativa histórica. Se há, na imagem da fábrica, uma anonimização pelo excesso, o excesso de corpos padronizados sob a lógica industrial, há também o oposto: o desaparecimento completo, a negação de existência de outros corpos dessa história.

A materialidade do algodão, como lembra Himid, carrega marcas que não são visíveis, mas que insistem: são vestígios de conexões históricas entre produção, exploração e identidade. Pensar essas redes entre as mulheres e homens que vemos e os trabalhadores escravizados que não vemos é um exercício de atenção aos fios partidos que conectam sujeitos aparentemente distantes, mas profundamente entrelaçados pelos circuitos do capital, do colonialismo e da modernidade industrial.

Que rostos e que histórias tiveram essas pessoas? Que canções, que medos, que esperanças carregavam? Olho para a parede do pavilhão, hoje gasta, coberta por camadas de grafite e de tempo. Um deles diz: *paredes brancas, sinônimo de povo mudo!* Como não reproduzir esse silenciamento? Como escrever aqui, nestas páginas também brancas, contra o apagamento que se instaurou sobre o algodão branco e os arquivos? Como começar a restituir às mulheres dessa imagem, e às multidões apagadas em Moçambique, Angola e tantos outros lugares, um lugar, ainda que incômodo, na história industrial?

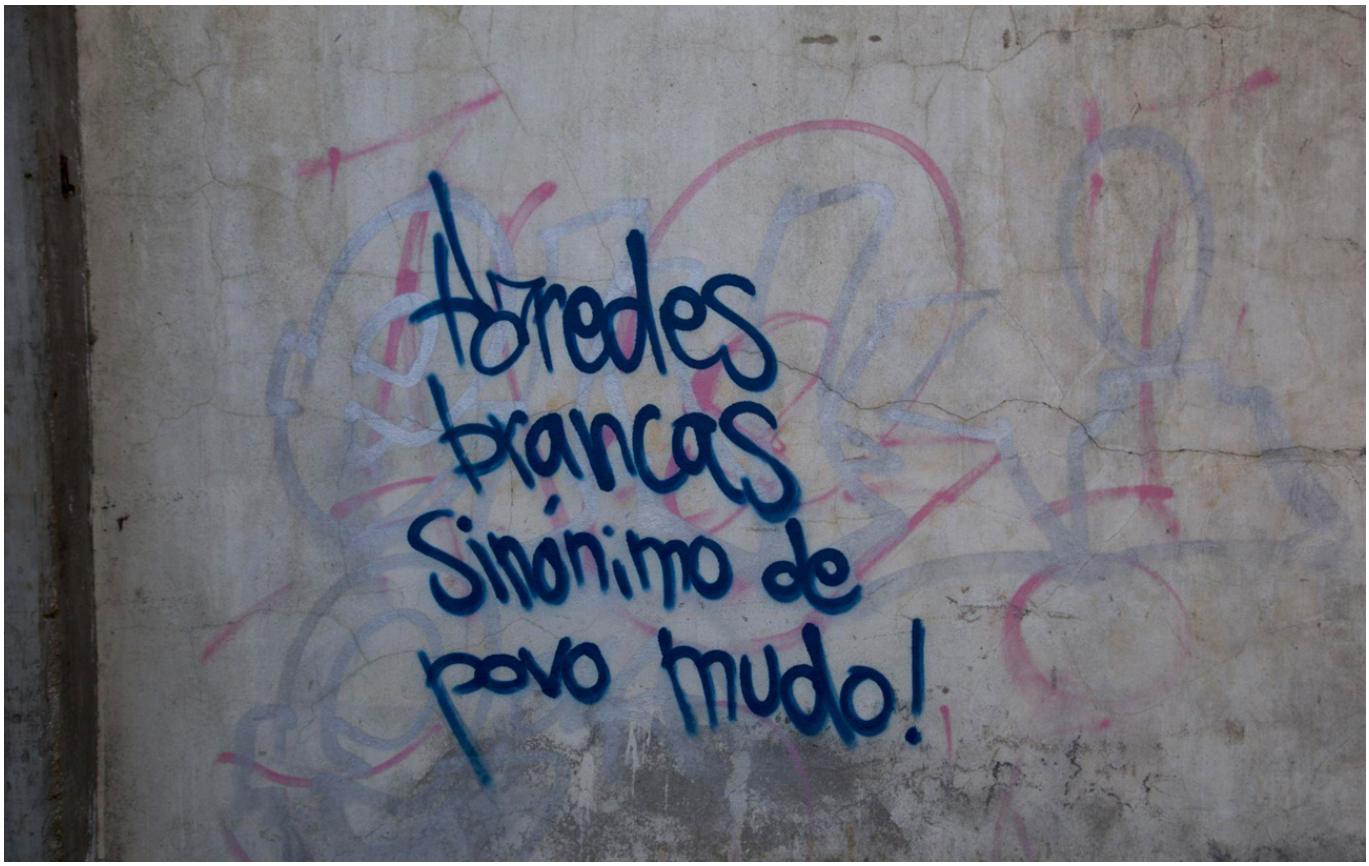


Figura 133. Detalhe de grafite num dos pavilhões da antiga Fábrica do Arquinho. ⓒ Beatriz Duarte, 2023.

6.8.2.10 Deuses de um Olimpo de esgotos e árvores que insistem

Ao atravessar o portão da antiga fábrica, é a chaminé que domina o olhar. Imóvel, vertical, solitária, como se tivesse sido deixada de propósito, uma presença monumental que resiste ao esquecimento. Durante décadas, essa estrutura expeliu fumaça continuamente. Era o ponto culminante do ciclo produtivo: por ali escapavam os gases das caldeiras e os resíduos da energia térmica. Expelia fuligem como se o edifício tivesse pulmões. A cidade ao redor respirava, ou sufocava, junto.

A imagem de arquivo mostra a chaminé do Arquinho ainda em atividade, com fumaça densa subindo ao céu. Hoje, esse mesmo corpo persiste em silêncio. Um cilindro oco, antigo duto fabril, agora abrigo de pássaros. A transformação é evidente: a engenharia deu lugar ao instinto, a fumaça ao ninho.

Com o desligamento das caldeiras e o fim das máquinas a vapor, a chaminé perdeu sua função técnica. Mas não desapareceu. Algumas foram demolidas; outras, como esta, sobreviveram. Sua permanência, no entanto, não é neutra. Muitas vezes isoladas do restante do complexo fabril, essas chaminés são preservadas mais por sua forma do que por sua história. Tornam-se o que Rosa (2024) chama de “obeliscos industriais”: marcos verticais do passado técnico estetizados e convertidos em ícones do progresso, por vezes esvaziadas de conflito.

“Essa zona de Couros era extremamente pulverosa, o ar era tomado pela fuligem”, recorda Rui Vítor Costa. A memória fabril não é abstrata: entra pelo nariz, cola-se às roupas, instala-se nos pulmões. A chaminé não é apenas um marco, é também atmosfera saturada, condição de ar. Um resíduo respirável.



Figura 134. Vista da antiga Fábrica do Arquinho, onde a chaminé industrial e o *Cedrus deodara* coexistem como marcas contrastantes do passado fabril e da regeneração espontânea do lugar. Ⓒ Beatriz Duarte, 2023.

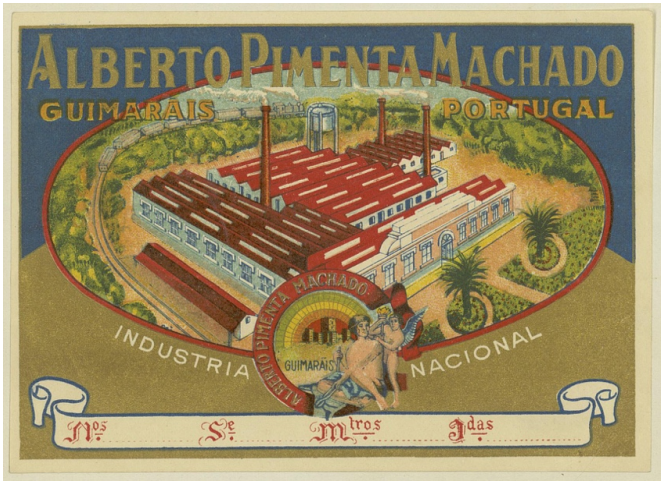
Bataille e Michelson (1986) desnaturalizam a imagem da chaminé industrial com suas lembranças infantis, ao verem-nas não como arquiteturas, mas como ameaçadoras, quase mitológicas: “deuses de um Olimpo de esgotos” (p. 15). Estruturas que exalavam medo e fascínio, unindo céu e submundo: oráculos invertidos da modernidade que expulsavam os excessos da produção e tornavam visível a violência da técnica (p. 15).

Hoje, quando integradas a projetos de reabilitação urbana, essas estruturas sobrevivem como fragmentos simbólicos. Tim Strangleman (2013) nomeia esse processo como “nostalgia da chaminé” (p.23-24): uma forma de memorialização seletiva que transforma o resíduo em espetáculo. A fábrica se torna ruína estética, e o trabalho, esquecido. A fuligem desaparece; o símbolo permanece.

Ao lado da chaminé do Arquinho, cresceu um Cedrus deodara. Uma árvore de uma monumentalidade de outra ordem. Não monumental por decisão patrimonial, mas por crescimento orgânico, ele introduz uma segunda forma de presença vertical no espaço da ruína. Enquanto a chaminé aponta para o alto como vestígio técnico de um ciclo encerrado, o cedro cresce devagar, do solo contaminado para cima. Uma árvore que não representa poder nem ordem, mas insistência orgânica diante da obsolescência técnica.

Em alguns complexos industriais do século XX, espécies exóticas como a palmeira eram plantadas em jardins simbólicos junto a edifícios técnicos ou administrativos (Paiva, 2019). Essas espécies ornamentais, associadas ao prestígio do império colonial português, contribuíam para construir uma paisagem de poder e progresso. Embora não ocultassem diretamente os impactos da produção, criavam uma atmosfera “naturalizada” e ordenada, que suavizava a dureza do ambiente fabril e reforçava a ideologia do Estado. Essa lógica também aparecia em rótulos e materiais gráficos, onde a presença de palmeiras reforçava visualmente a ideologia de ordem e prosperidade da indústria, como vemos no rótulo da empresa “Alberto Pimenta Machado & Filhos” de Guimarães.





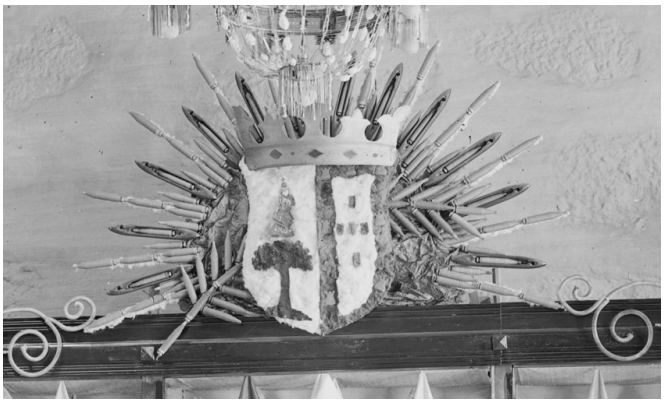


Figura 135. Detalhe de fotografia da Fábrica do Arquinho, de Domingos Alves Machado, ca. 1910–1928. ⓒ Coleção de Fotografia da Muralha (PTRMGMRCFM0146). **Figura 136.** Rótulo da empresa “Alberto Pimenta Machado & Filhos”, ca. 1920–1940, a mostrar a presença emblemática da natureza na linguagem visual das fábricas. ⓒ Arquivo Municipal Alfredo Pimenta (PT/AMAP/COL/ETI/000038). **Figura 137.** Detalhe de fotografia da Exposição Industrial e Agrícola de 1923, de Domingos Alves Machado. ⓒ Coleção de Fotografia da Muralha (PTRMGMRCFM1344).

Outro exemplo emblemático em Guimarães da relação entre árvores e fábricas é a Fábrica do Castanheiro, cujo nome deriva das plantações que marcavam a paisagem antes mesmo da instalação industrial. Nesse caso, a árvore não foi plantada para significar: já estava lá, e a fábrica enraizou-se no seu nome. Posteriormente, tornou-se emblema visual, figurado em rótulos e selos (Nogueira, 2017, p. 23).

O *Cedrus deodara* do Arquinho, embora também seja uma espécie exótica, originária do Himalaia, não cumpre essa função simbólica planejada. Brotou no intervalo entre o abandono e a reabilitação, sem projeto ou intenção. Cresceu da ruína e apesar dela. Sua monumentalidade silenciosa contrasta com a verticalidade rígida da chaminé: trata-se de um monumento não-intencional da regeneração, uma presença vegetal que se enreda à estrutura fabril.

Curiosamente, na Exposição Industrial de Guimarães, a fábrica do Arquinho apresentou um brasão onde figurava uma árvore. A princípio, imaginou-se que fosse o próprio cedro, elevado a emblema. Mas, é provável que ali estivesse representada a oliveira, símbolo da cidade e de sua padroeira, Nossa Senhora da Oliveira, ao lado das cinco quinas da bandeira portuguesa[34]. Um brasão que articulava produção fabril, religiosidade e nação, como se o ato de fabricar estivesse espiritual e patrioticamente legitimado, também em uma relação simbólica com as árvores. A árvore, nesse contexto, opera como signo de enraizamento e continuidade, em contraste com a chaminé, que materializa a lógica da exaustão e do descarte.

Ainda assim, o detalhe é revelador: a árvore já estava ali como imagem simbólica antes de ser corpo vegetal. Primeiro, metáfora de identidade; agora pela ação do tempo e do abandono, presença irredutível. Uma árvore que não responde à lógica fabril nem à lógica patrimonial, mas que cresce como quem insiste.

[34] Informação obtida em correspondência com Rui Vítor Costa, presidente da Muralha – Associação de Guimarães para a Defesa do Património (29 de maio de 2023).

Se a árvore pudesse falar à chaminé, talvez dissesse:

“Você expirava.
Eu respiro.
Você se ergueu da fumaça.
Eu cresço do chão.
Você marca o fim de um ciclo.
Eu sou o que insiste depois.”

✷

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Permanecendo com o problema: Entre herança, curadoria e mediação na construção de conhecimento situado

O percurso desenvolvido nesta pesquisa foi atravessado por práticas, materialidades e situações que reconfiguraram a noção de herança, a compreensão da curadoria e os modos de mediação mobilizados ao longo da tese. Ao articular esses deslocamentos, o trabalho situa-se como parte de um campo de investigação em contínua recomposição, no qual as materialidades do presente operam como mediadoras de práticas de leitura, cuidado e imaginação.

O conceito de ruínas e fragmentos constitui um eixo central deste percurso, sendo reelaborado ao longo da investigação a partir de referências dos estudos sobre ruína. A ruína aparece como fetiche, mas também como índice e arquivo de processos históricos de extração e degradação. O foco desloca-se para uma compreensão da ruína como processo de ruinação, destacando a persistência desigual de violências e abandonos no tempo presente. Além disso, a ruína é concebida como um campo de emergência de formas de vida e de coexistências multiespécie que se desenvolvem em condições de precariedade, evidenciando a inseparabilidade entre história, ecologias e relações de poder.

Em um plano mais abstrato, essa compreensão da ruína opera também como método de leitura e composição, orientando modos de investigar, escrever e curar em condições entrópicas e assumindo o fragmentário como terreno de possibilidades curatoriais e arquivísticas. É nesse enquadramento que a tese analisa as relações entre patrimônio e regimes de cuidado institucionalizados, mobilizando a noção de heranças contemporâneas como operadora crítica. Ao fazê-lo, recusa uma concepção de cuidado fundada na nostalgia e no controle, e afirma modos de atenção críticos, comuns, dissensuais e multiespécie.

O Capítulo 1 estabeleceu o fundamento crítico da tese ao investigar a genealogia do patrimônio moderno como dispositivo de poder, demonstrando-o como uma produção situada e atravessada por disputas políticas e epistemológicas.

A contemporaneidade do patrimônio foi analisada em três camadas: como origem colonial-moderna e ficção subjugadora; como recorte temporal associado à patrimonialização recente; e como condição inevitavelmente atravessada por emergências ecológicas, financeirização e regimes neoliberais de valorização urbana. Ao deslocar a crítica para a mediação patrimonial, o capítulo evidenciou o cuidado como tecnologia de controle que se estende para outros regimes de produção espacial, incluindo a gestão urbana. Esse ponto de partida delineia uma afinidade com os **estudos críticos do patrimônio** e o campo de tensões que os capítulos seguintes deslocaram para as práticas artísticas, curatoriais e espaciais.

O Capítulo 2 parte do conceito de contemporaneidade como relação crítica com o presente para analisar práticas espaciais críticas que acionam patrimônio e arqueologia como instrumentos de leitura do agora, mostrando como materialidades residuais e funcionais podem ser lidas como heranças ativas. A noção de **coisas** opera como eixo para repensar objetos, arquiteturas e territórios como nós relacionais atravessados por agenciamentos políticos, ecológicos e infraestruturais. A mediação, nesse enquadramento, foi ampliada: é, por um lado, comunicação estratégica operada pelas práticas artísticas e, por outro, capacidade relacional das próprias materialidades. Essas condensam e ativam redes humanas e mais-que-humanas, tornando visíveis processos históricos e políticos de extração, colonialismo e destruição. O capítulo articula contribuições dos estudos críticos do patrimônio e da **arqueologia contemporânea** com perspectivas arqueológicas voltadas à leitura crítica das materialidades e dos sistemas que estruturam o presente. Além disso, reúne **práticas espaciais críticas** que, alinhadas a uma virada historiográfica, desautorizam narrativas hegemônicas, monumentalizam o ordinário e instauram formas de atenção multiescalar às heranças do contemporâneo.

O Capítulo 3 introduziu a dimensão corporal, sensorial e afetiva como via de conhecimento e crítica patrimonial. A análise do Monte do Ovil e das baterias do Plano Barron articulou o contraste entre a **arqueologia da decifração** e uma **arqueologia da ativação**, centrada na produção de encontros situados no presente. Nessa chave,

a mediação deixa de ser apenas transmissão de informação, frequentemente materializada em placas e dispositivos interpretativos, para operar também como **curadoria de encontros**, onde o conhecimento emerge do contato direto com materialidades, atmosferas e usos do lugar. Ao tornar visível que valor e significado não são propriedades intrínsecas, mas efeitos de negociações contínuas, o capítulo reforça a herança como processo relacional, instável e disputado entre narrativas oficiais, práticas informais, interesses econômicos e agências mais-que-humanas. Ao assumir o caráter situado, inventivo e performativo da interpretação, a arqueologia amplia seu campo de ação e aproxima-se da arte como parceira crítica, em uma relação capaz de expandir as leituras dos lugares e ativar o passado no presente**.**

O Capítulo 4 consolidou a virada ética ao articular um cuidado multiespécie, pós-nostálgico e orientado à imaginação de futuros. A partir de práticas artísticas e de uma residência de construção coletiva, cuidado e herança são compreendidos como capacidade de resposta voltada à **reparação,** à **manutenção** e à experimentação de **continuidades** não restaurativas. O capítulo retoma fragmentos e ruínas não como índices de dano, mas como possibilidades compositivas, e destaca práticas espaciais críticas que sustentam processos de manutenção, reuso e continuidade, capazes de articular futuros a partir dos restos do presente. Nesse horizonte, herdar afirma-se como prática orientada ao futuro. A mediação ultrapassa os regimes da afirmação e reprodução patrimoniais ou da desconstrução do capítulo 2, para assumir um quarto regime orientado à **transformação**, aqui deslocado para práticas espaciais e curatoriais mais amplas.

Na Parte II, esses debates foram aprofundados a partir de territórios específicos. No Freixo, a **cartografia** funcionou como dispositivo crítico capaz de evidenciar como planos urbanos e discursos de regeneração produzem apagamentos estratégicos e mobilizam um regime de herança orientado pela valorização, no qual o cuidado, sob a retórica do “comum”, pode funcionar de modo extrativo. Nesse enquadramento, a herança é tratada como ativo patrimonial, paisagem estetizada e memória selecionada, compatível com projetos futuros de investimento, ao mesmo

tempo em que a herança industrial opera como condição prolongada que estrutura tanto o abandono quanto os atuais processos de regeneração. Ruína e requalificação integram, assim, uma mesma história territorial, na qual a desvalorização prepara o terreno para novas formas de extração imobiliária. Em contraste, emergem práticas de herança como relação, ancoradas na continuidade de vínculos, usos e memórias que persistem no território. As contra-cartografias reinscreveram materialidades e sociabilidades marginalizadas, reconfigurando os modos pelos quais se compreende o que conta como herdar e como cuidar.

No Arquinho, embora os mapas permaneçam presentes — seja no mapa de inquietação, seja nas marcações produzidas na oficina *Pontuando Entropias*, em que o mapa passa a coincidir com a escala real do território, bem como nos mapas históricos — é o **arquivo** que se torna o dispositivo central da investigação. Ao tratar a ruína fabril como coautora de um arquivo entropoético, o capítulo propõe um método no qual entropia, fabulação, performatividade e parcialidade situada são assumidas como recursos de investigação. A escrita emerge, nesse contexto, como prática curatorial situada, na qual esse arquivo deixa de ser um repositório estável e passa a operar como processo que atravessa a curadora, possibilitando interrogar memórias negligenciadas e tensionar narrativas hegemônicas de progresso tecnológico.

A partir do percurso desenvolvido, resultam três contribuições principais. Em primeiro lugar, a tese **reconfigura o campo do patrimônio a partir da noção de herança contemporânea**, deslocando o foco da preservação de bens excepcionais para a atenção a fragmentos, resíduos e ruínas funcionais. Ao incorporar agências mais-que-humanas, amplia-se a própria ideia de herdar, deslocando o humano como único agente legítimo de memória, cuidado e transmissão. Em segundo lugar, a tese **formula e sustenta uma ética do cuidado como alternativa a formas normativas e regulatórias de cuidado patrimonial**, demonstrando que práticas de salvaguarda e tutela podem operar por nomeação, delimitação e restrição de acessos, produzindo hierarquias sobre quem pode cuidar, habitar e narrar determinadas heranças. Em contraponto, o cuidado ético e entropoético é afirmado como prática situada de

atenção, escuta atenta e reparação parcial, voltada ao acompanhamento de processos de transformação, reinvenção e as múltiplas relações entre humanos, mais-que-humanos, lugares, materialidades e ecologias.

Em terceiro lugar, a tese consolida a **curadoria situada** como um modo de investigar que articula a investigação de lugares específicos e a reflexão crítica sobre práticas curatoriais, artísticas e educativas nas quais a própria pesquisadora está implicada. Residências, exposições, oficinas, *takeovers* e mapeamentos funcionam não apenas como contextos de trabalho, mas como situações que alimentam a análise e a formulação conceitual, atuando simultaneamente como objeto e como meio de produção de conhecimento. Esse envolvimento prolongado com os territórios desloca a pesquisa para uma posição implicada, em que ler, mediar e intervir tornam-se práticas indissociáveis, produzindo conhecimento com o lugar, e não apenas sobre ele.

Retomando a compreensão da herança, apresentada no início da tese, como verbo e como prática situada, é no envolvimento continuado com os lugares que se confirma que a existência de uma herança não garante que ela seja efetivamente herdada. Muitos fragmentos, ruínas e infraestruturas persistem no presente, mas permanecem fora de regimes de reconhecimento e cuidado. Nesse sentido, a curadoria situada pode ser compreendida, no percurso desenvolvido, como um modo de herdar que não opera como apropriação ou preservação total, mas como prática que cria condições provisórias de inteligibilidade, relação e responsabilidade, pelas quais certos restos se tornam herdáveis. Herdar implica aceitar que toda herança se transforma ao ser ativada, que envolve perdas e conflitos, e que exige uma tomada de posição situada.

Esse modo de investigar propôs-se enquanto um diálogo com a Investigação Baseada nas Artes e com a Investigação Educacional Baseada nas Artes**,** ao reconhecer processos artísticos, curatoriais e pedagógicos como modos de investigação. O conhecimento emerge da convivência com os lugares e da mobilização de práticas como caminhar, mapear, ouvir, gravar, fotografar e

performar, entendidas como aproximações críticas e situadas ao território. A partir desse deslocamento, o afastamento do atelier para contextos específicos permite articular leitura crítica de materialidades residuais, atenção às infraestruturas do presente e práticas de escuta multiespécie como modos de conhecimento.

Na tese, esses gestos organizam-se em torno da curadoria situada, que se manifesta por meio de diferentes dispositivos de investigação, entre os quais estão as cartografias críticas, práticas de arte e arqueologia, escrita situada, oficinas, *takeovers*, mapeamentos coletivos, entre outros. Os *takeovers* e o mapeamento coletivo afirmam-se como dispositivos passíveis de reapropriação e reativação em diálogo com outros territórios, problemáticas e coletivos, sem perder de vista a singularidade das situações em que emergem.

Transversalmente a essas contribuições, o percurso metodológico evidenciou o valor da **investigação colaborativa**, desenvolvida em diálogo com artistas, pesquisadores e estudantes. Decisões curatoriais, dispositivos metodológicos e leituras iniciais emergiram do encontro entre olhares e linguagens distintas, configurando um campo de produção partilhada. As experiências realizadas em contextos como o Monte do Ovil e o Plano Barron, inicialmente registradas em publicações conjuntas, foram posteriormente reexaminadas e aprofundadas no âmbito da tese. Esse movimento de retorno tomou os processos colaborativos como matéria para uma elaboração interpretativa autoral, na qual enquadramentos foram complexificados e interpretações tensionadas em diálogo com a teoria crítica, a historiografia e a reflexão fenomenológica. Ao mesmo tempo, a tese afirma a colaboração com agências mais-que-humanas como companheiras nos processos de investigação, reconhecendo plantas, resíduos e infraestruturas como agentes na produção de conhecimento.

Este percurso deixa também um conjunto de questões em aberto. Coloca-se, como desdobramento possível, a devolução da curadoria situada ao campo da Investigação Baseada nas Artes e da Investigação Educacional Baseada nas Artes, não apenas enquanto conjunto de práticas aplicáveis a contextos ou temas

específicos, mas como uma lógica metodológica orientada à produção de ressignificações situadas. Ainda que não se configure, nesta investigação, como um método formalizado em etapas fixas, a curadoria situada apresenta-se como um arranjo metodológico estruturável, passível de ser aprofundado, nomeado e desenvolvido em investigações futuras, em relação a outras problemáticas, materialidades e campos de investigação. Nesse sentido, opera por meio de práticas que podem ser reativadas em outros contextos, desde que reinscritas de forma situada, relacional e contextual, em articulação transversal entre diferentes campos. Desse modo, a ressignificação orienta este modo de investigar, configurando-se como prática de deslocamento de sentidos, valores e regimes de visibilidade a partir de encontros situados.

O recorte geográfico concentrado em Portugal e as colaborações situadas em circuitos predominantemente acadêmicos e artísticos indicam que outros territórios, agentes e coletivos poderiam tensionar e reconfigurar as propostas aqui apresentadas. Reconhecer esse enquadramento implica assumir o caráter situado e parcial das leituras desenvolvidas, bem como a inscrição da investigação em contextos marcados por histórias e epistemologias europeias. Questões relativas à posicionalidade, à branquitude e à interseccionalidade atravessam o trabalho de forma implícita e permanecem como campos de aprofundamento crítico, tornados visíveis a partir do próprio percurso investigativo.

Um outro campo de desdobramento diz respeito à mediação em contextos institucionais e pedagógicos. Se, nesta tese, oficinas, *takeovers* e mapeamentos funcionam sobretudo como dispositivos situados de investigação, permanece aberta a possibilidade de desenvolver, a partir destes aprendizados, práticas de mediação mais explicitamente didáticas, em diálogo com museus, galerias, associações e contextos escolares, explorando como a curadoria situada pode operar também como proposta pedagógica e como prática de formação de públicos.

Nesse horizonte, torna-se relevante aprofundar o diálogo da curadoria situada com perspectivas de ecologia decolonial, compreendidas como um campo que

contribui para nomear e tensionar articulações já mobilizadas ao longo da investigação. Essa abordagem reforça a compreensão das relações entre degradação ambiental, regimes industriais e histórias coloniais como processos historicamente imbricados, evitando a separação entre questões ecológicas, políticas e históricas.

No caso do Arquinho, essa articulação manifesta-se na leitura da ruína fabril como ponto de inflexão entre indústria europeia, circuitos coloniais de extração, ecologias degradadas e futuros tecnológicos, bem como na escrita que aproxima rio, trabalho, resíduos, capital e agências mais-que-humanas. Um aprofundamento dessa perspectiva permitiria, contudo, tornar mais explícitas as dimensões raciais e coloniais que estruturam essas ecologias, assim como interrogar os limites de leituras ecológicas ainda marcadas por epistemologias europeias. Tal deslocamento abre espaço para pensar práticas curatoriais situadas capazes de operar, de forma integrada, nos campos de conflito entre ambiente, colonialidade, memória e poder.

A extensão das metodologias de curadoria situada, cartografia crítica e arquivo entropoético em processos de participação mais amplos, envolvendo comunidades e agentes que não se identificam com o campo artístico, bem como em confrontos mais diretos com políticas públicas de patrimônio e planejamento urbano, constitui outro campo de investigação em aberto. No Freixo, por exemplo, isso implica perguntar se são imagináveis modelos de requalificação urbana que respondam às múltiplas heranças do território e às vidas que persistem durante longos períodos de abandono, sem subordinação prioritária à lógica especulativa. Já no Arquinho, coloca-se a questão de políticas de memória capazes de incorporar leituras entropoéticas, reconhecendo silêncios, ruínas e processos de deterioração como constitutivos de uma herança industrial.

Reativando a imagem inicial da folha em branco carregada de inscrições prévias, esta conclusão não pretende limpar a superfície, mas reconhecer que, ao longo do doutoramento, novas marcas foram acrescentadas. As contribuições aqui formuladas assinalam o amadurecimento teórico e metodológico de um percurso guiado pelo interesse em espaços intersticiais, abandonados e ruínas. O que

começou como uma inquietação diante das ruínas da euforia especulativa e de suas arqueologias transforma-se em um conjunto de ferramentas críticas, éticas e criativas, mas também práticas e colaborativas, para olhar, ativar, reparar e ressignificar, de modo situado, as heranças do presente.

Se, em um primeiro momento, o foco recaía sobretudo sobre as ruínas como sintomas de políticas urbanas desiguais, a investigação foi gradualmente deslocando a atenção para as heranças entendidas como campos de relação e para o cuidado concebido como prática compositiva. Construir esta pesquisa implicou aprender a ler restos, a partilhar responsabilidades, a aceitar a entropia como parte do processo e a escrever com e desde lugares em transformação.

A tese sustenta um conjunto de interrogações que atravessaram o percurso e se afirmam como tensões produtivas: que heranças estamos a produzir no presente ao nomear, cuidar ou intervir sobre determinados lugares? Quem é incluído e quem é silenciado nesses processos? Que formas de vida, humanas e mais-que-humanas, são sustentadas ou interrompidas quando se decide preservar, regenerar ou “ativar” um território? E que responsabilidades emergem quando se aceita que herdar é, antes de tudo, uma prática orientada ao futuro? Em muitos contextos, cuidar e herdar podem significar não resolver, mas acompanhar, escutar e permanecer com o problema. É nessa disposição, aberta e situada, que esta tese se encerra como convite à continuidade da investigação, da prática e do cuidado.

REFERÊNCIAS

Agamben, G. (2007). *Profanations* (J. Fort, Trad.). Zone Books.

Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* (V. N. Honesko, Trad.). Argos Editora da Unochapecó.

Allen, R. (2024). *Site-Specific Pedagogy Map*. University of the Arts London (UAL).

Almarcegui, L., & Prado, P. (2022). Falca: Lara Almarcegui in conversation with Pamela Prado. Em P. Prado & P. Alonso (Org.), *Cycles: The architects who never threw anything away* (p. 89–96). Circo de Ideias.

Alterazioni video. (s. d.). *Incompiuto Siciliano*. Alterazioni video. Recuperado 5 de março de 2023, de https://www.alterazionivideo.com/new_sito_av/projects/incompiuto.php

Alterazioni Video. (2008). Incompiuto Siciliano. *Abitare*, (486), 190–207.

Alves, J. F. (1999). *Riba d'Ave na memória da indústria algodoeira*. Câmara Municipal.

Alves, J. F. (2002). A Indústria Têxtil do Vale do Ave. Em J. A. Mendes & I. Fernandes (Org.), *Património e Indústria no Vale do Ave* (p. 372–389). Adrave.

AND-RÉ. (2023, maio 24). *1st Prize _ Tech-G / Aerospace Research Center*. AND-RÉ. https://and-re.pt/1st-prize-with-tech-g-aerosapce-reserch-center/

Anguelovski, I., Connolly, J., & Brand, A. L. (2018). From landscapes of utopia to the margins of the green urban life: For whom is the new green city? *City*, *22*(3), 417–436. https://doi.org/10.1080/13604813.2018.1473126

Arabindan-Kesson, A. (2021). *Black bodies, white gold: Art, cotton, and commerce in the Atlantic world*. Duke University Press.

Arboleda, P. (2016). Heritage views through urban exploration: The case of 'Abandoned Berlin'. *International Journal of Heritage Studies*, *22*(5), 368–381. https://doi.org/10.1080/13527258.2016.1153497

Arouca Geopark. (s. d.). *Geoparque Mundial da UNESCO*. Arouca Geopark. Recuperado 6 de novembro de 2025, de https://aroucageopark.pt/

Åse, C., & Wendt, M. (2021). Gendering the military past: Understanding heritage and security from a feminist perspective. *Cooperation and Conflict*, *56*(3), 286–308. https://doi.org/10.1177/00108367211007871

Aurélio, S. C. (2019). *Canhões da memória: Proposta de requalificação das baterias militares da Lage e Fontainhas para um espaço intergeracional, em Oeiras* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. http://hdl.handle.net/10400.5/19887

Austen, K. (2024). Coexistence in the Post-Petro Wilderness. Em M. Costa (Org.), *Vegetação inquieta: Registos improváveis entre paisagem, arte, arquitectura e ruína* (p. 29–40). Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP.

Azevedo, J., & Moreira, I. (Org.). (2021). *ARK PORTO: Escola dos confins e de nenhures*. Teatro Municipal do Porto & Cultura em Expansão. https://www.teatromunicipaldoporto.pt/pt/programa/joclecio-azevedo-ines-moreira-ark-porto-escola-dos-confins-e-de-nenhures/

Azoulay, A. (2008). *The civil contract of photography* (1º ed.). Zone Books; The MIT Press.

Bailey, D. (2017). Disarticulate—Repurpose—Disrupt: Art/Archaeology. *Cambridge Archaeological Journal*, *27*(4), 691–701. https://doi.org/10.1017/S0959774317000713

Bailey, D. (2018). Art/Archaeology: What Value Artistic- Archaeological Collaboration? *Journal of Contemporary Archaeology*, *4*(2), 246–256. https://doi.org/10.1558/jca.34116

Balogh, L., & Juhász, M. (2008). American and Chinese pokeweed (Phytolacca americana, Phytolacca esculenta). Em Z. Botta-Dukát & L. Balogh (Org.), *The Most Important Invasive Plants in Hungary* (p. 35–46). Institute of Ecology and Botany - Hungarian Academy of Science.

Bangstad, T. R. (2022). Interstitial Heritage: Industrienatur and ecologies of memory. Em T. R. Bangstad & Þ. Pétursdóttir (Org.), *Heritage Ecologies* (p. 222–245). Routledge, Taylor & Francis Group.

Bangstad, T. R., & Pétursdóttir, Þ. (2022a). An ecological approach to heritage. Em T. R. Bangstad & Þ. Pétursdóttir (Org.), *Heritage ecologies* (p. 03–27). Routledge.

Bangstad, T. R., & Pétursdóttir, Þ. (Org.). (2022b). *Heritage ecologies*. Routledge.

Barndt, K. (2010). “Memory Traces of an abandoned set of futures": Industrial Ruins in the Postindustrial Landscapes of Germany. Em J. Hell & A. Schönle (Org.), *Ruins of modernity* (p. 270–293). Duke University Press.

Bartolini, N. (2015). The politics of vibrant matter: Consistency, containment and the concrete of Mussolini’s bunker. *Journal of Material Culture*, *20*(2), 191–210. https://doi.org/10.1177/1359183515577419

Bataille, G., & Michelson, A. (1986). Smokestack. *October*, *36*, 15–16. JSTOR. https://doi.org/10.2307/778540

Benjamin, W. (1994). Sobre o conceito de história (S. P. Rouanet, Trad.). Em *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura* (V. 1, p. 222–232). Editora Brasiliense.

Benjamin, W. (2013). *Rua de mão única—Infância berlinense: 1900* (J. Barrento, Trad.). Autêntica Editora.

Bennett, L. (2013a). Concrete Multivalence: Practising Representation in Bunkerology. *Environment and Planning D: Society and Space*, *31*(3), 502–521. https://doi.org/10.1068/d3612

Bennett, L. (2013b). Who goes there? Accounting for gender in the urge to explore abandoned military bunkers. *Gender, Place & Culture*, *20*(5), 630–646. https://doi.org/10.1080/0966369X.2012.701197

Bennett, L. (2019). Grubbing out the Führerbunker: Ruination, demolition and Berlin’s difficult subterranean heritage. *Geographia Polonica*, *92*(1), 71–82. https://doi.org/10.7163/GPol.0137

Bennett, L. (2023). Engaging painted cannons in the ruins of Lisbon's and Setúbal's coast defence batteries. Em M. R. Pais (Org.), *Plan Barron: A future for super-resistant structures* (p. 37–49). Universidade Lusófona.

Bennett, L., & Kokoszka, P. (2019). Profaning GAMA: Exploring the Entanglement of Demilitarization, Heritage and Real Estate in the Ruins of Greenham Common's Cruise Missile Complex. *Journal of War & Culture Studies*, *13*(1), 97–118. https://doi.org/10.1080/17526272.2019.1699272

Blanco, G. N. (2006). *Fitotoponimia galega*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Boym, S. (2017). *The off-modern*. Bloomsbury Academic.

Brown, I. J. (2022). Ecological witnessing. Em B. Crone, S. Nightingale, & P. Stanton (Org.), *Fieldwork for future ecologies: Radical practice for art and art-based research* (Segunda edição, p. 21–48). Onomatopee Projects.

Caiado, A. (2020). A presença de um imaginário imperial na monumentalização da memória da Guerra Colonial portuguesa. *Cabo dos Trabalhos*, (20). https://hdl.handle.net/10316/89109

Caiado, A. (2022). The Representation of "Difficult Pasts" in Military Museums: The Portuguese Colonial War in the Portuguese Armed Forces Museums. *Museum Worlds*, *10*(1), 61–77. https://doi.org/10.3167/armw.2022.100106

Câmara Municipal de Guimarães. (s. d.). *Extensão do Património Mundial (2023)*. Município de Guimarães. Recuperado 5 de novembro de 2025, de https://www.cm-guimaraes.pt/municipio/patrimonio-mundial/extensao-do-patrimonio-mundial-2023

Câmara Municipal do Porto. (s. d.). *Porto: A city that fosters investment*. Invest Porto. Recuperado 10 de agosto de 2024, de https://www.investporto.pt/fotos/galerias/booklet_porto_a_city_that_fosters_investment_5762408163c7e086b5cfe.pdf

Câmara Municipal do Porto. (2015). *Projeto de delimitação da Área de Reabilitação Urbana de Campanhã—Estação*. https://portaldomunicipe.cm-

porto.pt/documents/20122/35772/Campanh%C3%A3+-+ARU_Camapanh%C3%A3_Esta%C3%A7%C3%A3o+%28projeto_delimita%C3%A7%C3%A3o%29.pdf/8b843c9c-f77d-898d-045a-0fca12163b75?t=1611228312029

Câmara Municipal do Porto. (2017). *ARU da Corujeira: Projeto de delimitação da Área de Reabilitação Urbana*. Município do Porto. https://portaldomunicipe.cm-porto.pt/documents/20122/35772/Relat%C3%B3rio_ARU_Corujeira.pdf/58fa155e-b7ec-d263-3378-94211e05c06e?t=1611226768813

Câmara Municipal do Porto & Sociedade Portuguesa de Inovação. (2015). *ARU Campanhã—Estação: Um novo polo de desenvolvimento da cidade do Porto: Definição da operação de reabilitação urbana: Caracterização e diagnóstico*. Município do Porto. https://portaldomunicipe.cm-porto.pt/documents/20122/258663/Relat%C3%B3rio_Caracteriza%C3%A7%C3%A3o_e_Diagn%C3%B3stico.pdf/3fed8066-3570-7f56-bc5b-cac47946b198?t=1611245175720

Câmara Municipal do Porto & Sociedade Portuguesa de Inovação. (2018). *Definição da operação de reabilitação urbana, de tipo sistemático, para o território a delimitar como Área de Reabilitação Urbana da Corujeira: R02. Caracterização e diagnóstico*. Município do Porto. https://portaldomunicipe.cm-porto.pt/documents/20122/258663/R01_0Relat%C3%B3rio_caracteriza%C3%A7%C3%A3o_diagn%C3%B3stico.pdf/1499d71e-b894-addd-aac6-c1e86a101948?t=1611232836106

Certeau, M. de. (1998). *Artes de fazer: A invenção do cotidiano* (E. F. Aves, Trad.; 3º ed.). Editora Vozes.

Chance Ecologies. (s. d.). *Chance Ecologies*. Chance Ecologies. Recuperado 9 de agosto de 2022, de https://chancecologies.org/

Chance Ecologies. (2019). *Listening to Dutch Kills – City of Water Day* [Caminhada sonora]. https://chancecologies.org/ce_events/listening-to-dutch-kills-city-of-water-day/

Cherchi, G. (2021). *Interlúdio: Conoscenza e valorizzazione delle batterie del Plano Barron in Portogallo* [Dissertação de Mestrado]. Università degli Studi di Cagliari; Universidade Lusófona.

Choay, F. (2006). *A Alegoria Do Patrimônio*. Editora Estação Liberdade.

Clément, G. (2004). *Manifesto of the third landscape* (M. Bee & R. Fèvre, Trads.). Trans Europe Halles.

Coolidge, M., Simons, S., & Center for Land Use Interpretation (Org.). (2006). *Overlook: Exploring the internal fringes of America with the Center for Land Use Interpretation* (1ª edição). Metropolis Books; Distributed Art Publishers, Inc.

Costa, F. da S. (2012). Poluição e Domínio Público Hídrico. Um contributo histórico para o estudo da bacia hidrográfica do rio Ave. *11.º Congresso da Água – Valorizar a água num contexto de incerteza*. https://hdl.handle.net/1822/22586

Costa, M. (2021). A natureza que circulou numa caixa: Narrativas alternativas para um jardim público em Estado de Emergência. Em I. Moreira (Org.), *Valise en Carton: Exposição Viajante* (p. 14–21). Parábola Crítica.

Costa, M. (2022). Histórias de Vegetação: Reflexões e especulações sobre vegetação ruderal. Em I. Moreira (Org.), *Curadoria de Enigmas Territoriais + Incursões ao Porto Oriental* (p. 221–243). Parábola Crítica.

Costa, M. (2023). Entre plantas daninhas: Observações e experimentações sobre uma condição menor de paisagem urbana. Em G. Vaz-Pinheiro (Org.), *Modos de (co)existência: Espaço confinado, condição global, resistência* (p. 164–188). i2ADS-FBAUP.

Costa, M., Jorge, N., & Dias, M. (Org.). (2025). *Landscapes of post-consumption: A visual and methodological inventory*. i2ADS Edições. https://www.yesculpture.eu/masterclasses/m2-porto-landscapes-of-post-consumption/#flipbook-df_3129/3/

Cronon, W. (1996). The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature. *Environmental History*, *1*(1), 7–28. https://doi.org/10.2307/3985059

Crouch, D. (2015). Affect, Heritage, Feeling. Em E. Waterton & S. Watson (Org.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research* (p. 177–190). Palgrave Macmillan.

Cruz, C. (s. d.). *Carla Cruz*. Carla Cruz. Recuperado 6 de novembro de 2025, de https://www.carlacruz.net

Cruz, C. (2023). Sedimentos: Projeto artístico em torno da geologia do volfrâmio de Arouca. Em I. Moreira, B. Duarte, & F. Paim (Org.), *Desindustrialização, ainda: Ensaios visuais e metodologias artísticas* (p. 6–11). Universidade do Minho, Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT). https://hdl.handle.net/1822/90770

Cruz, C., Lopes, C., & Leal, M. (2022). *Pedras*. i2ADS — FBAUP.

da Costa, M. P. (2009). Tecidos e têxteis portugueses do século XVII ao século XVIII. Em *IV Congresso Histórico de Guimarães: Do Absolutismo ao Liberalismo – 5.ª Secção: Arte, Cultura* (p. 154–180). Câmara Municipal de Guimarães.

da Silva, M. J. L. (2014). *Fábrica como residência ERASMUS: Reabilitação na Fábrica do Arquinho* [Dissertação de Mestrado]. Escola de Arquitectura da Universidade do Minho.

da Silva, P., Moreira, I., & Duarte, B. (2023). Curating Art/Archaeology: Excavating Through/With Material and Artistic Performativity. *TURBA: The Journal for Global Practices in Live Arts Curation*, *2*(1), 32–45.

Daston, L. (2019). *Against nature*. the MIT press.

Davis, S. (2022). War, Ruins and Wildness at Orford Ness. Em G. S. Jaramillo & J. Tomann (Org.), *Transcending the Nostalgic: Landscapes of Postindustrial Europe Beyond Representation* (p. 21–42). Berghahn Books. https://doi.org/10.3167/9781800732216

de Souza, M. S. C. (2018). A Vida Dos Lugares Entre Os Kïsêdjê: Toponímia como Terminologia de Relação. *Espaço Ameríndio*, *12*(1), 9–49. https://doi.org/10.22456/1982-6524.75131

Decreto-Lei n.º 565/99, de 21 de dezembro, 565/99, República Portuguesa (1999).

Derrida, J. (2001). *Mal de arquivo: Uma impressão freudiana* (C. de M. Rego, Trad.). Relume Dumará.

Derrida, J., & Roudinesco, E. (2004). *De que amanhã ... Diálogo* (A. Telles, Trad.). Jorge Zahar.

DeSilvey, C. (2007). Art and archive: Memory-work on a Montana homestead. *Journal of Historical Geography*, *33*(4), 878–900. https://doi.org/10.1016/j.jhg.2006.10.020

DeSilvey, C. (2017). *Curated Decay*. University of Minnesota Press. JSTOR. http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt1kgqvb5

DeSilvey, C., & Edensor, T. (2012). Reckoning with ruins. *Progress in Human Geography*, *37*(4), 465–485. https://doi.org/10.1177/0309132512462271

Dillon, B. (2011). Introduction // A short history of decay. Em *Ruins* (6º ed., V. 25, p. 10–19). Whitechapel Gallery & MIT Press.

Duarte, B. (2020). *Potencialidades da ativação curatorial: Central Termoelétrica do Freixo & Projeto Curatorial Materialidades Persistentes* [Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes]. https://hdl.handle.net/10216/129631

Duarte, B. (2022a). Contra Narrativas à Preservação Material: Novas Abordagens às Heranças Contemporâneas. Em C. Martins & J. C. de Paiva (Org.), *DERIVAS #5*

Investigação em Educação Artística Research in Arts Education (p. 34–53). i2ADS.

Duarte, B. (2022b). *Mapeamento Colectivo do Freixo* (p. 257–269). Parábola Crítica, Associação Cultural.

Duarte, B. (2022c). Materialidades, ecologias e sonoridades (pós)industriais: Ressignificações do passado através das práticas artísticas. *Livro de resumos III Encontro de Jovens Investigadores em estudos do Património e Território*, 77.

Duarte, B. (2022d). Narrativas do abandono: Documentações artísticas do Freixo em mudança. Em I. Moreira (Org.), *Curadoria de enigmas territoriais + incursões ao Porto Oriental* (p. 161–177). Parábola Crítica Associação Cultural.

Duarte, B. (2023). Diante a ruína e os seus fragmentos: Processos de intervenção e montagem da Fábrica do Arquinho. Em I. Moreira, B. Duarte, & F. Paim (Org.), *Desindustrialização, ainda: Ensaios visuais e metodologias artísticas* (p. 18–23). Universidade do Minho, Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT). https://hdl.handle.net/1822/90770

Duarte, B. (2025). Ecologias de heranças: Entre Ruínas Industriais e possibilidades ecocríticas. Em I. Moreira, S. C. M. Gaudêncio, & L. R. Andrade (Org.), *Extreme Sites: Bibliografia operativa para a investigação em práticas artísticas e espaciais* (p. 38–45). Universidade do Minho. Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT). https://hdl.handle.net/1822/97681

Duarte, B., & Campos, J. P. de L. (2018). *Impossibilidades: Um catálogo de imaginários para o Mercado de Santa Tereza* [Trabalho de Conclusão de Curso]. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

Duarte, B., & Molín, M. H. (2021). Experimental persistence of change: Collages of the palimpsestic temporalities of Freixo's Thermoelectric Power Station (Campanhã, Porto). *Sophia Journal*, *6*(1), 104–113. https://doi.org/10.24840/2183-8976_2021-0006_0001_13

Duarte, B., & Moreira, I. (2023). Práticas espaciais como preservação experimental: Entre o invisível e o ecológico. Em G. Vaz-Pinheiro (Org.), *Modo de (co)existência: Espaço confinado, condição global, resistência* (p. 59–79). i2ADS.

Easterling, K. (2014). *Extrastatecraft: The power of infrastructure space* (1º ed.). Verso.

Edensor, T. (2005). Waste Matter—The Debris of Industrial Ruins and the Disordering of the Material World. *Journal of Material Culture*, *10*(3), 311–332. https://doi.org/10.1177/1359183505057346

Estima, C. (2012). *A Central Termoelétrica do Freixo: Um processo de requalificação urbana* [Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto, Faculdade de Arquitetura]. https://hdl.handle.net/10216/80293

Estima, C. (2022). Central Termoeléctrica do Freixo: Os projectos imobiliários e o desaparecimento do passado industrial. Em I. Moreira (Org.), *Curadoria de Enigmas Territoriais + Incursões ao Porto Oriental* (p. 153–159). Parábola Crítica, Associação Cultural.

Executive Digest. (2024, maio 8). Alta velocidade coloca em risco centenária dona da farinha Amparo no Porto. *Executive Digest*. https://executivedigest.sapo.pt/noticias/alta-velocidade-coloca-em-risco-centenaria-dona-da-farinha-amparo-no-porto/

Farocki, H. (2004). Workers Leaving the Factory. Em T. Elsaesser (Org.), *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines* (p. 237–244). Amsterdam University Press. http://www.jstor.org/stable/j.ctt46mzvn.19

Ferreira, V. (2023). The past is (not) another country: Discursive dynamics and representations of the colonial war in digital space. Em M. Cardina (Org.), *The Portuguese Colonial War and the African Liberation Struggles Memory, Politics and Uses of the Past* (1ª edição, p. 130–144). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003396925-9

Fibrenamics. (s. d.). *Fibrenamics* [Apresentação institucional não publicada]. Fibrenamics.

FICTILIS (Org.). (2017). *Museum of capitalism* (2º ed.). Inventory Press.

Fiorino, D. R. (2022, maio 15). *Modern Military Architecture: Memories, responsibilities, and opportunities*. Workshop Oblivious Super-Resistant Bunker as an Opportunity to a New Cycle Facing Climate Emergency.

Fitz, A., Krasny, E., & Architekturzentrum Wien (Org.). (2019). *Critical care: Architecture and urbanism for a broken planet*. The MIT Press.

Flintham, M. (2012). The Military-Pastoral Complex: Contemporary Representations of Militarism in the Landscape: Art & Environment. *Tate Papers*, (17). https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/17/military-pastoral-complex-contemporary-representations-of-militarism-in-the-landscape

Flintham, M. (2020). Vile Incubator: A Pathology of the Cold War Bunker. *Journal of War & Culture Studies*, *13*(1), 11–32. https://doi.org/10.1080/17526272.2019.1687987

Flusser, V. (1999). *The Shape of Things: A Philosophy of Design* (A. Mathews, Trad.). Reaktion Books Ltd.

Fortuna, C. (1990). De que cor é o algodão branco de Moçambique? Análise socio-histórica do Estado, capital e trabalho no período de entre-guerras. *Oficina do CES*, (15), 1–22.

Foucault, M. (2008). *A arqueologia do saber* (7º ed.). Forense Universitária.

Foucault, M. (2013). *Vigiar e punir, Nascimento da prisão* (P. Elói. Duarte, Trad.). Edições 70.

Freitas, D. M. (2016). *Desvelando o Campo de Poder dos Grandes Projetos Urbanos da Região Metropolitana de Belo Horizonte* [Tese de Doutoramento, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura]. https://hdl.handle.net/1843/MMMD-AKHQNY

González, F., Serrano, B., Urchaga, A., de Enterría, S. G., Marchante, H., Almeida, M., Alves, H. N., Herrero, Á., & García, A. (2020). *Estratégia transnacional de luta contra a Cortaderia selloana no Arco Atlântico no quadro do projeto LIFE STOP Cortaderia*. SEO/BirdLife. https://lifecoopcortaderia.org/wp-content/uploads/2024/10/PT_Estrategia-Transnacional_STOP-Cortaderia.pdf

González-Ruibal, A. (2019). *An archaeology of the contemporary era* (1º ed.). Routledge.

Guedes, V. A. P. de S. (2015). *Phytolacca americana L.: Potencial das bagas de uma planta invasora* [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Farmácia da Universidade do Porto.

Guin, U. K. L. (2021). *A teoria da bolsa de ficção* (L. Chieregati & V. C. Costa, Trads.). N-1 Edições.

Gustafsson, L., & Haapoja, T. (2018). *Museum of Nonhumanity*. Punctum Books. JSTOR. https://doi.org/10.2307/jj.2353952

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, *14*(3), 575–599. https://doi.org/10.2307/3178066

Haraway, D. (2023). *Ficar com o problema: Fazer parentes no Chthluceno* (A. L. Braga, Trad.). n-1 Edições.

Harley, J. B. (1988). Maps, knowledge, and power. Em D. Cosgrove & S. Daniels (Org.), *The iconography of landscape: Essays on the symbolic representation, design, and use of past environments* (p. 277–312). Cambridge University Press.

Harrison, R. (2011). Surface assemblages. Towards an archaeology in and of the present. *Archaeological Dialogues*, *18*(2), 141–161. https://doi.org/10.1017/S1380203811000195

Harrison, R. (2013a). *Heritage: Critical Approaches*. Routledge.

Harrison, R. (2013b). *Heritage: Critical approaches*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203108857

Harrison, R. (2022). Legacies: Rethinking the futures of heritage and waste in the Anthropocene. Em T. R. Bangstad & Þ. Pétursdóttir (Org.), *Heritage ecologies* (p. 31–48). Routledge.

Harrison, R., & Sterling, C. (Org.). (2020). *Deterritorializing the Future: Heritage in, of and after the Anthropocene*. Open Humanities Press.

Hartman, S. (2008). Venus in Two Acts. *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, *12*(2), 1–14. https://doi.org/10.1215/-12-2-1

Hatherley, O. (2014). Bernd and Hilla Bercher. Em A. Pardo, E. Redstone, & Barbican Art Gallery (Org.), *Constructing worlds: Photography and architecture in the modern age* (p. 109). Prestel.

Holtorf, C. (2006). Can less be more? Heritage in the age of terrorism. *Public Archaeology*, *5*(2), 101–109. https://doi.org/10.1179/pua.2006.5.2.101

Holtorf, C. (2012). The Heritage of Heritage. *Heritage & Society*, *5*(2), 153–174. https://doi.org/10.1179/hso.2012.5.2.153

Horn, E. (2018). Air as Medium. *Grey Room*, (73), 6–25. https://doi.org/10.1162/grey_a_00254

Hudnik, S. (2023). An ambivalent military repository – Plan Barron vs. Tito's bunkers. Em M. R. Pais (Org.), *Plan Barron: A future for super-resistant structures* (p. 105–114). Universidade Lusófona.

Huyssen, A. (2000). *Seduzidos Pela Memoria, Arquitetura, Monumentos, Midia*. Aeroplano Editora E Consultoria Ltda.

Huyssen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press.

Huyssen, A. (2006). Nostalgia for Ruins. *Grey Room*, (23), 6–21. JSTOR.

ICOMOS. (s. d.). *International Scientific Committee on Aerospace Heritage (ISCAH)*. Recuperado 23 de janeiro de 2025, de https://iscah.icomos.org/

Ingold, T. (2012). Trazendo as coisas de volta à vida: Emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, *18*(37), 25–44. https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002

Ingold, T. (2019). Texturas de superfície: O solo e a página. Em S. O. Dias, S. Wiedemann, & A. C. R. de Amorim (Org.), *Conexões: Deleuze e Cosmopolíticas e Ecologias Radicais e Nova Terra e...* (p. 65–83). ALB/ClimaCom.

Ingold, T. (2022). *Fazer: Antropologia, arqueologia, arte e arquitetura*. Editora Vozes.

Jacques, P. B. (2015). Montagem urbana: Uma forma e conhecimento das cidades e do urbanismo. Em P. B. Jacques, F. D. Britto, & W. Drummond (Org.), *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea* (V. 4, p. 47–94). EDUFBA.

Jacques, P. B. (2020). *Fantasmas modernos: Montagem de uma outra herança v. 1*. Editora da Universidade Federal da Bahia.

Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso.

Kennedy, C. (2016). *Hiway Hiway: A Chance Ecologies Field Report* [Relatório de campo]. Chance Ecologies. https://chancecologies.org/wp-content/uploads/2016/10/hiway-hiway-16.5x22.75-in.pdf

Kennedy, C. (2022). Ruderal Resilience: Applying a Ruderal Lens to Advance Multispecies Urbanism and Social-Ecological Systems Theory. *Frontiers in Built Environment*, *8*. https://doi.org/10.3389/fbuil.2022.769357

Kokoli, A. (2023). Care, Aftercare, and the Work of Transmission Learning From Greenham Common. Em E. Krasny & L. Perry (Org.), *Curating with care* (p. 117–130). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003204923-12

Kowarik, I. (2013). Cities and wilderness: A new perspective. *International Journal of Wilderness*, *19*(3), 32–36.

Krämer, S. (2015). *Medium, messenger, transmission: An approach to media philosophy*. Amsterdam university press.

Krasny, E. (2025). *Ecologies of Care: Feminist Infrastructural Critique*. Glosar Series and Ecologies of Care Gathering.

Krasny, E., & Perry, L. (Org.). (2023). *Curating with care*. Routledge.

Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo* (Nova edição). Companhia das Letras.

Lacruz, E. (2019). *Anti-monuments of the Canary Islands: Modern ruins and abandoned places as elements of identity and transformation of touristic landscapes* [Tese de Doutoramento, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria]. https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/106147

Latour, B. (1994). *Jamais fomos modernos: Ensaio de antropologia simétrica* (C. I. da Costa, Trad.; 2ª edição). Editora 34.

Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Trad.). Blackwell.

LeMenager. (2014). A Poetics of Infrastructure: Interview with Matt Coolidge. *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*, *1*(1). https://doi.org/10.5250/resilience.1.1.21

Lepecki, A. (2010). The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*, *42*(2), 28–48. https://doi.org/10.1017/S0149767700001029

Lowenthal, D. (2015). *The Past is a Foreign Country—Revisited*. Cambridge University Press.

LWL-Museum & LWL-Museum. (s. d.). *History of the Zollern Colliery*. LWL-Museum Zeche Zollern. Recuperado 5 de novembro de 2023, de https://zeche-zollern.lwl.org/en/history/

Lynch, K. (1972). *What time is this place?* MIT Press.

Macdonald, S. (2009). *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond* (1ª edição). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203888667

Mah, A. (2012). *Industrial ruination, community, and place: Landscapes and legacies of urban decline*. University of Toronto Press.

Malterre-Barthes, C. (2021). The Devil Is in the Details: Who Is It That the World Belongs To? Em Space Caviar (Org.), *Non-Extractive Architecture: On Designing Without Depletion* (V. 1, p. 85–96). V-A-C Foundation e Sternberg Press.

Marquez, R. (2019). *Geografias portáteis*. Editora Piseagrama.

Martins, F. (1928). *Guimarães: O labor da grei—Publicação comemorativa da Exposição Industrial e Agrícola Concelhia realizada em agosto de 1923*. Francisco Martins.

Mascarenhas, C. O. T. (2014). *Da defesa à contemplação da paisagem: Intervir no lugar do Forte e da 7ª Bateria do Outão no contexto da Arrábida* [Dissertação de Mestrado]. Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitetura.

Massey, D. B. (2008). *Pelo espaço: Uma nova política da espacialidade* (H. P. Maciel & R. Haesbaert, Trads.). Bertrand Brasil.

Melo, C. (2025). *Visualidades do sentir: Um estudo sobre a prática fotográfica junto às pessoas com cegueira e baixa visão* [Tese de Doutoramento]. Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes.

Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção*. Martins Fontes.

Merlino, R. (2023). Percursos: Atravessar Campanhã como prática insurgente. Em I. Moreira, B. Duarte, & F. Paim (Org.), *Desindustrialização, ainda. Ensaios visuais e metodologias artísticas* (p. 36–41). Lab2PT.

Molín, M. H. (2025). *Aporía de la expresión plástica: Agentes poéticos entre la trascendencia y la inutilidad, en el caos y sus límites X, Y y z*. [Tese de Doutoramento]. Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes.

Moreira, I. (2014). *Performing Building Sites: Curating in/on/through space* [Tese de Doutoramento]. Goldsmiths, University of London.

Moreira, I. (2018). Euforia, nostalgia e transgenia no Porto Oriental. *Jornal dos Arquitetos*, *257*, 12–19.

Moreira, I. (Org.). (2020). *Post-nostalgic knowings*. Ágora - Cultura e Desporto.

Moreira, I. (Org.). (2021). *Valise en Carton: Exposição Viajante*. Parábola Crítica.

Moreira, I. (Org.). (2022). *Curadoria de Enigmas Territoriais + Incursões ao Porto Oriental*. Parábola Crítica.

Moreira, I., & Duarte, B. (2024). Paisagens menores e investigação artística na exposição "Objectos especulativos sobre vegetação e perturbação". Em *Vegetação inquieta: Registos improváveis entre paisagem, arte, arquitectura e ruína* (p. 119–131). Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP.

Moreira, I., Duarte, B., & Paim, F. (Org.). (2023a). *Desindustrialização, ainda: Ensaios visuais e metodologias artísticas*. Universidade do Minho, Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT). https://hdl.handle.net/1822/90770

Moreira, I., Duarte, B., & Paim, F. (2023b). Disentangling Robust Architectures: Curatorial Reading of New Uses of Batteries and Bunkers in Lisbon. Em M. R. Pais (Org.), *Plan Barron: A future for super-resistant structures* (p. 66–83). Universidade Lusófona.

Moreira, I., Duarte, B., & Paim, F. (2023c). *Paisagens robustas em transição—Abordando a condição pós-militar das baterias e bunkers do Plano Barron, Lisboa*. 67. https://uncertainlandscapes.weebly.com/book-abstracts.html

Mörsch, C. (Org.). (2009). At a Crossroads of Four Discourses documenta 12 Gallery Education in between Affirmation, Reproduction, Deconstruction, and

Transformation. Em *Documenta 12 education: Between critical practice and visitor services: Results of research project* (1º ed.). Diaphanes. Documenta.

Morton, T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. University of Minnesota Press.

Mulvihill, T. M., & Swaminathan, R. (2019). *Arts-Based Educational Research and Qualitative Inquiry: Walking the Path*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315143361

Museu do Porto. (s. d.). EXTENSÃO DA INDÚSTRIA — em construção. *Museu do Porto*. Recuperado 5 de novembro de 2025, de https://museudoporto.pt/estacao/extensao-da-industria-em-construcao/

Museu do Porto. (2022). *Visita focada: "Registo arqueológico—Uma prática inventiva de memória", com Joana Alves-Ferreira*. Museu do Porto. https://museudoporto.pt/recurso/visita-focada-registo-arqueologico-uma-pratica-inventiva-de-memoria/

Myers, A., Bailey, G., Newland, C., Schofield, J., Nilsson, A., & Davis, S. (2008). Archaeology of the recent past excavating a 1991 Ford van. *The SAA Archaeological Record*, *8*(4), 37–40.

NADA NOVO. (2024). *Peças desgarradas: A origem dos materiais* [Folha de sala de exposição]. https://freight.cargo.site/m/K176262300891632011573438578488 4/240419_FORUM-NADA-NOVO_PECAS-DESGARRADAS_FOLHA-DE-SALA.pdf

National Trust. (s. d.). *Orford Ness | Suffolk*. National Trust. Recuperado 5 de novembro de 2025, de https://www.nationaltrust.org.uk/visit/suffolk/orford-ness-national-nature-reserve

Neimanis, A. (2017). *Bodies of water: Posthuman feminist phenomenology*. Bloomsbury Academic.

Neiva, M. L. (2018). Guimarães e a recente reconversão do edificado industrial. *Jornal Arquitectos*, (257), 40–51.

Neves, A. A. das. (2022). Merdário é o outro. Em P. L. Silva (Org.), *Guimarães C Visível* (p. 28–33). Município de Guimarães.

Nogueira, J. (2024). Moreira diz que preservar Noêda, em Campanhã, é sustentar o "urbanismo dos pobrezinhos". *Porto Canal*. https://portocanal.sapo.pt/noticia/348166

Nogueira, P. (2017). "Fábrica do Castanheiro: O motor da cidade industrial"—Estudos sobre o fundo histórico da firma António Costa Guimarães, Filho & C.ª (1844–1926). *Boletim de Trabalhos Históricos*, 10–57.

Nogueira, P. (2020a). *A ciência e a tecnologia na indústria têxtil e do vestuário—Uma abordagem historiográfica ao setor em Guimarães* [Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra e Universidade de Aveiro]. https://hdl.handle.net/10316/95071

Nogueira, P. (2020b). «Mulheres de Fábrica». Breve história da feminização da indústria têxtil em Guimarães. *Boletim de Trabalhos Históricos*, *IX*(III), 47–127.

Oliveira, J. C. de, Amoroso, M., de Lima, A. G. M., Shiratori, K., Marras, S., & Emperair, L. (Org.). (2020). *Vozes vegetais: Diversidade, resistências e histórias da floresta*. Ubu Editora.

Oliveira, I., Costa, J. G., Martins, P., & Ferreira, R. (2021). *Reabilitação da Fábrica do Arquinho Tech-G Centro de Investigação Aeroespacial + Fibrenamics [Programa Base Versão Provisória]*. Centro de Estudos da Escola de Arquitectura da Universidade do Minho.

Olley, J. (2007). *Castles of Ulster*. Factotum.

Olufemi, L. (2021). *Experiments in imagining otherwise*. Hajar Press.

orangotango+, kollektiv (Org.). (2018). *This is not an atlas: A global collection of counter-cartographies*. transcript Verlag. https://doi.org/10.1515/9783839445198

Oro, A. V. (2022). *Ilhas do Porto: Reabilitar para incluir* (1º ed.). Município do Porto; Porto Vivo, SRU.

Otero-Pailos, J., Langdalen, E., & Arrhenius, T. (Org.). (2016). *Experimental Preservation*. Lars Müller Publishers.

Paim, F. (2022). Apontamentos sobre um arquivo de escombros. Em I. Moreira (Org.), *Curadoria de enigmas territoriais + incursões ao Porto Oriental* (p. 115–123). Parábola Crítica.

Paim, F. (2023). O descampado urbano como arquivo. Em I. Moreira, B. Duarte, & F. Paim (Org.), *Desindustrialização, ainda. Ensaios visuais e metodologias artísticas* (p. 30–35). Lab2PT.

Pais, M. R. (2022). *Workshop Plan Barron: Oblivious Super-Resistant Bunker as an Opportunity to a New Cycle Facing Climate Emergency* [Booklet de workshop]. Universidade Lusófona.

Pais, M. R. (2023a). About Plan Baron. Em M. R. Pais (Org.), *Plan Barron: A future for Super-Resistant Structures* (p. 13–15). Universidade Lusófona.

Pais, M. R. (Org.). (2023b). *Plan Barron: A future for Super-Resistant Structures*. Universidade Lusófona.

Pais, M. R., Hoffmann, K., & Campos, S. (2020). Post-militar landscape patrimony as a climate emergency escape to waterfront resilience. *Proceedings of the 56th ISOCARP World Planning Congress*. Post-Oil City Planning for Urban Green Deals Virtual Congress. https://doi.org/10.47472/APOC5973

Pais, M. R., Hoffmann, K., & Campos, S. (2021). Understanding Bunker Architecture Heritage as a Climate Action Tool: Plan Barron in Lisbon as a "Milieu" and as "Common Good" When Dealing with the Rise of the Water Levels. *Heritage*, *4*(4), 4609–4628. https://doi.org/10.3390/heritage4040254

Paiva, D. (2019). Phoenix canariensis in Lisbon's new ecologies: A post-phenomenological tracing of a palm tree in a disused gasworks. Em M. Gandy & S. Jasper (Org.), *The Botanical City* (p. 62–70). Antique Collectors' Club.

Pardo, A., Redstone, E., & Barbican Art Gallery (Org.). (2014). *Constructing worlds: Photography and architecture in the modern age*. Prestel.

Parikka, J. (2018). Nature Natured: How to look at transformations? Em S. Pfeffer (Org.), *Speculations on Anonymous Materials / Nature After Nature / Inhuman* (p. 337–340). Koenig Books.

Parker, L. (2023, maio 8). *Microplastics Are Invading Our Bodies. How Much Do They Harm Us?* National Geographic. https://www.nationalgeographic.com/environment/article/microplastics-are-in-our-bodies-how-much-do-they-harm-us

Parlamento Europeu. (2020, dezembro 29). *Fast fashion: EU laws for sustainable textile consumption*. Topics European Parliament. https://www.europarl.europa.eu/topics/en/article/20201208STO93327/fast-fashion-eu-laws-for-sustainable-textile-consumption

Pearson, M., & Shanks, M. (Org.). (2001). *Theatre/archaeology*. Routledge.

Pedra no rim. (2021). Pedra no rim. Em J. Azevedo & I. Moreira (Org.), *ARK Porto: Escola dos confins e nenhures* (p. 49–59). Teatro Municipal do Porto; Cultura em Expansão. https://www.teatromunicipaldoporto.pt/pt/programa/joclecio-azevedo-ines-moreira-ark-porto-escola-dos-confins-e-de-nenhures/

Perec, G. (2016). *Tentativa de esgotamento de um local parisiense* (I. Barroso, Trad.). Editorial Gustavo Gili.

Pereira, G. M. (2011). As ilhas no percurso das famílias trabalhadoras do Porto em finais do século XIX. Em *Família, Espaço e Património* (p. 477–494). CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória».

Pinto, J. R. (2015). As ilhas do Porto. Em I. B. Vázquez & P. Conceição (Org.), *Ilhas do Porto: Levantamento e caracterização* (p. 05–17). Instituto da Construção, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. http://www.domussocial.pt/files/uploads/cms/1623146207-UU5TLdvutz.pdf

Pinto, M. E. de S. (2019). Os «Homens de Couros»: Marcas no presente do passado da indústria de curtumes em Guimarães. Em *Cidade do Presente – I Congresso Histórico Internacional: As cidades na História – População* (V. 5,

p. 257–288). Universidade do Minho – CITCEM. https://chi.guimaraes.pt/actas/1CHI/vol5/1chi-vol5-013.pdf

Pinto, S. (2024). A mulher e o trabalho no norte de Portugal entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX. Em J. M. Haro, R. I. Gutiérrez, & L. F. Torres (Org.), *Miradas al pasado, miradas al presente. Nuevos horizontes de la historiografía contemporánea: Actas del XVI Congreso de Historia Contemporánea* (p. 95–105). Asociación de Historia Contemporánea.

Prado, P., & Alonso, P. (Org.). (2022). *Cycles: The architects who never threw anything away*. Circo de Ideias.

Práticas pós-nostálgicas. (2019). *Práticas pós-nostálgicas | Post-nostalgic knowings*. Práticas Pós-Nostálgicas | Post-Nostalgic Knowings. https://postnostalgic.wordpress.com/

Público Imobiliário. (s. d.). AURIOS: O novo horizonte de luxo à beira do Douro. *Público*. Recuperado https://imobiliario.publico.pt/empreendimentos/aurios-novo-horizonte-luxo-beira-douro/

Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of care: Speculative ethics in more than human worlds*. University of Minnesota Press.

Quaternaire Portugal. (2019). *Masterplan Estratégico da Zona Oriental do Porto: Relatório final*. https://portaldomunicipe.cm-porto.pt/documents/20122/258663/MPE+Porto+Oriental_RF_22072019.pdf

Rathje, W. (2001). Integrated archaeology: A garbage paradigm. Em V. Buchli & G. Lucas (Org.), *Archaeologies of the contemporary past* (1º ed., p. 63–76). Routledge.

Rendell, J. (2006). *Art and architecture: A place between*. Bloomsbury Publishing.

Rendell, J. (2010). *Site writing: The architecture of art criticism*. I. B. Tauris.

Rendell, J. (2012). *The Research of Place / The Place of Research*. EAAE Annual Conference: Place of Research / Research of Place.

Ribeiro, C. (2021). Ribeira de Couros: A (D)evolução. Em P. L. Silva (Org.), *Guimarães C Visível* (p. 166–169). Município de Guimarães.

Ricoeur, P. (1999). Memory and Forgetting. Em R. Kearney & M. Dooley (Org.), *Questioning ethics: Contemporary debates in philosophy* (p. 5–11). Routledge.

Risler, J., & Ares, P. (2013). *Manual de mapeo colectivo: Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa* (2º ed.). Tinta Limón.

Rocha, A. (2023, dezembro). *Salto ao Arquinho* [Performance].

Rodrigues, R. (2021). A propósito do desenvolvimento da zona de couros. Em P. L. Silva (Org.), *Guimarães C Visível* (V. 1, p. 136–159). Município de Guimarães.

Roelstraete, D. (Org.). (2013). *The way of the shovel: On the archaeological imaginary in art*. Museum of Contemporary Art & The University of Chicago Press. Exhibition The Way of The Shovel: Art as Archaeology.

Rogoff, I. (2003). From Criticism to Critique to Criticality. *Transversal Texts*. https://transversal.at/transversal/0806/rogoff1/en

Rogoff, I. (2013). The Expanding Field. Em J.-P. Martinon (Org.), *The curatorial: A philosophy of curating* (p. 41–48). Bloomsbury Academic.

Rosa, B. (2024). Industrial Obelisks: Working-class memory and Barcelona's chimney-monuments. *Journal of Historical Geography*, *86*, 454–465. https://doi.org/10.1016/j.jhg.2024.07.001

Salomon, M. (2018). Heterocronias. Em M. Salomon (Ed.), *Heterocronias: Estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos* (p. 08–38). Edições Ricochete.

Salvador, J. F., & Silva, A. M. S. P. (2020). O castro de Ovil (Espinho), um quarto de século de investigação – resultados e questões em aberto. Em J. M. Arnaud, C. Neves, & A. Martins (Org.), *Arqueologia em Portugal 2020—Estado da questão* (p. 1095–1110). Associação dos Arqueólogos Portugueses; CITCEM. https://doi.org/10.21747/978-989-8970-25-1/ARQA79

Salvador, J. F., Silva, A. M. S. P., & Sárria, C. A. (2005). O Centro Interpretativo do Castro De Ovil (Espinho) – A construção de um espaço de memória. Em V. O. Jorge (Org.), *Conservar para quê?* (p. 303–326). Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Centro de Estudos Arqueológicos das Universidades de Coimbra e Porto.

Sampaio, M. da L. (2013). Cem Anos de História da Indústria na Rua do Freixo – Campanhã. Em B. Monteiro & J. D. Pereira (Org.), *De Pé Sobre a Terra. Estudos Sobre a Indústria, o Trabalho e o Movimento Operário em Portugal* (p. 745–771). [Instituto de Sociologia, Universidade do Porto; Instituto de História Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa].

Sandler, D. (2016). *Counterpreservation: Architectural Decay in Berlin since 1989*. Cornell University Press. JSTOR. http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt1d2dnjg

Santos, N. F. (2008). Da Roma antiga à globalização: Patrimônio urbano para quem? *Ágora*, *13*(2), 159–179. https://doi.org/10.17058/agora.v13i2.193

Savage, K. (2003). Monuments of a Lost Cause: The Postindustrial Campaign to Commemorate Steel. Em J. Cowie, J. Heathcott, & B. Bluestone (Org.), *Beyond the ruins: The meanings of deindustrialization* (1ª edição, p. 237–256). ILR Press, Cornell University Press.

Scharmen, F. (2021). *Space forces: A critical history of life in outer space*. Verso Books.

Scheuermann, M., Andrade, L., & Pedersen, M. (2023). Práticas de Investigação: Como Fazer Um Terremoto? Em *DERIVAS #7 Investigação em Educação Artística: A forma da fala* (p. 16–31). i2ADS — FBAUP.

Schmeisser, S. (2024). How to Hide a Mountain. *The Avery Review*, (67). https://averyreview.com/issues/67/how-to-hide-a-mountain

Scott-Heron, G. (1970). *Whitey On The Moon* [Small Talk at 125th and Lenox]. Flying Dutchman Records.

Segantini, V. C., dos Anjos, J. P., & de Oliveria, B. J. (2022). “Seu lixandre: Narrativas de catação”: A experiência expositiva no espaço do conhecimento UFMG. Em I. Moreira (Org.), *Curadoria de Enigmas Territoriais + Incursões ao Porto Oriental* (p. 125–133). Parábola Crítica, Associação Cultural.

Shanks, M. (1998). The life of an artifact in an interpretive archaeology. *Fennoscandia Archaeologica*, (XV), 15–30.

Shock Forest Group. (s. d.). *Shock Forest Group*. Recuperado 13 de fevereiro de 2023, de https://shockforest.group/

Shock Forest Group. (2022). *This Forest Was Built to Be Bombed*. e-flux You Can’t Trust Music. https://yctm.e-flux.com/

Silva, S. F. C. (2020). *Da defesa ao lazer nas Baterias da Raposeira* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. http://hdl.handle.net/10400.5/20369

Smith, L. (2006). *The Uses of Heritage*. Routledge.

Smith, N. (1987). Gentrification and the rent gap. *Annals of the Association of American Geographers*, *77*(3), 462–465. https://doi.org/10.1111/j.1467-8306.1987.tb00171.x

Smithson, R. (2022). Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey (P. Sussekind, Trad.). *Arte & Ensaios*, *19*(19), 162–167. https://doi.org/10.60001/ae.n19.p162%252520-%252520167

Stein, S. (2019). *Capital city: Gentrification and the real estate state*. Verso.

Sterling, C. (2020). Heritage as Critical Anthropocene Method. Em R. Harrison & C. Sterling (Org.), *Deterritorializing the Future: Heritage in, of and after the Anthropocene* (p. 188–218). Open Humanities Press.

Stewart, K. (2007). *Ordinary Affects*. Duke University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv1220j7h

Steyerl, H. (2009). Is a museum a factory? *e-flux Journal*, (7). https://www.e-flux.com/journal/07/61390/is-a-museum-a-factory

Stoetzer, B. (2022). *Ruderal city: Ecologies of migration, race, and urban nature in Berlin*. Duke University Press.

Stoler, A. L. (Org.). (2013). Introduction: “The Rot Remains” From Ruins to Ruination. Em A. L. Stoler, *Imperial debris: On ruins and ruination* (p. 1–35). Duke University Press.

Storm, A. (2020). When We Have Left the Nuclear Territories. Em R. Harrison & C. Sterling (Org.), *Deterritorializing the Future: Heritage in, of and after the Anthropocene* (p. 318–343). Open Humanities Press.

Strangleman, T. (2013). “Smokestack Nostalgia,” “Ruin Porn” or Working-Class Obituary: The Role and Meaning of Deindustrial Representation. *International Labor and Working-Class History*, *84*, 23–37. https://doi.org/10.1017/S0147547913000239

Studio Tomás Saraceno. (s. d.). *Museo Aero Solar: For an Aerocene era*. STUDIO TOMÁS SARACENO. Recuperado 1º de março de 2022, de https://studiotomassaraceno.org/museo-aero-solar-for-an-aerocene-era/

Sullivan, G. (2005). *Art practice as research: Inquiry in the visual arts*. SAGE Publications.

Szyłak, A. (2013). Curating Context. Em J.-P. Martinon (Org.), *The Curatorial: A Philosophy of Curating* (p. 215–223). Bloomsbury Publishing.

Tavares, G. M. (2020). *Atlas do corpo e da imaginação: Teoria, fragmentos e imagens*. Relogio d’água editores.

Tavares, M. S. (2020). *Da defesa à valorização da paisagem: Reabilitação das Baterias da Raposeira para um Centro de Produção Artística* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. http://hdl.handle.net/10400.5/20361

The Center for Land Use Interpretation. (s. d.). *About the Center | The Center for Land Use Interpretation*. Recuperado 2 de fevereiro de 2023, de https://clui.org/about-center

The Ludlow Collective. (2001). Archaeology of the Colorado Coal Field War 1913–1914. Em V. Buchli & G. Lucas (Org.), *Archaeologies of the contemporary past* (1º ed., p. 94–107). Routledge.

Thompson, N. (2008). In two directions: Geography as art, art as geography. Em N. Thompson & Independent Curators International (Org.), *Experimental geography: Radical approaches to landscape, cartography, and urbanism* (1ª edição, p. 12–25). Melville House; Independent Curators International. Exhibition Experimental Geography.

Trienal de Arquitectura de Lisboa. (2022). *Cycles* [Exposição].

Tsing, A. (2022). *O cogumelo no fim do mundo* (J. M. Barreto & Y. Rafael, Trads.; 1ª edição). n-1 Edições.

Turismo de Portugal, I.P. (s. d.). *Programa Revive* [Programa governamental]. Turismo de Portugal, I.P. Revive Portugal. Recuperado 24 de maio de 2023, de https://revive.turismodeportugal.pt/

Twilley, N. (2013, julho). *Perishable: An Exhibition*. Edible Geography. https://www.ediblegeography.com/perishable-an-exhibition/

UNESCO. (2023). *Historic Centre of Guimarães and Couros Zone*. UNESCO World Heritage Convention. https://whc.unesco.org/en/list/1031/

UNESCO World Heritage Centre. (s. d.). *Zollverein Coal Mine Industrial Complex in Essen*. UNESCO World Heritage Centre. Recuperado 5 de novembro de 2025, de https://whc.unesco.org/en/list/975/

Universidade do Minho. (2024, dezembro 2). DEI - Prometheus-1. UMinho lança satélite pioneiro e reforça presença portuguesa no espaço. *Departamento de Eletrónica Industrial - Universidade do Minho*. https://www.dei.uminho.pt/dei-prometheus-1-uminho-lanca-satelite-pioneiro-e-reforca-presenca-portuguesa-no-espaco/

Vannini, P. (Org.). (2015). *Non-representational methodologies: Re-envisioning research* (1ª edição). Routledge.

Vázquez, I. B., & Conceição, P. (Org.). (2015a). *Cartografia*. Instituto da Construção, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. https://www.domussocial.pt/files/uploads/cms/domus/8/files/492/livro-parte-2.pdf

Vázquez, I. B., & Conceição, P. (Org.). (2015b). *Ilhas do Porto: Levantamento e caracterização*. Instituto da Construção, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. http://www.domussocial.pt/files/uploads/cms/1623146207-UU5TLdvutz.pdf

Virilio, P. (2008). *Bunker Archeology* (G. Collins, Trad.; 2º ed.). Princeton Architectural Press.

Visões Úteis. (2021). Visões Úteis. Em J. Azevedo & I. Moreira (Org.), *ARK Porto: Escola dos confins e nenhures* (p. 37–47). Teatro Municipal do Porto; Cultura em Expansão. https://www.teatromunicipaldoporto.pt/pt/programa/joclecio-azevedo-ines-moreira-ark-porto-escola-dos-confins-e-de-nenhures/

Wait and Hear. (2025). Exercises in perpetual company. *Landing*, *1*, 275–286. https://doi.org/10.37522/64dk9t42

Weizman, E. (2023). Archaeology, Architecture and the Politics of Verticality. Em I. Parker (Org.), *For Palestine: Essays from the Tom Hurndall Memorial Lecture Group* (p. 123–142). Open Book Publishers. https://doi.org/10.11647/OBP.0345.09

Weizman, I. (2019). Introduction: When Pixels Meet Grains of Dust. Em I. Weizman (Org.), *Dust & Data: Traces of the Bauhaus Across 100 Years* (p. 8–20). Spector Books.

Wilson, J., & Wilson, L. (1999). *Gamma* [Video, 4 projeções, cor e som]. Tate Collection. (T07698). https://www.tate.org.uk/art/artworks/wilson-gamma-t07698

Wilson, L. K. (2005). *A Record of Fear* [Obra sonora, 2 canais, duração 60 min]. Imperial War Museums, London (29160). https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/80027062

Wilson, L. K. (2017). Processual Engagements: Sebaldian Pilgrimages to Orford Ness. Em L. Bennett (Org.), *In the Ruins of the Cold War Bunker: Affect, Materiality and Meaning Making* (p. 75–93). Rowman & Littlefield International Ltd.

World Health Organization. (2021). *What are the WHO Air quality guidelines?* https://www.who.int/news-room/feature-stories/detail/what-are-the-who-air-quality-guidelines

World Monuments Fund. (2025). *The Moon*. World Monuments Watch 2025 | World Monuments Fund. https://www.wmf.org/monuments/moon

Young European Sculpture Project. (2024). *Young European Sculpture Project*. Young European Sculpture Project. https://www.yesculpture.eu/

Yusoff, K. (2017). Epochal Aesthetics: Affectual Infrastructures of the Anthropocene. *E-Flux Architecture*, 01–11.

Zalasiewicz, J., Williams, M., Waters, C. N., Barnosky, A. D., & Haff, P. (2014). The technofossil record of humans. *The Anthropocene Review*, *1*(1), 34–43. https://doi.org/10.1177/2053019613514953

Zukin, S. (1991). *Landscapes of power: From Detroit to Disney World*. University of California Press.

ANEXOS

Anexo A: Divulgação institucional da exposição Objectos Especulativos sobre Vegetação e Perturbação (2023) no site da Direção Regional de Cultura do Norte



arquivo.pt | fct

culturanorte.gov.pt/objectos-especulativos-sobre-vegetacao-e-perturbacao 28 Agosto às 14h52, 2024

CULTURA NORTE · REPÚBLICA PORTUGUESA CULTURA

Procurar...

DRCN | Áreas de Intervenção | Serviços | Património a Norte | Notícias | Documentos e Multimédia | Contactos

"Objectos Especulativos sobre Vegetação e Perturbação"

Publicado em: 23 Novembro 2023 | Categoria: Notícias

Ouvir

A Casa das Artes do Porto apresenta até 14 de janeiro de 2024, em exposição, um conjunto de instalações artísticas que sintetizam e traduzem a pesquisa que o artista-investigador Miguel Costa desenvolve em torno das paisagens menores. Entrada gratuita.

"Objectos Especulativos sobre Vegetação e Perturbação" já está em exposição na Casa das Artes do Porto e pode ser vista até ao próximo dia 14 de janeiro de 2024. A mostra apresenta um conjunto de instalações artísticas que sintetizam e traduzem a pesquisa que o artista-investigador Miguel Costa desenvolve em torno das paisagens menores.

As vidas sociais das vegetações que florescem em territórios negligenciados da cidade e que escapam ao desejo de ordem dos jardins e parques ganham protagonismo e materializam-se em instalações, fotografias, vídeos e mapas, bem como em componentes vivas extraídas da natureza.

O corpo de trabalho do artista envolve-se nas tramas historicamente amplas que estruturam a introdução e disseminação dessas vegetações nos territórios, remetendo ao colonialismo e às questões de saúde e gestão públicas das cidades ocidentais.

A exploração profunda dessas complexas interações, que moldam paisagens e sociedades, convida os visitantes a refletir sobre a influência da vegetação nas dinâmicas urbanas e suburbanas e sobre o seu entrelaçamento com emaranhados geopolíticos complexos.

Com curadoria de Inês Moreira e Beatriz Duarte, "Objectos Especulativos sobre Vegetação e Perturbação" tem entrada livre.

Notícias Recentes

OBRIGADA...

Publicado em: 30 Dezembro 2023
Categoria: Notícias

Hoje apenas lhe dizemos OBRIGADA. OBRIGADA por nos ter acompanhado ao longo dos últimos anos, OBRIGADA por ter estado connosco na proteção do património, na atividade dos museus e na dinamização cultural a Norte.

LER MAIS

"Jogo do Pau" é Património Cultural Imaterial

Publicado em: 29 Dezembro 2023
Categoria: Notícias

Esta sexta-feira, 29 de dezembro, foi publicada em Diário da República a inscrição do «Jogo do Pau de Cabeceiras de Basto» no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial.

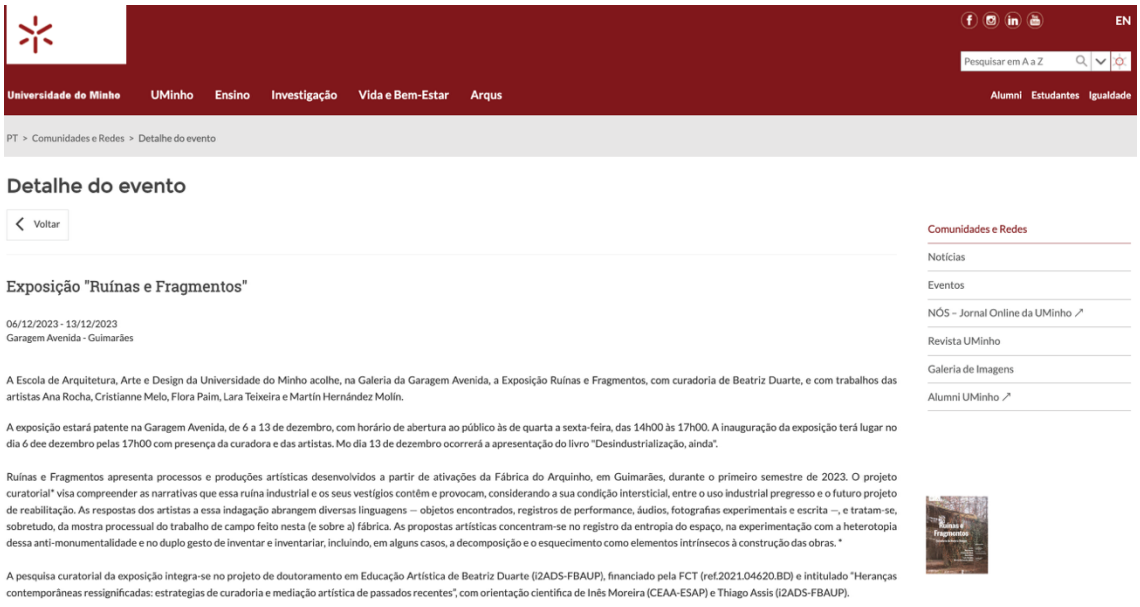
LER MAIS

Siga-nos

Anexo B: Divulgação institucional da exposição We can (2024), como resultado da residência artística do Young European Sculpture, na galeria do Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto



Anexo C: Divulgação institucional do cartaz e exposição Ruínas e Fragmentos (2023), no site da Universidade do Minho



Universidade do Minho UMinho Ensino Investigação Vida e Bem-Estar Arqus EN Alumni Estudantes Igualdade

PT > Comunidades e Redes > Detalhe do evento

Detalhe do evento

Voltar

Exposição "Ruínas e Fragmentos"

06/12/2023 - 13/12/2023
Garagem Avenida - Guimarães

A Escola de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do Minho acolhe, na Galeria da Garagem Avenida, a Exposição Ruínas e Fragmentos, com curadoria de Beatriz Duarte, e com trabalhos das artistas Ana Rocha, Cristianne Melo, Flora Paim, Lara Teixeira e Martín Hernández Molín.

A exposição estará patente na Garagem Avenida, de 6 a 13 de dezembro, com horário de abertura ao público às de quarta a sexta-feira, das 14h00 às 17h00. A inauguração da exposição terá lugar no dia 6 dee dezembro pelas 17h00 com presença da curadora e das artistas. Mo dia 13 de dezembro ocorrerá a apresentação do livro "Desindustrialização, ainda".

Ruínas e Fragmentos apresenta processos e produções artísticas desenvolvidos a partir de ativações da Fábrica do Arquinho, em Guimarães, durante o primeiro semestre de 2023. O projeto curatorial* visa compreender as narrativas que essa ruína industrial e os seus vestígios contêm e provocam, considerando a sua condição intersticial, entre o uso industrial pregresso e o futuro projeto de reabilitação. As respostas dos artistas a essa indagação abrangem diversas linguagens — objetos encontrados, registros de performance, áudios, fotografias experimentais e escrita —, e tratam-se, sobretudo, da mostra processual do trabalho de campo feito nesta (e sobre a) fábrica. As propostas artísticas concentram-se no registro da entropia do espaço, na experimentação com a heterotopia dessa anti-monumentalidade e no duplo gesto de inventar e inventariar, incluindo, em alguns casos, a decomposição e o esquecimento como elementos intrínsecos à construção das obras. *

A pesquisa curatorial da exposição integra-se no projeto de doutoramento em Educação Artística de Beatriz Duarte (i2ADS-FBAUP), financiado pela FCT (ref.2021.04620.BD) e intitulado "Heranças contemporâneas ressignificadas: estratégias de curadoria e mediação artística de passados recentes", com orientação científica de Inês Moreira (CEAA-ESAP) e Thiago Assis (i2ADS-FBAUP).

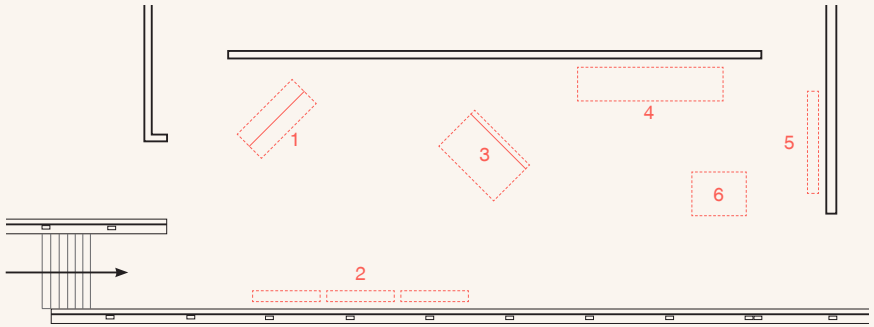
Comunidades e Redes
Notícias
Eventos
NÓS – Jornal Online da UMinho ↗
Revista UMinho
Galeria de Imagens
Alumni UMinho ↗



APÊNDICES

Apêndice A: Folha de sala da exposição Objectos Especulativos sobre Vegetação e Perturbação (2023)

Exposição *Objectos especulativos sobre vegetação e perturbação*, do artista Miguel Costa, apresentada na Casa das Artes, de 18 de novembro de 2023 a 14 de janeiro de 2024. Capa desenvolvida por Miguel Costa. Design gráfico e organização da folha de sala por Beatriz Duarte. Texto curatorial de Inês Moreira e Beatriz Duarte.



1. Paisagens menores: narrativas de dispersão e exclusão (2021)

Estrutura de madeira pintada, ventoinha, reproduções de publicações produzidas entre os inícios do século XVIII e os finais do século XIX, imagens de levantamentos fotográficos (capas).
Dimensões: 1,65 x 0,40 x 2.00m

A instalação apresenta uma selecção de publicações, produzidas entre os inícios do século XVIII e os finais do século XIX, que permitem mapear associações invisíveis, mas também estruturantes, na produção de paisagens menores. Além das publicações, também o vento e as correntes marítimas actuaram como motores de dispersão das espécies, da circulação de conhecimento científico e propagação do projecto colonial europeu.

2. Narrativas de perturbação e provocação (2020)

Sequência de fotografias

Trabalho de campo performativo a partir de um conjunto de observações sobre operações de remoção de ervas daninhas. Este trabalho incorpora as acções de manutenção da paisagem como fotografia artística para reflectir sobre a jardinagem também como um gesto de violência e de selecção.

3. Dispositivo para reler paisagens (2023)

Estrutura de madeira, filme projectado sobre tela anti-ervas daninhas
Dimensões: 2,20 x 0,60 x 2,20m

Estrutura que propõe um momento imersivo de releitura da paisagem através da exploração de diferentes articulações entre a vegetação ruderal e a botânica colonial a partir de uma narrativa visual de processos de trabalho projectada sobre uma tela anti-ervas.

4. Breve exercício de exibição de perturbação (2023)

Mesa e pernas de madeira; expositores de plantas; campânulas de vidro; amostras de solo.
Dimensões: 2.50 x 0,55 x 1,00m

Instalação materializada a partir de diferentes objectos de exibição e investigação – o expositor doméstico para apresentação de plantas exóticas, a mesa de trabalho e/ou de laboratório e a campânula de vidro – uma união improvável de objectos para o exercício de exibição de diferentes amostras de solos perturbados.

5. Dos maus ares: geografias de respiração, transplantação e poder (2022)

Estrutura metálica; impressão em folhas de projeto
Dimensões: 2,15 x 0,65 x 2,10m

A instalação explora a figura do pódio, enquanto objecto de classificação e distinção, para expor e dar visibilidade a outros jogos e estratégias imperiais de poder no contexto global do combate à malária – tentativas de transplantação de Cinchona; o sucesso na sistematização global do transporte de sementes e plantas vivas; e a malária que, apesar de presente em todo o mundo, foi principalmente associada a doenças tropicais devido à expansão e manutenção dos territórios coloniais.

6. As economias flutuantes de quinina (2022)

Poster, cartografia crítica

A seleção das espécies mais eficientes de quinina e o desejo de monopolização da sua produção levaram Java, nas Índias Orientais Holandesas, a concentrar mais de 90% da produção global. No mapa, um conjunto de outros territórios também explorados como centros de experimentação e plantação de Cinchona são colocados a flutuar a sul do Mar de Java.

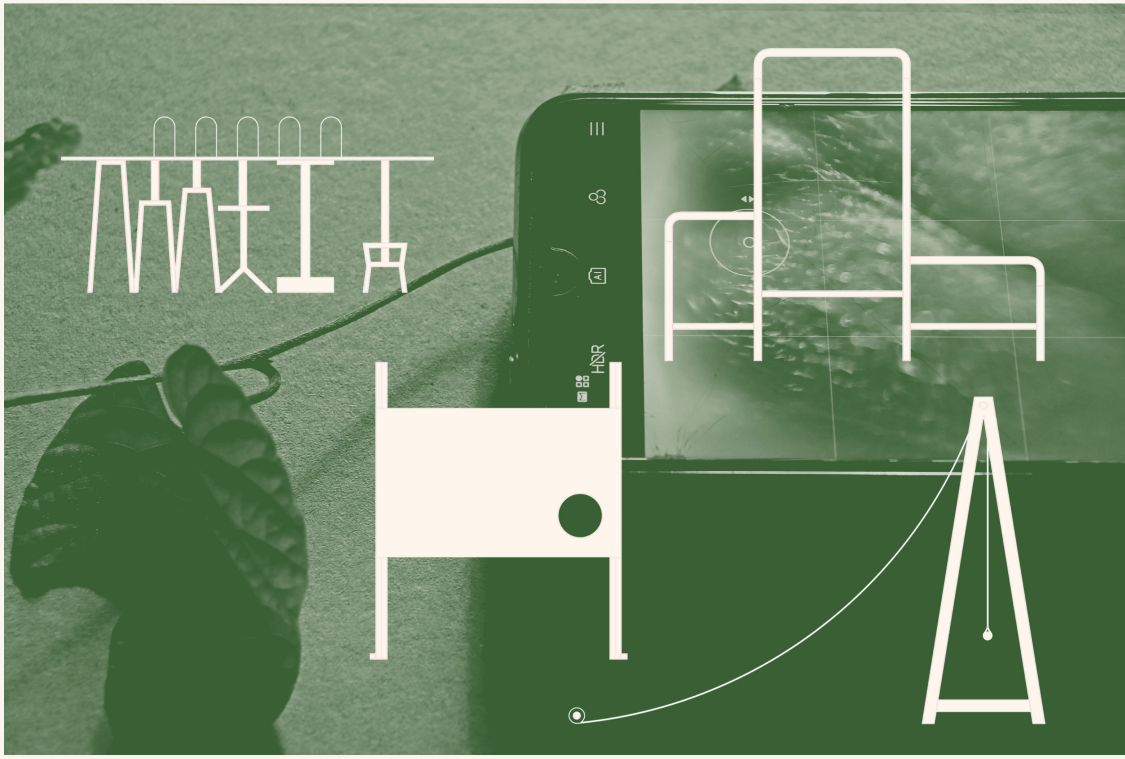
Miguel Costa é artista/arquitecto. Trabalha sob o nome de "micro atelier de arquitectura e arte [maarqa]" e tem vindo a desenvolver um trabalho de investigação artística sobre a relação entre a botânica colonial e a vegetação ruderal das paisagens dos lugares quotidianos. Professor auxiliar convidado na FBAUP. Investigador integrado no i2ADS e membro investigador colaborador no CEAA.
Apoio à produção: Meireles de Pinho, Daniel Sorrentino, Ana Willerding

exposição
miguel costa

objectos especulativos sobre vegetação e perturbação

18 nov 2023 - 14 jan 2024
Casa das Artes, Porto

curadoria
Inês Moreira e Beatriz Duarte



casa das artes
REPUBLICA PORTUGUESA CULTURA
CULTURA NORTE
fct
esap
Centro de Estudos Arnaldo Araújo
i2ADS. INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTE, DESIGN E SOCIEDADE

Objectos especulativos sobre vegetação e perturbação expõe pela primeira vez, em conjunto, as instalações artísticas que traduzem e sintetizam a pesquisa rigorosa que o artista-investigador Miguel Costa vem desenvolvendo em torno das paisagens menores desde 2019. A sua pesquisa e prática artística tece os fios da vida social das vegetações que escapam ao desejo de ordem nas cidades e que florescem em terrenos perturbados pela acção humana, revelando as macro narrativas imperiais invisíveis que originaram a introdução e a propagação biológica de espécies não-autóctones nos territórios portugueses.

Bermas de estradas, remanescentes industriais, espaços negligenciados, lugares desvalorizados, estruturas em ruína – são as múltiplas paisagens humanizadas que abrigam as plantas "fora do lugar", daninhas, invasoras, infestantes, inúteis, exóticas, ou ruderais. O amplo vocabulário que as descreve, bem como os contextos onde prosperam, varia conforme a perspetiva e o período histórico, alterando-se o seu valor pelos processos de disseminação regional ou global. Se, por um lado, figuram um risco para a biodiversidade e produtividade de culturas agrícolas, por outro, revelam-se com exuberância no descontrole da disseminação e nas preferências ornamentais que representam (Costa, [2020] 2022; 2023b).

O conjunto de projectos de Miguel Costa exibidos na Casa das Artes em finais de 2023 foi tomando forma a partir do desafio que lhe foi lançado, em 2019, para o The Oblique Think Tank #02 realizado em fevereiro de 2020[1]: que vegetação se encontra na zona oriental do Porto? E como dialoga com os antigos viveiros de Aurélio da Paz dos Reis, no Freixo? Instigado a refletir sobre as realidades objectivas e subjectivas que compõem uma área desindustrializada em transformação, a encosta do Freixo, as indagações iniciais sobre uma vegetação menor ganharam terreno fértil para se aprofundarem. Por meio da colecta de sementes e plantas vivas, experimentações com catalogação, registo e mapeamento de origens e possíveis trajectórias das plantas indesejadas desta zona específica, a escala do local expandiu-se num mapa global de dinâmicas historicamente amplas. Essa abordagem de leitura síncrona, da micro escala de um lugar pós-industrial em estudo aos fenómenos de macro escala dos impérios planetários, caracteriza as peças exibidas nesta exposição.

Embora frequentemente lembradas apenas no momento da sua erradicação pelas operações de manutenção dos espaços públicos, a observação atenta do artista propõe que uma história retrospetiva é preservada por essas vegetações ruderais. Como viveiros espontâneos, contêm histórias ocultas das tradições herbalistas e da circulação de plantas entre a Europa e o Oriente, bem como da circulação intencional e acidental de plantas pelas rotas transatlânticas durante a extração e domínio colonial sobre os corpos e a natureza. O fenómeno também inclui as narrativas mais reconhecíveis de encanto e coleccionismo, das expedições naturalistas e do fervor colectivo pela jardinagem, que elegeram as espécies exóticas e ornamentais como um novo nicho de mercado e pesquisa para os jardins públicos e os ambientes domésticos (Costa, [2020] 2022). A partir desta condição ruderal, a pesquisa do artista estende-se para incluir não só as narrativas de jardins e parques, mas também das plantas consideradas "úteis". Entendendo-as como herança colonial, elas estabelecem também uma estreita relação com as práticas de domínio e exclusão nas cidades e as políticas de saúde pública. Recorda-nos que o processo de exploração territorial europeia nas colónias implicou a subjugação de populações indígenas e a destruição de ecossistemas locais para viabilizar o cultivo de plantas economicamente rentáveis ou estratégicas como, por exemplo, a Cinchona, vital no combate à malária, na manutenção e controlo dos territórios coloniais (Costa, 2021; 2023a).

O corpo de trabalho de Miguel Costa insere-se no campo crescente da investigação em arte, que promove a inter-relação da prática artística e o discurso teórico, dando ênfase também às ideias, conjuntos de atividades, processos e situações que antecedem a produção de objetos artísticos. Observação, representação, escrita, trabalho de campo e de estúdio são as distintas camadas deste processo criativo e de pesquisa sobre vegetações e narrativas de perturbação. Para além dos métodos próprios da investigação em arte, o artista subverte os critérios e abordagens usualmente empregues nas suas disciplinas de formação, a arquitectura e o paisagismo. Ao alargar a sua leitura aos estudos da história botânica e aos processos de gestão do espaço público, também partilha com as ciências sociais e humanas o crescente interesse numa etnografia multi-espécies. Criaturas que costumavam ser secundárias na antropologia e enquadradas como vida subordinada – como animais, plantas, fungos e micróbios – passaram a compartilhar o foco com os humanos, sendo agora consideradas companheiras, com vidas biográficas e políticas próprias.

Nesta exposição destacam-se as materializações desses processos de pesquisa, agora sob a forma de instalações, fotografias, vídeos e mapas, bem como em componentes vivas extraídas da natureza – seja terra molhada proveniente de terrenos anónimos ou os fragmentos de vegetação coletados. Numa revisita aos objectos que produzem ciência, e que apoiam a especulação, objectos especulativos sobre vegetação e perturbação apresenta mapas, expositores de curiosidades, pódios, imagens microscópicas e publicações científicas, dispositivos usualmente utilizados como mecanismo de classificação e ordenação das histórias oficiais, tergiversados como media de investigação e de exibição de outras disputas invisibilizadas, que agora se expõe como objecto e como sujeito.

Começamos o percurso da exposição com um conjunto de instalações que revelam, em contraste, algumas publicações científicas estruturantes nos processos globais de disseminação de sementes e plantas [Paisagens menores], face aos gestos de selecção e remoção empregues pela jardinagem na manutenção de espaços públicos ou na erradicação de plantas indesejadas [Narrativas de perturbação e provocação]. Seguimos para um outro conjunto que explora diferentes articulações entre a vegetação ruderal e a botânica colonial a partir de uma narrativa visual de processos de trabalho [Dispositivo para reler paisagens] assim como um conjunto de amostras de solos perturbados de diferentes terrenos vagos recolhidas a partir do trabalho de campo [Um breve exercício de exibição de perturbação]. Por fim, apresentam-se as dinâmicas de plantas úteis, como a Cinchona, na sua amplitude territorial, estratégica e económica [Dos maus ares e As economias flutuantes de quinina]. A exposição encerra com um conjunto de distintos elementos de escrita que acompanham e compõem o extenso, sistemático e invisível trabalho de Miguel Costa e que aqui se citam.

Inês Moreira e Beatriz Duarte[2]

Costa, Miguel ([2020] 2022). Histórias de Vegetação: reflexões e especulações sobre vegetação ruderal. In I. Moreira (Ed.), Curadoria de Enigmas Territoriais + Incursões ao Porto Oriental (pp. 221—243). Parábola Crítica.

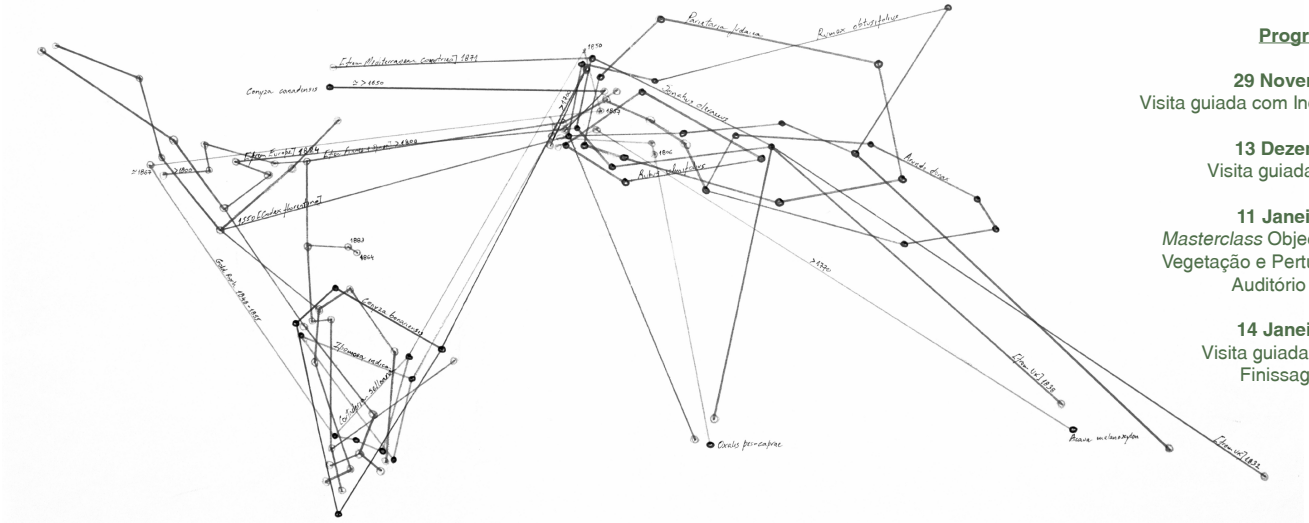
_____ (2021). A natureza que circulou numa caixa: narrativas alternativas para um jardim público em Estado de Emergência. In I. Moreira (Ed.), Valise en Carton: Exposição Viajante (pp. 14—21). Parábola Crítica.

_____ (2023a). Entre plantas daninhas: observações e experimentações sobre uma condição menor de paisagem urbana. In G. V. Pinheiro (Ed.), Modos de (co)existência: espaço confinado, condição global. i2ADS-FBAUP.

_____ (2023b). *Lesser landscapes: short observations from the margins of vegetal being* (Manuscrito em desenvolvimento).

(1) Moreira, Inês (Ed.). (2022). Curadoria de Enigmas Territoriais + Incursões ao Porto Oriental. Parábola Crítica.

(2) A pesquisa curatorial da exposição integra-se nos seguintes projetos financiados pela FCT: doutoramento em Educação Artística de Beatriz Duarte (ref.2021.04620.BD) no i2ads-FBAUP, projecto individual de Inês Moreira (ref: 2022.02125.CEECIND) no CEAA-ESAP e o projecto *Extreme Sites* (Ref. CEAA/2020/06) do CEAA (projects UIDB/04041/2020).



Programa público

29 Novembro 2023, 18h
Visita guiada com Inês Moreira e Beatriz Duarte

13 Dezembro 2023, 15h
Visita guiada com Miguel Costa

11 Janeiro 2024, 14h30
Masterclass Objectos Especulativos sobre Vegetação e Perturbação por Miguel Costa
Auditório do CEAA-ESAP

14 Janeiro 2024, 11h30
Visita guiada com Beatriz Duarte
Finissage da exposição

Apêndice B: Proposta curatorial do *Takeover* do Monte Ovil (2022)

Contextualização:

O 'Castro de Ovil', fundado no século IV a.n.e., localiza-se no lugar do Monte, na freguesia de Paramos, concelho de Espinho, distrito de Aveiro. As coordenadas do sítio são 40.980013549366305, -8.62034299311997, com 52,8 metros de cota máxima, encaixada sobre um meandro da ribeira de Riomaior, Carta Militar de Portugal, n.º 143 Esc. 1:25 000. Descoberto em plena Guerra Fria, em 1981, o sítio foi alvo de campanhas de escavações intermitentes desde então. Cumprindo alguns dos requisitos para ser encaixado no paradigma vigente 'cultura castreja' da Idade do Ferro, o povoado proto-histórico foi classificado segundo a metanarrativa ocidental sem que as suas tipologias 'incomuns' fossem consideradas. O sítio, cujas construções foram erguidas com recurso a xisto, evidencia-se isento de qualquer manifestação social clássica. Isto é, não existem quaisquer evidências de que tenha sido alvo da designada 'romanização'. Desde o final do século XX, inúmeros sítios arqueológicos parcialmente escavados, seriam reerguidos pela continuada formulação 'cultura dos castros', agrupados num enredo que prometia um correto ordenamento territorial, a criação de estruturas destinadas à investigação, projetos de conservação e marketing e, acima de tudo, elevar estes sítios à categoria de Património da Humanidade no âmbito da UNESCO.





Entender a produção ‘cultura castreja’ desde a década de 1980 em Portugal implicará expor (alguns dos) processos da construção de uma nova ordem mundial – uma que prometia derrubar muros e muralhas, conectar sociedades. Em 1962, Marshall McLuhan teorizou que as novas tecnologias tornar-se-iam numa forma de reinventar o ser humano, tornando-o cidadão de uma aldeia global. Para o autor, o processo de devir nesse novo mundo seria conduzido por uma tirania da imagem, uma sociedade unificada e homogênea que levaria, por sua vez, à automatização da investigação científica e à alienação final de todos os indivíduos. Desconectado ainda do consumismo norte americano (enquanto patologia comportamental), Portugal procurou construir pontos de contacto para aquela que seria a futura malha econômica global, a do turismo temático. Dando ênfase a processos unificadores de ‘romanização’ europeia, a arqueologia proto-histórica no norte de Portugal lançava a teoria ‘cultura castreja’. Seria como uma metanarrativa que compilava respostas da interpretação histórico-culturalista e o pensamento romancista dos antiquários europeus que exploravam a história antiga desde o século XIX. Cristalizou-se, assim, uma teoria etnográfica de uma região que servisse, contingentemente, as economias do noroeste peninsular pelo turismo. O preço foi o esquecimento das sociedades locais, muitas vezes alvo de estigmas coloniais... Nas palavras de Estrabão, os bárbaros, gente inferior que desconhecia o vinho romano.

Cruzando informações de documentos dos anos 897, 1021 e 1100, conta-nos Pedro Azevedo, em 1897 na revista O Archeologo Português, que *"tem grande probabilidade o antigo Castro de Ouile (...) ser o actual monte d'O Murado. A grande altura (relativamente) do monte, permitindo a inspecção da maior parte do territorio, e as suas encostas arborizadas em que o gado, principal riqueza d'aquelles tempos, faculmente encontrava sustento, offereciam á reduzida população um abrigo passageiro perante os ataques dos que tanto podiam ser seus correligionarios como adversarios constantes (mouros e normandos). O proprio nome do castro parece ser uma palavra latina que significa «curral de ovelhas», e effectivamente ao menor*

assomo de invasão deveria ser o primeiro movimento dos donos das villas recolher em lugar seguro o seu gado em quanto elles, rodeados dos seus servos de diversas qualidades, tentariam pelas armas oppor resistencia ao avance do inimigo."





Em 1377, esta propriedade pertenceu a João Gonçalves Cerveira (escudeiro fidalgo) e a sua mulher D. Brites Gonçalves. A filha deste casal, D. Inez Cerveira, que herdou esta Quinta e Honra de Paramos, casou com Pedro Lopes Pinto, iniciando-se o 'ramo dos Pintos de Paramos'. Algumas gerações depois, em 1836, é fundada a fábrica de papel com investimento de Francisco Pinto Henriques de Menezes, penúltimo morgado de Paramos. O último terá sido Miguel Augusto Henriques Pinto de Menezes, filho primogénito de Francisco, que herdara a fábrica em 1850. Com a sua morte, em 1887, o terreno e a fábrica seriam então vendidos. Em 1908, a fábrica de papel foi novamente vendida, adquirida por uma nova proprietária chamada Emilia Carolina Mourão de Sá. Esta fábrica teve uma imponente relevância no seu contexto geográfico em pleno séc. XIX, pois a ela se deveu uma das principais fontes de produção de papel e elevado emprego de mão de obra (estima-se que contava com 200 trabalhadores e trabalhadoras). Este facto inverteu-se, porém, no séc. XX com a atualização dos meios de produção: nessa fase, apenas 20 jovens mulheres trabalhavam na produção de papel para embrulho que seria, segundo é relatado, 'de menor qualidade'. A fábrica terá sido encerrada em 1970 e finalmente vendida à C. M. de Espinho em 1985.





São longos os detalhes funcionalistas e processualistas deste sítio arqueológico. Maior será a narrativa que cada pedra conta como testemunho: se estas falassem, o que diriam? Este workshop tem como objetivo, assim, explorar e registar processos pós-nostálgicos in situ, libertando os espíritos do espartilho da arqueologia classicista portuguesa. O povoado proto-histórico de Ovil, abandonado no ano I d.n.e., foi alvo de diferentes 'viagens' ao longo dos milénios que se seguiram. A este processo de ressignificações designamos *rolling stones*: as pedras que outrora compunham as estruturas redondas/circulares, que serviam de abrigo à comunidade proto-histórica, foram rolando e compondo novas infraestruturas no sítio (e também fora dele): foram marcos, muretes, refúgios, pilares fundadores, paredes de estruturas de época medieval, alicerces da fábrica de papel.

Happening — Ovil — Tomar o Monte — Ruína é espaço latente — Ecos do Passado — Entre os Vivos e os Mortos

Beatriz Duarte, Inês Moreira, Pedro da Silva, 2022

Apêndice C: Materiais de suporte do Mapeamento Coletivo do Freixo (2020)

Apêndice C1: Quadro de fatores positivos e negativos

	FATORES POSITIVOS	FATORES NEGATIVOS
FATORES INTERNOS	POTENCIALIDADES	FRAGILIDADES
FATORES EXTERNOS	OPORTUNIDADES	AMEAÇAS

Apêndice C2: Perguntas disparadoras do Mapeamento Coletivo do Freixo

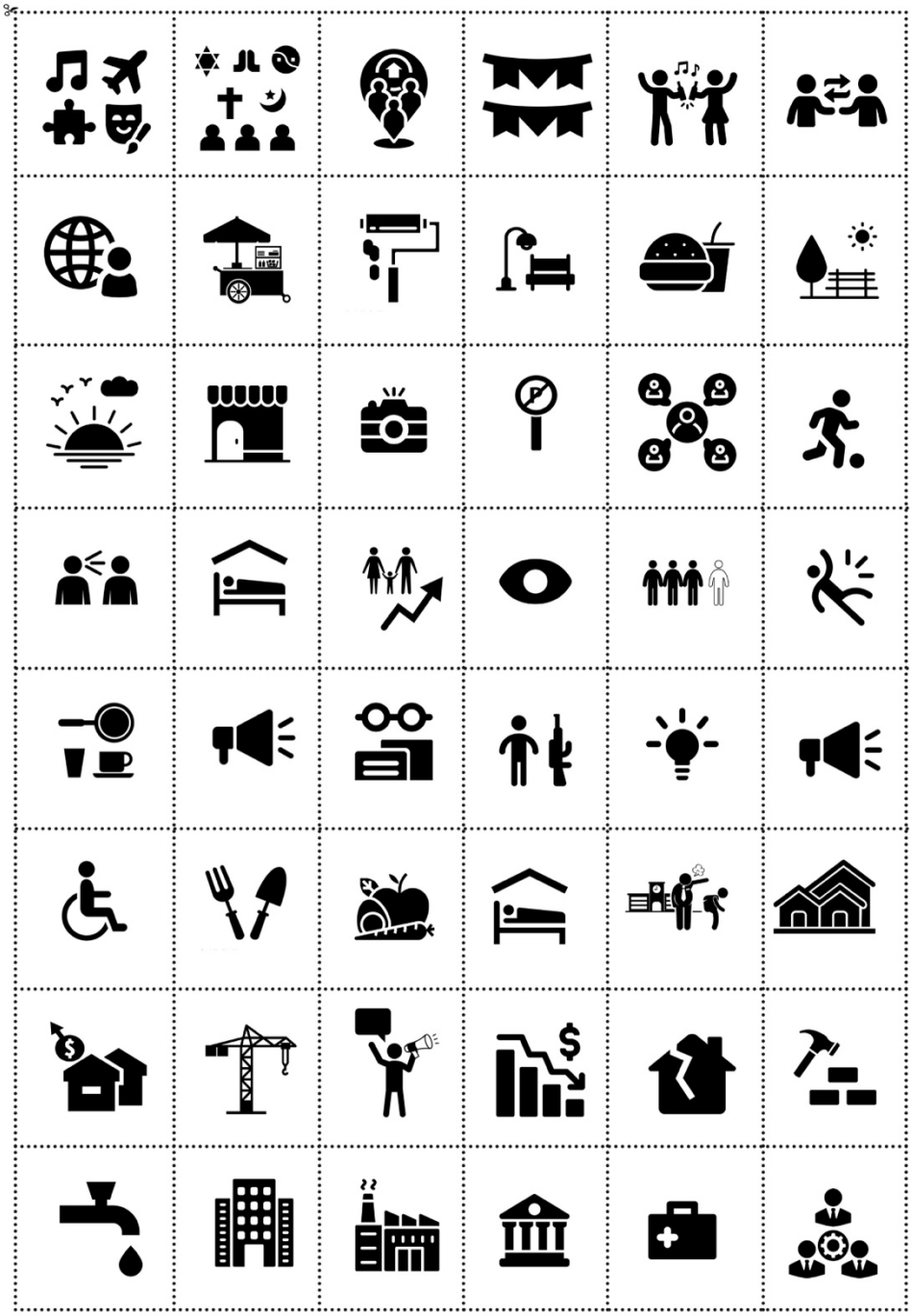
MAPEAMENTO FREIXO

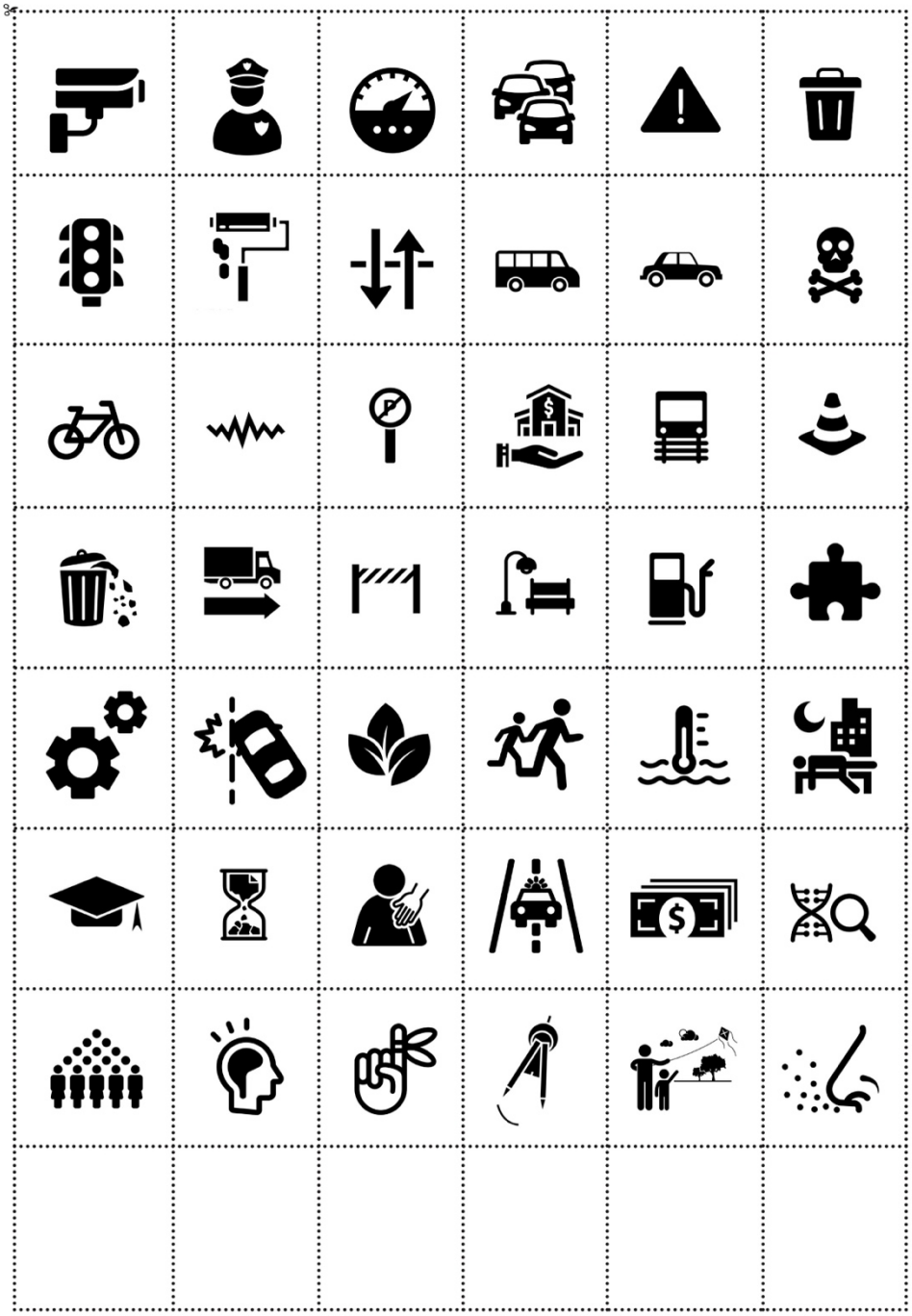
THE OBLIQUE THINK TANK | HERITAGE, RUBBISH, FETICH? CURATING TERRITORIAL CONUNDRUMS
ATENEU COMERCIAL DO PORTO
15 DE FEVEREIRO DE 2020

PERGUNTAS DISPARADORAS!
HÁ ZONAS NAS QUAIS PODE-SE IDENTIFICAR GENTRIFICAÇÃO? OU SEJA, ZONAS EM QUE OS HABITANTES ESTÃO AMEAÇADOS PELA CONSTRUÇÃO ESPECULATIVA? HÁ NOVOS EMPREENDIMENTOS? DE LUXO?
HÁ HABITANTES EM BAIXAS CONDIÇÕES HABITACIONAIS? ONDE ELES MORAM E TRANSITAM?
HÁ CONGESTIONAMENTOS DE TRÂNSITO? MUITOS CARROS? EM QUE VELOCIDADE?
ONDE ESTÃO OS TRANSPORTES PÚBLICOS? PASSAM COM QUE FREQUÊNCIA? SÃO SUFICIENTES?
O BAIRRO É SEGURO? HÁ PARTES MAIS SEGURAS QUE OUTRAS? É BEM ILUMINADO?
QUAIS OS LUGARES DE MAIOR VIGILÂNCIA (POLICIAIS, CÂMERAS)?
QUAIS OS LUGARES MAIS FÁCEIS DE CAMINHAR? E OS MAIS DIFÍCEIS? POR QUÊ?
PESSOAS ANDAM DE BICICLETA? ONDE?
HÁ SÍTIOS CONTAMINADOS PELA ALTA PRESENÇA DE LIXO? QUAIS OS PONTOS DE DEPÓSITO DE LIXO? A LIMPEZA DO BAIRRO E SATISFATÓRIA?
COMO SE CARACTERIZA A VISIBILIDADE DA REGIÃO? HÁ MUROS, MIRADOUROS, VISTAS?
OS MORADORES DO BAIRRO SE ORGANIZAM EM FESTIVIDADES? HÁ ATIVIDADES SOCIAIS E CULTURAIS ORGANIZADAS PELOS VIZINHOS?
HÁ FEIRAS? HORTAS? GRUPOS ATIVISTAS?
HÁ USOS ALTERNATIVOS OU CLANDESTINOS, ESPAÇOS DE RESISTÊNCIA E PROTESTO? ONDE ESTÃO?
HÁ ESPAÇOS PÚBLICOS DE QUALIDADE? ONDE OS MORADORES SE REÚNEM? QUAIS USOS SÃO DADOS?
ESPAÇOS DESPORTIVOS? DE ENCONTRO? ÁREAS CULTIVÁVEIS?
HÁ GRANDES INSTITUIÇÕES? QUAIS OS SEUS IMPACTOS E CONTRIBUIÇÕES?
QUAIS SÃO AS PRÁTICAS CULTURAIS OU VOCAÇÕES JÁ EXISTENTES NO BAIRRO? HÁ TALENTOS ESCONDIDOS (COZINHEIRAS, FERREIROS, ARTISTAS, ALFAIATES...)?
HÁ PRÁTICAS QUE DESAPARECERAM?
ONDE LOCALIZAM-SE AS ZONAS COMERCIAIS?
JÁ FREQUENTOU? CONHECE ALGUM COMERCIANTE?
A POPULAÇÃO DO BAIRRO APARENTA TER QUE IDADE MÉDIA?
COMO VOCÊ CARACTERIZARIA O ASPECTO SONORO DESTA ZONA? HÁ RUÍDO? QUAL A ORIGEM?
HÁ PESSOAS CONHECIDAS QUE VIVEM/FREQUENTAM O BAIRRO E SÃO DE OUTROS PAÍSES? DE ONDE VEM?
HOUVE MUDANÇAS NOS ÚLTIMOS ANOS? QUAIS? POSITIVAS OU NEGATIVAS?

ORG. BEATRIZ DUARTE

Apêndice C3: Ícones do Mapeamento Coletivo do Freixo





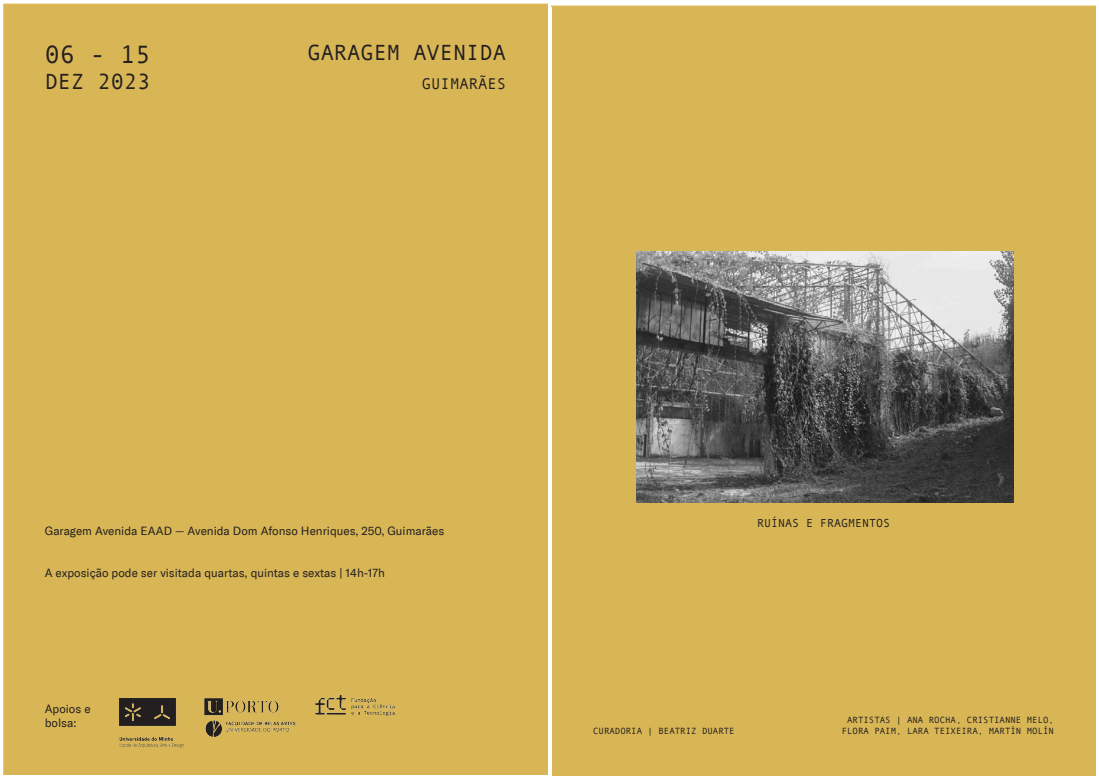
Apêndice D: Proposta de ativação Pontuando Entropias (2023)

Proposta entregue aos alunos na atividade Pontuando Entropias, realizada no contexto da conferência Narrativas de entropia e transformação urbana de ruínas contemporâneas, ministrada na disciplina Espaço, Território e Contexto, a convite dos professores Inês Moreira e Pedro Chamusca. Na conferência, referi o trabalho de artistas que atuam em territórios semelhantes ao investigado na fábrica do Arquinho, incluindo Robert Smithson, cuja obra serviu como ponto de partida para a ação.

> "Em seu Tour pelos monumentos de Passaic, Robert Smithson ressignifica e questiona a paisagem entrópica da sua cidade natal em Nova Jérsei mediante o humor irônico, a escrita e o registo fotográfico. Por meio do relato e da imagem, o artista inscreve culturalmente os "objetos encontrados", devastados pela ação humana e pelo tempo, como novos monumentos. Ao escrever seu relato eloquente, Smithson utiliza extensivamente recursos textuais e sinais de pontuação, como o itálico, a caixa alta, as aspas, as reticências, os parênteses, a exclamação, o travessão e os pontos, para designar seus questionamentos, recortes, devaneios, dúvidas, citar outros autores e lugares, destacar um pensamento ou ironizar uma reflexão quando em confronto com a paisagem.
>
> Similar a Passaic, no território do Bairro C se cruzam ruínas "do passado", dos espaços abandonados e pós-industriais, e as "ruínas invertidas" dos canteiros de obra e dos lotes vagos. Mas, diferentemente das ruínas encontradas por Smithson, as ruínas e o entorno da Fábrica do Arquinho estão em processo de transformação e futura inscrição como parte da área de Patrimônio Mundial da UNESCO com a Zona de Couros. Já não mais como os monumentos de Smithson, em ruínas, mas reconvertidos no futuro Centro de Investigação Aeroespacial + Fibrenamics da Universidade do Minho.
>
> Após a caminhada que nos trouxe da Escola de Artes Visuais (UMinho) até os portões da Fábrica do Arquinho, vos convido a realizar um mapeamento interventivo no espaço, baseado na reação sensorial de Smithson. Com base nos sinais de pontuação disponíveis e os múltiplos significados que os podemos atribuir, quais elementos dessa ruína pós-industrial e do seu entorno vocês poderiam interrogar, questionar, duvidar, ironizar, comentar, dar ênfase, inserir uma lembrança...?"

Apêndice E: Folha de sala da exposição Ruínas e Fragmentos (2023)

Exposição apresentada no Garagem Avenida, de 06 a 15 de dezembro de 2023. Design gráfico, organização da folha de sala e texto curatorial por Beatriz Duarte, com textos explicativos dos artistas Cristianne Melo, Flora Paim, Lara Teixeira, Martín Molín e Ana Rocha.



Ruínas e Fragmentos é uma exposição que apresenta processos e produções artísticas desenvolvidas a partir de ativações das ruínas da Fábrica do Arquinho, em Guimarães, durante o primeiro semestre de 2023. O projeto curatorial visa compreender as narrativas que as ruínas e os vestígios dessa herança contemporânea contém e provocam, considerando sua condição intersticial, entre o uso industrial pregresso e o futuro projeto de reabilitação. As respostas dos artistas a essa indagação reúne linguagens diversas e trata-se, sobretudo, de uma mostra processual do trabalho de campo feito nesta (e sobre a) fábrica, incluindo desde objetos encontrados a registros de performance, áudios, fotografias experimentais e escrita.

O epicentro dessa experimentação, a Fábrica do Arquinho, está situada na Zona de Couros, uma área da cidade que abriga remanescentes industriais e que recentemente foi integrada à lista do Patrimônio Mundial. Ao encapsular o profundo processo de regeneração urbana deste território desindustrializado, a ruína da produção têxtil é, simultaneamente, um estaleiro de obras para os projetos de reabilitação circundantes, marcando a transição na natureza do trabalho, da produção e da economia. Entre a indústria mecânica e o futuro tecnológico, como Centro de Ensino Aeroespacial e de desenvolvimento de têxteis técnicos (Fibrenamics), as ruínas e a condição fragmentária do lugar assinalam a transição da ênfase no trabalho físico e na produção material para uma desmaterialização das funções e das próprias fábricas, das máquinas aos robôs, do conhecimento empírico ao abstrato e aplicado, onde o fabricar passa a se relacionar diretamente com o ensino.

Se a implementação da atividade industrial foi propulsora de transformações estruturais nas paisagens e nas condições sociais e atmosféricas, seguindo uma revolução tecnológica e econômica, também o seu declínio e transição para uma condição pós-industrial evocam outros processos, sujeitos, memórias e (i) materialidades. Compreender esses legados, na sua complexidade e no contexto contemporâneo, convoca a necessária releitura e desestabilização dos seus arquivos oficiais, estáveis e lineares — da narrativa de uma história progressista, dos feitos dos grandes industrialistas e da construção de um ideário nacionalista — para abranger narrativas mais instáveis, efêmeras e invisibilizadas. Por entre as lacunas e fragmentos, reside também a degradação ambiental, a exploração de territórios colonizados como fontes de recursos naturais e as contribuições das classes trabalhadoras, predominantemente compostas por mulheres, e frequentemente relegadas ao esquecimento na História e nos monumentos.

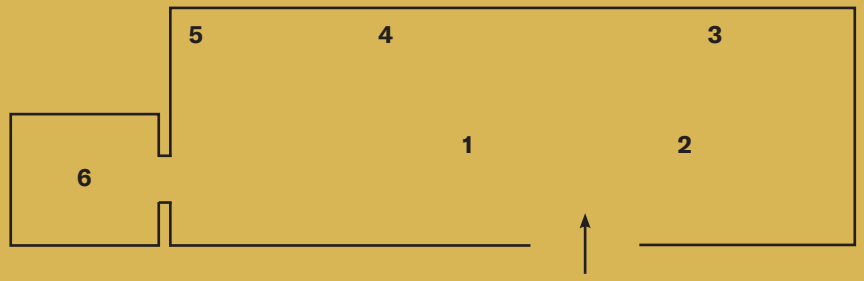
Esvaziam-se as fábricas, desativam-se as chaminés e restam os espaços arruinados, com vestígios de uma atividade produtiva. Entre objetos, documentos, materiais construtivos, hierarquizações espaciais e ausências, evidencia-se a performatividade, o ordenamento e a vigilância dos corpos de trabalhadores, das linhas de produção, da transformação espacial e de significado ao longo do tempo. É também nesse estado intersticial do abandono e aparente ausência de controle, que emergem novos atores e dinâmicas urbanas: palavras de ordem são inscritas nas paredes, antigas naves industriais tornam-se abrigos para grupos sociais marginalizados, frestas e superfícies são preenchidas por plantas ruderais que ultrapassam as estruturas, dissipando os limites entre o ‘dentro’ e o ‘fora’.

Revelar e compreender esses lugares por meio de suas ruínas e fragmentos é uma abordagem que atravessa os campos do patrimônio, da arqueologia, antropologia e cultura urbana contemporânea. Ao encará-los como evidências materiais e abordagens conceituais, reconhecemos as perspectivas parciais e a natureza fragmentária da história, bem como as impurezas e sucessões ecológicas presentes nessas paisagens como arquivos vivos, onde múltiplas histórias e formas de vida se entrelaçam e se preservam.

As composições artísticas exibidas na Garagem Avenida refletem os processos de pesquisa sobre essa condição e memórias de ruína, iniciadas em trabalhos de campo na Fábrica do Arquinho e inseridas na investigação doutoral “Heranças contemporâneas ressignificadas: estratégias de curadoria e mediação artística de passados recentes”. Durante esses eventos, os artistas-investigadores Ana Rocha, Cristianne Melo, Flora Paim e Martín Hernández Molín, e os estudantes da Escola de Artes Visuais da UMinho, aqui representados por Lara Teixeira, foram convidados a intervir no espaço, num gesto experimental de interpretação e registro do lugar.

As intervenções materializam-se no registro da transição, abandono e entropia como também um ciclo de vida da arquitetura e na experimentação com a heterotopia que habita essa anti-monumentalidade. Em alguns casos, o processo artístico incorpora o duplo gesto do inventar e inventariar, tomando o espaço concreto e os vestígios encontrados como pontos de partida para a composição poética de outros registros, referenciando histórias associadas e reflexões geradas a partir do espaço. Outras intervenções criam ruínas, incorporando a decomposição e o esquecimento como elementos intrínsecos à construção das obras.

Beatriz Duarte



1. Beatriz Duarte
Fotografias de trabalho

Dimensões variáveis

Há mais de sessenta anos as chaminés da Fábrica do Arquinho já não ejetam fumaça. Enquanto o arruinamento das construções humanas avançou, novas ecologias brotaram, enraizando-se nos escombros e resíduos dessa antiga paisagem do trabalho e a entrelaçar as memórias industriais às ecologias naturais. (Texto: BD)

2. Cristianne Melo
Seria o fragmento o tempo da ruína?, 2023

Video e instalção artística

O que se instaura na construção de um arquivo? O que diriam os relicários ao tempo da ruína? Os cinco arquivos vivos apresentados foram coletados e produzidos na Fábrica do Arquinho. São vestígios encontrados por meio do caminhar no lugar, num reflexo de experimentação e acaso que podem ser visualizados no vídeo. A memória construída por meio da fotografia "instantânea", matérias orgânicas ou produtos da industrialização é posta ao seu arruinamento, numa espécie de desordem observada. Assim, fragmentos da ruína do Arquinho compõem narrativas de transformação que ao se decompor escrevem novas histórias. Seria o fragmento o tempo da ruína é uma produção artística hibridizada com o próprio processo não encerrado. (texto: CM)

3. Flora Paim
Arranjos ruderais - Arquinho #1,#2,#3 e #4, 2023

Fotografias de instalação
Dimensões 29,7 x 42 cm

De um dia passado no Arquinho resultam os primeiros arranjos ruderais — montagens de elementos coletados in situ que especulam sobre os ecossistemas de mistura produzidos pelo arruinamento. Ruderais são as espécies vegetais resistentes que brotam a partir, ou apesar, dos escombros e dos resíduos da atividade humana. Amplio esta categoria para incluir, além das ervas espontâneas, os objetos fraturados que restam na ruína como vestígio de seu antigo uso formal ou como marca das apropriações informais que nela têm lugar. Tijolos e telemóveis fragmentados, bobinas têxteis e fitas fitoplásticas, caules e calhas metálicas. Combinar como quem cria paisagens para pensar a contaminação na multiplicidade. (Texto: FP)

4. Lara Teixeira
Será a ruína arruinada?, 2023

Tinta sobre tecido

No contexto da UC Espaço, Território e Contexto, fui privilegiada ao participar numa conferência conduzida pela curadora Beatriz Duarte. Nessa conferência, Beatriz partilhou a sua prática curatorial e mencionou os seus campos de investigação. Demonstrou-se particularmente fascinada pelos espaços e edifícios abandonados, ou em processo de arruinamento. Onde demonstrou que a sua abordagem procurava desvendar o potencial desses espaços vazios, destacando a sua importância na paisagem e na narrativa cultural. Ao longo da atividade, certas palavras e questões começaram a ecoar na minha mente. Reflexões e pensamentos vieram à tona acabando por se convergirem num poema. (texto: LT)

5. Martín H. Molín
Amarelo, 2023

Instalação artística
Dimensões variáveis

Instalação composta por 200 carretéis de linha amarela datados de 1920, os quais foram encontrados na Fábrica do Arquinho. Os resíduos que outrora serviram como matéria-prima na produção têxtil de Guimarães, representam os vestígios do passado, mas também simbolizam a sua evolução ao longo do tempo. As peças encontradas são utilizadas como ponto de partida para a criação de uma composição pictórica que reflete poeticamente a experiência sensorial e visual do lugar. (texto: MHM)

6. Ana Rocha
Salto ao Arquinho, 2023

Performance site-specific registrada em vídeo 10'41"

Nas ruínas da Fábrica de Fiação de Tecidos do Arquinho, localizada no centro de Guimarães, encontramos um lugar de amanhã. O seu futuro parece estar na exploração aeroespacial. Em Salto ao Arquinho, aqui representado em vídeo filmado e editado por Cristianne Melo, é proposta uma viagem no tempo e um encontro com a possibilidade de teletransporte da humanidade. Da industrialização, à pós-industrialização. Da aparição do ser-humano num planeta árido virgem, à aparição de um universo pós-humano e intergaláctico. A investigação arqueológica do futuro viaja ao passado, a um sentido de princípio cuja única presença é um vazio fantasmagórico na paisagem quasi pós-apocalíptica. A internauta, assalta a invocação da invisibilidade daquilo que resta, partindo num mergulho sentido, da manufactura e fabricação de sinais. O que resta do lastro evolutivo da humanidade? Pedaços de especulação, que se ajustam na tentativa de encontrar a coreografia do capital, da urbanidade, e do desequilíbrio na imprevisão de futuros. (Texto: AR)

Ana Rocha (Portugal, 1982) Coreógrafa, curadora e performer, faz mediação na área da Cultura & das Artes há 23 anos, criando uma linguagem de pesquisa, acção artística, e sócio-politica engajada no desenvolvimento potencial do processo e seu contexto. Ana opera em campos de multiplicidade e diversidade cultural, co-relacionando pontos de reflexão e transição, a partir do acompanhamento e consultoria em instituições, organizações sem fins lucrativos, colectivos artísticos e criadores nacionais e internacionais. Formada em Artes Visuais e História da Arte, e doutoranda em Ecologia Humana na Universidade Nova de Lisboa.

Beatriz Duarte (Brasil, 1993) Arquiteta, curadora e investigadora, doutoranda em Educação Artística no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS-FBAUP) com apoio da FCT. Mestre em Curadoria e Museologia (UPorto, Portugal) e licenciada em Arquitetura e Urbanismo (UFMG, Brasil). Investiga práticas espaciais críticas como abordagens curatoriais, artísticas e pedagógicas para mediar heranças contemporâneas e experimentar debates relacionados à memória, ao patrimônio, às transformações urbanas, às relações entre natureza e cultura, entre outros.

Cristianne Melo (Brasil, 1986) Investigadora, artista visual e professora que acredita em um cenário artístico inclusivo, principalmente nas artes visuais junto às pessoas com cegueira e baixa visão. Há sete anos promove e pesquisa a fotografia do invisível. Cristianne Melo é professora efetiva no curso de Arte e Mídia na Universidade Federal de Campina Grande — UFCG e faz parte da coordenação do Grupo de Pesquisa e Desenvolvimento em Fotografia (GPDF/CNPQ/UFCG). Atualmente trabalha com e pela fotografia inclusiva em suas produções artísticas e na promoção de exposições, bem como junto à sua atividade docente.

Flora Paim (Brasil, 1989) Artista e investigadora doutoranda no Instituto de História da Arte (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST) com apoio da FCT. Mestre em Arte e Design para o Espaço Público (FBAUP), licenciou-se em Arquitetura e Urbanismo (UFAL/BR). Desenvolve os seus trabalhos artísticos e/ou acadêmicos a partir da imersão em lugares específicos com recurso à caminhada e permanência nos sítios estudados, à recolha de histórias, objetos e materiais arquivísticos, assim como a registos continuados em texto, imagem e som. Atualmente desenvolve a sua investigação de doutoramento “Escavar lugares-arquivo: Metodologias criticas e artísticas de leitura e intervenção em descampados urbanos”, um aprofundamento da sua pesquisa de mestrado “A terra sob o asfalto: terrenos vagos, resistência e entropia”. +florapaim.com

Lara Teixeira (Portugal, 2003) Finalista da licenciatura em Artes Visuais na EAAD, da Universidade do Minho. Em 2022 participou na exposição “Não te arrasto para o meu rio” na sala do Museu da EAAD e na Bienal de Arte Têxtil - Contextile, na Garagem Avenida, Guimaraes. Tem participado em diversos workshops no âmbito artístico, nomeadamente no projecto The Walking Body, EAAD. Em 2023 participou na exposição “Andamos todos bastante ocupados e pensar custa imenso” , no Centro Internacional das Artes José de Guimarães, integrada no projecto Triangular, uma parceria da EAAD, CIAJG e CAAA, Guimarães.

Martín Hernández Molín (Espanha, 1991) Artista multidisciplinar e investigador. Graduado em Belas Artes pela Universidade de Salamanca (Espanha); Mestre em Educação Artística no Ensino Secundário pela Universidade de Extremadura (Espanha); Mestre em Artes Plásticas - Pintura pela Universidade do Porto (Portugal); e doutorando no programa de Artes Plásticas da FBAUP. Desde 2012, participa em exposições coletivas nacional e internacionalmente, sendo selecionado e premiado em diversos concursos. Colaborou em publicações e pesquisas artísticas em conjunto com outros pesquisadores. Sua produção e investigação exploram os limites da arte através da reflexão, provocação e ironia, buscando transcender convenções e estabelecer um diálogo no Meio da Arte.

FICHA TECNICA

Curadoria: Beatriz Duarte
Artistas: Ana Rocha, Cristianne Melo, Flora Paim, Lara Teixeira e Martín Hernández Molín
Apoio institucional: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP/UPorto), Fundação para Ciência e Tecnologia (FCT), Escola de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do Minho (EAAD/UMinho) e Susana Gaudêncio (EAAD/UMinho)
Edicao dos videos: Cristianne Melo
Apoio na montagem: Martín Hernández Molín
Apoio no acesso a Fábrica do Arquinho: Município de Guimarães, João Costa

A pesquisa curatorial da exposição integra-se no projeto de doutoramento em Educação Artística de Beatriz Duarte (i2ADS-FBAUP), financiado pela FCT (ref.2021.04620.BD) e intitulado “Heranças contemporâneas ressignificadas: estratégias de curadoria e mediação artística de passados recentes”, com orientação científica de Inês Moreira (CEAA-ESAP) e Thiago Assis (i2ADS-FBAUP).

Apêndice F: Conversas de pesquisa sobre a Fábrica do Arquinho (2023)

A seguir são apresentadas conversas realizadas com diferentes agentes envolvidos na história e no estudo da Fábrica do Arquinho. Essas interlocuções, ocorridas ao longo do processo de pesquisa, contribuíram para aprofundar a compreensão do lugar e das suas transformações.

As informações reunidas nos apêndices derivam de anotações pessoais feitas logo após cada encontro, elaboradas com base na memória da pesquisadora. Tratam-se, portanto, de sínteses interpretativas dos diálogos, organizadas com o intuito de sistematizar aspectos relevantes do processo de investigação.

F1. Notas da conversa com Paula Ramalho

Essas notas referem-se a uma conversa informal realizada com a arqueóloga Paula Ramalho, no dia 9 de março de 2023, nas dependências da Câmara Municipal de Guimarães, no âmbito da investigação sobre a Fábrica do Arquinho. Paula Ramalho explicou que o trabalho que tem desenvolvido em relação ao Arquinho consiste na avaliação do risco arqueológico do local, com vista a futuras intervenções previstas para a área. Para esse fim, realizou pesquisa arquivística e identificou documentos e informações ainda não catalogados, que permitiram reconstruir a evolução da ocupação do lote, sua relação com a rede hidrográfica e a presença de infraestruturas hoje desaparecidas ou soterradas.

A conversa revelou-se particularmente elucidativa para a compreensão da dimensão arqueológica do sítio, sobretudo no que diz respeito ao papel do rio e das ribeiras na configuração histórica do Arquinho, evidenciado pela leitura cruzada de mapas, plantas e registros cartográficos de diferentes períodos. Essa abordagem contribuiu para deslocar o foco do edifício isolado para uma leitura territorial mais ampla, em que água, indústria e ocupação urbana se articulam ao longo do tempo.

Para além dos dados técnicos, Paula Ramalho abordou também questões relacionadas ao imaginário patrimonial, destacando como a indústria, por seu caráter poluente e associado a áreas degradadas, foi durante muito tempo relegada a um segundo plano nas políticas e narrativas de preservação.

A arqueóloga ressaltou ainda como a observação direta do sítio e de seus vestígios materiais desperta um imaginário arqueológico ligado às sucessivas camadas de uso do espaço, evidenciado por objetos contemporâneos encontrados no local, como resíduos e artefatos do cotidiano, que revelam a presença e a apropriação do espaço por diferentes grupos ao longo do tempo. Nesse sentido, a conversa contribuiu não apenas para a compreensão técnica do risco arqueológico do Arquinho, mas também para uma leitura estratificada do lugar, em que vestígios industriais, urbanos e cotidianos coexistem e ampliam a compreensão do sítio como território de usos contínuos.

Notas da conversa com Paula Ramalho no dia 09 Março de 2023

Temas	Conteúdo-chave	Datas
1. Evolução cartográfica & ocupação do lote	**1570** – lote vazio (planta Régia). **1863** – 1.ª construção assinalada; Ribeira a céu aberto (planta AMAP). **1913** – fundação formal da Fábrica do Arquinho. **1945** – processos de obra: abertura de portão e de poço. **1949** – carta militar: tanques, limites do terreno, linha d'água. **1950** – mapa refere «Arquinho e Madroa». **1964** – pedido de legalização de corpos existentes. **1970 - 74** – construção de pavilhões; grande tanque desaparece; traçado atual praticamente fixado.	plantas citadas
2. Ponte medieval ("Arquinho")	Origem do nome: ponte em arco medieval, não o portão. Aparece nos cruzamentos cartográficos; pode estar soterrada.	desde 1570
3. Contexto hidro-geográfico	Eixo principal: Ribeira de Couros+ tributária Ribeira da Costa. Zona originalmente alagadiça, conhecida como Lameiro da Madroa. Fábrica ergue-se exatamente na inflexão do rio, no qual muda a sua direção; troço já canalizado em parte.	séc. XVI → atual
4. Infraestruturas de água	Tanques a céu aberto (um grande, depois aterrado). Poço licenciado em 1945. Prováveis condutas subterrâneas	1945, 1960-70
5. Arquitetura e fases construtivas	Portão do Arquinho (granito à vista). Corpos fabris de épocas distintas; um corpo demolido após 1964. Elementos de afirmação industrial: chaminé, casa da caldeira, janelas circulares de sótão ↠ não foram as mais económicas para a época, indicando uma intenção deliberada dos proprietários de marcar estatuto, modernidade e prestígio social.	1913-74
6. Propriedade / família Pereira Lima	Sigla "AL" na fachada = António Lima. Documentos de 1945: sociedade "José Lima ".	1913-presente
7. Função industrial & relação com a água	Relação entre vocações industriais e território: Alinhamento com outras fábricas têxteis da região (Vizela, Campelos, Vila das Aves), sempre junto a cursos d'água.; Localização estratégica no antigo Lameiro da Madroa — zona húmida e alagadiça; Continuidade lógica da ocupação da Zona de Couros: do couro ao algodão, ambos dependentes da água. Processos de fiação, lavagem e eventual tinturaria dependentes do caudal. A água como motor e energia: Antes da eletrificação, usada no aquecimento industrial e em máquinas a vapor; Alimentava caldeiras — há referência direta à casa da caldeira da fábrica; A água funcionava como elemento técnico central para o ritmo e a continuidade da produção.	séc. XIX-XX
8. Potencial e risco arqueológico	Possíveis estruturas soterradas (tanques, condutas, ponte). Necessidade de sondagens em futuras obras, sobretudo ao longo dos percursos de água.	atual

F2. Notas da conversa com o Rui Vitor Costa

Essas notas referem-se a uma conversa informal realizada com Rui Vítor Costa, na sede da associação Muralha, no dia 29 de maio de 2023, no âmbito da investigação sobre a Fábrica do Arquinho. O encontro teve como objetivo compreender o acervo fotográfico relacionado à área do Arquinho, bem como identificar possíveis registros visuais e narrativas associadas à história do local.

Ao longo da conversa, Rui Vítor Costa apresentou a coleção fotográfica sob guarda da Associação Muralha, composta por imagens produzidas entre o final do século XIX e meados do século XX, pelo fotógrafo Domingos Alves Machado. A partir dessas imagens, foram discutidos o contexto urbano e industrial da zona do Arquinho, a presença da indústria têxtil e hidráulica e as transformações urbanas ocorridas ao longo do século XX.

A conversa contribuiu principalmente para mapear a escassez de registros visuais específicos da Fábrica do Arquinho e para identificar o valor das imagens como dispositivos de memória industrial e urbana. Nesse sentido, o encontro permitiu situar o Arquinho dentro de um conjunto mais amplo de representações da indústria têxtil de Guimarães, reforçando a importância do arquivo e da fotografia na construção de narrativas históricas sobre o território.

Notas da conversa com Rui Vitor Costa no dia 29 Maio de 2023

Temas	Conteúdo-chave	Datas
Coleção fotográfica	Imagens de finais do séc. XIX aos anos 60; chapas de vidro de Domingos Alves Machado; digitalização completa; transferência para o Arquivo Municipal.	1880–1960, 1981–83, 2011
Domingos Alves Machado	Fotógrafo de estúdio e exterior; regista vida rural, profissões e cenas urbanas; também empresário ligado à reparação de maquinaria têxtil.	início séc. XX
Exposições e identificação pública	Exposições em centros comerciais aumentam participação e permitiram identificar pessoas e locais nas fotos.	séc. XX–XXI
Contexto urbano e industrial	Área do Arquinho com forte presença têxtil e hidráulica; Guimarães combina expansão urbana com preservação patrimonial.	séc. XIX–XX
Indústria têxtil / curtumes	Região marcada por abundância de água; curtumes muito duros e poluentes; têxtil dominante no séc. XX, depois em declínio.	séc. XVIII–XX
Fábrica do Arquinho	Poucos registos; provavelmente de fim séc. XIX/início séc. XX; existem duas fotos no arquivo.	1900–1923 aprox.
Propriedade e reconversão urbana	Terreno passou à Câmara por negociação urbanística com a família Herculano; área reestruturada com novos edifícios e ruas.	2000–2010 aprox.
Memória industrial	Rui defende preservação de elementos históricos nas futuras adaptações do edifício	Atual

F3. Notas da conversa com o João Bessa

Essas notas referem-se a uma conversa informal realizada por videochamada com João Bessa, Gestor de Tecnologia da *Fibrenamics*, no dia 11 de setembro de 2023. O encontro teve como objetivo compreender os modos contemporâneos de produção têxtil, em especial no campo dos têxteis técnicos, bem como conhecer o projeto do novo espaço da *Fibrenamics* a ser instalado na Fábrica do Arquinho.

Ao longo da conversa, João Bessa apresentou a trajetória institucional da *Fibrenamics*, suas áreas de atuação e sua relação com a universidade e com o setor industrial. A entrevista assumiu, em grande medida, um caráter de apresentação institucional, permitindo compreender como a pesquisa em materiais fibrosos se posiciona para além do têxtil convencional, abrangendo diferentes setores de aplicação.

Questões relacionadas à sustentabilidade, ao uso de resíduos, a fibras naturais e a fontes alternativas de matéria-prima foram abordadas, assim como a preocupação com o ciclo de vida dos materiais, ainda que de forma introdutória. Nesse sentido, a entrevista contribuiu sobretudo para compreender o modo como a instituição articula tecnologia, têxtil e sustentabilidade em seu discurso institucional e em suas práticas de investigação, mais do que para uma reflexão aprofundada sobre as relações entre produção têxtil, natureza e território. Ainda assim, os temas abordados oferecem elementos iniciais para estabelecer um diálogo com a história produtiva da Fábrica do Arquinho e com as transformações contemporâneas do setor têxtil.

Notas da conversa com João Bessa no dia 11 Setembro de 2023

Temas	Conteúdo-chave	Datas
1. Origem e liderança científica	Surgimento a partir de grupo de pesquisa da Universidade do Minho, liderado pelo Prof. Raul Fangueiro, com foco em materiais fibrosos para além do têxtil convencional.	pré-2011
2. Divulgação científica e afirmação da marca	Financiamento do programa Ciência Viva para ações de divulgação científica; produção da série televisiva *O Extraordinário Mundo das Fibras* exibida na RTP; consolidação do nome Fibrenamics como marca.	2011–2014
3. Missão institucional e transferência de conhecimento	Atuação orientada à redução da distância entre ciência e setor produtivo, promovendo a transferência de conhecimento da universidade para a indústria.	desde 2011
4. Projetos estratégicos e crescimento	Crescimento significativo de projetos de I&D com empresas; destaque para o projeto OxiDefense, financiado pelo Ministério da Defesa Nacional, voltado ao desenvolvimento de equipamentos de proteção pessoal mais leves e eficientes.	década de 2010
5. Estrutura jurídica e reconhecimento institucional	Funcionamento inicial sob a Universidade do Minho e a TecMinho; autonomização como associação privada sem fins lucrativos; reconhecimento como Centro de Tecnologia e Inovação (CTI).	2018–2021 → atual
6. Áreas de atuação e sustentabilidade	Desenvolvimento de materiais fibrosos e compósitos a partir de fibras naturais e sintéticas, resíduos industriais e naturais; preocupação com sustentabilidade e ciclo de vida dos materiais.	atual
7. Formação, investigação e relação com a universidade	Atuação como instituto de investigação; acolhimento de estagiários e alunos; formações técnicas, webinars e colaboração com diferentes cursos universitários.	atual
8. Novo espaço e Fábrica do Arquinho	Necessidade de espaço próprio; escolha da Fábrica do Arquinho; programa funcional com laboratórios de transformação e caracterização, áreas administrativas	projeto em curso

F3. Notas da conversa com Paula Nogueira

Essas notas referem-se a uma conversa informal realizada por videochamada com Paula Nogueira**,** no dia 14 de outubro de 2023, no âmbito da investigação sobre a Fábrica do Arquinho e a zona industrial de Couros, em Guimarães, após tentativas de contato iniciadas no ano anterior. Paula Nogueira é autora de uma tese de doutorado dedicada à história da indústria têxtil em Guimarães, citada nessa tese, e foi responsável por projetos curatoriais e expositivos sobre o tema, entre os quais se destaca a exposição *Indústria Têxtil de Guimarães: do sistema antigo ao advento das máquinas*, realizada no Museu da Indústria Têxtil da Bacia do Ave em 2021.

O encontro teve como objetivo aprofundar a compreensão sobre a história social da indústria têxtil, em especial o papel das mulheres nas fábricas, bem como as relações entre produção industrial, mercados coloniais, recursos hídricos, qualidade do ar e transformações ambientais ao longo do século XX.

A conversa partiu de questões relacionadas ao funcionamento das fábricas têxteis, seus mercados, sua organização espacial e seus impactos sociais, ampliando-se para uma análise das condições de trabalho feminino, da feminização histórica da indústria têxtil e das consequências sociais do encerramento das grandes fábricas da região. Foram também abordadas as relações entre indústria e rio, a poluição hídrica e atmosférica, os processos de despoluição e as transformações tecnológicas associadas à passagem do vapor e do carvão para a eletrificação.

Nesse sentido, contribuiu para uma leitura histórica e social do Arquinho inserida em um contexto regional mais amplo, evidenciando continuidades estruturais entre diferentes fábricas têxteis de Guimarães e permitindo compreender o sítio como parte de um sistema produtivo, ambiental e humano complexo.

Notas da conversa com Paula Nogueira no dia 14 Outubro de 2023

Temas	Conteúdo-chave	Datas
1. Objeto de estudo e limites da pesquisa	Pesquisa centrada em três grandes fábricas têxteis de Guimarães fundadas no século XIX; a Fábrica do Arquinho aparece de forma lateral e representativa, com menor volume de informação específica disponível.	séc. XIX–XX
2. Ciclo de vida das fábricas	Afirmação pela primeira geração; continuidade pela segunda; introdução de inovação pela terceira, muitas vezes com ruptura do modelo anterior; elevada volatilidade da vida industrial.	séc. XIX–XX
3. Crises e declínio industrial	Impacto da crise do petróleo e das crises econômicas dos anos 1970–80; obsolescência tecnológica; falta de capital; mão de obra desqualificada; perda de competitividade.	décadas de 1970–80
4. Mercados, colonialismo e guerra	Dependência dos mercados ultramarinos (Brasil e África) e da indústria de guerra europeia; perda desses mercados após a descolonização e abertura ao mercado global.	até meados do séc. XX
5. Organização espacial e modelo fabril	Estrutura recorrente das fábricas: salões de fiação e tecelagem, armazéns, oficinas, escritórios, áreas médicas, refeitórios e vestiários; diferenças concentradas na identidade e gestão familiar.	padrão regional
6. Trabalho feminino e indústria têxtil	Predominância histórica das mulheres na fiação e tecelagem; mão de obra desqualificada, mal remunerada e sujeita a controle e violência; mulheres como símbolo iconográfico da indústria têxtil.	séc. XIX–XX
7. Condições sociais, resistência e gênero	Analfabetismo, exploração laboral, assédio e maternidade; criação de creches e escolas nas fábricas; greves lideradas por mulheres; risco contemporâneo de masculinização da indústria têxtil.	séc. XIX–XXI
8. Relação com água, ar e energia	Uso da Ribeira de Couros como canal de saneamento industrial; poluição hídrica intensificada pela tinturaria; uso de carvão e vapor; chaminés como elemento simbólico; eletrificação e despoluição progressiva.	séc. XX
9. Encerramento das fábricas e impactos sociais	Desemprego em massa; crise social profunda; programas públicos de educação, formação profissional e apoio social para mitigação dos impactos da desindustrialização.	décadas de 1980–2000
10. Arquinho como caso representativo	A Fábrica do Arquinho integra o modelo regional das fábricas têxteis, sendo exemplar quanto à mão de obra feminina, relação com o rio e trajetória de declínio, ainda que com menor documentação específica.	leitura transversal

Apêndice G: Termos de consentimento

Termos de consentimento assinados pelos artistas do *Takeover* do Ovil (2022), *Takeovers* do Arquinho (2023) e dos participantes da oficina Pontuando Entropias (2023) para uso de imagem e dos trabalhos produzidos na tese. Neste apêndice não consta os dados dos participantes devido ao sigilo das informações pessoais.

CONSENTIMENTO INFORMADO, ESCLARECIDO E LIVRE
PARA PARTICIPAÇÃO EM ESTUDOS DE INVESTIGAÇÃO

Título do estudo: Heranças Contemporâneas Ressignificadas: estratégias de curadoria situada e mediação artística de fragmentos de passados recentes.
Enquadramento: Investigação no âmbito do Doutoramento em Educação Artística na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) com orientação de Inês Moreira e co-orientação de Tiago Assis, financiada por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (referência 2021.04620.BD)
Explicação do estudo: Esta investigação recolhe fotografias e depoimentos obtidos por meio da conferência "Narrativas de entropia e transformação de ruínas contemporâneas: uma perspectiva das artes visuais" e vivência "Pontuando Entropias" que ocorreu no dia 22 de Março de 2023 no âmbito da disciplina "Espaço, Território e Contexto" da Licenciatura em Artes Visuais, coordenada por Inês Moreira e Pedro Chamusca.
Condições e financiamento: Não houve qualquer contrapartida financeira.
Uso dos dados: A investigadora Beatriz G. Duarte garante o uso exclusivo dos dados para a sua investigação e divulgação da pesquisa.
Publicações previstas: As fotografias e depoimentos obtidos por meio desta conferência e vivência serão publicados na tese, bem como em publicações culturais e periódicos científicos digitais ou impressos com autoria da investigadora Beatriz G. Duarte. Ainda, com fins de divulgação do próprio estudo podem ocorrer publicações em redes sociais ou site pertencentes à autora.

A doutoranda Beatriz Guimarães Duarte, brasileira, bolseira de doutoramento FCT integrada ao Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS) da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), telemóvel número _____ e e-mail _____, agradece a colaboração prestada.

AUTORIZAÇÃO DE USO

Eu, _____,
com o telemóvel _____ e e-mail _____, declaro ter lido e compreendido este documento, bem como as informações verbais que me foram fornecidas pela pessoa que assina abaixo, no que se refere aos objetivos e procedimentos metodológicos da pesquisa. Foi-me garantida a possibilidade de, em qualquer altura, recusar participar deste estudo sem qualquer tipo de consequências. Desta forma, aceito participar neste estudo e autorizo a utilização dos dados que de forma voluntária forneço, confiando em que serão utilizados para esta investigação e fins descritos neste documento e nas garantias que me são dadas pela investigadora.

Guimarães, Data: ____/____/_____

Participante: _____

Pesquisador responsável: _____

Declaração de Autorização para Uso de Imagem e Fotografias

Eu, _____ portador do documento de identificação_____ e e-mail _____, autorizo a utilização da(s):

1. Minha imagem pessoal, retratada em fotografias da intervenção artística executada por mim nos *Takeovers do Ovil*, organizados por Pedro da Silva, Inês Moreira e Beatriz Guimarães Duarte na Estação Arqueológica - Castro de Ovil (Espinho, Portugal), no ano de 2022;
2. Fotografias e vídeos que documentam a referida intervenção artística;

Autorizo que o uso dessas imagens e fotografias seja feito para fins de investigação acadêmica conduzida por Beatriz Guimarães Duarte, no âmbito do Doutoramento em Educação Artística na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) com orientação de Inês Moreira e co-orientação de Tiago Assis, financiada por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (referência 2021.04620.BD). Autorizo, ainda, a divulgação dessas imagens, fotografias e performance em canais de informação pertencentes à investigadora, bem como em publicações científicas, culturais, ou outros meios de comunicação que envolvam a temática.

Porto,

Data:

Assinatura do(a) Autorizante: _____

Declaração de Autorização para Uso de Imagem e Fotografias

Eu, _____ , portador do documento de identificação_____ e e-mail _____, autorizo a utilização da(s):

1. A minha imagem pessoal, capturada em fotografias durante os *Takeovers do Arquinho*, organizados por Beatriz Guimarães Duarte na Fábrica do Arquinho (Guimarães, Portugal), no ano de 2023;
2. Fotografias que documentam as minhas intervenções artísticas realizadas durante os *Takeovers do Arquinho;*
3. Fotografias da exposição Ruínas e Fragmentos, realizada no espaço Garagem Avenida (Guimarães) da Escola de Artes Visuais da Universidade do Minho, na qual a intervenção artística _____ foi apresentada.

Autorizo que o uso dessas imagens e fotografias seja feito para fins de investigação acadêmica conduzida por Beatriz Guimarães Duarte, no âmbito do Doutoramento em Educação Artística na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) com orientação de Inês Moreira e co-orientação de Tiago Assis, financiada por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (referência 2021.04620.BD). Autorizo, ainda, a divulgação dessas imagens, fotografias e performance em canais de informação pertencentes à investigadora, bem como em publicações científicas, culturais, ou outros meios de comunicação que envolvam a temática.

Porto,

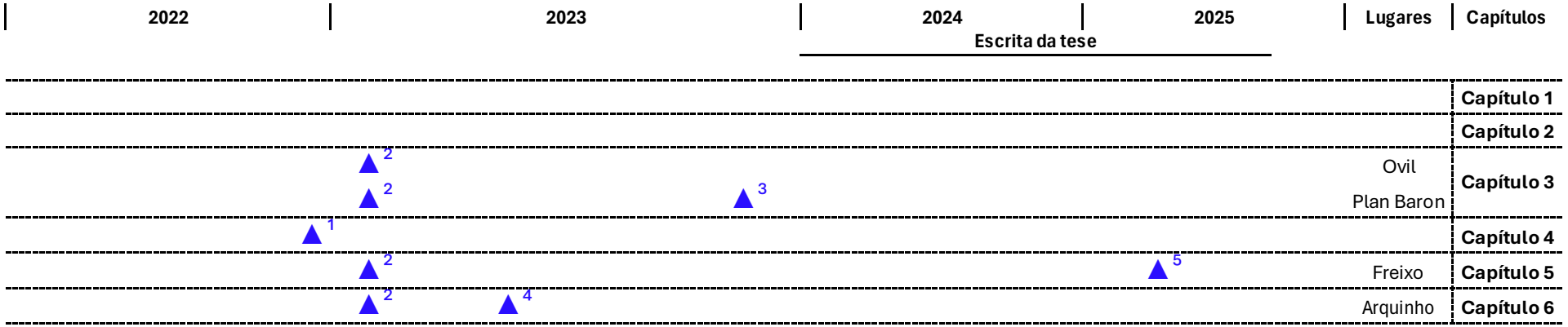
Data:

Assinatura do(a) Autorizante: _____

Apêndice H: Disseminação da investigação

Este apêndice reúne comunicações científicas e publicações em formato de artigo e capítulo de livro resultantes da investigação desenvolvida no doutoramento. As entradas encontram-se organizadas de acordo com a sua relação com os capítulos da tese e com a cronologia do percurso investigativo. Na sequência, apresentam-se os textos completos, tal como publicados nas respectivas edições.

Apêndice H1: Comunicações



Ver legenda e listagem completa das comunicações na página seguinte

▲ Comunicações

Com resumo publicado

▲[1] 15–16 de dezembro de 2022 Comunicação e resumo em conferência EJI-PATER: Materialidades, ecologias e sonoridades (pós)industriais: ressignificações do passado através das práticas artísticas

▲[2] 16–18 de fevereiro de 2023 Comunicação e resumo em conferência: Nostalgia ressignificada: (de)compondo leituras em/através das ruínas no 9º EPRAE

▲[3] 22–24 de novembro de 2023 Comunicação e resumo em conferência *Uncertain Landscapes*: Paisagens robustas em transição: abordando a condição pós-militar das baterias e *bunkers* do Plano Barron, Lisboa (Moreira, Duarte & Paim)

Sem resumo publicado

▲[4] 20 de abril de 2023 Comunicação: Ruínas e fragmentos: processos de montagem e investigação da Fábrica do Arquinho no encontro Desindustrialização, ainda, organizado por Inês Moreira na Escola de Artes da Universidade do Minho

▲[5] 15 de abril de 2025 Comunicação: Tramas ecológicas no Freixo: heranças, especulação e insurgência ruderal na Casa de São Roque

circular ciência

em património e território

Livro de resumos

III Encontro de Jovens Investigadores em estudos do Património e Território

15 e 16 de dezembro de 2022 | Escola de Arquitetura, Arte e Design
Campus de Azurém (Guimarães) | Universidade do Minho

EJI – PATER III

III ENCONTRO DE JOVENS INVESTIGADORES EM ESTUDOS DO PATRIMÓNIO & TERRITÓRIO

UNIVERSIDADE DO MINHO

15-16 DE DEZEMBRO DE 2022

Livro de Resumos

ECOLOGIAS, MATERIALIDADES E SONORIDADES (PÓS)INDUSTRIAIS: RESSIGNIFICAÇÕES DO PASSADO ATRAVÉS DAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS

Beatriz Duarte
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Esta proposta reflete acerca do cruzamento e potenciais contribuições das práticas artísticas contemporâneas para as discussões sobre as heranças (pós)industriais. Atentaremos à forma como um conjunto de práticas artísticas ressignificam as narrativas históricas pela sobreposição e documentação dos novos valores, usos e sentidos que emergem da perda, decadência e transformação das paisagens (pós)industriais. Embora a apropriação desses espaços por diversas abordagens culturais seja extensivamente conhecida — exploração urbana, reaproveitamento como espaço livre para galerias, ateliês, exposições, etc — este ensaio visa trazer exemplos da cultura contemporânea que focam nas novas ecologias, na materialidade e na sonoridade como elementos que medeiam a investigação e a produção de sentidos sobre a condição (pós)industrial. As abordagens que trataremos adotam ou reestruturam métodos geralmente associados a outros campos disciplinares — arqueologia, antropologia, ecologias críticas — e podem ser apresentadas em termos gerais como: (1) a exploração das naturezas selvagens e novos ecossistemas que crescem, se adaptam e convivem com os resquícios da indústria, trazendo à tona narrativas de reconciliação e renascimento com/nas paisagens degradadas; (2) a reutilização e transformação dos fragmentos e remanescentes tecnológicos das arquiteturas industriais para a produção de peças artísticas, que reinserem na cultura contemporânea os subprodutos da indústria e os reatribui valor e (3) a documentação das propriedades fenomenológicas e afetividades do espaço por meio do registo de suas paisagens sonoras, que levantam questões sobre as presenças e ausências do espaço e o uso do som na representação da memória da indústria.

Palavras-chave: Práticas artísticas contemporâneas, Heranças (pós)industriais, Ressignificação, Paisagens, Mediação, Metodologias.

Biografia:

Beatriz Duarte é investigadora no doutoramento em Educação Artística na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, onde desenvolve o projecto de pesquisa intitulado "Heranças Contemporâneas Ressignificadas: estratégias de curadoria situada e mediação artística de fragmentos de passados recentes" com apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). É mestre em Estudos da Arte — Curadoria e Museologia pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (Portugal) e graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil). A sua investigação centra-se nas novas metodologias e linguagens artístico-espaciais para a mediação e curadoria das heranças contemporâneas, com especial foco em espaços (pós)industriais.

Dia 15 | quinta-feira

09h00 Receção

09h30 Sessão de Abertura | Auditório

10h00 **Conferência Inaugural**
Luís Raposo (UL, MNA, ICOM Europa): Património cultural: O paradoxo do pouco e do tudo... que pode ser nada

10h45 Pausa - *Coffee break*

	Sessão I (Auditório 2) **Sociedade, Povoamento & Cidade**	**Sessão II (Sala 2.29/2.27)** **Territórios, Sítios & Paisagem**
10h55		
11h00	**Luciano Vilas Boas**: Monumentos megalíticos no tempo e no espaço: os casos de estudo das bacias hidrográficas dos rios Lima e Neiva	**Bruno Dias, Rebeca Blanco-Rotea e José Meireles**: Proposta de valorização do vale do Rabagão: catalogação da paisagem da Idade do Ferro ao Período Romano
11h15	**Nuno Oliveira**: O povoamento litoral entre o Minho e o Ave durante a Proto-história: dados para uma síntese	**Beatriz Santos**: Estudo carpológico da estrutura T9 do castro de Saceda, Galiza, Noroeste Peninsular
11h30	**Diego Machado, Fernanda Magalhães, Letícia Ruela**: Urbanismo e topografia de Braga entre a época romana e moderna: resultados da intervenção na rua Nossa Senhora do Leite nºs 8-10	**Mariana Durana, José d'Encarnação e Eduarda Vieira**: Da Conservação aos Sítios Arqueológicos: levantamento da ação do Conservador-restaurador na salvaguarda de ruínas arqueológicas luso-romanas, em Portugal no séc. XX
11h45	**Letícia Ruela, Fernanda Magalhães e Maria Ribeiro**: Entre a cidade clássica e o urbanismo barroco: as transformações topográficas de Braga	**Daniel Cardeira**: Carros e carretas a sul do Tejo. Os veículos de tração animal como objetos adaptados ao território em que circulam
12h00	**Joana Ribeiro**: Higiene municipal: circular ciência entre os subinspetores de saúde	**André Castanho**: Todos os Sítios: paisagem, fotografia e discurso
12h15	**Sílvia Pinto**: Sociabilidades e lazer no Baixo Minho nos finais do século XIX: metodologias de investigação	**Paulo Vasconcelos**: O contributo da Liga Portuguesa para a Natureza na criação do Parque Nacional da Peneda-Gerês (1971)
12h30	Debate	Debate

12h45 Almoço

	Sessão III (Auditório 2) **Economia & Sistemas de Produção**	**Sessão IV (Capela)** **Minérios, Mineração & Ambiente**
14h25		
14h30	**Cátia Cardoso**: Olaria em Portugal e Espanha: produções que nos unem	**Bruno Fonseca**: A Companhia de Pesquisas Mineiras de Angola: uma análise económica e empresarial (1912-1975)
14h45	**Pedro Mota Tavares**: Usos do sobreiro e extração da cortiça em Trás-os-Montes (1750-1876)	**Ana Sofia Souto, Luís Fernandes, Carlos Leal Gomes e Bruno Gome**s: Microanálise dos "fabrics" de scheelite, arsenopirite e ouro no enxame venular de Boivães – Ruivos – região de Ponte da Barca
15h00	**Gonçalo Margato**: O arroz e o milho na construção da contemporaneidade no Baixo Mondego	**Pedro Amorim e Carlos Leal Gomes**: Indícios de interesse arqueológico em concentrados de bateia de linhas de água da Serra de Arga
15h15	**José Pedro Reis**: A Indústria Moageira no Distrito do Porto no final do século XIX e início do século XX	**Francisco Abreu e Carlos Leal Gomes**: O passivo mineiro de Vale de Corzes no Antropoceno do município de Caminha – descritores móveis e imóveis
15h30	**Jorge Cruz**: Instituto Nacional do pão. Coordenação do ciclo económico do pão e cereais panificáveis durante o Estado Novo português (1936-1972)	**Gustavo Fernandes, Raquel Alves e Carlos Leal Gomes**: Mineralogia e proveniência de espeleotemas em trabalhos subterrâneos da "Mina dos Verdes", V.Castelo
15h45	Debate	Debate

16h00 Pausa - *Coffee break*

16h15 **Sessão V (Ginásio UM | Estúdio UM)**
Posters em exposição durante todo o evento

José Moreira: Lugares com podomorfos no Nordeste transmontano - primeiras impressões

Rui Sousa, Natália Botica, Fernanda Magalhães, José Meireles e Bruna Rocha: O sítio arqueológico do Alto das Malhadas (V.N.Foz Côa). Uma primeira análise da cultura material

Bruna Rocha, Rui Sousa, Natália Botica, Fernanda Magalhães e Javier Larrazabal: Intervenção arqueológica no Alto das Malhadas (Vila Nova de Foz Côa). A sequência de ocupação através da análise dos recipientes cerâmicos

Eduardo Alves, Fernanda Magalhães: A ocupação pré-flávia da zona arqueológica das cavalariças (Braga): o contributo dos materiais cerâmicos

Nerea Ruanova Álvarez: La presencia del alfarero Ateivs en el Noroeste de la Península Ibérica

João Miranda, Isabel Antunes e Carlos Ribeiro: Hidrogeoquímica do sistema aquífero da Montanha da Penha (Norte de Portugal)

	Sessão VI (Auditório 2) **Recursos minerais & Materialidades**	**Sessão VII (Capela)** **Marginalidade & Inclusão**
16h25		
16h30	**Carla Silva, Patrícia Dias, Francisco Abreu e Carlos Leal Gomes**: Diversidade paragenética de cavidades miarolíticas em pegamatitos portugueses	**Alberto Lago Rodriguez**: La mitra y los velos: el arzobispo don Fernando de Andrade y Sotomayor y su fundación del convento de Agustinas Recoletas de Vista Alegre (Vilagarcía de Arousa, 1648)
16h45	**Martim Moranguinho, Francisco Abreu, Cristiana Faria e Carlos Leal Gomes**: Óxidos de Nb e Ta em tipos pegmatíticos contrastantes do Minho	**Emannuel Nascimento:** Breve análise sobre a medicina popular minhota frente a malária
17h00	**Cristiana Faria e Carlos Leal Gomes:** O pegmatito de Vergaço, Terras de Bouro – uma ocorrência de património mineralógico invulgar na Cintura Pegmatítica Centro-Ibérica	**Catarina Esteves, Alison Burrows e Paula Trigueiros**: Sexualidade em Pessoas com Deficiências Motoras – Como é que o design pode ajudar a resolver parte dos problemas associado à sua vida sexual das PcD
17h15	**Leandro da Silva, Helena Osswald e João Carlos Garcia**: Do basalto da alvenaria ao barro do "pau a pique": a adaptação da arquitetura "popular" açoriana na colonização da Ilha de Santa Catarina	**Sara Barbosa, Alison Burrows e Paula Trigueiros**: O papel do Design Inclusivo na resolução de problemas de ansiedade em estudantes universitários
17h30	**Lara Fernandes, Manuela Martins e Maria do Carmo Ribeiro**: Fragmentos do quotidiano na cidade moderna de Braga: o consumo de recipientes cerâmicos	**Emanuele Ramos, Alison Burrows e Paula Trigueiros**: O Design de Interiores residencial como ferramenta para inclusão, desenvolvimento e bem-estar de crianças com autismo
17h45	Debate	Debate

18h00 **Encerramento dos trabalhos**
Visita ao Estúdio UM onde estão patentes os trabalhos das tipologias Instalações e Vídeo-documentário na presença dos autores

Instalações (Estúdio UM) em exposição durante todo o evento

André Castanho: Todos os Sítios: Braga Centro

Maria Madalena Torres, Raquel Alves, David Oliveira, Moraes Oliveira, Teresa Vilaça e Bruno Figueiredo: Protótipo eco-geodidático para a promoção das Geociências e da Literacia Ambiental na Educação Pré-Escolar

Vídeo-documentário (Estúdio UM) em exposição durante todo o evento

Gustavo Fernandes, Raquel Alves e Carlos Leal Gomes: Centro Interpretativo d'Os Verdes – uma estratégia de defesa e promoção do património geomineiro

	Dia 16 (sexta-feira)	
09h00	**Receção**	
09h30	Conferência (Auditório 1) **Pedro Príncipe (UMinho-USBD):** Ciência Aberta na prática: do acesso aberto a publicações à partilha de dados de investigação	
10h00	**Sessão VIII (Auditório 1)** **Turismo & Desenvolvimento**	**Sessão IX (Capela)** **Metodologias & Tecnologias**
10h05	**Cátia Faria**: O Caminho Português de Santiago no município de Barcelos: a sua paisagem e os impactes económicos provocados pelo itinerário no território	**Catarina Pinheiro**: Ritmo diário do ambiente térmico nos municípios de Braga e de Guimarães (Portugal): uma análise a partir do sensor MODIS
10h20	**Ricardo Gôja**: A importância do Turismo Criativo para o desenvolvimento dos territórios de baixa densidade: estudo de caso dos projetos-piloto do Noroeste de Portugal e inseridos no Projeto CREATOUR	**Marta Arreiol, Fátima Silva e Ana Fragata**: Património Cultural construído no Caminho de Santiago no Centro Histórico do Porto: o impacto das envolventes ambiental e climática urbanas na sua degradação
10h35	**Márcia da Silva**: O Turismo e os desafios da mobilidade urbana: o caso da cidade do Porto	**Ana Lopes**: Invasões de areia no Entre Lima e Neiva em fontes documentais e estudos geomorfológicos (1590-1830): conjugação ou contradição?
10h40	**Hugo Aluai Sampaio**: Archaeolunteer Tourism: creativeness, volunteering, and bilateral sociocultural rebound	**Margarida Silva Leal, Fátima Silva e Ana Fragata**: A envolvente ambiental e climática do património construído do Caminho Português de Santiago no Centro Histórico do Porto: o plano de conservação preventiva da igreja românica de Cedofeita
10h55	**Elaine Scalabrini**: A influência do género nas perceções dos residentes: um estudo empírico sobre o Festival Encontrarte, Amares, Portugal	
11h10	Debate	Debate
11h25	Pausa - *Coffee break*	
11h40	**Sessão X (Auditório 1)** **Património & Memória**	
11h45	**Marcus Dores**: Ex-votos: relíquias da cultura popular alentejana	
12h00	**José Carlos Almeida, Fátima Silva e Ana Fragata**: Valorização, conservação e restauro de retábulos do Barroco português	
12h15	**Tomás Fraga:** A repercussão editorial dos terremotos na Espanha do século XVIII	
12h30	**Mario Sixto Puente:** El clero regular en las relaciones entre el papado y la Monarquía Hispánica (ca. 1709-1753)	
12h45	**Ana Martins, Isabel Vaz de Freitas, Fátima Matos da Silva e Ana Fragata**: Valorizar para conservar: a obra de Henrique Moreira no Porto e em Gaia	
13h00	Debate	
13h25	Almoço	
14h25	**Sessão XI (Auditório 1) – Pitch** **Ambientes, Paisagens & Materialidades**	**Sessão XII (Capela) - Pitch** **Narrativas, Simbologia & Representações**
14h30	**Ruben Pinheiro, Jorge Ribeiro e Helena Carvalho**: As cerâmicas da Zona Arqueológica da Rua D. Diogo de Sousa, nºs. 102/118 (Tesouro-Museu da Sé de Braga) - Um estudo evolutivo dos séculos IV a VII	**Luís Coutinho, Ana M. S. Bettencourt e Hugo Aluai Sampaio**: Equídeos gravados nas bacias dos rios Minho e Âncora (Noroeste de Portugal): metodologias para a inventariação, o estudo e a interpretação
14h40	**Marta Orszt, Ivo Pereira Oliveira e Paulo Bernardes**: Traces of Roman influences in the landscape of Braga: methodology of drone documentation to protect visual quality and relations between heritage in the landscape	**Raquel Lourenço**: (Re)descobrir a capela e os túmulos dos fundadores do Convento de Santa Clara de Vila do Conde - Leitura iconográfica: a arte e a morte num período de transição (séc. XIV-XVI)
14h50	**Daniel Silva, Jorge Ribeiro e Helena Carvalho**: Contributo para o estudo dos objetos metálicos de época romana do Castelo de Gaia (Vila Nova de Gaia)	**Cláudia Novais**: Perdoar para não litigar: justiça, crime, género e honra feminina no Minho (séculos XVII e XVIII)
15h00	**Paulo Vasconcelos**: Projeto de doutoramento: o caso de estudo do eucaliptal na perspetiva da história ambiental (sécs. XIX-XX)	**Emannuel Nascimento**: Eugenia, uma ciência do passado?
15h10	**Nadhima Cherif, Hélder Lopes, Asma Lasram e Lígia Silva**: Urban heat island, green spaces and air pollution - a systematic literature review since 2010	**Sofia Carvalho**: Narrativas (de)coloniais em museus: instrumentos de (des)construção do racismo em Portugal
15h20	**Maria Madalena Torres, Raquel Alves, Teresa Vilaça e Bruno Figueiredo**: Projeto de Investigação-ação como estratégia de cocriação de um protótipo eco-geodidático	**Ana Gago**: (Re)criar o Património - criação artística, participação e revitalização patrimonial
15h30	Debate	Debate
15h40	Pausa - *Coffee break*	
15h55	**Sessão XIII (Auditório 1)** **Representações**	
16h00	**Daniela Cardoso, Nuno Oliveira e Luís Coutinho**: Arte rupestre na Pré e Proto-história, Monte do Coto de Sabroso (Guimarães, NW de Portugal): novos dados	
16h15	**Diogo Marinho**: Círculos segmentados gravados do Noroeste de Portugal: sistematização, resultados e interpretações	
16h30	**Pedro Silva**: Arqueologias da Presença: processos de Curadoria em Arte/Arqueologia	
16h45	**Beatriz Duarte**: Ecologias, materialidades e sonoridades (pós)industriais: ressignificações do passado através das práticas artísticas	
17h00	Debate	
17h15	Pausa - *Coffee break*	
17h40	**Apresentação do livro de atas (Auditório 1)** "EJI PATER II - Encontro de Jovens Investigadores em Património e Território"	
18h00	**Sessão de Encerramento (Auditório 1)** **Visita ao Estúdio UM onde estão patentes os trabalhos das tipologias Instalações e Vídeo-documentário na presença dos autores**	

Instalações (Estúdio UM) em exposição durante todo o evento

André Castanho: Todos os Sítios: Braga Centro

Maria Madalena Torres, Raquel Alves, Moraes Oliveira, David Oliveira, Teresa Vilaça e Bruno Figueiredo: Protótipo eco-geodidático para a promoção das Geociências e da Literacia Ambiental na Educação Pré-Escolar

Vídeo-documentário (Estúdio UM) em exposição durante todo o evento

Gustavo Fernandes, Raquel Alves e Carlos Leal Gomes: Centro Interpretativo d'Os Verdes – uma estratégia de defesa e promoção do património geomineiro



circular ciência
em património e território

Livro de resumos
III Encontro de Jovens Investigadores em estudos do Património e Território

15 e 16 de dezembro de 2022 | Escola de Arquitetura, Arte e Design
Campus de Azurém (Guimarães) | Universidade do Minho

9eprae

9° Encontro em Práticas
de Investigação
em Educação Artística

16–18.02.2023

Instituto de Educação
Universidade de Lisboa

Inscrições gratuitas
até 20 de Janeiro de 2023

eprae.fba.up.pt

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS #3 | 10h ANFITEATRO 2 // EM SIMULTÂNEO
PRÁTICA COLETIVA #5 | SALA 21

Nostalgia industrial ressignificada: (de)compondo leituras em/através das ruínas

Beatriz Guimarães Duarte – Comunicação individual
biaduarte13@gmail.com
i2ADS/FBAUP

Para o 9º EPRAE proponho partilhar alguns aspectos da minha investigação em andamento que tem olhado para ruínas recentes (pós-industriais e, em algum caso, pós-militar) e as histórias que [de]compõem. As dinâmicas materiais, sociais e ecológicas que surgem das ruínas e as leituras artísticas e civis que as sobrepõem assinalam ressignificações pós-nostálgicas [Moreira, I. (2020)] sobre essas heranças que, por vezes, são desconsideradas quando os espaços são cooptados por discursos patrimoniais e nostálgicos. Ao posicionar sítios arruinados e seu arruinamento como objecto desta investigação confronta-se, por um lado, com a tensão entre o "cotidiano", o resíduo e o autorizado e, por outro, com o risco do fetiche da ruína. Partindo de bases teóricas e conceituais dos campos das ecologias patrimoniais, da arte e arqueologia contemporâneas e de trabalhos de campo em diferentes espaços (no Porto, Lisboa e Guimarães) busca-se compreender e abordar essas ruínas recentes, suas dinâmicas e as questões que se colocam nesse ponto da pesquisa.

Palavras-chave
ruínas recentes; ressignificação; pós-nostalgia; heranças; fetiche

Questões de investigação
Como mediar os restos e rastos do passado industrial? O que aprendemos/apreendemos de suas ruínas? Como navegar o risco da fetichização da ruína e do arruinamento?

Referências Bibliográficas

Bangstad, T.R., & Pétursdóttir, Þ. (Eds.). (2021). Heritage Ecologies (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315101019

Bjørnar, O., Pétursdóttir, Þ. (Ed.). (2014). Ruin Memories. In Ruin Memories. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315778211

Cairns S. & Jacobs J. M. (2014). Buildings must die: a perverse view of architecture. MIT Press. DeSilvey, C. (2017). Curated Decay: Heritage Beyond Saving. Minnesota: University of Minnesota Press

Dillon, B. (2011). Ruins: Documents of contemporary art. London: Whitechapel Gallery.

Duarte, B. (no prelo). Práticas Espaciais como preservação experimental: entre o invisível e o ecológico. In G. Vaz-Pinheiro (Ed.), Modos de (co)existência, espaço confinado e globalidade. Porto: FBAUP / i2ADS.

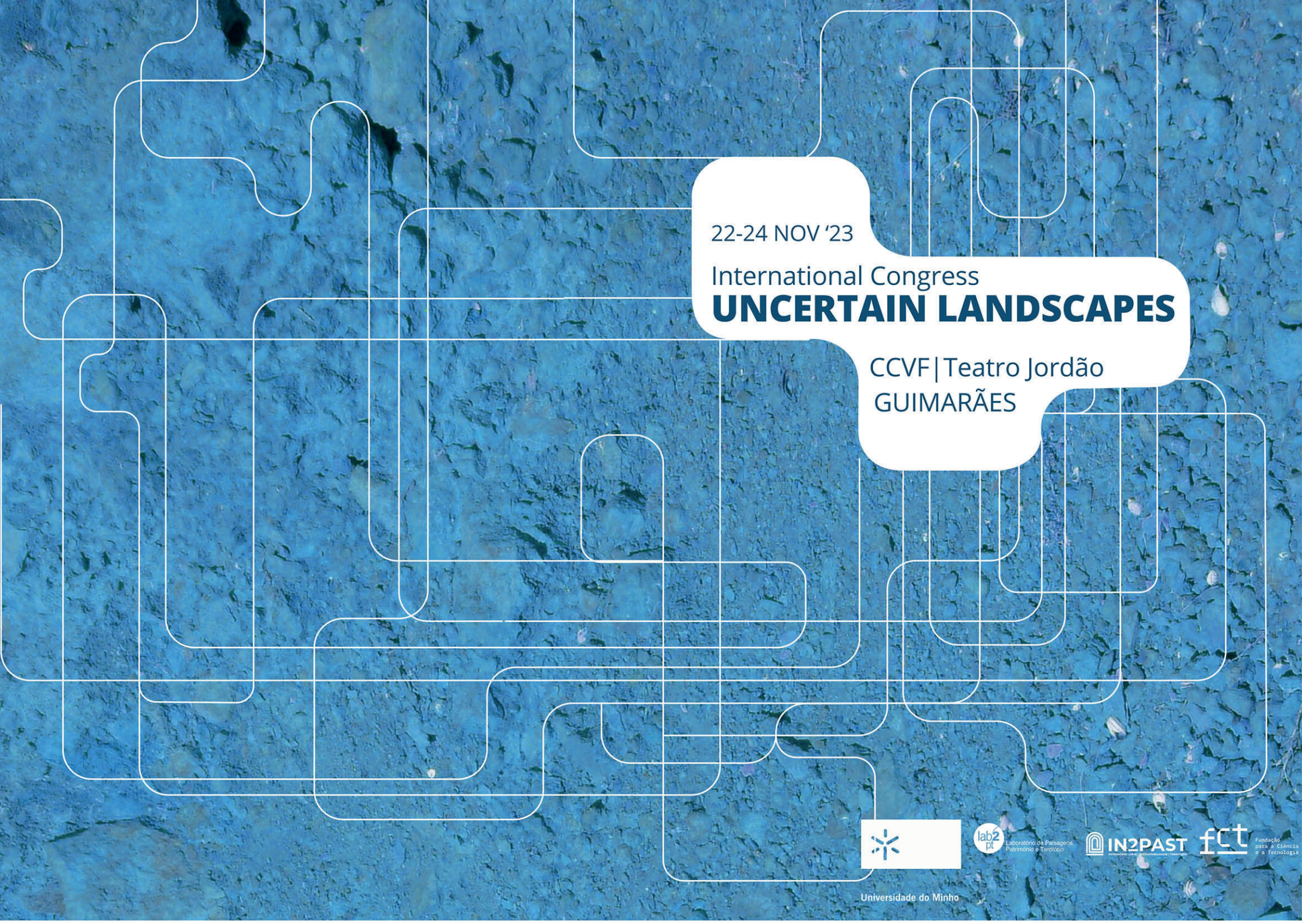
Duarte, B. (2022). Narrativas do abandono: documentações artísticas do Freixo em mudança. In I. Moreira (Ed.), Curadoria de Enigmas Territoriais + Incursões ao Porto Oriental (pp. 161-77). Porto: Parábola Crítica.

Moreira, I., Duarte, B., Paim, F. (no prelo). Disentangling Robust Architectures: curatorial reading of new uses of batteries and bunkers in Lisbon. Lisboa: Edições Lusófonas

Moreira, I. (2020). Práticas Pós-Nostálgicas. Porto: Ágora

Moreira, I. (2022). Curadoria de Enigmas Territoriais + Incursões ao Porto Oriental. Porto: Parábola Crítica

Roelstraete, D. (2013). The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art. Chicago: University of Chicago Press


22-24 NOV '23
International Congress
UNCERTAIN LANDSCAPES
CCVF | Teatro Jordão
GUIMARÃES
Universidade do Minho
lab2pt
Laboratório de Paisagens, Património e Território
IN2PAST
fct
Fundação para a Ciência e a Tecnologia

22-24 NOV '23

International Congress

UNCERTAIN LANDSCAPES

CCVF | Teatro Jordão
GUIMARÃES

Universidade do Minho

lab2pt Laboratório de Paisagens, Património e Território

IN2PAST PATRIMÓNIO | ARTE | SUSTENTABILIDADE | TERRITÓRIO

fct Fundação para a Ciência e a Tecnologia

22 NOV - TEATRO JORDÃO

Welcome to Congress and coffee
9:00 -10:15h

Opening Session
10:30 – 11:30

PAOLA VIGANÒ | 11:30 – 12:45
Full Professor in EPFL
(where she directs the Habitat Research Center and the Lab-U) and at IUAV Venice.

DEBATE WITH | 12:45 -13:00
Aurora Carapinha
CHAIA, University of Évora
João Cabeleira
EAAD / Lab2PT, UM

LUNCH | 13:00 -14:15

COOKING SECTIONS | 14:30 -16:15
Senior Research Fellows
Principal Investigators at CLIMAVORE x Jameel at the Royal College of Art, London.

DEBATE WITH | 16:15- 16:30
Nancy Cooking
Bergen School of Architecture, ETH Zurich
Daniel Duarte Pereira
PhD Lab2PT, UM

COFFE BREAK | 11:00-1130

ÁLVARO DOMINGUES | 17:00 – 18:15
Professor FAUP
Researcher at CEAU-FAUP

DEBATE WITH | 18:15 – 18:30
Francisco Mendes
Department of History/Lab2PT, UM
Ivo Oliveira
EAAD / Lab2PT, UM

23 NOV - CENTRO CULTURAL VILA FLOR

PARALLEL SESSIONS
(visit parallel sessions programme)

9:30 – 11:00 | 4 SESSIONS
SALA 1_TEMA 1
SALA 2_TEMA 2
SALA 3_TEMA 4
SALA 4_TEMA 5

COFFE BREAK | 11:00-1130

11:30-13:00 | 4 SESSIONS
SALA 1_TEMA 1
SALA 2_TEMA 2
SALA 3_TEMA 4
SALA 4_TEMA 6

LUNCH | 13:00 -14:15

14:30 -16:00 | 4 SESSIONS
SALA 1_TEMA 3
SALA 2_TEMA 4
SALA 3_TEMA 4
SALA 4_TEMA 5

COFFE BREAK | 11:00-1130

16:30 - 18:00 | 3 SESSIONS
SALA 1_TEMA 3
SALA 2_TEMA 4
SALA 3_TEMA 4

21:00
OPENING 5TH EDITION OF THE GALICIAN-PORTUGUESE-BRAZILIAN FILM CYCLE
"WOMEN, HERITAGE, SOCIETY (MPS)"

THEME:
CULTURAL LANDSCAPES, WOMEN'S HERITAGE.
language: Galician and Portuguese.

24 NOV - TEATRO JORDÃO

FELIPE CRIADO-BOADO | 9:30 - 10:45H
Research Full Professor in Incipit, CSIC

COFFE BREAK | 11:00-1130

IRENE KOPELMAN | 11:15 -12:30
Artist

DEBATE WITH | 12:30-13:00
Lauro Olmo-Enciso
Dept. of History and Philosophy,
University of Alcalá
Ana Moya
Principal Researcher,
CHAIA, University of Évora

LUNCH | 13:00 -14:15

FRANCESCO CARERI | 14:30 -15:45
Associate Professor at the Department of Architecture of Roma Tre University

DEBATE WITH | 15:45 - 16:00
Cidália Silva
EAAD / Lab2PT, UM
Natacha Moutinho
EAAD / Lab2PT, UM

CLOSE CONGRESS | 16:00 – 17:00

21:00
OPENING 5TH EDITION OF THE GALICIAN-PORTUGUESE-BRAZILIAN FILM CYCLE
"WOMEN, HERITAGE, SOCIETY (MPS)"

THEME:
CULTURAL LANDSCAPES, WOMEN'S HERITAGE.
language: Galician and Portuguese.

25NOV | 10:00 - 13:00

GUIMARÃES WALKING WITH FRANCESCO CARERI

21:00
OPENING 5TH EDITION OF THE GALICIAN-PORTUGUESE-BRAZILIAN FILM CYCLE
"WOMEN, HERITAGE, SOCIETY (MPS)"

THEME:
CULTURAL LANDSCAPES, WOMEN'S HERITAGE.
language: Galician and Portuguese.

22-24 NOV '23

International Congress

UNCERTAIN LANDSCAPES

CCVF | Teatro Jordão
GUIMARÃES

Universidade do Minho

lab2pt Laboratório de Paisagens, Património e Território

IN2PAST PATRIMÓNIO | ARTE | SUSTENTABILIDADE | TERRITÓRIO

fct Fundação para a Ciência e a Tecnologia

	ROOM 1	ROOM 2	ROOM 3	ROOM 4
9:30 – 11:00	**THEME 1: VULNERABILITIES, WEAKNESSES AND CONFLICTS** Chairman Daniel Duarte - José Castro (et al) - Anubhav Goyal, Maria Matos Silva - Juan Carlos Castro-Domínguez, Maria Ponce - Francesco Tosetto - Egle Bazaraite Discussion among all the participants	**THEME 2: TRANSDISCIPLINARY OR (IN)DISCIPLINARY** Chairman João Cabeleira - Sergio Elortegui (et al) - Sara Sucena - Marisa Carvalho Fernandes - Leonor Medeiros - Rebeca Blanco Rotea - Ana Leandro, Mónica Faria, Natacha Moutinho Discussion among all the participants	**THEME 5: A COMMON CONSTRUCTION. POLICIES AND ACTIONS.** Chairman Ana Isabel Queiroz - Sabina Favaro, Ingrid Watson - Marta Labastida - Tiago Ascensão - Alexia Sera - Cidália F. Silva Discussion among all the participants	**THEME 4: NARRATIVES FOR NEW HISTORY & STORIES. REVEALING INVISIBILITIES.** Chairman Sarah Shrbaji - Sigrid Schmeisser - Margarida Lopes, João Rosmaninho - Justyna Profaska - Inês Moreira, Beatriz Duarte, Flora Paim - Ina Valkanova Discussion among all the participants
11:30 – 13:00	**THEME 1: VULNERABILITIES, WEAKNESSES AND CONFLICTS** Chairman Rebeca Blanco-Rotea - Ricardo Trevisan, Maria M. Oliveira - Gini Lee, Antonia Besa - Pablo Gallego-Picard - Carla Gonçalves, Paulo Pinho - Fabio Vanin Discussion among all the participants	**THEME 2: TRANSDISCIPLINARY OR (IN)DISCIPLINARY** Chairman Francisco Mendes - Bruno Márquez, Sergio Elórtegui - Maria Cecilia Loschiavo, Ken Straiton - Liselotte Vroman - Leandro de Sousa Cruz, Luciana Saboia Fonseca Cruz - André Castanho Discussion among all the participants	**THEME 3: MATERIALS, INSTRUMENTS AND TRANSFORMATIONS** Chairman Ivo Oliveira - José Carrasco Hortal - Ana Beja da Costa, João Rafael Santos - Rodrigo Coelho, Sara Sucena - Ana Laura Vasconcelos (et al) Discussion among all the participants	**THEME 4: NARRATIVES FOR NEW HISTORY & STORIES. REVEALING INVISIBILITIES.** Chairman Lucas Carneiro - Joana Portela - Inês F. Oliveira - Ana Isabel Queiroz (et al) - Mónica Silva, Filipa Guerreiro - Rui Miguel Sá Discussion among all the participants
14:30 – 16:00	**THEME 4: NARRATIVES FOR NEW HISTORY & STORIES. REVEALING INVISIBILITIES.** Chairman Cidália Silva - Paul Wilson, C Maria Cecilia Loschiavo, Andrea Thoma - Asma Mehan, Sima Mostafavi - Ana Miriam Rebelo - Elena Parnisari Discussion among all the participants	**THEME 4: NARRATIVES FOR NEW HISTORY & STORIES. REVEALING INVISIBILITIES.** Chairman Marta Iabastida - Lisa Diedrich, Gina Lee - José Pedro Fernandes - Nancy Couling - Luis C. Mestrinho, Ivo Oliveira - Daniel Duarte Pereira Discussion among all the participants	**THEME 6: WALKING AND MIGRATING - MOVEMENT AS LANDSCAPE CONSTRUCTION.** Chairman Paulo Almeida - Sarah Shrbaji - Hocine Aliouane-Shaw - Filipa Corais (et al) - Miguel Duarte, Natacha Moutinho Discussion among all the participants	**THEME 4: NARRATIVES FOR NEW HISTORY & STORIES. REVEALING INVISIBILITIES.** Chairman Cecilia Loschiavo - Maria Manuel Oliveira - Liz da Costa. (et al) - André Ramos - Eduardo Silva, Lígia Ferro - Francisco Varela - Lauro Olmo-Enciso Discussion among all the participants
16:30 – 18:00		**THEME 4: NARRATIVES FOR NEW HISTORY & STORIES. REVEALING INVISIBILITIES.** Chairman Marisa Fernandes - João Cabeleira, Natacha Moutinho - Lucas Carneiro - Elisa Gallego Picard - Ester Gisbert Alemany (et al) Discussion among all the participants	**THEME 3: MATERIALS, INSTRUMENTS AND TRANSFORMATIONS** Chairman Maria Martin Seijo - María G. Faro, Xosé-Lois Armada - Marta Orszt (et al) - Joana Pinto, Lígia Lopes, Jorge Pinto - Inês Adagói, Selma B. Pena Discussion among all the participants	**THEME 4: NARRATIVES FOR NEW HISTORY & STORIES. REVEALING INVISIBILITIES.** Chairman Francisco Mendes - Sandra Brito (et al) - Daniel Vale - Francesco K. Baudouin Simi - Francisco Andrade - Rebeca Blanco-Rotea, Silvia Maciel Discussion among all the participants

NEOM. BARREN LANDSCAPE OF 21ST-CENTURY VIRTUAL UTOPIA

JUSTINA PROFASKA
Architect, PhD Fellow in Landscape and Environment at La Sapienza University of Rome.

The linear cities were an exercise in the modern utopia and radical linear development designed as futuristic machines by architects such as Soria y Mata and Eisenman. At the same time, linear cities are criticized as dystopian megastructures and post-products of capitalism (Superstudio, Koolhaas). The most recent attempts to envision the future have materialized: "The Line." The project is currently under construction in Neom, Saudi Arabia a 170 km long linear canyon covered with a mirror glass façade disappearing phantasmagorically in the deserted landscape. "The Line" confronts tangible futurism: Drawing on historical precedents and architectural theories, the article delves into the sociological dimensions of Neom, considering its potential to reshape urban living and its exclusive nature. It examines the role of technology and surveillance in this virtual environment and questions whether such a project can genuinely offer freedom and fulfilment. Architecture on earth transmits ideas but supports control, reinforces capitalism, and protects the wealth within the barren landscape. Ultimately, the article critically examines the concept of utopia in the 21st century, unravelling its dialectical nature and challenging conventional notions of diversity and community within this novel urban experiment.

Keywords: *radical utopia, virtuality, linear development, Neom*

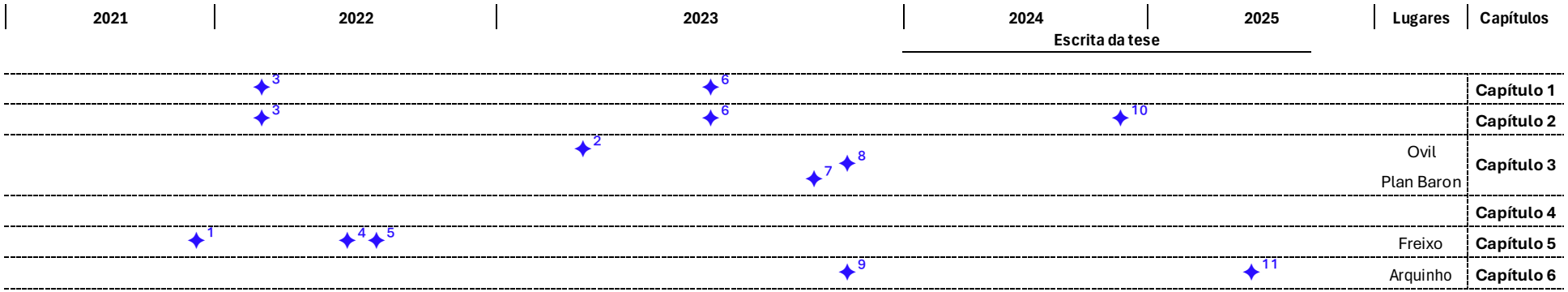
ROBUST LANDSCAPES IN TRANSITION - ADDRESSING THE POST-MILITARY CONDITION OF THE BARRON PLAN BATTERIES AND BUNKERS, LISBON

INÊS MOREIRA [1], BEATRIZ DUARTE [2], FLORA PAIM [3]
1 Labt2PT-UMINHO + CEAA-ESAP, inexmoreira@gmail.com
2 I2ADS-FBAUP, biaduarte13@gmail.com
3 IHA-FCSH, florapaimd@gmail.com

Military landscapes from post-WWII are contradictory legacies burdened with material charge (concrete, weapons, metal), immaterial charge (memories, stories, practices) and symbolic charge (representations, symbols, ideology) that deserve to be understood from different perspectives. We propose a curatorial approach in the fields of visual and urban culture to understand the complex dynamics of four batteries and bunkers integrated into Plan Barron, the defensive system of Lisbon and Setubal coast implemented in the 1940s and 50s, in its physical, cultural and conceptual aspects. Our reading articulates theoretical formulations from different fields, with material collected from fieldwork, references gathered on military archived documents, and the research on the audio-visual recordings posted on social networks by civilians and television broadcasters. We consider the Plan, dismantled since 1998, and the sites where the batteries are located, from its state of disuse and degradation, focusing on its multiple reappropriations. We highlight the sites' ecological processes, performative and narrative civilian engagements, decaying materialities, obsolete structures, as well as the spontaneous use – by human and non-human beings –, as alternative modes of heritage re-signification and meaning making that return the site to the public sphere and imaginary.

Keywords: *coastal artillery, bunkers, military heritage, anthropogenic legacies, Plan Barron, urban and visual culture.*

Apêndice H2: Publicação de artigos e capítulos de livros



Ver legenda e listagem completa das publicações na página seguinte

✦ Publicações

Artigos em revista

✦[1]Experimental persistence of change: Collages of the palimpsestic temporalities of Freixo's thermoelectric power station (Campanhã, Porto) (Duarte & Molín, 2021), Sophia Journal , 6(1), 104–113. https://doi.org/10.24840/2183-8976_2021-0006_0001_13

✦[2]Curating Art/Archaeology: Excavating Through/With Material and Artistic Performativity (da Silva, Moreira & Duarte, 2023), TURBA: The Journal of Global Practices in Live Arts Curation , 2(1), 32–45. https://doi.org/10.3167/turba.2023.020103

Capítulos e livros

✦[3]Contra narrativas à preservação material: novas abordagens às heranças contemporâneas (Duarte, 2022), em Derivas #05 (C. Martins & J. Paiva, eds.), p. 34–53, i2ADS-FBAUP. https://doi.org/10.34626/2022/2183-3524

✦[4]Narrativas do abandono: documentações artísticas do Freixo em mudança (Duarte, 2022), em Curadoria de enigmas territoriais + incursões ao Porto Oriental (I. Moreira, ed.), p. 161–177, Parábola Crítica.

✦[5]Mapeamento coletivo do Freixo (Duarte, 2022), em Curadoria de enigmas territoriais + incursões ao Porto Oriental (I. Moreira, ed.), p. 257–271, Parábola Crítica.

✦[6]Práticas espaciais como preservação experimental: entre o invisível e o ecológico (Duarte & Moreira, 2023), em Modos de (co)existência, espaço confinado e globalidade (G. Vaz-Pinheiro, ed.), p. 58–79, i2ADS-FBAUP. https://doi.org/10.34626/2023/978-989-9049-48-2

✦[7]Disentangling Robust Architectures: Curatorial Reading of New Uses of Batteries and Bunkers in Lisbon (Moreira, Duarte, Paim & Pais, 2023), em Plan Barron: A Future for Super-Resistant Structures (M. R. Pais, ed.), p. 66–83, Universidade Lusófona.

✦[8]Editorial (Moreira, Duarte & Paim, 2023), em Desindustrialização, ainda. Ensaios visuais e metodologias artísticas (I. Moreira, B. Duarte & F. Paim, coords.), p. 3–5, Lab2PT, Universidade do Minho. https://hdl.handle.net/1822/90770

✦[9]Diante da ruína e os seus fragmentos: processos de intervenção e montagem da Fábrica do Arquinho (Duarte, 2023), em Desindustrialização, ainda. Ensaios visuais e metodologias artísticas (I. Moreira, B. Duarte & F. Paim, eds.), p. 18–23, Lab2PT, Universidade do Minho. https://hdl.handle.net/1822/90770

✦[10]Paisagens menores e investigação artística na exposição “Objectos especulativos sobre vegetação e perturbação” (Moreira & Duarte, 2024), em Vegetação inquieta: Registos improváveis entre paisagem, arte, arquitetura e ruína (M. Costa, ed.), p. 119–131, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP.

✦[11]Ecologias de heranças: entre ruínas industriais e possibilidades ecocríticas (Duarte,2025), em Extreme Sites: bibliografia operativa para a investigação em práticas artísticas e espaciais (I.Moreira, S. Gaudêncio & L. R. de Andrade, eds.),p. 38–45, Lab2PT, Universidade do Minho. https://hdl.handle.net/1822/97681

[12] Glosa Visual#3:Cuidando das obras icônicas de Siza Vieira (Duarte, no prelo), em Glosar #01&#02 (L. R. Andrade, B. Duarte & T. Assis, eds.), pp. 38-45, Lab2PT, Universidade do Minho

Visual Spaces of Change

Photographic Documentation of Environmental Transformations

Editorial Team

Wilfried Wang (Guest Editor)
Jorge Marum
Leonor Matos Silva
Carolina Leite
Carlos Machado e Moura
Maria Neto

Invited authors

Inaki Bergera
Jesús Vassallo
Michael Ruetz

Editor-in-chief

Pedro Leão Neto



SOPHIA

VOLUME 6 ISSUE 1 2021

scopio EDITIONS

Visual Spaces of Change

Photographic documentation of environmental transformations



SOPHIA

SCOPIO EDITIONS

volume 6, issue 1 | publication year: 2021
issn: 2183-8976 [print] 2183-9468 [online]
doi 10.24840/2183-8976_2021-0006_0001_13
homepage: https://www.up.pt/index.php/sophia

© SCOPIO EDITIONS

Experimental persistence of change: collages of the palimpsestic temporalities of Freixo"s Thermoelectric Power Station (Campanhã, Porto)

Beatriz Duarte, Martín Hernández Molín

Abstract

This paper presents an artistic work developed as part of the curatorial research *Persistent Materialities*, that experimented with different modes of documentation and mediation of loss of the post-industrial ruins of Freixo's Thermoelectric Power Station (Campanhã, Porto). Whereas this building becomes less legible as an official object of industrial heritage and yield into continuous ruination and post-human condition, the collaged photographs presented here constructs a narration and interpretation of a retrospective history.

The visual representations usually surrounding the imaginary of this landscape highlight two fixed modes of its existence: historical photographs are instrumentalized in a conservative discourse of preservation while architectural collages and technical drawings project a possible future where the building is no more. Distancing from these visual representations that conceive the landscape apart from its contingent and material reality, the retrospective collages stage the complexity of layers that assemble and reassemble this palimpsestic landscape. The recollection of segments, traces and fragments of a dynamic and mutable history quest for the endurance of the transformed and transforming aspect of this *heterotopic space* rather than the landscape itself.

Keywords: *architecture, photography, collage, ruination, experimental persistence*

Beatriz Guimarães Duarte (Brazil,1993) is a PhD researcher in Art Education at the Faculty of Fine Arts, University of Porto (Porto, Portugal) and is collaborating researcher on the cluster Curating Contemporary Cultures: on architectures, territories and networks (IHA-FCSH/NOVA). Holds a master's degree in Art Studies|Museology and Curatorial Studies at the Faculty of Fine Arts, University of Porto (Porto, Portugal). She graduated in Architecture and Urbanism at the Federal University of Minas Gerais (Belo Horizonte, Brazil) and studied part of her degree at London South Bank University (London, England) through a grant funded by CNPq (National Council for Scientific and Technological Development). Her research focuses on ruined buildings, empty or interstitial spaces, techno-natured landscapes and "difficult heritage" in which she is interested in their potential dynamics and potentialities as a curatorial matter of concern and care. It is also an object of interest spatial practices approaches and interpretations on the mediation of these contemporary inheritances.

Martín Hernández Molín (Spain, 1991) is currently a PhD researcher in Fine Arts by the University of Porto (FBAUP, Portugal). He has a degree in Fine Arts in the specialty of painting from the University of Salamanca (USAL, Spain), a master"s degree in Fine Arts from the University of Porto (FBAUP, Portugal). He has participated in different group exhibitions since 2012. In 2017, he was invited by the University of Extremadura (Badajoz, Spain), to be part of the organizational committee of the IV International Congress of Artistic and Visual Education, where he exhibited his work "Bosque". He was selected for two consecutive years (2017/2018) at the San Marcos Awards, where he exhibited his selections at Sala La Salina (Salamanca, Spain). In 2018 he received the 11th Ciudad de Badajoz Prize for the work "Inhumāre", acquired by Ayuntamiento de Badajoz and exhibited at the Museo da Ciudad de Badajoz Luis de Morales (Badajoz, Spain). His artistic practice focuses on material and experimental painting, based on components from different origins, and on the investigation of their change processes together with the artist"s experience and individual vision.

Introduction

On the east side of Porto, a spectacular ruined building stands out near Douro's riverside: Freixo's Thermoeletric Power Station. Seen as an apparent stable and categoric composition, this contested site is rather in a gradual process of transformation and disappearance, incorporating divergent interests and performing a productive relationship with the past and the future. The curatorial research *Persistent Materialities*[1] looked at the techno-natured condition and ruined landscape of this former industry by testing new modes of interpretation of its materials remains, usually framed as a by-product of material culture. The decaying, conflicting and post-human conditions embodied by the lifecycles of architectures are appropriated as raw material for revealing and overlaying possible narratives in contemporary culture. Artists and other agents were invited to (re)think the present conjuncture of the building through diverse instantiations and mediums, in a twofold dimension[2] : in hindsight, reassessing its pre-existing narratives, discourses, medias and materialities; and in foresight, with new art pieces and fragments of thought reflecting on the truth regimes and devices that shape its storytelling as a static object rather than a "*moving project*"[3].

A "flat" visual imaginary

When searching for the visual representations and storylines of Freixo is notable how they translate approaches and discourses that are usual to architectural remains of the recent past: a historical speculation recalls its former original state and an economical one project a new desired future through the demolition of its infrastructures[4]. Conventional heritage narratives and management operate around archival documents and historical photography to deliberately commemorate the golden age and symbolic importance of the Power Station in the past. As a selected orientation of history, shows the achievements of modernization and industrialization in the country as if its chimneys are still ejecting smoke. Advocating the need to perpetuate the material depiction of the past, the currently ruined condition is seen as a threat to memory that needs to be saved through preservation.

1 Beatriz Duarte, "Potentialities of curatorial activation: Freixo's Thermoelectric Power Station & Curatorial Project: Persistent Materialities" (Master diss., University of Porto, 2020).
2 Beatriz Duarte, "(Re)think", in *Post-Nostalgic Knowings*, ed. Inês Moreira (Porto: Ágora Cultura e Desporto do Porto, E. M. / Galeria Municipal do Porto, 2020), 91.
3 Bruno Latour and Albena Yaneva, "Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move: An ANT's View of Architecture", *Ardeth*, no.1 (2017): 103.
4 Beatriz Duarte, "Potentialities of curatorial activation: Freixo's Thermoelectric Power Station & Curatorial Project: Persistent Materialities" (Master diss., University of Porto, 2020).



[Fig. 1]
Collage 1.

Contrastingly, pages of newspapers already advertise this territory as a land for sale integrated to the market economy. Architectural collages (Fig.s 1,2,3) and perspective drawings represent the re-establishment of order and usefulness to the site. With approved allotments and the wiping out of the post-industrial ruins, spectacular residential and commercial properties emerge by the river scenery and enter the mediatic apparatuses as a visual narrative of progress.

Following Latour and Yaneva's thoughts on the article "*Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move: An ANT's View of Architecture*"[5], it seems that the discipline of architecture, being it in its heritage or economical discourses, is always back to an ideal notion of buildings. In a continuous attempt to reconstruct a state of wholeness and unity of architecture as when it was built or to reinstate new productive architecture, the visual discourses around these forms of knowledge production always falls back to an objectual and static ideal placed in the intemporal and immutable realm of geometry[6]. Thus, two fixed stages of the lifecycle of the building are recognized, bringing static and utopic notions of time and of a building itself, while the present becomes either failure or waste.

A layered condition

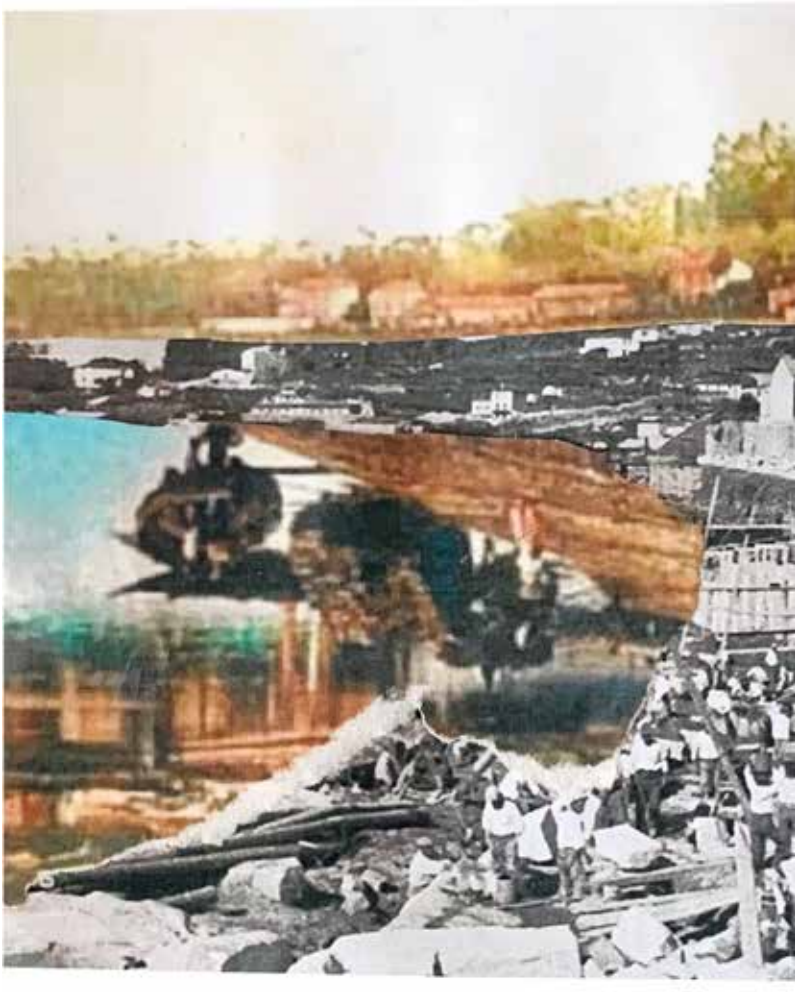
Whilst the destiny of this territory is still unclear to the public concern, the ruins of Freixo's Thermoelectric Power Station doesn't eject smoke for more than fifty years since ceasing its human use. The entropy, previously a phenomenon confined to its boilers and furnaces, violates the limits that kept it in control and take over the entire area. The persistence of its lived and conspicuous materiality manifests itself as a counternarrative to the ones consistently inscribed to it. Instead of a static, linear and utopic narrative, the remains and reminders of the ruins amalgamate a gradation of uses, processes and inhabitants that are suggestive to new interpretations and perceptions.

Closer to what Foucault coined as "*heterotopic spaces*"[7], the fractured landscape is a real and locatable space that manage to function in non-hegemonic conditions. By stubbornly being there, it constitutes a mental and physical critique of social everyday places by evidencing heterochronic temporalities, operating deviant uses from the ones before predetermined,

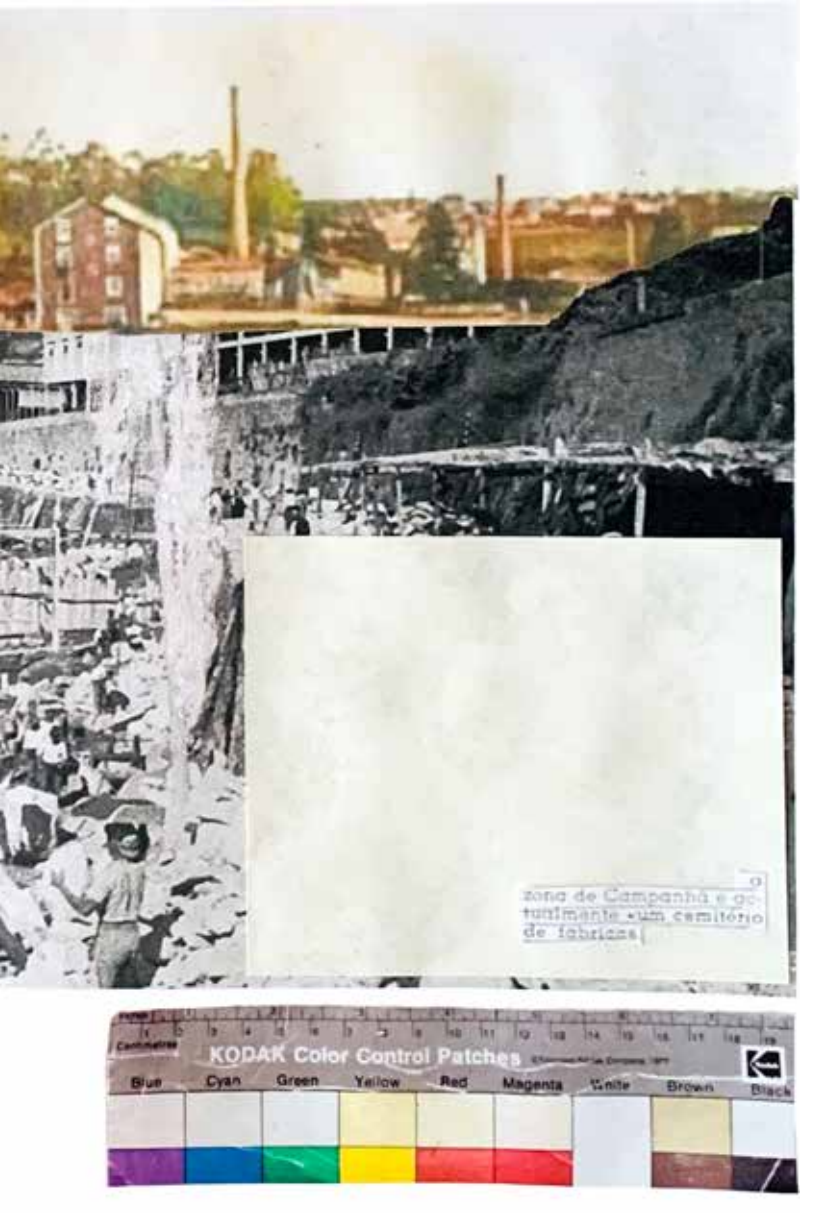
5 Bruno Latour and Albena Yaneva, "Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move: An ANT's View of Architecture", *Ardeth*, no.1 (2017): 103–111.
6 Bruno Latour, "Can We Get Our Materialism Back, please?", *Isis 98*, no. 1 (2007): 139.
7 Michel Foucault, "Of Other Spaces.", *Diacritics* 16, no. 1 (1986): 22–27.



[Fig. 2]
Collage 2.



[Fig. 3]
Collage 3.


zona de Campanhã e ge-
ralmente «um cemitério
de fabricas»
KODAK Color Control Patches
Blue
Cyan
Green
Yellow
Red
Magenta
White
Brown
Black

articulating paradoxical tensions of value and waste, of progress and failure, of unity and fragmentation. As a palimpsest[8], the building embodies a material memory[9] of successive acts of writing, erasure, and rewriting of history, showing uncertain and partial narratives that navigates between redundancy, investment and abandonment.

A retrospective montaging of history

In this context that the project unfolded by the artist Martín Hernández Molín is relevant: as one of the proposed readings for the *Persistent Materialities* project, the work narrates a new representation of this landscape. As part of the personal investigation of the artist on *residues* as both a leftover from the past and "*a starting point for the creation of new perspectives and ideas*" that "*generate new discourses and narratives in a specific context*"[10], that the work (de) constructs a retrospective and nonlinear visual storyline from actual traces and fragmented representations of the place.

Questioning what constitutes a visual depiction of change, the collaged photographs perform by its medium the coexisting of events, interpretations and matters that compose the palimpsestic and transient character of the building through time. Alternatively to freezing into a definitive configuration, the imaginative and singularized montaging put traces of multiple temporalities and things, normally dissociated, together in the same surface and don't focus on whether its records are objectively true or accurate.

A former arable earth pairs with constructers working for the modernizing project of the city and to what became a disturbed and unstable soil of "factories cemeteries"; discarded objects and materials found in a visit to the ruins of Freixo's Power Station mingle with archival reports, maps, photographs, events and, also, with accidental acts unfolded during the production of the work; informal activities and expressions through graffiti and acts of trespassing are put into dialog with heavy machinery and overly-prescribed "official" uses or hierarchies of the bygone industry and combined with fragments of documents which once placed this industry at the core of energy distribution in Portugal.

8 Palimpsest is a notion that came from the history of books which represent ancient forms of register that used to scratch a written surface to write new entries. After years of use, the books became a juxtaposed record of all the writings inserted in the paper, once the act of "erasing" always left a trace of what was previously written.
9 Beatriz Duarte, "Potentialities of curatorial activation: Freixo's Thermoelectric Power Station & Curatorial Project: Persistent Materialities" (Master diss., University of Porto, 2020), 78–82.
10 Martín Molín, "Residue", in *Post-Nostalgic Knowings*, ed. Inês Moreira (Porto: Ágora Cultura e Desporto do Porto, E. M. / Galeria Municipal do Porto, 2020), 72.

The task of (dis)assembling and juxtaposing shares with Kevin Lynch's[11] overlap and association of temporal collages an emphasis on the rhythms of change that constitute landscapes as discontinuous and contingent set of stories and uses. Avoiding crystalizing a visual reading of the place, the activation of this abstract, fragmented and incomplete evidence documents an experimental persistence of constant changes. By grasping the present through the "*telescoping of the past*" instead of "*telling the sequence of events like the beads of a rosary*"[12] the collages mimic in itself the very aptness of memory as a living and incomplete thing in constant dialectical process of remembering and forgetting.

Bibliography

Benjamin, Walter. "Theses on the Philosophy of History". In *Illuminations*, edited by Hannah Arendt, 253–264. USA: Schocken Books, 1995.

Duarte, Beatriz. "Potentialities of curatorial activation: Freixo's Thermoelectric Power Station & Curatorial Project: Persistent Materialities". Master Thesis, University of Porto, 2020.

Duarte, Beatriz. "(Re)think". In *Post-Nostalgic Knowings*, edited by Inês Moreira. Porto: Ágora Cultura e Desporto do Porto, E. M. / Galeria Municipal do Porto, 2020.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces.". *Diacritics* 16, no. 1 (1986): 22–27.

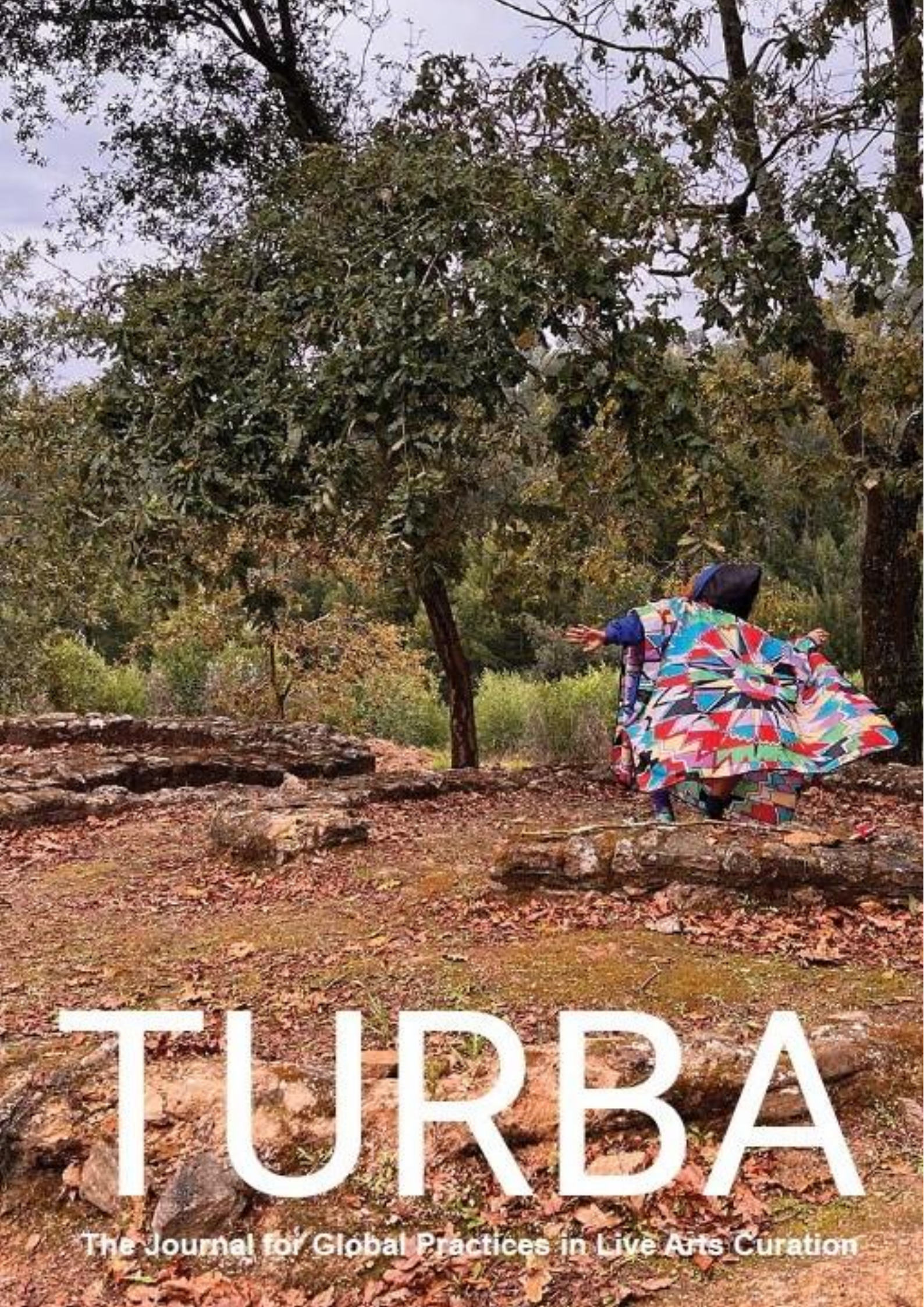
Latour, Bruno. "Can We Get Our Materialism Back, Please?". *Isis 98*, no. 1 (2007): 138–

Latour, Bruno and Yaneva, Albena. "Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move: An ANT's View of Architecture". *Ardeth*, 1, (2017): 103–111.

Lynch, Kevin. *What Time Is This Place?*. Cambridge: MIT Press, 1972.

Molín, Martín. "Residue" In *Post-Nostalgic Knowings*, edited by Inês Moreira. Porto: Ágora Cultura e Desporto do Porto, E. M. / Galeria Municipal do Porto, 2020.

11 Kevin Lynch, *What Time Is This Place?* (Cambridge: MIT Press, 1972), 93.
12 Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (USA: Schocken Books, 1995), 263.



TURBA

The Journal for Global Practices in Live Arts Curation

berghahn journals
NEW YORK · OXFORD

CURATING ART/ARCHAEOLOGY

EXCAVATING THROUGH/WITH MATERIAL AND ARTISTIC PERFORMATIVITY

Pedro da Silva, Inês Moreira, and Beatriz Duarte

Abstract

The transdisciplinary practice of art/archaeology has created a new relationship between post-processual archaeology and contextual arts, allowing archaeologists and artists to strengthen their investigative and performative work. Curating art/archaeology presents new possibilities for experimenting with the present and the past. The performative gestures in art and archaeology challenge hegemonic perspectives and expand tools for surfacing narratives, presences, and absences. This essay presents an experiment in which curating art/archaeology methodologies were used to (re)interpret the archaeological spatiality, narratives, and artifactual records of the Ovil Mount, a proto-historical village in the northern region of Portugal. Through contemporary art formats and gestures, the static fixation of the past is resignified and mediated in dialogue with the present. The article serves to question the definition of artifact, archaeological objectivity, and the ways we relate to the creation of narratives in the past. It assumes the material and artistic performativity of the site and enacts its immaterialities.

Keywords: archaeological theory, art/archaeology, artistic practices, curatorial processes, live arts, material performativity, things

Pedro da Silva, PhD candidate with a FCT scholarship (UI/BD/151198/2021) in Archaeology at the Faculty of Arts of the University of Coimbra. Active and Integrated Researcher at the Center for Studies in Archaeology, Arts and Heritage (CEAACP). Works within the scope of the development of new mechanisms for transmitting historical and scientific content to the general public, namely through the use of new interpretive models and artistic installations for the exhibition of archaeological knowledge.

Inês Moreira, Principal Researcher in Visual Arts at Lab2PT—Landscape, Heritage and Territory Laboratory of University of Minho. PhD in Curatorial/Knowledge (Goldsmiths University of London), Master's in Urban Culture (UPC/CCCB) and Architect (FAUP). She completed her postdoc on Curating Post-industrialism (Univ. Nova Lisboa). Active member of European projects and networks, as EFAP, TRACTs, or Press Here.

Beatriz Duarte, PhD researcher with a FCT scholarship (UI/BD/04620/2021) in Art Education at the Faculty of Fine Arts (University of Porto) integrated to the Research Institute in Art, Design and Society (i2ADS). Her research focuses on curatorial and artistic potentialities of modern ruins for the experimentation with alternative modes of heritage thinking, mediation, and preservation.

berghahn journals
NEW YORK · OXFORD
HOME BROWSE JOURNALS SUBJECTS RESOURCES SUBSCRIBE-TO-OPEN

New Research

Visible Assemblages; Curating Art/Archaeology; Curatorial Contemplations on the Conditions of Sound Arts in Diaspora; Hybridity within an Expanding Field

in TURBA

Author: Charulatha Mani, Pedro da Silva, Inês Moreira, Beatriz Duarte, Roozbeh Tabandeh, Iuliia Lashchuk, and Monika Żyła

View Less —

DOI: https://doi.org/10.3167/turba.2023.020103

Keywords: artist-curators; curation; global mobility; memory; migrants; music; archaeological theory; art/archaeology; artistic practices; curatorial processes; live arts; material performativity; things; contemporary music; curating; curatorial responsibility; entry points; hybridity; sound art

Restricted access

USD $22.00

PayPal Comprar agora

Click here to view the full Terms and Conditions

All currencies in US Dollar

PayPal

Get Citation Alerts

Get Permissions

Abstract

Visible Assemblages: Six Affordances of Curating from the Peripheries

In this article, the author offers a rationale of her understanding of self-curation. From her position as a native culture-bearer singer of Karnatik music from Southern India, now settled in Australia, a settler colonial country, she elaborates on the characteristics of curation that emerge as important from her perspectives on being and knowing. The key line of inquiry in this article is the role of artist-curators in giving voice to culturally diverse perspectives. Drawing on correspondences between theory and praxis, she proposes that curation is a transactional and interactive sphere of operation where the everyday lives of artists intersect with their roles as transnational creatives who must negotiate their migrant identities, cultural strengths, and multiple belongings.

Curating Art/Archaeology: Excavating Through/With Material and Artistic Performativity

The transdisciplinary practice of art/archaeology has created a new relationship between post-processual archaeology and contextual arts, allowing archaeologists and artists to strengthen their investigative and performative work. Curating art/archaeology presents new possibilities for experimenting with the present and the past. The performative gestures in art and archaeology challenge hegemonic perspectives and expand tools for surfacing narratives, presences, and absences. This essay presents an experiment in which curating art/archaeology methodologies were used to (re)interpret the archaeological spatiality, narratives, and artifactual records of the Ovil Mount, a proto-historical village in the northern region of Portugal. Through contemporary art formats and gestures, the static fixation of the past is resignified and mediated in dialogue with the present. The article serves to question the definition of artifact, archaeological objectivity, and the ways we relate to the creation of narratives in the past. It assumes the material and artistic performativity of the site and enacts its immaterialities.

Curatorial Contemplations on the Conditions of Sound Arts in Diaspora

This article is a revised version of an assessment I wrote before (Tabandeh 2022) in response to the conversations, debates, and shared concerns circulated among the participants of a music forum entitled *Soundings: Assemblies of Listenings and Voices across the Souths* that took place in August 2022 at the Akademie der Künste in Berlin. A few weeks after the forum, the outburst of urban manifestations and civil upheavals in Iran in search of gender equality and social justice, followed by the sustained resistance of the Iranian people against oppression, stunned the world. The events of the consecutive months, alongside the ongoing war in Ukraine and several other concurrent conflicts around the globe, support the conjecture that more and more artists will probably keep crossing borders to end up in diaspora. In contrast, many others struggle to avoid becoming strangers in their homelands. In this text, I describe the sounds and voices of both groups as migrant sounds: those who have actually migrated and those who manage to project their voices beyond the border, even if they have never physically crossed it. This predicament is, of course, common to all live artists who need the presence of performers who must deal with real dangers to themselves and others. Nevertheless, the sociopolitical complexities of our time and the many ambivalences in the art of migrant voices, especially those of sound artists and composers, still invite further inquiry. In this article, I aim to reformulate the arguments of my earlier report to investigate the subject matter from a curatorial standpoint: What can event organizers and curators learn from gatherings of artists and researchers such as the Berlin forum? What can such events tell us about the challenges of survivance in diasporic conditions? And finally, how might this knowledge help us to encourage and facilitate similar "intercultural" encounters between sound artists from different ethnographic backgrounds in a community of new audiences and collaborators?

Hybridity within an Expanding Field: Entry Points To Curating Contemporary Music And Sound Art

In this article, we take a closer look at the issue of (dis)placement from both the spatial and a symbolic point of view introducing to the contemporary music and sound art curatorial field the term "entry point," broadly used in migration or border studies. This term, both spatial and symbolic, illustrates the Other entering the porous borders between countries and cultures, or borders between disciplines, genres, media, communities, practices, and forms of artistic expression. In our study, we use the term "entry point" to analyze the variety of the backgrounds (both professional and artistic) of the young curators entering the field, the participants of two Sounds Now Curating Diversity Courses taking place in Athens, Greece, and Viitasaari, Finland. We are particularly interested in their personal and professional motivation, responsibilities, and reasons to enter the field of curating as well as the challenges and issues they face.



INVESTIGAÇÃO EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA

RESEARCH IN ARTS EDUCATION

DERIVAS

#5

i2ADS. EDIÇÕES

DERIVAS #5
Investigação em Educação Artística
Research in Arts Education

Março, 2022

Revista dos Programas de Pós-Graduação em Educação Artística
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

EDITORES / EDITORS
Catarina S. Martins (i2ADS / FBAUP)
José Carlos de Paiva (i2ADS / FBAUP)

EDITORES CONVIDADOS / INVITED EDITORS
Caroline Biscaino de Melo
Cristianne Melo
Ana Pereira
Anna Carolina Coelho Cosentino
Selda Soares

COLABORAÇÃO / COLABORATION
Ana Pereira
Anna Carolina Coelho Cosentino
Beatriz Duarte
Caroline Biscaino de Melo
Cristianne Melo
Ingrid J. Benítez
Salomé Corte-Real
Selda Soares
Victor Filipe Sala

ARTE
Projeto gráfico e diagramação: Caroline Biscaino de Melo
Foto Capa: Selda Soares
Foto Contracapa: Oyster Haus

PROPRIEDADE E EDIÇÃO / PROPERTY AND PUBLISHER
i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDP/04395/2021.

ISSN
2183-3524







SUMÁRIO

6 • 7 // **Apresentação CATARINA MARTINS**
As derivas da escrita científica

8 • 15 // **Editorial JOHN BALDACCHINO**
Marca sem marco: Imagem, o eu, e a coisidade da pesquisa artística
Mark without boundary: Image, the self, and the thingness of arts research

16 • 33 // **CAROLINE BISCAINO DE MELO**
A transformação das pessoas em consumidores
Trasnforming people into consumers

34 • 53 // **BEATRIZ DUARTE**
Contra narrativas à preservação material: novas
abordagens às heranças contemporâneas
Counternarratives to material preservation: new approaches to contemporary heritage

54 • 79 // **VICTOR FILIPE SALA**
Ensino artístico em Moçambique — Políticas e abordagens curriculares de
educação artística nos subsistemas de educação
Art education in Mozambique — Approaches to art education
policies and curriculum in education subsystems

80 • 106 // **ANNA CAROLINA COELHO COSENTINO**
Estudo preliminar para uma Pedagogia do Imaginário na educação artística
Preliminary study for a Pedagogy of the Imaginary in arts education

108 • 127 // **CRISTIANNE MELO**
A fotografia para além do grão e do pixel
The photography beyond the grain and the pixel

128 • 149 // **SALOMÉ CORTE-REAL**
A *selfie*, a sua diabolização, o seu fascínio
The selfie, its diabolization, its fascination

150 • 178 // **ANA PEREIRA**
Fotografia e ensino em Portugal: o caso da mestra Maria Alzira Monteiro.
A fotografia enquanto tecnologia (1935–1957)
Photography and teaching in Portugal: the case of mestra Maria Alzira
Monteiro. Photography as a technology (1935–1957)

180 • 200 // **INGRID J. BENÍTEZ**
Investigar (en Educación Artística) es un *Multi/verbo*.
Microacciones al Aprender (en) un (NO) Proyecto
Research (in Arts Education) is a Multi/verb. Micro-actions *When Learning*
(in) a (NON) — Project

202 • 233 // **SELDA SOARES**
"Impressão digo-e-tal": poéticas de entrelaçamento
nas histórias de marinheiros e camponeses
"Impressão digo-e-tal": interweaving poetics in the stories of sailors and peasants

CONTRA NARRATIVAS À PRESERVAÇÃO MATERIAL: NOVAS ABORDAGENS ÀS HERANÇAS CONTEMPORÂNEAS

COUNTERNARRATIVES TO MATERIAL PRESERVATION: NEW APPROACHES TO CONTEMPORARY HERITAGE

Beatriz Duarte

Beatriz Guimarães Duarte — Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e i2ADS, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. O presente artigo integra-se no projecto de doutoramento em Educação Artística — Heranças Contemporâneas Ressignificadas: estratégias de curadoria situada e mediação artística de fragmentos de passados recentes — financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (referência 2021.04620.BD).

Beatriz Duarte
Brasil, 1993
biaduarte13@gmail.com

Investigadora a desenvolver o projeto de doutoramento em Educação Artística na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto intitulada "Heranças Contemporâneas Ressignificadas: estratégias de curadoria situada e mediação artística de fragmentos de passados recentes" com apoio da Fundação para Ciência e Tecnologia (FCT). Mestre em Estudos da Arte — Curadoria e Museologia (Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto) e graduada em Arquitetura e Urbanismo (Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais). Integrou o cluster "Curating the Contemporary: on Architectures, Territories and Networks" entre 2019–2021 e tem interesse pelas novas metodologias e linguagens das práticas artístico-espaciais na ampliação das possibilidades de mediação e curadoria entre as heranças contemporâneas, os assentamentos humanos e as comunidades locais.

Beatriz Duarte (Brazil, 1993). Researcher developing her PhD investigation in Art Education at the Faculty of Fine Arts (University of Porto) entitled "Resignified Contemporary Heritages: curatorial and art mediation strategies for the fragments of the recent past" with the support from the Foundation for Science and Technology (FCT). Master's in art studies | Curating and Museology (Faculty of Fine Arts at the University of Porto) and graduated in Architecture and Urbanism (Faculty of Architecture at the Federal University of Minas Gerais). She was part of the research cluster "Curating the Contemporary: on Architectures, Territories and Networks" between 2019–2021 and is interested in new spatial practices' methodologies and languages for mediating and curating the relationship between contemporary heritages, human settlements, and local communities.

RESUMO

A estabilização material tem sido uma estratégia utilizada pelas políticas e práticas patrimoniais como uma forma de cuidar e se relacionar com o passado, para sua transmissão e perpetuação para as gerações futuras. Este artigo reflete sobre o desenvolvimento, contradições e questões inerentes a esse imperativo preservacionista da conservação material, indicando reconsiderações que vêm sendo feitas a esse quadro conceptual. Com referência às obras *Berlin Fassaden* e *Ethics of Dust*, dos artistas Asta Gröting e Jorge Otero-Pailos, o artigo aborda dois elementos — o vazio e a poeira — que usualmente são invisíveis (e invisibilizados) pelas práticas de preservação, oferecendo novas abordagens, questionamentos e contra narrativas para a cultura material. As obras de Gröting e Otero-Pailos, ao indagarem sobre as trajetórias materiais que os edifícios amalgamam, oferecem uma perspetiva sobre os artefactos históricos que traz tangibilidade para o passado no presente, complexificando sua temporalidade e resgatando sua "vida" ou "coisidade" (Ingold, 2010). Também, por meio da técnica da impressão ou réplica por contacto, essas práticas artísticas expressam um comentário crítico e produzem uma imagem dialética (Didi-Huberman, 2008) em relação aos modos de operação e valores patrimoniais convencionais. Poeira e vazio podem ser mais do que processos negativos, lançando uma nova luz à preservação e gerando ressignificações das narrativas históricas, por meio de sua materialidade, relacionadas ao trauma do pós-guerra e ao Antropoceno.

PALAVRAS-CHAVE — Preservacionismo. Cultura material. Coisidade. Práticas artísticas. Trauma. Antropoceno.

ABSTRACT

The strategy of material stabilisation has been used by heritage policies and practices as a way of caring for and relating to the past, to be transmitted to and perpetuated for future generations. This article reflects on the development, contradictions and issues intrinsic to this preservationist imperative of material conservation, pointing to reformulations that have been made to this conceptual framework. As regards the artworks *Berlin Fassaden* and *Ethics of Dust*, by artists Asta Gröting and Jorge Otero-Pailos, the article address two elements — void and dust — that are usually invisible (and made invisible) by preservation practices, offering new approaches, questions and counternarratives for material culture. By inquiring about the material trajectories incorporated in buildings, the works of Asta and Jorge offer a perspective on historical artefacts that brings tangibility to the past into the present, making their temporality complex and bringing back its "life" or thingness (Ingold, 2012). Also, through the technique of the imprint or replica by contact, these artistic practices express a critical comment and produce a dialectical image (Didi-Huberman, 2008) in relation to conventional heritage modes of operation and values. Dust and void can be more than just negative processes, shedding new light on preservation and giving new meanings to historical interpretations through its materiality, related to post-war trauma and the Anthropocene.

KEYWORDS — Preservationism. Material culture. Thingness. Artistic practises. Trauma. Anthropocene.

O IMPERATIVO DA CONSERVAÇÃO MATERIAL

Em sua reflexão sobre a preservação do patrimônio, no livro *Curated Decay: Heritage Beyond Saving*, a geógrafa Caitlin DeSilvey (2017) aponta como "estamos acostumados a pensar nos edifícios como um todo e completo no momento em que sua construção termina, e a prática de preservação é amplamente orientada para recuperar esse momento de inteireza e unidade" (pp.19–20, tradução nossa)[1]. Ao indicar esse princípio da preservação científica, a autora destaca a relação entre memória, forma e matéria presente no discurso patrimonial convencional desde o século XIX: o vínculo do cuidado perante o passado à sua perpetuação para gerações futuras através de um imperativo da conservação material.

Essa relação entre memória e integridade da matéria foi primeiramente articulada com a valorização e celebração dos vestígios do passado como evidências ou provas históricas da genialidade dos ascendentes para a construção de uma raiz identitária nacional (Muñoz-Viñas, 2004, p.30). A preservação, fortemente associada ao avanço da ciência como um método prioritário para descobrir e estabelecer verdades, filiou-se à estabilidade e à cristalização como estratégias para não ocultar ou deformar a "informação" contida nos objetos históricos. Posteriormente, com a chegada do século XX, a paulatina globalização e progresso moderno aliados ao rescaldo das guerras e da desindustrialização atordoaram a realidade europeia, catalisando uma sensação de medo e instabilidade perante o passado, o presente e o futuro.

Estruturas arruinadas pelos embates bélicos ou pela obsolescência, cidades inteiras devastadas, contaminadas e tomadas por fragmentos, detritos e pó, são os indícios do pós-guerra e do pós-industrial que marcaram inevitavelmente o cenário dessa época. A crescente incerteza do presente despoletou um anseio contraditório entre a nostalgia e o progresso (Holtorf, 2006, p.102) que, por um lado, refletiu-se na busca por estabilidade e familiaridade no consumo de imagens idealizadas do passado (Holtorf, 2012,

1 . Tradução livre do original: "We are accustomed to thinking about buildings as whole and complete the moment their construction ceases, and preservation practice is largely oriented toward recovering this moment of wholeness and unity."

p.161) e, por outro, repercutiu na prospecção de um modelo arquitectónico com inegável afinidade entre essa ideologia e uma estética higienista — do puro, limpo e liso. A experiência do presente impactou as leituras e expectativas do passado e do futuro, ao mostrar que os discursos e as materialidades históricas sempre estiveram intimamente ligados e interdependentes.

Esse empenho pela estabilização do passado através da preservação — visto por alguns como um culto (Lowenthal, 1989) ou uma crise obsessiva de acumulação (Harrison, 2013) — não é apenas uma procura neutra por pertencimento, mas também pela afirmação epistemológica e ideológica de certas narrativas e estéticas que perpetuam discursos de poder, de dominação, de intelectualidade e que se enquadram como objeto de consumo e propaganda. É de referir, por exemplo, o caso do *Palast der Republik* (Berlim) que foi demolido[2] para a reconstrução do Palácio Real (*Berliner Schloss*) que o antecedia, reafirmando, de certa maneira, a derrota socialista oriental perante o capitalismo do ocidente alemão. Ao escolher entre os edifícios — o palácio socialista ou o castelo barroco — os alemães estavam escolhendo entre ideologias, passados, estéticas e, inclusive, futuros.

Assim, práticas de preservação, conservação, restauro etc. (que incluem atos de limpeza, replicação, adição ou subtração de materiais dos artefactos culturais) estabeleceram-se como um campo cada vez mais especializado e institucionalizado que se baseia no resgate ou perpetuação de um passado aparentemente imutável e intocado (mesmo que ele seja inteiramente reconstruído) de modo a evitar ou remediar os processos considerados estritamente prejudiciais à memória coletiva — como a mudança e a desintegração material causada pelo tempo ou por outros acontecimentos históricos — para manter ou retraçar identidades e materialidades consideradas primordiais e autênticas.

Paradoxalmente, o próprio retorno a uma determinada condição material e formal, à luz de um pensamento objetivo e de uma operação científica

2 . O *Palast der Republik* esteve fechado ao público desde a reunificação alemã, quando se iniciou um processo de desmantelamento e arruinamento de suas infraestruturas. Nesse período, foi esporadicamente ocupado por atividades culturais e artísticas alternativas (intitulada *Volkspalast*, um Centro Cultural Experimental) que ressignificaram seu passado simbólico como espaço do Congresso do povo (*Volkskammer*) e do Parlamento da RDA. Após intensos debates sobre a importância histórica do edifício e com a nostalgia ainda presente perante o Palácio Real que o antecedia, iniciativas privadas (primariamente associadas a grupos conservadores e a individuais da Alemanha Ocidental), impulsionaram a demolição do edifício para dar lugar a uma réplica do castelo barroco que representava o passado anterior à Segunda Guerra Mundial.

de reforço da "verdade", incorpora uma escolha que leva ao apagamento de outras formações materiais, históricas e discursivas, como argumenta o arqueólogo Cornelius Holtorf, citando o antropólogo Mark Johnson:

> a destruição é uma parte inevitável de toda (re)construção, seja essa destruição material (o que estamos olhando) ou meramente em nossas mentes (o que estamos procurando). Você sempre vai perder algumas coisas e ganhar outras — enquanto as pessoas podem discordar fortemente sobre os méritos relativos do que é perdido e do que é ganho. [...] Até mesmo a preservação implica perda. Até mesmo a destruição implica criação. (Holtorf, 2006, pp.107–108, tradução nossa).[3]

Ou seja, o entendimento da história enquanto um tempo, simbolismo e significado determinado do passado que deve ser preservado por meio de dispositivos mnemónicos, prioriza certas formações materiais em detrimento de outras, que localizam arquiteturas e artefactos como agentes ***na*** e ***da*** história. Ao definir a existência das arquitecturas e artefactos no mundo como lembretes fixos no tempo, a preservação convencional se aproxima ao que Tim Ingold (2010) refere como o modelo teórico hilemórfico, que atua "como se o mundo tivesse interrompido sua mundificação e cristalizado na forma de um precipitado sólido e homogêneo, à espera de ser diferenciado pela sobreposição de uma forma cultural. Nesse mundo estável e estabilizado, nada flui. [...] Não pode haver coisas, somente objetos" (p.34). Ou seja, ao neutralizar os traços do tempo a preservação contribui para a objetificação das "coisas".

Diante disso, colocam-se as seguintes questões: quais outras narrativas tangíveis são deixadas de fora da interpretação por meio da preservação? A destruição, decadência e mudança possuem importância cultural? E, também, o que significa cuidar do passado?

Embora muitos desses questionamentos permaneçam sem resposta, ou mesmo "falhem" pela falta de uma resposta definitiva, debates recentes sobre a cultura material e suas estruturas conceptuais têm reavaliado o compromisso com a proteção discursiva e material perpétua. De acordo com essa visão, paisagens e monumentos têm vidas durante as quais

3 . Tradução livre do original. "... destruction is an inevitable part of every (re)construction, whether that destruction is material (what we are looking at) or merely in our minds (what we are looking for). You are always going to lose some things and gain others — while people may disagree strongly about the relative merits of what is lost and what is gained. [...] Even preservation implies loss. Even destruction implies creation."

vivenciam distintos episódios, seja através das reconsiderações sobre os sujeitos que moldam e integram o discurso da cultura material, seja pela revisão do sentido (semiótico e fenomenológico) que a própria materialidade dos artefactos e monumentos históricos transporta.

O INTANGÍVEL E O TANGÍVEL

A abordagem preservacionista vem sendo questionada e ressignificada por ramificações dentro do próprio campo estabelecido dos estudos das heranças[4], mas também em áreas relacionadas à cultura material e visual, como a arquitetura e as artes. Essas contrapropostas interessam-se na abordagem dos vestígios do passado com olhar renovado, não como um arquivo intacto, sequencial e universal da objetividade científica, mas fragmentado, conflituoso, enviesado, relacional e situado. Por isso, reavaliam criticamente tanto o que já é classificado e estabilizado como património, como imaginam e indicam novos valores, interpretações, micro-histórias e espaços produzidos na contemporaneidade e usualmente negligenciados da estrutura dominante.

Parte dessas reconsiderações se voltaram para os sujeitos, quer pelo reconhecimento da experiência intangível dos humanos com a cultura[5] ou pelo questionamento sobre os sujeitos que "escrevem", são representados ou silenciados das narrativas históricas oficiais. Essa mudança de paradigma acomodou outros aspetos relacionais e subjetivos à noção de património, refutando-o enquanto representativo de um discurso autorizado e canônico, que promove a continuidade de conceções e valores ocidentais.

Porém, nas últimas décadas uma virada material retornou a atenção às "coisas" em si mesmas e aos agentes não-humanos que compõem a estrutura social[6]. A produção de significado como um fenômeno unilate-

4 . "Estudos das heranças" é uma tradução do inglês *heritage studies*, que engloba não somente o estudo das heranças enquanto património (aquilo que é oficializado), mas como tudo aquilo que é herdado do passado. Dentro deste campo também se encontram a arqueologia contemporânea e os estudos críticos das ciências sociais e humanas.

5 . Agora já bastante debatida e, em parte, convencionada no discurso oficial como Patrimônio Intangível.

6 . Após a virada para o sujeito na teoria social, começaram a ser desenvolvidas perspetivas teóricas preocupadas em superar as dicotomias entre sujeitos e objetos ou entre humanos e não humanos. Essas teorias se concretizaram em investigações que, em linhas gerais, se apoiaram à fenomenologia, com Maurice Merleau-Ponty, à teoria Ator-Rede e o novo materialismo, de Bruno Latour e John Law, ou com a "vida" das coisas, com Tim Ingold.

ral, baseada estritamente no sentido que os humanos atribuem a elementos inertes e passivos, e a suposição de que a estabilização dos artefactos numa forma física durável é a condição *sui generis* para relacionar-se com o passado, deram lugar a noções mais complexas. Essas problemáticas compreendem os agentes não-humanos (objetos, animais, plantas e outros) como integrantes das relações sociais, nas quais são continuamente formados e transformados como "eventos processuais" e mutáveis.

Tim Ingold é um investigador referente nessa teoria relacionada à "vida das coisas" que, baseando-se em Heidegger, defende "uma ontologia que dê primazia aos processos de formação ao invés do produto final, e aos fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria" (Ingold, 2010, p.26). Em tal ontologia, Ingold sugere que mesmo "estruturas ostensivamente artificiais", como os edifícios, não são inertes, mas envolvidos numa troca social, matérica, química e biológica com outros agentes humanos e não-humanos (que os torna suscetíveis à decomposição, ao desgaste e à mudança) que, por sua vez, não são extrínsecos a sua existência, mas compõem o seu devir material.

Segundo essa perspetiva, paisagens, monumentos e edifícios têm vidas durante as quais são atravessados por histórias, imprevisibilidades e alterações que articulam outras narrativas constitutivas para a memória colectiva (DeSilvey, 2017). Desse modo, coisas em si mesmas contribuem para o processo de significação social, pois integram na experiência do presente uma concretude material e efeito de presença que permitem novas relações com o passado, mais táteis e tangíveis.

Esse interesse direcionado à materialidade, fenomenologia e "vida" de artefactos históricos vem se concretizando em abordagens recentes sobre espaços reais, que reconhecem as heranças do presente como tudo aquilo que nos é deixado pelo passado — incluindo suas partes menos desejáveis. Esse é o caso da zona de exclusão de *Chernobyl* (Ucrânia) ou da reserva natural de *Orford Ness* (Grã-Bretanha), onde os custos da ação humana marcados na paisagem pós-industrial — pela toxicidade e retomada por uma natureza ruderal[7] — são adoptados como recursos interpretativos e

7 . Termo que deriva do latim *rudus*, "escombros", usado por ecologistas para descrever plantas que se desenvolvem espontaneamente nos ambientes perturbados e considerados hostis à vida: zonas (pós)industriais,

estratégias de gestão patrimonial para acomodar a incerteza, a mudança, a perda e a instabilidade como condições sintomáticas dos entrelaçamentos entre as histórias humanas e naturais na cultura contemporânea. Também o fenômeno cultural identificado pela investigadora Daniela Sadler (2011) como "contra preservação" em Berlim, reconhece a decadência e a decrepitude como processos deliberadamente cultivados pelas comunidades locais como um ato de resistência social e estética perante as operações de embelezamento urbano e gentrificação associadas às reformas urbano-arquitetónicas praticadas na cidade desde a reunificação.

Além dessas experimentações contemporâneas sobre as heranças, algumas práticas artísticas têm proposto articulações híbridas entre a arte e a preservação, ao registarem os subprodutos técnicos da conservação arquitetónica também como vestígios históricos, políticos e sociais inevitáveis e irreprimíveis que atravessam a vida das "coisas" históricas, manifestando outras narrativas que ressignificam e contrapõem as interpretações históricas que geralmente lhes são circunscritas. Esse é o caso dos projetos artísticos *Berlin Fassaden* e *Ethics of Dust* dos artistas Asta Gröting e Jorge Otero-Pailos — que serão aprofundados nas seções seguintes —, que propõem uma crítica tanto conceptual quanto técnica à preservação ao visibilizarem o vazio e a poeira como elementos que co constituem os fluxos de e entre materiais das "coisas" históricas.

POEIRA E VAZIO COMO ELEMENTOS QUE "COISIFICAM" O OBJETO HISTÓRICO

Os trabalhos artísticos de Asta Gröting e Jorge Otero-Pailos, intitulados *Berlin Fassaden*[8] e *Ethics of Dust*[9], através de uma noção invertida do ato de preservar, conservam o que é considerado subproduto pela preservação por meio da técnica da réplica por contacto. Os finos "tecidos" resultantes do processo, feitos com o auxílio de um tipo especial de látex, imprimem as

terrenos baldios, rachaduras das calçadas, entre outros... são ecologias que complexificam a distinção entre natureza e cultura, pois, prosperam na catástrofe e no abandono com resiliência e renovação, não apesar de, mas precisamente porque a paisagem foi perturbada por atividades humanas.

8 . Para mais informações e registos visuais ver: https://astagroeting.de/works/berlin-fassaden-kindl/.

9 . Para mais informações e registos visuais ver: http://www.oteropailos.com/the-ethics-of-dust-series.

fachadas de edifícios e monumentos de interesse histórico, ao reproduzir sua contra-forma e depreender de suas superfícies os sucessivos substratos de poeira, vazio, grafite e parte da matéria superficial que contém.

Asta Gröting reproduz o negativo das balas disparadas na Segunda Guerra Mundial que permanecem marcadas nos buracos dos edifícios da capital alemã. O vazio das fachadas, que vêm sendo apagados pelos planos de higienização da cidade, ganham espacialidade e põem em debate *"O deslocamento literal e metafórico criado pela remoção e higienização das fachadas danificadas. E o trauma que permanece após cada guerra"* (Gröting, 2019, tradução nossa).[10] As réplicas resultantes, expostas em 2017 no Centro de Arte Contemporânea KINDL (Berlim, Alemanha), traduzem em imagens abstratas as distintas camadas de tempo acumuladas em edifícios simbólicos de Berlim. Ao tangibilizar as cicatrizes das guerras mundiais no tecido urbano da cidade, a artista traz à tona as contra narrativas dos artefactos perante o trauma:

> Gröting incorpora/embalsama trauma e tempo em uma pele de silicone fantasmagórica. É um procedimento forense. Descascar esses traços de memória se assemelha a tirar impressões digitais depois que um crime foi cometido. Meus olhos olham para os buracos de bala e de canhão e os buracos olham de volta para meus próprios buracos psíquicos. Nas palavras de Gröting: 'Eu quero olhar de dentro dessas paredes e fachadas destruídas para o mundo – como se eu pudesse ver meu próprio rosto olhando para mim'. (Levy, 2016, tradução nossa)[11]

Para contextualizar, é importante notar que em Berlim as marcas tangíveis e intangíveis da Segunda Guerra Mundial permanecem onipresentes nos buracos de balas, nos espaços arruinados e nos memoriais dispersos pela cidade. Recordando as consequências da guerra, que trouxeram sofrimento, morte e destruição às várias cidades da Europa, a visibilidade das feridas explicita a violência e o sentimento de culpa e possuem efeitos materiais, afectivos e espaciais turbulentos. Em alguns espaços, como na

10 . Tradução livre do original: "The literal and metaphorical displacement created through the removal and sanitization of the damaged facades. And the trauma that remains after every war".

11 . Tradução livre do original: "Gröting embodies/embalms both trauma and time in a ghostly silicone skin. It is a forensic procedure. Peeling off these memory traces resembles the taking of fingerprints after a crime has been committed. My eyes stare into the bullet and canon holes and the holes stare right back into my own psychic holes. In Gröting's words: "I want to look from inside these destroyed walls and facades into the world — as if I could see my own face staring back at me."

Villa Parrey, um antigo prédio residencial de uma família influente na cidade, a inscrição sobre uma folha de vidro onde se diz "Feridas da Memória" (*Wunden der Erinnerung*), conserva uma pequena área da fachada com as marcas da guerra. Ao contrário desse edifício, em outros lugares da cidade planos de requalificação urbana empenhados em ocultar as evidências da guerra para a construção de uma imagética da "Nova Berlim" tem se intensificado, desde a queda do muro em 1989.

Seguindo essa tendência das políticas urbanas oficiais de Berlim estão os edifícios históricos que Gröting intervém, como a casa *Sophiengemeinde*, o *Anhalter Bahnhof*, o Museu de História Natural, o museu *Martin-Gropius--Bau*, entre outros, com variadas escalas e aspetos. A casa *Sophiengemeinde* foi o primeiro edifício em que a artista interveio e hoje encontra-se inteiramente reformado[12], deixando apenas uma parcela de sua fachada com as marcas da guerra cuidadosamente polidas. Antes da reforma, Gröting realizou um molde de silicone do paradigmático edifício que, desde a sua construção em 1901, sobrepõe as histórias da República de Weimar, das duas guerras mundiais, da RDA e do período pós-reunificação (Rieger, 2017). A *Anhalter Bahnhof* foi, antes da Segunda Guerra Mundial, a estação ferroviária mais importante de Berlim, interligando a capital alemã a outras cidades europeias. Após o bombardeio das guerras foi deixada em ruínas e despoletou debates sobre sua conservação, dividindo opiniões sobre a manutenção do seu estado original completo, parcial ou através de uma reutilização adaptativa e reconstrução total. Optou-se por manter apenas a fachada do edifício que, mesmo em ruínas, é constantemente conservada e modificada para deter sua decadência, em semelhança a um curativo limpo sobre uma ferida, segundo o historiador urbano Mohan Pant (2017, pp.76–7). Também o Museu de História Natural, incendiado e destruído durante a Segunda Guerra, permaneceu em ruínas e expôs as evidências deste evento traumático até recentemente, quando foi extensivamente reconstruído.

12 . Projeto realizado pelo gabinete de Arquitectura, Preservação de Monumentos e Investigação de Edifícios alemão ADB. Ver: http://www.adb-berlin.de/referenzen/naturstein-und-stuck-ref/sophiengemeinde/.



Figura 1. Asta Gröting, Berlin Fassaden (2017) Vista da exposição no KINDL Zentrum für Zeitgenössische Kunst, Berlim. Foto: Jens Ziehe, 2017.

Diferentemente do trabalho desenvolvido por Asta, o projeto artístico de Jorge Otero-Pailos propõe articulações híbridas entre a conservação e a arte. O arquiteto-artista atua no campo da conservação da arquitectura conciliando a higienização de monumentos históricos a um exercício experimental e criativo de registo dos depósitos de poluição do ar que se sedimentaram nos edifícios com o tempo. Jorge discute a limpeza "… não apenas uma questão de manutenção prática, mas uma busca epistemológica" (Otero-Pailos, 2007, p.iii, tradução nossa)[13] como uma forma de perturbar e avançar na produção de conhecimento a partir do encontro de disciplinas.

No seu projeto *Ethics of Dust* — que teve múltiplas iterações em edifícios históricos, como o *Alumix Factory* em Bolzano na Bienal *Manifesta* (2008), o Palácio Ducal de Veneza (2009), a Coluna de Trajano do Museu Victoria & Albert de Londres (2015), o *Westminster Hall* de Londres (2016), entre outros —, o artista imprime a poeira acumulada durante a industrialização das cidades e na atualidade sobre a fachada dos monumentos,

13 . Tradução livre do original: "… not just a matter of practical maintenance, but an epistemological pursuit ".

dando visibilidade a este fino, amorfo e distribuído material que integra a condição atmosférica contemporânea. Essas arquitecturas de interesse patrimonial que o artista limpa e réplica têm, de tempos em tempos, suas paredes limpas por um processo complexo de conservação, envolvendo profissionais especializados, alta tecnologia e a remoção delicada da sujidade da superfície dos artefactos, atingindo estados de limpeza possíveis apenas no momento da sua construção.

Jorge interroga a condição atmosférica pela qual os edifícios que intervém passaram e ainda passam, uma vez que as sujidades acumuladas nas fachadas registam a atmosfera urbana pulverosa e com altos níveis de insalubridade deixados pela industrialização. A elevada ejecção de poluição proveniente das fábricas agravou o escurecimento dos edifícios da cidade que, durante a desindustrialização, foi sendo visto como um símbolo de impureza e contaminação a ser eliminado pela preservação para evitar uma ameaça à integridade dos edifícios históricos. Ou seja, a poeira marca não somente a industrialização como um momento histórico que, literalmente, aglutinou-se nos edifícios, mas também, manifesta a história da própria preservação que passou a ter na higienização das arquitecturas degradadas um foco de atenção.

Em oposição à dicotomia entre natureza e cultura, o artista interroga a condição planetária na qual o clima deixa de ser um agente apenas natural e está intrinsecamente associado à relação cultural e humana com o mundo, chamando atenção para a nova era geológica planetária que alguns chamam de Antropoceno:

> Agora entendemos que através da nossa poluição estamos alterando o clima a tal ponto que iniciamos toda uma nova era geológica: o Antropoceno. A produção cultural tornou-se uma forma de produção natural, de modo que não é mais possível traçar uma linha clara entre a cultura e as forças naturais. Segundo os climatologistas, o processo de degradação ambiental induzida culturalmente é irreversível. Mesmo que parássemos de produzir poluição, o estrago já estava feito. (Otero-Pailos, 2016, pp.28–9, tradução nossa)[14]

14 . Tradução livre do original: "We now understand that through our pollution we are altering the weather to such an extent that we have initiated a whole new geological era: the Anthropocene. Cultural production has become a form of natural production, such that it is no longer possible to draw a clear line between culture and natural forces. According to climatologists, the process of culturally induced environmental degradation is irreversible. Even if we were to stop producing pollution, the damage has been done".

Nesse cenário, ao dar uma forma à volátil e inefável condição da poluição, o artista enuncia este fino resíduo como um hiper-monumento cultural não intencional, tão expressivo quanto os monumentos que escurece. A poeira, produzida pelo entrelaçamento das ações humanas e os fenómenos atmosféricos e naturais, se distribui espacial e temporalmente pelo mundo atravessando ciclos de dispersão na aerosfera, de retenção na superfície dos artefactos e arquitecturas e de inalação humana constante, constituindo-se como parte dos fluxos que transformam a cultura material.



Figura 2.
Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Foundation Collection T–BA21. Imagem de Jorge Otero-Pailos, "The Ethics of Dust: Doge's Palace" (2009), como mostrado na Corderie da 53ª Bienal de Arte de Veneza.

As impressões finais de ambos artistas amalgamam e tornam visível as várias camadas acumuladas ao longo do tempo nos edifícios, reinserindo o que é rejeitado da cultura material no campo estético da cultura contemporânea. Mais do que desafiar a suposição comum do que constitui valor aos edifícios históricos, os trabalhos tornam visível e tátil as redes que dão vida às coisas, como proposto por Ingold, expondo a relação intrincada entre os edifícios, a sociedade, a atmosfera e os eventos históricos que os envolvem.

A indicação do vazio e da poeira como elementos culturais — do trauma, da industrialização e do Antropoceno — tangibiliza a memória e se

alinha à noção de herança como algo vivido e material, manifestadas nas outras narrativas que atravessam os edifícios históricos e que são evidenciadas na sua presença afectiva. Essa linha de pensamento se aproxima à ideia de "pátina do tempo", proposta por Alois Riegl (1982), como um dos possíveis valores associados a artefactos culturais. Ao passo que o teórico associava a materialidade do tempo ao envolvimento dos monumentos em processos estritamente naturais, nos quais a degradação e destruição apresentam um efeito estético das forças mecânicas e químicas da natureza, os trabalhos de Asta e Jorge revelam outra camada do tempo que ultrapassa a ação natural, mas é aderida cultural e humanamente à superfície dos artefactos por distintos momentos históricos. Especialmente no caso de Jorge, também o caráter natural da natureza é complexificado, ganhando uma revisão mais alinhada ao contexto contemporâneo em que os binômios da natureza e cultura se mesclam.

A RÉPLICA POR CONTACTO COMO IMAGEM DIALÉTICA À PRESERVAÇÃO

Belin Fassaden e *Ethics of Dust* são expostas em algumas ocasiões separadas dos edifícios que replicam expondo as marcas deixadas no pós-guerra e no pós-industrial como elementos independentes de suas origens. Assim, adquirem uma existência ambígua que, concomitantemente, contém uma história própria e autônoma ao passo que integram a contra-forma, a história e, inclusive, parte da matéria acumulada nas matrizes de impressão a que fazem referência — os edifícios monumentais e simbólicos. Didi-Huberman (2008), ao investigar sobre a *empreinte* como parte da linhagem histórica de técnicas artísticas, sugere que a réplica por contacto constitui uma imagem dialética que está tanto relacionada ao contacto com uma "origem" quanto à perda desta mesma origem, bem como as marcas produzidas pelo pé na areia — que estão relacionadas ao contato (um pé afundando na areia) tal como à perda (a ausência do pé em sua impressão) — complicando as noções de originalidade, autenticidade e presença (p.18).

O gesto de contacto entre o látex, utilizado por Asta e Jorge, e os edifícios históricos é o instante no qual se coagula a semelhança, o momento

de gênese de uma forma análoga. Uma impressão é sempre uma impressão "de algo", um dispositivo técnico que faz referência, duplica e contém as singularidades, os traços, atributos e mensagens de sua forma progenitora, como uma cópia carnal e tátil. É também no contacto de um corpo com o outro que se produz a diferença. A impressão inverte as memórias retidas na matriz, vira-a ao avesso, dá forma (e informa) a ausência. O convexo torna-se côncavo, o côncavo resulta no convexo, a camada superficial pouco aderida a um se adere ao outro corpo, resultando numa contradição entre uma semelhança que é, porém, sempre diferente. Distanciada da imitação figurativa, que reproduz oticamente uma versão atenuada de seu modelo e hierarquiza o original e a reprodução, a impressão por contacto direto com o real resulta numa transmissão física da forma progenitora (Ibid, p.53), que é tanto cópia como original, tanto uma representação do que dá vida às "coisas históricas" quanto uma coisa em si mesma.

Além das contradições de semelhança e diferença inerentes à réplica por contacto, outro paradoxo que levanta é a distinção entre o vestígio e a marca. O fino tecido que dá visibilidade ao vazio e a poeira, resultante do procedimento técnico de impressão, torna os vestígios do tempo que atuaram nos edifícios históricos uma marca física duradoura. Ou seja, *Berlin Fassaden* e *Ethics of Dust*, também são um ato experimental de preservação dos edifícios históricos, porém, envolvem a ambivalência de registar os monumentos e cristalizar o seu tempo presente (como uma acumulação de passados) e visibilizar o que é coberto e apagado pela preservação convencional.

Desse modo, os trabalhos dos artistas manifestam uma crítica tanto conceptual quanto técnica à preservação, ao exibirem as múltiplas camadas físicas, as presenças e ausências trazidas pela catástrofe e contaminação e conservarem o que é indesejado da cultura material manifestado na contra-forma dos edifícios. Os artistas não replicam uma noção contida, de formas acabadas e inertes, típica da preservação, mas se unem às forças que trazem à tona a forma (Ingold, 2010), aos processos de formação e transformação que dão vida às coisas para além de objetos culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reconsiderações aos quadros epistemológicos e de intervenção da preservação patrimonial convencional vêm sendo feitas no que tange as subjetividades, intangibilidades e tangibilidades da cultura material. Com referência às obras *Berlin Fassaden* e *Ethics of Dust*, dos artistas Asta Gröting e Jorge Otero-Pailos, esse artigo procurou delinear as novas abordagens, questionamentos e contra narrativas que estes projetos artísticos trazem à cultura material. Ao conceituarem o vazio e a poeira como elementos mais do que destrutivos, mas constitutivos das histórias que atravessam os edifícios históricos, as obras artísticas performam uma crítica conceptual e técnica à preservação. Por um lado, os enuncia como elementos culturais que ressignificam as narrativas históricas e, por outro, através da réplica por contacto, produzem uma imagem dialética à usual noção de autenticidade, originalidade e presença, características da preservação, registando as escolhas e negociações que vêm sendo realizadas como parte de uma noção estável e ideal do passado.

Berlin Fassaden e *Ethics of Dust* olham para edifícios oficializados e "trabalhados" como patrimónios que têm sido sujeitos a projetos de requalificação e limpeza para mantê-los e cristalizá-los como dispositivos mnemónicos. Com base no pensamento de Tim Ingold, os trabalhos de Asta Gröting e Jorge Otero-Pailos tornam visíveis as forças que dão forma e vida às "coisas" históricas, em oposição à fixação da cultura material como objetos inertes e estáticos temporalmente. Ao reinserirem o que é indesejado estética e epistemologicamente pela preservação no debate cultural, trazem à tona os custos do trauma do pós-guerra e do Antropoceno como uma ressignificação do passado no presente. Ou seja, os artistas apontam uma dimensão existencial e material do passado que é vivenciada, modificada e marcada no presente como contra narrativas tangíveis da passagem do tempo que ficam marcadas na pátina/superfície das arquitecturas históricas.

Seguindo a conceituação de Didi-Huberman sobre a *empreinte*, como um dispositivo técnico que envolve a produção de uma marca pelo contacto entre um corpo e uma superfície, a réplica dos edifícios históricos

"impressos" pelos trabalhos de Asta Gröting e Jorge Otero-Pailos também sintetizam, concomitantemente, a semelhança e a diferença de suas matrizes. *Berlin Fassaden* e *Ethics of Dust* proporcionam uma imagem dialética às técnicas preservacionistas que, ainda que preservem algo das arquiteturas a que fazem referência, registam a marca do que é ausente, invisível e invisibilizado pelas representações dominantes de passado.

REFERÊNCIAS

DeSilvey, C. (2017). *Curated Decay: Heritage beyond saving*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gröting, A. (2019). *Berlin Fassaden. KooZA/rch*. Retrieved January 12, 2022, from https://www.koozarch.com/interviews/berlin-fassaden/.

Harrison, R. (2013). *Forgetting to remember, remembering to forget: late modern heritage practices, sustainability and the 'crisis' of accumulation of the past*, International Journal of Heritage Studies, 19:6, 579–595, DOI: 10.1080/13527258.2012.678371.

Holtorf, C. (2006). *Can less be more? Heritage in the age of terrorism*, Public Archaeology, 5:2, 101–109, DOI: 10.1179/pua.2006.5.2.101.

Holtorf, C. (2012). *The Heritage of Heritage*, Heritage & Society, 5:2, 153–174, DOI: 10.1179/hso.2012.5.2.153.

Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact*. Paris: Minuit.

Ingold, T. (2010). "Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais". Trad. Leticia Cesarino. Horiz. antropol. v.18 n.37 Porto Alegre Jan./Junho 2012.

Levy, D. (2016). *Berlin Facades: The Archaeological Metaphor.* In Andreas Fiedler (Ed.) BERLIN FASSADEN. Sternberg Press.

Lowenthal, D. (1989). *Material Preservation and Its Alternatives*. *Perspecta*, *25*, 67–77. https://doi.org/10.2307/1567139.

Muñoz-Viñas, S. (2004). *Contemporary theory of conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann.

Otero-Pailos, J. (2007). *Conservation Cleaning / Cleaning Conservation*. *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, *4*(1), ii–viii. http://www.jstor.org/stable/25834994.

Otero-Pallos, J., Langdalen, E., & Arrhenius, T. (Eds.). (2016). *Experimental preservation*. Zürich: Lars Müller Publishers.

Pant, M. (2017). *The Impulse to Remember: Thoughts on the Conservation of World War II Ruins in Germany*. In Katharina Weiler and Niels Gutschow (Eds.). *Authenticity in Architectural Heritage Conservation: Discourses, Opinions, Experiences in Europe, South and East Asia*, 115–25. Springer International Publishing.

Rieger, B. (2017). As cicatrizes da cidade. Tagesspiegel.

Riegl, A. (1982). *The modern cult of monuments: Its character and its origin*. (Oppositions, 25, 21–51.). Cambridge Mass.: MIT Press.

Sandler, D. (2011). *Counterpreservation*, Third Text, 25:6, 687–697, DOI: 10.1080/09528822.2011.624343.

Este número da revista Derivas surge, pela segunda vez na história desta revista, como um conjunto de textos produzido no âmbito do seminário de escrita científica, coordenado por Catarina Martins ao nível do Doutoramento em Educação Artística da Universidade do Porto. Este número foi organizado por um grupo de estudantes e é composto por trabalhos de pesquisa em curso. Conta ainda com uma introdução de John Baldacchino.



i2ADS. INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTE, DESIGN E SOCIEDADE

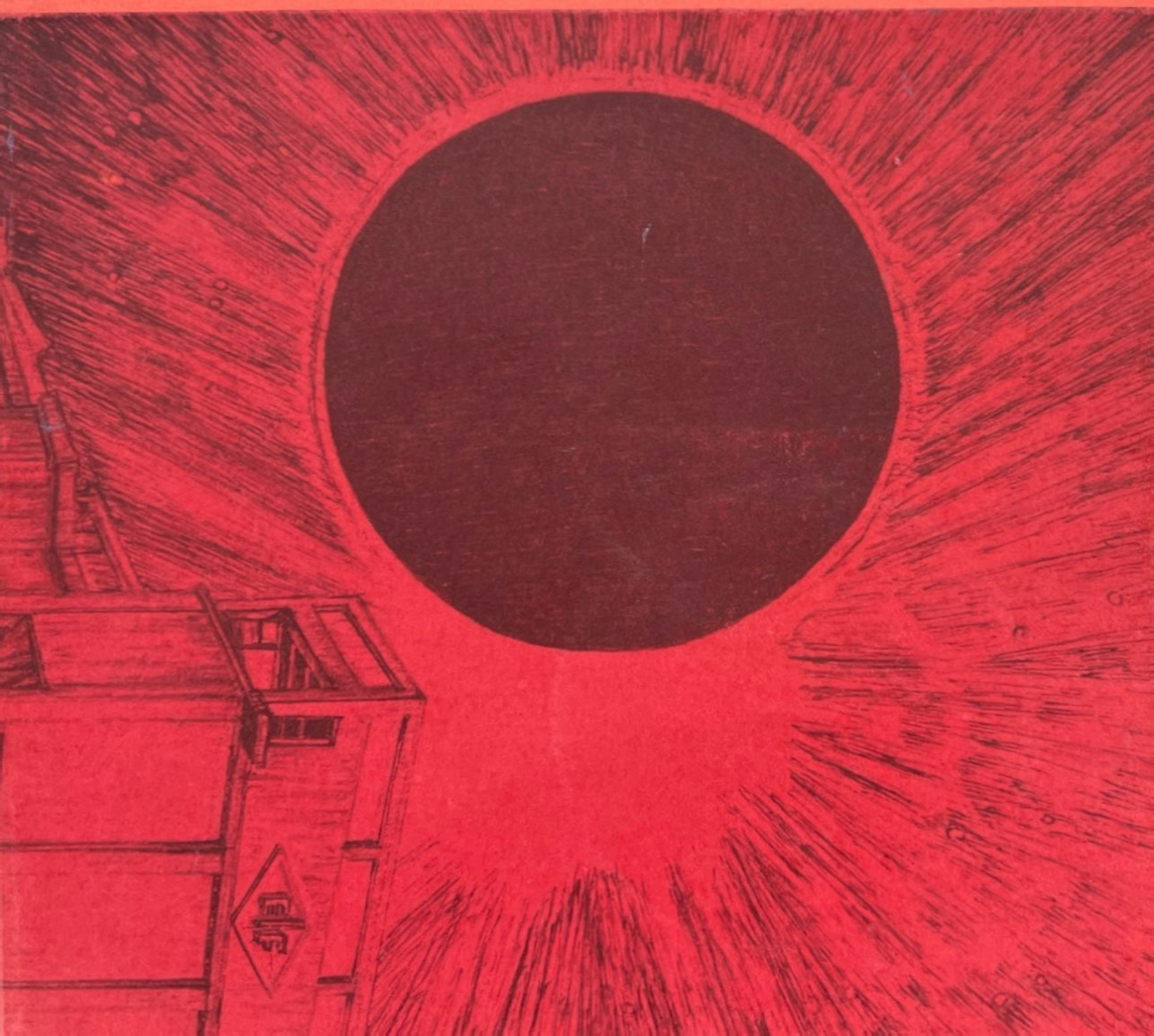
U.PORTO FACULDADE DE BELAS ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

CURADORIA DE ENIGMAS TERRITORIAIS
+ INCURSÕES AO PORTO ORIENTAL

Inês Moreira
edição

+ INCURSÕES AO PORTO ORIENTAL



CURADORIA DE ENIGMAS TERRITORIAIS
+ INCURSÕES AO PORTO ORIENTAL

Inês Moreira
edição

Parábola
Crítica

INTRODUÇÃO

9 **Curadoria de Enigmas Territoriais, editorial e contextual**
Inês Moreira

18 **Ucrânia 2019 [sem Guerra nem Covid]**
Inês Moreira

25 **MANIFESTO The *Oblique* Think Tank**

1. LEITURAS CRÍTICAS DE TERRITÓRIOS COMPLEXOS

29 **O Nuclear nos Montes Urais: tensões territoriais entre humanos e átomos**
Joana Rafael

41 **Reflexões cartográficas sobre desastres ambientais e humanitários: desenhando sobre o caso da barragem de Mariana, Minas Gerais**
Orlando Vieira Francisco

52 **The *Oblique* Think Tank #1**
Thiago Liberdade

59 **Vestígios da Invisibilidade: Leituras a partir dos registos**
Luís Santiago Baptista e Maria Rita Pais

75 **Os edifícios morrem de pé**
Elena Lacruz & Inês Moreira

85 **Uma experiência vivida e transformadora**
Aneta Szylak entrevistada por Edwin Bendyk

101 **Marvila. Maravilha de nada**
(Lisboa, Capital do Nada 2001 – Marvila 2021)
Mário Caeiro, Teresa Alves, Daniela Brasil e Luís Seixas

115 **Apontamentos sobre um arquivo de escombros**
Flora Paim

125 **Seu Lixandre: narrativas de catação**
Verona Campos Segantini, Juliana Prochnow dos Anjos, Bernardo Jefferson de Oliveira

2. INCURSÕES AO PORTO ORIENTAL

137 **Acção Curatorial em espaços urbanos pós-industriais — do Báltico ao Porto Oriental**
Inês Moreira e Patrícia Coelho

153 **Central Termoeléctrica do Freixo: os projectos imobiliários e o desaparecimento do passado industrial**
Carmen Estima

161 **Narrativas do abandono: documentações artísticas do Freixo em mudança**
Beatriz Duarte

179 **Terapia de Nostalgia Imersiva (Roménia induzida por Freixo)**
Bianca Stanea

185 **Fragmentos vazios da rua do Freixo: da industrialização à paisagem industrial**
Maria da Luz Sampaio

199 **Vésperas do dia em que saberemos o que é o Freixo para além do nome**
Pedro Figueiredo

204 **A vida e a morte do viveiro de Aurélio no Porto Oriental**
Jorge Ricardo Pinto

214 **Incursão ao Viveiro e Casa Da Paz dos Reis — trabalho de campo de Joclécio Azevedo e Inês Moreira**
José Caldeira

221 **Histórias de Vegetação: reflexões e especulações sobre vegetação ruderal**
Miguel Costa

237 **Histórias de Vegetação (processos de investigação e de experimentação)**
Miguel Costa

245 **Pastiche: um exercício de futuração desactualizada**
Patrícia Azevedo Santos

3. MAPEAMENTO COLECTIVO DO FREIXO

259 **Mapeamento Colectivo do Freixo**
Beatriz Duarte com Almudena Martín, Ana Carvalhosa, Ana Lino, Beatriz Takahashi, Bernardo, Cláudia Figueiredo, Flora Paim, Luís, Maria da Luz Sampaio, Mariana Morais, Martín Hernández Molín, Maximino, Michael Aragão, Miguel Costa, Patrícia Coelho, Pedro Cunha, Pedro Figueiredo, Sérgio Pereira, Susana Medina

270 **The *Oblique* Think Tank #2**
Thiago Liberdade

277 **Biografias**

286 **Fichas técnicas**

NARRATIVAS DO ABANDONO: DOCUMENTAÇÕES ARTÍSTICAS DO FREIXO EM MUDANÇA

Beatriz Duarte

O Freixo e as macronarrativas que moldam o território

A zona do Freixo, localizada a oriente do Porto, testemunha os efeitos culturais, sociais, materiais e econômicos das rápidas dinâmicas de transformação da cidade. Devido à falta de planeamento na expansão da urbe (dada pelo crescimento vertiginoso da industrialização no séc. XIX) e posterior desindustrialização (fins do séc. XX), a região foi sendo fracionada por massivas estruturas viárias de conexão regional e metropolitana e sobreposta por uma heterocronia de ocupações rural-industrial-urbanas. O esvaziamento produtivo das indústrias aliado às complexas condições internas naturais e artificiais do território, agravaram o processo de degradação urbana dos assentamentos industriais e habitacionais (ilhas e bairros sociais) e trouxeram uma contínua exclusão e estigmatização urbano-social da zona.

Há décadas em abandono, interpretações e interesses diferentes disputaram o destino do Freixo. Com intervenções pontuais sendo feitas como parte dos recentes projetos do *Masterplan* Estratégico da Zona Oriental do Porto e da Operação de Reabilitação Urbana (ORU) para Corujeira/Campanhã[1], o futuro da região começa a moldar-se como o novo vetor de expansão urbana da cidade após o esgotamento dos investimentos a oeste (Boavista, Matosinhos, Leça da Palmeira) como

1 A identificação da porção oriental do Porto como interesse de atuação do município se iniciou em 2013 e foi planificado e detalhado com o *Masterplan* Estratégico da Zona Oriental do Porto publicado em 2019 e a Operação de Reabilitação Urbana (ORU) para Corujeira/Campanhã publicada em 2013, respetivamente atribuídos às empresas de consultoria Quaternaire Portugal e Sociedade Portuguesa de Inovação. Quaternaire Portugal. (2019). *Masterplan* Estratégico Da Zona Oriental Do Porto: Relatório Final – Versão Preliminar. Disponível em: https://pdm.cm-porto.pt/documents/43/MPE_Porto_Oriental_SumExecutivo.pdf. Sociedade Portuguesa de Inovação. (2015). Operação de Reabilitação Urbana de Campanhã-Estação. Disponível em: https://portaldomunicipe.cm-porto.pt/-/opera%C3%A7%C3%A3o-de-reabilita%C3%A7%C3%A3o-urbana-oru-de-campanh%C3%A3-esta%C3%A7%C3%A3o?categoryid=335817

potencial lucrativo. Ensaiou-se nesse período de abandono, ainda que por um breve momento, a celebração do passado industrial através da inventariação de alguns edifícios de interesse patrimonial a serem classificados, como é o caso da Central Termoeléctrica do Freixo, referenciada em 2003 na carta de Patrimônio Arquitetônico do Porto e omitida três anos depois no Plano Diretor da cidade[2].

Ao passo que as leituras históricas para os vestígios industriais não tiveram expressividade e força para se manter, o plano estratégico para o Porto Oriental aponta para intensas transformações impulsionadas por quatro pólos estruturais: (1) o eixo Asprela-Contumil, como atractor de dinâmicas universitárias, de pesquisa e inovação; (2) o Matadouro, como núcleo central para atividades culturais e empresariais e novo selo de mercado da cidade; (3) o terminal de Campanhã, como a maior interface intermodal do Norte e (4) o Parque Oriental, a ser requalificado e ampliado como principal equipamento ecológico e sustentável da zona.

Esses eixos de expansão, conjugados à atratividade da zona ribeirinha, dos assentamentos da Marina e das unidades hoteleiras, são alguns dos catalisadores das mudanças previstas para o Freixo. Identificada como uma área vocacionada para o novo *Ecodistrict*[3] da cidade, a região já sente os silenciosos impactos da especulação imobiliária com a venda de terrenos públicos a agentes privados, nacionais e internacionais, para a implantação de grandes projetos urbanos e de reconversão do edificado existente para fins residenciais e comerciais direcionados a investidores, turistas e estudantes.

O espectro de micronarrativas sobre o abandono

Enquanto as tensões especulativas sobre a zona se intensificam, os vestígios do passado industrial vão se tornando menos legíveis como património e são paulatinamente reclamados pela natureza, ao passo que a latente fragilidade social dos moradores locais se potencia a par das mudanças futuras do território. O abandono — por muitos classificado como irrelevante ou um momento "a-histórico" da paisagem — associado às complexidades e múltiplas temporalidades de ocupação, torna-se objeto de interesse e oportunidade para outros agentes.

2 Estima, C. (2012). *A Central Termoelétrica do Freixo: um processo de requalificação urbana*. (Tese de mestrado integrado, Universidade do Porto). p. 153.

3 Quaternaire Portugal. (2019). p. 98.

Estes agentes, ao olharem para as dinâmicas do espaço do *entre*, imaginam outras leituras e sobreposições contemporâneas para o território, seja na escala do poético, etnográfico e visual ou na escala do urbano. Os agentes culturais, mediante intervenções subtis como pequenas manifestações artísticas[4], plataformas para o pensamento crítico[5] e mapeamentos colectivos[6], ressignificam o abandono tanto como espaço livre para ocupações e performances, quanto como objeto de experimentação situada e relacional de novas leituras sobre as heranças contemporâneas, as dinâmicas urbanas e as outras formas de produzir conhecimento sobre os espaços.

Ao trazerem o Freixo como foco de debates, estas práticas têm contribuído para reinserir essa zona no mapa mental da cidade e tensionar as lógicas de patrimonialização, destruição, turistificação, gentrificação e exclusão que continuam a marcar os planos de desenvolvimento e regeneração urbanos. Esse conjunto de ações curatoriais, artísticas e ativistas sobre o Freixo assinala novas abordagens para "desvendar" ou, até mesmo, complexificar os enigmas e potencialidades do território. Em traços gerais, redefinem um léxico de ação para os espaços complexos da contemporaneidade[7]; expõem as invisibilidades espaciais e sociais sentidas no território; mapeiam o existente e o possível; difundem as micro-histórias que arriscam desaparecer com o avanço dos projetos de modernização do Porto e desvelam os valores, significados e processos — inesperados, indesejados ou inevitáveis —, que orbitam às margens das estruturas e intenções dominantes para esta fração territorial.

4 Algumas instanciações artísticas como as peças teatrais e explorações do Freixo realizadas pelo grupo Circolando do CACE Cultural.

5 Como o curso de cultura e pensamento crítico "Práticas Pós-Nostálgicas / *Post-Nostalgic Knowings*" orientado pelas curadoras e investigadoras Inês Moreira e Aneta Szylak e comissariado pelos Colectivos Pláka e o próprio encontro que contribuiu para a publicação deste livro o *The* Oblique *Think Tank #2 Curating Territorial Conundrums: Heritage, Rubish, Fetich?*.

6 A ser aprofundado na secção "Mapeamento Colectivo do Freixo".

7 Moreira, I. (ed.). (2020). *Post-Nostalgic Knowings*. Porto: Ágora Cultura e Desporto do Porto, E. M./ Galeria Municipal do Porto.

O projeto curatorial "Materialidades Persistentes"

Ainda que falar sobre as potencialidades do deterioro e decadência seja carregado de conflitos e desafios, pois o abandono é fruto da negligência das entidades públicas e com frequência é exponenciado deliberadamente como estratégia para especulação imobiliária e demolição do edificado sobrante, mereceram no Freixo a nossa atenção.

O projeto curatorial "Materialidades Persistentes"[8] consistiu numa investigação alargada para identificar formas alternativas de ler, interpretar, documentar e, potencialmente, intervir em espaços arruinados e entrópicos — aqueles espaços pós-industriais, resquícios de instalações militares, grandes infra-estruturas abandonadas, e outros — que amalgamam complexas dinâmicas carregadas de um passado histórico ao passo que estão sujeitos a tensões e transformações futuras.

Como parte do projeto foram convidados três artistas para documentar as transformações do Freixo na forma de obra artística. Os seus projetos são sensíveis às novas configurações, usos e potencialidades que o presente "acumula" e complexifica desse passado e, ainda que destaquem algo do passado que ainda persiste, não o relembram através de uma cristalização e comemoração saudosista.

Apresentam-se as suas três leituras artísticas contextualizadas numa leitura crítica alargada, que discorrem sobre as dinâmicas complexas que ocorrem no Freixo e, também, sobre as possibilidades que trazem para futuros projetos de intervenção. Estes projetos reenquadram o significado cultural do *entre* do Freixo, seja ao personificar as trajetórias sociais, negligenciadas das narrativas históricas, ou ao identificar novas dinâmicas ecológicas e materiais potenciadas pelas transformações intensas que esta zona da cidade vem sofrendo.

As abordagens são diversas: Bianca Stanea, dá visibilidade ao contexto social e imaterial dos moradores das "ilhas" que, além de serem um conjunto habitacional operário *sui generis* da industrialização do Porto, são espaços com forte intersubjetividade e singularidade que estão suscetíveis às pressões do turismo na cidade. Isabel Castro destaca outro conjunto de ocupantes da região, as plantas classificadas como invasoras, que indicam a relação intrincada entre natureza e cultura presente

8 Duarte, B. (2020). *Potencialidades da ativação curatorial: Central Termoeléctrica do Freixo & Projeto Curatorial: Materialidades Persistentes*. (Tese de mestrado em Estudos Artísticos na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto).

nas novas ecologias que sucedem as paisagens tecnológicas. Por fim, Martín Hernández Molín coleta os vestígios das ruínas da antiga Central Termoeléctrica do Freixo como uma oportunidade para a reconfiguração das biografias materiais do espaço e como matéria-prima para uma nova peça artística.

A Sensibilidade Social

Aqui ninguém fica mal sozinho, de Bianca Stanea, documenta, por meio de uma coleção de memórias audiovisuais, as histórias dos moradores das "ilhas" do Freixo e de outras zonas do Porto. Para além dos estudos historiográficos e de diagnóstico, somos convidados a um registo íntimo e sensível das histórias do espaço pela perspetiva e experiência de seus habitantes, substituindo "estatísticas e números por histórias e rostos"[9]. A artista desenvolve um estudo etnográfico que ultrapassa a relação histórica com as "ilhas", dos operários e da indústria, e retrata as novas memórias, atividades e afectividades que se desenvolvem no presente e que merecem ser reconhecidas e reveladas.

Para contextualizar, é importante notar que as "ilhas" assemelham-se a pequenas aldeias, com habitantes que mantêm fortes laços afectivos com o território[10]. Os singulares assentamentos dos núcleos residenciais, com pequenas unidades habitacionais[11], espaços de convivência e lavadouros públicos, encontram-se escondidos por entre as travessas estreitas do bairro e, como o próprio nome refere, mantêm-se ilhados do contexto urbano, potenciando relações de vizinhança com intenso senso comunitário. Dentre as 957 "ilhas" que ainda persistem na paisagem, as que se localizam no Freixo abrigam desde moradores que migraram há muitos anos de regiões rurais circunvizinhas ao Porto (vindos de Trás-os-Montes, Régua, Lamego, Ovar e Viseu, entre outros) para trabalhar nas indústrias de curtumes, energia, sabão e moinho, a novos habitantes recém-chegados ao país como turistas, estudantes universitários e outros.

9 Texto da artista no panfleto da primeira exposição do seu trabalho no OKNA-Espaço Cultural em 2019, Porto.

10 Ricardo Pinto, J. (2015). "As ilhas do Porto". In *"ilhas" do Porto: Levantamento e Caracterização*, coordenado por Isabel Breda Vázquez e Paulo Conceição. p. 08.

11 Em média 15m² onde estão distribuídas uma sala, cozinha, quarto e, nos casos das habitações já reformadas, um banheiro.





As “ilhas” visitadas por Bianca que, além do Freixo, também visitou a Boavista, Fontainhas e Lapa, passam por processos heterogêneos de transformação e experimentam distintas fases da especulação imobiliária e turística que pressionam a cidade do Porto. Os assentamentos das zonas centrais sofrem com maior intensidade esse fenômeno, sendo reconvertidas para alojamentos locais como um ativo de valor cultural, atrativo como um produto turístico do que é “tradicional” na cidade. Por isso, muitas “ilhas” já foram destruídas ou reconvertidas e seus moradores despejados, direta ou indiretamente pela gentrificação das áreas revitalizadas, e deslocalizados para as zonas ainda mais periféricas da cidade. Com o avanço dos planos de requalificação, estas dinâmicas começam a expandir-se para as zonas limítrofes como o Freixo e, mesmo que lentamente, são sentidas nas transformações e investimentos previstos para o entorno urbano.

O Freixo ainda se encontra numa fase prévia ao *boom* especulativo, o chamado *rent gap*[12], entre processos de desinvestimento e investimento, em que os terrenos desvalorizados pela desindustrialização e deterioração permanecem a preços baixos face aos potenciais lucros futuros da requalificação da zona. Os impactos da gentrificação ainda não são notadamente visíveis, visto que as baixas rendas continuam a

12 Smith, N. (1987). *Gentrification and the Rent Gap. Annals of the Association of American Geographers, 77*(3), 462–465. http://www.jstor.org/stable/2563279 .





Bianca Stanea, registos fotográficos *Aqui ninguém fica mal sozinho*, 2019.

ser praticadas pelos proprietários/senhorios das “ilhas”, em sua maioria de iniciativa privada, e a ser uma oportunidade para os inquilinos. Mas, esta mesma desvalorização tem sido também vantajosa para os diferentes atores imobiliários e empresários, que agora adquirem propriedades desvalorizadas que futuramente irão lucrar com a injecção de investimentos públicos e privados e com as melhorias infra-estruturais da zona, como vimos nos estudos e planos previstos.

Nesta conjuntura de tensões sociais e singularidades, o trabalho de Bianca Stanea consistiu quer na coleta de fotografias do arquivo pessoal dos moradores das “ilhas”, compilados por meio de encontros premeditados com determinadas famílias, quer por registos que foi realizando num conjunto de derivas pelas “ilhas” da cidade. Essas derivas, desprovidas de um roteiro pré-determinado de itinerários e perguntas, propiciaram conversas casuais e registos informais do dia-a-dia dos moradores locais, das suas casas e das vielas compartilhadas pelos vizinhos. Primeiramente, longe do registo invasivo da câmera e com o auxílio de um gravador, capturou os diálogos que teve com os moradores em que contam suas impressões, histórias, as relações com o espaço e com os vizinhos e as festividades que realizam em conjunto. Já com mais familiaridade e confiança, a artista foi convidada a entrar nas casas onde pôde, de maneira espontânea, fotografar as particularidades das casas e os problemas apontados pelos moradores, onde contam sobre o avançado

deterioro e insalubridade, as reformas e adaptações que realizaram ao modelo original das habitações, as festas que fazem junto aos vizinhos, as histórias das famílias e dos afazeres quotidianos, mostram fotos de família, adornos decorativos, singularidades das fachadas, bem como dos espaços comuns. Sempre com muita nostalgia do passado, apreço pela vida simples e incertezas sobre o futuro.

O registo final do projeto compila uma síntese dos testemunhos orais, enquanto as fotografias encapsulam as memórias dos moradores e as deambulações da artista, com recortes rápidos e, às vezes, sem enquadramento, a capturar os encontros imprevistos e detalhes que chamaram atenção pelo caminho. Muitos dos moradores visitados possuem distintas opiniões e expectativas sobre os processos de reabilitação da zona e, em alguns casos, veem o futuro com certo otimismo, seja por estarem a par das decisões ou dos grandes impactos que as transformações do território podem ter em suas vidas.

Aqui ninguém fica mal sozinho, que cita uma frase de uma moradora das "ilhas", foi desenvolvido em relação de proximidade com os moradores desses núcleos habitacionais de singular relevância urbanística e simbólica na cidade, estendendo a sua importância também aos moradores, às novas memórias e histórias que se constroem no espaço ao longo do tempo. Ao dar visibilidade a essas histórias e pessoas que, segundo Jorge Ricardo Pinto, "continuam aí, alojando um número significativo de pessoas, em condições muito díspares, continuando algo esquecidas e sobretudo ocultas"[13], o projeto aponta para a necessidade de um olhar mais sensível e acolhedor das comunidades locais que, para além de números, possuem histórias, laços afectivos com o espaço e são constantemente fragilizadas pelas transformações urbanas governadas pelo interesse privado.

As Novas Ecologias

Desplante, de Isabel Castro, destaca a presença da planta *Cortaderia Selloana*, que reclama e renaturaliza a zona do Freixo. O nome do projeto faz referência à condição audaz e qualidade paradoxal desta nova ecologia que prospera na catástrofe e no abandono com resiliência e renovação, não apesar de, mas precisamente porque essa paisagem se

13 Ricardo Pinto, J. (2015). p. 15.

transformou pelos processos industriais, gerando solos perturbados e instáveis. Ao editar e sobrepor esta planta ruderal[14] a documentos históricos[15], indica suas possibilidades interpretativas tanto como testemunho das dinâmicas geopolíticas históricas da colonização — que explorou e importou essa espécie da América do Sul para o continente europeu e que agora sofre com a colonização biológica inversa e indesejada desta planta no território europeu — quanto dos traços da exploração industrial intensiva sobre a paisagem do Freixo.

Com o nome usual "Ervas de Pampas", esta planta de folhas plumosas, estreitas e compridas é, como o próprio nome sugere, nativa da região pastoral dos pampas na América do Sul (em especial Brasil, Argentina e Uruguai). Estudos indicam que atingiram o território europeu durante o período colonial, quando as plantas femininas foram importadas para a exploração na jardinagem e como adorno para vestuários[16]. Em Portugal, a sua relação está intimamente ligada ao Porto, uma vez que o primeiro registo da presença desta planta na paisagem portuguesa foi identificado em Gondomar e depositado no herbário da cidade[17]. Com o surgimento de suas versões hermafroditas e com rápida capacidade de dispersão, esta planta começou a substituir a vegetação original do território sendo hoje classificada como uma espécie exótica invasora (EEI), que mobiliza esforços transnacionais para o seu controle e erradicação da paisagem urbana europeia[18].

Nem selvagens nem domesticadas, as plantas ruderais surgem como consequência imprevista das paisagens tecnológicas antropogénicas. Devido à justaposição de ambientes contrastantes em um mesmo

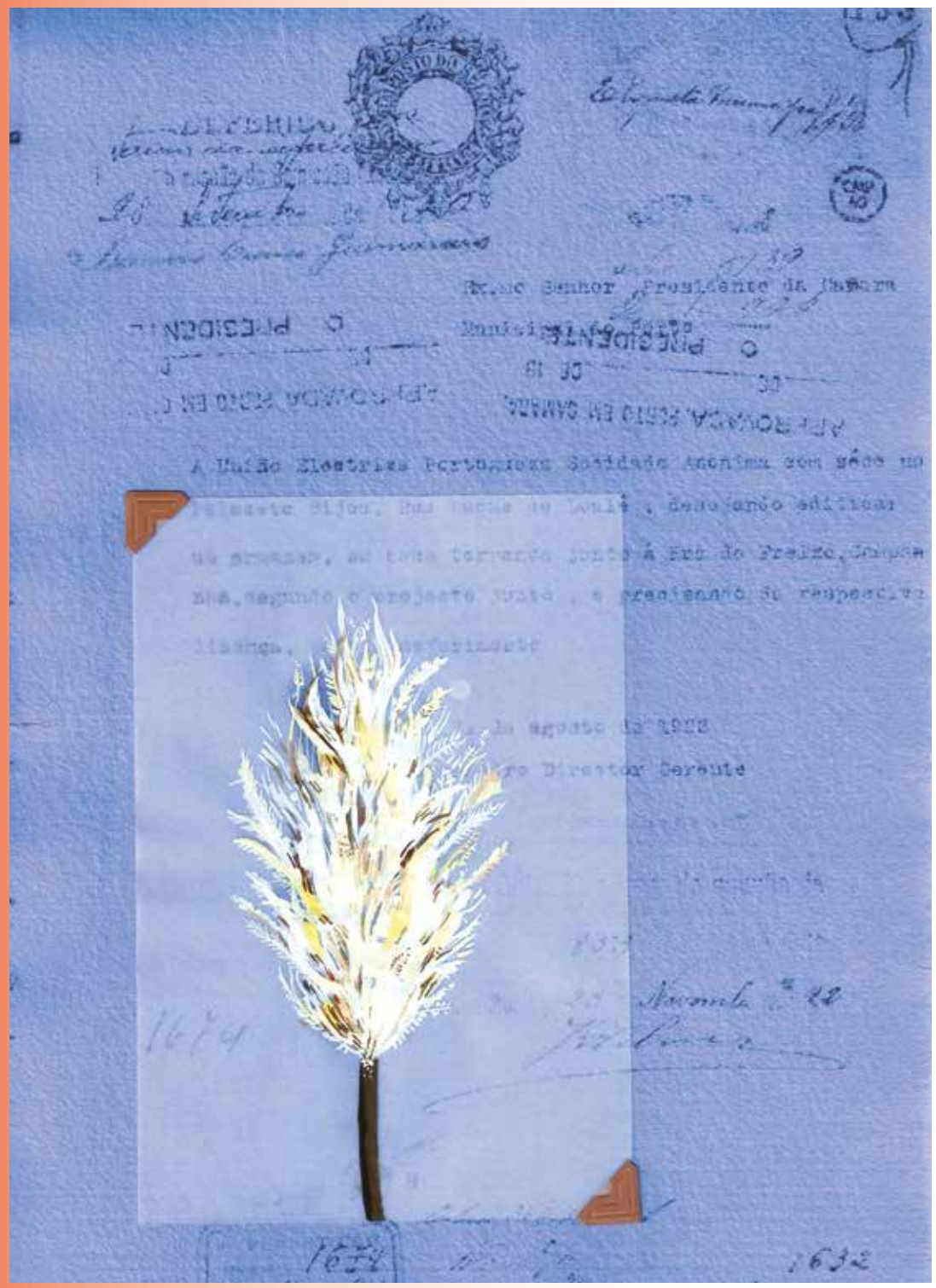
14 Termo usado por ecologistas para descrever plantas que crescem em solos perturbados, derivado do latim *rudus*, "escombros".

15 Os documentos históricos apropriados pela artista são cartas que fazem referência aos projetos arquitectónicos de construção da antiga Central Termoeléctrica do Freixo (Fonte: CMP/AHMP) e, também, às cartas de exploração colonial do século XVI.

16 Nunes, L., Meireles,C., Gomes, C., e Ribeiro, N. (2019). *Historical Development of the Portuguese Forest: The Introduction of Invasive Species. Forests* 10, no. 11: 974. https://doi.org/10.3390/f10110974.

17 LIFE STOP Cortaderia. (2020). Estratégia Transnacional de luta contra a *Cortaderia selloana* no Arco Atlântico. p. 19.

18 Como o projeto LIFE STOP Cortaderia, desenvolvido em Portugal, que é apoiado pelo Instituto Nacional da Conservação da Natureza e das Florestas e pela Comissão Europeia através de um projeto estratégico transnacional, entre Espanha e Portugal, para o combate da *Cortaderia* entre 2018-22.





Isabel Castro, *Desplante* (tríptico de ilustrações), 2020.

ecossistema, desenvolvem-se espontaneamente nos ambientes perturbados e considerados hostis à vida: zonas (pós)industriais, terrenos baldios, rachaduras das calçadas e vãos dos trilhos de trem e das estradas. Com a marca humana agora a penetrar profundamente as ecologias e geologias globais, a distinção entre o patrimônio natural e cultural torna-se cada vez mais complexa. Como referido por Caitlin DeSilvey, as plantas ruderais poderiam ser consideradas um "eco facto" (ecologia + artefacto): *"a relic of other-than-human engagements with matter, climate, weather, and biology"*[19], que dissolve as fronteiras entre natureza e cultura por encapsular as relações instáveis e muitas vezes despercebidas entre a presença humana nos territórios e os agentes não-humanos.

Em debates recentes, tem-se refletido entre ecologistas, filósofos, historiadores e designers uma classificação, ainda que rejeitada por alguns, para as fases de manipulação humana da natureza: primeira (natureza primitiva), segunda (natureza cultivada, agrícola), terceira

19 DeSilvey, C. (2017). *Curated Decay: Heritage beyond Saving*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press. Consultado em 27 janeiro 2020: www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt1kgqvb5. p. 28.

(natureza projetada), quarta[20] (natureza do pós-industrial) e, até mesmo, uma quinta (natureza artificial). Diferentemente da primeira natureza, intocada e pura, da segunda ou terceira, que requerem manutenção humana, e da quinta, que se configura como uma criação humana direta, a quarta natureza é uma herança ecológica que sucede as paisagens tecnológicas, infra-estruturais e urbanas desestabilizadas e abandonadas, a combinar os custos da atividade humana, a falta de manutenção do espaço (deixado ao próprio destino) e o crescimento desordenado e não-domesticado.

As sucessivas ocupações do território que coexistem no Freixo, compõem-se de quatro tipos de natureza, sendo parte delas uma natureza primitiva que, mesmo escassa, permanece intocada e persiste próxima aos canais d'água, em alguns pontos não acessados pela urbanização e núcleos rurais remanescentes; uma natureza cultivada, associada à exploração agrícola de pequena/média escala por pequenos produtores locais; a natureza projetada, dos palacetes, quintas e do Parque Oriental e a quarta, agora a ser reconhecida, dos espaços pós-industriais.

Um olhar renovado para os espaços pós-industriais em abandono e as novas ecologias que ali surgem (sejam elas definidas como ruderais, um eco facto, ou uma quarta natureza) pode oferecer uma ferramenta conceptual produtiva para a prática patrimonial do espaço e para complexificação da vocação ecológica da zona. O trabalho de Isabel ganha particular pertinência no Freixo devido à multiplicidade de ocupações que coexistem no território e pelas expectativas futuras de conversão em um "distrito ecológico". O reconhecimento da hibridez e heterocronia como premissas que definem o território do Freixo, com suas múltiplas "naturezas" coexistentes, poderia potenciar novas abordagens à cultura material da zona mais alinhadas às condições contemporâneas, que ressignificassem as narrativas históricas tanto dos vestígios industriais quanto do patrimônio ecológico.

Parece vital pensar nessas paisagens através de uma estratégia de ecologia de reconciliação[21], como propõe DeSilvey, onde atos de reconciliação cultural, social e ecológica com os ecossistemas dominados e

20 Kowarik, I. (2005). "Wild urban woodlands: Towards a conceptual framework", in *Wild Urban Woodlands, ed. I. Kowarik, and S. Körner.* (pp. 1–32). *New perspectives for urban forestry,* Berlin: Springer.

21 DeSilvey, C. (2017). p. 90.

interferidos pelos humanos poderiam substituir a erradicação e remediação das novas ecologias que florescem como danos a serem reparados. Essa perspetiva poderia nos confrontar com a incerteza e a mudança como condições intrínsecas às histórias e memórias humanas e não humanas, no entrelaçamento dos elementos destrutivos deixados pela exploração industrial dos territórios com a(s) natureza(s) que a sucedem.

A Persistência Material

Sín Título, de Martín Hernández Molín, compõe um registo dos vestígios encontrados nas ruínas da antiga Central Termoeléctrica do Freixo durante uma deambulação do artista pela zona. Essa materialidade residual, desintegrada e deteriorada é ponto de interesse para configurar novas composições estéticas e perspetivas sobre o ciclo da matéria[22] e sobre uma noção expandida do objeto histórico. Os fragmentos encontrados estão carregados de tatilidade e crueza, encarnam distintas narrativas precedentes e transmitem os significados e estratos da vida utilitária, biológica e química da matéria, através do seu descarte e destruição. Configuram-se como evidências, vestígios ou resíduos de valores e usos passados tanto de objetos como de arquitecturas.

Os objetos rejeitados da cultura material — que variam desde a poeira, rasgos de tinta, móveis, terra, caixas de papel, lonas, até fragmentos de edifícios — são acumulados pelo artista através de um mapeio involuntário e intuitivo, que contrapõe a seleção intencional de objetos histórica e esteticamente valiosos, como no caso da arqueologia, e estima as microhistórias e estéticas que lhes contém. Antes usados como ponto de partida para a experimentação dos limites entre pintura e escultura ou como elemento pictórico, agora deixam de ser apenas substratos para sua produção artística e desdobram-se num exercício de "persistência experimental" dos detritos da antiga Central Termoeléctrica do Freixo, outrora principal tema de debates sobre o património industrial da cidade, como um novo artefacto: uma obra de arte.

Os *objets trouvés* transformam-se numa composição que constitui uma nova fase de existência da matéria, que teve biografias anteriores, como terra, clínquer, calcário, água, depois argila e cimento e, ainda, tijolo e concreto, e posteriores, como parte da condição entrópica das

22 Molín, M. (2020), "Resíduo", in Inês Moreira (Ed.), *Post-Nostalgic Knowings.* Porto: Ágora Cultura e Desporto do Porto, E. M. / Galeria Municipal do Porto. p. 72.



Martín Hernández Molín, detalhe de *Sín Título* (técnica mista), 2020.

ruínas da Central, deixadas ao seu próprio destino. A peça final encapsula as biografias de formação, consumo e transformação da matéria que precedem a forma supostamente coesa do antigo edifício histórico, como telhados, paredes, vigas e pilares, bem como contém as narrativas do seu desmantelamento, desindustrialização, usos informais, ações do tempo e da poluição que decorreram no espaço.

O projeto do artista aproxima-se ao conceito de "persistência" proposto por Tim Ingold que, segundo uma perspetiva da arqueologia contemporânea, considera a cultura material como composta *"not of finished entities [...] but of processes that are continuously carrying on, and of forms as the more or less durable envelopes or crystallisations of these processes"*[23]. Assim, artefactos e arquitecturas não são constituídas pela unificação de forma e substância, mas são arranjos temporários de matéria, dinâmicos e em contínuos processos de mudança. As cristalizações formais seriam apenas fases de transformação do fluxo dos materiais que as compõem, persistindo parte da sua essência e história nas distintas configurações que adquire. Na obra *Sín Título*, a memória material da Central deslocaliza-se da sua existência fixa em uma forma física e continua a transformar-se num contínuo devir material, agora em parte compondo a obra do artista.

23 Ingold, T. (2012). *No more ancient; no more human: The future past of archaeology and anthropology,* in D. Shankland (Ed.), *Archaeology and Anthropology: Past, Present and Future* (pp. 77-89). Berg Publishers. p. 163.

O projeto se alinha a uma leitura tangencial proposta por Jes Wienberg aos binômios da preservação e destruição: a "desmontagem criativa"[24]. Enquanto Wienberg está primariamente interessado na aplicação deste método experimental como uma alternativa à cultura material que sofre com as ameaças naturais na costa norte da Dinamarca, sua proposta parece útil para indicar novas abordagens também aos vestígios pós-industriais[25]. Através da desmontagem intencional e supervisionada da cultura material para ser reutilizada em novos contextos e construções, o arqueólogo assinala que outras narrativas e novos valores podem ser dados às heranças contemporâneas ameaçadas ou em desaparecimento. Ainda que os restos e rastos do passado da Central tenham sido "desmontados" involuntária e espontaneamente pelo seu abandono, *Sín Título* os reconfigura no campo da cultura contemporânea fazendo-os persistir de maneira mais ou menos legível numa nova peça artística. Ao sugerir uma ferramenta visual e material, a peça artística aponta para alternativas de leitura e uso dos vestígios pós-industriais que, fragmentados, podem ser incorporados em novos projetos ou, como aponta Lowenthal, podem ser conservados em sua condição fragmentada sugerindo novas relações com o passado:

> "Fragments surpass wholes in joining the past dynamically with the present. [...] In thus engaging the viewer's imagination, fragments activate myriad connections between what is and what was." [26]

24 Wienberg, J. (2014). *Four churches and a lighthouse – preservation, "creative dismantling" or destruction. Danish Journal of Archaeology, 3*(1), 68-75. https://doi.org/10.1080/21662282.2013.910366.

25 Jes Wienberg cita, ainda que indiretamente, a desmontagem criativa também como um método em potencial para os espaços pós-industriais em alternativa à museificação ou estetização das ruínas destes espaços. Ibid, p. 70.

26 Lowenthal, D. (1989). Material Preservation and Its Alternatives. Perspecta, 25, 67–77. https://doi.org/10.2307/1567139. p. 72.



Registo da antiga Central Termoelétrica do Freixo em ruínas, realizado por Beatriz Duarte na visita ao espaço com o artista

Caminhos futuros

Por entre as macronarrativas dos grandes planos que moldam o futuro do Freixo, um espectro de outros usos e micro-histórias são fomentadas, construídas e desveladas por iniciativas culturais, artísticas e sociais. Essas micronarrativas surgem espontaneamente, ressignificando e moldando o território muito antes de qualquer empreendimento ser estabelecido. No entanto, na contemporaneidade o crescimento das cidades é altamente regulamentado e desenhado por interesses dominantes que impedem um desenvolvimento urbano onde as micronarrativas sejam consideradas ou priorizadas.

Ainda que no momento desta publicação as abordagens artísticas sobre o território sejam subtis e com pouca força na prática efetiva de transformação da realidade, podem funcionar como motores de mudança operativos na reestruturação urbana ao voltarem o olhar para

espaços esquecidos e estabelecerem núcleos coletivos de discussão e especulação. Também contribuem, por meio de especulações e intervenções, *in situ* ou distanciadas, para compor distintas leituras sobre o passado, presente e futuro da zona e reconhecerem as distintas potencialidades, comunidades locais (humanas e não-humanas) e materialidades existentes no espaço, difundindo-as.

Seja a documentar o que existe ou a indicar como os "enigmas territoriais" podem ser abordados e lidos em sua complexidade, com os personagens, histórias, interesses, materialidades, naturezas as mais diversas, o delineamento e contextualização dos projetos artísticos integrados à investigação "Materialidades Persistentes" aqui propostos procurou explicitar as múltiplas camadas de leitura do Freixo e apontar novas perspetivas sociais, ecológicas ou materiais para as dinâmicas atuais do território. Resta saber como o Freixo será daqui há 10 anos, se tudo o que foi aqui registado será apenas uma memória do que já lá não estará ou se algo desse presente ainda persistirá na paisagem... • 2022

Nota: Investigação com o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e da República Portuguesa/ Ministério Ciência, Tecnologia e Ensino Superior através do projeto de Doutoramento de Beatriz Guimarães Duarte — Heranças Contemporâneas Ressignificadas: estratégias de curadoria situada e mediação artística de fragmentos de passados recentes — com a referência SFRH/BD/04620/2021.

3.

MAPEAMENTO COLECTIVO DO FREIXO



The *Oblique* Think Tank #2,
Ateneu Comercial do Porto
Fotografias: Thiago Liberdade, 2020

MAPEAMENTO COLECTIVO DO FREIXO

Texto e coordenação: Beatriz Duarte

Participantes: Almudena Martín, Ana Carvalhosa, Ana Lino, Beatriz Takahashi, Bernardo, Cláudia Figueiredo, Flora Paim, Luís, Maria da Luz Sampaio, Mariana Morais, Martín Hernández Molín, Maximino, Michael Aragão, Miguel Costa, Patrícia Coelho, Pedro Cunha, Pedro Figueiredo, Sérgio Pereira, Susana Medina.

A sobreposição de infraestruturas viárias e a intensa industrialização, iniciada na década de 60 do século XIX, delineou a conjuntura actual da área do Freixo: um tecido urbano alheio ao restante da cidade e um edificado marcado por construções industriais desativadas e residenciais precárias, tornando-a tópico de desinteresse até recentemente. A par da opacidade dos projetos de regeneração urbana, intensificadora dos processos de exclusão, também a pressão imobiliária crescente na cidade turística — que catalisa transformações em larga escala, aumenta vertiginosamente o valor da terra, arrasa o património industrial sem precedentes e entre outros efeitos — aponta para alterações severas desta zona expectante da cidade e desenha o seu futuro. Estas decisões, dominadas por agentes públicos e privados, instauram mudanças no contexto urbano provocadas por especulações históricas e econômicas sobre sua condição, a que os cidadãos se veem impelidos a se adaptar.

É neste contexto que o *workshop* de Mapeamento Colectivo[1] levantou questões pertinentes para dar visibilidade ao Freixo como um tema de inquietação comum, ao somar as pesquisas e práticas sobre paisagens instáveis, partilhadas nos dois primeiros dias do encontro, às diferentes perspectivas e campos disciplinares dos participantes. Tendo o mapeamento coletivo como recurso (ou pretexto) criou-se uma arena compartilhada e intersubjetiva de diálogo entre os interessados em conjecturar alternativas de intervenção neste território intrincado. Pensar na configuração da cidade, seus desdobramentos e as várias camadas materiais, imateriais e espaço-temporais, por vezes conflitantes e coexistentes, é

1 O *workshop* de mapeamento colectivo do Freixo, realizado no âmbito da programação do The *Oblique* Think Tank #2, pretendeu refletir e experimentar coletivamente sobre as potencialidades, desafios e futuros desta zona Oriental do Porto.

uma oportunidade para infiltrar no ordenamento prescrito para o espaço urbano e desencadear novas abordagens de intervenção prática no local.

A prática do mapeamento coletivo tem sido incipiente nos campos do urbanismo tático, da arquitetura e da arte-ativista na produção de leituras críticas e investigativas sobre os territórios. Coletivos independentes como os Iconoclasistas (Argentina), o Bureau d'Etudes (França), o extinto Hackitectura (Espanha) e outros, ajudaram a difundir o poder das ferramentas cartográficas como dispositivo de ruptura às leituras hegemônicas, expandir seu alcance e democratizar o acesso à informação. O uso do mapeamento enquanto prática comum implica o binômio da *inventariação* e *invenção* do registro dum espaço, ao assumir que mais do que um meio de representação objetiva e fidedigna, os mapas reproduzem — e ajudam a produzir — realidades. Negociar, relatar, registrar, conceituar e criar são alguns dos atos empreendidos na produção de conhecimento a ser projetado num mapa base ou folha em branco (com auxílio de recursos gráficos) que, posteriormente, devem ser acessíveis para que outras pessoas possam usá-lo. Deste modo, além da construção das contra-cartografias ser conjunta entre diferentes sujeitos, seu contributo "final" também deve ser disponível para uma retomada por outros agentes ou em outras circunstâncias para que sejam editadas, modificadas e replicadas como um código aberto.

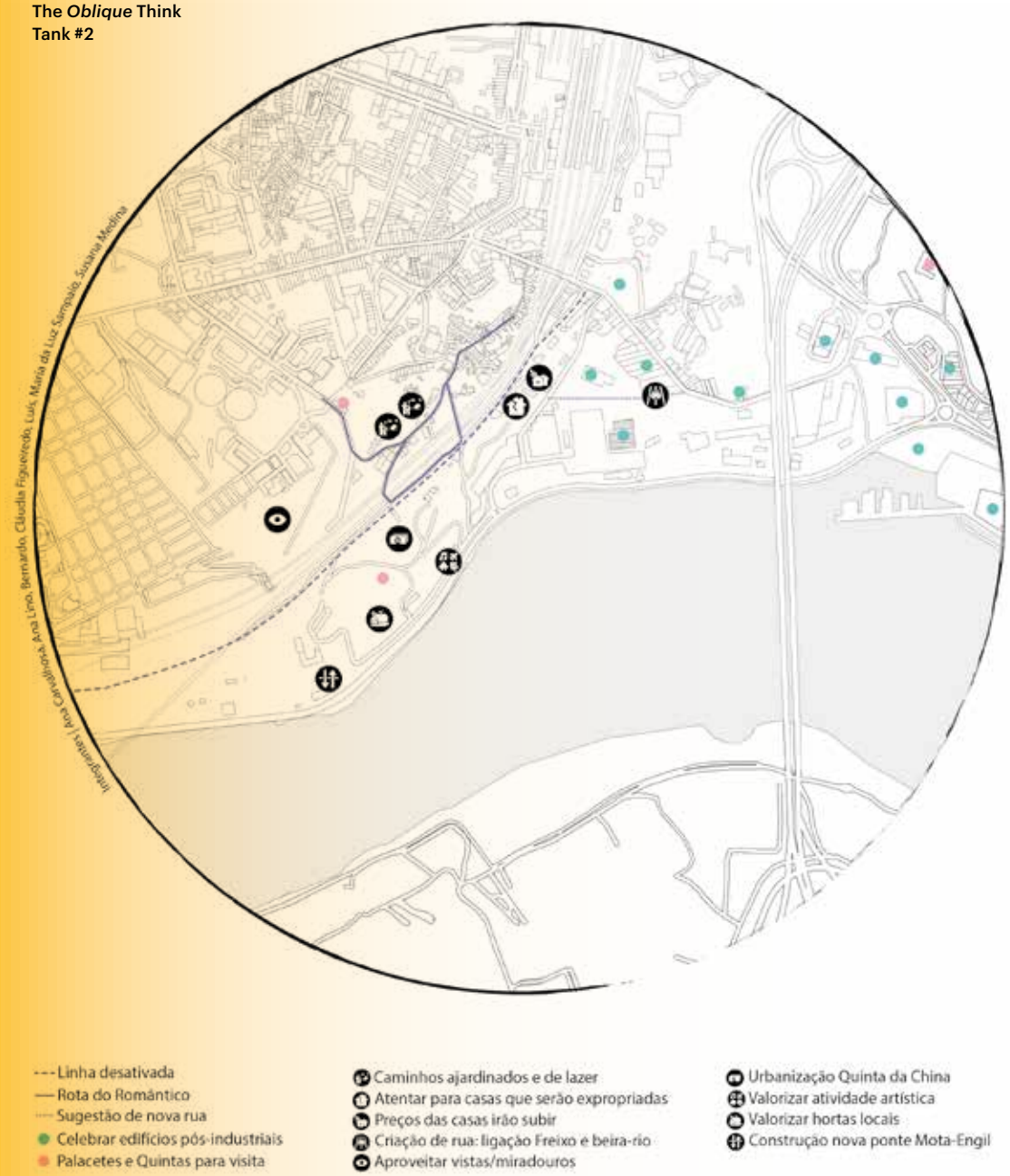
O processo de cartografia coletiva do Freixo testou esse dispositivo e consistiu em dois momentos complementares: uma análise territorial e a construção de mapas-síntese das propostas. Primeiramente, os grupos foram confrontados com o desafio de articular os fatores internos e externos que atuam no espaço, fragmentados em potencialidades, fragilidades, oportunidades e ameaças identificadas. Estas pautas foram distribuídas num documento em papel A3 que sistematizava questões à semelhança de um quadro de planejamento estratégico e rígido. Foi dada aos participantes a possibilidade de não seguir este guião, caso os grupos considerassem necessário, ou o conflito de perspectivas sobre um mesmo tema se manifestasse. Curiosamente, a rigidez do modelo promoveu a faísca para o debate e propiciou uma alegoria à estrutura das cidades e ao próprio evento de mapeamento, uma vez que os primeiros comentários dos participantes focaram-se na inadequação de uma proposta de um modelo metódico para abordar dilemas voláteis e oblíquos. Após a agitação inicial, as conversas entre os participantes

perseguiam diferentes perspectivas e elencavam as tensões, ambiguidades e recursos espaciais presentes no Freixo.

Os três diagnósticos compilados foram, posteriormente, apresentados e discutidos coletivamente e teceram um entendimento crítico e compartilhado do espaço fulcral para o desenvolvimento da segunda etapa do *workshop*. A construção dos mapas-síntese teve a finalidade de condensar esquematicamente as estratégias e táticas, levantadas por cada grupo, de apropriação futura desta porção da cidade. A discussão foi dinamizada com o amparo de perguntas disparadoras, recursos visuais (ferramentas cartográficas, dispositivos gráficos, ícones) e esquemas, para incorporar uma dimensão estética e gráfica ao trabalho. Os ícones do material de apoio não possuíam um sentido pré-estabelecido, pelo que os grupos foram convidados a delinear suas próprias definições ou inventar novas simbologias.

Os três mapas-síntese resultantes são instrumentos de construção do conhecimento sobre a área, facilmente identificáveis e de acesso disponível para uma retomada por outros agentes na organização e elaboração de gestos emancipatórios e ativos. Ao considerar a conjuntura econômica e social atual e usufruir dos recursos existentes no Freixo, indicou-se uma atuação conjunta dos agentes culturais, privados e públicos como força motriz para mudança. As propostas se associam a preocupações específicas dos membros de cada grupo e apontam sugestões diversas de atuação, que vão desde soluções pragmáticas às mais abstratas, tocando em temas como turismo, herança patrimonial, cultura, acessibilidade, cidadania e permeabilidade. • 2020

Representação infográfica do mapa produzido pelo Grupo 01 no The *Oblique* Think Tank #2



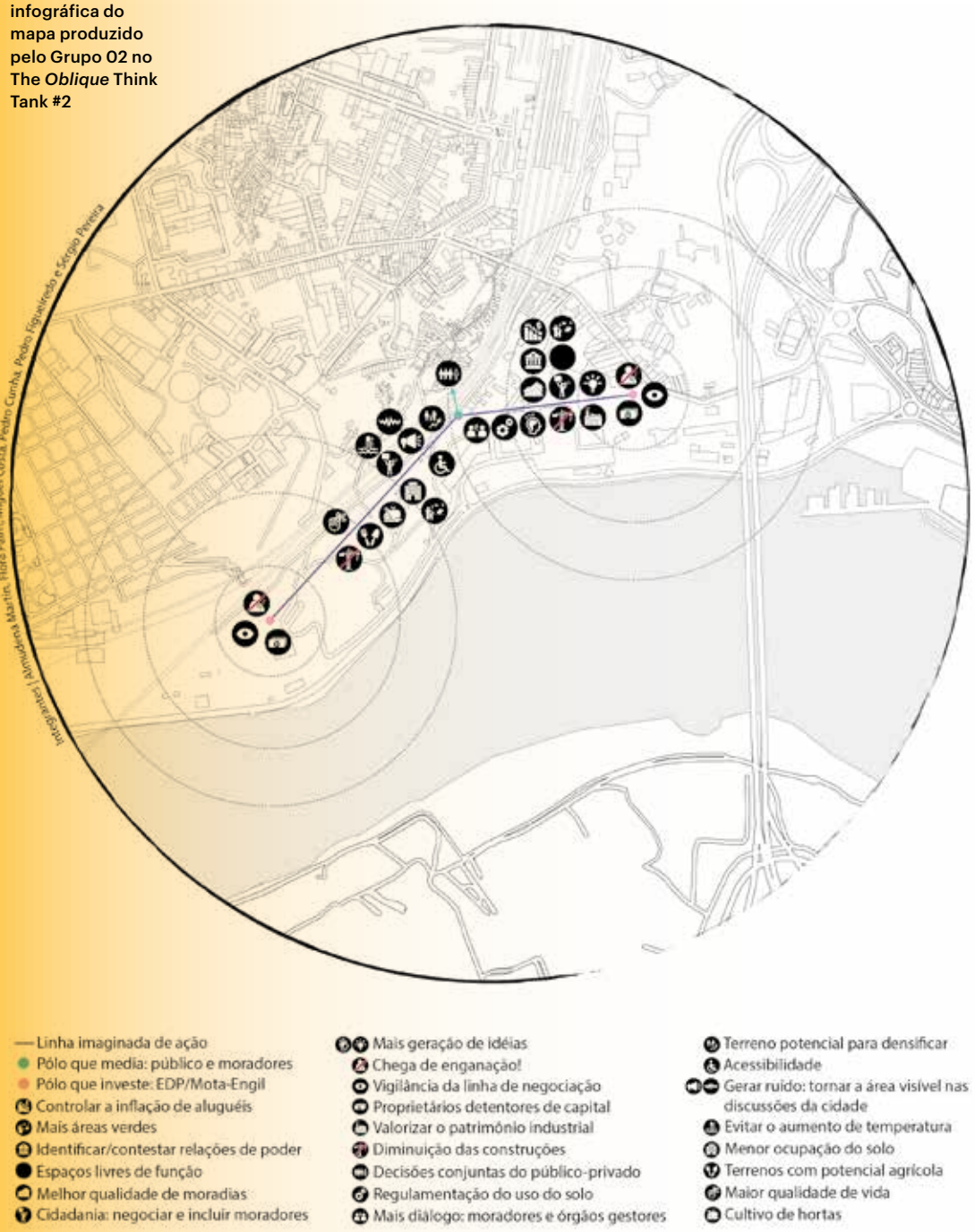
Grupo #1: O palimpsesto histórico
Ana Carvalhosa, Ana Lino, Bernardo, Cláudia Figueiredo, Luís, Maria da Luz Sampaio, Susana Medina

Este mapa identifica um aspecto da cidade contra o qual se tenta sempre lutar: o turismo e a gentrificação resultante. Através de um olhar situado, uma vez que grande parte dos integrantes do grupo conhecem a região do Freixo visceralmente e como objeto de pesquisa, propõe-se visualizar o turismo por um prisma positivo. A celebração do caráter híbrido dessa paisagem no presente antevê que as camadas de uso coexistentes na zona poderiam narrar anos de história e transformação espacial. A intensa presença de unidades fabris inativas ou ainda em funcionamento, conjugadas às tradicionais construções de bairros sociais, as ilhas, em contraste às extensas quintas e hortas locais atrairiam, segundo o grupo, os visitantes da cidade na busca por suas narrativas sobrepostas.

Desse modo, o enaltecimento e preservação material dos edifícios pós-industriais de maior valor estético e espetacular (a Central Termoeléctrica do Freixo e a antiga fábrica da Companhia de Moagens Harmonia) é basilar para esta proposta. A par disto, indica-se o estabelecimento de uma rota turístico-cultural, similar às rotas do românico, que interligue este patrimônio industrial a outros edifícios e remanescentes históricos: a casa de Aurélio da Paz dos Reis, importante floricultor e fotógrafo português; as zonas de estufas, hortas e quintas do período rural, pertencentes à importante burguesia industrial e comercial da cidade; e os túneis e linhas férreas desativadas da região, cruciais no escoamento de mercadorias e transporte de passageiros antes da construção do terminal de Campanhã.

A nível de interconectividade viária, o grupo chama atenção para os impactos e alterações na paisagem esperados pela construção duma ponte, anunciada em 2018, que conectará a cota baixa as margens do Porto e de Gaia. Para maior conectividade interna do miolo de quarteirão, o grupo propõe a retomada da antiga rua, que atravessa o terreno das ruínas da Central Termoeléctrica do Freixo. Esta via serviria para desafogar parte da sobrecarga viária da Rua do Freixo pelo acesso direto entre a Estrada da Circunvalação e o CACE Cultural e a margem do Douro. Estas propostas buscam contrapor as fragilidades da região, como o alto índice de indústrias abandonadas, a fragmentação do tecido urbano e a falta de espaços de convívio, utilizando estes recursos como táticas turísticas.

Representação infográfica do mapa produzido pelo Grupo 02 no The *Oblique* Think Tank #2



Grupo #2: Os privados como agentes comprometidos
Almudena Martín, Flora Paim, Miguel Costa, Pedro Cunha, Pedro Figueiredo e Sérgio Pereira

Como modelo de colaboração, ao identificar a presença de duas imponentes empresas instaladas nesta zona territorial, a Mota-Engil e a EDP, o grupo propõe tirar partido do poder financeiro e da influência destes pólos investidores como um potencial para alavancar mudanças no Freixo. Ao longo de uma linha imaginária, os agentes privados e o setor público atuariam de maneira corresponsável, negociada e transparente. Isto é, a EDP e a Mota-Engil, ou os investidores que lhes sucedam na posse da propriedade e terrenos, se comprometeriam a ancorar uma participação no investimento de capital financeiro, enquanto o setor público, representado pela Câmara Municipal, tensionaria este fio condutor ao regular e mediar os interesses e carências da população local e destas empresas. A clareza deste acordo pressupõe expor as intenções e ações dos atores no espaço, sem reiterar a hegemonia do setor privado, e democratizar a participação dos cidadãos nas decisões.

As ambiguidades do espaço e a divergência de opiniões ficam evidentes na esquematização e investigação deste grupo sobre o território. O tecido fragmentado por espaços vazios, a sobreposição de infraestruturas e o terreno acidentado da encosta do Freixo se apresentam com certa dubiedade, identificados como atributos potencialmente positivos ou negativos, se bem utilizados. As fragilidades locais são vistas como pontos estratégicos no aumento da qualidade de vida da região e catalizadores da ocupação: a topografia acidentada é considerada vantajosa para a exposição solar, o enclausuramento de redes viárias como potência de conectividade e os espaços vazios como prolíferos para novos usos ou livres duma funcionalidade. Conjugado a isto, os terrenos férteis para a prática agrícola e a alta densidade de edifícios pós-industriais abrem a oportunidade para uma dinâmica interna de uso consciente das terras, para a valorização do patrimônio industrial e fomento da cultura. Uma proposta central é dinamizar a região com uma ebulição cultural, similar a uma proposta já existente no Porto, o STOP, que reúne em um antigo centro comercial abandonado uma incubadora de grupos de música e criação distintos.

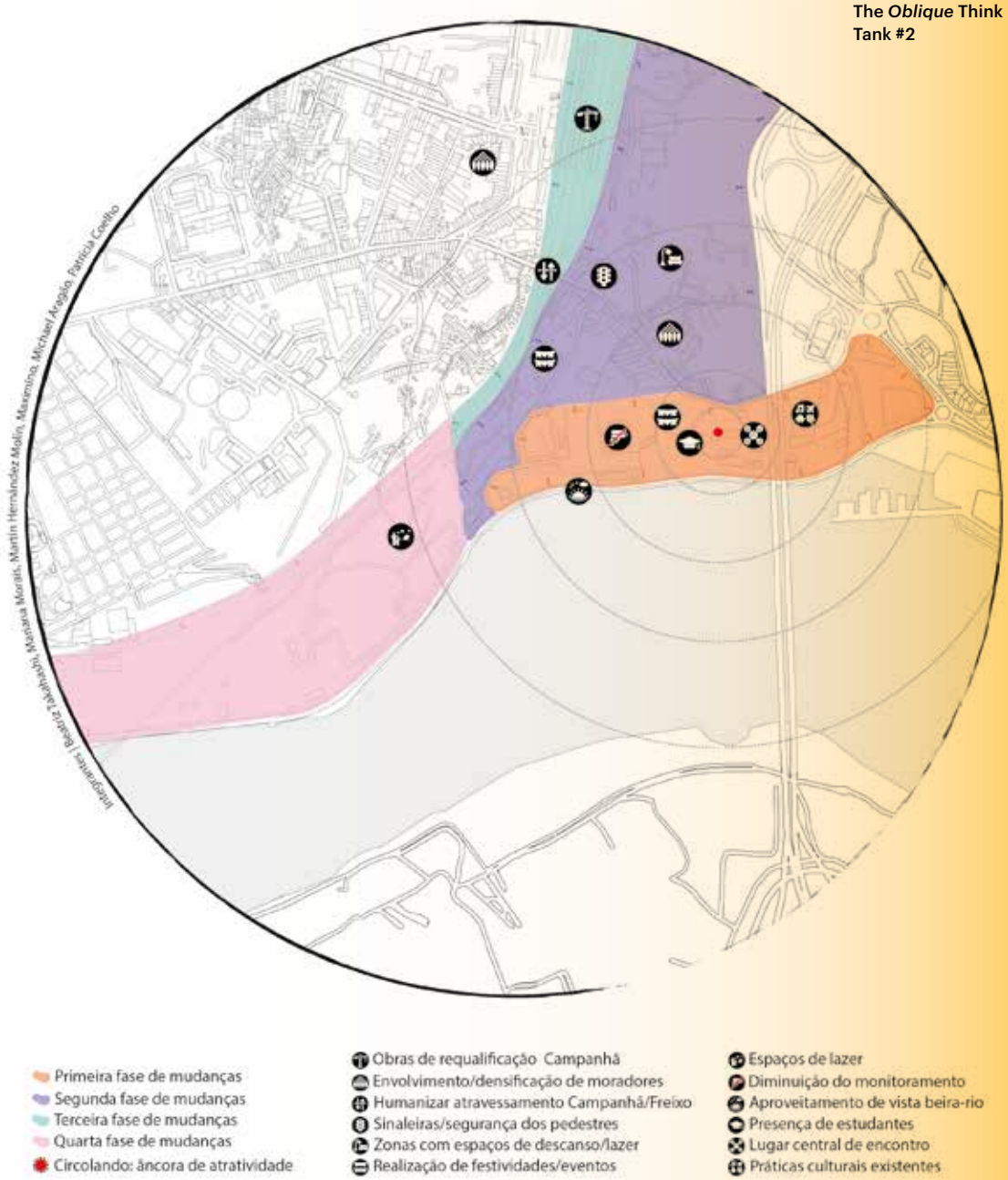
Ao longo da linha de negociação também é proposto um conjunto de ações que variam desde questões pragmáticas, como a densificação

construtiva de algumas áreas e o amortecimento da ocupação do solo em outras, a melhoria da conectividade interna e proteção de áreas verdes até à garantia da acessibilidade e inclusão de uma agenda cidadã de discussão com a negociação e a profusão das vocações e histórias do bairro. Caso algumas destas alterações fossem instauradas, o grupo prevê a necessidade de medidas de regulamentação dos preços das moradias e aluguéis, a constante vigilância e mediação do poder público entre as empresas privadas e os indivíduos.

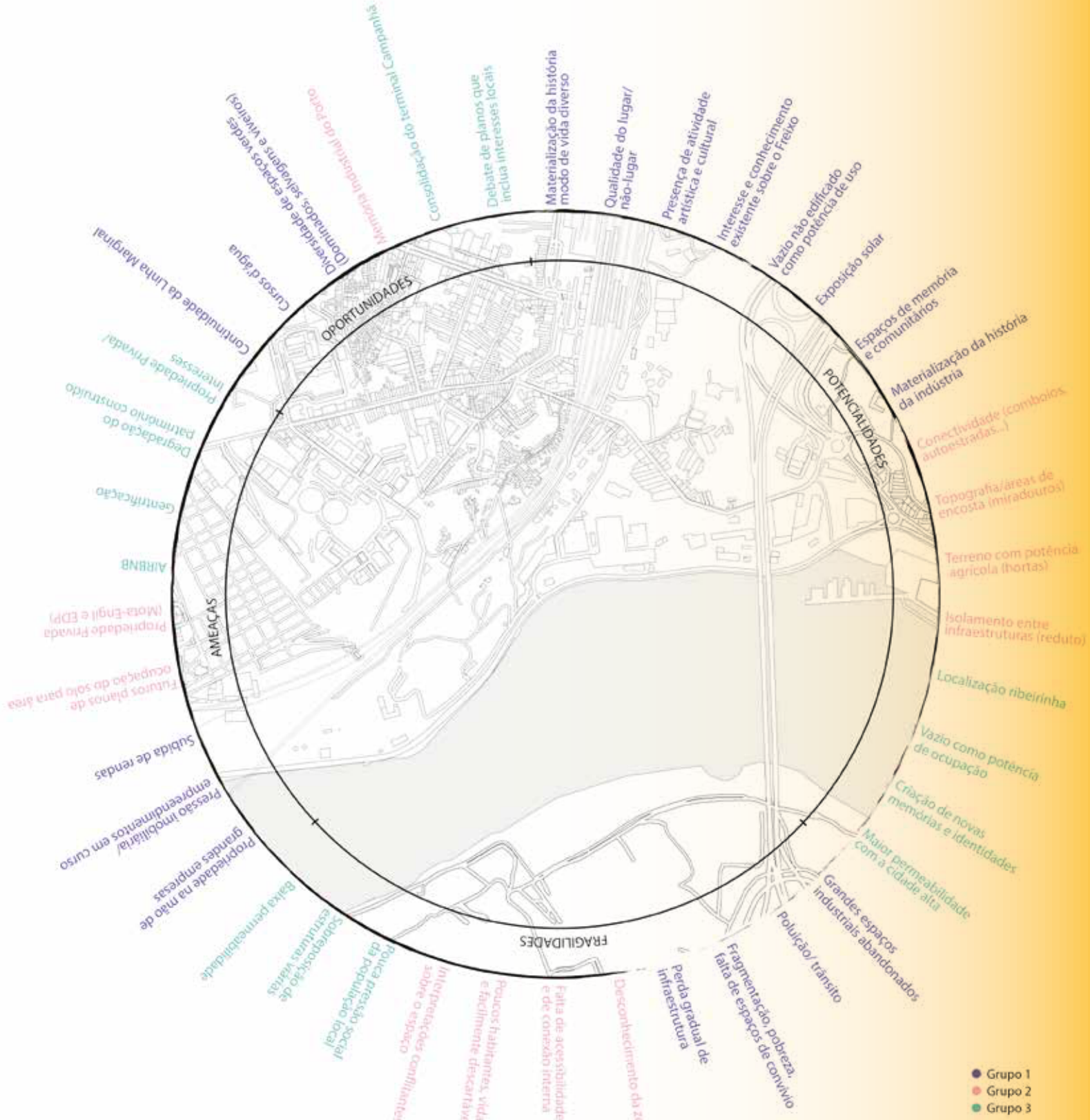
Grupo #3: O nó cultural e sua vivacidade
Beatriz Takahashi, Mariana Morais, Martín Hernández Molín, Maximino, Michael Aragão, Patrícia Coelho

A partir de um exercício de imaginação e especulação sobre possíveis cenários pós-apocalípticos, a conjuntura atual do território é analisada como testemunha de eventos passados colapsados em ruínas e nas habitações operárias precárias (as ilhas). Assente numa abordagem de valorização do que ainda resta de vívido e efervescente neste cenário, as práticas culturais desenvolvidas pelo grupo Circolando são vistas como importante âncora de crescimento e melhoria da zona. A proposta se alastra pela região seguindo um modelo *bottom-up*, com cadeias horizontalizadas de ação e pensada em fases graduais de implementação. Partindo do CACE Cultural (onde o Circolando tem hoje suas salas e oficinas de criação) as etapas de intervenção se expandem para o entorno até, eventualmente, atingir a área delimitada pelas rodovias e linhas férreas. O CACE Cultural atuaria, portanto, como recurso interno de atratividade, um núcleo cultural e de resistência. No viés externo, o grupo tira partido da condição atual enigmática e esquecida da região, de baixos valores de arrendamento habitacional, como força centrípeta. Os estudantes internacionais em mobilidade acadêmica, cujo número tem crescido vertiginosamente na cidade, os artistas e agentes culturais se veriam seduzidos por espaços de moradia e ateliê rentáveis e migrariam para o bairro, aumentando a densidade populacional e reativando a agitação artística. A nova realidade seria um centro de cultura, criação e programações alternativas, com feiras e mercados criativos, que coexistiriam com a manutenção das infra-estruturas atuais, sem investimentos radicais ou alterações higienizadoras. • 2019

Representação infográfica do mapa produzido pelo Grupo 03 no The *Oblique* Think Tank #2



Representação infográfica das análises territoriais realizadas pelos três grupos.



CURADORIA DE ENIGMAS CURATORIAIS
+ INCURSÃO AO PORTO ORIENTAL

EDIÇÃO
Inês Moreira [IHA-NOVA/FCSH e Lab2PT/UM]

COMISSÃO CIENTÍFICA
Inês Moreira [Lab2PT e IHA-NOVA/FCSH]
Maria Rita Pais [Lusófona]
Miguel Costa [I2ADS]

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Beatriz Duarte [I2ADS]

ORGANIZAÇÃO
Cluster Curating the Contemporary: on Architectures, Territories and Networks
thespatialcluster.wordpress.com

AUTORES
Aneta Szylak, Beatriz Duarte, Bernardo Jefferson de Oliveira, Bianca Stanea, Carmen Estima, Daniela Brasil, Edwin Bendyk, Elena Lacruz, Flora Paim, Inês Moreira, Joana Rafael, Jorge Ricardo Pinto, Juliana Prochnow dos Anjos, Luís Santiago Baptista, Luís Seixas, Maria da Luz Sampaio, Maria Rita Pais, Mário Caeiro, Miguel Costa, Orlando Vieira Francisco, Patrícia Azevedo Santos, Patrícia Coelho, Pedro Figueiredo, Teresa Alves, Verona Campos Segantini.

MAPEAMENTO (participantes)
Almudena Martín, Ana Carvalhosa, Ana Lino, Beatriz Takahashi, Bernardo, Bianca Stanea, Cláudia Figueiredo, Flora Paim, Luís, Maria da Luz Sampaio, Mariana Morais, Martín Hernández Molín, Maximino, Michael Aragão, Miguel Costa, Patrícia Coelho, Pedro Cunha, Pedro Figueiredo, Sérgio Pereira, Susana Medina.

TRADUÇÃO ENG-PT
Gisela Leal

REVISÃO
Beatriz Duarte, Gisela Leal

DESIGN GRÁFICO
Joana & Mariana

DESENHO DA CAPA
Pastiche, Patrícia Azevedo Santos, 2020

FOTOGRAFIA TOTT
Thiago Liberdade

EDITORA
Parábola Crítica, Associação Cultural

ISBN
978-989-33-3204-7

DEPÓSITO LEGAL
498508/22

IMPRESSÃO E ACABAMENTO
Gráfica Maiadouro

Tiragem 200

Respeitamos as grafias dos autores convidados, incluindo aquelas de Portugal e do Brasil, com e sem acordo ortográfico. Respeitamos os formatos de cada autor.

A Parábola Crítica Associação Cultural obteve o apoio financeiro para a publicação através do Garantir Cultura / Fundo de Fomento Cultural da República Portuguesa, Ministério da Cultura.

A edição e coordenação do livro obtiveram apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia da República Portuguesa, Ministério Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, através de dois projectos: a Bolsa Individual de Pós-Doutoramento atribuída ao projecto de Inês Moreira, "Curadoria para a Revitalização de Edifícios - Intervir em Espaços Pós-Industriais" (referência SFRH/BPD/109954/2015), acolhida pelo Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, e também através da Bolsa Individual de Doutoramento atribuída ao projecto de Beatriz Duarte, "Heranças Contemporâneas Ressignificadas: estratégias de curadoria situada e mediação artística de fragmentos de passados recentes" (referência SFRH/BD/04620/2021), acolhida pelo i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade.

Agradecemos aos nossos financiadores.

APOIOS
Fundo de Fomento Cultural / MC
FCT

Parábola Crítica

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

REPÚBLICA PORTUGUESA
CULTURA

CURADORIA DE ENIGMAS TERRITORIAIS + INCURSÕES AO PORTO ORIENTAL

Aneta Szylak, Beatriz Duarte, Bernardo Jefferson de Oliveira, Bianca Stanea, Carmen Estima, Daniela Brasil, Edwin Bendyk, Elena Lacruz, Flora Paim, Inês Moreira, Joana Rafael, Jorge Ricardo Pinto, Juliana Prochnow dos Anjos, Luís Santiago Baptista, Luís Seixas, Maria da Luz Sampaio, Maria Rita Pais, Mário Caeiro, Miguel Costa, Orlando Vieira Francisco, Patrícia Azevedo Santos, Patrícia Coelho, Pedro Figueiredo, Teresa Alves, Verona Campos Segantini



Gabriela Vaz-Pinheiro (ed.)

MODOS DE (CO) EXISTÊNCIA

espaço confinado, condição global, resistência

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

i2ADS.

Modos de (co)existência,
espaço confinado,
condição global,
resistência

Modes of (co)existence,
confined space,
global condition,
resistance

COORDENAÇÃO EDITORIAL:
Gabriela Vaz-Pinheiro

TEXTOS:
Aurora dos Campos
Beatriz Duarte & Inês Moreira
Clarisse Coelho Pinto
Federico L. Silvestre
Gabriela Vaz-Pinheiro
Holga Méndez Fernández
Jorge Marques
Miguel Costa
Miguel Leal

PROJETO DE PESQUISA:
Talitha Gomes Filipe

ENSAIOS VISUAIS:
Ana Vieira de Castro,
Francisco Varela, Inês Moreira
& Patrícia Coelho
Carolina Drahomiro
Rodrigo Paglieri

PROJETOS DE ESTUDANTES MADEP:
Claire Sivier
Cristiana Pascoal
Fernanda Zotovici
Gisela Rebelo de Faria
Juana Bravo
Rayan Merhy
Titos Pelembe
Apartamento4b

TRADUÇÃO E REVISÃO:
Panorama Nómada

ASSISTÊNCIA À REVISÃO:
Giovanna Silva Pereira

DESIGN:
M. Granja

© i2ADS, FBAUP, 2023

FBAUP / i2ADS
Av. de Rodrigues de Freitas, 265
4049-021 Porto / Portugal

IMPRESSÃO E ACABAMENTO:
Sersilito

ISBN 978-989-9049-48-2
DEPÓSITO LEGAL

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

i2ADS.
INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTE, DESIGN E SOCIEDADE

MADEP
Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público

A publicação segue o A.O. de 1990, no entanto, optou-se por manter a língua portuguesa na grafia anterior nos textos de Gabriela Vaz-Pinheiro (incluindo o Editorial), Miguel Leal e Miguel Costa, e português do Brasil nos textos de Aurora dos Campos, Talitha Gomes Filipe e Rodrigo Paglieri — bem como a língua espanhola na forma como aparece nos respetivos textos originais de Federico L. Silvestre e Holga Méndez Fernández.

Práticas espaciais como preservação experimental: entre o invisível e o ecológico

Beatriz Duarte
Inês Moreira

Este ensaio integra o projeto de doutoramento de Beatriz Duarte em Educação Artistica (UPorto/ FBAUP) financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (ref. 2021.04620.BD).

Experimentando porosidades entre as práticas espaciais e a cultura material, uma nova área de produção de conhecimento e prática artística tem emergido nos últimos anos. Inseridas no campo emergente da *Preservação Experimental*, estas práticas incorporam uma visão crítica e estabelecem uma relação tangencial com o que se entende genericamente como património.

Ao apontarem novas abordagens à cultura material, estas práticas assinalam preocupações que podem ser apresentadas em traços gerais: reavaliam criticamente a rigidez dos modos de operação consolidados e dos quadros conceptuais baseados em noções como preservação, valor e autenticidade; potenciam lacunas do conhecimento estabelecido mediante a superação da nostalgia e a experimentação de lógicas alternativas às patrimoniais para as contradições e complexidades contemporâneas; orientam-se para a ressignificação do passado, para a produção de novas definições para a matéria residual, para o reconhecimento de usos alternativos e para a consciência de novas ecologias. Importa-nos evidenciar como estas práticas espaciais incluem o registo de narrativas inexploradas e de aspetos invisíveis daquilo que é negligenciado e imprevisto nas heranças e culturas contemporâneas.

O presente ensaio contextualiza a relação entre preservação e cultura material, assinala as reconsiderações que vêm sendo propostas por teóricos da arqueologia e dos estudos críticos patrimoniais contemporâneos e interpela um conjunto de quatro casos de estudo que propõem articulações híbridas entre criação artística, práticas artísticas e curadoria de espaços urbanos. Os projetos analisados são diversificados e variam desde a microescala da invisibilidade, da matéria e do fragmento, como nos casos de *The Ethics of Dust* do arquiteto-artista Jorge Otero-Pailos e *Sín Título* do artista Martín Hernández Molín, à macro escala da produção crítica e intervenção urbana, em *In the Name of the Past: Countering the Preservation Crusades*, de Beatriz Ramo do estúdio *STAR strategies + Architecture*, e no *Emscher Park*, projeto realizado na cidade de Ruhrgebiet na Alemanha.

O preservacionismo

A historiografia da preservação patrimonial ocidental revela-nos que a salvaguarda dos vestígios do passado para a futuridade sempre foi experimental, sofrendo distintas revisões e transformações que acompanharam as mudanças de valores, mentalidades e contextos culturais até aos dias de hoje. As técnicas, regras e protocolos empregados na proteção dos resquícios do passado, considerados valiosos, seguiram os avanços tecnológicos e, também, as motivações e prioridades praticadas pela sociedade.

A relação com o passado, antes meramente utilitária e desvinculada da necessidade de fazer perdurar os testemunhos históricos, alcançou maior seriedade com a consolidação de uma consciência histórica e valorização da arte e seus produtos.[1] Objetos, arquiteturas e lugares adquirem um *status* especial e alteram seu valor conforme os regimes estéticos, éticos e sociais de distintas épocas: desde a admiração formal pelos 'génios' do passado, ao sentimento de lamento e nostalgia histórica, ao respeito devoto e místico, à necessidade de reforçar símbolos nacionais ou perpetuar narrativas de poder e soberania, às reconsiderações mais recentes em defesa das narrativas marginalizadas ou do património enquanto estratégia de *marketing* global.

Se por um lado se admite nos dias de hoje uma certa subjetivação da preservação enquanto prática social, partilhada e controversa, pela valorização dos aspetos imateriais da cultura,[2] por outro ainda perduram os resquícios da racionalidade técnica dos métodos científicos desenvolvidos no século XIX (Muñoz-Vinas 2004: 1). Desde esta época, o entendimento do património histórico e das práticas de preservação, conservação, restauro, etc. que lhe são associados estabeleceram-se como um campo cada vez mais especializado e

1 Salvador Muñoz-Vinas, *Contemporary theory of conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann. (2004: 3).
2 Leonardo B. Castriota, & Guilherme M. Araújo, "Patrimônio, Valores e Historiografia: a preservação do conjunto habitacional do Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários — IAPI", in *Arquitetura Revista*, São Leopoldo, vol. 5, n.º 1, (2009: 38).

institucionalizado, baseado em valores consensuais ocidentais de acumulação do passado e na tentativa cuidadosa de resgate ou perpetuação de uma identidade considerada primordial e autêntica.

Em debates recentes, tem-se refletido sobre como a preservação tem se tornado sintomática da relação contemporânea com o passado e superado outros modos de se relacionar com a memória e com os testemunhos históricos, gerando uma "crise da acumulação" (quase obsessiva)[3] de *coisas* contrárias às ações do tempo e às especificidades contextuais:

> Na última parte do século XX, o desenvolvimento da gestão do patrimônio tem visto uma maior preocupação com a conservação e mesmo 'resgate' de sítios arqueológicos. [...] Isso muda o foco dos resultados intelectuais e emocionais do nosso trabalho para a necessidade de protegê-lo. Isso pode neutralizar aspectos políticos desconfortáveis da discussão, de modo que aprender com o passado se torne menos importante do que 'salvar' o passado para o nosso futuro.[4]

Inclusive, assistimos à redução da distância temporal entre os passados resguardados e o presente, pela inclusão crescente de edifícios modernos na lista de patrimónios mundiais, como a Casa da Ópera de Sydney.

3 Rodney Harrison, "Forgetting to Remember, Remembering to Forget: Late Modern Heritage Practices, Sustainability and the 'Crisis' of the Accumulation of the Past" in *International Journal of Heritage Studies* 19 (6), (2013: 579–95).
4 Traduzido do original: "In the last part of the twentieth century the development of heritage management has seen a greater concern with conservation and indeed 'rescue' of archaeological sites. […] This shifts the focus from the intellectual and emotional results of our work to the need to protect it. This can neutralise uncomfortable political aspects of argument so that learning from the past becomes less important than 'saving' the past for our future." Sarah May, "Then Tyger Fierce Took Life Away: The Contemporary Material Culture of Tigers", in Cornelius Holtorf and Angela Piccini (eds), *Contemporary Archaeologies: Excavating Now*, Frankfurt: Peter Lang, (2009: 65–80).

Partindo da premissa que a sociedade é uma ameaça constante à história e à memória, definem-se diretrizes com que as instituições patrimoniais, imbuídas da tentativa de uma certa objetividade, escolhem quais os lugares, os objetos e os documentos (e como consequência, quais as narrativas) que serão cristalizados para o futuro. Variando consoante a escala, da preservação de artefactos a cidades inteiras, essas regras orientam como o passado deve ser representado e alinham-se com uma moral categórica de que a história será estabilizada através da integridade formal e visual da matéria num estado ideal.

Na microescala da superfície, os estudos patrimoniais ensaiam microscopicamente o comportamento dos materiais a fim de retardar a sua deterioração, esterilizando edifícios e artefactos empoeirados (por vezes a estados de pureza possíveis somente no momento em que foram construídos) e recuperando a integridade formal através de reconstituições ou da remoção de acrescentos. Na macro escala do urbano, demarcam *buffer zones* que enrijecem as dinâmicas dos territórios e edifícios adjacentes aos patrimónios históricos, reconstituem arquiteturas a um marco temporal preferido, enquanto proliferam museus (por muitos visto como um fenómeno massivo de museificação[5]). A propósito destas relações entre a cultura material e o preservacionismo, necessárias para a criação da experiência patrimonial, a geógrafa Caitlin DeSilvey aponta que "enormes quantidades de energia são investidas para manter os sistemas patrimoniais em um estado estável, de modo que a matéria contida neles continue a funcionar como um dispositivo mnemônico cultural."[6]

Diante do papel central que o património e a preservação conquistaram na sociedade pós-industrial e moderna, na

5 António Guerreiro, "O património e os media". *In Revista Punkto*, https://www.revistapunkto.com/2016/11/o-patrimonio-e-os-media-antonio.html, (2016). (Acesso: 6/2021).

6 Traduzido do original: "massive amounts of energy are invested to keep heritage systems in a steady state so that the matter contained within them will continue to function as a cultural mnemonic device." Caitlin DeSilvey, *Curated Decay: Heritage beyond Saving*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press. https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt1kgqvb5, (2017: 11). (Acesso: 1/2020).

revitalização de economias, de espaços urbanos ou na reivindicação de identidades, têm surgido nas últimas décadas teorias e práticas que procuram repensar e contrapor a rigidez dos métodos científicos, as regras austeras do preservacionismo e os quadros conceptuais relacionados com o que chamamos herança, tal como as noções de memória, valor, identidade, autenticidade, etc. Estas reconsiderações guiam-se por questionamentos que refletem sobre os seus impactos no pensamento e na construção dos presentes e futuros das cidades contemporâneas, além de indagarem que passados estão a ser preservados e, consequentemente, quais são apagados ou gerados como subprodutos nos processos de preservação.

Novos paradigmas para a cultura material

Ramificações nos campos da arqueologia, dos estudos patrimoniais, da arquitetura e das artes interessadas em abordar os restos e rastos do passado com olhar renovado, investigam princípios, conceitos e métodos intrínsecos à preservação e ao património estabelecidos formalmente. Reavaliando o que é já classificado como património,[7] estes campos começam a imaginar e a indicar novos valores, usos, interpretações e a considerar as heranças produzidas pela cultura contemporânea:[8] o abandono, a poluição, o lixo, as ecologias adaptadas a terrenos perturbados pela presença humana, o surgimento de novos padrões, materiais e objetos relevantes na cultura de massa, entre outros.

Ainda embrionárias e tentativas, estas práticas tomam para si o que é negado na visão objetiva e científica da preservação dominante — a experimentação — como ponto de partida para lançar novos desafios à cultura material e testar leituras alternativas como um método necessário para o avanço

7 Pela renúncia de certezas totais, pelo acolhimento da criatividade e subjetividades como intrínsecas à preservação, pelo questionamento dos padrões estéticos normalizados de valor, pela admissão da perda inevitável de certos dispositivos mnemónicos devido às alterações climáticas.

8 Inês Moreira, (ed.), *Post-Nostalgic Knowings*. Porto: Ágora Cultura e Desporto do Porto, E.M./ Galeria Municipal do Porto, (2020).

do conhecimento. Operando próximas das práticas espaciais críticas, conceito definido por Jane Rendell,[9] estas práticas convocam um espaço indissociável entre teoria e prática e de entrelaçamento disciplinar como terreno fértil para pensar e agir sobre a cultura material, tanto aquela não classificada como património como alguma da classificada. Estes olhares sobre os vestígios do passado ressignificam as heranças para além da representação estática a ser "salva" e "guardada" para o futuro.

"Preservação experimental", "conservação criativa", "contra preservação", "pós-preservação", "persistência", são termos do vasto vocabulário de conceitos utilizados para renomear a preservação clássica e reconfigurar os modos de operação e as estruturas epistemológicas do binómio cultura material/memória. Apontando para formulações teóricas diversas, estas teorias partilham traços: se numa das suas direções identificam a deterioração/degradação intencional de edifícios e locais históricos como um ato radical de contra preservação[10]; noutra, propõem que o que consideramos herança merece ser ampliado para além de uma construção humana, ao incluir narrativas mais-que-humanas, no entrelaçamento das relações humanas e naturais (DeSilvey, 2017). Também a leitura crítica da própria herança das práticas de mediação patrimonial sugere que a obsessão com a preservação se qualifica como um testemunho da mentalidade contemporânea sobre o passado,[11] na qual as tecnologias de mediação[12] necessárias para criar a experiência patrimonial podem inferir uma noção expandida da cultura material do presente para o futuro.

Estas problemáticas basilares e conceptuais ressoam com a contribuição de experimentações artísticas e arquitetónicas que reagem aos dispositivos convencionais por meio de

9 Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*. London: I.B.Tauris, (2012).
10 Daniela Sandler, *Counterpreservation: Architectural Decay* in Berlin Since 1989. Cornell University Press, (2016).
11 Cornelious Holtorf, "The Heritage of Heritage". In *Heritage & Society*, 5:2, (2012: 153–174).
12 Como placas de sinalização, guias, painéis de informações, lojas de museus, impressões fotográficas, bancos de dados, etc. (Holtorf, 2012: 162).

ativações, fricções e ficções *no* e *sobre* o espaço. Ainda que em alguns casos as intervenções artísticas e espaciais não ocupem a tridimensionalidade, experimentam de maneira situada e contextual o espaço e fazem-lhe referência, questionando seus limites ou sobrescrevendo as camadas e narrativas históricas, culturais, naturais, materiais, entre outras. Nos casos que analisamos, pareceu-nos pertinente tomar as distintas escalas de ação da preservação citadas anteriormente, da microescala da superfície à ampla escala do fenómeno urbano, para contribuir para o propósito de aproximar práticas que simultaneamente surgem de uma perspetiva artística e que desafiam projetos de arquitetura e urbanos.

A noção de objeto: da superfície ao fragmento

Na perspetiva da cultura contemporânea, os trabalhos artísticos de Jorge Otero-Pailos e de Martín Hernández Molín, artistas de gerações e contextos distintos, revelam inquietações sobre a capacidade de artefactos culturais incorporarem significados, valores oficiais, verdades e conhecimentos estáticos. Na sua complexidade, indagam os limites da própria noção de objeto histórico. Veremos como as obras destes dois artistas narram o fenómeno do que é indesejado e ressignificam a noção de 'desperdício', seja como subproduto do ato de preservar ou como objeto negligenciado do interesse patrimonial, sejam detritos do utilitarismo dos edifícios ou componentes da construção de arquiteturas.

As obras escolhidas, *The Ethics of Dust* e *Sín Título,* de modo mais ou menos planeado, aludem a arquiteturas nas quais um interesse histórico e patrimonial se tornou oficial ou rejeitado pela carência de reconhecimento, interesses e investimentos público-privados. Parte da materialidade destes espaços, como poeiras ou escórias, torna-se foco de interesse destes artistas para compor uma interpretação estendida da ideia de artefacto e monumento. Ao reinserirem a cultura material no campo estético da cultura contemporânea, retomam o debate sobre estes rejeitos enunciando-os como objetos culturais.





Fig. 1, 2. Jorge Otero-Pailos, *The Ethics of Dust* (2008). Processo de preservação da poluição acumulada na *Alumix Factory* (Bolzano, Itália) em exibição na Bienal Manifesta 7 (fonte da imagem: https://www.oteropailos.com/the-ethics-of-dust-alumix/) [Acesso: 6/2023]

The Ethics of Dust é um conjunto de projetos desenvolvidos pelo arquiteto-artista Jorge Otero-Pailos que trata a noção de restituição da verdade ao objeto histórico pelo restauro de uma condição dada como original. O artista concilia a preservação conservadora, que limpa edifícios históricos, a um exercício experimental e criativo, que regista o que é considerado um subproduto deste mesmo ato de higienização: a poeira. Com múltiplas iterações em edifícios históricos — como o *Alumix Factory* em Bolzano na Bienal *Manifesta* (2008), o Palácio Ducal de Veneza (2009), a Coluna de Trajano do Museu Victoria & Albert de Londres (2015), o *Westminster Hall* de Londres (2016), entre outros — o projeto remove os depósitos de poluição do ar que se sedimentaram nos edifícios ao longo do tempo com o auxílio de um tipo especial de látex, capaz de absorver as pequenas partículas de pó sem danificar a superfície existente do monumento.

Assemelhando-se às técnicas de gravura, a tinta dá lugar à poeira, resultando numa impressão em escala natural, fina e translúcida que tangibiliza e preserva o que é descartado da superfície da parede original. As peças artísticas finais reintroduzem nos debates da cultura contemporânea o que é visto como uma ameaça à integridade do objeto histórico como um elemento de valor discursivo, arquitetónico, histórico e cultural. As obras convidam ao questionamento sobre a natureza deste resíduo quer como parte de uma noção expandida do objeto arquitetónico quer como um hiperobjeto autónomo.

A relação com o ciclo de vida dos edifícios alterou-se com o modernismo, quando a sujidade deixou de ser avaliada como uma evidência do tempo e passou a significar impureza e contaminação — pensemos na influência que a industrialização teve sobre as cidades. A elevada ejeção de poluição proveniente das fábricas tornou a atmosfera urbana pulverosa, com altos níveis de insalubridade e agravou o escurecimento dos edifícios que, em suas camadas, registaram as transformações do meio ambiente. Se o modernismo trouxe por referências o ar, o sol e o verde, a desindustrialização trouxe a ascensão de uma estética pura e estéril. A higienização das arquiteturas

degradadas pela poluição adquiriu importância e mobilizou um mercado especializado da preservação, responsável por solucionar esta ameaça aos edifícios de interesse patrimonial.

Neste cenário, Jorge Otero-Pailos atesta "limpeza não é apenas uma questão de manutenção prática, mas uma busca epistemológica",[13] questionando a natureza da limpeza dos edifícios como modo de operação da preservação e a ênfase dada a superfícies excessivamente limpas e puras. Ao ponderar sobre os limites do objeto histórico, exibe a poluição como um fenómeno não extrínseco à arquitetura, mas parte integrante de sua historicidade e manifesto das decisões patrimoniais. O fino tecido de poeira em látex simula uma réplica da parede original e encapsula a história do espaço, registando fisicamente a relação intricada entre o edifício, a sociedade e a atmosfera que o circunda e salientando uma estética sensorial de enfrentamento com o indesejado e esquecido pelas ideologias e juízos de valor imbuídos na preservação.

Por outro lado, ao dar uma forma à volátil e inefável condição da poluição, *The Ethics of Dust* testa a possibilidade deste fino resíduo ser um hiperobjeto cultural da sociedade contemporânea: um hipermonumento não intencional, tão expressivo quanto os monumentos que escurece, produzido pelo entrelaçamento das ações humanas e os fenómenos atmosféricos e naturais. Distribuída espacial e temporalmente pelo mundo, esta fina camada de pó atravessa ciclos de dispersão na aerosfera, de retenção na superfície dos artefactos e arquiteturas e de inalação constante, que perdurará muito mais tempo do que os edifícios e os monumentos que estão a ser construídos.

Em oposição à dicotomia entre natureza e cultura, o artista interroga a condição planetária em que o clima deixa de ser um agente apenas natural e está intrinsecamente associado à relação cultural e humana com o mundo:

13 Traduzido de: "Cleaning is not just a matter of practical maintenance, but an epistemological pursuit" Otero-Pailos, Jorge, "Conservation Cleaning / Cleaning Conservation", in *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, 4(1), ii–viii. http://www.jstor.org/stable/25834994, (2007: iii).

> Agora entendemos que, por meio de nossa poluição, estamos alterando o clima a tal ponto que iniciamos toda uma nova era geológica: o Antropoceno.
> A produção cultural tornou-se uma forma de produção natural, de modo que não é mais possível traçar uma linha clara entre cultura e forças naturais. Segundo os climatologistas, o processo de degradação ambiental induzida culturalmente é irreversível. Mesmo que parássemos de produzir poluição, o estrago já estaria feito.[14]

Na mesma linha desta reflexão sobre a materialidade, Martín Hernández Molín incorpora na sua prática artística os vestígios da cultura material, que integra numa nova peça artística. Durante as suas deambulações, o artista encontra na cidade objetos desvalorizados e descartados pelo uso humano dos espaços e acumula-os. Contrapondo-se à busca intencional de objetos histórica e esteticamente valiosos (consoante aqueles moldes normativos) da arqueologia e conservação, o mapeio involuntário e intuitivo do artista é um gesto anti-arqueológico que estima as micro-histórias e estéticas contidas na materialidade de objetos rejeitados. Os fragmentos encontrados estão carregados de tatilidade e crueza, encarnam distintas narrativas precedentes e transmitem os significados de uma vida utilitária, biológica e química, através do seu descarte e destruição. Configuram-se como evidências, vestígios ou resíduos de valores e usos passados tanto de objetos como de arquiteturas, ou mesmo documentos. Ao integrarem o ciclo essencial da matéria, estes resíduos tornam-se ponto de partida para a criação de novas composições estéticas e perspetivas.[15]

14 Traduzido do original: "We now understand that through our pollution we are altering the weather to such an extent that we have initiated a whole new geological era: the Anthropocene. Cultural production has become a form of natural production, such that it is no longer possible to draw a clear line between culture and natural forces. According to climatologists, the process of culturally induced environmental degradation is irreversible. Even if we were to stop producing pollution, the damage has been done." Jorge Otero-Pallos; Erik F. Langdalen, & Thordis Arrhenius, (eds.), *Experimental preservation*. Zürich: Lars Müller Publishers, (2016: 28–29).

15 Martin H. Molín, "Resíduo" in Inês Moreira (ed.), *Post-Nostalgic Knowings*. Porto: Ágora Cultura e Desporto do Porto, E.M./ Galeria

No projeto *Sín Título*, encomendado para o projeto curatorial Materialidades Persistentes,[16] Martín Hernández Molín exibe os vestígios encontrados nas ruínas da antiga Central Termoelétrica do Freixo (Porto, Portugal) amalgamados num novo artefacto: uma obra de arte. A materialidade deste edifício passa a constituir uma terceira fase de sua existência, sendo a primeira como uma componente material e funcional incorporada ao edifício e a segunda como parte da realidade entrópica de suas ruínas deixadas ao próprio destino. Os detritos da fábrica, outrora fulcral nas discussões sobre o património industrial da cidade, carregam as narrativas do seu desmantelamento e desindustrialização, dos usos informais que invadiram o espaço e das ações do tempo que lhe decorreram, agora articulados e persistentes numa nova biografia e constituição formal.

Em contraste com a preservação, este projeto aproxima-se do conceito de persistência definido por Tim Ingold que, segundo uma perspetiva da arqueologia contemporânea, considera a cultura material "[...] não de entidades acabadas [...], mas de processos que continuam ininterruptamente, e de formas mais ou menos duráveis como envelopes e cristalizações desses processos."[17] Assim, artefactos e arquiteturas não são constituídas pela unificação de forma e substância, mas são arranjos temporários de matéria, dinâmicos e em contínuos processos de mudança. As cristalizações formais seriam apenas fases de transformação do fluxo dos materiais que as compõem, persistindo parte da sua essência e história nas distintas configurações que adquire.

Na obra *Sín Título* os vestígios da presença material da Central Termoelétrica persistem, de maneira mais ou menos

Municipal do Porto, (2020: 72).

16 Beatriz G. Duarte, "Potencialidades da ativação curatorial: Central Termoelétrica do Freixo & Projeto Curatorial: Materialidades Persistentes", (2020). (Tese de mestrado, Universidade do Porto).

17 Traduzido do original: "[…] not of finished entities […] but of processes that are continuously carrying on, and of forms as the more or less durable envelopes or crystallisations of these processes." Tim Ingold, "No more ancient; no more human: The future past of archaeology and anthropology" in David Shankland (ed.), *Archaeology and Anthropology: Past, Present and Future*, Berg Publishers, (2012: 77–89).



Fig. 3. Martín Hernández Molín, Sín Título (2020). Detalhe da obra que amalgama os vestígios da antiga Central Termoeléctrica do Freixo (Porto, Portugal)

legível, na nova peça artística. Os fragmentos de tijolo, concreto e metais possuem biografias de formação, consumo e transformação que precedem a forma supostamente coesa do antigo edifício histórico da Central e suas partes constituintes possuem ciclos futuros, sendo agora parte delas integrantes na obra artística.

Ambos projetos artísticos evidenciam as relações cada vez mais entrelaçadas entre o meio ambiente, os ciclos de produção, uso e descarte da matéria e a arquitetura na contemporaneidade. A poluição, o desmantelamento e o deterioro,

ao estabelecerem vínculos materiais, mecânicos, históricos e sociais com a arquitetura, complexificam os seus limites e integram uma noção expandida do objeto histórico.

O urbano: do ficcional ao concreto

Recentemente, há um crescente interesse dos arquitetos, artistas e urbanistas por questões de memória e de transiência, que expressam um interesse nos palimpsestos temporais que se acumulam nas cidades e nos conflitos entre a extrema preservação e a demolição progressiva das arquiteturas. Em busca de novas leituras e táticas para a gestão da mudança e dos vestígios do passado, destacam uma relação dialógica entre a preservação do património e o desenvolvimento urbano, pela conceção de novas propostas espaciais ficcionais ou concretas.

Os projetos que se debatem em seguida, *In the Name of the Past: Countering the Preservation Crusades* e posteriormente, *Emscher Park,* apesar de consideravelmente distintos, expressam estes interesses num gesto similar aos projetos tratados anteriormente. Por um lado, experimentam com as regras de enquadramento oficiais dos Patrimónios Mundiais da UNESCO e, por outro, testam projetualmente com as paisagens que hesitam em ser incluídas na prática canónica de gestão do património:[18] os espaços pós-industriais.

A proposta de Beatriz Ramo, integrante do estúdio de arquitetura holandês STAR *strategies+architecture*, para a revista de arquitetura e urbanismo MONU, surge da participação do escritório numa competição internacional de projetos para a idealização do Mirador do *Palmeral del Elche* (Espanha), um complexo patrimonial da UNESCO. Os constrangimentos identificados na intervenção desta paisagem protegida, instigaram a arquiteta a revisitar minuciosamente as regras excessivamente restritivas e inflexíveis[19] convencionadas pelo

18 Anna Storm, *Post-Industrial Landscape Scars*. New York: Palgrave Macmillan, (2014: 11).
19 Beatriz Ramo & Philip Vandermey, "In the Name of the Past: Countering the Preservation Crusades" in *STAR, Strategies, Architecture*, http://st-ar.nl/in-the-name-of-the-past/, (2011: 69). (Acesso: 2/2020).

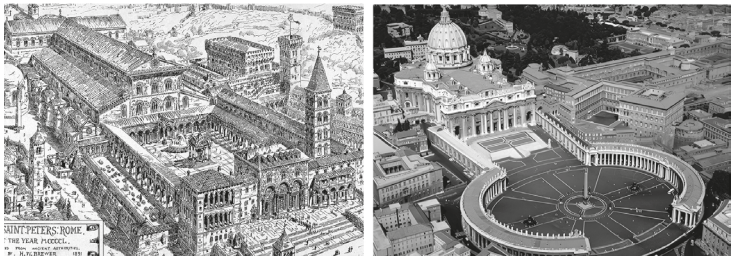


Fig. 4. *The Lucky Monument. Basilica di San Pietro* se existissem as regras da UNESCO em 1450 (esquerda) e como está hoje (direita), in *MONU* Magazine 14 — *Editing Urbanism*, (2011: 72)



Fig. 5. *The Digital Monument*. "Saving the City from the Cruelty of Nostalgia; Could Digital World Heritage Sites become the utopia of preservation?", in *MONU* Magazine 14 — *Editing Urbanism*, (2011: 76)

órgão cultural, expondo suas anacronias e propondo uma série de monumentos imaginados.

O projeto pode ser entendido como uma afirmação pela urgência de diálogos mais aprofundados e alternativos para os binómios da cristalização/progresso e entre as disciplinas da preservação e da arquitetura. Retrospetivamente, identifica que os principais monumentos mundiais classificados na atualidade — como a torre de Pisa, a Praça da Catedral de Florença, a Basílica de São Pedro em Roma e outros — nunca teriam

existido ou atingido o estado em que estão hoje se estivessem sob a influência das regras patrimoniais vigentes. Uma vez que passaram por processos de mudança, demolição, subtração ou foram construídos de forma que afetasse a visualidade de outros monumentos, sua existência seria vetada pelas *buffer zones*, que protegem os arredores dos monumentos de barreiras visuais, ou pela proibição de novas construções no interior dos sítios históricos.

Ao sublinhar ainda uma outra tendência atual do património, a contribuição para a turistificação das cidades impulsionada pela inclusão de obras-primas recentemente construídas, a arquiteta sugere que o preservacionismo está a contribuir para a produção desenfreada de edifícios icónicos, a serem acumulados e cristalizados prematuramente. Em um gesto satírico, leva ao extremo esta hiper-conservação das arquiteturas ao propor, por conseguinte, que obras-primas em potencial sejam incluídas na lista de Patrimónios Mundial ainda em fase de projeto, antes mesmo de sua implementação, ou que lugares como as lojas da IKEA, as ilhas de Dubai e Las Vegas, sejam testemunhos do que é agraciado pela cultura popular e simbolizem o entretenimento e construção artificial humana. A especulação radical com os critérios da UNESCO, monta uma crítica ácida aos discursos implícitos à política oficial preservacionista, como uma instituição carregada de incongruências, que tem perdido o foco na relação produtiva com o passado e levantado questionamentos sobre quais interesses vêm sendo atendidos e para que finalidade o *status* aurático dos monumentos têm servido.

Numa contraproposta, em *The Never Ever Monument: Protecting from Protection; The Authentic Urban Reserves* e *The Digital Monument: saving the city from nostalgia,* Beatriz Ramo sugere a definição de zonas protegidas da preservação e a réplica fidedigna dos monumentos existentes no reino intocado do digital, de modo a proteger a própria preservação da contradição em que esta se tornou (Ramo & Vandermey, 2011). O trabalho levanta questões importantes sobre o que é impedido pela preservação histórica de edifícios, como as marcas do tempo apagadas pela valorização fetichista



Fig. 6. *The Future Monument*. "Preserving Ideas to Ensure their Implementation", in *MONU* Magazine 14 — *Editing Urbanism*, (2011: 73)

da superfície ou as potencialidades da incerteza, liberdade, falhanço e desaparecimento trazidos pela alteração de valores e necessidades de expansão das cidades contemporâneas.

A propósito deste distanciamento perante uma ideologia de integridade e pureza da preservação, é paradigmático o projeto do *Emscher Landschaftspark* no vale do Ruhr na Alemanha. A sua aparência espetacular destaca-se por comportar um processo de compostagem vivo, metafórico e literal, de suas estruturas e memórias. Árvores, plantas ruderais, arbustos e bosques selvagens colonizam espontaneamente o interior dos massivos vestígios industriais desativados, antes centrais na extração de carvão e na produção de insumos siderúrgicos para o mercado europeu e no abastecimento do país durante as guerras mundiais. Em alternativa, a reconversão usual de espaços pós-industriais em museus da indústria, os diferentes componentes da antiga fábrica — altos-fornos, gasómetros e *bunkers* — foram convertidos em esculturas de suporte para outras atividades culturais e recreativas, como escalada, ciclismo, mergulho, concertos, exposições, entre outros.



Fig. 7. Emscher Park. Vestígios da antiga fábrica retomada por novas ecologias e usos. Michel Latz/ *Latz+Partner*

A proposta de transformação desta paisagem pós-industrial, planeada pelo escritório de arquitetura *Latz and Partner Landscape Architects Urban Planners,* acolhe a condição híbrida do espaço de contínua colaboração e transformação entre os elementos tecno-construídos e naturais, admitindo-os como um ecossistema de um quarto tipo,[20] uma natureza industrial: "Com o tempo, o verde dominará as construções técnicas dos pórticos. Então, pouco a pouco, outra história, outra compreensão do local contaminado e da ideia de 'jardim' está se desenvolvendo."[21] A natureza é codificada simultaneamente como um agente autónomo e incontrolável, e enquanto artefacto humano, uma vez que a perturbação e toxicidade do solo causada pela atividade industrial é a principal responsável pelo seu avanço e sobrevivência.

20 Ingo Kowarik, "Novel urban ecosystems, biodiversity, and conservation" in *Environmental pollution, 159 8–9*, 1974–83. (2011:6).
21 Traduzido do original: *"In time, the greenery will dominate the technical constructions of the gateways. So bit by bit another history, another understanding of the contaminated site and of the idea of the 'garden' is developing"*. Peter Latz, "Landscape Park Duisburg-Nord: The metamorphosis of an industrial site" in Niall Kirkwood (ed.), *Manufactured sites: Rethinking the post-industrial landscape*, New York: Spon Press, (2001: 157).

A intervenção pouco intrusiva do *Emscher Park* celebra os distintos usos anteriores, a ferrugem e as novas ecologias que reconfiguram a identidade e o caráter comemorativo desta antiga fábrica e destaca a porosidade na cocriação de sentidos entre o património cultural e natural, expressos como critérios opostos na Lista de Patrimônios Mundiais. A perda material, a precariedade, o arruinamento e a mudança tornam-se partes integrantes da continuidade histórica do lugar e oferecem uma reflexão e atuação tangencial às heranças pós-industriais, desvelando suas marcas de passados conflituosos, poluídos e mundanos. Os novos usos, ao invés de manterem o espaço intacto, apoderam-se de suas estruturas, assumem a estética bruta da desindustrialização, abrem-se a resultados imprevisíveis e a ciclos de renovação.

Considerações finais

Ao reconsiderarem as heranças como processos sociais ativos, mutáveis e discursivos a serem praticados e ponderados de maneira situada, as práticas artísticas e arquitetónicas situadas, também designadas por práticas espaciais críticas, reconhecem as mudanças materiais e os valores atribuídos ao património no tempo presente. Estes quatro projetos revelam abordagens e leituras de ressignificação da cultura material e dos seus quadros epistemológicos e de intervenção pela preservação patrimonial.

Através de instanciações posicionadas em preocupações e áreas artísticas diferentes, seja com origem na dimensão artística ou arquitectónica, seja direcionado pela investigação sobre a valorização daquilo que é salvaguardado, preterido ou indesejado, este conjunto de projetos entrelaça inquietudes e desafios próprios da relação com as materialidades e imaterialidades do passado e os custos que carregam. Em traços gerais, vemos como a criação artística procura reescrever e complexificar a narrativa histórica de espaços e de arquiteturas na produção de novas narrativas para a matéria residual,

no reconhecimento de leituras alternativas e pela consciência de novas ecologias.

Numa leitura mais ampla, vemos como se alinham às preocupações com as condições planetárias da nova era geológica que muitos identificam como o Antropoceno, além de destacarem as lacunas e os paradoxos do paradigma patrimonial que domina atualmente as cidades e o edificado. Ainda contribuem para o reconhecimento de novas narrativas sobre a passagem do tempo que acomodam o arruinamento e os subprodutos da preservação, a potenciar um pensamento ecológico e ambiental que dissolve a dicotomia entre natureza e cultura. São, pois, críticas e conscientes dos conflitos entre a extrema preservação e a modernização implacável das cidades contemporâneas.

Podemos assim afirmar que, ao reavaliarem criticamente a rigidez dos modos protocolados de operação sobre património e as próprias noções de preservação, valor e autenticidade, as práticas espaciais contribuem para superar a nostalgia implícita à ideia tradicional de herança e experimentam lógicas alternativas para ler, valorizar e ressignificar as heranças contemporâneas.

⁂

Referências bibliográficas / *Bibliographic references*

Castriota, Leonardo B. & Araújo, Guilherme M., "Patrimônio, Valores e Historiografia: a preservação do conjunto habitacional do Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários – IAPI", in *Arquitetura Revista*, São Leopoldo, v. 5, n.º 1, (2009).

DeSilvey, Caitlin, *Curated Decay: Heritage beyond Saving*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, (2017). www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt1kgqvb5. p. 11. (Acesso/Accessed: 1/2020).

Duarte, Beatriz G., "Potencialidades da ativação curatorial: Central Termoelétrica do Freixo & Projeto Curatorial: Materialidades Persistentes". (Tese de mestrado, Universidade do Porto), (2020).

Guerreiro, António, "O património e os media", *in Revista Punkto* (2016). https://www.revistapunkto.com/2016/11/o-patrimonio-e-os-media-antonio.html. (Acesso/Accessed: 7/2021).

Harrison, Rodney, "Forgetting to Remember, Remembering to Forget: Late Modern Heritage Practices, Sustainability and the 'Crisis' of the Accumulation of the Past" in *International Journal of Heritage Studies* 19 (6), (2013: 579–595).

Holtorf, Cornelious, "The Heritage of Heritage". In *Heritage & Society*, 5:2, (2012: 153-174), (DOI: 10.1179/hso.2012.5.2.153).

Holtorf , Cornelius & Angela Piccini (eds), *Contemporary Archaeologies: Excavating Now*, Peter Lang, Frankfurt (2009).

Ingold, Tim, "No more ancient; no more human: The future past of archaeology and anthropology" in David Shankland (ed.), *Archaeology and Anthropology: Past, Present and Future*, Berg Publishers, (2012: 77-89).

Kirkwood, Niall (ed.), *Manufactured sites: Rethinking the post-industrial landscape*, New York: Spon Press, (2001).

Kowarik, Ingo, "Novel urban ecosystems, biodiversity, and conservation" in *Environmental pollution, 159 8-9*, (2011) 1974-83.

Latz, Peter, "Landscape Park Duisburg-Nord: The metamorphosis of an industrial site" in Niall Kirkwood (ed.), *Manufactured sites: Rethinking the post-industrial landscape*, New York: Spon Press, (2001).

May, Sarah, "Then Tyger Fierce Took Life Away: The Contemporary Material Culture of Tigers", in Cornelius Holtorf and Angela Piccini (eds), *Contemporary Archaeologies: Excavating Now*, Frankfurt: Peter Lang, (2009: 65–80).

Molín, Martin H., "Resíduo" in Inês Moreira (ed.), *Post-Nostalgic Knowings*. Porto: Ágora Cultura e Desporto do Porto, E. M. / Galeria Municipal do Porto. (2020: 72).

Moreira, Inês, (ed.) *Post-Nostalgic Knowings*. Porto: Ágora Cultura e Desporto do Porto, E. M. / Galeria Municipal do Porto, (2020).

Muñoz-Vinas, Salvador, *Contemporary theory of conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann, (2004).

Otero-Pailos, Jorge, "Conservation Cleaning / Cleaning Conservation", in *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, 4(1), (2007: ii–viii). http://www.jstor.org/stable/25834994. p.iii.

Otero-Pallos, Jorge, Langdalen, Erik F., & Arrhenius, Thordis, (eds.), *Experimental preservation*. Zürich: Lars Müller Publishers, (2016).

Ramo, Beatriz, & Vandermey, Philip, "In the Name of the Past: Countering the Preservation Crusades" in *STAR, Strategies, Architecture*, (2011). http://st-ar.nl/in-the-name-of-the-past/. p. 69. (Acesso/Access: 2/2020).

Rendell, Jane, *Art and Architecture: A Place Between*. London: I.B.Tauris, (2012).

Sandler, Daniela, *Counterpreservation: Architectural Decay* in Berlin Since 1989. Cornell University Press, (2016).

Storm, Anna, *Post-Industrial Landscape Scars*. New York: Palgrave Macmillan, (2014).

PLAN BARRON

A FUTURE FOR SUPER-RESISTENT STRUCTURES



[ED.]
MARIA
RITA
PAIS

BIP
BLENDED
INTENSIVE
PROGRAM

Dept. of Architecture, University of Florence, Italy
Dept. of Architecture, Cagliari University, Italy
Dept. of Architecture, KU Leuven University, Belgium
Dept. of Architecture, Ljubljana University , Slovenia
Dept. of the Natural & Built Environment, Sheffield Hallam University, UK
Dept. of Architecture, University of Bologna, Italy
Escola de Arquitectura, Arte e Design, Universidade do Minho
Dept. de Arquitectura e Urbanismo, Universidade Lusófona, Portugal

Co-funded by the Erasmus+ Programme of the European Union

fct Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Colophon

PLAN BARRON: A FUTURE FOR SUPER-RESISTANT STRUCTURES

PROGRAM MAIN COORDINATOR
Maria Rita Pais

SCIENTIFIC BOARD
Maria Rita Pais
Donatella Rita Fiorino
Spela Hudnik
Dimitra Babalis
Pieterjan Ginckels
Hugo Nazareth Fernandes
Carlos Guimarães
Ana Neiva
Rui Nogueira Simões
Luís Santiago Baptista
Isabel Barbas
Luísa Sequeira
Giulia Cherchi
Bernardo Vaz Pinto
Alessia Zampini
Chiara Mariotti

EDITOR
Maria Rita Pais

EDITORIAL TEAM
Maria Rita Pais
Hugo Nazareth Fernandes
Rui Nogueira Simões
Lydia Tekatoglou

Project within the scope of:
@ Terr.A.ID - Territory, Environment and Architecture,

PhD in Architecture, Lusofona University,

CIAUD, Research Centre for Architecture, Urbanism and Design,

Lisbon School of Architecture, Universidade de Lisboa.

Project financed by:
Erasmus+
European Commission
and

FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., under the Strategic Project with the references UIDB/04008/2020 and UIDP/04008/2020

ISBN
978-989-9205-01-7

PLACE OF PUBLICATION
Lisbon

YEAR OF PUBLICATION
2024

PLAN BARRON: A FUTURE FOR SUPER-RESISTENT STRUCTURES

Dept. of Architecture, University of Florence, Italy
Dept. of Architecture, Cagliari University, Italy
Dept. of Architecture, KU Leuven University, Italy
Dept. of Architecture, Ljubljana University , Slovenia
Escola de Arquitectura, Arte e Design, Universidade do Minho
Dept. of the Natural & Built Environment, Sheffield Hallam University, UK
Dept. de Arquitectura e Urbanismo, Universidade Lusófona, Portugal

Table of Contents

7 Acknowledgments

11 About Plan Barron

17 Introduction

PART 1 "The Contributions"

37-49 ENGAGING PAINTED CANNONS IN THE RUINS OF LISBON'S AND SETÚBAL'S COAST DEFENCE BATTERIES — Luke Bennett

51-65 MORPHOLOGY AND TECHNOLOGY OF THE AUSTRO-HUNGARIAN EMPIRE MOUNTAIN FORTS ON THE ITALIAN AND GERMAN SOUTH-TYROL IN THE 19TH CENTURY: A PATH TO MODERNITY — Paolo Bortot

67-85 DISENTANGLING ROBUST ARCHITECTURES: CURATORIAL READING ON SECOND LIFE USES OF BATTERIES AND BUNKERS IN LISBON — Inês Moreira, Beatriz Duarte, Flora Paim

87-103 SUBSTANTIAL TRANSFORMATION OF MILITARY HERITAGE CLIMATE-MASTERPLANNING TO PRESERVE AND TRANSFORM OLD BARRACS — Dimitra Babalis

105-115 AN AMBIVALENT MILITARY REPOSITORY – PLAN BARRON VS. TITO'S BUNKERS — Spela Hudnik

117-131 BUNKERS AFTER BUNKERS: CROSS-CONSERVATION AND ENHANCEMENT EXPERIENCES BETWEEN ITALY AND PORTUGAL — Chiara Mariotti, Alessia Zampini

PART 2 "The Visioned futures"

135 GROUP ALPHA
BATARIA DA PAREDE

153 GROUP BETA
BATARIA DA LAGE

165 GROUP CHARLIE
BATARIA DA RAPOSEIRA

177 GROUP DELTA
BATARIA DA RAPOSA

191 ROUP ECHO
BATARIA DO OUTÃO

PART 3 "Critical Epilogue"

205 LISBON BUNKER REMIX

Pieterjan Ginckels

Inês Moreira
Beatriz Duarte
Flora Paim

DISENTANGLING ROBUST ARCHITECTURES: CURATORIAL READING ON SECOND-LIFE USES OF BATTERIES AND BUNKERS IN LISBON

Contemporary legacies

Robust military architectures from post-WWII are contradictory legacies which raise complex questions about militarization and demilitarization and deserve to be disentangled under diverse lenses, voices, and perspectives. Their robustness is consolidated in machines, devices, and constructions that, symbols of national protection, have incorporated the potentiality, or effectiveness of war. Bunkers and batteries are full of material (concrete, guns, metal), immaterial (memories, stories, practices), and symbolic (representations, symbols, ideology) load, motivating formal and affective relations of a broad spectrum: army, veterans, urban explorers, artists, tourism and real estate investors, all are projected onto them.

From the wish to celebrate nations' defence force, to the perpetuation of the memory of wars and control over territories, to think about the coastal artillery sites includes the necessary evocation of trauma and guilt, as well as other invisibilities inherent to the dynamics of domain and subjugation by weapons and force. From within this entanglement, we want as well to underline the importance of artistic discourses that challenge and react to the presence of the military element in society, whether the "war cultures" defined by the artist Krzysztof Wodiczko (2012), or the performative critique of totalitarian and military power symbolisms, by the Slovenian collective NSK.

These powerful military superstructures lose their function either due to strategic redefinition or technological obsolescence, leading to their abandonment. If the inner explosion of Westerplatte's barracks marked the onset of WWII, monumentalizing a resilient architecture in its most vulnerable state, the gradual deterioration of less conspicuous military installations, like the "forgotten" Nazi bunkers hidden in The Hague's dunes, gives rise to additional affections and tensions.

Robust architectures that didn't participate in collective trauma scenarios, when abandoned perform great aesthetic and physical attraction on citizens, triggering actions that are transgressive and impossible to accomplish while they are still militarized: who would trespass, make a graffiti or a picnic on a loaded piece of artillery?

Plan Barron

Starting from Lisbon's coastal artillery batteries and bunkers at the rivers Tagus and Sado estuaries, we rehearsed a curatorial approach in the field of visual and urban culture to read and understand physical, cultural and conceptual aspects inherent to the eight sites integrated to Plan Barron. Unlike the Atlantikwall, or the Balkan coast, the Lisbon batteries never took

part in a conflict and their role was purely dissuasive until their technical obsolescence. They are not, therefore, heroic sites of victories and defeats, but silent witnesses of potential strength never applied.

Let us look at the set dismantled since 1998 and at the sites where the eight batteries are located, considering their disuse and degradation state, but, above all, the multiple civil appropriations of these places. Once camouflaged in the landscape, they now expose the contrast between the architectural robustness, the eloquence they convey, and their surprising visibility and accessibility, facilitating their reuse.

Willing to disentangle the present condition and perceptions about the state of progressive transformation in Plan Barron's sites, this essay integrates material collected in fieldwork in 2022, the reference to documents from the military archive presented by the researcher Maria Rita Pais[1] and the collection of audiovisual recordings published throughout the years on social networks by unknown civilians and television broadcasters. The curatorial perspective interprets the sites according to a broad approach to the past, recognizing the current condition of these architectures. We highlight how the ecological processes, the performative and narrative civilian engagement, the decaying materiality, the structural obsolescence, as well as the spontaneous uses – human and non-human – of the place signal alternative ways of re-signifying these legacies, returning them to the public sphere and imaginary.

1. Military Historic Archive, Archive of the DAE and archive of the research project "Bunker Atlantis and The Modern Ruins of Plan Barron: Building a future for super resistant landscapes".

The reading articulates references with theoretical formulations of several fields – from heritage to contemporary art and aesthetics – which we adopted as operative concepts to guide us. At the Raposeira Battery the dynamics of the "Civil Occupation" stand out, facing the "Non-Human Occupation" that can be seen at the Outão Battery. The "Anti-Monumentalization" of the Albarquel Battery, undergoing touristification processes, has the fluidity of meaning and use that the "Military Staging" of Bom Sucesso and Lage Batteries crystalize and hyperbolize. At the Alcabideche Battery, the "Weapon's Monumentalization" follows procedures that relate to the "Time Capsule" constituted at the Raposa Battery. The "entanglement" of readings does not isolate them, each battery crosses several processes, as is evident in the "Memory Losses" at the Parede Battery.

2. The Military Road, cut up in the 19th century, surrounded Lisbon connecting the fortifications of the Entrenched Camp (CEL). With the expansion of the city in the 20th century, it went on to cross several neighborhoods built on its borders. We advise the consultation of the exhibition catalog "Tales of Lisbon" by Mónica de Miranda with an artistic approach to this symbolic territorial overlapping: Miranda, M. de, Leitão, B., & Castro, S. (2020).

Civil occupation

The Raposeira Battery surprises whoever moves away from the Trafaria village towards the National Woods area, limited to the west by Caparica's Fossil Cliff. At the end of a precarious route – part of the old Military Road -[2] an improvised earth barrier fails to block the access to what once was one of the gears of the complex defensive machine of Lisbon. Overtaking this

Figure 20
Central corridor at Raposeira Battery. Photography: Flora Paim.

Figure 21
(Below) Local guides classify Raposeira Battery, from zero to five stars, evaluating its attributes as if it were an official tourist spot. Screenshot from Google Maps.

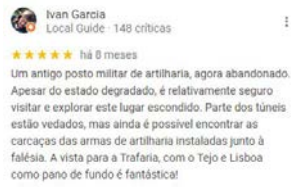
obstacle, one enters a wide corridor sided by the geomorphic architecture of the set colored by the ubiquitous presence of graffiti [Figure 20].

Although the structure was meant to translate strategically elaborated military norms, these original logics and planning no longer prevail. While the









apparent disorder and lack of maintenance may denote its advanced stage of neglect, by visiting the site one notices that this abandonment is relative. The deactivation in the 1990s, followed by the absence of a new formal use and surveillance, created the conditions for this robust architecture to be *loosened*, making it susceptible to new uses and meanings. For a site to become *loose*, people themselves must recognize the possibilities that are inherent to it and use them for their own benefit, facing the potential risks involved (Franck & Stevens, 2006, p. 02). The Raposeira Battery, today a *loose space* (Franck & Stevens, 2006), houses a series of informal civilian practices and entropic dynamics acting on its structures, profaning the original official meanings.

Observing the social life of the current site, we notice its reactivation as an informal park by local citizens, urban explorers and sports trails practitioners. This appropriation is eased by the permeability of the space and its proximity to the Trafaria center, as well as by its architectural exceptionality and integration into the woodland landscape. The establishment of that "informal tourism" (Edensor, 2006) [Figure 21] seems to be particularly based on the fruition of the ruin – non-stabilized as heritage – as an alternative sensorial experience.

The audiovisual recordings of exploratory visits to the site multiply in the internet's infinite archive, in many of which the drone (military) technology is appropriated in a visuality that oscillates between the videogame aesthetics and that of the thriller or sci-fi movies [Figure 22 and 23]. The visual appeal related to the geographic siting of Raposeira Battery also favors its use as an improvised belvedere: one can almost see Trafaria village in its integrity — with its controversial silos erupting in the riverside landscape — and the north bank of Lisbon from the "outside" [Figure 24]. The viewpoint associated with the military territorial control techniques is updated and outfitted with an aesthetic positioning, though not deprived of the old wish to decipher the opacity of the city through the simulation of a celestial vision.

The deliberate invisibility of the Battery in the landscape also makes it desirable for the development of transgressive activities, even illicit







Figure 22 and 23
(Left) Screenshots captured from YouTube videos, showcasing exploratory visits to Raposeira. Videos: David Duarte Drone and helderhugo.
Figure 24
(Left Below) View of Trafaria and the north bank of Lisbon from the top of Raposeira Battery. Photography: Flora Paim.

ones, that wouldn't take place in more visible and regulated contexts. The discarding of materials, the suppression of parts of the buildings, its voluntary destruction or the rearrangement of mobile elements create a scenery of continuous spatial metamorphosis. Other recreational or political modes of expression become simultaneously present, acting in a gray

area of the rules of conduct. Paintball battles and graffiti overlay stains, illustrations, tags and words of order on the surfaces of the space. The paint layers alternate with the pattern drawn by decomposition agents — bacteria, fungi, vegetable and animal species that colonize the ruin.

At the Raposeira Battery, the undoing of the space robustness is revealed as a never-ending process of fabrication. Layer after layer, its structures, including the artillery pieces, are covered by marks of use that prove the polyphony of human and non-human agents that currently shape the place.

Non-human occupation

Similarly to Raposeira, the Outão Battery sits in a natural classified area, the Arrábida Natural Park, and is slowly retaken by the surrounding vegetation. Strategically positioned at the top of the hill, the long and sinuous road that crosses the slope and gives access to the set is crossed by dense nature, belvederes and, in the words of Anna Storm (2014), *landscape wounds*: Secil's concrete factory and the former military structures themselves [Figure 25].

Even if the conceptual proposal of the author is centered in post-industrial heritage and its healing processes, the physical and acute fissures caused

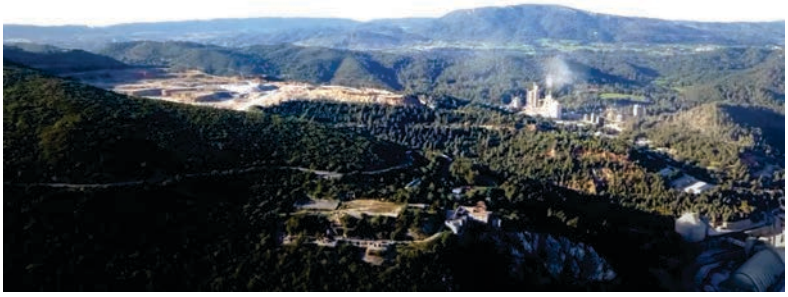


Figure 25
(Right) Screenshot taken from a YouTube video showing the insertion of the Secil cement industry complex and the Outão Battery in Serra da Arrábida. Video: helderhugo.

by the cement's extraction activity and the material ruination of the military structures are open wounds or in its first stages of healing that tear the landscape of the Park. The harmful presence of the still operating industry – that ejects pollutants to the atmosphere and unbalances the natural dynamics – and of the deactivated military site – that raises ambiguous questions about how to deal with its past (to celebrate or overcome the imaginaries of war?) – turn the metaphor of the wound useful to express the negative and enigmatic character intrinsic to anthropogenic heritage. It also allows us to face the inevitable need of acknowledging and integrating the marks – *scars* – of the past as new approaches to the notion of heritage.

The implementation of recovery plans in the region still seems belong to a the distant future, despite some recent discussions about the healing process of the damaged Secil area. The Outão ruins, on the other hand, distinct in proportion and effects, have been gradually reclaimed by new human and non-human agents. Incorporated by tourists and local residents as one of the viewpoints of Arrabida's Park, due to its exceptional views to the Tróia Peninsula and Sado Estuary, the place becomes a subject of urban exploration and civil reappropriation. The incipient re-naturalization of the area could be seen, and even reinforced, as a long term physical and semiotic cicatrization of nature over the hard structures (of concrete and metal) and narratives (of power and domination) of the site [Figure 26].

As seen in other dissolved military sites, that were gradually transformed and actively curated into natural reserves, as the British Orford Ness or



Figure 26
(Left): Screenshot captured from a YouTube video depicting the ongoing renaturalization of the Outão battery. Video: helderhugo.

the German Iron Curtain, it appears that Outão Battery is favorable as an observation site, not only of other landscapes that surround it, but of its own entropic processes of decomposition and decay (Desilvey, 2006). Although the non-human agencies have been corroborating in this gradual non-institutionalized cicatrization and are a powerful source for exposing different pasts and telling singular stories in place, the financial speculation over the site pressures toward a different direction: to give continuity to the exploration of the Natural Park for touristic purposes, within the state program REVIVE.

Anti-monumentalization

The ruined structures of Albarquel Battery are located in the foothills of Arrábida's Park, where the natural landscape meets the urban fabric of Setúbal. Surrounded by culture, leisure and sports facilities that were subjected to public and private urban regeneration and targeted as tourism gears for Setúbal's waterfront, the site is already depicted as a new

construction in the municipal strategic plan (CM Setúbal, 2014) although its futures are still uncertain[3].

The layout of the settlement stands out from the other batteries – more spread in the terrain, without any support constructions or adjacent platforms for weapons – yielding a special fascination to the tunnels that, invisible, acquire a reverse monumentality. Similarly to the touristic, military and industrial anti-monuments theorized by Elena Lacruz at the Canary Islands (Lacruz, 2019), the deconstructed monumentality of the Battery composes a counter-image to the landscapes sold by the mass tourism or celebrated by the heritage industry, as is the case of the adjacent beaches or the baroque fort. The uncultivated and secret redoubt is similar to the aesthetics and literacy proposed by the author for containing a pre given space, of far-reaching dominance, now weakened by abandonment and taken over by imaginative, informal and non-codified memorial relations.

Images from online archives expose the vastness of the coastal stretch and of its corridors, suggesting the use of space by explorers that Pablo Arboleda (2016) would define as "performative" and "communicational". On one hand, there are visitors that enjoy the experience of illegally invading and constructing their own site narratives and visualities (Silva, 2010). Videos, photos, and graffiti document and intervene in the site in a mixture of pop culture and the visual imagery of wars — "War is an enemy to all mankind"[4], says the graffiti on one of the walls of the bunkers [Figure 27]. Moreover, the site is the stage of sports practices such as walks, trekkings and motocross, that are shared online so that others can replicate or witness them [Figures 28,29 and 30]. In those drifts, the site structures are fixed as monuments, while tunnels previously crossed by "moles"[5] are desacralized in a ludic and performative involvement by motorized explorers (Soares, 2015). The communicational explorers, on the other hand, face the anti-monumentality with a "non-official patrimonial activism" (Arboleda, 2016, 378). Some have an emotional relationship with the site and its history – they are ex-military members, their family or friends – others are curious and defenders of the military history, compromised with denouncing the state of abandonment and giving public visibility to the sites through the creation of forums to (re) collect and divulge data in other formal and informal online platforms.

Albarquel remains in the landscape in an aesthetic and reverse memorial relation with its surroundings and is the target of speculations, melancholy and meaning making by investors, nostalgic and post-nostalgic explorers. Keeping a potential of futures, makes us wonder: will it "disappear", as Alcabideche, leaving little or no trace of military use? Will it be explored as a marketing strategy for a private touristic experience? Or will it stay for long years in a state of undefinition, as Parede Battery, inadvertently being there as an anti-monument?

3. The news suggests that the premises have been acquired by the Libertas property group which, along with other luxury properties in the city (mega-urbanizations and private condominiums), intends to install a luxury hotel in the land of the Albarquel Battery.

4. The sentence makes reference to the famous music of the artist Edwin Starr "War", in protest to the conflict of Vietnam and wars in general.

5. Sergeants used to be called "moles" while the place was still functioning, due to the continuous and elongated tunnels in which they used to spend most of their shifts.



Figure 27
(Left) : Graffiti on the wall of the Albarquel bunker with a quote from Edwin Starr's song "War" Photography: Maria Rita Pais.
Figure 28 and 29
(Left below) : Screenshots taken from a YouTube video of a motocross tour through the tunnels of the Bataria de Albarquel. Video: Ivo Soares.
Figure 30
(Below) : Screenshot taken from the Wikiloc outdoor trails site, shared by the user Cláudio Pereira.







Military staging

The Combatant's League Museum, at Bom Sucesso Fort (Lisbon), the Commands Association, at Lage Battery (Oeiras), the will for musealization of the Coast Artillery (Parede), and the suspension state of Raposa Battery (Fonte da Telha), still belonging to the Army, demonstrate different states of consolidation of a same wish: to celebrate the Portuguese military history.

The Lage Battery, isolated at the end of a difficult access road between the coastal avenue and the railway line [6], is impeccably maintained with new cultural and recreational functions. The occupation by the Commandos Association guarantees the physical protection and the maintenance of the military patrimony, now devoted to the celebration of another force other than that of the Coastal Artillery, the Commandos – Mama-Sume. Under the cannons pointing out to the river, an auditorium, a museum, a restaurant, and other technical spaces support the Association's activities, which has inscribed the visual codes of this other military force [Figure 31]. In the upper bound, with a privileged view over the Tagus river bar and beach, along with

6. In the south end of the terrain, next to the Escola Superior Náutica Infante D. Henrique, the Fontaínhas Battery (element of the Entrenched Camp) is occupied and inhabited by civilians that have recovered it.

cannons, chaimites and vehicles, an exterior area for meals and thematic activities suspended on the tree crowns stretches out – the Lage Battery Park.

The Battery of Bom Sucesso, in the Fort, the most central of the plan, is a museum, inserted in the urban context, under the Combatants League remit. The toponymy of the site and of its neighborhood reveals the nationalist



Figure 31
Bataria da Lage, seen from the entrenched field above the set staged by the Commands Association. Photography: Inês Moreira.

symbology expressed in the monuments, the Belém Tower and the Memorial to the Overseas Combatants, as well as the premium location in the proximity of the Champalimaud Foundation and the former Fishing Dock. TThe architecture of the complex is meticulously preserved, maintaining its unaltered state as a symbolic homage to Portuguese soldiers and military history. The League was created following post-WWI, being the Overseas Combatants the most relevant memory preserved and celebrated therein, that is, the Portuguese colonial war. After the reflection and decolonization movement on culture, museums and estates, Belém memorial and museum are, as well, surrounded by controversy.

The desire to divulge history and achieve a new visibility as open public spaces, is accomplished by the attribution of insignias, symbols and elements that inform, publicize and communicate the post-life of these sites. If Raposa's complex, still military, only displays the letters RAC in its façade, at Lage and Bom Sucesso there is a staging that highlights and expands the capacity of the site as a place of military memory.

There is a paradoxical anachronism between the decommissioning and warfare obsolescence of the diverse batteries of the Plan and the new military semantics summoned for the celebration of military memory of the two precincts, that of Commandos and the one of the Former Combatants. Another paradox resides among the affection developed by the Association and the League for these batteries sites – the tribute to the Fallen Soldier, the personal memories, the family and companion gatherings – and that

more profound official celebration of force and violence – the "War Cultures" (Wodiczko, 2012) – particularly that of the Portuguese Colonial War.

Monumentalization of weapons and time capsules

Discussions concerning the future of most structures included in Plan Barron are either active or have already culminated in the execution of redevelopment plans. At the Alcabideche Battery, the process of repurposing has taken on peculiar contours, with the construction of the Cascais Hospital in the former artillery-occupied area – [Figure 32 and 33]. Since 2010 two of the artillery pieces, with their respective bunkers, have been covered by the new building, conferring a renewed connotation to the intrinsic invisibility of the structure. The access to the remaining underground part of the structure is restricted, closed by a trapdoor [Figure 34] located in the Hospital's parking lot. The territorial arrangement of the old battery was erased, its tunnels and underground rooms are now sealed and buried under the new construction, therefore preserved from human action and from the entropic dynamics of the environment. This quasi-archaeological modus operandi seems to encapsulate the irresolute part of the Battery in an expectant state, safeguarding it for the future, when the conditions will be met to promote its reactivation (or its final erasure).

While the two cannons remain buried in the Hospital's foundations, a third piece of artillery stays on the surface as a hint of the former, and currently obliterated, occupation of the land [Figure 35]. But is it an evident lead,







Figure 32 and 33
(Left) Aerial view of the former Alcabideche Battery area before (2007) and after (2021) the construction of the hospital in Cascais.

Figure 34
(Left below) Access to the underground section of the former Bataria de Alcabideche through an open trapdoor in the parking lot of the new Hospital. Screenshot taken from the video of the program "Visita Guiada" on the television channel RTP shown in April 2021.

or a dubious trace for those who do not know the origin of the piece? The *out-of-context-cannon* displayed next to a civil construction at the center of a roundabout crossed by local access roads, risks being perceived as a scenographic sign. Detached from the other structures that composed the Battery, it rises as an exceptional and allegorical mark in a vulgar landscape designed for the automobile. Its preservation at the surface — beyond the technical issues implied in the removal or hiding of the piece — seems to conciliate an attempt to promote its monumentality as an autonomous object in the public space. Nevertheless, that monumentality is constrained by the dissonance between its ludicrous positioning in the roundabout and the strong symbolic charge of the object as a warfare artifact. We can read this artillery piece as a *Nonument*, neologism created by the Slovenian academic and artistic collective with the same name to designate a set of neglected architectures, monuments and structures from the 20th century which, following processes of social and political transformation, have acquired new connotations (Kosec et al, 2020). *Nonuments* would render visible polemic meanings and controversial stories, in this case associated with war culture, military and weaponized power.



Figure 35
The old artillery piece from Alcabideche Battery now sits on the surface, displayed prominently at the roundabout. Photo taken from the CMC website.

If in Alcabideche the monumentalization of military memory is synthesized by the objectification of the cannon in public space, transforming the bunker into archaeological evidence, the Raposa's Battery preventive strategies combined with access, contribute to the monumentalization of the site. Such as in Outão, the Raposa complex is isolated from the urban context of Fonte da Telha and, like Raposeira, is surrounded by the woodlands of the Fossil Cliff. But, unlike these, the polyphony of spray paints and meanings inflated by civil appropriation and the spontaneous occupation of fauna and flora is contrasted by the clean pieces of artillery and tunnels recently painted in gray, homogenized in a hyper-crystalized unit. By containing the action of time, both chronological and meteorological, the enamel painting

encapsulates the site reinforcing the material preservation of the structures and of its military symbolism, while its future plans are not fulfilled[7].

Besides the preventive and protective techniques to maintain the structures in a stationary state as a mnemonic device, in the Raposa Battery a particular tactic was used, that of a physical occupation of space as military resistance against abandonment, entropy and invasion. By invitation of the Coastal Artillery Association, a former sergeant, Joaquim Castanheira, moved to the facilities and took care of the site along with other young sergeants. Acknowledged as the site guardian, the permanence of the sergeant turns the experience of inhabiting the space that was previously merely functional for national strategic ends into something intimate, familiar and "private", performing a daily and emotional care of territorial and figurative defence of the site. The facilities, still restricted to the general public, are used for the annual meetings of the Coastal Artillery Association, by scouts and private groups, in booked guided tours, but they still don't integrate the porosity and the desired public visibility promoted by Bom Sucesso and Lage Batteries, remaining as a facility circumscribed to the associates' community.

The embalming of the site ensures it the title of one of the best-preserved



Figure 36
Bataria da Raposa, seen from one of the artillery pieces pointing towards the coast, which was intended to protect the area between the mouth of the River Sado and the River Tagus, when in operation. Photography: Inês Moreira.

Batteries of Plan Barron and it demands constant efforts to keep it in immaculate state, freed from unanticipated events. But, a birds' nest subtly disturbs the attempts to control,breaking the illusion of a life without time and isolated from the surrounding natural world [Figure 37].

Memory lapses

The Parede Battery resembles a wide semi-empty field — a sort of terrain vague (Solà-Morales, 2002) — if it weren't for the cannons pointing into the horizon, the warehouses entrenched at the edge of the terrain and the underground presence of the bunkers. This potentially "free" area is now fitted in a dense urban nucleus, mainly surrounded by middle class housing

7. TAlmada City Council has a plan to transfer the management rights of the Raposa Battery so as to add new cultural uses and technical facilities to the site.



Figure 37
Bird's nest breaks with the plasticity and timelessness of the freshly painted gray paint on the artillery pieces and bunkers at Bataria da Raposa. Photography: Inês Moreira.

[Figure 38]. The contiguous presence of the neighbors might precipitate the designation of a new use. This is announced by the billboard in the corner of one of the roads that give access to the Battery: "what will be here? Cascais with more life quality." The future rehabilitation presents a functional program composed of an urban park, the Coastal Artillery Museum, leisure and sports areas and a cafeteria [8].

Despite being physically walled, the closed gate and the wire fence — the latter already broken — are not an obstacle to those who wish to experience it. Desire paths draw clear cut trails that ramify from the tears in the fence or from other improvised accesses. Similar to other batteries, the cannons and walls exhibit graffiti, and there are also many recordings available online of incursions to the site. By the time of its deactivation, in 1998, some of the most valuable military equipment was redeemed from the premises. Part of the remaining movable goods, as well as architecture elements, were looted, moved or modified in the following years.

Through the observation of the social contemporary uses of the batteries, we notice that transgression may be manifested in a more disruptive way — the intentional depredation of the accessible and unsurveilled places — or in a more playful way — by the subversion of the usage codes, as both the motocross tour in the tunnels of Albarquel [Figures 28 and 29] and

8. The plan to confer a museological use to Parede Battery dates back to the early 2000s. In September 2021, after a prolonged negotiation between the Army and the City Council, the ownership of the complex was formally transferred to the latter, thereby enabling the beginning of the works. To date, the cleaning of the terrain has been initiated.





Figure 38
Aerial view of the urban insertion of Bataria da Parede..

Figure 39
(Below) Participants activate the cannon's turn in the Bataria da Parede. Screenshot of the visit to Bataria in May/21 within the scope of the Plan Barron Workshop. Video: Beatriz Duarte.

the performative activation of the cannon at Parede demonstrate [Figure 39]. While the disciplinary knowledge about history operates by collection, classification and preservation of material evidence, the civilian practices in question maintain a bodily and sudden relation with them. While the interventions and appropriations add layers to the site, the spoliations operate by subtraction — yet both act towards a physical and semantic reconfiguration of the space operating obliterations in the associated military symbology. For that reason, the informal visits are perceived by stakeholders as enemies of the aimed musealization process.

The future museological plan will confront material absences and heterogeneous sedimentations that defy a pretension of linearity and objectivity of historical time. The reading of the ruin, as a dynamic and entropic fragment, proves to be extremely productive to explore the mnemonic mechanisms, which oscillate between remembrance and oblivion (Lucas, 2013, p. 200). In its inherent temporal polyphony, but

also in its silences, the ruin would be an emblematic place to reposition the relationship with the past and time; to outline connections between individual and collective memory; and to promote alternative and haptic engagements with heritages (DeSilvey & Edensor, 2013, p. 474). To assume the complexity of the site — without obliterating the many years of decay and ludic appropriation by the local community — may contribute to critically nurture the current debates on heritage-making. How will the new projects integrate the uses and functions that informally took this military field?

Transition

Between visual and urban cultures, museological attempts and patrimonial approaches, Plan Barron is a defying legacy. The "incoherence" and singularity of these ongoing processes, brings a new sense to the idea of demilitarization and a potentiality immanent to each site. The Plan has been fragmented and its fragments have now a history freed from the strict strategic role of defence. As the operational reach disappeared, reducing the geographical range, the force of the sites increased in a scattered tray of dynamics, processes and contextual projections[9].

9. Exceptions made to the cases of Bom Sucesso, Lage and Raposa, that are maintained within the domain of military and/or Army influence.

The realities live together and overlap in this territorial palimpsest, as fortifications, entrenchments and bunkers coexist synchronically with antennas, satellites, drones and digital cables that enable both the modern defence system and the dissemination on social media of images and videos made by citizens in these old batteries. To assume the technological continuity between military and civilian may be a way to understand the importance of the dynamics of our contemporary moment and to amplify the echoes of the transition processes already transforming these places.

Distinct legitimacies exist in the field of discourse production. If the narrative around preservation of part of the original plan is already compromised by ongoing processes, it is also important to understand these processes as producers of new meanings, perceptions and opportunities, and as enablers for the release from symbolic loads (material and immaterial) that the military past activated through robust architectures and structures.

During the physical transition phase of robust architectures and their terrains,— which may be read as abandonment or as appropriation, depending on the more historical perspective or on the more committed to social dynamics of the present —, to summon informal processes allows one to measure the participation, widening the one-way road of the institutional history perspective in the production of meaning about places. The transition reflects the wills and the needs of the communities that inhabit its surroundings and to whom these "vacant" lands offer the potential of

new public, ludic, adventure spaces and freed from the constraints of more formal urban places.

Between the civil occupation dynamics, the non-human/biological action, the semantic and functional resignification, the 25-year transition of Plan Barron shape the concrete places which exist in the present: how to inscribe the second-life processes of these sites as a possibility, and an inevitability, of its future?

Bibliography

Arboleda, P. (2016). "Heritage Views through Urban Exploration: The case of 'Abandoned Berlin". *International Journal of Heritage Studies*, 22 (5), 368-381.

CMSetúbal, (2014). Planta de Implantação - Plano de Pormenor da Frente Ribeirinha de Setúbal [Mapa].

Desilvey, C. (2006). "Observed Decay: Telling Stories with Mutable Things". *Journal of Material Culture*, 11(3), 318–338.

DeSilvey, C., Edensor, T. (2013). "Reckoning with ruins". *Progress in Human Geography*, 37(4), 465–485.

Edensor, T. (2005). *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*. Berg.

Edensor, T. (2006). "Social Practices, Sensual Excess and Aesthetic Transgression in Industrial Ruins". *Loose Space: Possibility and Diversity in Urban* Life (p. 234–252). Routledge.

Franck, K., & Stevens, Q. (Orgs.). (2006). *Loose Space: Possibility and Diversity in Urban Life*. Routledge.

Lacruz, E. (2019). *Anti-monuments of the Canary Islands: Modern ruins and abandoned places as elements of identity and transformation of touristic landscapes.* [Doctoral dissertation, Universidad de las Palmas de Gran Canaria].

Lucas, G. (2013). "Ruins". In P. Graves-Brown, R. Harrison, & A. Piccini (Orgs.), *The Oxford Handbook of the Archaeology of the Contemporary World*. Oxford University Press.

Miranda, M. de, Leitão, B., Castro, S. (2020). *Contos de Lisboa = Tales of Lisbon*. Arquivo Municipal de Lisboa.

Moreira, I. (2022). "Curadoria de Enigmas Territoriais + Incursões no Porto Oriental". Parábola Crítica.

Wodiczko, K. (2012). *Arc de Triomphe: World institute for the abolition of war*. Black Dog Publishers.

Silva, G. (2010, Junho 17). *8ª Bataria do RAC - Albarquel, Setúbal*. http://ruinarte.blogspot.com/2010/06/8-bataria-do-rac-albarquel-setubal.html

Solà-Morales, I. de. (2002). "Terrain Vague". in *Territorios* (p. 122–133). Gustavo Gili.

Storm, A. (2014). *Post-Industrial Landscape Scars*. New York: Palgrave Macmillan.

Kosec, M., Tomšič, N., & Baraga, M. B. (2020). *Nonument. MoTa* - Museum of Transitory Art.

Videography

Cadê a bike? (Perfil de usuário no Youtube). (2021, abril 16). 100 KM + 1300 ACUMULADO / 5a BATARIA DA RAPOSEIRA TRAFARIA | LUGARES ABANDONADOS | PORTUGAL#37. https://www.youtube.com/watch?v=T9LTmN5B_u0

Canal Cascais (Perfil de usuário no Youtube). (2022, setembro 20). Requalificação da Bataria da Parede já começou. https://www.youtube.com/watch?v=YN1x4_gVGY4

David Duarte Drone (Perfil de usuário no Youtube). (2022, junho 28). 5a Bateria da Raposeira // Portugal. https://www.youtube.com/watch?v=6UL6E9dFwQI

Família Venditelli (Perfil de usuário no Youtube). (2021, abril 11). #77 vídeo - Museu do Combatente, Forte do Bom Sucesso, Belém, Lisboa, Portugal. https://www.youtube.com/watch?v=l4Nc1CMh0WE

Guicho (Perfil de usuário no Youtube). (2017, maio 27). RAC . https://www.youtube.com/watch?v=8nHPza7LjIY

helderhugo (Perfil de usuário no Youtube). (2018, janeiro 6). Explorando a 7ª Bateria do Outão Serra da Arrábida Setúbal e sobrevoando com Drone Parrot Bebop 2. https://www.youtube.com/watch?v=aGkAokc0do4

helderhugo (Perfil de usuário no Youtube). (2020, abril 1). Explorando a 5a Bataria da Raposeira abandonada. https://www.youtube.com/watch?v=FtDb8iGX6wc&t=44s

Soares, I. (Perfil de usuário no Youtube). (2015, junho 8). Dos Tuneis da 8a Bataria até as curvas da 7a Bateria Arrábida. https://www.youtube.com/watch?v=w-rLdd_VUt0

Mendonça, I. (Produtora). (2014, abril 28). Regimento de Artilharia de Costa. Em Abandonados. SIC Notícias.https://sicnoticias.pt/programas/abandonados/2014-04-28-Abandonados-Regimento-de-Artilharia-de-Costa-264afef1

Portugal no ar (Perfil de usuário no Youtube). (2018, fevereiro 18). 2a Bateria—Parede—4K UHD. https://www.youtube.com/watch?v=1XyPdJpQhPA

Pinheiro, P. M. (Diretora). (2021, abril 12). Artilharia de Defesa da Costa de Lisboa, Plano Barron (ep. 05 / temp. 11). Em Visita Guiada. RTP2. https://www.rtp.pt/play/p8647/e536716/visita-guiada

Albuquerque, W. (Perfil de usuário no Youtube). (2021, março 15). 7ª Bataria do Regimento de Artilharia de Costa de Outão. https://www.youtube.com/watch?v=FnQa3HxFZIg&t=28s

WE APPRECIATE THE COLLABORATION OF:







































WE APPRECIATE THE FINANCING FROM:









Climate emergence has become a significant topic in urban, landscape, and architectural heritage policies and, it is noticed that many policy efforts at an international level have already been taken to address numerous major problems we are currently facing. UNESCO's "Policy Document on Climate Action for World Heritage", which establishes a "Policy Framework" together with an "Implementation Policy Document" has a new concern focused on the heritage adaptation to the climate impacts in heritage, but also on "climate mitigation", as point 59 describes, by creating "value and inspirational power of World Heritage properties to showcase 'win-win' mitigation practices that both reduce greenhouse gases and safeguard Outstanding Universal Value" (UNESCO, 2021, p. 12).

As Plan Barron is totally designed around the Lisbon Atlantic basin, we were driven to an understanding of the whole structure as a strategic waterfront facing Mean Sea Level (MSL) rise. Can Plan Barron, a set of eight separated batteries, be understood as a set of architectural interests at a territorial level, so that it can have an impact on combating climate crises?

BIP
BLENDED
INTENSIVE
PROGRAM

LISBON 2022
BATARIA DA LAGE

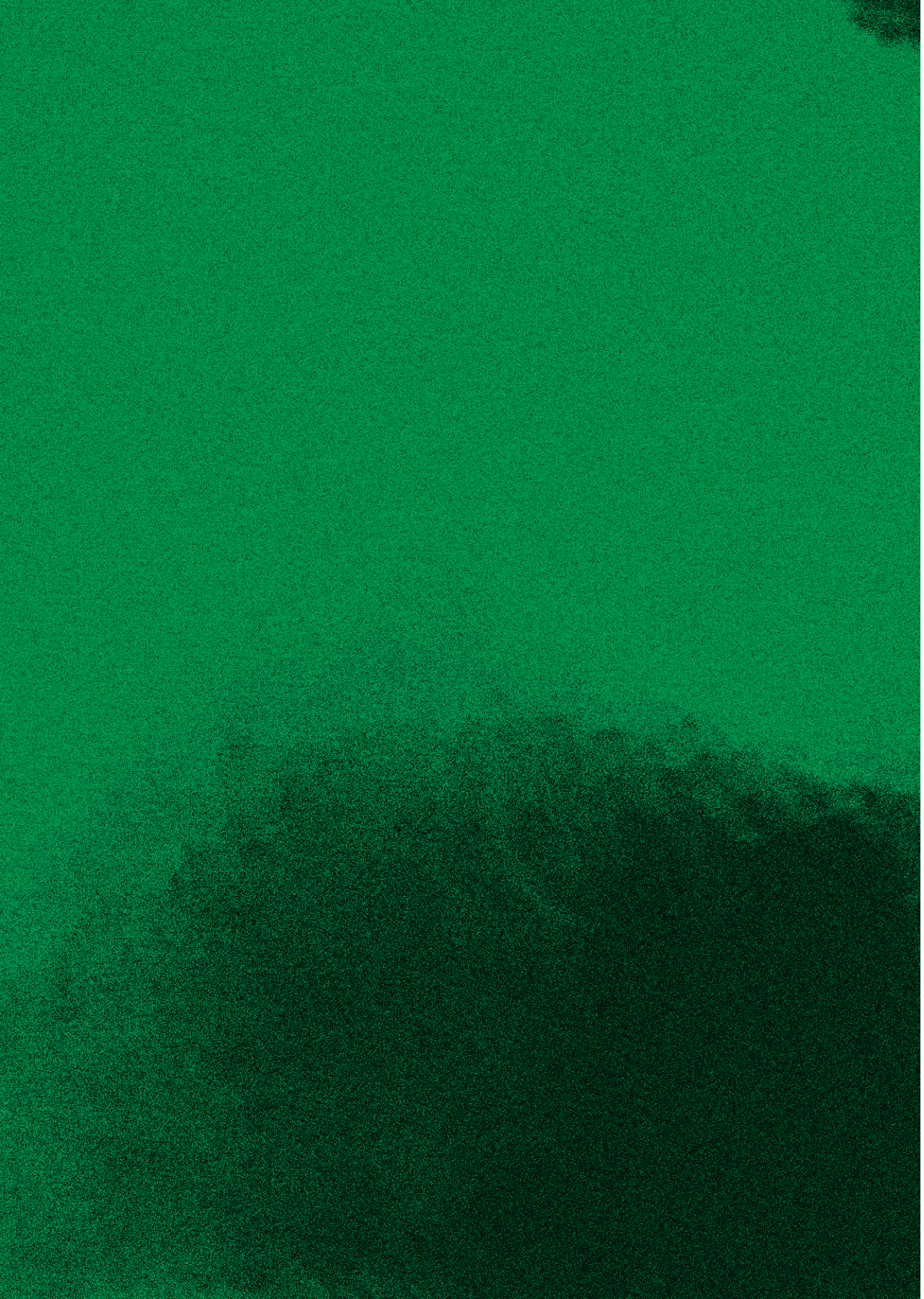
Inês Moreira, Beatriz Duarte e Flora Paim

Desindus-trialização, ainda. Ensaios visuais e metodologias artísticas

Desindustrialisation, still.
Visual essays and artistic methodologies

Landscapes Heritage & Territory Collection

Coleção Paisagens Património & Território



Desindustrialização, ainda.
Ensaios visuais e metodologias artísticas

Desindustrialisation, still.
Visual essays and artistic methodologies

Inês Moreira, Beatriz Duarte & Flora Paim (eds.)

3 Editorial
Inês Moreira, Beatriz Duarte & Flora Paim

6 Sedimentos, Arouca
Sediments, Arouca
Carla Cruz

12 Prospecção em Covas
Prospecting in Covas
Susana Gaudêncio

18 Diante a ruína e os seus fragmentos
Facing the ruin and its fragments
Beatriz Duarte

24 O Hiperobjeto em Barcelos
The Hyperobject in Barcelos
João Leite

36 O descampado urbano como arquivo
The urban wasteland as an archive
Flora Paim

38 Percursos: atravessar Campanhã
Urban Routes: crossing Campanhã
Rachel Merlino

42 Arqueologias da Presença
Archaeology of Presence
Pedro da Silva

48 Método infinito para criações trans-...
Infinite method for trans-creations...
Post-Industrial Girls

56 Do Báltico a Couros
From the Baltic to Couros
Inês Moreira

62 Biografias
Biographies

Editorial

Desindustrialização, ainda reúne ensaios visuais que se dedicam a olhar para paisagens industriais, as suas heranças e representações enquanto objeto de pesquisa artística. Dando continuidade às partilhas e reflexões iniciadas no encontro de mesmo nome realizado na Garagem Avenida (Escola de Artes Visuais da UMinho) em abril de 2023, organizado por Inês Moreira (Lab2PT), os nove projetos publicados traduzem os métodos e linguagens que as/os investigadoras/es empregam para apreender, problematizar, expor e ressignificar os territórios que estudam e sobre os quais criam. Não é casualidade que pensemos sobre *Desindustrialização* a partir da escola de artes no bairro de Couros (Guimarães), hoje em processo de requalificação e candidatura à inclusão na lista de Património Mundial. A profunda complexidade encontrada nestes lugares convida a abordagens inventivas, convocando também as artes a participar num tabuleiro no qual a economia, o urbanismo, a história e o património são usualmente os atores principais.

Consideremos numa cronologia ampla as marcas deixadas pelas indústrias de extração e de manufatura nas suas diferentes etapas, desde a inicial instalação de infraestruturas, ao processo de esvaziamento e desindustrialização e, nalguns casos, a sua posterior (e atual) condição pós-industrial. Se a implantação de zonas industriais provoca mudanças e gera impactos sociais, paisagísticos e ambientais sistémicos, também os longos anos de desmantelamento e abandono que se sucedem. Seja por deslocalização, crise ou transição económica, estes são tomados pela degradação e indefinição de futuro para as comunidades locais, os assentamentos urbanos e as condições naturais, inevitavelmente alteradas. À medida que a sociedade caminha em direção a um modelo pós-industrial, onde a economia de serviços, a cultura e o conhecimento desempenham um papel central, surgem desafios relacionados à reutilização e gestão dos legados e heranças, nalguns casos patrimoniais, remanescentes. A estabilização e preservação das histórias da indústria, a atração de investimentos e a regeneração urbana, são aspetos que reacendem tensões e impulsionam diferentes transformações nessas zonas.

Espaços que outrora evocaram o poder produtivo da atividade industrial, e de expansão das cidades e economias, hoje também retratam a degradação ambiental sentida local e globalmente, o ativismo social, a expropriação de comunidades locais, a especulação imobiliária

Deindustrialisation, still gathers visual essays that look at industrial landscapes, their heritage, and their representations as subjects of artistic research. The nine published projects extend the exchanges and reflections started at the eponymous meeting organised by Inês Moreira (Lab2PT) and held in Guimarães at Garagem Avenida (School of Visual Arts, UMinho) in April 2023. The projects represent the methods and languages used by researchers to understand, question, expose and resignify the areas of their study, serving in as reference for their creative projects. It is no coincidence that we have begun our reflections on *deindustrialisation* in an art school located at Couros (Guimarães), a neighbourhood currently undergoing a process of requalification and which is a candidate for nomination as a World Heritage site. The deep complexity of these places requires creative approaches and also invites art to participate in a game where economy, urbanism, history, and heritage are usually the main players.

Let us consider, in a rough chronology, the traces left by the extractive and manufacturing industries in their different phases, from the initial establishment of infrastructures, through the process of exhaustion and deindustrialisation, to the subsequent (and present) post-industrial state. If the settlement of industrial sites brings changes and generates systemic social, landscape, and environmental impacts, so do the long years of dismantling and neglect that follow. Whether due to relocation, economic crises and transitions, these are inevitably altered by deterioration and by the uncertainty about the future of local communities, of urban settlements, and of natural conditions. As society moves toward a post-industrial model in which service economies, culture, and knowledge play a central role, challenges arise related to the reuse and management of remaining legacies and inheritances which, in some cases, are patrimonial. Stabilising and preserving industrial history, attracting investment, and urban renewal are aspects that could reignite tensions and be the driving forces for transforming these areas.

Spaces that were once reminders of the productive power of industrial activity and the expansion of cities and economies, are now also expressions of locally and globally perceived environmental degradation, social activism, dispossession of local communities, real estate speculation, and rigid frameworks for past records. There are several case studies, from the Baltic

e os nquadramentos rígidos sobre os registos do passado. São diversos os casos de estudo, do Báltico ao norte de Portugal, que despertam o interesse desses artistas e curadores a desenvolver as suas investigações, seja no contexto académico, no âmbito dos projetos de graduação, mestrado e doutoramento, bem como em residências artísticas ou em resposta a encomendas pontuais. Relacionam-nos as leituras críticas da visão romântica e canónica da história da indústria, da ruína e da imagem, a contestar espaços, conceitos e memórias, bem como as possibilidades que apresentam para a experimentação de abordagens alternativas ao passado e de inscrição de outras narrativas e histórias.

Apesar de a discussão sobre os modos de produção de conhecimento *em, com* e *através* das artes não ser inédita, uma grande carga de incompreensão paira ainda sobre os seus processos de trabalho, assim como de tradução e disseminação dos seus resultados, sobretudo em contexto académico. Referimo-nos aqui tanto a *arts-based research* (investigação assente em métodos artísticos), como à criação artística de base investigativa (que não necessariamente enquadrável como académica). Modelos e procedimentos da tradição científica são considerados de difícil ajuste ao pensamento artístico e, de fato, são-no, já que os formatos de outros domínios disciplinares não podem, nem devem, ser literalmente transpostos às artes. Podem, no entanto, ser experimentados, subvertidos, reinterpretados, recriados a partir de relações e tensões transdisciplinares. Se a palavra "pesquisa" é comummente reservada ao universo científico clássico, os trabalhos aqui reunidos permitem vislumbrar o largo espectro de atitudes que podem animar esta atividade. Em alguns casos, a pesquisa acompanha o desenvolvimento de um projeto artístico; noutros, a especulação artística é o que catalisa a atividade crítica e científica. Neste universo de contaminações recíprocas, cremos que as experiências aqui reunidas atestam a pertinência de metodologias de trabalho e investigação artística, de maior ou menor orientação académica, que surgem a partir de um olhar artisticamente contaminado. Ainda que direcionadas a lugares e problemáticas específicas, vemos potencial de universalidade ou aplicabilidade a outros locais.

O pensamento em artes opera a partir de modos particulares de *investigação-ação* que parecem emergir de uma contaminação fundamental entre *teoria* e *prática*, *objeto* e *sujeito*, *método* e *desvio*. *Prospeção, sondagem, arquivamento* – às práticas e terminologias de diferentes campos de conhecimento, quando ativadas pelas experiências apresentadas, são agregados outros contornos e perspetivas. Na investigação destes lugares específicos e intrincados, vemos como métodos de pesquisa qualitativa e de base etnográfica são apropriados, ou partilhados com aqueles, das ciências sociais e humanas. Nestes, e noutros, projetos encontram-se metodologias como: *caminhadas* individuais ou coletivas de reconhecimento e levantamento do lugar, *visitas* recorrentes aos locais de estudo com propósitos específicos, *recolha* arquivística e de provas objetuais, *mapeamentos* e *cartografias*, *registos* periódicos em imagem e som, *inquéritos* e *entrevistas* à comunidade, *conversas* com diferentes sujeitos e recurso à *história oral*. Ao longo destes nove ensaios visuais, além do conhecimento recolhido sobre os lugares desindustrializados, encontramos sínteses visuais de processos e modos específicos de trabalho que deixam rastos, produzem relações e evidências concretas. Ainda, ao ultrapassar a condição de prova (científica ou forense), alimentam experimentações no domínio do estético, sejam visuais ou performativas.

Os ensaios visuais seguintes fazem um balanço de pesquisas em curso em várias universidades tendo em comum a sua articulação com o Lab2PT. A sua sequência de apresentação, que estrutura esta publicação, baseia-se numa gradação de sítios específicos – os casos de estudo – que oscila entre *pós-* e *des-* industrialização. Inicia-se com os vestígios mais instáveis da atividade industrial, aqueles ainda ativos e com consequências violentas à superfície terrestre, aqui exemplificados pelas minas e as escombreiras – abordadas tanto pela artista Carla Cruz em Regoufe, Arouca, como pela artista Susana Gaudêncio em Covas, Vila Nova de Cerveira. Seguem-se os vestígios que encapsulam memórias espontâneas, que escapam ao desejo de ordem e iniciam processos de cicatrização e renaturalização, onde o edificado robusto se apresenta fragilizado ou foi obliterado, como na Fábrica do Arquinho em Guimarães, trabalhada pela curadora/investigadora Beatriz Duarte e no Silo de Cereais de Barcelos abandonado, pelo jovem arquiteto João Costa Leite. Ainda, os conjuntos de habitação operária desaparecida, nas pesquisas da artista/investigadora Flora Paim e também da curadora/investigadora Rachel Merlino, ambas centradas em Campanhã, no Porto. Encerra-se a sequência com os ensaios que atuam sobre os registos da memória institucionalizada que, já dormentes e estáveis, são perturbadas pelas práticas que se apresentam:os sítios arqueológicos em Ovil, Espinho, apresentado pelo arqueólogo Pedro da Silva e os arquivos de indústria da Casa da Imagem, ativados pelo coletivo de artistas *Post-Industrial Girls*. Por fim, em modo conclusivo, apresenta-se um atlas de locais diversos sob pesquisa de campo e prospeção em projetos europeus, mestrados e doutoramentos que Inês Moreira orientou e desenvolveu entre 2022–2023 para o Lab2PT.

Inês Moreira, Beatriz Duarte & Flora Paim (eds.)

to northern Portugal, that spark the interest of these artists and curators to further develop their research, in an academic context, as part of bachelor's, master's and doctoral projects, as well as in artistic residencies or in response to sporadic commissioned works. What they have in common is a critical reading of the romantic and canonical vision of industry's history, ruins, and images, through a challenging engagement with spaces, concepts, and memories, and the possibilities they offer for testing altered approaches to the past and to inscribe other narratives and histories.

Although the discussion about how knowledge is produced *in*, *with*, and *through* the arts is not new, there are still many misunderstandings concerning their working processes and about the translation and dissemination of their results, especially in academic contexts. We refer here to *arts-based research* (research based on artistic methods) and to research oriented artistic practice (not necessarily considered academic). Models and procedures from the scientific tradition are considered difficult to adapt to artistic thinking, since the formats from other disciplines cannot and should not be literally transposed to the artistic field. However, they can be experienced, subverted, reinterpreted, and recreated out of transdisciplinary relationships and tensions. If the word "research" is commonly reserved for the classical scientific domain, the projects hereby gathered allow us to have a glimpse of the wide range of attitudes that animate this activity. In some cases, research goes hand in hand with the development of an artistic project; in others, artistic speculation is the catalyst for a critical and scientific activity. In this universe of reciprocal contamination, we believe that the experiences published here show the relevance of more or less academically oriented working methods and artistic research that emerge from an artistically informed perspective. Although we focus on specific sites and subjects, we see a potential for universality or applicability to other places.

Artistic thinking is based on certain forms of *research-practice* that seem to emerge from a fundamental contamination between *theory* and *practice*, *object* and *subject*, *method* and *deviation*. *Prospecting*, *surveying*, *archiving* are practices and terminologies used in several fields of knowledge which, when activated by the experiments hereby published, find other contours and perspectives. In examining these specific and multi-layered sites, it becomes clear how the methods of qualitative and ethnographic research overlap with those of the social sciences and humanities. These and other projects employ methods such as individual or collective *walks* to recognize and examine a place, repeated *visits* to study sites with specific goals, *collection* of archival materials and objects, *mapping* and *cartography*, regular image and sound *recordings*, *surveys* and *interviews* with communities, *conversations* with diverse subjects, and the use of *oral histories*. In these nine visual essays, in addition to the collected findings about the deindustrialised places, we find visual syntheses of processes and specific ways of working that leave traces and establish concrete relationships and evidence. By overcoming the condition of (scientific or forensic) evidence, they also serve aesthetic experiments, be they visual or performative.

The following visual essays are an inventory of ongoing research at various universities associated with Lab2PT. The order of presentation that structures this publication is based on a gradation of specific sites – the case studies – that oscillates between post-industrialisation and de-industrialisation. It begins with the most unstable traces of industries still in operation and violently affecting the earth's surface, here exemplified by the mines and rubbles dealt with by artists Carla Cruz in Regoufe, Arouca, and Susana Gaudêncio in Covas, Vila Nova de Cerveira. Then, there are the traces that include spontaneous memories, which escape the desires for an ordered system and start processes of healing and renaturalization where robust buildings are crumbling or have been erased, such as Fábrica do Arquinho (Arquinho Factory) in Guimarães, worked on by curator/researcher Beatriz Duarte, and the abandoned Grain Silo in Barcelos, worked on by young architect João Costa Leite. The disappeared workers' housing estates are also studied by the artist/researcher Flora Paim and curator/researcher Rachel Merlino, both projects based in Campanhã, Porto. The sequence ends with the essays that act on the records of institutional history, already dormant and stable, disturbed by the practices presented: the archaeological sites in Ovil, Espinho, by the archaeologist Pedro da Silva, and the industrial archives of Casa da Imagem, activated by the artist collective *Post-industrial Girls*. Finally, we include an atlas of different sites investigated through fieldwork and prospecting in European projects, in master's and doctoral studies supervised or developed by Inês Moreira for Lab2PT, between 2022 and 2023.

Diante a ruína e os seus fragmentos: processos de intervenção e montagem da Fábrica do Arquinho

Beatriz Duarte

A Fábrica do Arquinho resta como um dos poucos vestígios industriais ainda não reconvertidos ou demolidos na Zona de Couros (Guimarães). A sintetizar as transformações urbanas às quais territórios desindustrializados estão sujeitos, a ruína da produção têxtil manual é, simultaneamente, o estaleiro de obras para os projetos de reabilitação e expansão urbana futuras. O Centro de Investigação Aeroespacial e *Fibrenamics* da UMinho será instalado no edifício e o seu entorno aguarda grandes projetos de habitação coletiva.

Nesta ambiguidade do *entre,* a ruína torna-se produtiva para reivindicar *outra* história para o lugar como, também, incita o pensamento sobre os modos de exploração e relação com a terra, os vínculos entre património e resíduo, natureza e cultura e as múltiplas narrativas de passado e futuro emaranhadas no presente: que histórias contar/montar? Como representá-las ou arquivá-las?

A investigação curatorial desenvolvida convida artistas, investigadores e estudantes da Escola de Artes Visuais (UMinho) para a ativação das ruínas da fábrica. Propõe-se a apreensão do lugar a partir de uma cartografia de questionamentos e informações, caminhadas, permanências e insistências, designadas *Takeovers* do Arquinho, e exercícios que catalisam as ações no espaço, como a proposta *Pontuando Entropias*. Ao considerar a ruína um terreno metafórico e concreto de experimentação, um arquivo em potencial é constituído a partir do Arquinho e mediante metodologias de reencenação, ficção, acumulação, intervenção e especulação das/sobre as matérias e histórias do espaço.

Facing the ruin and its fragments: processes of intervention and montaging in Arquinho Factory

The Arquinho Factory is one of the few industrial ruins in the Couros area (Guimarães) that have not yet been transformed or demolished. As a synthesis of the urban changes that deindustrialised areas have undergone, the ruin of manual textile production is also the construction site for future redevelopment and urban expansion projects. The UMinho Aerospace Research Centre and *Fibrenamics* are to be housed in the building, and large collective housing projects are planned around it.

In this ambiguity of the *in-between*, the ruin becomes productive by also claiming *another* story for the site, as well as motivates thinking about modes of exploration and relationship with the land, on the connections between heritage and waste, nature and culture, and on the multiple narratives of past and future that are interwoven in the present: What stories need to be told/put together? How can they be represented or archived?

The developed curatorial research invites artists, researchers, and students from the School of Visual Arts (UMinho) to the activation of the ruins. It is proposed to apprehend the place based on a cartography of questions and information, walks, permanences and insistences, called *Arquinho Takeovers*, and exercises that set in motion actions in the space, such as *Punctuating Entropies* proposal. In considering the ruin as a metaphorical and concrete site for experimentation, a potential archive of Arquinho is constituted through methods such as reenactment, fiction, accumulation, intervention, and speculation with/about the materials and histories of the space.



Esta investigação integra-se ao projeto de doutoramento em Educação Artística (UPorto/FBAUP) financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (referência 2021.04620.BD). / This research is part of the author´s Ph.D project in Art Education (UPorto/FBAUP), financed with national funds by the Foundation for Science and Technology, I.P. (Reference 2021.04620. BD).

O novo Centro de Investigação Aeroespacial + Fibrenamics será instalado na antiga Fábrica, sendo que o futuro projeto encontra-se em procedimento concursal.

Ligada tanto ao setor da aeronáutica e astronáutica quanto ao desenvolvimento de aeronaves, helicópteros, foguetes, satélites e drones. Ainda, a Fibrenamics atua na produção de têxteis técnicos, compósitos para a construção civil e etc.

The new Aerospace Research Centre + Fibrenamics is to be housed in the old factory; the future project is going through a tendering process.

The company is associated with both the aerospace sector and the development of aircraft, helicopters, rockets, satellites, and drones. Fibrenamics is also involved in the production of technical textiles, composites for construction, etc.



© Beatriz Duarte, 2023



© Beatriz Duarte, 2023

***Takeovers* do Arquinho** Encontros nas ruínas da Fábrica do Arquinho junto aos artistas Martín Molín [1], Ana Rocha [2], Cristianne Melo [3] e Flora Paim [4] a desenvolver intervenções e compilar metodologias de arquivo e representação do espaço.

Arquinho Takeover Meeting in the ruins of the Arquinho Factory with artists Martín Molín [1], Ana Rocha [2], Cristianne Melo [3] and Flora Paim [4] to develop interventions and compile methods for archiving and representing the space.

Diante da ruína industrial e da ausência de um arquivo histórico, como inventariar, inventar ou montar um arquivo?

Faced with industrial ruins and the absence of a historical archive, how can one inventory, invent, or set up an archive?



© Cristianne Melo, 2023



© Flora Paim, 2023

A Fábrica de Fiação de Tecidos do Arquinho, fundada no início do século XIX, pelos irmãos Pereira de Lima, António José e Manuel, manteve-se em funcionamento por 67 anos, quando em 1980 teve as suas atividades encerradas, seguido de um processo de insolvência.

Produção de têxteis convencionais, linho e algodão com máquinas a vapor.

Founded in the early 19th century by the Pereira de Lima brothers, António José and Manuel, the Arquinho Spinning Mill operated for 67 years until it closed in 1980, followed by bankruptcy proceedings.

Production of conventional textiles, linen, and cotton with steam engines



© Beatriz Duarte, 2023



© Inês Moreira, 2023



© Beatriz Duarte, 2023

Pontuando entropias Proposta de intervenção na Fábrica do Arquinho realizada com os estudantes de Arte Visuais (UMinho), enquadrada na conferência realizada na disciplina Espaço, Território e Contexto de Inês Moreira e Pedro Chamusca.

Punctuating Entropies Proposal for an intervention in the Arquinho Factory, carried out with students of Visual Arts (UMinho), within the conference on Space, Territory, and Context by Inês Moreira and Pedro Chamusca.

Se uma caminhada se parece com uma narração, que tem um fio que se segue, ficar parado em algum lugar por um longo período – uma insistência – nos faz pensar, sobretudo, em uma colagem de pedaços de diferentes materiais que não se dá uma ordem, mas um ritmo. (...) Esta postura é caracterizada por uma visão do tempo decididamente cíclica e não linear: raramente se pode lembrar do começo e do fim desta prática. No começo tudo está misturado, feito de pequenos agenciamentos, gestos, olhares e táticas para encontrar o bom lugar e a boa situação. E raramente se vai embora de forma definitiva do lugar que se frequentou intensamente durante semanas e, frequentemente, "damos um pulo lá para saber se tudo está bem"... Estar em algum lugar, parados durante dias inteiros, nos obriga a conviver com sensações como o tédio, e a relação com seu próprio corpo... e é precisamente nesta relação, entre corpo e pensamento, que começamos a "interiorizar", ou encarnar um lugar..."

"If a walk looks like a narrative that has a common thread, then standing in one place for a long time – an insistence – makes us think, above all, of a collage of pieces of different materials that do not produce an order, but a rhythm. (...) This attitude is characterized by a distinctly cyclical and non-linear conception of time: one can hardly remember the beginning and the end of this practice. In the beginning everything is mixed, made of small agency, gestures, looks and tactics to find a good place and situation. And one rarely leaves the place visited intensely for weeks, and often "we go there to make sure everything is in order"... Being somewhere, standing still for days, forces us to live with sensations such as boredom and the relationship with one's own body... it is in this relationship, between body and thought, that we begin to "internalize" or embody a place..."

Biase, A. (2013). Insistência Urbana ou como ir ao encontro dos "imponderáveis da vida autêntica." Redobra, 12, 80–86

Ficha técnica / Colophon

Desindustrialização, ainda.
Ensaios visuais e metodologias artísticas.

Desindustrialisation, still.
Visual essays and artistic methodologies.

Edição / Edited by: Inês Moreira; Beatriz Duarte; Flora Paim

Autores / Authors: Beatriz Duarte; Carla Cruz; Flora Paim; Inês Moreira; João Costa Leite; Pedro da Silva; Post-Industrial Girls (Joana Mateus e Inês Azevedo); Rachel Merlino; Susana Gaudêncio

Design Gráfico / Graphic Design: Macedo Cannatà

Editado por / Published by: Lab2PT
Coleção Paisagens, Património & Território / Ensaio
Landscapes, Heritage and Territory Collection / Essay
Impressão e acabamento / Printed and bound: Greca
Tiragem / Total print run: 300 exemplares
ISBN: 978-989-8963-89-5
Depósito legal / Legal deposit: 524781/23

Lab2PT
www.lab2pt.net

Instituto de Ciências Sociais / Institute of Social Sciences
Universidade do / University of Minho
Campus de Gualtar / Gualtar Campus
4710–057 Braga

Escola de Arquitetura, Arte e Design /
School of Architecture, Art and Design
Universidade do / University of Minho
Campus de Azurém
4800–058 Guimarães

© 2023, Lab2PT e autores / and authors

lab2pt Laboratory of Landscapes, Heritage and Territory

Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Universidade do Minho
Escola de Arquitetura, Arte e Design

Esta iniciativa foi apoiada através do Financiamento Plurianual do Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT), Ref.ª UID/04509/2020, financiado por fundos nacionais (PIDDAC) através da FCT/MCTES. / This initiative was supported through the Multiannual Funding of the Landscape, Heritage and Territory Laboratory (Lab2PT), Ref. UID/04509/2020, financed by national funds (PIDDAC) through the FCT/MCTES.

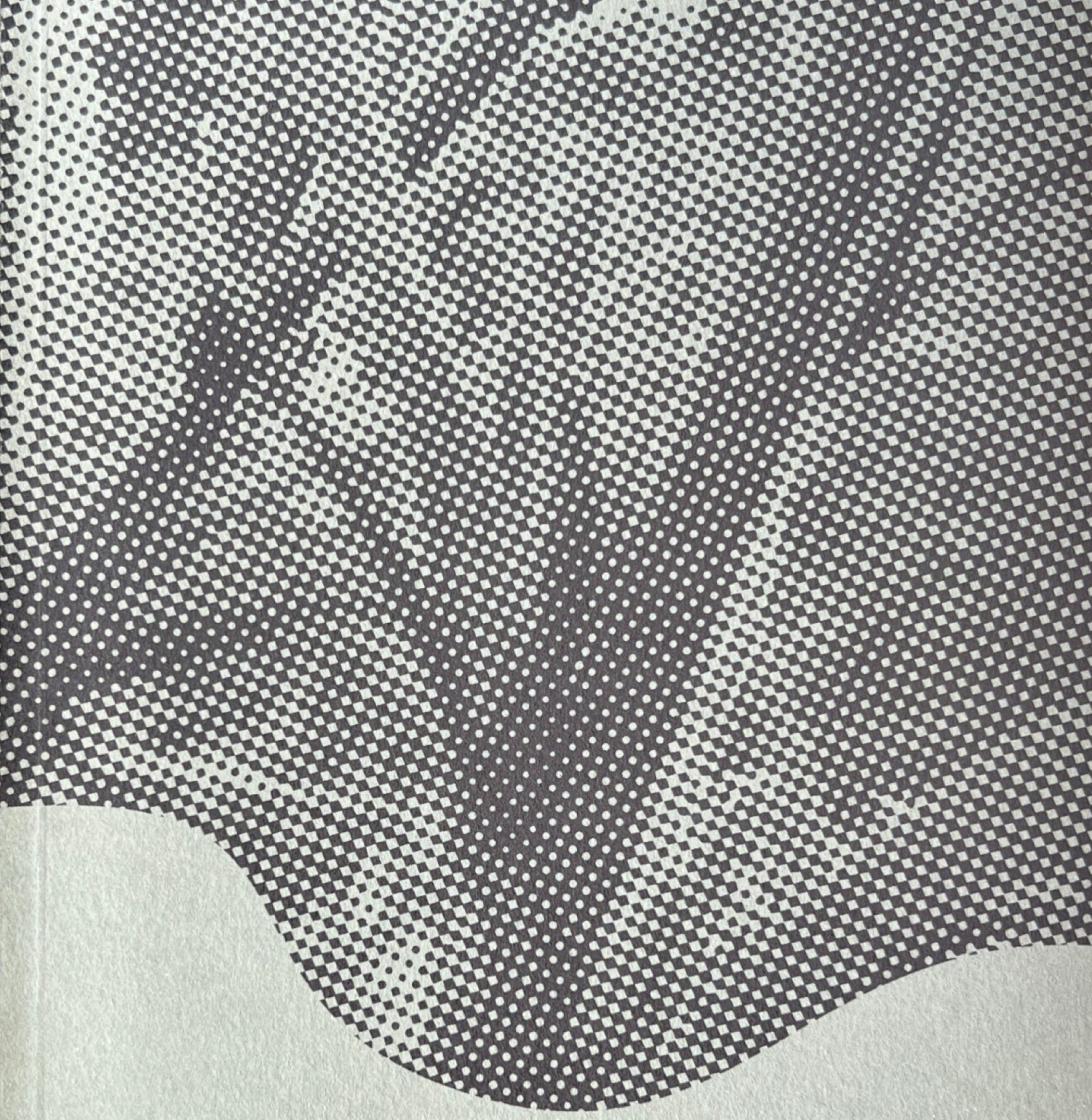
fct Fundação para a Ciência e a Tecnologia

O Lab2PT é um laboratório de investigação multidisciplinar da Universidade do Minho. A Coleção Paisagens, Património & Território publica conteúdos que resultam da produção científica dos seus membros.

Lab2PT is a multidisciplinary research unit at the University of Minho. The Landscapes Heritage & Territory Collection publishes content derived from the scientific work of its members.

Desindustrialização, ainda. reúne ensaios visuais que se dedicam a olhar para paisagens industriais, as suas heranças e representações enquanto objeto de pesquisa artística. A profunda complexidade destes lugares convida a abordagens inventivas, desenvolvidas tanto através da investigação baseada em métodos artísticos, como na criação artística com base investigativa. Ao oscilarem entre a *pós-* e a *des-* industrialização, os autores partem de sítios específicos para experimentar diferentes abordagens ao passado e devolver outras narrativas e memórias aos lugares.

Deindustrialization, still. brings together visual essays that focus on industrial landscapes, their heritage and representations as an object of artistic research. The profound complexity of these sites invites inventive approaches, developed both through research based on artistic methods as through research-based artistic practice. By oscillating between post- and de-industrialization, the authors start from specific sites to experiment with different approaches to the past and to return other narratives and memories to places.



VEGETAÇÃO INQUIETA

registos improváveis
entre paisagem, arte,
arquitectura e ruína

Paisagens menores e investigação artística

na exposição 'Objectos especulativos sobre vegetação e perturbação'

Inês Moreira e Beatriz Duarte



O presente ensaio apresenta a exposição 'Objectos especulativos sobre vegetação e perturbação', realizada na Casa das Artes (Porto), que exibiu pela primeira vez as instalações do artista Miguel Costa sobre *paisagens menores*. Este estudo analisa os processos de trabalho artístico do artista, destacando as suas afinidades disciplinares e temáticas, bem como a proposta curatorial que articula as narrativas das instalações especulativas baseadas na sua pesquisa. O trabalho de Miguel Costa, inserido no campo da investigação artística, dialoga com métodos da arquitetura e do paisagismo, subvertendo-os ao valorizar espécies negligenciadas. Os objetos apresentados exploram a investigação minuciosa sobre a vegetação ruderal que prolifera nas brechas urbanas, desafiando os esforços humanos de controle e erradicação. Em contraste com as grandes paisagens e a botânica convencional, as *paisagens menores* destacam-se pela resistência, espontaneidade e caráter indesejado nas paisagens e jardins planeados e ocultam dinâmicas ecológicas urbanas, passados coloniais, mercados ornamentais e políticas transnacionais de controle e gestão de espécies. Além das plantas ruderais, a pesquisa do artista abrange narrativas sobre jardins e plantas consideradas úteis, refletindo sobre a herança colonial e as práticas de exclusão associadas a essas vegetações. A exposição organiza-se em dois eixos: o primeiro aborda a trajetória das plantas ruderais na paisagem e na investigação do artista; o segundo oferece uma arqueologia das paisagens e das dinâmicas que precedem a aparição dessas plantas nos territórios atuais. A exposição convida à reflexão sobre as interações complexas entre espaços urbanos, dinâmicas de poder e heranças coloniais, revelando histórias ocultas na gestão botânica e na resistência vegetal.

'Objectos especulativos sobre vegetação e perturbação' foi a exposição[1] que ocupou a Casa das Artes (Porto) com a primeira exibição pública dos trabalhos do artista Miguel Costa a traduzir a sua investigação sobre *paisagens menores* realizadas ao longo de cinco anos. O conjunto de instalações exibe objetos que entendemos como especulativos, por demonstrarem e ampliarem hipóteses sobre uma vegetação ruderal que alastra e se estende nos territórios urbanos e suburbanos. A minuciosa pesquisa centra-se particularmente nas naturezas vegetais que emergem nas brechas da malha urbana, rompem o asfalto e os muros, desafiando continuamente os esforços humanos para conter a sua rápida proliferação e crescimento. Sendo à primeira vista banais habitantes dos territórios marginalizados, desindustrializados ou perturbados pela ação humana, no olhar atento de Miguel Costa estes seres vivos revelam o entrelaçar da ecologia urbana com as complexas macrodinâmicas dos passados imperiais, com os mercados de gosto estético ornamental, com a medicina tropical e mesmo com as atuais políticas transnacionais de erradicação de espécies indesejadas e nefastas ao ambiente humano.

A dimensão *menor* das vegetações que Miguel recolhe, mapeia e investiga, contrasta com a genealogia e as histórias de encanto das grandes paisagens, dos jardins históricos e da botânica convencional, como aquelas presentes no jardim do centro cultural onde a exposição decorre. A Casa das Artes é uma expressão da arquitetura racionalista de Eduardo Souto Moura, decorada com mobiliário de Le Corbusier, Siza Vieira e Alvar Aalto. No jardim, coexistem elementos projetados segundo o desenho racional do paisagismo francês, predominando a geometria e a ordem, e espaços de influência mais romântica e naturalista, que trazem fluidez e organicidade distintas. Curiosamente, o técnico que apoia as montagens expositivas e artísticas na Casa das Artes é, também, o técnico de jardinagem que cuida e mantém o jardim exterior. Em contraste às espécies projetadas e controladas no jardim, as plantas com as quais o artista dialoga destacam-se pela resistência e espontaneidade, prosperando fora dos limites do planeado, pelo que são frequentemente entendidas como indesejadas ou invasoras, prontas a serem eliminadas nos processos de jardinagem e de manutenção.

Plantas 'fora do lugar', daninhas, invasoras, infestantes, inúteis ou ruderais: o amplo vocabulário que as descreve, bem como os contextos onde prosperam, varia conforme a perspectiva e o período histórico. O seu valor altera-se pelos processos de disseminação regional ou global, se por um lado configuram um risco para a biodiversidade dos lugares onde agora proliferam e para produtividade das culturas agrícolas que perturbam, por outro revelam e resultam das preferências ornamentais e científicas das expedições naturalistas, das tradições herbalistas e do colecionismo botânico colonial que deslocou espécies pelo globo terrestre.

Importa conhecer um aparente paradoxo em como o fascínio coletivo pela jardinagem e pelas espécies exóticas ou ornamentais constituiu dinâmicas comerciais que tiveram implicações científicas, com o estudo e experimentação de ferramentas de disseminação e a consequente viagem de plantas e sementes.[2] Algumas dessas espécies, como a *Cortaderia selloana*, são exatamente aquelas que hoje infestam nós de autoestrada, terrenos vazios e encostas abruptas, aparentemente desconhecidas ou descontroladas, mas que efetivamente resultam de esforçados processos coloniais de transporte, acondicionamento e reprodução entre continentes. Para Miguel Costa, as designadas *paisagens menores* são viveiros espontâneos que contam histórias ocultas da circulação de plantas entre a Europa e o Oriente, bem como da circulação intencional e acidental de espécies através das rotas transatlânticas de extração e domínio colonial sobre os corpos e a natureza.

Para além desta condição ruderal, a pesquisa do artista estende-se para incluir as narrativas de jardins, parques e das plantas consideradas úteis. Entendendo-as como herança colonial, elas estabelecem uma estreita relação com as práticas de domínio e exclusão da flora nas cidades, bem como com as políticas de saúde pública. A presença das espécies recorda-nos que o processo de exploração territorial europeia nas colónias implicou a subjugação de populações indígenas e a destruição de ecossistemas locais para viabilizar o cultivo de plantas economicamente rentáveis ou estratégicas como, por exemplo, a Cinchona, vital no combate à malária, na manutenção e controlo dos territórios coloniais.[3]

O repertório de técnicas e suportes empregues por Miguel para materializar a sua pesquisa em objetos de especulação artística dialoga com a cultura visual dos dispositivos de exibição, domesticação e transporte de plantas ao longo dos tempos — sejam eles telas anti-ervas, floreiras decorativas, caixas de Ward

1 A exposição individual de Miguel Costa, intitulada 'Objectos especulativos sobre vegetação e perturbação', realizou-se entre novembro de 2023 e janeiro de 2024, com curadoria de Inês Moreira e Beatriz Duarte, coautoras do presente ensaio.

2 Miguel Costa, "Histórias de Vegetação: reflexões e especulações sobre vegetação ruderal," in *Curadoria de Enigmas Territoriais + Incursões ao Porto Oriental*, ed. Inês Moreira (Porto: Parábola Crítica, [2020]2022), 221–243; Miguel Costa, "Lesser landscapes: short observations from the margins of vegetal being" (manuscrito não publicado, 2023), impresso.

3 Miguel Costa, "A natureza que circulou numa caixa: narrativas alternativas para um jardim público em Estado de Emergência," in *Valise en Carton: Exposição Viajante*, ed. Inês Moreira (Porto: Parábola Crítica, 2021), 14–21; Miguel Costa, "Entre plantas daninhas: observações e experimentações sobre uma condição menor de paisagem urbana," in *Modos de (co)existência: espaço confinado, condição global, resistência*, ed. Gabriela Vaz-Pinheiro (Porto: i2ADS-FBAUP, 2023), 164–188.

para transporte ou a encapsulação em cera de abelha. Além disso, o seu repertório revisita os artefactos que sustentam a especulação científica, sejam mapas, gabinetes de curiosidades, campânulas de exposição, imagens microscópicas ou publicações científicas. Comummente utilizados para classificar e estruturar narrativas oficiais, esses dispositivos são reinterpretados como instrumentos para investigar e expor disputas anteriormente invisibilizadas, revelando-se agora como objetos e agentes por si mesmos.

A proposta curatorial para a exposição 'Objectos especulativos sobre vegetação e perturbação' articulou as instalações do artista em dois principais eixos de leitura, revelando diferentes camadas de significado sobre como territórios e plantas foram historicamente configurados e interpretados. O primeiro eixo traça a trajetória das plantas tanto nas paisagens como na investigação do artista, representando a sua introdução nos territórios portugueses, seguido pela sua contínua tentativa de erradicação por meio de práticas de manutenção dos espaços verdes e da jardinagem seletiva, e finalmente, a ascensão das plantas ruderais do estatuto marginalizado a objetos de estudo e fascínio do artista. Se no primeiro eixo as plantas ruderais coletadas são exibidas como que num bolso de jardineiro, os solos que as fazem florescer marcam a temática do segundo eixo: este oferece uma arqueologia epistemológica, narrativa e visceral que precede as plantas e sustenta as instalações do artista. Neste eixo vemos os processos de investigação teórica, geografias imaginárias de dispersão e tecnologias históricas de armazenamento.

A instalação *Paisagens menores: narrativas de dispersão e exclusão* (2021) abre a exposição com uma estrutura de madeira pintada em laranja vivo, no qual uma ventoinha faz voar uma seleção de publicações científicas do século XVIII ao XIX. A peça[4] sugere poeticamente que tanto o vento quanto as correntes marítimas, junto à circulação de conhecimento científico, serviram como forças propulsoras na dispersão de espécies vegetais. As publicações documentam a propagação de sementes e a expansão colonial europeia, mapeando conexões que, embora invisíveis, foram cruciais na formação de *paisagens menores*.

No mesmo eixo, *Narrativas de perturbação e provocação* (2020) apresenta uma sequência de três fotografias, a documentar ações performativas de remoção de ervas daninhas pelas práticas de manutenção dos espaços verdes da cidade. O trabalho de campo, realizado em diferentes locais do Porto e de Vila Nova de Gaia, reflete sobre os atos de jardinagem não apenas como gestão da paisagem, mas também como gestos de violência e seleção de espécies. As fotografias capturam essas ações de controle e erradicação de plantas indesejáveis, levantando questões sobre a domesticação da natureza e a imposição de uma ordem paisagística idealizada.

A instalação *Dispositivo para reler paisagens* (2023) pontua a relação entre os dois eixos expositivos. Composta por uma estrutura de madeira revestida por tela anti-ervas, é subvertida para exibir as plantas 'daninhas' contra as quais são produzidas. Coletadas na zona do Freixo, Porto, corporizam a sala de exposição com as plantas consideradas inúteis e indesejáveis pela jardinagem tradicional. Na outra face projeta-se um vídeo que exibe uma narrativa visual[5] de processos de trabalho do artista sobre a transformação e controle das paisagens, trazendo uma leitura crítica sobre como essas práticas moldam territórios.

A instalação *Naturezas viajantes/paisagens viajantes III: exercícios especulativos sobre produção de paisagens* (2023) apresenta experiências teóricas e de atelier desenvolvidas pelo artista, sob a forma de maquetas de cartão, pequenos objetos, e de registos fotográficos. Esta obra explora diversos sistemas de instruções e avanços tecnológicos destinados ao armazenamento e transporte de sementes e plantas. Exibida exclusivamente durante a inauguração da exposição, a peça simboliza a natureza transitória e a mobilidade das sementes, tal como a caixa de Ward, a peça foi planeada para 'viajar' posteriormente para outro espaço expositivo.[6] As experiências, exibidas na sua forma bruta, abrangem desde tentativas falhadas de preservação de sementes em cera de abelha, a sistemas de pensamento especulativo e de mecanismos de interpretação dos planos incluídos nos livros históricos de botânica.

Também no contexto deste segundo eixo, a instalação *Breve exercício de exibição de perturbação* (2023) apresenta uma coleção de campânulas de vidro sobre uma mesa complementada por floreiras decorativas de diversos tamanhos e estilos. As campânulas de vidro, que evocam a estética dos laboratórios científicos e do colecionismo museológico, são utilizadas não para conter plantas exóticas ou ornamentais, mas, sim, para exibir amostras de solos perturbados que favorecem o crescimento das plantas ruderais. Esta composição confere uma nova aura aos provetes

4 Esta peça, que ocupou um lugar central na Casa das Artes, já foi exibida em outros espaços expositivos e primeiramente fotografada e testada em dois terrenos baldios da Freguesia de Pedroso, Vila Nova de Gaia.

5 Esta narrativa visual integra leituras performativas previamente realizadas pelo artista em diversos contextos, tais como a leitura *'Tales from vacant land — observations and experimentations on a lesser condition of landscape'* (CAAA de Guimarães, 2022) ou a *masterclass* que compôs o programa público da exposição na Casa das Artes (janeiro, 2024).

6 A peça foi produzida originalmente para a exposição "Vozes da Paisagem / Voces del Paisage / The Landscape Voices" no Pavilhão de Exposições, FBAUP (6 de dezembro de 2023 - 3 de fevereiro 2024). Organização de Pedro Maia e Joan Carles Oliver.



Figura 1. *As economias flutuantes de quinina* (2023); *Dos maus ares: geografias de respiração, transplantação e poder* (2022)



Figura 4. *Narrativas de perturbação e provocação* (2020); *Dispositivo para reler paisagens* (2023)



Figura 2. *Paisagens menores: narrativas de dispersão e exclusão* (2021)

Figura 5. *Naturezas viajantes / paisagens viajantes III: exercícios especulativos sobre produção de paisagens* (2023)

Imagens: Daniel Sorrentino





Figura 3. *Breve exercício de exibição de perturbação* (2023)

de solos marginalizados, referência aos dispositivos de jardinagem doméstica que, ao longo do tempo, transcenderam os limites urbanos e rurais, sendo incorporados em espaços domésticos interiores, facilitando o cultivo de plantas exóticas para fins ornamentais.

Uma estrutura metálica expõe folhas de projeto a detalhar as estratégias imperiais para combater a malária na instalação *Dos maus ares: geografias de respiração, transplantação e poder* (2022), incluindo a transplantação da Cinchona, a planta de onde se extrai a quinina. A composição utiliza o pódio como um símbolo de classificação e distinção, sublinhando as complexas redes globais de poder que sustentaram o transporte de sementes e plantas. A peça reflete as dinâmicas empregues para enfrentar problemas de saúde pública e evidenciam a interseção entre botânica, medicina tropical e políticas territoriais e públicas na história colonial.

A cartografia crítica *As economias flutuantes de quinina* (2023) encerra a exposição, mapeando os centros de produção global de quinina, com destaque para Java, nas Índias Orientais Holandesas, zona que monopolizou mais de 90% da produção mundial. A obra também coloca em perspetiva outros territórios utilizados como centros de experimentação e plantação de Cinchona, visualizados como flutuando no sul do Mar de Java, uma composição sobre o fluxo e o alcance do domínio das economias coloniais.

Este conjunto de projetos apresentados na Casa das Artes tomou forma a partir do desafio lançado a Miguel Costa, em 2019, para o 'The Oblique Think Tank #02',[7] onde se perguntava: que vegetação se encontra na zona oriental do Porto? E como dialoga com os antigos viveiros de Aurélio da Paz dos Reis, no Freixo? Incentivada a exploração na perspetiva do paisagismo e da botânica sobre as realidades objetivas e subjetivas de uma área desindustrializada em transformação, as indagações iniciais sobre a vegetação *menor* do sítio em análise, a encosta do Freixo, ganharam terreno fértil para se aprofundarem e expandirem. Assim Miguel Costa iniciou a coleta de sementes e plantas vivas, experimentações com catalogação, registo e mapeamento das origens e possíveis trajetórias das plantas indesejadas encontradas nesta zona específica, tais como *Ipomoea indica*, *Oxalis pes-caprae* ou a *Conyza canadensis*, e que expandiram a escala do local que passou a ser visualizado num mapa global de dinâmicas historicamente amplas e que conectam estes terrenos e *paisagens menores* à geografia e flora do globo terrestre.

7 O encontro 'The ObliqueThink Tank #2, Heritage, Rubbish, Fetish? Curating Territorial Conundrums' realizou-se no Ateneu Comercial do Porto, entre 13 e 15 de fevereiro 2020, com produção do programa XXAteneuXXI e apoio do Criatório CMPorto e da FBAUP. Ver também: Inês Moreira, ed., *Curadoria de Enigmas Territoriais + Incursões ao Porto Oriental* (Porto: Parábola Crítica, 2022).

A leitura síncrona da microescala de um lugar em estudo aos fenómenos de macroescala caracteriza as peças exibidas na exposição. Se o desafio inicial parte do caso do Freixo, a investigação cresce num exame detalhado da vegetação local para tecer os fios da vida social que a trouxe potencialmente para aquele território. Noutros contextos, os territórios são terrenos vizinhos de observação e coleta, como nas encostas da Rua Dom Pedro V, no Porto, ou territórios distantes, como o território de Java, examinado num mapeamento crítico. No entanto, mesmo que a pesquisa parta de territórios concretos e de uma posição situada, a presença desses sítios na exposição é frequentemente abstrata, mediada pelas interpretações artísticas e teóricas. A abordagem artística transforma lugares concretos de onde parte, e da pesquisa em paisagismo, para os tornar em elementos que transcendem a sua materialidade e geografia inicial, proporcionando uma leitura multifacetada para a compreensão mais ampla (e também estética) dos fenómenos exibidos.

O corpo de trabalho de Miguel Costa insere-se no campo crescente da investigação em arte, que promove a inter-relação da prática artística com a reflexão teórica, dando ênfase também às ideias, conjuntos de atividades, processos e situações que antecedem a produção de objetos artísticos. Observação, representação, escrita, trabalho de campo e de estúdio são camadas que encontramos neste processo criativo e de investigação. Para além dos métodos próprios da investigação em arte, o artista subverte os critérios e abordagens usualmente empregues nas suas disciplinas de formação, a arquitetura e o paisagismo, nomeadamente valorizando terrenos e *paisagens menores*, bem como as 'nefastas' espécies ruderais.

Ao alargar a sua leitura aos estudos da história botânica e aos processos de gestão do espaço público, também partilha com as ciências sociais e humanas o crescente interesse numa etnografia multiespécies. Entidades que costumavam ser secundárias na antropologia e enquadradas como vida subordinada — como animais, plantas, fungos e micróbios — passaram a compartilhar o foco com os humanos, sendo agora consideradas companheiras, com vidas biográficas e políticas próprias. Também invertendo a hierarquia entre espécies valiosas e dominantes e as espécies daninhas ou infestantes, a sua investigação é uma crítica radical

aos valores que regem a produção humana (e por vezes de escala industrial) de espécies seja para ornamentação, consumo alimentar ou outro tipo de uso agro-industrial.

Além dessas afinidades disciplinares, há um esforço em estabelecer uma metodologia de investigação vinculada ao mapeamento, uma ferramenta adotada da geografia, expandindo para abranger outras narrativas que não as de separação e hierarquização convencional dos territórios. Miguel Costa produz mapas como forma de representação territorial e, também, para num âmbito abstrato, rastrear relações entre lugares e espécies. Apoiado numa arqueologia foucauldiana, método que visa desvendar e descrever as condições subjacentes e as estruturas que moldam o conhecimento e os discursos, o mapeamento é reconfigurado para coligir em redes complexas os traços multi-escalares, temporais e territoriais que, longe de serem neutros, exibem os dispositivos, narrativas coloniais e científicas que governaram os sistemas de disseminação de sementes e plantas hoje consideradas inúteis e daninhas.

Apesar de frequentemente considerada insignificante, essa vegetação revela as marcas persistentes da dominação colonial e as formas de resistência a ela associadas. A exposição convidou os visitantes a refletir sobre as complexas interações entre espaços urbanos e suburbanos, estruturas geopolíticas e dinâmicas de poder modernas. Estas histórias de vegetação e perturbação expõem as heranças históricas frequentemente ignoradas pelas práticas de gestão e valorização botânica, especialmente quando estas se concentram na erradicação de espécies atualmente vistas como invasoras.

Nota

Este ensaio publica uma versão expandida do texto curatorial da exposição. Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do cluster Extreme Sites (CEAA/2020/06) e financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos UIDB/04041/2020 (https://doi.org/10.54499/UIDB/04041/2020) e UIDP/04041/2020 (https://doi.org/10.54499/UIDP/04041/2020) - Centro de Estudos Arnaldo Araújo e CEEC (2022.02125.CEECIND/CP1765/CT0001) - Inês Moreira; e projeto de Doutoramento em Educação Artística de Beatriz Duarte (ref. 2021.04620.BD) no i2ADS-FBAUP.

Referências

Costa, Miguel. "A natureza que circulou numa caixa: narrativas alternativas para um jardim público em Estado de Emergência." In *Valise en Carton: Exposição Viajante*, editado por Inês Moreira, 14–21. Porto: Parábola Crítica, 2021.

_____. "Histórias de Vegetação: reflexões e especulações sobre vegetação ruderal". In *Curadoria de Enigmas Territoriais + Incursões ao Porto Oriental*, editado por Inês Moreira, 221–243. Porto: Parábola Crítica, [2020] 2022.

_____. "Entre plantas daninhas: observações e experimentações sobre uma condição menor de paisagem urbana." In *Modos de (co)existência: espaço confinado, condição global, resistência*, editado por Gabriela Vaz-Pinheiro, 164-188. Porto: i2ADS-FBAUP, 2023.

_____. "Lesser landscapes: short observations from the margins of vegetal being." Manuscrito não publicado, 2023, Impresso.

Moreira, Inês, ed. *Curadoria de Enigmas Territoriais + Incursões ao Porto Oriental.* Porto: Parábola Crítica, 2022..



fct Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Centro de Estudos Arnaldo Araújo

cesap Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto

esap Escola Superior Artística do Porto

REPÚBLICA PORTUGUESA | EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E INOVAÇÃO

Extreme Sites: Bibliografia operativa para a investigação em práticas artísticas e espaciais

Inês Moreira,
Susana Gaudêncio &
Laís Rabello de Andrade (Coord.)

Landscapes Heritage & Territory Collection

Coleção Paisagens Património & Território

EXTREME SITES:
BIBLIOGRAFIA OPERATIVA PARA A INVESTIGAÇÃO EM PRÁTICAS ARTÍSTICAS E ESPACIAIS

Inês Moreira
Susana Gaudêncio
& Laís Rabello de Andrade (Eds.)

5 Editorial
Inês Moreira, Susana Gaudêncio
& Laís Rabello de Andrade

6 **Mapa de lugares e conceitos**

13 Entrada nos *Extreme Sites*
Inês Moreira & Laís Rabello de Andrade

18 DESCAMPADO DO REGO EM LISBOA
E HUMBOLDTHÖHE EM BERLIM
Topografias de destruição e reconstrução:
Reflexões sobre um descampado e uma montanha
Flora Paim

28 ARQUEOSSÍTIO DO OVIL, ESPINHO
Ambivalência do lugar extremo
Pedro da Silva

38 FÁBRICA DO ARQUINHO, GUIMARÃES
Ecologias de heranças: entre ruínas industriais
e possibilidades ecocríticas
Beatriz Duarte

46 ZONA DE COUROS, GUIMARÃES
De lugar de omissão a lugar de reconhecimento
Inês Osório

52 SEDE DA COOPERATIVA DOS PEDREIROS, PORTO
O recorte de lugares extremos
como figuração perturbada
Inês Moreira

58 JARDIM DA FACULDADE DE BELAS ARTES, PORTO
O jardim como uma heterotopia distópica
Tiago Assis

64 CASA E VIVEIROS DE AURÉLIO DA PAZ DOS REIS, PORTO
Os outros jardins a partir da circulação
global de plantas
Miguel Costa

68 URGEIRIÇA, NELAS
Do crescimento industrial
à luta pela justiça ambiental e social
Joana Rafael

74 VALE DAS GATAS, VILA REAL
Pensar a partir da ficção
Carla Cruz

80 ALDEIA DE COVAS NA SERRA D'ARGA, VILA NOVA DE CERVEIRA
Covas e o fim do mundo
Susana Gaudêncio

88 GRANDE CANAL FERGANA, FRONTEIRA DO UZBEQUISTÃO
Taming Waters | (Un) taming Bodies
Laís Rabello de Andrade

96 ANTIGA CENTRAL DE CAPTAÇÃO DE ÁGUA
DA FOZ DO SOUSA, GONDOMAR
Por uma comunidade das águas
Virgínia Mota

104 Bibliografia Operativa

106 Notas Biográficas

BEATRIZ DUARTE *

Ecologias de heranças: Entre Ruínas Industriais e possibilidades ecocríticas

Esta investigação integra-se no projeto de doutoramento em Educação Artística na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), com a referência: 2021.04620.BD, e acolhido pelo Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS-FBAUP). Estendo o meu agradecimento aos artistas Ana Rocha, Cristianne Melo, Flora Paim e Martín Molín pela participação e contribuição nesta pesquisa.

*
Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS-FBAUP)

Fábrica do Arquinho, Guimarães

A Fábrica do Arquinho está situada em Guimarães, na Zona de Couros, uma extensão do Centro Histórico recentemente reconhecida como Patrimônio Mundial e marcada por infraestruturas industriais desativadas. Ao encapsular o processo de regeneração urbana desse território desindustrializado, a ruína da produção têxtil tem se transformado no estaleiro de obras para os projetos de reabilitação circundantes, marcando a transição na natureza do trabalho, da produção e da economia. Destinada a ser reabilitada para abrigar o Centro de Ensino Aeroespacial e de Desenvolvimento de Têxteis Técnicos (Fibrenamics), a antiga fábrica se torna um espaço intersticial entre a ênfase no trabalho físico e na produção material frente a desmaterialização das funções e das próprias fábricas, das máquinas aos robôs, do conhecimento empírico ao abstrato e aplicado, no qual o fabricar se relaciona diretamente com o ensino.

Busca-se compreender como investigar e aprender com o Arquinho na sua condição improdutiva, enfrentando a necessidade de desaprender abordagens estabelecidas para a interpretação e intervenção em espaços e indústrias. Por um lado, a leitura do sítio foi atraída por impulsos nostálgicos, na tentativa de desvendar uma genealogia arqueológica, histórica e documental: o que havia antes da atividade industrial e as transformações espaciais, naturais e sociais que a sucederam. Por outro, são considerados os usos pretendidos para o lugar, que representam, num âmbito real ou imaginativo, futuros nos quais a tecnologia desempenha um papel resolutivo para os danos da atividade industrial: da promessa duma produção têxtil menos impactante, com os tecnotêxteis, à aceitação da destruição inevitável, que alimenta as fantasias aeroespaciais escapistas da Terra para outros planetas.

O livro *Heritage Ecologies* (2022), editado por Torgeir Rinke Bangstad e Þóra Pétursdóttir, adota uma perspectiva ecocrítica do Antropoceno para explorar metodologias de trabalho de campo, investigação científica, práticas de arquivo e gestão patrimonial que oferecem pistas para pensar o Arquinho e os *Extreme Sites*. Partindo dos campos da arqueologia e da geografia cultural, e a incorporar métodos reminiscentes das práticas artísticas, como performance e fotografia, os autores propõem uma reinterpretação do conceito de herança, focando em lugares arruinados e objetos que frequentemente "escapam à grade do patrimônio" (Sørensen, 2022b, p. 147). Em *Heritage Ecologies*, não só *heritage* não se refere

Rinke Bangstad, T. & Pétursdóttir, Þ. *Heritage Ecologies*. Routledge (2022).



Figura 1
Fábrica do Arquinho, Couros, Guimarães.

apenas às narrativas e patrimônios oficiais, mas também a ecologia não se refere apenas ao mundo natural e às suas ligações com os seres humanos, mas também às tramas de práticas, que englobam sistemas interligados de relações, significados e interações que moldam as heranças num sentido mais amplo.

As reflexões apresentadas no livro são fortemente influenciadas pelo pensamento de Donna Haraway, ao desafiarem a percepção de que os humanos são os principais criadores de significados e mundos. Em contraste, sugerem ser necessário povoar a ideia de patrimônio com uma maior variedade de afetos e atores, incluindo aqueles mais-que-humanos (Rinke Bangstad, T., & Pétursdóttir, Þ. 2022, p. 6). Refletir sobre o Arquinho, junto a Haraway, implica um método intersticial que se situa entre os extremos do idealismo industrial-tecnológico e da distopia da destruição inevitável, vendo-o como um espaço de potência especulativa e prática para "ficar com o problema" (Haraway, 2023). Haraway nos convida a cultivar uma consciência ecofeminista mais profunda com os lugares que habitamos, reconhecendo a impossibilidade de abordar os humanos como isolados de suas relações complexas com o mundo mais amplo.

Autores como Torgeir Rinke Bangstad (2022) e Caitlin DeSilvey (2022) investigam a aplicação dessa perspectiva ecocrítica ao



Figura 2
Imagem aérea da região de estudo, capturada por satélite.
(Google Earth, 2024)

patrimônio industrial por meio de estudos de caso em sítios alemães como Kokerei Hansa (Dortmund) e Duisburg Nord (Duisburg). Mediante a análise das potencialidades ecológicas, entrópicas e mnemônicas dessas heranças contemporâneas, reconhecem as espécies ruderais que emergem do arruinamento dos espaços produtivos como *medias* de memória. Os autores ampliam a compreensão de mediação e curadoria, entendida como prática de seleção discursiva e também de cuidado, para além do enfoque nas narrativas históricas prescritivas e estáticas, para abarcar futuros mais interconectados.

Nesse contexto, o método intersticial propõe exceder as abordagens desgastadas da museologia e do patrimônio industrial, que frequentemente exaltam os industrialistas e as narrativas de progresso. Enquanto uma perspectiva centrada na tecnologia e inovação, no campo do patrimônio industrial, impulsionou a preservação de artefatos técnicos, como máquinas e edifícios, uma virada social trouxe maior conscientização da relação humano-máquina e das memórias operárias. Processos de trabalho, condições laborais e a conservação de aspectos mais intangíveis, como técnicas e habilidades, compõem essa viragem discursiva. Ao serem integradas, essas abordagens complementam-se, proporcionando uma visão e um arquivo mais complexos da história industrial. As ecologias de herança ampliam essas práticas e discursos, propondo uma leitura que incorpora relações de memória mais amplas, não limitadas ao humano ou ao passado e atenta a narrativas invisibilizadas.

Desse modo, permite reavaliar as narrativas, gestos e seres que os arquivos industriais performam e representam, pondo em causa

Figura 3

as complexas interações dessas atividades e infraestruturas com o meio ambiente, como os impactos silenciosos e destrutivos sobre solos, atmosferas urbanas, rios e ecossistemas bem como outras ecologias de memória, como das mulheres operarias, representativa da mão de obra têxtil, mas invisibilizadas nos meios de comunicação da memória industrial, frequentemente dominados por figuras masculinas e industrialistas. Embora centrado na forma como as práticas arqueológicas e patrimoniais podem ser trabalhadas, *Heritage Ecologies* abre caminho para pensarmos uma mediação dessas heranças que contribua para a criação de novos mundos e futuros, mediante práticas espaciais e de narração de histórias especulativas e atentas às alianças multiespécies. Essas práticas podem atuar tanto em diálogo com as atividades industriais mais abstratas quanto com suas implicações materiais e espaciais, oferecendo novas formas de existência e ocupação da tecnosfera.

Uma das primeiras imagens capturadas durante a pesquisa no Arquinho revela a monumentalidade das chaminés das fábricas, sendo atualizada pela presença de um cedro entrelaçado ao edifício. Esta fotografia **[Figura 3]** evoca uma memória ecológica e afetiva que desafia a "nostalgia da chaminé" comumente observada nas práticas de gestão patrimonial. A presença não intencional, mas simbólica, da árvore contrasta com a trajetória de produção e poluição da chaminé, destacando o entrelaçamento das entidades humanas e mais-que-humanas, bem como o potencial crítico sustentado pelos autores de *Heritage Ecologies*:

> das narrativas invisibilizadas da natureza, tanto como agente e recurso da história industrial quanto em sua condição ruderal após o abandono do espaço. Esta aproximação reflete as ecologias de superfície da fábrica, que surgem do encontro inesperado com coisas sem discurso ou intencionalidade aparente, que por vezes obscurecem a carga histórica do sítio
>
> —Flohr Sørensen, T., 2022

Em uma vertente mais prática, algumas das ações realizadas no Arquinho envolveram estudantes da Escola de Artes da Universidade do Minho e artistas-pesquisadores, visando especular e experimentar uma relação incorporada com a condição intersticial do espaço. Os encontros, chamados *Pontuando Entropias e Takeovers do Arquinho*, convidaram os participantes a construir narrativas a partir das ruínas e fragmentos presentes no local com base em mapas de questionamentos e propostas de ação (Duarte, B., 2023). Esses encontros e as propostas resultantes fomentaram discussões significativas sobre as noções de arquivo, ruína, memória e cultura material, com algumas abordagens mais performativas e outras remetendo a métodos arqueológicos. Esses experimentos de

mediação também catalisaram a minha própria construção de um arquivo, sensível às ecologias ruderais do espaço, bem como a considerar o papel dos elementos naturais e suas histórias nas narrativas industriais. Além disso, os Takeovers do Arquinho espoletaram especulações sobre as histórias das trabalhadoras da fábrica — inspiradas pelos objetos encontrados na fábrica — e o desaprender das fotografias arquivísticas.

Referências

Desilvey, C. 2022. A positive passivity: Entropy and ecology in the ruins. In T. Rinke Bangstad & Þ. Pétursdóttir, *Heritage Ecologies* (1st. ed., pp. 285–305). Routledge.

Duarte, B. 2023. Diante a ruína e os seus fragmentos: processos de intervenção e montagem da Fábrica do Arquinho. In I. Moreira, B. Duarte & F. Paim, *Desinsdustrialização, ainda. Ensaios visuais e metodologias artísticas* (pp. 18–23). Lab2PT.

Flohr Sørensen, T. 2022. A gentle schock of mild surprise: surface ecologies and the archaeological encounter. In T. Rinke Bangstad & Þ. Pétursdóttir, *Heritage Ecologies* (1st. ed., pp. 145–164). Routledge.

Haraway, D. 2023. *Ficar com o problema: Fazer parentes no Chthluceno* (A. L. Braga, Trad.). n-1 Edições.

Rinke Bangstand, T. 2022. *Intersticial heritage: Industrienatur and ecologies of memnory.* In T. Rinke Bangstad & Þ. Pétursdóttir, *Heritage Ecologies* (1st. ed., pp. 222–245). Routledge.

Ficha técnica

Extreme sites:
bibliografia operativa para a investigação em práticas artísticas e espaciais

Editores: Inês Moreira, Susana Gaudêncio &
Laís Rabello de Andrade

Design da coleção: Studio Maria João Macedo
Design e paginação: Manuel Granja & Manuela Teles

Edição: Lab2PT
Coleção Paisagens, Património & Território / Investigação
Landscapes, Heritage and Territory Collection / Research

ISBN: 978-989-9251-11-3
Depósito legal: 000000-21

Lab2PT
lab2pt.net

Escola de Arquitetura, Arte e Design
Universidade do Minho
Campus de Azurém
4800-058 Guimarães

© 2025, Lab2PT e autores

Laboratory of Landscapes, Heritage and Territory

Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Universidade do Minho
Escola de Arquitetura, Arte e Design

Esta iniciativa foi apoiada através do Financiamento Plurianual do Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT), Ref.ª UID/04509/2020, financiado por fundos nacionais (PIDDAC) através da FCT/MCTES.

Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Extreme Sites: Bibliografia operativa para a investigação em práticas artísticas e espaciais é uma publicação que congrega ensaios de doze investigadores provenientes de diferentes instituições e áreas disciplinares, num momento de partilha dos títulos que são determinantes nas investigações dedicadas a casos de estudo individuais. O objetivo do livro é o de apresentar a rede invisível que dá corpo e voz ao projeto *Extreme Sites*, a partir das referências que animam a investigação de cada um dos seus integrantes. Como preâmbulo aos ensaios, mapeia-se a rede invisível através dos autores, títulos, principais conceitos operativos, territórios apresentados pelos investigadores na tentativa de articular as preocupações transversais tangentes a esses lugares em condições extremas.

A Coleção Paisagens, Património e Território promove a publicação de textos nas linhas Investigação, Ensaios e Catálogos, sob a chancela do Lab2PT com objetivo de auxiliar à circulação e divulgação de produção científica de excelência dentro das áreas abrangidas pela unidade de I&D — Arqueologia, Arquitetura e Urbanismo, Design, Geografia, Geologia, História e Artes Visuais.

GLOSAR

#01 & #02

Lais Rabello
de Andrade
Beatriz Duarte
Tiago Assis (Eds.)



Índice

04 **SOBRE ESSA PUBLICAÇÃO**

14 **SOBRE A SÉRIE GLOSAR**

19 **NOTAS SOBRE INFRAESTRUTURAS**

23 **GLOSAS VISUAIS**

24 GV #1: Deslenguadas e a esfera do cuidado

30 GV #2: Visitando o passado colonial da FBAUP

38 GV #3: Cuidando das obras icônicas de Siza Vieira

46 GV #4: Visita guiada à antiga Refinaria de Matosinhos

54 GV #5: Como podemos visibilizar o ar?

58 GV #6: Aprendendo com práticas locais

67 **GLOSAR MASTERCLASSES**

68 GM #1: Infraestrutural Turn por Inês Moreira

74 GM #2: Ecologias e pedagogias do cuidado.
Ensaio por Beatriz Duarte

89 Referências

91 Biografias

Glosa Visual #3: Cuidando das obras icônicas de Siza Vieira

Por Beatriz Duarte
(i2ADS-FBAUP)



No dia seguinte, nos deslocamos para Leça da Palmeira, onde visitamos dois dos projetos mais emblemáticos de Álvaro Siza Vieira: a Casa de Chá da Boa Nova e, mais adiante, as Piscinas das Marés. Ambas as obras operam por uma lógica de enraizamento no território, numa arquitetura que emerge das pedras e do mar, produzindo relações coreográficas entre espaço, corpo e paisagem.

Chegamos à Casa de Chá da Boa Nova logo pela manhã, antes da abertura oficial do restaurante que ocupa o espaço atualmente. Ainda sem clientes, o espaço estava em silêncio, mas em movimento: funcionárias circulavam discretamente entre as mesas, preparando talheres, ajustando objetos, dobrando guardanapos com precisão. Era possível perceber os bastidores ativados diariamente para sustentar a experiência de luxo que viria em breve. O edifício, um dos primeiros projetos de Álvaro Siza, foi construído em 1958. Uma sequência de salas conduz o olhar, enquadrando o mar em diferentes perspectivas. Madeira, vidro e concreto articulam-se com a paisagem, estabelecendo um diálogo discreto com a costa e o horizonte.

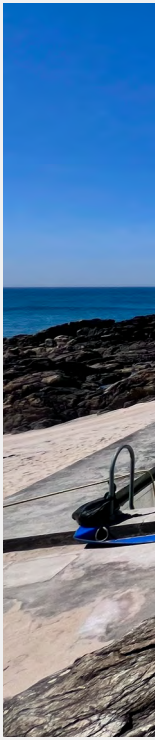


Colaboradora preparando o espaço antes da abertura ao público no interior da Casa de Chá da Boa Nova.

Transformado em restaurante de alta gastronomia com estrela Michelin, o edifício foi incorporado a um circuito de consumo de luxo. O acesso é mediado por protocolos de assepsia: protetores plásticos nos sapatos, tempo de permanência limitado, circulação restrita. A arquitetura, originalmente pensada como abrigo público e acessível para a contemplação da paisagem, tornou-se cenário de exclusividade. É necessário lembrar, contudo, que a Casa de Chá passou por um momento de ruína. Uma forte tormenta destruiu parte significativa de seu interior, deixando o edifício abandonado por anos. Somente mais tarde, já em contexto de revalorização do patrimônio moderno, o espaço foi restaurado e reaberto ao público, ainda que com outra função.

A transformação do uso do espaço levanta questões sobre o destino dos espaços modernos: que formas de apropriação e significação sobrevivem quando a arquitetura é submetida às forças do mercado e do turismo? Que experiências se perdem, e quais se instituem, quando o edifício é reconfigurado como objeto de luxo? A Casa de Chá originalmente pensada como abrigo público, acessível, vinculado ao território e ao cotidiano, tornou-se hoje um lugar de exceção. O que resta da sua condição pública? Quem pode, de fato, habitá-lo?

Posteriormente, seguimos a pé até as Piscinas das Marés, um projeto inaugurado em 1966. O percurso proposto pela arquitetura revela também uma dimensão coreográfica do projeto. O acesso ao



espaço não é direto. Primeiro atravessa-se um corredor escuro, com atmosfera industrial, que conduz aos vestiários. Dali, uma sequência de pequenas transições entre mudanças de piso, textura e de luz, prepara o corpo para o encontro com o mar. Antes de ver o oceano, o visitante precisa caminhar ao longo de um paredão de concreto, que retarda a revelação da paisagem. O mar, nesse gesto, não é oferecido de imediato. Ele é mediado pela arquitetura.

Colaboradores preparando a Piscina das Marés para a temporada de verão, evidenciando o trabalho de manutenção que sustenta o funcionamento do espaço.



Encontramos o espaço ainda fechado ao público, em preparação para a temporada de verão. Diante de nós, revelavam-se, também, os bastidores da arquitetura. Em vez do cenário balnear em funcionamento, vimos a infraestrutura em ação: trabalhadores pintavam superfícies, limpavam áreas, realizavam pequenos reparos nas piscinas, gestos repetidos ano após ano para garantir que o espaço possa ser usado. Assim como na Casa de Chá, onde observamos a minúcia com que as mesas eram preparadas para a chegada dos clientes, ali também se evidenciava o trabalho invisível que sustenta a experiência arquitetônica.



Esse contato direto com a dimensão infraestrutural do edifício ressoa com as discussões propostas por Elke Krasny na conferência que será referida adiante. A arquitetura não se apresenta apenas como forma ou imagem, mas se afirma também como processo, sustentada por gestos de atenção, reparo e preparação. Testemunhamos o trabalho necessário para que um espaço se torne disponível ao uso, e, com isso, tornam-se visíveis as condições materiais e humanas que sustentam a permanência da arquitetura no tempo.



Fenda.
Rachadura.
Pedra.
Areia.

Ao mesmo tempo, a mediação dos espaços reafirmava, continuamente, a autoria de Álvaro Siza como marca central da experiência. O gesto de nomear, reverenciar, eternizar faz pensar sobre como a arquitetura se ancora frequentemente em figuras de autoridade quase míticas, mais do que nos processos coletivos que tornam esses espaços possíveis. Visitávamos obras que, embora concebidas com extremo cuidado em relação à paisagem e ao corpo no espaço, também estavam inseridas num sistema que celebra o indivíduo e oculta as múltiplas vozes envolvidas na construção, operação e manutenção desses lugares.

No paredão da arquitetura que impede a visão direta do mar na Piscina das Marés, uma rachadura se impõe no concreto. Em arquiteturas modernistas, esse material aparece com frequência como símbolo de solidez, de permanência, e também de uma certa promessa de neutralidade e uniformização, uma matéria despojada de ornamentos, capaz de acomodar diferentes programas com a mesma lógica estrutural. Mas é justamente nessa superfície lisa e controlada que a fissura se destaca. A rachadura carrega o tempo inscrito no corpo do edifício, um lembrete da erosão, do uso, da falha, da necessidade constante de reparo. Tal como a tormenta que abalou a Casa de Chá, essa fratura desloca a imagem de perfeição e nos aproxima da arquitetura enquanto organismo: sujeito a esforço, desgaste e persistência. São essas marcas, as que escapam ao controle do autor, que nos lembram que a arquitetura não vive apenas no gesto inaugural, mas na sua continuidade material e política, sustentada por práticas de cuidado, manutenção e reinscrição cotidiana.



A RACHADURA
CARREGA O
TEMPO INSCRITO
NO CORPO
DO EDIFÍCIO,
UM LEMBRETE DA
EROSÃO, DO USO,
DA FALHA,

DA NECESSIDADE
CONSTANTE DE
REPARO.

Glosar é uma publicação periódica que está no campo da Cultura Visual e Urbana, nos interfaces da crítica cultural com a curadoria e a mediação. Glosar cruza comentários a corpos de trabalho apresentados em Masterclasses, Workshops, Visitas e outros modos de encontro. Glosar surge como um tripé entre os centros de investigação da FBAUP, da ESAP e da FLUP, através de investigadores, educadores e doutorandos.

Conselho Científico e Editorial:

Tiago Assis - i2ads-FBAUP

Inês Moreira - CEAA-ESAP

Paula Guerra - ISUP-FLUP

Beatriz Duarte - i2ads-FBAUP

Lais Rabello de Andrade - i2ads-FBAUP

Masterclasses 2025:

Inês Moreira

Elke Krasny

Editores Glosar #01 e #02:

Lais Rabello de Andrade

Beatriz Duarte

Tiago Assis

Autores dos textos:

Lais Rabello de Andrade

Beatriz Duarte

Tiago Assis

Inês Moreira

Refinery Board

(Inês Moreira e Joana Rafael)

Visita Casa de Chá e

Piscina das Marés:

Pedro Pimentel - Casa da Arquitetura

(Matosinhos, Porto, Portugal).

Tradução:

Lais Rabello de Andrade

e Beatriz Duarte

Design:

Thamires Reis

Raíssa Aquino

Fotografias:

Beatriz Duarte e

Lais Rabello de Andrade

Licença

creative commons

ISSN:

Ano:

2025

Financiamentos:

Esta série é financiada pela Caixa Geral de Depósitos e fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), I.P. No âmbito dos projetos: UID/04041/2025; Extreme Sites (ref. CEAA/2020/06) do Centro de Estudos Arnaldo Araújo; CEEC (ref. 2022.02125.CEECIND/CP1765/CT0001) e das bolsas de doutoramento SFRH/BD/04620/2021 e SFRH/BD/03235/2023 financiada pelo Orçamento de Estado, sob a tutela do Ministério da Educação, Ciência e Inovação.

