# DA IMAGEM AUSENTE: UMA PRÁTICA ARTÍSTICA EM TORNO DA REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA ALGODOEIRA DESDE O VALE DO AVE

LUDGERO ALMEIDA

**TESE APRESENTADA PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTORAMENTO EM ARTES PLÁSTICAS**

Aprovado

Provas Públicas realizadas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto,
em 30 de junho de 2026.

Júri constituído por:

Presidente

Doutora Maria Gabriela Vasconcelos de Sousa Pinheiro
Professora Associada com Agregação da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Vogais

Doutora Susana Cristina Moura Gaudêncio
Professora Auxiliar da Escola de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do Minho

Doutora Ana Balona de Oliveira
Investigadora Auxiliar do Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
da Universidade Nova de Lisboa

Doutora Rita Emanuela Rainho Brás
Investigadora Doutorada de Nível Inicial do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade
da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Doutora Carolina Perdigão Santos Oliveira Rito
Professora Catedrática da Universidade de Coventry — Reino Unido

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Δ D P

# Da imagem ausente:
# Uma prática artística em torno da representação da história algodoeira desde o Vale do Ave

Diogo Ludgero Almeida Faria

Tese apresentada para a obtenção do grau de Doutoramento em Artes Plásticas

Orientação

Professora Doutora Carolina Rito
(Centre for Arts, Memory and Communities, Coventry University)

Professor Doutor Miguel Leal
(i2ADS/FBAUP)

D

Porto, 2026

Esta tese foi desenvolvida a partir de Bolsa de Doutoramento (UI/BD/150732/2020) concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, no âmbito do Fundo Social Europeu da União Europeia e do Programa Operacional Regional Norte, Portugal 2020.

# Agradecimentos

Escrevo sentado diante do Rio Ave. Hoje, o rio encontra-se avermelhado — um vermelho translúcido que lembra o carmesim alizarina, mesclado com o negro saturado da areia. As águas parecem suspensas, quase imóveis, quase mortas. E, no entanto, nas margens devastadas pela destruição ambiental e pelo lixo acumulado, a existência ressurge e recomeça no voo da garça-real, no cântico da rã-verde, no esgravatar dos insetos sob as folhas de carvalho caídas. Há sempre novos começos.

Com esta tese nasceu o meu filho. Chamámo-lo Hajime, nome japonês partilhado com o seu trisavô, que significa "primeiro filho" ou "começo". Tenho dele muitas memórias, entre as quais a imagem da primeira vez que abriu os olhos — é, talvez, mais uma imagem ficcionada do que uma imagem real. Nesse momento em que os olhos abriram, não terá visto nada com nitidez como sucede com os recém-nascidos, para quem o mundo se apresenta como uma névoa indistinta. Ainda assim, nesse instante nebuloso, algo de essencial foi inaugurado: o assombro e a abertura ao real. A criança é confrontada com o mundo através dos seus sentidos e descobre as texturas e as temperaturas do que a rodeia. A realidade é um vórtice: uma torrente de formas, cores e sons que precisam adquirir contornos suficientemente definidos e delimitados para que possamos habitá-la. Dedico este trabalho ao meu filho. Desejo com toda a força que um dia ele me possa ler e que me reconheça nas entrelinhas e nas pausas das minhas palavras. Que este trabalho seja para ele um começo: uma nascente de descoberta sobre o lugar onde nasceu, sobre o seu pai e sobre as possibilidades de um futuro, pois hoje, no momento em que escrevo, ele é incerto.

Quero agradecer de coração à Midori, minha companheira. Midori significa "verde" — o verde novo que brota na primavera, o verde dos recomeços. Durante o período desta pesquisa, ela foi incansável no seu apoio: multiplicou-se em gestos e papéis de mãe, de amiga e de confidente. Foi com a sua acuidade crítica, a sua dedicação e o seu olhar generoso que este trabalho encontrou parte do rigor e clareza. Sem ela esta tese seria outra, menos inteira e menos capaz. Espero ter-lhe retribuído a dádiva.

Agradeço também ao meu pai e à minha mãe pelo afeto e pelo suporte constante. Sem as suas contribuições não teria disposto do mesmo tempo, da mesma tranquilidade, nem das mesmas condições materiais para me dedicar plenamente a esta pesquisa. Eles fazem parte da história que aqui procurei recontar.

Expresso igualmente a minha profunda gratidão à professora Carolina Rito, minha orientadora, cuja intervenção permanente foi imprescindível nos rumos deste trabalho. A sua competência e, sobretudo, a sua sensibilidade e aten-

ção às questões que atravessam esta pesquisa foram decisivas para o amadurecimento das ideias. Gostaria que esta tese pudesse ser também lida como um reconhecimento da sua colaboração que é a forma mais justa que encontro para agradecer o profissionalismo e a dedicação.

Ao professor Miguel Leal, por ter aceite a coorientação numa fase já avançada do trabalho, agradeço a disponibilidade, o empenho e as suas observações cuidadas que ajudaram a polir fragilidades.

Ao professor Fernando José Pereira, remeto o meu sincero reconhecimento. As suas intervenções enquanto meu coorientador foram sempre pertinentes e ajudaram a um aprofundamento teórico e conceptual.

Agradeço aos artistas e amigos Pedro Bastos e Max Fernandes por terem feito parte deste trajeto e por me ajudarem a sensibilizar, a experimentar e a pensar a paisagem, o território e a história do Vale do Ave.

À Francisca Rodrigues dirijo um agradecimento pela conceção do design. Num momento desafiador, encontrou, com o seu trabalho, força para dar expressão ao pensamento e às imagens aqui reunidas.

Ao Alexandre Moreira, à Inês Azevedo, à Joana Mateus, à Maria Luís Neiva, à Mariana Pinto dos Santos, à Marta Mestre, à Melissa Rodrigues, ao Nuno de Campos, ao Nuno Olaio, ao Paulo Mendes, à Rebecca Moradalizadeh, ao Ricardo Areias, à Vera Carmo, à Vera Santos, bem como a muitos outros que tocaram este processo — colegas, amigos e interlocutores ocasionais — presto a minha consideração e carinho.



# Resumo

*Da Imagem Ausente* é uma pesquisa situada no campo da prática artística a partir da produção do discurso histórico e memorialístico do itinerário algodoeiro e da indústria têxtil do Vale do Ave, num período entre 1930 e a atualidade. A problemática central reside nos regimes estético-políticos que determinaram gestos de visibilização e de apagamento efetivados na fabricação dos imaginários desse passado. O projeto questiona os pressupostos e os enquadramentos associados ao progresso e ao desenvolvimentismo que glorificaram a história desta indústria — como é evidenciado nos relatos oficiais, nos arquivos e nas representações em espaço público. Nesse seguimento, examina como tais inscrições resultaram em obliterações discursivas e imagéticas, sobretudo relativas às explorações laborais, aos extrativismos e às destruições ambientais.

Desde o território do Vale do Ave, este trabalho desenvolve-se através de métodos que combinam a consulta a arquivos institucionais, caminhadas e o respigo — o mapeamento, a seleção e a recolha — de objetos, documentos e imagens provenientes das ruínas industriais. Esses processos originaram um repertório heterogéneo de elementos que foram materialmente e esteticamente transformados pela prática artística, por intermédio de estratégias de edição — montagens, justaposições, reenquadramentos e deformações — acionadas por meio da escrita dissertativa, dos filmes-ensaio, de procedimentos escultóricos e instalativos. As diferentes manipulações associam-se ao recurso da metáfora como instrumento epistemológico e formal que permitiu novas leituras nas relações com as imagens, materiais e documentos convocados.

No filme-ensaio *MapaHistória* (2022) são formuladas vinculações entre as categorias e as sínteses historiográficas e os desenhos técnicos prevalentes nos mapas e nos projetos arquitetónicos oriundos das fábricas, para reclamar outras abordagens criativas à história e complexificar as formas como lidamos com as suas lacunas. No filme-ensaio *O som do exame* (2025) evoca-se uma colmeia e imagens de máquinas procedentes de revistas de divulgação têxtil para discutir criticamente acerca do biologismo, do mecanicismo e do híbrido. A instalação *Pedras enquanto Máscaras* (2023) utiliza moldes feitos a partir dos bustos do Vale do Ave e escavações realizadas em pedra de grafite para questionar a autenticidade do rosto público e expor os limites da representação monumental. Por fim, *Destruidores de Máquinas (2024)* superpõe uma fábula feita de esculturas a fichas de despedimentos dos/as operários/as, a imagens das plantações coloniais e a ilustrações botânicas. Essas esculturas remetem simultaneamente às pragas algodoeiras quanto à emergência de ecossistemas regenerativos. Ao convocar o

conceito de ressurgimento, a obra ressignifica os detritos industriais e coloca-nos diante da urgência de horizontes menos extrativistas.

No conjunto, estes trabalhos exploram o pacto entre o poder e a discursividade, desestabilizam operações seletoras da história e reinscrevem o itinerário algodoeiro para além das narrativas de progresso. Esta pesquisa assinala igualmente o modo como a prática artística pode atuar na produção de conhecimentos e de experiências capazes de contrariar os modos hegemónicos de monumentalidade e de produzir novos imaginários para as narrativas, as memórias e as imagens que permaneceram impedidas de se consubstanciar.

**Palavras-Chave:** itinerário algodoeiro; indústria têxtil; Vale do Ave; prática artística; representação; caminhada; respigo.



## Abstract

*From the Absent Image* is a research project developed through artistic practice, based on the production of historical and memorial discourse on the cotton and textile industry in the Ave Valley region (Portugal), covering the period from 1930 to the present day. Its central issue concerns the aesthetic and political regimes that shaped gestures of visibility and erasure in the construction of the imaginaries of this past. The project critically interrogates the assumptions and frameworks associated with progress and developmentalist ideology that glorified the history of this industry — as evidenced in official reports, archives, and public representations. In doing so, it investigates how such inscriptions produced discursive and visual obliterations, especially those relating to labour exploitation, extractivism, and environmental degradation.

Working from the territory of the Vale do Ave, the project adopts methods that combine consultation of institutional archives, walking, and gleaning — the mapping, selection, and gathering of objects, documents, and images from industrial ruins. These processes generated a heterogeneous repertoire of elements materially and visually reconfigured through artistic practice, by means of editing strategies — montage, juxtaposition, reframing, and deformation — enacted through discursive writing, essay films, and sculptural and installation procedures. These different manipulations mobilise metaphor as an epistemic and formal instrument that opens new readings of the images, materials, and documents selected.

The essay film *MapHistory* (2022), establishes connections between historiographical categories and syntheses and the technical drawings found in maps and architectural designs originating from factories, in order to call for other creative approaches to history and to problematize the ways in which we deal with its gaps. The essay film *The Sound of the Swarm* (2025) evokes a beehive and images of machines from textile magazines to critically discuss biologism, mechanism and hybridity. The installation *Stones as Masks* (2023) employs moulds taken from busts in the Ave Valley and excavations in graphite stone to question the authenticity of the figures represented and expose the limits of monument. Finally, *Machine Destroyers* (2024) overlays a narrative woven from sculptures onto dismissal registers of the workers, images of colonial plantations, and botanical illustrations. These sculptures allude simultaneously to cotton pests and to the emergence of regenerative ecosystems. By invoking the notion of resurgence, the work reframes industrial remnants and confronts us with the urgency of less extractive futures.

As a whole, these works explore the entanglement of power and discursive formations, destabilise selective operations of history, and re-inscribe the cotton itinerary beyond progress narratives. This research also foregrounds how artistic practice can contribute to the production of knowledge and of experiences capable of countering hegemonic forms of monumentality and generating new imaginaries for narratives, memories, and images that have remained prevented from materialising.

**Keywords:** cotton itinerary; textile industry; Ave Valley; artistic practice; representation; walking; gleaning.



# Índice

Indicação de financiamento VII
Agradecimentos IX
Resumo XI
Abstract XIII
Índice XV

Uma nota de percurso: *Karingana ua Karingana* 1
Introdução 7

CAPÍTULO I
Imagens ausentes 13
Itinerários algodoeiros 16
As ausências e o arquivo 28
A representação e o irrepresentável 44
A alternação de pontos de vista e o arquivo total 52
O lugar 60
Ensaio visual 69

CAPÍTULO II
Cangostar: a invenção dos caminhos 71

CAPÍTULO III
Anarquivo de matéria e ruína 107
Essas ruínas falantes 110
Matéria e Respigo 150
Ensaio visual 183

CAPÍTULO IV
Mapahistória & o Som do Enxame 195
Duas proposições fílmicas a partir de achados 198
Evasão do realismo: Filme-ensaio, representação e enigma 204
Ensaio visual 223
MapaHistória (2022) 225
O Som do Enxame (2025) 247

**CAPÍTULO V**

Pedras Enquanto Máscaras 271
Iconografias do poder: o rosto público 274
Escavar o rosto: o negativo em grafite como contra-monumento 294
Ensaio visual 307

**CAPÍTULO VI**

Destruidores de Máquinas 319
Discursos ocultos 328
A paisagem algodoeira como *bountiful arcadia* e os inimigos do algodão 338
Uma visão mecanicista 352
O ressurgimento 362
Ensaio visual 375

Pequena nota acerca da paragem na escrita 391
Conclusão 393

# Uma nota de percurso: *Karingana ua Karingana*

Cresce a semente
lentamente
debaixo da terra escura.
Cresce a semente
enquanto a vida se curva no chicomo
e o grande sol de África
vem amadurecer tudo
com o seu calor enorme de revelação.
Cresce a semente
que a povoação plantou curvada
e a estrada passa ao lado
macadamizada quente e comprida
e a semente germina
lentamente no matope
imperceptível como um caju em maturação.

E a vida curva as suas milhentas mãos
geme e chora na sina
de plantar nosso ouro branco
enquanto a estrada passa ao lado
aberta e poeirenta
camionizada e comprida.

Depois
de tanga e capulana a vida espera
espiando no céu os agoiros que vão
rebentar sobre as campinas de África
a povoação toda junta no eucalipto grande
nos corações a mamba ansiedade.
Oh, dia da colheita vai começar
na terra ardente
do algodão
— José Craveirinha, 1974

*Karingana ua Karingana* é uma expressão Ronga[1] de Moçambique dita em torno da fogueira para iniciar o conto de uma história. A primeira vez que me recordo de contactar com esta expressão foi através do livro *O algodão e o ouro* (1993) de Raul Bernardo Honwana Junior[2], após este me ter sido ofertado por um alfarrabista que soube da pesquisa que, ainda numa fase embrionária, eu começava.

*Karingana ua Karingana* é a forma pela qual Madala, uma das personagens desse livro, dá início à narração das histórias das violências sofridas pela população moçambicana durante a colonização portuguesa. Em especial, atenta para o contexto dos regimes de plantio forçado do algodão, vigentes desde o século XIX, mas aprofundados durante o fascismo português, com duração formal até ao início da década de 1960, mas ativos em muitas zonas até ao processo de descolonização, entre 1974 e 1975.

Pensei nessa expressão no decorrer da minha escrita, em particular quando se tratou de iniciá-la múltiplas vezes numa confrontação com o vazio da página e com a linearidade que o escrever obriga quando necessita de remeter a uma panóplia de assuntos, imagens, ideias, conceitos e bifurcações possíveis que, à partida, não têm os seus estatutos de importância clarificados para os trajetos da pesquisa.

Várias vezes retomei o livro de Raul Honwana Junior e relembrei esta passagem da primeira página:

> [...] estávamos todos sentados no areal à volta do sítio onde se costuma acender a fogueira e olhávamos com certa curiosidade para a mão direita de Madala que tremelicava nervosa, como a não conseguir ocultar uma grande preocupação ou pelo menos um certo conflito interior entre o que pensava e o que devia dizer. De resto, esta situação não era rara no comportamento de Madala, que muita vez dizia, gracejando: "Um coração diz vai por aqui; mas o outro diz — vai por ali... e eu fico sem saber o caminho que devo seguir [...] (1993, p. 9).

Hesitação do narrador — mas não é efetivamente a hesitação do próprio escritor Honwana Junior? — diante da tentativa de retratar algumas das cenas agonizantes do colonialismo impregnado no quotidiano: na vida das mulheres e das crianças tornadas prostitutas — "porque o algodão trouxe consigo a miséria" (p. 25); na violação de Sambo à sua própria filha depois de conseguir organizar a fuga dela da escravatura; na coerção e no assédio de um padre a Veregina — a Maria Zamupêto; no suicídio de Mubunguelane João; na condição de dependência de Mariazinha de uma espécie de caridade, ou mais exatamente, da submissão a Jorge e na fatalidade da sua morte e na morte de sua filha ainda bebé; na necessidade de se "viver autenticamente [...] dois mundos, o da "'civilidade' e o da tradição" (1993, p. 72).

É nesse impasse e nesse silêncio inaugural antes da primeira palavra que, especulo, Madala delineia as primeiras formas, ainda que vagas e etéreas, das histórias que quer contar. Madala demora-se no começo em derivação da dificuldade de verbalizar o traumático e de reprocessar a dor por detrás dessas histórias. Ou, possivelmente, essa demora seja dada em função da responsabilidade e da importância de tornar legível — e sob que forma? — as lembranças de algumas das vidas moçambicanas tornadas insignificantes pela escritura da história oficial, para que elas possam permanecer ativas e vivas mesmo após a morte dos seus protagonistas.

Talvez esse tempo de espera implique uma queda num abismo saturado de imagens indizíveis pela sua brutalidade. Quais delas eleger? Que coisas não devem ser ditas delas para que não as repliquemos nas suas violências explícitas? E nesse cálculo do que aceitamos que se torne visível ou invisível para o outro, como organizar espaços, vincular acontecimentos, paisagens, personagens?

É entre esses dois corações repartidos para duas distâncias, para dois — ou para uma infinidade de — destinos inconciliáveis, uns mais familiares, outros mais estranhos e desconhecidos, que a escrita mais hesitante deve poder avançar. Tal qual quem narra em torno de uma fogueira, quem escreve dá-se à liberdade de contar as suas histórias e a de outros, na condição de errar para si e perante a sua audiência.

As primeiras palavras que escrevi para o corpo desta componente escrita da pesquisa não são as primeiras palavras que se apresentam agora ao/à leitor/a.

**1** A língua Ronga origina-se com o povo Bantu, foi e é utilizada na província e na cidade de Maputo.

**2** Raul Bernardo Honwana Junior era um autor praticamente desconhecido por mim quando desfolhei o livro pela primeira vez, a não ser por ter uma vaga ideia da existência desta obra. Não existe muita informação disponível sobre o autor, pelo menos na curta pesquisa que empreendi, que acresça à biografia trazida na própria contracapa do livro: "[...] nasceu em 24 de Fevereiro de 1941 na hoje cidade de Maputo, aos cinco anos de idade, atacado por uma meningite que quase o mata, fica completamente cego. Aos 13 aprende rudimentos do Sistema Braille e aos 21 vai para Lisboa onde ingressa no Centro de Reabilitação de Cegos Nossa Senhora dos Anjos. Estudou até obter a formatura em Filosofia na Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa. Em Portugal lecionou História e Filosofia e, regressado a Moçambique em 1977, [trabalhou] como professor no Ensino Secundário e no Ensino Superior. Foi coordenador de programas infantis da RM e colaborou na página literária 'Diálogo', do Diário de Moçambique bem como em várias publicações informativas e literárias." Vale a pena revelar que ele é filho de um autor com o mesmo nome, Raul Bernardo Honwana, figura preponderante na história de Moçambique — o que pode suscitar alguma confusão. Sobre esse último, pode ler-se o livro editado por Allen Isacman *The Life History of Raul Honwana* (1988).

Não sobreviveram à seleção, ao polimento dado pelos avanços e recuos da escrita e aos ensaios contínuos, uns mais conseguidos, outros menos, de dizer para mim mesmo, a uma comunidade de leitores/as imaginados/as ou a quem me interpelou em vários momentos, o que quero que se saiba, o que julguei relevante em cada momento particular em que me expus através destas e de outras palavras. A tentativa de responder à pergunta "qual o teor deste trabalho?" ou "o que tenho feito ao longo destes anos que mereça ser levado em consideração?" terá já originado vários inícios e, desses, muitos se converteram em pontas soltas ou em labirintos dos quais nunca saí.

Recomecei a escrita, uma e outra vez, na tentativa de contribuir com algumas respostas, ainda que provisórias, aos questionamentos surgidos de múltiplos processos práticos e teóricos. Esses processos, longe de serem previsíveis e estanques, modificaram-se frequentemente e com eles modificou-se também a escrita. Inversamente, a escrita informou os processos e, muitas vezes, desviou-os, recomeçou-os ou aportou-lhes outras leituras e novos enfoques.

No processo de escrever, nessa costura e montagem de pedaços descontinuados de ideias, de conceitos, de imagens, de documentos, de arquivos, emergiram trajetos, primeiro vaporosos, depois um pouco mais sólidos, que me permitiram deslocar de um lugar a outros lugares, sempre deixando para trás algo a dizer, sempre subtraindo e obliterando do texto outros princípios possíveis. Tal como a personagem Humpty Dumpty[3], figura oval e antropomórfica do clássico livro *Alice: Através do espelho* (1872/2017) de Lewis Carroll que, após o diálogo com a personagem central — a Alice —, está condenado a cair do muro estreito onde se encontrava e a espatifar-se no chão, quebrando-se numa infinidade de pedaços incombináveis, é também impossível reordenar na escrita todas as bifurcações possíveis, todos os enredares de uma pesquisa. Um novo início talvez me pudesse levar a outros fins, mas o inverso é, na escrita, também verdade, é que dependendo de como nos aproximamos do fim, somos sempre e irremediavelmente relançados a outros começos potenciais, pelos quais podemos ou não optar.

Quantas vezes as primeiras palavras de um livro não se escreveram precisamente no meio ou no fim da escrita? Porém, em algum momento, toda a escrita implica a compreensão de que um percurso deve ser traçado por muito que o não consideremos definitivo, porquanto o espaço do texto é sempre restrito e insuficiente — como o do arquivo, como as estantes de uma biblioteca —, pois falta-nos a capacidade de, tal como na *Enciclopédia dos Mortos* de Danilo Kiš[4], acondicionar tudo, "não condenar nada ao esquecimento" (Kiš, 1985/2003, p. 35) e não atribuir hierarquias aos acontecimentos.

Essa enciclopédia plena onde todo o saber e toda a informação do passado dos mortos se acumula como um "grande tesouro da recordação" (Kiš, 1985/2003, p. 34) é produto de uma compulsão conservadora. Essa compulsão tem paralelos no armazenamento exponencial de dados virtuais através das bases de dados dos supercomputadores que hoje permitem uma acumulação ilimitada — ainda que até os dados virtuais ocupem extensos pavilhões. Já o texto delimita-se nas páginas, por muitas que sejam, entre uma capa e uma contracapa, principia e acaba. As primeiras palavras de um texto são por isso sempre entalhadas na perspetiva de um fim — o fim do texto — mais não seja pelo rigoroso dever de terminar (Certeau, 2002, p. 94). Elas traduzem, portanto, um compromisso em relação ao que lhe procede, aos sentidos e aos contornos que se constroem daí em diante e que sabemos ter o seu espaço próprio, a sua circunscrição.

Além do mais, a escrita, essa prática que, através da mediação de um sistema, de códigos e de condutas, tenta converter uma dada experiência em texto, traduz pela palavra apenas alguns dos traços das imbricações incomensuráveis de um acontecimento e abre o próprio fosso entre o real e o discurso (Certeau, 2002, p. 20). O texto baliza sempre aquilo que, no real, constitui um fluxo repleto de desvios. Retira da trama da vida apenas um trajeto possível a percorrer, decorrente de uma escolha, de uma operação de seleção.

A descrição, os encadeamentos e os ritmos dados a cada fixação, a cada preenchimento no texto, dão-nos um corte que está, por fim, de forma inelutável, dependente do silenciar dos vários ausentes, porque escolhas tiveram que ser feitas e porque a síntese é própria do escrito, condição do texto que faz com que ele não seja uma massa obscura e incompreensível. A sustentabilidade do texto, a capacidade mesma dele possibilitar a atribuição de um ou vários sentidos, depende do modo como procedemos a formas de lembrar e de esquecer, de inscrever e de apagar, de destacar ou de dissimular, e optamos assim por dizer uma coisa em detrimento de outra, por privilegiar determinadas

**3** Foi através da análise feita por Aleida Assmann no livro *Espaços da Recordação: Formas e transformações da memória cultural* (2006/2021) e de uma outra história *A trilogia de Nova Iorque* (1985/2003) de Paul Auster, nos quais se evoca o Humpty Dumpty, que essa personagem me chamou a atenção. Os versos apresentados no livro *Alice: através do espelho*, onde essa figura aparece a dialogar com a Alice, são bastante sugestivos: "Humpty Dumpty sentou-se num muro; Humpty Dumpty caiu no chão duro; Todos os cavalos e homens do Rei tentaram levantá-lo, mas em cima do muro de novo não puderam colocá-lo" (Carroll, 1872/2017, p. 87).

**4** Este conto apresenta uma enciclopédia dedicada a biografar pessoas comuns, invisíveis à história oficial. Ao narrar a vida do pai da protagonista, o conto reflete sobre a memória, o arquivo e o poder. Em contraposição a uma história celebradora, este arquivo de vidas recupera existências apagadas fazendo com que nada fique votado ao esquecimento. Aleida Assmann também o refere no livro já citado *Espaços da Recordação: Formas e transformações da memória cultural* (2006/2021), ao qual dedica um subcapítulo (pp. 426–430).

narrativas. A escrita não constitui um exercício neutro. Trata-se de um gesto que seleciona, ordena e hierarquiza os objetos da sua fala, privilegia sujeitos e acontecimentos, de tal modo que cada texto comporta uma dimensão censória: delimita campos de inteligibilidade e os sentidos daquilo que pode ser dito, enquanto provoca o silenciamento daquilo que, na ótica do escritor, deve permanecer fora do âmbito da enunciação.

O autor, por sua vez, intervém como parte interessada e implicada, mesmo quando assume um distanciamento relativamente aos enunciados do texto, pois cada escolha lexical, cada ritmo frásico e cada modo de representar pressupõe uma posição situada e um olhar específico sobre o mundo. As condições de produção do texto surgem sempre agarradas às circunstâncias históricas, ao *locus* social, aos quadros epistémicos e às disposições afetivas e políticas do autor, pelo que permeiam também o que ele diz e como diz, o que se torna na sua fala legítimo ou ilegítimo.

A escrita não é somente um meio descritivo das experiências, dos acontecimentos ou das histórias. É uma forma específica de envolvimento com elas, de construção e de participação na disputa pelos seus significados no presente.



# Introdução

> Num filme antigo de Totò, célebre comediante italiano (Totò, Peppino e a malafemmina, 1956), dois napolitanos, na véspera de ir para Milão, aprendem que lá há a neblina, que faz que "não se veja nada". Ao descer do trem, num dia perfeitamente sereno, um dos dois exclama: "Que neblina!". E quando o outro reclama que não está vendo nada, replica: "Justamente". A piada é boa: se o efeito da neblina fosse tornar impossível a visão, deveria ser ela mesma invisível. Mas a neblina é bem visível e, como qualquer corpo opaco, encobre o que está atrás dela. Dizemos que não vemos nada porque não olhamos para ela, apenas através dela, e não conseguimos ver o que queríamos. Aliás, se a neblina fosse completamente opaca, se não nos prometesse mostrar os objetos que afinal esconde, não proporcionaria uma sensação tão clara de perda da visão. O que faz que na neblina não se veja nada é que nela, afinal, alguma coisa se vê.
> — Lorenzo Mammi, 2015

O itinerário algodoeiro constituiu uma cadeia de circulação transcontinental ao longo de todo o século XX que conectou plantações coloniais e indústrias em território continental português. A partir da década de 1930 esse circuito intensificou-se no quadro dos projetos políticos e económicos do Estado Novo que, desde então, mobilizou mecanismos administrativos e militares, bem como capitais empresariais, com o objetivo de expandir a produção algodoeira e garantir o seu escoamento para os polos têxteis. Para tal, consolidou um sistema de extração de matérias-primas e impôs um regime de trabalho coercivo — o *chibalo* — em várias regiões de Angola e Moçambique. A ideologia fascista, através do corporativismo estatal, integrou várias contribuições da ciência e da tecnologia para alcançar as suas aspirações. Esta articulação entre regime, ciência e técnica, beneficiou fundamentalmente os interesses empresariais e teve como consequência a exploração sistemática de trabalhadores e a degradação ambiental tanto no lugar da plantação quanto nas fábricas localizadas na região do Vale do Ave, no noroeste de Portugal. Uma dimensão de destruição encoberta pela retórica do progresso e da modernização industrial.

As revoltas anticoloniais e os subsequentes processos de independência de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, após 1974, reconfiguraram profundamente o circuito de abastecimento de matérias-primas e obrigaram à reformulação das estratégias industriais portuguesas. No Vale do Ave, a adesão de Portugal à

Comunidade Económica Europeia em 1986 e a integração num mercado internacional crescentemente financeiro e competitivo, marcado pela liberalização económica, pelas deslocalizações produtivas e por mudanças na divisão global do trabalho, desencadearam crises sucessivas no setor têxtil, traduzidas em falências, despedimentos e na posterior obsolescência de vários complexos fabris.

A itinerância do algodão — que interligou extrativismo, mercadorização e processos humanos e tecnocientíficos que o converteram em produto consumível — é inseparável das violências socialmente e ecologicamente efetivadas ao longo deste percurso e deste arco temporal. Contudo, essas violências, por força das perspetivas daqueles que detiveram os aparatos capazes de fortalecer uma economia visual e imaginativa centrada no ideário da nação, do progresso e do desenvolvimento, permaneceram remetidas às margens subalternas e muitas vezes indiscerníveis dos discursos historiográficos, institucionais e memorialísticos. Esta discrepância entre condições materiais de produção e formas de inscrição histórica produziu uma clivagem entre o que se tornou visível e consagrável e aquilo que permaneceu ausente, obliterado ou considerado indigno de figurar como memória oficial.

É este desfasamento que orienta a minha prática artística a problematizar os enquadramentos históricos, fotográficos, documentais e monumentais que, ao longo do século XX, foram constituídos mediante exclusões sistemáticas de sujeitos, geografias, corpos e acontecimentos. *Da Imagem Ausente* procura interrogar os regimes de visibilidade e apagamento que atravessaram a fabricação da história associada à indústria têxtil e ao itinerário material do algodão e traça alguns dos pactos entre poder e discursividade que permitiram a estabilização, reprodução e restauração de narrativas panegíricas e nostálgicas. Simultaneamente, propõe considerar as ausências e as invisibilidades não como meras condições do fazer historiográfico e da constituição do arquivo e do monumento, mas como potenciais reivindicações de outras leituras críticas sobre o que é representado e como aberturas a outras representações potencialmente diferentes daquelas que se encontram cristalizadas.

Este projeto mobilizou procedimentos que incluíram a consulta de arquivos institucionais, caminhadas extensivas no território do Vale do Ave e a recolha de objetos e documentos descartados nas ruínas industriais. Gerou a criação de filmes-ensaio e instalações exibidas entre 2020 e 2025 em contextos galerísticos e museológicos, dando origem a exposições na Rampa-Associação Cultural no Porto, em 2022, no Centro para os Assuntos de Arte e Arquitetura em Guimarães, em 2023, e no Centro Internacional das Artes José de Guimarães, em 2024, entre outras. Essas obras — algumas delas evocadas em capítulos específicos no interior desta tese — estabelecem dialéticas entre documentos e imagens canónicas, preservadas no lugar do arquivo, e materiais e imagens descartadas, em processos de desgaste e destruição nas ruínas. Através desses elementos, os filmes e instalações produzidas, que utilizaram uma polissemia de técnicas e de abordagens, complexificam os discursos indexados a este itinerário algodoeiro e tangenciam algumas das histórias e representações daquilo que permaneceu lateralizado ou não verbalizado nos documentos e nas texturas dos arquivos, no espaço público e nas ruínas industriais. No seu conjunto, as peças articulam uma reflexão abrangente sobre os limites da representação e sobre as possibilidades que emergem da fricção entre a produção artística, a história, a memória, a imaginação e a especulação.

*Da Imagem Ausente* parte do princípio que a prática artística pode interpelar os limites da representação historiográfica e da memória pública; reclama a necessidade de repensar o itinerário algodoeiro enquanto narrativa transcontinental que entrelaça o colonialismo, a industrialização e a ecologia; e revela como o que foi silenciado permanece decisivo para compreender as imagens do passado e as que hoje produzimos. Ao convocar arquivos, documentos, ruínas industriais e materialidades desperdiçadas e tornadas disfuncionais pela produção industrial, o conjunto de obras que apresento sublinha que esse trajeto material não pode ser dissociado das violências sociais, políticas e ambientais que o sustentaram, nem das formações imagéticas e discursivas que, ao longo do tempo, celebraram determinados legados e suprimiram outros. Interrogam, por isso, os dispositivos que determinaram quem e o que pode figurar na história, bem como as gramáticas que relegaram certos sujeitos, geografias e acontecimentos à invisibilidade.

Contudo, ao invés de visar a restituição e a colmatação das lacunas de um passado pretensamente recuperável, a minha prática pensou no lugar da falta como um espaço contingente, sempre parcial, e cujos significados necessitam ser disputados e negociados no presente por meio de desvios dos sentidos mais literais, através de aproximações entre os pensamentos feitos pelo ensaio escrito e pelo ensaio visual, mediante interferências na suposta objetividade e transparência das imagens e documentos, pela definição de uma linguagem outra — metafórica e cheia de opacidades.

A escrita que aqui se delineia não se limita a uma função descritiva ou instrumental, retrospetiva e distanciada da prática artística. Assume-se como um fazer concomitante aos restantes processos, no qual a formulação e a funda-

mentação teórica e conceptual, a elaboração epistemo-metodológica e o gesto argumentativo e ensaístico se constituíram como fases e como partes integrantes e indispensáveis da criação. É do entrelaçamento entre a teoria e a prática que derivam as interrogações, os exercícios de representação e as tentativas de conjuração de alegorias capazes de ressignificar os avessos e os espaços intercalares dos itinerários algodoeiros. *Da Imagem Ausente* afirma-se, portanto, como um duplo indissociável: um corpo de obras e um corpo de escrita colocados diante das possibilidades críticas, das aporias e dos limites da representação das histórias que, ao longo de décadas, foram impedidas de se consubstanciarem.

Esta tese propõe uma ordenação intencional e um encadeamento entre os capítulos, o que suscita uma leitura sequencial e linear — particularmente expressa na sua versão digital. Não obstante, e tal como se confirma na versão impressa, que atribui a cada capítulo uma encadernação autónoma, cada uma das partes pode ser lida isoladamente enquanto texto independente, dispensando remissões obrigatórias às restantes secções. Essa solução que diferencia fisicamente os capítulos advém da necessidade de conferir a cada momento da pesquisa um grau próprio de respiração, de temporalidade e de densidade conceptual, em conformidade com a natureza dos processos, dos materiais e das obras mobilizadas.

Na edição impressa, cada capítulo articula uma primeira componente escrita — acompanhada por um conjunto de imagens — e uma segunda componente que se autonomiza por via de uma capa em fole. Essa segunda secção assume a forma de narrativa ou composição visual e reúne uma seleção de registos imagéticos, documentos, vestígios materiais e obras realizadas no âmbito da pesquisa. Não se trata de um apêndice ilustrativo, nem de mero complemento iconográfico, mas de um espaço que reivindica uma atenção específica às imagens e às obras enquanto veículos de produção de conhecimento e ferramentas de investigação. Esse dispositivo gráfico e expositivo reconhece um papel particular às produções artísticas, sobretudo nos capítulos dedicados às obras, que não seriam plenamente ativados num formato que mantivesse uma relação exclusivamente discursiva.

Na versão digital, embora a cisão entre partes seja identificada, essa divisão tende a não ser evidente uma vez que se obedece a uma leitura tendencialmente mais sequencial que não adquire a mesma característica de manipulação ou a mesma autonomia perceptiva característica da versão impressa. Ainda assim, as suas existências preservam a tensão e fusão metodológica que atravessa toda a tese: a fricção permanente entre o texto e a imagem, entre o discurso e a prática, entre a enunciação teórica e a produção artística.

A tese é dividida numa parte introdutória, em seis capítulos e numa conclusão: a primeira parte contempla o resumo, os agradecimentos, o índice, uma nota de percurso e a introdução propriamente dita, na qual são contextualizadas as proposições gerais que orientaram o desenvolvimento da pesquisa. *Imagens ausentes* (capítulo I) apresenta um panorama histórico abrangente do itinerário algodoeiro e da indústria têxtil e analisa os modos como a historiografia e os arquivos produziram narrativas segmentárias do sofrimento e discursos glorificadores do poder. Discute sobre a questão do representável e o irrepresentável na arte, sobre a tendência contemporânea para a saturação informacional e sobre a importância atribuída neste trabalho ao lugar — o território do Vale do Ave — como um ponto de partida para um debate mais amplo sobre a representação; *Cangostar: A invenção dos caminhos* (capítulo II) e *Anarquivo de matéria e ruína* (capítulo III) fundamentam o papel dos procedimentos metodológicos e epistemológicos. Os mesmos correspondem a caminhadas desenvolvidas por mim, individualmente e/ou coletivamente, no Vale do Ave, e aos concomitantes processos de coleta — de respigo — de materiais, especialmente no contexto das ruínas industriais — às quais são dadas especial atenção; *MapaHistória e O som do enxame* (capítulo IV), *Pedras enquanto máscaras* (capítulo V) e *Destruidores de máquinas* (capítulo VI) interpelam um conjunto de objetos, imagens e documentos encontrados — tais como mapas, projetos arquitetónicos, fotografias, radiografias de trabalhadores/as, revistas de divulgação científica, ilustrações botânicas ou fichas de despedimentos, entre outros — ou os monumentos prevalecentes no espaço público, e partem deles para problematizar um conjunto de processos e conceitos suscitados por uma seleção de obras — de filmes-ensaio e de instalações — realizadas por mim em decorrência desta pesquisa. A partir dessas obras, os capítulos traçam paralelismos com criações de outros artistas, num diálogo crítico entre práticas, procedimentos e representações. Finalmente, a última parte reúne uma *Pequena nota acerca da paragem na escrita* e a conclusão.

# Bibliografia


Assmann, Aleida (2011/2021). *Espaços da Recordação: Formas e transformações da memória cultural.* São Paulo: Editora Unicamp.

Auster, Paul (1985/2003). *A trilogia de Nova Iorque.* Porto: MEDIASAT.

Carroll, Lewis (2017). *Alice através do espelho*. Editora Autêntica.

Certeau, Michel (1975/2002). *A escrita da História.* Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Craveirinha, José (1974). *Karingana ua Karingana*. Lourenço Marques: Académica.

Isacman, Allen (1988). *The Life History of Raul Honwana.* Londres. Lynne Rienner Publishers.

Júnior, Raul Bernardo Honwana (1993). *O algodão e o ouro*. Associação dos escritores moçambicanos.

Kis, Danilo (1985/2002). *Enciclopédia dos Mortos.* Lisboa: Planeta DeAgostini.

Mammi, L. (2015). *Clara Clara.* Estudos Avançados, 29(83), 7–22.

CAPÍTULO I

# IMAGENS AUSENTES

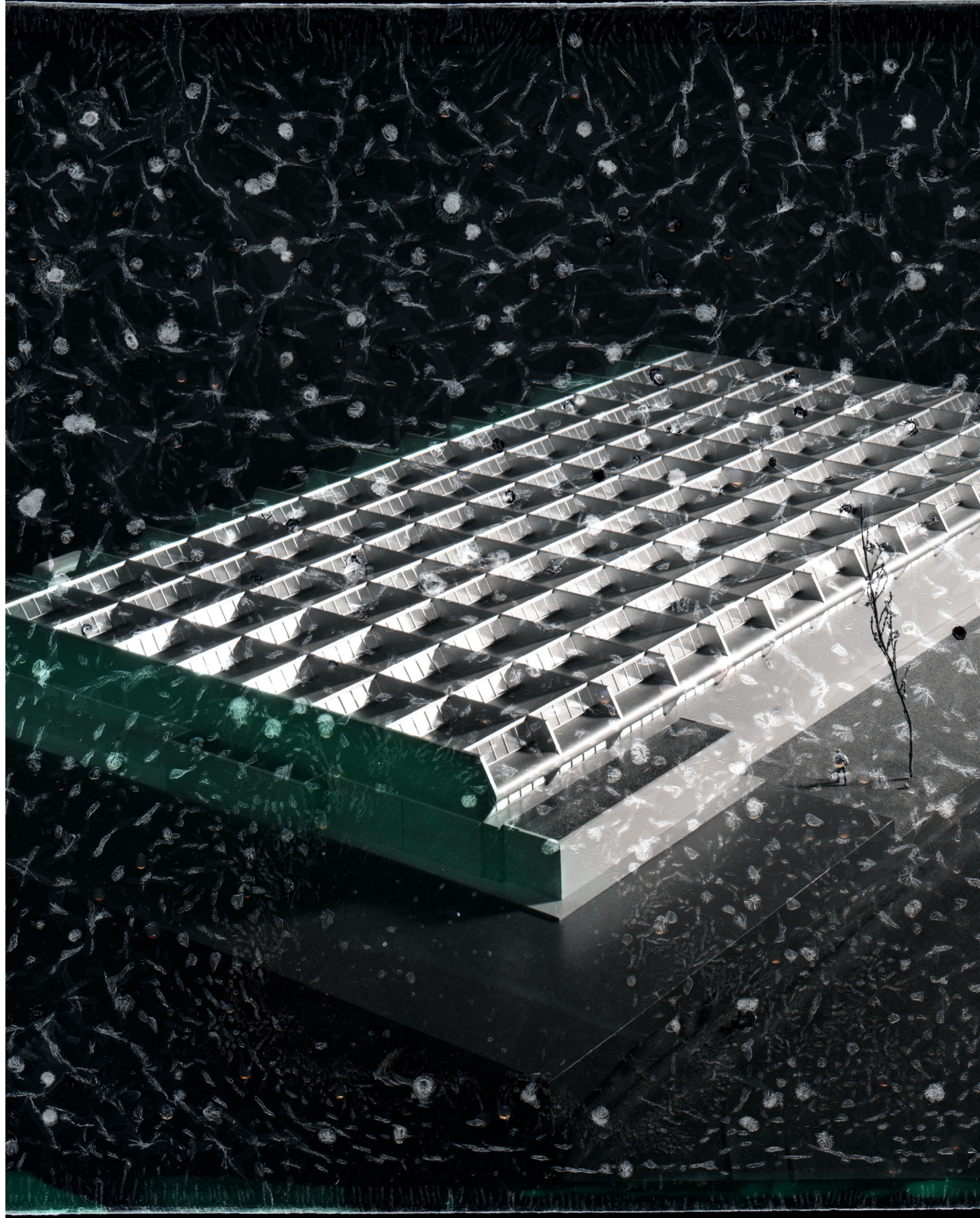
O subcapítulo “Itinerários algodoeiros” é dedicado ao algodão enquanto matéria primordial na consolidação do capitalismo e da industrialização, cuja centralidade no mercado moderno assentou na escravatura, no colonialismo, na exploração laboral e no extrativismo. O percurso do algodão — das plantações forçadas em Angola e Moçambique às fábricas do Vale do Ave — é sintomático das dinâmicas de precariedade, desigualdade e das múltiplas violências — humanas, ecológicas e simbólicas — que sustentaram o progresso industrial.

Em “Ausências e arquivo”, reflito sobre como a historiografia e os arquivos fabricaram narrativas parciais do sofrimento, enquanto sobrerrepresentaram imagens celebradoras do poder. Proponho, assim, uma leitura crítica do arquivo, não como repositório, mas como lugar de disputa, onde se pode e deve atuar para desmontar as ontologias coloniais e imperiais.

Já em “O representável e o irrepresentável”, questiono as ausências históricas e complexifico a noção de irrepresentável na arte, isto é, a suposta incapacidade da arte instaurar um regime representativo e esquemas de inteligibilidade para determinados acontecimentos. A representação é aqui defendida, não como restituição de verdades inequívocas, mas como operação crítica e sensível que procura repensar e reinventar aquilo que é visível a partir das contradições dos acontecimentos, fazendo com que o que foi descartado e marginalizado do discurso, do arquivo e do espaço público possa encontrar linguagens para ser articulado, pensado e compartilhado.

Em “A alternação de pontos de vista e o arquivo total”, discuto a tendência contemporânea das ciências sociais, da arquivística e das práticas artísticas de consumar, sob o pretexto da democratização da memória, uma superabundância e saturação de conteúdos que pode diluir o sentido crítico na abordagem de certos materiais e imagens. A minha prática artística, ao reconhecer-se no interior desse problema, busca favorecer seleções e montagens, com o objetivo de contrapor-se à mera lógica cumulativa.

Por fim, em “Lugar”, discuto a aceleração e o nomadismo no sistema artístico contemporâneo e o modo como ele incentiva mobilidades e produções imediatistas. Essas práticas tendem ao extrativismo epistemológico e tornam os territórios e os sujeitos recursos estéticos. Ao localizar a minha prática no Vale do Ave, assinalo que a proximidade e familiaridade com esta região e com a história industrial não eliminam essas tensões. Apesar disso, ela procurou um envolvimento situado, implicado e desacelerado. A centralidade deste território não significa um ensimesmamento da pesquisa, mas explicita como a partir do lugar é possível estabelecer articulações com processos históricos, económicos e materiais mais amplos e transnacionais.



**Img. 1.** Maquete Empresa Têxtil — arquiteto Artur Duarte da Cruz, PT-FML-TR-COM-478-001, imagem cedida pela Casa da Imagem. O negativo desta fotografia e outros similares foram tomados por fungos. Eles criam sobre as imagens um ruído, como se minassem o projeto industrial. Existem alguns paralelismos que podem ser feitos com a obra “Destruidores de Máquinas” (2024) à qual dedicarei um capítulo nesta tese, pois nela um conjunto de seres escultóricos sobrepõe-se e parecem boicotar as imagens de uma série de arquivos.

# Itinerários algodoeiros

A plantação, a produção e o comércio do algodão, tal como nos esclarece Anna Arabindan-Kesson no livro *White gold: Art, cotton, and commerce in the atlantic world* (2021), surgem indexados, especialmente a partir do século XVIII, à emergência e solidificação dos estados-nação e a toda uma narrativa civilizacional. O algodão tornou-se provavelmente a *commodity* que melhor definiu os sonhos do capitalismo típico da fase paleotécnica[1], sustentado nos rendimentos e dividendos da escravatura.

Foi com os lucros massivos proporcionados pela escravatura que se capitalizou a indústria inglesa, a norte-americana e a suíça. Através desse capital promoveram-se investimentos na mecanização e na arquitetura que permitiram materializar os projetos das primeiras fábricas, gerar o crescimento industrial e centralizar o algodão no comércio moderno. Não existe, pois, a possibilidade de desvincular a construção da indústria de uma relação racial ao longo de vários séculos, nem de separar a imagem do chão da fábrica da imagem do chão dos campos algodoeiros[2].

**1** Lewis Mumford (1934/2018), partindo das definições e das periodizações de duas fases da técnica sistematizadas pelo biólogo e filósofo Patrick Geddes, a saber, a paleotécnica e a neotécnica, vai acrescentar a elas duas fases: a eotécnica — anterior à paleotécnica — e a biotécnica — posterior à neotécnica. Nessa obra, o autor vai investir na análise e caracterização dos três primeiros momentos da técnica: a eotécnica — relativa a uma "base artesanal da actividade e [à] estreita ligação à agricultura" que, num olhar sobre os últimos 1000 anos de desenvolvimento tecnológico, teve maior pendor até ao final do século XVIII; a paleotécnica — relacionada à primeira revolução industrial que, não podendo ser localizada e circunscrita temporalmente com precisão, é mapeável sobretudo a partir de inícios do século XVIII e terá tido o seu auge por volta da segunda metade do século XIX, sendo marcada pelas figuras do mineiro e do novo trabalhador fabril, pela máquina a vapor, pela "introdução do carvão como fonte de energia mecânica", pelo uso do ferro para fins militares e industriais e do algodão como a commodity mais transacionada e importante ao sistema industrial (p. 181); e a fase neotécnica — que não substituindo as fases antecedentes, vai integrar novas tecnologias ao aparato técnico — como a turbina hidráulica e o motor elétrico —, como também vai universalizar a múltiplas áreas produtivas os métodos científicos e promover modificações numa flexibilização das cadeias de produção (pp. 235-286).

**2** Sobre as articulações entre o racismo e o plantio algodoeiro, a obra de Anna Arabindan-Kesson já citada é reveladora. Em todo o caso, vale a pena fazer uma leitura de Sven Beckert (2015) para um contexto mais geral, de Eugene Dattel (2009) para uma análise do contexto da norte-americano ou, como forma de compreender as particularidades do regime colonial português, a obra de de Allen Isaacman e Richard Roberts (1995) e de Allen Isaacman (1996), e/ou, ainda, o artigo de Paulo Guimarães (2021). Para uma leitura breve, pode ser acedido o link: https://www.swissinfo.ch/por/cultura/indiennes-_o-passado-embaraçoso-da-indústria-têxtil-su%C3%ADça/45428040



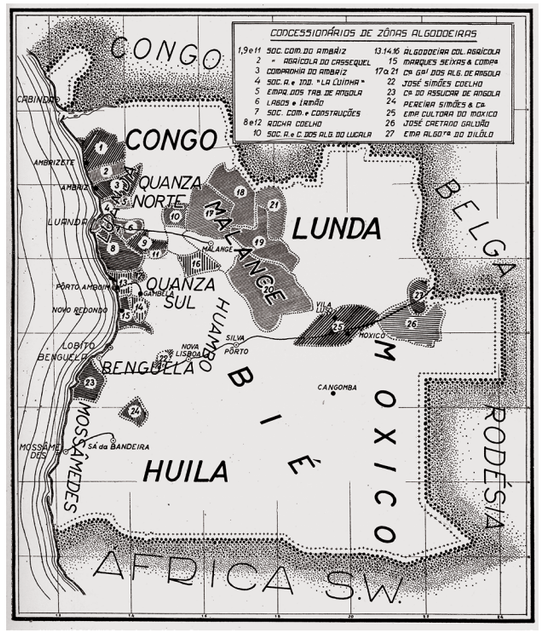
No contexto do aprofundamento da lógica extrativista, já preanunciada na fase paleotécnica, o algodão tornou-se uma das matérias que mais mobilizou os desejos produtivos dos países industrializados na segunda metade do século XIX, determinando uma parte significativa dos empreendimentos na investigação técnico-científica da fase neotécnica. O aparelho produtivo industrial que se formulou daí em diante perpetuou e muitas vezes acentuou a degradação e a asfixia da vida humana. Implementou uma doutrinação pelo trabalho e uma visão unidirecional de progresso que aprofundou um modo de ver o mundo natural pelas lentes insaciáveis do lucro (Arabindan-Kesson, 2021, p. 8).

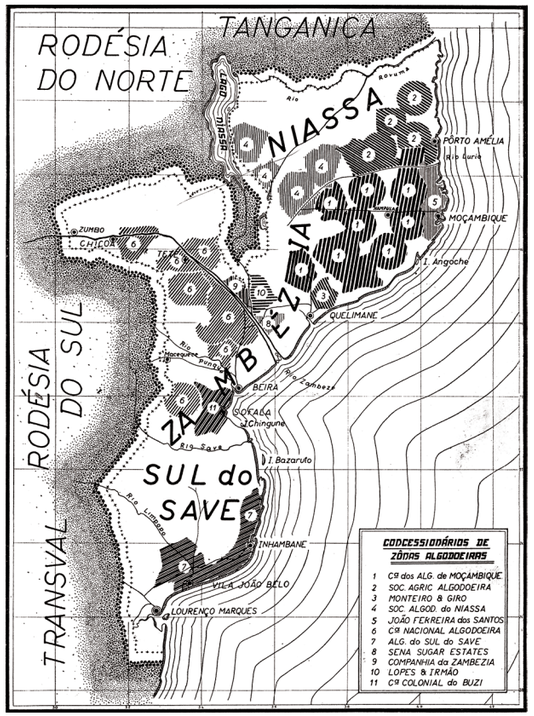
A demanda pelo algodão impulsionou nesse século e, ainda mais no século seguinte, uma crescente periferização industrial que gerou mudanças estruturais nas configurações e na aparência das cidades a nível global — e a emergência de novas cidades[3] — tornando a fábrica o "núcleo do[s] novo[s] organismo[s] urbano[s]" (Mumford, 1934/2018, p. 496)[4]. Em cada um dos países onde a maquinaria têxtil se instalou, exportada de países tecnologicamente mais avançados[5], os projetos industriais e políticos unificados replicaram a seu modo e de acordo com as suas circunstâncias específicas o *modus operandi* dos países primevos na automatização e os trabalhos sob base fordista. Conseguiram também eles, de forma mais ou menos eficaz, aliar técnica, ciência, biologia, ideologia e, em muitos casos a própria religião, sob o signo do progresso e do desenvolvimento.

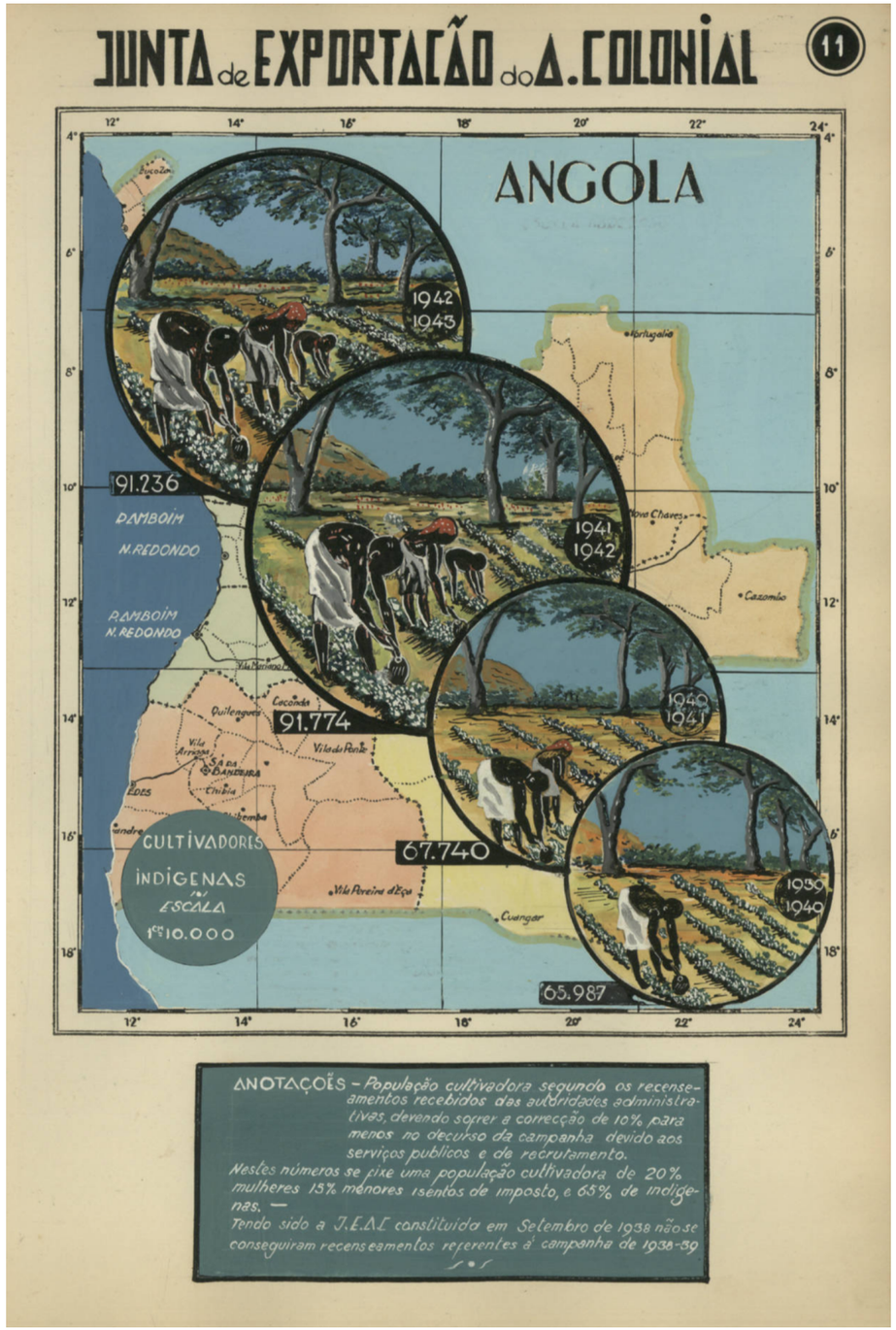
**3** No caso do Vale do Ave que abordarei de seguida, ao contrário da maioria dos casos mundiais, a ocupação territorial pela indústria é feita de forma dispersa, adequando-se à preexistência de uma pequena, artesanal e esparzida indústria do linho, planeando-se de acordo à demografia, à concentração populacional relativamente espalhada ao longo de um território extenso e agrícola e à própria topografia estabelecida em torno dos rios Ave e Vizela.

**4** Sobre a forma com que a indústria têxtil reconfigurou as cidades vale a pena aliar à leitura do livro de Lewis Mumford (1934/2018) já supracitado, outro livro do mesmo autor com o título *A Cidade na história: Suas origens, transformações e perspectivas* (1961/2004), especialmente o subcapítulo designado "A Fábrica e o cortiço".

**5** Tanto a Inglaterra quanto a Suíça têm um amplo histórico de associação entre o desenvolvimento da indústria têxtil e múltiplos investimentos em mão de obra escrava como foi acima referido. Ora, foram precisamente esses países que se tornaram posteriormente os principais desenvolvedores de tecnologia têxtil e os maiores exportadores de maquinaria para os produtores periféricos.




**Img. 2.** Regiões algodoeiras em Angola. Digitalização do livro de Ernesto Queiroz Ribeiro (1965).

**Img. 3.** Regiões algodoeiras em Moçambique. Digitalização do livro de Ernesto Queiroz Ribeiro (1965).

**Img. 4.** Cultivadores indígenas em Angola. Digitalização da página da edição da Junta de Exportação do Algodão Colonial: Atividades algodoeiras, delegação de Angola (1944).

Do ajuste entre o patronato, o político, o cientista, entre outros intervenientes, sintetizou-se uma equação tenebrosa: por um lado, essas figuras contribuíram, com o projeto industrial, para a afirmação, para o endeusamento e para um fetiche em torno da máquina — metalizando a carne, motorizando a força, abolindo o cansaço, a máquina tornou-se, a cada avanço, sinónimo da perfeição e da velocidade, a criatura mais funcional de um "evangelho do trabalho", a maior "justificação [de uma] fé na ciência mecânica e [na] salvação" (Mumford, 1934/2018, p. 84); por outro lado, proporcionalmente e inversamente, contribuíram para transformar o humano num corpo desencantado, desumanizado e sem tempo, transformaram a vida humana e não humana, como nunca antes, em recursos e provimentos inesgotáveis. Por conseguinte, personificou-se a máquina e maquinizou-se o humano num processo em que a máquina se configurou como elemento central de uma energia pulsatória da indústria que perpassou, a partir daí, todos os aspetos da civilização e da própria estética.

A frágil subsistência quotidiana de milhões de pessoas subordinadas às dependências profundas entre a monocultura e a fábrica, às oscilações dos preços, das quantidades e das procuras do algodão nos mercados nacionais e internacionais converteu progressivamente o humano num corpo obediente e disciplinado que se fez capturar, na experiência e na vida, pelas ideologias, pelas imagens e pelos discursos do capital. Simultaneamente, o plantio intensivo e monocultural, assim como a enxurrada de agrotóxicos e inseticidas com efeitos devastadores surgidos com os avanços científicos do XX[6] que visavam combater as diferentes pragas algodoeiras, levaram à erosão dos solos e tornaram regiões inteiras autênticas paisagens de poeira. Esses cenários de desolação reversam com as imagens idílicas das belas arcádias representadas pela pintura dos séculos XVIII e XIX[7] e com as fotografias de propaganda e de publicidade no século XIX e do século XX; o conspurcar dos cursos de água por todas as cores da paleta indiscerníveis nas imagens fotográficas tiradas a preto e branco; as fumaças ininterruptas das chaminés a queimar os resíduos diversos das fábricas — fizeram parte de um cenário transversal aos lugares que alimentaram a locomotiva do progresso a todo o custo.

Portugal iniciou a sua revolução industrial na área do têxtil tardiamente, a meio vapor e sob várias deficiências produtivas (Fortuna, 1990; Pereira, 2012; Rei, 2016) na segunda metade do século XIX. Foi, contudo, no decorrer do século XX, que a indústria se instaurou, num lento processo, fruto das dinâmicas de periferização industrial pressentidas por todo o globo. Esse processo de consolidação deveu-se, em grande medida, ao enfoque dado à produção algodoeira colonial surgido na Ditadura Militar (1926-1928), depois na Ditadura Nacional (1928-1933) e, por fim e com maior relevância, no decorrer do Estado Novo (1933-1974).

Até meados da década de trinta, o algodão que chegava a território nacional vinha sobretudo do mercado internacional, de países como os Estados Unidos, a Índia, o Egipto e o Brasil. Contudo, foi após o golpe de 28 de maio de 1926 que pôs fim à legislatura republicana, que se visou a autonomização estratégica e um maior controlo dos preços da matéria bruta, consolidando-se uma mudança de paradigma que passou a incentivar o cultivo do algodão em Angola e Moçambique.

Foi instaurado, para isso, um conjunto de leis quase sucessivas, criadas logo nos primeiros anos do regime autoritário, voltadas à legislação do "trabalho indígena" e ao fomento da produção algodoeira em regiões colonizadas: O Decreto N.º 11.994, de 28 de julho de 1926, assinado dois meses após o golpe de estado que, tal como refere Carlos Fortuna (1990), "continha as linhas orientadoras da nova filosofia colonial da redução da autonomia do capital em geral e dos capitalistas coloniais individualmente considerados [...] fez depender a solução algodoeira da centralização política de Lisboa e do recurso a um des-

**6** A alta toxicidade de uma miríade de agrotóxicos e inseticidas utilizados em particular nos campos algodoeiros é desde há muito sabida, mas o conhecimento público foi fortemente condicionado e limitado por muitas empresas, por laboratórios e pelos governos que os subsidiaram e os legalizaram. O trabalho de Rachel Carson, apresentado no livro *Primavera silenciosa* (1962/2021), foi especialmente importante nesse contexto, nomeadamente ao expor a devastação ecológica e os perigos para a saúde humana e animal provocados pelo DDT — diclorodifeniltricloroetano —, produto esse visto como um autêntico milagre para vários tipos de culturas agrícolas. Esse foi extensivamente utilizado nos campos algodoeiros de Angola e Moçambique para combater, por exemplo, as lagartas do algodão. Sobre esse assunto, pode ler-se o livro de Allen Isaacman (1996), o trabalho de Tiago Saraiva (2022) ou, ainda, para uma leitura pouco crítica mas informativa do uso de agrotóxicos e inseticidas em contexto colonial, o livro de Ernesto K. de Queiroz Ribeiro (1965). Este tópico será discutido por mim mais aprofundadamente ao longo desta tese, especificamente no último capítulo com o título "Destruidores de máquinas".

**7** Tomo como principal referência Anna Arabindan-Kesson (2021). A autora aborda na sua obra já supracitada a forma como a plantação e a fábrica foram representadas pela pintura norte-americana e como elas engendraram todo um enquadramento romantizado sobre a paisagem e sobre o trabalho. Abordarei a imagem idílica da plantação no capítulo "Destruidores de máquinas", especialmente no subcapítulo "A paisagem algodoeira como *bountiful arcadia*".

potismo colonial extremo, permitido, aliás, pela própria letra da lei" (p. 14); o Decreto Nº 20.935, de 26 de fevereiro de 1932, veio contingenciar "as importações, sobrecarregar com taxas adicionais diversas mercadorias estrangeiras" e declarar, no artigo 5º, "o auxílio à produção e exportação do algodão das colónias portuguesas"; posteriormente, o Decreto Nº 21.226 institui "um fundo especial denominado Fundo do Fomento Algodoeiro das Colónias" (Bastos, 1950, p. 149). Entidades como a Junta de Exportação do Algodão Colonial — JEAC[8] —, e o Centro de Investigação Científica Algodoeira — CICA[9] —, foram criados com o objetivo de implementar um sistema integrado de gestão e pesquisa para o desenvolvimento do empreendimento algodoeiro.

Durante a ditadura portuguesa, o algodão era cultivado em áreas extensas controladas por empresas privadas e subsidiárias[10], às quais eram atribuídas concessões. Esse algodão era plantado e colhido por pessoas racializadas nos campos algodoeiros das antigas colónias sob uma exploração laboral compulsória, um regime escravocrata e coercivo a serviço da economia colonial — o designado *chibalo* que permaneceu durante uma parte considerável do século XX. Os/as trabalhadores/as eram obrigados/as a um sistema humilhante que lhes impunha a plantação de espécies particulares de algodão, muitas vezes em circunstâncias ecológicas desfavoráveis, e a venda das produções por valores baixíssimos determinados pelas concessionárias algodoeiras. Esses/as cultivadores/as estavam constantemente sujeitos/as a espancamentos sumários, muitos deles públicos, a violências psicológicas, a uma condição de medo, pobreza extrema e fome — pois tal regime impactou toda a economia tradicional e, além

**8** A JEAC é um organismo criado pelo Decreto 28.697, de 25 de maio de 1938. Tinha como objetivos a coordenação, nas colónias, das atividades dedicadas à produção e comércio de algodão, a fiscalização e fomento da sua produção e comércio e a promoção da melhoria da qualidade do algodão colonial.

**9** A CICA foi um apêndice da JEAC, criado em 1943, dedicado à investigação científica. Era dividido em vários departamentos, tais como a genética, a entomologia, a pedologia, a botânica, a fitopatologia, a tecnologia da fibra, a agronomia e as estações experimentais (Saraiva, 2022, p. 236).

**10** É de referir, por exemplo, a Cotonang — Companhia Geral de Algodões de Angola —, uma sociedade anónima de capitais mistos (portugueses e belgas), criada em 1926, e que atuava especialmente no norte de Angola, em particular em Malanje, ou então a Companhia de Moçambique, fundada em 1891, cuja concessão — de cinquenta anos, isentos de impostos — impunha um poder soberano numa extensão imensa de terras, algures entre Manica e Sofala.





**Img. 5.** Fotografia Alvão, Lda., Movimentação de cargas de algodão na Doca 1 do Porto de Leixões, Matosinhos, PT/CPF/ALV/005650, imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia.



**Img. 6.** Fotografia Alvão, Lda., População recolhe algodão durante o rescaldo de incêndio na Fábrica de Fiação e Tecidos do Rio Vizela (reprodução de prova), PT/CPF/ALV/003675, imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia.

do mais, os cultivos de subsistência que, até então, garantiam a alimentação das comunidades (Isaacman, 1996; Isaacman & Roberts, 1995; Guimarães, 2021). A perversidade desse sistema é, de resto, patente no relato do insuspeito Sebastião Soares de Resende, bispo da Beira, que em 1950 relata,

> A cultura do algodão nesta colónia (Moçambique) é legal segundo um documento oficial. Ora bem, desde já quero afirmar que as modalidades desta actividade dificilmente se podem justificar à luz da sociologia cristã. A primeira destas modalidades implica que os riscos de exploração caem apenas sobre os ombros dos pretos. [...] O outro lado negativo é a fuga dos indígenas, provocada pelos esforços que o algodão exige [...] A principal e melhor parte da actividade do indígena, numa dada época, é absorvida pelo algodão e não lhe sobra muito tempo nem forças para cultivar aquilo com que se alimentará a si e aos seus [...] Pertence à minha diocese uma região que durante seis meses viveu sob o espectro da fome. E alguns morreram. Não é isto o resultado da cultura actual do algodão, que fez desaparecer os celeiros fornecedores de alimentos? Chamar "clássicas" às fomes de Moçambique é, na fase actual de progresso da colónia, pelo menos superstição [...] (Resende, 1991/2019, p. 149)

Saído dos campos de cultivo, o algodão era posteriormente transportado pelo mar por milhares de quilómetros até à doca de Leixões, em Matosinhos, para ser conduzido por via-férrea às fábricas do Vale do Ave. Aí, os/ operários/as, muitos deles/as menores de idade, sob um sistema laboral caracterizado pela precariedade, insalubridade e abusos de vária ordem, deveriam dar seguimento à purificação, limpeza, branqueamento e processamento da matéria-prima.

O algodão passava pelos abridores-batedores, cardas, laminadores, torcedores, penteadeiras, contínuos, juntadeiras, encarretadeiras, gazeadeiras, dobadoras, tinturaria, urdideira, remetedeira, bobinador e caneleira, para posteriormente ser tecido nos teares mecânicos e automáticos e, daí, seguir para a tinturaria, para a engoma, para a secagem e a calandra, para finalmente ser medido, dobrado e embalado (Rei, 2016, p. 66). Os múltiplos e diferentes processos de transformação do algodão inseridos na cadeia de montagem, estritamente elencados à divisão técnica e a uma distribuição do trabalho por género, acompanhavam uma cadeia de brutalidades sucessivas. Algumas delas eram explícitas e naturalizadas, constituintes do ambiente da fábrica, expressas nos cansaços acumulados e nas saúdes debilitadas dos/as trabalhadores/as. Outras eram veladas, remetidas às sombras dos pavilhões, aos gabinetes dos patrões, às coerções silenciosas feitas aos ouvidos, em dominações nem sempre perceptíveis e muitas vezes aceites como condição sobrevivencial.

O itinerário do algodão, configurado numa geografia simultaneamente local e global, nacional e transnacional, estabeleceu uma complexa rede de imbricações e interdependências entre o campo e a fábrica. As transformações dessa matéria implicaram múltiplas formas de violência — exercidas sobre corpos humanos, sobre os ecossistemas e sobre os próprios territórios —, resultantes de práticas extrativistas e de processos de exploração material e ambiental, tanto no Vale do Ave como nas ex-colónias portuguesas (Isaacman, 1996; Isaacman & Roberts, 1995; Saraiva, 2022). Ao longo de décadas, esse percurso algodoeiro consolidou-se apesar das flutuações económicas e das crises sistémicas, sustentou o desenvolvimento da infraestrutura industrial, respondeu à crescente demanda por bens de consumo e alimentou as dinâmicas de acumulação e de valorização de uma elite empresarial e política.

O Vale do Ave, situado no noroeste de Portugal, constituiu-se como uma das áreas mais profundamente marcadas pelo impacto da industrialização intensiva, impulsionada pela densa malha produtiva composta pelas grandes unidades industriais, por pequenas confeções e pelos trabalhos feitos, à margem da lei, nos domicílios. Essa dinâmica tornou-o um território-chave na receção e transformação do algodão. A expansão industrial ao longo dos vales dos rios Ave e Vizela promoveu o investimento em infraestruturas e o aperfeiçoamento técnico dos processos produtivos, orientados para o aumento da produtividade. No entanto, tal como já referido, esse progresso assentou em mecanismos sistemáticos de exploração laboral, em práticas extrativas e na degradação ambiental. O desenvolvimento regional e o enriquecimento desproporcional de determinadas classes — investidores, industriais e dirigentes políticos — revelam o desequilíbrio inerente ao projeto industrial, cujos efeitos se estenderam por toda a cadeia produtiva, desde o cultivo e transporte do algodão até à manufatura e ao consumo final[11].

**11** O Vale do Ave tornou-se um local de concentração de riqueza, mas também de crises severas e de desigualdades. Por curiosidade, referencio um trecho de um artigo redigido por Daniel Matos na revista Exame, que data de fevereiro de 1992. Ele foi encontrado por mim na escrivaninha do diretor executivo de uma das fábricas abandonadas da região. O artigo

Nos domínios da sociologia e da historiografia, é certo, já houve uma ampla contribuição para o entendimento da indústria têxtil no Vale do Ave, nomeadamente através de estudos de autores como Alice Ingerson (1981; 1982), Augusto Castro Pereira (2006; 2012; 2019), Carlos Fortuna (1990), Diana Ferreira (2014), Jorge Fernandes Alves (1999; 2002), José Lopes Cordeiro (2021), Maria Pires da Fonseca (2001), Mariana Rei (2016), Nuno Olaio (2001), entre outros/as. Todavia, uma parte da literatura e dos discursos patrimonialistas dedicados à questão industrial na região revela ainda escassa capacidade crítica quanto à dimensão exploratória introduzida pelo setor têxtil, não sendo por isso raro que se privilegie neles descrições evolutivas da indústria e dos processos tecnológicos, se valorize a fábrica enquanto instituição de progresso e desenvolvimento local e se exalte a excecionalidade dos seus dirigentes — sem uma atenção especial às formas de produção dessas narrativas solidárias com o poder. Por outro lado, avançou-se relativamente pouco em estudos que buscassem compreender com maior enfoque as dependências e articulações entre os campos algodoeiros, nomeadamente no período colonial, e o crescimento da indústria do Vale do Ave[12].

O percurso do algodão foi atravessado por feridas que nunca chegaram a ser suturadas e que, em grande medida, permanecem pouco compreendidas na elaboração do conhecimento. Muitas dessas feridas abertas, sintomáticas da violência física, psicológica, simbólica e ecológica, foram largamente negligenciadas e eclipsadas da representação, o que dificulta as suas apreensões e análises — as suas representações.

refere-se, entre outros casos, à própria fábrica onde esse artigo foi achado, e denuncia que, embora essa empresa e as restantes pertencentes às mesmas famílias tivessem entrado em pré-falência e estivessem com graves problemas financeiros — o que levou ao despedimento massivo de trabalhadores, ficando muitos deles sem pagamento de salários e sem qualquer indeminização — os seus donos têm "Ferraris, Maseratis, Porsches e Mercedes e grandes e luxuosas colecções [...]". Segundo o autor, "A velocidade [...] dos Ferrari a cruzarem auto-estrada Braga-Porto nas noites de sexta feira [...] as quintas paradisíacas, mansões em Ofir, Porto e praias das redondezas, [o] dinheiro sempre à disposição para ajudar a equipa de futebol da terra, [as] luxuosas coleções, [...] as somas movimentadas [nas reuniões de jogatina] várias vezes superiores àquelas que deslizam sobre o pano verde do Casino de Espinho" (Matos, 1992, p.?), assinalam o paradigma de ostentação que derivou desse processo de acumulação monetária de uma minoria, adquirida, em muitos casos, à custa da violência e de roubos.

**12** Alguns dos autores supracitados, tais como Augusto Castro Pereira e Carlos Fortuna, fazem essa articulação, mas não é esse, de facto, o enfoque principal das suas pesquisas.



**Img. 7.** Autor não identificado (J. Cunha Morães?). (Caixa da Cheila) na apanha do algodão. Angola, PT-CPF-CNF-002163, Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia.

# As ausências e o arquivo

> Guang Yau [literalmente, "Luminosidade"] perguntou a Wu Yu [literalmente, "Não-ser"]: "Mestre, você existe ou não?" Ao que o Não-ser não respondeu. Sem receber uma resposta, a Luminosidade observou a aparência do Não-ser. Escuro e vazio, ele olhou para ele o dia todo, mas não conseguia vê-lo; nem conseguia ouvi-lo, não importava o quanto ele forçasse os seus ouvidos; nem conseguia tocá-lo, não importava o quanto ele tateasse. "Sublime!" exclamou a Luminosidade. "Quem poderia alcançar tal estado! O não-ser é suficiente para mim, mas a não-existência do não-ser ainda está além de mim. Como alguém pode alcançar tal estado?
> — Zhuang Tzu[13]

Comummente, o/a historiador/a tem a predileção pelas temáticas da violência e do sofrimento, em concordância com uma tendência reiterada e quase orgânica da historiografia, de atentar às ruturas, de torná-las assuntos-fetiche e objetos elementares de estudo (Farge, 1997/2011, p. 14). Arlette Farge, no livro *Lugares para a História* (1997/2011), vai abordar a posição delicada e problemática do/a historiador/a quando assume a responsabilidade de pensar, no presente, sobre a violência e o sofrimento. Como refere, na história da vida privada "a morte, a doença, o luto, a violência, os divórcios, o parto, as migrações e as separações" ganham relevância enquanto na história da vida pública "os motins, as comoções populares, as penúrias, a criminalidade, as revoluções, as guerras, as partidas de soldados, os acidentes de trabalho, as revoltas, as greves" (1997/2011, p. 14) são amplamente trabalhadas. Desse modo, todo o sofrimento produz fontes apetecíveis e documentos abundantes ao seu exercício.

Apesar disso, no que concerne ao processo extrativista e exploratório que sustentou, de forma tão ampla, o cultivo, o comércio e a indústria do Vale do Ave, verifica-se que muitas das fontes que se poderiam supor abundantes revelam-se, na realidade, escassas. Tal escassez decorre, em parte, do facto de muitas delas nunca terem sido efetivamente produzidas ou de terem sido eliminadas ao longo do tempo. Noutras circunstâncias, a profusão de estatísticas, imagens e documentos disponíveis aos/às múltiplos/as investigadores/as que se debruçam sobre o tema não é suficiente para dar conta de determinadas histórias e memórias. Com efeito, a dor, o sofrimento e a violência aí descritos encontram-se frequentemente dissimulados por profundos vieses ideológicos.

Parte desse fenómeno deve-se, creio, à persistência de determinados discursos hegemónicos e consensuais que, ao longo do tempo, se implantaram nos imaginários e nas memórias, tanto coletivas quanto individuais. Tais discursos, disseminados por diversos meios — como a escrita, a prática arquivística, a produção documental e a criação monumental —, contribuíram para expor, legitimar e consolidar narrativas específicas dos acontecimentos. Trata-se de uma visibilidade instituída em subordinação às estruturas de poder e aos sujeitos que detiveram o capital económico, a responsabilidade governativa, a presença pública e os lugares de enunciação e de memória (Mbembe, 2002).

Isso é patente nas imagens fotográficas associadas ao itinerário algodoeiro e à história da indústria, salvaguardadas nos arquivos públicos da região do Vale do Ave, nos arquivos nacionais ou inclusivamente nos arquivos de teor privado[14]. Essas imagens são imagens de devoção que chegam ao presente como nostalgias do império e da nação, do progresso e de civilização. O empresário, o representante político e o representante da igreja desempenharam nelas papéis distintos mas aparentemente alinhados na constituição dessa história nacional e regional. A inauguração ou os aniversários de criação das fábricas com as presenças de ilustres convidados; as passeatas de carro — autênticas procissões acompanhadas de banda filarmónica; o esbanjamento de luz numa sala de jantar durante um evento filantrópico; a confraternização, os risos, os acenos, os apertos de mãos, as cortesias que refletem os códigos de conduta de uma elite; o ornamento barroco que serve de fundo aos corpos, tendencialmente masculinos, que ocupam o centro dessas imagens; os aparecimentos subtis, quase fantasmagóricos, de algumas mulheres nos limites das cenas[15]; os elogios e os tributos faustosos complementados pelas legendas; a paz social encarnada em convívios aparentemente pacíficos entre o patronato e os trabalhadores; o emolduramento de uma cena onde uma figura apresenta-se inerte, aparentando obediência e utilidade na indústria da plantação; a pose de um operário que lembra um manequim estático, incluído num cenário megalómano de limpeza absoluta e de brilho, onde opera a mais recente maquinaria — essas imagens sobrerrepresentadas nos arquivos enquadram performances, comportamentos, mentalidades, aspirações, valores, anseios, ideias e discursos de uma classe dirigente e abastada. Não somos convidados para a generalidade das imagens dos arquivos. Elas mostram-nos sobretudo lugares de exclusividade e de comemoração, a naturalização de gestos que, para se tornarem legíveis, tiveram de subjugar determinadas presenças, de torná-las secundárias, dando-as a ver, quanto muito, mediante uma visualidade estereotipada.

As greves, a violência, as contestações, as desigualdades, a destruição ambiental, nada disso atrasa o movimento voraz e acelerado do progresso plasmado e celebrado pela fotografia. A relação intrincada entre o crescimento económico de uma minoria dominante e a colonização dos corpos e dos desejos ao longo de um trajeto de milhares de quilómetros — onde se verificaram extensos processos exploratórios e disciplinares amparados nos baixos salários, no labor infantil e nos abusos físicos e mentais —, foi tornada omissa pelo aparato da propaganda e pela naturalização do olhar imperioso de quem capturou, de quem preservou, de quem deteve o poder da lembrança.

O livro *Potential History: Unlearning Imperialism* (2019), Ariella Azoulay parte do questionamento da sua identidade judaica-palestiniana para aprofundar o lugar do arquivo e da imagem na construção da história nacional. Ele desenvolve uma reflexão em torno das operações perpetradas no processo de arquivamento e das indivisibilidades entre essas operações e o poder instituído, das espoliações e das violências materializadas na imagem fotográfica e no conjunto das documentações que o arquivo salvaguarda.

**13** Do original: "Guang yau [literalmente, "Luminosidad"] preguntó a Wu Yu [Literalmente, "No-ser"]: "Maestro, ¿usted existe o no existe?". A lo que No-ser no contestó. Sin obtener respuesta, Luminosidad observo la apariencia de No-ser. Oscuro y Vacío, todo el día lo estuvo mirando, pero no lo pudo ver; Ni lo pudo oír por más que presto el oído; ni oudo tocarlo Por mucho que palpó. "¡Sublime!", exclamó Luminosidad."¡Quién pudiere llegar a semejante estado! A mí me alcanza el no-ser, mas aún no me alcanza la inexistência del no-ser. ¿Cómo se podrá llegar a semejante estado?" (Zhuang Tsé cit. in Byung-Chul Han, 2019, p. 21)

**14** Durante a minha pesquisa tive a oportunidade de aceder a arquivos públicos localizados em instituições tais como Museu da Indústria Têxtil de Famalicão, Arquivo Municipal de Famalicão, Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, Museu da Muralha, Arquivo Distrital de Braga, Arquivo Histórico Municipal de Santo Tirso, Centro Português de Fotografia e a Casa da Imagem. Nem todos continham elementos significativos para o meu trabalho. Foram também consultados alguns arquivos privados, dos quais se destacam os registos fotográficos pertencentes aos descendentes de Bento Rodrigues de Sousa, o Barão do Ave. Essa figura teve um papel ativo no financiamento e no incentivo à emergência de algumas fábricas na região do Vale do Ave.

**15** Praticamente todas as personagens que adquirem destaque nessas imagens são, de facto, masculinas, daí ter assumido o universal masculino nas suas descrições para enfatizar não só a visibilidade que lhes foi atribuída, como também a posição subalterna das mulheres.









**Img. 8.** "Sobre o automóvel que conduz os Excelentíssimos Sr. Delfim Ferreira e Bento Amorim desce uma ininterrupta e copiosa chuva de flores, enquanto de todos os lados ecoam vivas que os dois Homens, a quem Vila do Conde tanto deve, acolhem com agradecimento", coleção privada Nuno de Campos.

**Img. 9.** Sem legenda associada, coleção privada Nuno de Campos.

**Img. 10.** "A chegada dos Paços do Concelho de Senhor Excelentíssimo o Ministro da Economia - Sr. Dr. Ulisses Cortês, Representante do Ministro das Corporações - Sr. Dr. Henrique Cabral, Governador do Distrito - Sr. Dr. Braga Cruz, Sr. Delfim Ferreira e Presidente da Câmara Municipal de Vila do Conde - Sr. Bento Amorim", coleção privada Nuno de Campos.

**Img. 11.** Fotografia Alvão, Lda., Operários a trabalhar nos teares, Fábrica de Fiação e Tecidos do Rio Vizela, PT/CPF/ALV/003658, imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia.

**Img. 12.** Interior de Fábrica. Máquinas industriais, PT-FML-TR-COM-409-014, imagem cedida pela Casa da Imagem.



Nele, Ariella Azoulay vai referir que,

> Uma mulher pode tornar-se sem objeto, sem documentos, uma mãe irresponsável ou uma moradora delinquente por um obturador. Cada novo status imposto a pessoas e objetos pelo obturador provavelmente será reafirmado pela próxima fotografia. Em tal mundo, não se pode mais ouvir os gritos daqueles que foram separados dos outros e afirmam não ser o que estão condenados a ser pela câmara [...] Pensar na violência imperial em termos do obturador de uma câmara significa compreender a sua brevidade particular e o espectro de sua rapidez. Significa compreender como essa breve operação pode transformar um indivíduo enraizado no seu mundo da vida num refugiado, um objeto roubado numa obra de arte, um mundo compartilhado em algo do passado, e o próprio passado num fuso horário separado, um tempo verbal que se situa à parte tanto do presente quanto do futuro. O obturador da câmara não é uma metáfora para a operação do poder imperial, mas sim uma materialização posterior de uma tecnologia imperial. A fotografia desenvolveu-se com o imperialismo; a câmara tornou visível e aceitável a destruição imperial do mundo e legitimou a reconstrução do mundo nos termos do império. (Azoulay, 2019, p. 7, tradução minha)[16]

Para a autora, a câmara do obturador define três linhas: uma de tempo — entre um antes e um depois; outra de espaço — entre quem e o quê está em frente da câmara e quem ou o quê está por detrás dela; e uma respetiva aos corpos políticos — entre aqueles que possuem e operam os dispositivos, podendo apropriar-se e acumular um produto e aqueles a quem são extraídos a aparência, os recursos e o trabalho (2019, p. 6).

As fotografias delimitam, através da documentação de um instante, os eventos elementares, os atores e os sentidos mais apropriados para uma determinada interpretação de um acontecimento e, como tal, elaboram um saber singular acerca do passado com o objetivo de o preservar. Como um tecido luminoso e sem contrastes, as imagens depositadas nos arquivos institucionais parecem querer impingir-nos uma polidez a respeito das ocorrências históricas, emanam e materializam conceções de civilização e de nacionalidade, visões de progresso e desenvolvimento, que interferem naquilo que vemos, como vemos no presente e como imaginamos o presente e o futuro.

O enquadramento fotográfico que determina a eleição dos objetos representados articula-se estreitamente com as lógicas materiais e simbólicas que regem os dispositivos arquivísticos. Tal como a arquivística procede à seleção, classificação e seriação dos documentos, atribuindo-lhes valores de evidência, autenticidade ou relevância histórica, também o ato fotográfico institui um regime de visibilidade que condiciona a leitura das imagens quer na sua singularidade, quer na sua disposição relacional. As fotografias, ao surgirem organizadas em pastas ou séries dentro do arquivo, já se apresentam atravessadas por múltiplas camadas de mediação e por interpretações potenciais que decorrem de metodologias específicas de ordenação, descrição e conservação. Esses modos de ver, sedimentados ao longo do tempo, tornam-se difíceis de desmontar e revelam o arquivo como instância produtora de sentido e de autoridade visual.

Tal como dito por Achille Mbembe no texto "The Power of the Archive and its Limits" apresentado no livro *Refiguring the archive* (Hamilton et al, 2002)

> Arquivos são o produto de um processo que converte determinada quantidade de documentos em itens avaliados como dignos de serem preservados e mantidos num lugar público onde possam ser consultados de acordo com procedimentos e regulamentos bem estabelecidos. Como do ritual de torná-lo secreto, parece claro que o arquivo é primeiramente o produto de um julgamento, o resultado do exercício de um poder e autoridade específicos que envolve guardar determinados elementos num arquivo ao mesmo tempo em que outros são descartados. Dessa forma, o arquivo é fundamentalmente uma matéria de discriminação e seleção, que, no final das contas, privilegia alguns documentos escritos e nega privilégios a outros julgados "inarquiváveis". (Mbembe, 2002, p. 19, tradução minha)[17]

A história imanada das centenas de imagens fotográficas presentes nos arquivos associados direta ou indiretamente à história algodoeira decidiu-se por uma linha narrativa. Para se configurar, essa linha dependeu da supressão de certas imagens, da escolha deliberada que determinou os relatos a vigorar e de um vocabulário a ser proferido ou não. Em consequência dessa seleção, ela tornou insatisfatório qualquer gesto, olhar, leitura ou significação alternativa.

Incapaz de se fundamentar nas evidências mais imediatas das imagens, a reivindicação de uma história potencial[18] encontra diante de si a dificuldade na identificação das lacunas que nelas se realizam, pois as vozes das vidas não descritas tornaram-se substâncias incógnitas. A violência, a dor e o sofrimento, as resistências, os sonhos bem-intencionados mas interrompidos pela marcha incessante e sem fim da história foram furtados ao discurso e à tangibilidade, somando-se assim a um avesso de formas, de sombras praticamente incapturáveis, inapreensíveis e inumeráveis. Retomando Arlette Farge, é possível assim dizer que, apesar da inclinação pela representação da rutura na história — da dor e do sofrimento —, em muitos casos essas dores e sofrimentos parecem

**16** Do original: "A woman can be made objectless, undocumented, an irresponsible mother, or a delinquent inhabitant by a shutter. Each new status forced upon people and objects by a shutter is likely to be reaffirmed by the next photograph. In such world, one can no longer hear the cries og those who were separated from others and claim not to be what they are doomed to be by the shutter [...] Thinking about imperial violence in terms of a camera shutter means grasping its particular brevity and the spectrum of its rapidity. It means understanding how this brief operation can transform an individual rooted in her life-world into a refugee, a looted object into a work of art, a whole shared world into a thing of the past, and the past itself into a separate time zone, a tense that lies apart from both present and future. The camera's shutter is not a metaphor for the operation of imperial power, but it is a later materialization of an imperial technology. Photography developed with imperialism; the camera made visible and acceptable imperial world destruction and legitimated world's reconstruction on empire's terms."

**17** Do original: "The status and the power of the archive derive from this entanglement of building and documents. The archive has neither status nor power without an architectural dimension, which encompasses the physical space of the site of the building, its motifs and columns, the arrangement of the rooms, the organisation of the 'files', the labyrinth of corridors, and that degree of discipline, half-light and austerity that gives the place something of the nature of a temple and a cemetery: a religious space because a set of rituals is constantly taking place there, rituals that we shall see below are of a quasimagical nature, and a cemetery in the sense that fragments of lives and pieces of time are interred there, their shadows and footprints inscribed on paper and preserved like so many relics. And so we arrive at the inescapable materiality of the archive as well as at its resulting role, as this essay will endeavour to show, as an instituting imaginary."

**18** Como veremos de seguida, a história potencial — *Potential history* — é um termo proposto por Ariella Azoulay (2019) e refere-se, sucintamente, à tentativa de reabrir e reimaginar o passado a partir das vozes e imagens silenciadas pelo imperialismo através de uma prática crítica de desaprendizagem das narrativas e dos arquivos coloniais.

não integrar o relato histórico, "salvo exceções, ou quando suas implicações políticas são flagrantes" (1997/2011, p. 15).

Aos/às vencidos/as da história e às suas vidas não se lhes atribuiu o privilégio de depositar numa substância um legado. Daí a dificuldade de restituí-los/as ao plano da fala. Porém, eles/elas não podem ser evocados/as e articulados/as a partir do inarticulado, os seus esboços não podem ser desenhados no interior de uma penumbra absoluta do discurso sem que se recorra aos reflexos do que se encontra presentificado, sem que se encare frontalmente as imagens e as palavras que expressam as zonas deixadas vazias e a partir das quais nós auguramos as suas faltas. Qualquer sobrevivência dessas vidas ausentes é precária, apenas pressentida, apesar de tudo, enquanto ainda presas, como traços indiretos e difíceis de localizar e de interpretar, às imagens, aos textos, à matéria, ao território, à oralidade e à memória.

É difícil agarrar as cenas de violência rotineira e silenciosa que não se perfizeram como momentos de rutura, como acontecimentos dignos para a história. A dor e o sofrimento singularizados, incompreendidos na sua extensão coletiva, aparecem codificados como um conteúdo difícil de interrogar e de reavivar à sombra dos arquivos institucionais, da imagem fotográfica, dos documentos. Essa dor e esse sofrimento manifestam-se em sobrevivências adversas e por vezes inesperadas, nas margens dos enquadramentos da imagem dos arquivos. Aparecem em gestos subliminares e em expressões ríspidas, como hipóteses remotas insinuadas de acordo com as interpelações mais ou menos certeiras que fazemos ao material burocrático. Surgem como fragmentos que aparecem a partir de uma desmontagem dos sentidos dissimulados nos pronunciamentos públicos transcritos em texto. São reapropriáveis e dizíveis, somente, numa soma plural de traços pouco situados, pouco esclarecedores e desordenados.

É necessário confrontar o arquivo naquela que é a sua implicação com o poder e atentar para as motivações, as operações e taxonomias que permitiram e permitem que ele continue a performar e a operar formas específicas de discriminação — a seleção, a organização, a síntese e a delimitação do discurso, dos supostos factos e verdades; é fundamental dessacralizar a sua autoridade e monumentalidade enquanto espaço de recordação veiculado à formação das identidades nacionais; é preciso interrogar as suas supostas consistências ontológicas e narrativas unidirecionais; é imprescindível revogar a soberania atribuída a determinadas imagens pondo em causa as suas "dimensões veritativas", os seus paradoxismos e espessuras semânticas.



**Img. 13.** Pormenor de fotografia da visita Chefe de Estado, Óscar Carmona, Frente dos Paços do Concelho, Santo Tirso. Santo Tirso com História.

O arquivo não é um simples depositário de um passado morto e hermético que pode ser rececionado na sua inteireza, mas uma coisa que necessita ser ativada por quem o interpela. Para Ariella Azoulay (2019), a história potencial — *potential history* — reivindica a necessidade da desmontagem do arquivo a partir de uma rejeição, ou como a autora refere, de uma desaprendizagem das suas ontologias imperiais, coloniais e raciais. Segundo diz:

> A história potencial é uma forma de estar com os outros, vivos e mortos, ao longo do tempo, contra a separação do passado do presente, dos povos colonizados dos seus mundos e posses, e da história da política. No espaço em que a violência deveria ser revertida, diferentes opções que antes eram eliminadas são reativadas como forma de desacelerar o movimento imperial de progresso. A história potencial questiona o valor universal inerente dos registos arquivísticos que substitui o litígio local sobre o modo de sua aquisição e rejeita o endosso da missão do arquivo de sancionar as ações das pessoas como registos de conquistas passadas que não podem ser rebobinadas. [...] A história potencial não é o relato do pensamento radical, de lutas ideológicas explícitas contra o imperialismo, mas uma rejeição total do aparato conceitual do imperialismo. O aparato imperial presume que tais lutas existem apenas no passado, apenas como registos empoeirados no arquivo. [...] Ensaiar o desengajamento é a prática de fazer história potencial. (Azoulay, 2019, p. 43, tradução minha)[19]

**19** Do original: "Potential history is a form of being with others, both living and dead, across time, against the separation of the past from the present, colonized peoples from their worlds and possessions, and history from politics. In the space wherein violence ought to be reversed, different options that were once eliminated are reactivated as a way of slowing the imperial movement of progress. Potential history questions the inherent universal value of archival records that supersedes local litigation about the mode of their acquisition and rejects endorsing the archive′s mission of sanctioning people′s actions as now records of past achievements that cannot be rewound. [...] Potential history is not the account of radical thinking, of explicit ideological struggles against imperialism, but a rejection of imperialism′s conceptual apparatus altogether. The imperial apparatus presumes that such struggles exist only in the past, only as dusty records in the archive. [...] Rehearsing disengagement is the practice of doing potential history."



A história potencial obrigaria, portanto, a um deslocamento da função do arquivo como repositório de documentos para um campo de relações e práticas que permitem que o passado possa ser *re*imaginado. O que está em causa não é a reconstituição do que foi perdido, mas talvez mais uma especulação daquilo que poderia ter sido, num processo em que os sujeitos contemporâneos tornam-se responsáveis por identificar os contratos visuais e narrativos que sustentaram a violência, e por interromper a reprodução dessas violências nas formas de olhar, arquivar e recordar. O arquivo — mas também, por exemplo, os monumentos nos espaços públicos como lugares de inscrição da história e da memória coletiva —, devem ser concebidos como campos de disputa que mais do que testemunhar, servem de técnicas e aparatos que materializam e comemoram uma dada arquitetura de poder que precisa ser inquirida.

**Img. 14.** Pormenor de mapa encontrado. Representa uma vista área da Fábrica Flor do Campo. Coleção de Ludgero Almeida.


P23
P23a
P24
P25
PONTO DE ENTREGA-4
QmD-1768m3/dia
Qp=411/s
SAVE013
SAVE012
SAVE011
SAVE010
SAVE009
SAVE008
SAVE007
80
82
83
84
85

## A representação e o irrepresentável

A reprodução e desmultiplicação de representações específicas sobre a história industrial nos arquivos e no espaço público consolidaram e consensualizaram narrativas e aquilo que é ou não aceitável e factível dizer-se delas. As persistências de modelos de representação monolíticos estão ancoradas em valorizações seletivas que conduzem à marginalização de episódios, agentes e experiências que, se tivessem legibilidade, poderiam complexificar o nosso olhar de um passado que se faz presente. As produções visuais, documentais e monumentais são instrumentos de poder e, como tal, necessitam ser questionadas e desmontadas para reposicionar e verbalizar as histórias e memórias subtraídas do discurso público e institucional.

*Da Imagem Ausente* não faz uma análise exaustiva de dados e nem faz um estudo pormenorizado dos acontecimentos com vista a uma exploração das naturezas das tramas sociais, políticas ou económicas que estão na base desse discurso proliferado pelas imagens e documentos. Se essas vias de análise se mostram pertinentes e imprescindíveis no âmbito disciplinar da historiografia, da sociologia ou da antropologia, a tese que desenvolvi optou por outra forma de se debater com estes problemas através da convocação de procedimentos e de gestos que provêm principalmente da prática artística e das suas metodologias. Através de operações visuais, espaciais e processuais, tornou-se para mim possível interrogar as representações, deslocando-me do foco do acontecimento histórico para as condições das suas inscrições na memória coletiva e individual.

Deste trabalho emergiram algumas questões centrais que orientam a tese: em que medida a arte pode produzir outras representações para o passado industrial? Qual o papel da arte na representação destas histórias alternativas? Quais os limites do que pode ser evocado dessas zonas de opacidade que resistem a uma inscrição? Existe o irrepresentável?

Um artigo que me colocou de maneira penetrante no problema da representação é o da escritora, professora e académica Saidiya Hartman com o título "Vênus em dois atos" (2020) no qual ela lida com a figura da Vênus Negra. Mulher, escravizada, silenciada na história e no arquivo, a Vênus é a personagem inaudita ou apenas pressentida nos pequenos soslaios acidentais em que se deparou com o poder. Uma figura que nunca pode ser devolvida em sua plenitude à fala e dificilmente pode ser representada sem estar atravessada pelos regimes de violência que a constituíram no interior dos documentos onde ela é referida. Com o objetivo de se situar no interior desse dilema representacional, a autora tenta evitar a replicação da brutalidade que foi impingida a essas mulheres, pelo que busca, na impossibilidade do dizer, na escuta do não dito, no respeito dos limites do conhecido, reapresentar-nos as suas vidas, com o propósito da reparação (p. 15). Mas, pergunta ela, quais seriam:

> [...] as feições dessa nova narrativa? [...] como se reescreve a crônica de uma morte prevista e antecipada como uma biografia coletiva de sujeitos mortos, como uma contra-história do humano, como prática da liberdade? [...] É possível construir um relato a partir do "locus da fala impossível" ou ressuscitar vidas a partir das ruínas? Pode a beleza fornecer um antídoto à desonra, e o amor uma maneira de "exumar gritos enterrados" e reanimar os mortos? (Hartman, 2020, p. 16).

Quantas personagens, de facto, na história do itinerário do algodão, não compartilham com a Vênus Negra, a diferentes níveis, esse dilema da representação e da invisibilidade? As pessoas que labutaram quotidianamente sob o sol escaldante dos campos algodoeiros, vítimas da coerção, da chicotada e da desumanidade, só se assomam ao arquivo como corpos distanciados, descritos por legendas enviesadas e ludibriadoras ou enquanto meros números que as tipificam como partes utilitárias de um mecanismo colonial; e as pessoas que padeceram de tarefas exaustivas, penosas e ilimitadas em condições de insalubridade e toxicidade extremas nas fábricas do Vale do Ave também emergem, quanto muito, como figuras acessórias e secundárias das imagens, enquanto vultos obedientes e submissos. Noutros casos, essas personagens são abreviadas à expressão dos seus nomes desconhecidos, convertidas nos saldos contabilísticos que podem ser revisitados em algumas folhas perdidas no entulho existente nas fábricas em ruínas — nomes esses consumidos pelas traças, pelas mordidas dos ratos e pela decomposição dos fungos. Os gestos repetidos do ofício, os sussurros dissidentes, os jogos de rebeldia e de indisciplina, toda essa cultura de oposição aos regulamentos da plantação e da fábrica, e a dignidade própria que escapa da verborreia e das profissões de fé dos detentores de poder — que tanto ajustaram a memória pública a seu belo prazer —, só podem ser redescobertos na recusa do dizer opressor, num exercício de remontagem contestante das suas inscrições e dos seus sentidos. É nos limites ténues, no mosaico de imagens tremidas, de nomes corrompidos e de latências em decomposição, que algo nos quer ser dito, algo que devemos escutar no interior desses registos oficiosos e nas materialidades oriundas da produção e relegadas à ruína.

A necessidade de escutar essas falas silenciadas pelo poder coloca-nos frente aos limites e resistências às suas interpretações e às suas restituições plenas, pelo que somos levados à questão do representável e irrepresentável na arte. É nesse ponto que o debate proposto por Jacques Rancière se torna fundamental, ao deslocar a pergunta do que não pode ser representado para as condições sob as quais algo é declarado irrepresentável (Rancière, 2011, p. 147). Se existem acontecimentos irrepresentáveis, em particular no enquadramento de um regime de pensamento da arte, são irrepresentáveis em que medida? Seria porque existem determinados acontecimentos, vidas e memórias a tal ponto evaporadas dos registos, das imagens fotográficas e dos documentos, que se impõem limites intransponíveis a todo o conhecimento sobre elas, inclusivamente aquele que poderia ser endossado à prática artística? Ou, será devido à produção artística se constituir como um lugar de impotências múltiplas e inquebrantáveis a respeito da representação que faz do mundo, e o/a artista ser, no geral, incapaz de "encontrar uma forma de apresentação sensível adequada à sua ideia", à violência brutal que quer denunciar, e "um esquema de inteligibilidade igual à sua potência sensível"? Ou, ainda, algo se torna irrepresentável em razão de uma violência explícita que nos muda, paralisa e impede-nos de a nomear e de voltar a expressá-la?

Essas perguntas, que considero legítimas e adequadas a uma pesquisa como a minha, podem, não obstante, parecer defender o irrepresentável na arte, tangenciando os "três postulados especulativos" identificados por Jacques Ranciére como promotores de um "uso inflacionista da noção de irrepresentável": "a ideia [equivocada ou pelo menos exagerada] de uma adequação entre forma e conteúdo da arte; a de uma inteligibilidade total das formas da experiência humana, até às mais extremas; e, por fim, a de uma adequação entre a razão explicativa dos acontecimentos e a razão formativa da arte" (Ranciére, 2011, p. 180). Contudo, ao defender a imprescindível insistência e validade dessas perguntas, paradoxalmente, com Jacques Ranciére, coloco-me do lado da representação. Afirmar a necessidade de outras representações é, no meu trabalho, uma possibilidade para especular e tangenciar, mesmo que remotamente, algumas das histórias que surgiram frequentemente dissimuladas nos discursos do arquivo, dos documentos e dos monumentos do Vale do Ave.

Talvez colocar-se inequivocamente do lado do irrepresentável na arte seja abandonar e denegar *a priori* um contributo singular da arte para este debate. Não se trata de pôr a arte a serviço de uma tarefa justiceira e salvacionista que se propõe a devolver irrestritamente, através dos tratos da imagem e da palavra, e do recurso a ferramentas expandidas, as provas que introduzem novos



**Img. 15.** Radiografia encontrada junto de outras radiografias dos corpos dos/as trabalhadores/as de uma das fábricas do Vale do Ave. Esta, em particular, ter-se-á deteriorado pela intempérie. Coleção de Ludgero Almeida.

encadeamentos narrativos inquestionáveis, como se fossem verdades que dilatassem, que refundissem as verdades da história e do arquivo, num reforço a uma totalização da memória. Mas de ter a consciência de que, apesar de tudo, como vai referir novamente Jacques Rancière,

> A exigência ética de que haja uma arte própria da experiência da excepção obriga a alimentar as formas da inteligibilidade dialéctica contra as quais se pretende salvaguardar os direitos do irrepresentável. Para alegar um irrepresentável da arte que esteja à altura de um impensável do acontecimento, é preciso que se tenha tornado inteiramente pensável esse impensável, que se tenha feito dele uma necessidade inteira segundo o pensamento. A lógica do irrepresentável assenta apenas numa hipérbole que, afinal, acaba por destruí-la. (2003/2011, p. 182)

É certo que a arte não oferece respostas ou soluções definitivas aos múltiplos dilemas inerentes à representação. Todavia, no âmbito da problematização que se estabelece em torno das presenças e ausências discursivas produzidas ao longo da história deste itinerário algodoeiro, reconheço na prática artística um caminho viável — interventivo, crítico e simultaneamente poético. Através dele, histórias, imagens e memórias podem ser imaginadas e reinscritas, libertas do peso declarativo das suas "verdades", da pretensa transparência e do rigor descritivo que frequentemente as aprisiona. O gesto artístico é aqui assumido como resistência e como recusa de cumplicidade com os silêncios deliberadamente instituídos pela história e pelo arquivo. Tais silêncios, longe de serem neutros, sustentaram a aparência e a permanência do poder, assim como a continuidade da violência, tanto no âmbito simbólico, quanto ao nível das práticas — uma violência que a arte, ao instaurar dissensos e ao reinventar o visível, pode contribuir para desestabilizar de alguma forma.

A representação na minha prática artística tenta evitar a emulação da prática forense que tem a pretensão de desenvolver leituras objetivas dos dados de uma realidade precisa. Não tenho como finalidade a introdução de novos factos ou novas personagens no relato histórico, na revelação de uma "verdade" obliterada e na descrição de um retrato do passado mais realista, mais autêntico e integral. Atuar com esse enfoque implicaria repetir, de certo modo, o gesto epistemológico que reduz a experiência histórica a uma transparência da enunciação e da evidência do documento ou do vestígio. Não pretendo, pois, substituir as ausências do discurso por novas presenças restauradoras, mas expor as condições da própria legibilidade histórica, as retóricas da prova e da transparência, a fim de me aproximar dos enigmas que são as zonas de indiscernibilidade que estruturam o visível. Interessa-me, por isso, operar num campo de tensão entre a visibilidade e a invisibilidade, entre a transparência e a opacidade da imagem, do documento e dos materiais.

Diante das ausências da história do itinerário do algodão — como diante de uma figura esfíngica que lança o imperativo "Decifra-me ou devoro-te!" — esta tese encontra-se frente ao enigma e à aporia da representação. As múltiplas tentativas de construção de sentidos levadas a cabo, que dependem de certos encadeamentos e de vinculações operadas pelo gesto artístico, serão sempre parciais, incapazes de uma resposta plena, mas ainda assim são respostas que considero necessárias. Tal como a esfinge que devora quem acredita possuir uma solução acertada e definitiva, as ausências do discurso e das imagens devoram as certezas da pesquisa enquanto ela procura sempre outras respostas que levam, consequentemente, a outras perguntas, e assim sucessivamente.

Retornando a Saidiya Hartman (2020), a autora sugere o conceito de fabulação crítica para caracterizar uma estratégia na confrontação das lacunas e das violências dos arquivos. Não se trata de tentativas de inserção de outras histórias ou do preenchimento das falhas representativas pela ilustração ou através de fantasias arbitrárias, mas de experimentações, sustentadas, por um lado, no rigor da investigação, e, por outro, numa imaginação daquilo que poderia ter vigorado. A fabulação crítica não se proporia, portanto, a reconstruir a verdade "tal como foi", mas situar-se-ia num lugar de possibilidade histórica que reconhece e é capaz de reinscrever, mesmo com entraves, as vidas e experiências que o arquivo baniu.

Todavia, qualquer esforço de reinscrever essas figuras ausentes num outro discurso confronta-nos com os dilemas da própria representação identificados por Saidiya Hartman (2020): como dar visibilidade a histórias alternativas sem submeter as figuras que pretendemos representar a novas formas de redução, instrumentalização ou monumentalização que as aprisionam à condição de vítimas ou à mera exemplaridade? A representação exige, assim, uma cautela quanto à possibilidade de repetição do ponto de vista de quem controlou os meios de registo e de circulação. Muitas vezes, nas tentativas mais bem intencionadas de designar, evocar e de nomear as vidas das personagens sublunares da história, replicam-se as taxonomias que as procuraram engessar enquanto sujeitos silenciosos. A representação é, por conta disso, sempre arriscada e sempre exigente, pois envolta nos dilemas éticos do que mostrar, por que mostrar e de que forma mostrar.

**Img. 16.** Pormenor de conjunto de imagens de arquivo (fotografias e textos/ensaios) coletados durante a investigação. Fotografia de Ludgero Almeida.









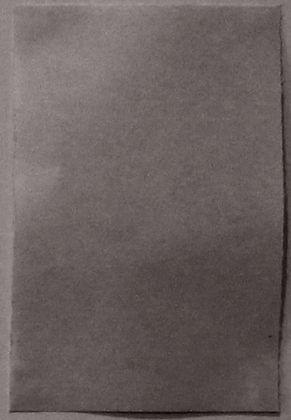


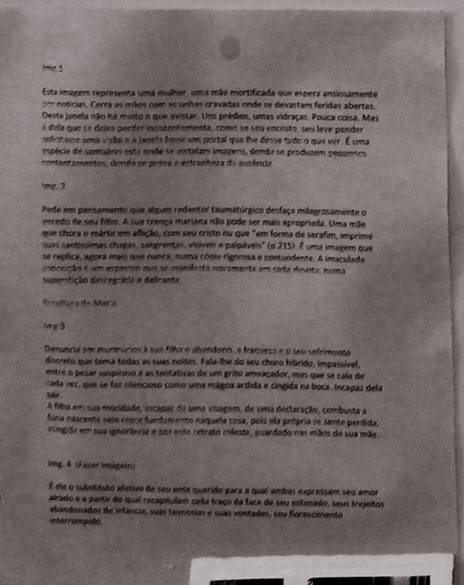


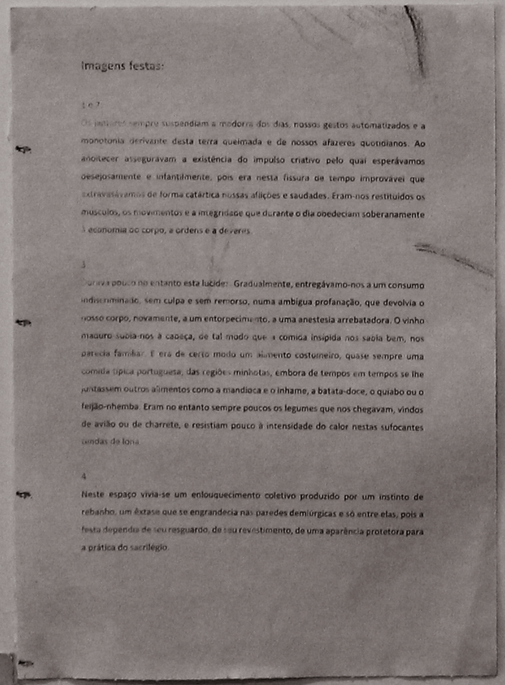
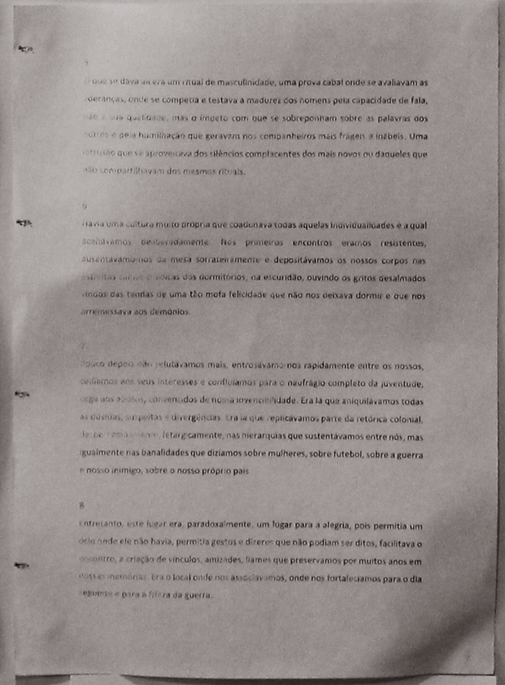












Imagens festas:

1 e 7

Os jejuns sempre suspendiam a modorra dos dias, nossos gestos automatizados e a monotonia derivante desta terra queimada e de nossos afazeres quotidianos. Ao anoitecer asseguravam a existência do impulso criativo pelo qual esperávamos ansiosamente e infantilmente, pois era nesta fissura de tempo improvável que extravasávamos de forma catártica nossas aflições e saudades. Eram-nos restituídos os músculos, os movimentos e a integridade que durante o dia obedeciam soberanamente à economia do corpo, a ordens e a deveres.

3

Durava pouco no entanto esta lucidez. Gradualmente, entregávamo-nos a um consumo indiscriminado, sem culpa e sem remorso, numa ambígua profanação, que devolvia o nosso corpo, novamente, a um entorpecimento, a uma anestesia arrebatadora. O vinho maduro subia-nos à cabeça, de tal modo que a comida insípida nos saciava bem, nos parecia familiar. E era de certo modo um alimento costumeiro, quase sempre uma comida típica portuguesa, das regiões minhotas, embora de tempos em tempos se lhe juntassem outros alimentos como a mandioca e o inhame, a batata-doce, o quiabo ou o feijão-nhemba. Eram no entanto sempre poucos os legumes que nos chegavam, vindos de avião ou de charrete, e resistíam pouco à intensidade do calor nestas sufocantes ondas de loma.

4

Neste espaço vivia-se um enlouquecimento coletivo produzido por um instinto de rebanho, um êxtase que se engrandecia nas paredes demiúrgicas e só entre elas, pois a festa dependia de seu resguardo, de seu revestimento, de uma aparência protetora para a prática do sacrilégio.

5

O que se dava aí era um ritual de masculinidade, uma prova cabal onde se avaliavam as coragens, onde se competia e testava a maturez dos homens pela capacidade de fala, não a sua qualidade, mas o ímpeto com que se sobrepunham sobre as palavras dos outros e pela humilhação que geravam nos companheiros mais frágeis e inábeis. Uma intrusão que se apropriava dos silêncios complacentes dos mais novos ou daqueles que não compartilhavam dos mesmos rituais.

9

Havia uma cultura muito própria que coadunava todas aquelas individualidades e a qual acatávamos obedientemente. Nos primeiros encontros eramos resistentes, ausentávamo-nos da mesa sorrateiramente e depositávamos os nossos corpos nas estreitas camas e beliches dos dormitórios, na escuridão, ouvindo os gritos desalmados vindos das tendas de uma tão mofa felicidade que não nos deixava dormir e que nos arremessava aos demónios.

8

Poucos depois não resistíamos mais, entrosávamo-nos rapidamente entre os nossos, cedíamos aos seus interesses e conluiamos para o naufrágio completo da juventude, cega aos perigos, concentrados de nossa invencionalidade. Era lá que aniquilávamos todas as diferenças, as peculiaridades e divergências. Era lá que replicávamos parte da retórica colonial, fazíamo-lo inconscientemente, fetargamente, nas hierarquias que sustentávamos entre nós, mas igualmente nas banalidades que diziamos sobre mulheres, sobre futebol, sobre a guerra e nosso inimigo, sobre o nosso próprio país

Entretanto, este lugar era, paradoxalmente, um lugar para a alegria, pois permitia um ócio onde ele não havia, permitia gestos e dizeres que não podiam ser ditos, facilitava o encontro, a criação de vínculos, amizades, liames que preservamos por muitos anos em nossas memórias. Era o local onde nos associávamos, onde nos fortalecemos para o dia seguinte e para a fúria da guerra.

Img 1

Esta imagem representa uma mulher, uma mãe mortificada que espera ansiosamente por notícias. Cerra as mãos com as unhas cravadas onde se devastam feridas abertas. Desta janela não há muito o que avistar. Uns prédios, umas vidraças. Pouca coisa. Mas é dela que se deixa perder insistentemente, como se seu encosto, seu leve pender solicitasse uma visão e a janela fosse um portal que lhe desse tudo o que ver. É uma espécie de santuário esta onde se instalam imagens, donde se produzem pequenos contentamentos, donde se prova a estranheza da ausência.

Img. 2

Pode em pensamento que algum redentor taumatúrgico desfaça milagrosamente o enredo de seu filho. A sua crença mariana não pode ser mais apropriada. Uma mãe que chora o mártir em aflição, com seu cristo nu que "em forma de serafim, imprime suas santíssimas chagas, sangrentas, visíveis e palpáveis" (p.215). É uma imagem que se replica, agora mais que nunca, numa cópia rigorosa e contundente. A imaculada concepção é um espectro que se manifesta normarmente em cada devota, numa superstição desregrada e delirante.

Escultura de Maria

Img 3

Denuncia em murmúrios à sua filha e abandono, o fracasso e o seu sofrimento discreto que toma todas as suas noites. Fala-lhe do seu choro hibrido, impassível, entre o pesar suspiroso e as tentativas de um grito amaçador, mas que se cala de cada vez, que se faz silencioso como uma mágoa ardida e cingida na boca. Incapaz dela sair.

A filha em sua mocidade, incapaz de uma visagem, de uma declaração, combusta a fúria nascente sem reparo fundamento naquela casa, pois ela própria se sente perdida, atingida em sua ignorância e por este retrato celeste, guardado nas mãos de sua mãe.

Img. 4 (Fazer imagem)

É ele o substituto afetivo de seu ente querido para a qual ambas expressam seu amor airado e a partir do qual recapitulam cada traço da face de seu estimado, seus trejeitos abandonados de infância, suas teimosias e suas vontades, seu florescimento interrompido.

A CASA

"Julguei ter diante de mim as ruínas de um vestuto Palácio de Gigantes, e meus olhos demoraram-se na contemplação de uma série de altas areadas na ala esquerda, como se espera descobrir aí, os vestígios de seus habitantes misteriosos [...] A admirável paisagem que nos rodeia de há longo tempo que atraíra a atenção do homem selvagem [...] um aspecto de panela fechado em um de seus lados, água correu em abundância, trabalhando por milênios, incansável e insistentemente esculpindo uma catedral, divina morada da vida. Por suas galerias algumas crianças se divertem com brincadeiras que repetem os gestos de seus pais.

## A alternação de pontos de vista e o arquivo total

> [...] a história jamais poderá ser totalmente contada e jamais terá um desfecho, porque nem todas as posições podem ser percorridas e sua acumulação tampouco resulta numa totalidade. O princípio de um diálogo sobre a história baseia-se no reconhecimento de seu carácter incompleto (que, evidentemente, não é uma falha na representação dos detalhes nem dos 'casos', mas uma admissão da qualidade múltipla dos processos)
> — Beatriz Sarlo, 2007

Na contemporaneidade tem-se assistido a um maior interesse por processos menos hegemónicos na interpretação do passado. A narração, a oralidade e o testemunho conquistaram legitimidade e reconhecimento nos estudos sociais, em campos tão diversos como a sociologia, a antropologia e a historiografia. Essa tendência despoletou uma alternação de pontos de vista sobre o passado em concordância com a "guinada subjetiva" identificada por Beatriz Sarlo (2007). Segundo a autora, "se já não é possível sustentar uma Verdade, florescem em contrapartida verdades subjetivas que afirmam saber aquilo que, até três décadas atrás, se considerava oculto pela ideologia ou submerso em processos pouco acessíveis à simples introspecção" (p. 39).

No Vale do Ave, como em outros locais a nível global, a propensão pela guinada subjetiva é reconhecível na procura, na documentação e no trabalho desenvolvido a partir dos relatos dos/as operários/as, das entrevistas que buscam aproximar-se às histórias de vida, das "autobiografias, lembranças e memórias, relatos identitários" (Sarlo, 2007, p. 38). São trazidos à luz os arquivos pessoais, vai-se às periferias numa tentativa de "reconstruir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, na revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, na reivindicação de uma dimensão subjetiva" (2007, p. 18). Contudo, Beatriz Sarlo lança um olhar altamente crítico sobre o mérito depositado na "[...] transformação do testemunho num ícone da Verdade ou no recurso mais importante para a reconstituição do passado", pois, como refere, ele tende muitas vezes a participar da constituição de um "relato completo" que supostamente não deixaria quaisquer lapsos, seria lembrança plena. Essa visão positivista e otimista, em certo sentido "redentora e messiânica" da história, tende para a acumulação de "detalhes" e "precisões" como se a realidade e a "experiência passada" fossem capturáveis pelo discurso em toda a sua espontaneidade (Sarlo, 2007, p. 50). Esses relatos, esses pontos de vista subjetivos, essas novas fontes e proliferações de imagens amplificam o arquivo.

O impulso compulsório pela informação toma conta das dinâmicas da arquivística contemporânea que, hoje, conta com o espaço e com as tecnologias virtuais ilimitadas. A *internet*, através da virtualização dos dados e da sua capacidade de armazenamento exponencial, reconfigurou em absoluto o espaço do arquivo tal como o conhecíamos — sempre articulado a um lugar e a uma morada e, portanto, à finitude concreta do que podia acondicionar. Essa transferência de lugar fez do arquivo uma base de dados que afirma o arquivo absoluto ao qual interessa absolutamente tudo.

Para Boris Groys (2000/2008), a ideia de sagrado está associada ao que é preservado e retirado da circulação — aquilo que o arquivo sacraliza como digno de permanência —, e o profano refere-se ao que se encontra no exterior do arquivo, que permanece em movimento, que está exposto e é consumível pelos meios de comunicação. Ora, a diluição das barreiras do sagrado e do profano no arquivo contemporâneo, impulsionada por um fluxo abissal de conteúdos, leva a representação ao seu próprio desmoronamento: Quanto mais uma infinidade de assuntos, de documentações e de imagens passam a ser objeto de novidade para os arquivos, menos nos tornamos capazes de nos situar minimamente no interior desse fluxo constante.

O arquivo virtual amplia-se sem propriamente apagar-se, mas nele tudo parece obsoleto, esquecido, desvinculado. Ele remete para uma base de dados que apresenta "o mundo como uma lista de itens, contrariamente à narrativa, que cria uma trajetória de "causa" e "efeito" de acordo com os seus itens e/ou eventos" (Arantes, 2015, p. 67). Por isso mesmo, tornamo-nos incapazes de afirmar a representação, por falta de respiros e de folgas suscitadas pelos silêncios que são, pois, necessários aos sentidos do arquivo e de que nenhum arquivo deveria prescindir.

No campo da prática artística contemporânea, Claire Bishop observa uma condição de saturação informacional que se manifesta tanto na materialidade das exposições quanto na estrutura cognitiva que as sustenta. Em *Disordered attention: how we look at art and performance today* (2024), mais especificamente no texto "Information Overload: Research-based art" (2024), a autora descreve o ambiente museológico e expositivo como espaços sobrecarregados — uma topografia de dados distribuída em múltiplas superfícies, nas paredes, em mesas, em vitrines e em interfaces digitais. Neles, acumula-se uma parafernália de imagens fotográficas e textos, gráficos e tabelas, documentações de performances, cartões-postais, folhetos, monitores com vídeos, projeções de *slides*, recortes de jornais repletos de *post-its* e longas legendas e panfletos

que explicam as obras, dão instruções de uso dos materiais ou acrescentam elementos literários, históricos, sociológicos, etc. A proliferação de um modelo hipertextual nas exposições que conglomeram materiais, frequentemente dispostos em configurações fragmentárias e não lineares, é inseparável da emergência e da disseminação do contexto tecnológico instaurado pela *internet*, ainda que lhe tenha antecedido em alguns casos, por exemplo com o/a artista arquivista.[20]

O hipertexto, conforme clarifica Claire Bishop (2024) a partir de um olhar para a obra de Renée Green, não é mera transposição digital do arquivo, mas uma lógica de escrita e de leitura não sequencial, tendente à dissolução da centralidade autoral e à substituição da linearidade argumentativa por um fluxo de associações — entre os fragmentos visuais e verbais — que são supostamente delegadas ao espetador. Esse paradigma do hipertexto[21], celebrado por teóricos como George Landow (1992) — mas que vai beber igualmente ao conceito de rizoma[22] em Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980/1995) —, pressupõe um tipo de conhecimento colaborativo, compartilhado, sem hierarquias e processual. O/a espetador/a, colocado/a diante de um excesso de estímulos visuais e textuais, é convidado/a a navegar pela informação numa mimese da navegação online (Bishop, 2024, p. 47). Como vai dizer a autora,

> Uma abundância de informação sem indicações autorais agora parece indesejável, mergulhando-nos na incerteza intelectual, "à espera que a conexão se estabeleça". O limbo existencial do buffering sinaliza o grau em que certas estratégias artísticas dos anos 1990 não alcançam mais o seu público, que parece cada vez menos disposto a assumir o papel de co-pesquisador. Tais exposições parecem exigir um tipo de leitura que não é mais prazerosa, inovadora ou libertadora, mas ecoa a experiência rotineira de conectar os pontos enquanto pesquisamos na web, numa tentativa frenética de sintetizar um emaranhado de opiniões conflituantes [...] Do outro lado da agregação e da fragmentação, encontro-me numa ansiedade por seleção e síntese — uma série direcionada de conexões que vão além do subjetivo, contingente e acumulativo [...] (Bishop, 2024, p. 65)[23]

O diagnóstico de Claire Bishop reconhece a inclinação de assoberbamento informacional como fenómeno particular da arte baseada em pesquisa — *research-based art*. A arte contemporânea ancorada em estratégias de arquivamento, concomitantemente articulada com as academias e com as instituições culturais, espelha a condição cognitiva do presente — o acúmulo, a saturação, a multiplicação de referências, a abertura interpretativa, a montagem infinita. Essa condição que abdica da síntese e da formulação de caminhos narrativos precisos, que surge implicada com as novas economias do olhar e do saber do digital, tem muitas vezes como efeito colateral a substituição da elaboração do pensamento e das suas possíveis metabolizações críticas. O arquivamento, as práticas de documentação e a curadoria de arquivos tornaram-se, desde pelo menos os anos 1960, mas fundamentalmente no final da década de 1990 e a partir do século XXI, recursos estilísticos recorrentes numa busca interminável pelo autêntico e pela reparação da memória. Essas tentativas visavam a descentralização das narrativas hegemónicas e, como tal, incentivaram a conexão livre como processo. Contudo, a descentralização foi e é feita muitas vezes por intermédio de uma superabundância conteudística que almeja a plenitude memorial.

**20** Hal Foster caracteriza o artista arquivista como aquele cuja prática está estruturada numa apropriação, reorganização e reinscrição de materiais preexistentes — documentos, imagens, objetos e vestígios — com o intuito de reconfigurar, contestar e reinterpretar as narrativas históricas e os sistemas de memória. Ele cria os seus próprios arquivos ao deslocar o arquivo do domínio institucional para o campo da arte. Nesse texto, Hal Foster faz uma crítica aos riscos de fetichização, à ilusão do resgate histórico, aos paradoxos entre a crítica ao arquivo e às reproduções das lógicas de arquivamento, etc.

**21** Para George Landow, o hipertexto é uma forma de texto não-linear e interativo que desloca o controlo do sentido atribuído pelo autor para o sentido do leitor, o que gera múltiplos e diferentes caminhos de leitura e formas de organizar o conhecimento.

**22** O termo *rizoma* tem origem na botânica e refere-se às raízes subterrâneas horizontais que crescem de modos ramificados sem um ponto central ou hierarquia. O conceito mobilizado por Gilles Deleuze e Félix Guattarri baseia-se nele para caracterizar um modelo de organização não hierárquica, no qual os elementos surgem conectados lateralmente e o sistema permite vários pontos de entrada e trajetórias de leitura ou interpretação.

**23** Do original: "An abundance of information without authorial pointers now feels unwelcome, plunging us into intellectual uncertainty, 'waiting for the connection to go through'. The existential limbo of buffering signals the degree to which certain artistic strategies from the '90s are no longer reaching their audience, who seem less and less willing to take up the baton of co-researcher. Such exhibitions seem to demand a kind of reading that is no longer pleasurable or innovative or liberating but echoes the all-too-routine experience of connecting the dots as we search the Web, frantically trying to synthesize a morass of conflicting opinions [...] On the other side of aggregation and fragmentation, I find myself yearning for selection and synthesis—a directed series of connections that go beyond the subjective, contingent, and accumulative [...]."

A sobrecarga de informações que leva ao assoberbamento identificado por Claire Bishop tornou-se um sintoma institucional que, em muitos casos, reproduz os mesmos mecanismos de ordenação e classificação próprios do arquivo burocrático. Noutras circunstâncias, a criação de novas configurações e modelos de arquivamento, a utilização de diferentes media, a geração de outros espaços de preservação e acumulação parecem servir de ferramentas úteis à vontade de reter e de mostrar tudo. A hiperinflação de narrativas subjetivas e de material documental revela, assim, a face paradoxal do impulso arquivístico: ao procurar expandir o campo da memória e multiplicar as vozes, o arquivo contemporâneo corre o risco de se converter num dispositivo de homogeneização e de saturação percetiva — um regime de excesso no qual a diferença é absorvida pela lógica totalizante da visibilidade. O arquivamento tornou-se um fim em si mesmo, o que substituiu o caráter da experiência com que nos envolvemos com as imagens e as obras, nomeadamente no campo da prática artística. As palavras e as imagens, nesse contexto de hipertextualidade, são coletadas e exibidas como dados dispersos, o que neutraliza muito das suas potencialidades críticas como também a nossa capacidade de atenção, de demora com as coisas, de cuidado com os seus enunciados.

Vejo o meu trabalho artístico envolvido nesse dilema, já que a pesquisa que desenvolvi nos arquivos institucionais e privados, as caminhadas e os respigos que realizei nas ruínas industriais do Vale do Ave levaram-me à congregação, a um exame e a um trabalho a partir de um conjunto heterogéneo de imagens fotográficas, negativos, radiografias de trabalhadores/as, aparatos e desenhos técnicos, revistas de divulgação científica, publicidade industrial, documentos e, inclusivamente, relatos orais, entre outros elementos que convocam temporalidades e especificidades próprias. Estes materiais constituíram o meu arquivo pessoal, cuja extensão e diversidade considerável ocuparam simultaneamente alguns gigabytes de memória digital como também várias estantes físicas do meu atelier.[24]

Motivada pelo interesse em mapear e de dispor de um leque alargado de materiais associados à história industrial do território do Vale do Ave, a constituição desse acervo tornou inevitável a confrontação com a questão do assoberbamento informacional. Quanto mais adicionava materiais e imagens mais difícil se tornava circunscrever as questões que ali emergiam. Diante dessa parafernália, a acumulação converteu-se num desafio metodológico e formal, relacionado ao modo como seria possível discernir entre aquilo que deveria ser ou não integrado numa reflexão artística que evitasse um sistema potencialmente infinito de relações, bem como a profusão e a assimilação arbitrária. No fundo, quais os critérios e quais os princípios que me permitiriam uma navegação por entre esses materiais, pelas suas camadas e significações? Se, por um lado, o excesso e a sobrecarga surgiram como evidências de um processo inerente à minha pesquisa, tornou-se fundamental definir estratégias que possibilitassem selecionar e narrar a partir dos materiais recolhidos, evitando que a natureza cumulativa deste arquivo pessoal resvalasse para uma saturação informacional destituída de reflexão crítica.

Na construção das obras, esse mesmo dilema tornou-se um problema de âmbito formal. Talvez os exemplos mais explícitos sejam o caso do filme-ensaio *MapaHistória* (2022) e o da obra *Destruidores de Máquinas* (2024) que serão abordados em capítulos específicos desta tese[25]. O primeiro consiste num filme que, a partir do registo audiovisual de diversos elementos encontrados e dos ambientes em que estes foram recolhidos, propõe uma sequência narrativa linear com princípio e fim definidos. Já *Destruidores de Máquinas* trabalha com algumas dezenas de materiais igualmente encontrados, organiza-os em mesas, paredes e no chão e sobrepõe-lhes esculturas em colofónia que representam animais, vegetais e fungos. Cada uma delas, à sua maneira, estabelece os seus próprios códigos de leitura, num caso mais narrativo, noutro caso mais constelado, que denotam uma intervenção artística que não prescinde de um exercício de escolha, de ordenações, de contiguidades e de sínteses intencionalmente operacionalizadas.

Estas diferentes soluções, não necessariamente contraditórias, tentam evitar o recurso ao arquivo como mera ornamentação estética ou pretexto temático. Antes, tratam-no como um ponto de partida e como instrumento crítico, cuja potência só é alcançada quando a hipertrofia da memória é contida, permitindo que se construam sentidos sensíveis, valorizem os espaços de incompletude e as lacunas como constitutivas desse mesmo arquivo. Nesse enquadramento, o recurso aos múltiplos materiais no meu trabalho não visa redimir o passado através de uma reconstrução agregativa, mas procura, ao invés disso, criar condições para que eles sejam reins-

**24** Vou dedicar o capítulo III "Anarquivo de matéria e ruína" à questão da materialidade. Nele, centrar-me-ei especialmente nos materiais que encontrei no contexto das ruínas industriais, desde uma relação com o gesto do respigo.

**25** Não me vou adiantar relativamente ao teor destas duas obras para já. Deixarei essa elaboração para os capítulos particulares, o capítulo IV e o capítulo VI.

critos a partir de configurações interpretativas determinadas pelo gesto artístico — o que não significa uma limitação das leituras do objeto de arte.

*Da Imagem Ausente* não se exime da discussão sobre o assoberbamento informacional, podendo mesmo dizer-se que está incluída nessa reflexão. Porém, apesar das diferentes obras que realizei ao longo deste projeto mobilizarem um amplo espetro de materiais, elas tentam assumir zonas de respiração, ritmos e tempos demorados que obrigam à pausa, evitando assim que o acúmulo se converta numa sobreposição indiferenciada de dados e assegurando que a representação se torne possível num campo problemático de mediação.



**Img. 17.** Vista do Rio Ave e pormenor lateral da antiga Empresa Têxtil Eléctrica, conhecida popularmente como Fábrica de Caniços. Esta Fábrica, inaugurada em 1905 pelo industrial Narciso Ferreira, foi a primeira indústria eletrificada da região. A alguns metros daí, o Rio Vizela desagua no Rio Ave, aumentando o caudal deste último. Fotografia de Ludgero Almeida.

## O lugar

A aceleração do tempo converteu-se numa das principais consequências de uma economia e de sociedades cada vez mais interconectadas, impondo-se como regra organizadora das relações humanas, produtivas e culturais. Tal aceleração deriva, em grande medida, da intensificação dos fluxos de informação, de mercadorias, de capitais e de pessoas que caracterizam a globalização contemporânea.

A velocidade imposta pela deslocação repercute no campo artístico, nos ritmos desconcertantes de produção que proliferam nas residências, nos projetos curatoriais, nas exposições, performances e obras, realizadas e disseminadas um pouco por todo o mundo. Essas dinâmicas manifestam-se nas mobilidades, na hipercompetitividade e na hiperprodutividade dos/as artistas, investigadores/as e agentes culturais, convertidos, não raras vezes, em turistas especializados/as de um mercado que simultaneamente alimentam e do qual se alimentam. Os/as artistas tornaram-se hoje nómadas, em resposta aos funcionamentos, às demandas e expectativas de aparição e de participação nas instituições legitimadas. A deslocação permanente tornou-se um princípio regente do sucesso artístico, imprescindível na valorização do currículo.

Ao operarem sob a lógica desse perambular entre localidades, na cartografia de histórias e memórias, o resultado prático de muitas propostas resvala para o extrativismo epistemológico, para a exotização e para a instrumentalização simbólica da diferença. A estetização e a captura de saberes, práticas e narrativas tornaram-se um procedimento recorrente, deslocado de compromissos duradouros com os lugares. Cidades, vilas e aldeias têm-se convertido em parques temáticos de experimentação estética, enquanto os habitantes desses locais se tornam objetos, fontes de relatos, de memórias e de imagens. A construção célere de obras e de projetos artísticos comunitários é resultado da necessidade de apresentar produtos aos financiadores e às instituições culturais, e os seus contributos acabam, amiúde, por ser duvidosos pois desfasados das realidades concretas.

Artistas e curadores circulam entre países e territórios considerados inexplorados, invisibilizados ou marginalizados, na tentativa de estabelecer contacto com as identidades cristalizadas, com as autenticidades e os relatos em primeira pessoa. Contudo, essas incursões artísticas, estudos de campo, intervenções e propostas cocriativas, realizadas em tempo reduzido, expõem fragilidades na partilha de códigos, histórias e vivências entre aqueles que são os sujeitos da arte e aqueles que são convertidos em objetos passivos para a arte. O vaivém constante de artistas parece ter conferido à prolificidade o fundamento de



**Img. 18.** Vista da Ponte Romana de S. Salvador do Campo. Mesmo ao lado, havia a Fábrica Flor do Campo que escoava para o Rio Vizela fortes poluentes, entre os quais os colorantes que faziam com que o rio, durante a minha infância e adolescência, tivesse um tonalidade diferente de hora para hora. Havia também um cheiro nauseabundo. Durante esta investigação revisitei várias vezes este local com o objetivo de produzir um filme-ensaio a partir deste cenário. É um local que fica a cerca de 300 metros de minha casa. Fotografia de Ludgero Almeida.

grande parte da prática contemporânea, acentuando o olhar etnográfico como estratégia de produção.

Num texto bastante difundido e consagrado, "O artista como etnógrafo" (1996/2021), Hal Foster apresenta-nos o pressentimento de uma mudança de paradigma: a conversão do artista enquanto produtor, evocado na obra de Walter Benjamin, no artista etnógrafo que, desde finais do século XX, tem-se afirmado nas práticas artísticas. Se no texto "O autor como produtor" (1934), Walter Benjamin "exortou o artista de esquerda 'a se colocar ao lado do proletariado'" incitando "o artista 'avançado' a intervir, tal como o trabalhador revolucionário, nos meios de produção artística — a mudar a 'técnica' dos meios tradicionais, [a] transformar o 'aparato' da cultura burguesa'" (Foster, 1996/2021, p. 159), o artista como etnógrafo substituiu o seu *outro* — aquele por quem empreende a sua luta no campo do artístico —, que deixou de ser o "sujeito definido em termos de relação econômica" e passou a ser "um sujeito em termos de identidade cultural" (Foster, 1996/2021, p. 161).

Seguindo o argumento de Hal Foster (1996/2021), o artista como etnógrafo replica pelo menos três ideias fundamentais do artista como produtor: o primeiro deriva da convicção de que "o lugar da transformação política é o lugar da produção artística", o segundo, que o lugar da sua intervenção está sempre localizado "em outra parte, no campo do outro — no modelo do produtor, com o outro social; no paradigma do etnógrafo, com o outro cultural, o pós-colonial, o subalterno ou o subcultural oprimidos — e que essa outra parte, esse fora, é o ponto de Arquimedes a partir do qual a cultura dominante será transformada ou ao menos subvertida" (p. 161), e, por fim, o terceiro, "o pressuposto de que, se o artista que foi invocado não é visto como social e/ou culturalmente outro, o seu acesso a essa alteridade transformadora é limitado, e que, se ele é visto como outro, tem acesso automático a ela" (p. 161).

A constatação de Hal Foster parece-me ser, no geral, acertada, ao dirigir-se de forma contundente, por um lado, à "localização da arte contemporânea", às suas funções reflexivas e à sua politização[26], aos circuitos artísticos e acadé-

**26** Hal Foster fala especificamente no movimento que tornou a "arte contemporânea perigosamente política" (1996/2021, p. 185). Em que sentido, especificamente, a arte que assume preocupações políticas é perigosa? E que significados do político podem prejudicar o fazer artístico? Tal como eu refiro no questionário feito por Afonso Dias Ramos e por Mariana Pinto dos Santos no contexto do catálogo — ainda no prelo — para a exposição *Neo-realismos ou a politização da arte em Júlio Pomar* (2025): "As minhas obras mobilizam temáticas, intervenções e compromissos ao redor de discussões acerca da desigualdade, da exploração e do extrativismo. Porém, não penso nelas como arte política — já que considero o termo redundante. O conceito de arte política implica uma interpretação, circunscrição e explicitação do político. Essa caracterização parece assentar numa separação abstrata do político do estético, num ponto de negação que percebe o político como excecional, como extensão do domínio geral da obra artística, cujo princípio constitutivo seria a estética. Diz-se então que uma obra de arte é política, que é insuficientemente política ou demasiadamente política, sem levar em conta as intimidades que presidem ao seu aparente duelo com o estético. A atribuição de tal postulação ao objeto da arte é volátil, instaurada por juízos de valor baseados no gosto subjetivo e institucional, e tende a identificar o político em raros momentos de evidenciação, quando temas, conteúdos ou formas de uma dimensão do político se tornam inquestionáveis, a serviço de um ideário ou causa, de tal ordem que a arte se torna palco de uma estética da política, de um acontecimento ou aparição específica. Quando a política passa a ser percebida como uma intervenção no visível e no enunciável — na medida em que a arte altera as condições do ver e do não ver, as apresentações e os modos das apresentações — ela passa a abranger um campo que transcende uma dada instrumentalização e compromisso ideológico. Nasce da própria dimensão relacional do trabalho artístico, pois onde quer que o humano exista, o discurso e a ação implicam e são sempre atravessadas por dimensões do político."



micos e às itinerâncias patentes nas *flâneries* do/a curador/a e do "novo artista nômade", à tendência desse artista explorar "histórias perdidas em vez de envolver comunidades atuais" (p. 181), entre outros aspetos. Como diz Hal Foster,

> [...] o artista seleciona um local, entra na sua cultura e aprende o seu idioma, concebe e apresenta um projeto, para depois passar para o novo local onde o ciclo é repetido. Segundo, essa mudança segue uma lógica espacial: o artista não só mapeia um local como também trabalha em termos de tópicos, enquadramentos, etc. (1996/2021, p. 184)

A reflexão em torno do artista como etnógrafo, proposta por Hal Foster, permite compreender criticamente as derivas contemporâneas das práticas artísticas que se orientam pela exploração da alteridade, pela fetichização da diferença e pela sua estetização. Essa crítica incide, como já referido, no risco do/a artista transformar o campo cultural e social do *outro* num espaço de extração simbólica, reiterando, sob a aparência do engajamento político, formas de colonização e de instrumentalização.

A discussão que esbocei acerca do nomadismo artístico, dos circuitos culturais globais e da aceleração que atravessa a produção artística contemporânea parece-me importante para pensar e situar o lugar desde o qual desenvolvo esta tese. O Vale do Ave constitui o ponto de partida da minha pesquisa. A afi-

nidade biográfica com esta região e com o passado que viso inquirir não elimina, por si só, os riscos de extração simbólica, de alterização e de apropriação. A proximidade afetiva que tenho com esta região não me confere nenhuma autoridade particular, nenhuma validação automática do meu trabalho, nem tampouco torna a história do território mais ou menos acessível. Trabalhar neste contexto familiar não equivale, portanto, a ocupar uma posição isenta de conflitos.

Por outro lado, as produções artísticas desenvolvidas por inúmeros artistas em contextos internacionais — através de residências, de exposições, de projetos e de financiamentos europeus, etc. — não tornam as suas intervenções, de imediato, ilegítimas nem menos rigorosas ou capazes. Além do mais, a mobilidade dos artistas é, hoje, uma condição necessária para os seus reconhecimentos em circuitos de consagração e de internacionalização — e eu não sou imune a essa condição.

O problema recai mais precisamente na aceleração que, com recorrência, acompanha a execução de muitos projetos e incursões que são feitas pelos/as artistas em determinadas localidades e em comunidades: as pesquisas breves; a necessidade de apresentar resultados em tempos escassos; e a consequente criação de discursos, imagens e narrativas que convertem o outro e as suas experiências em recursos do consumo cultural. A crítica ao nomadismo contemporâneo não diz tanto respeito ao deslocamento em si, mas à forma como esse deslocamento é frequentemente determinado pela produtividade e novidade que são promotoras de atuações, interpretações e representações tendencialmente superficiais, que acabam por apenas tangenciar subtilmente os contextos culturais onde intervém.

Ao ter consciência dos riscos da reiteração extrativa identificada anteriormente, *Da Imagem Ausente* procurou, dentro dos possíveis, constituir-se como um trabalho contraposto à rapidez e à imediatez. Esta pesquisa centrou-se fundamentalmente no Vale do Ave e no desenvolvimento de processos de pesquisa pacientes, como as caminhadas e o respigo de materiais. Trataram-se de procedimentos lentos e continuados, praticamente quotidianos, que interrogaram ao longo de seis anos aquilo que é próximo e conhecido ao estranhá-lo diariamente. Essa convivência permanente com uma realidade inquietante, fez-me perceber que aquilo que é familiar, que atravessa os meus próprios imaginários e memórias, deveria ser desconstruído.

Iniciar este percurso aqui, no Vale do Ave, e centrar-me fundamentalmente nele e nos seus materiais não me limitou, porém, a um exercício autorreferencial e ensimesmado. Pelo contrário, a importância deste território na minha tese, permitiu-me reconhecer que ela se inscreve numa história transcontinental de maior amplitude, ligada aos fluxos humanos, materiais e simbólicos. Os objetos, imagens e documentos encontrados ao longo da pesquisa são indicadores, precisamente, do entrosamento do Vale do Ave com regiões colonizadas — em particular com as plantações algodoeiras de Angola e Moçambique — e indiciam trajetórias e condições socioeconómicas que sustentaram os regimes de extração, comércio e tratamento do algodão, não apenas numa escala local, mas simultaneamente global. Ao reconhecer o Vale do Ave como um ponto de convergência de múltiplas e heterodoxas dinâmicas históricas, sociais e económicas, que o articulam com os processos e territórios transnacionais, o trabalho situado desenvolvido em *Da Imagem Ausente* enquadra-se, espero, numa discussão ampla que ultrapassa esta circunscrição geográfica.

# Bibliografia


Alves, Jorge Fernandes (2002). A Indústria Têxtil do Vale do Ave. In MENDES, José Amado; FERNANDES, Isabel (Coord.) - *Património e Indústria no Vale do Ave*. Vila Nova de Famalicão: Adrave, p. 372-389.

Alves, Jorge Fernandes (1999). *FIAR E TECER - uma perspectiva histórica da indústria têxtil a partir do vale do Ave*. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal.

Arabinda-Kesson, Anna (2021). *Black bodies white gold: art, cotton and commerce in the Atlantic world*. Durham: Duke University Press.

Arantes, Priscila (2015). *Re/escrituras da arte contemporânea: História, arquivo e mídia*. Porto Alegre: Editora Sulina.

Azoulay, Ariella (2019). *Potential history: unlearning Imperialism*. London: Verso.

Augé, Marc (1998/2001). *As formas do esquecimento*. Almada: Íman Edições.

Bastos, Carlos (1950). *Comércio e indústria têxtil em Portugal*. Porto: Grémio Nacional dos importadores de algodão em rama.

Beckert, Sven (2014). *Empire of cotton: A global history*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf.

Benjamin, Walter (1934/1985). O autor como produtor. In *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.

Bishop, Claire (2024). *Disordered attention how we look at art and performance today*. Londres: Verso Books.

Carson, Rachel (1962/2021). *Primavera silenciosa*. São Paulo: Editora Gaia.

Cordeiro, José Manuel Lopes (2021). *Arqueologia Industrial. 2020 – Quinta série – Volume II, Nº 1 e 2.* Lisboa: Edições Húmus.

Dattel, Gene (2009). *Cotton and Race in the Making of America: The Human Costs of Economic Power*. Chicago: Ivan R. Dee.

Deleuze, Gilles; Guatarri, Félix (1980/1995). *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34.

Farge, Arlette (1997/2011). *Lugares para a história*. São Paulo: Editora Autêntica.

Ferreira, Diana (2014). *Paisagem industrial do Vale do Ave: Da energia hidráulica à energia eléctrica* [Dissertação de mestrado integrado em arquitectura]. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

Fonseca, Maria Pires da (2001). *A indústria têxtil algodoeira no Norte de Portugal* [Tese de Doutoramento em Geografia Humana]. Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

Fortuna, Carlos (1990). *De que cor é o algodão branco de Moçambique: Análise socio-histórica do estado, capital e trabalho no período entre-guerras*. Coimbra: Oficina do CES.

Foster, Hal (1996/2017). *O retorno do real*. São Paulo: Ubu Editora.

Guimarães, Paulo (2021). Violence, science, and cotton in colonial-fascist Mozambique (1934–1974). *Perspectivas – Journal of Political Science*, 25, 89–108.

Groys, Boris (2000/2008). *Bajo Suspecha: Una fenemología de los médios.* Valência: Pre-textos.

Hartman, Saidiya. (2020). *Vênus em dois atos. Revista Eco-Pós*, *23*(3), 12–33.

Han, Byung-Chul (2007/2019) *Ausência: Acerca de la cultura y la filosofia del lejano oriente.* Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Ingerson, Alice (1981). Classes e consciência de classe em Vila Nova de Famalicão. *Análise Social*, 17(67–68), 863–884.

Ingerson, Alice (1982). Uma história cultural e comparada da indústria têxtil no Vale do Ave. *Análise Social*, 18(72–74), 1465–1500.

Isaacman, Allen (1996). *Cotton is the mother of poverty: Peasants, work, and rural struggle in colonial Mozambique, 1938–1961*. Portsmouth, NH: Heinemann.

Isaacman, Allen; Roberts. Richard (1995). *Cotton, colonialism, and social history in sub-saharan Africa.* Portsmouth: NH: Heinemann.

Landow, George (1992) *Hypertext 3. o. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Matos, Daniel. (1992, fevereiro). A culpa da crise é dos empresários. *Revista Exame* (Portugal)

Mbembe, Achille (2002). The power of the archive and its limits. In Carolyn Hamilton, Verne Harris, Jane Taylor, Michele Pickover, Graeme Reid, Razia Saleh (Eds.), *Refiguring the archive* (pp. 19–27). Cape Town: Clyson Printers.

Miner, Horace (1956). Body ritual among the Nacirema. *American Anthropologist*, 58(3), 503–507.

Mumford, Lewis (1934/2018). *Técnica e civilização*. Lisboa: Antígona.

Mumford, Lewis (1961/2004). *A Cidade na História: Suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Edições Martins Fontes.

Olaio, Nuno (2001). *A industrialização do Vale do Ave: A indústria têxtil algodoeira na II metade do século XIX — O caso da Fábrica do Rio Vizela* [Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa].

Pereira, Augusto Castro (2006). *Operariado têxtil em Portugal: Uma monografia*. Santo Tirso: Edição de autor.

Pereira, Augusto Castro (2012). *Operariado no noroeste português (1834-1934): Porto, Vale do Ave e estudo dos casos de Guimarães e Viana*. Santo Tirso: Edição de autor.

Pereira, Augusto Castro (2019). *História da indústria do Vale do Ave (1890-2001): 2ª edição com reportagem do período 2000-2019*. Santo Tirso: Edição de autor.

Raciére, Jacques (2003/2011). *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.

Rei, Mariana (2016). *Do operário ao artista: Uma etnografia em contexto industrial no Vale do Ave*. Porto: Deriva Editores.

Resende, Sebastião Soares de (1995). [Trecho]. In Ana Barradas (Ed.), *Ministros da noite: Livro negro da expansão portuguesa* (p. 149). Lisboa: Antígona.

Ribeiro, Ernesto (1965). *Novos processos e produção, comércio e indústria*. Porto: O Comércio do Porto.

Sarlo, Beatriz (2007). *Tempo passado: Cultura da memória e a guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das letras.

Saraiva, Tiago (2022). *Porcos fascistas: Organismos tecnocientíficos e a história do fascismo*. Porto: Dafne Editora.















CAPÍTULO I

# ENSAIO VISUAL

**Img. a.** Teste para filme-ensaio (em produção). Constelação de enquadramentos de imagens de arquivo coletadas durante a investigação.

CAPÍTULO II

# CANGOSTAR: A INVENÇÃO DOS CAMINHOS

Este capítulo desenvolve uma perspetiva sintética do caminhar como uma prática constitutiva da história humana e, simultaneamente, como uma ação heterodoxa, determinada por contextos históricos, sociais, culturais e políticos. Longe de se apresentar como uma ação dotada de significados universalmente partilhados, o caminhar é aqui compreendido como sendo indissociável dos regimes de poder, das condições materiais e das estruturas simbólicas que organizam a experiência do/no espaço. Esse aprofundamento do caminhar torna aqui possível confrontar algumas das leituras que tendem a naturalizar o caminhar como gesto intrinsecamente livre ou emancipador, evidenciando, em contrapartida, as determinações que regulam as desigualdades de acesso, de circulação e de permanência de determinados corpos nos espaços.

É nesse horizonte crítico que se inscreve a prática da caminhada desenvolvida no âmbito da minha pesquisa desde 2019 no território do Vale do Ave, realizada tanto de forma individual como no contexto do coletivo *Pitar na Cangosteira*. Os itinerários efetuados nesse projeto colaborativo produziram impactos no trabalho dos seus participantes, o que desencadeou ressonâncias subjetivas e plurais do caminhar enquanto experiência lúdica, contemplativa, política e artística. A compreensão do caminhar como processo e como ação performativa capaz de instaurar relações demoradas com o território — e, com isso, modos diferenciados de habitar, atravessar, memorizar e significar as paisagens — conduziu a um aprofundamento dos seus sentidos no interior de um campo alargado da história, da teoria e das práticas artísticas.

As caminhadas de longa duração realizadas sem destino predeterminado e orientadas por uma abertura deliberada ao acaso são, assim, mobilizadas por mim como procedimentos. Atentas às contingências do percurso — às decisões momentâneas, aos encontros fortuitos com pessoas, materiais e ruínas industriais devolutas —, estas caminhadas suscitaram leituras críticas sobre o território como espaço de conflito simbólico, acerca das marcas da industrialização, das transformações ambientais, das dinâmicas de privatização do espaço e das memórias do trabalho.



**Img. 1.** Cangosta. Caminho em torno do Rio Pele em direção à fábrica. Este caminho foi criado pelo pisotear diário dos/as trabalhadores/as. Fotografia de Ludgero.

Eu já disse quem sou Ele.
Meu desnome é Andaleço.
Andando devagar eu atraso o final do dia.
Caminho por beiras de rios conchosos.
Para as crianças da estrada eu sou o Homem do Saco.
Carrego latas furadas, pregos, papéis usados.
(Ouço harpejos de mim nas latas tortas.)
Não tenho pretensões de conquistar a inglória perfeita.
Os loucos me interpretam.
A minha direção é a pessoa do vento.
Meus rumos não têm termômetro.
De tarde arborizo pássaros.
De noite os sapos me pulam.
Não tenho carne de água.
Eu pertenço de andar atoamente.
Não tive estudamento de tomos.
Só conheço as ciências que analfabetam.
Todas as coisas têm ser?[1]
Sou um sujeito remoto.
Aromas de jacintos me infinitam.
E estes ermos me somam.
— Barros, 2016.

O caminhante é aquele que constrói uma rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Esta trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram [...] abrange todas as possibilidades.
— Borges, 2000.

**1** Neste ponto do poema original existe uma nota de rodapé que diz o seguinte: "Penso que devemos conhecer algumas poucas cousas sobre a fisiologia dos andarilhos. Avaliar até onde o isolamento tem o poder de influir sobre os seus gestos, sobre a abertura de sua voz, etc. Estudar talvez a relação desse homem com as suas árvores, com as suas chuvas, com as suas pedras. Saber mais ou menos quanto tempo o andarilho pode permanecer em suas condições humanas, antes de se adquirir do chão a modo de um sapo. Antes de se unir às vergônteas como as parasitas. Antes de revestir uma pedra à maneira do limo. Antes mesmo de ser apropriado por relentos como os lagartos. Saber com exatidão quando que um modelo de pássaro se ajustará à sua voz. Saber o momento em que esse homem poderá sofrer de prenúncios. Saber enfim qual o momento em que esse homem começa a adivinhar" (Barros, 2016, p. 337).



Os passos de um *Australopithecus afarensis* adulto e do seu filho ficaram solidificados no solo de Laetoli, na Tanzânia. Essas inscrições assinalam, até onde é possível saber, as primeiras marcas do andar tal como hoje o concebemos[2]. A aquisição da postura ereta e a locomoção bípede estabeleceram uma ligação primordial com o ritmo do pensar ao transformar decisivamente o processo evolutivo humano e ao impactar a mobilidade e, com ela, a cognição, a experiência sensível e a representação mental do mundo. Falar do caminhar é, por isso, falar da própria condição humana, da sua fundação, dispersão, fixação e subsistência — de uma prática do comum. Como afirma Francesco Careri em *Walkscapes: O caminhar como prática estética* (2002/2020), "a história da humanidade é uma história do caminhar, uma história de migrações e de intercâmbios culturais e religiosos ao longo de trajetos intercontinentais" (p. 44). Por outro lado, o caminhar é também reflexo da diversidade humana e de uma pluralidade de sentidos, pois em cada contexto o caminhar foi configurado por necessidades concretas, condições ambientais, determinações sociais, culturais e políticas.

O andar e o correr foram fundamentais para a sobrevivência no paleolítico, para as transumâncias, exílios, longos trânsitos nómadas e fluxos migratórios ancestrais determinados pelo clima, pela guerra e pela escassez de alimento e, como tal, o caminhar adquiriu protagonismo nas histórias, cosmovisões e mitologias que circularam por todo o mundo. Para o ocidente, o exemplo mais paradigmático é, talvez, o mito de Abel e Caim existente no Génesis (Bíblia Sagrada, 2000, p. 31)[3], que nos fala da oposição entre o sedentarismo e o nomadismo; já no caso dos aborígenes australianos, as caminhadas aparecem expressas nas suas *songlines* que interpretavam o espaço como "texto sagrado, que não é lido e comentado, mas rememorado e recitado" (Assmann, 2011/2021,

**2** Tal como refere Francesco Careri (2002/2020), trata-se de pegadas que terão sido observadas nos anos 1970 por Mary Leakey e que têm cerca de 3.700.000 anos, sendo por isso o testemunho mais antigo da existência da humanidade (p. 41).

**3** Este mito é abordado por Francesco Careri (2002/2020; 2017). Na narrativa bíblica o agricultor sedentário é contraposto ao pastor errante. Após o fratricídio, Caim — o "enraizado" — é condenado ao vagar eterno, torna-se a figura inaugural do errante. O seu temor face ao outro é associado ao símbolo de *ka*, gesto arcaico de braços erguidos, identificado por Careri como um dos mais antigos símbolos da humanidade, ligado ao movimento, à errância e à força vital, presente em diversas culturas desde o Paleolítico. No Egipto, o *ka* acompanhava a viagem dos defuntos através de estatuetas tumulares (Chevalier; Gheerbrant, 1982/2018). Careri relaciona ainda esse gesto encontrado, por exemplo, numa rocha em Bohuslän, na Suécia, com imagens contemporâneas da migração, sugerindo uma persistência simbólica da errância ao longo da história (2017, p. 38).

p. 323), através de canções que traçam através de linhas os mapas, as partituras dos caminhos e da geologia do território[4].

O caminhar serviu de base a rituais, como o antigo rito anual sueco de adivinhação, o *Årsgång*, que consistia numa caminhada solitária feita nas florestas, no final do ano, durante a qual o caminhante, seguindo diretrizes impostas por entidades sobrenaturais — como *Bäckahäst*, *Huldra*, *Kyrkogrimen* ou *Nattravnen* —, poderia aceder a visões premonitórias relativas às colheitas, aos acontecimentos e às mortes do ano vindouro (Kuusel, 2016, pp. 58–91). Do mesmo modo, as peregrinações identificadas na religião cristã, islâmica, hinduísta ou budista são um acesso à espiritualidade, ao culto do intangível e à sacralização do espaço, através da repetição ritualizada das jornadas dos heróis míticos, dos santos e dos profetas.

O caminhar tem uma forte relação com a história da filosofia ocidental, desde logo através da Escola Peripatética fundada por Aristóteles em 336 a.C., que propunha um movimento do andar como impulsionador do pensamento e do ensino; mas também através de autores muito mais tardios, como Jean Jacques Rousseau que em *Devaneios do Caminhante Solitário* (1782/2024) concebeu o caminhar como um exame da solidão, um modo de pleitear acerca da sua existência e de uma via para o autoconhecimento; ou Henry David Thoreau, que em *Walden* (1854/2014), *Maçãs Silvestres & Cores de Outono* (1862/2016) ou, ainda, no texto *Andar a Pé* (1862/2021) exalta o caminhar como forma contemplativa e introspetiva de evasão da vida da cidade; já em Charles Baudelaire (1857/1996) e, posteriormente, em Walter Benjamin, o caminhar pelo espaço urbano representado pela figura do *flâneur*[5] converteu-se numa metáfora da modernidade, um meio de viver a dinâmica citadina, os fluxos sociais e uma relação crítica com a história; pode ainda evocar-se a jovem Simone de Beauvoir que caminhava nas montanhas de Marselha e, mais tarde, pelas ruas de Paris, às vezes acompanhada de Jean Paul Sartre, outras vezes sozinha — numa afirmação da presença feminina no espaço público. A sua perceção das diferenças de classe, de etnia e de género alimentou a sua análise das dinâmicas de poder urbanas, sendo a caminhada uma prática latente nas entrelinhas de *Memórias de uma menina bem-comportada* (1958/2023) e *A força da idade* (1960/2015).

No campo da arte, os dadaístas, os surrealistas e, posteriormente, os situacionistas viram a prática de caminhar como um rompimento das convenções sociais, através da qual seria possível explorar, cada um a seu modo, o subconsciente e/ou a psicologia do espaço; artistas enquadrados no movimento Fluxus, como é o caso de John Cage ou Joseph Beuys, compartilhavam o fascínio por fazer percursos a pé. John Cage desenvolvia várias caminhadas enquanto observava e colhia cogumelos (Cage, 2020). Em muitas das suas composições, como *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake* (1979) — uma montagem de sons aleatórios captados por ele na Irlanda nos locais apresentados na obra literária *Finnegans Wake* (1939/2002) de James Joyce —, a caminhada é um processo de trabalho, de geração do acaso e da escuta profunda. Em Joseph Beuys, a caminhada desdobrou-se explícita ou implicitamente em múltiplas ações artísticas com pressupostos ecológicos, de transformação e interação social, como aconteceu na obra *7000 Oaks – City Forestation Instead of City Administration* (1982) feita para a Documenta de Kassel 7, na Alemanha, que consistiu no plantio coletivo de 7000 árvores na cidade; artistas como Hamish Fulton opuseram-se à conceção presente em parte da história da arte do caminhar como mero processo conducente à produção da obra, defendendo-o antes como uma prática artística autónoma, uma arte em si mesma que deixa poucos rastos[6]. Embora partilhasse com Hamish Fulton uma abordagem discreta e pouco intervencionista da paisagem, Richard Long atribuía ao caminhar um estatuto distinto. Em obras como *A line made by Walking* (1967), a caminhada não constitui apenas a obra em si, mas também um gesto capaz de produzir uma intervenção escultórica mínima, materializada pelo pisotear insistente dos seus passos sobre uma mesma *linha*. Apesar do seu caráter efémero, estas intervenções contrastavam com algumas propostas da Land Art que utilizaram o caminhar como pesquisa para a realização das obras ou como mote para pro-

**4** Recorri a Aleida Assmann por ter sido através dela que contactei com as *songlines* dos aborígenes australianos, tema igualmente abordado por Francesco Careri ao referir-se às *walkabout*. Porém, a obra que mais detalhadamente aborda ambos os conceitos é *O Canto Nómada* (1987/2019), de Bruce Chatwin. Importa sublinhar que *songlines* e *walkabout* não são equivalentes: as primeiras correspondem a cânticos e narrativas orais que funcionam como mapas mentais do território, enquanto a *walkabout* designa um ritual iniciático de passagem para a idade adulta, realizado através de longas caminhadas solitárias orientadas por essas mesmas *songlines*.

**5** Adiante retomarei esta figura para abordar as condições de aparição e de mobilidade de diferentes corpos no espaço público.

**6** Isso é revelado quando o próprio autor diz "P: Quando terminas uma escultura, o que é que tens? R: Uma escultura. P: Quando terminas uma caminhada, o que é que tens? R: Nada. Simplesmente permaneces de pé num estado de euforia. Se queres produzir algo visível a partir da caminhada, então isso podia ser considerado uma segunda atividade" (Fulton, 2008, p. 5, tradução minha)

jetos monumentais, induzindo transformações profundas nos territórios onde intervieram, como sucede em *a Spiral Jetty* (1970)[7], de Robert Smithson, localizada no Grande Lago de Sal no Estado de Utah, nos Estados Unidos.

Durante grande parte da história da arte e da literatura, o caminhar foi predominantemente masculino, branco e condicionado pela classe social. A partir de meados do século XX, artistas mulheres e racializados/as passaram a servir-se da caminhada como estratégia de reivindicação do espaço público e de reconfiguração crítica das relações entre paisagem, território e histórias oficiais, tornando visíveis a presença de corpos historicamente invisibilizados. *Pastoral Interlude* (1988), de Ingrid Pollard, exemplifica esse deslocamento ao representar pessoas negras a deambular na paisagem rural inglesa, como forma de interrogar o *rambling*[8] enquanto prática excludente e desestabilizar as noções normativas de identidade, pertença e representação[9]. De modo distinto, em *Árvore do Esquecimento* (2013), Paulo Nazareth caminha repetidamente em torno de um baobá em Uidá, no Benim, numa reencenação do ritual imposto aos escravizados antes do exílio forçado[10], reinscrevendo, no gesto pedestre, a memória colonial e o trauma histórico (Brasil, 2020/2024, p. 113).

As caminhadas e a desobediência civil estão relacionadas às marchas de protesto que, em diferentes contextos históricos, evocaram causas políticas, ambientais e de direitos civis. A Marcha do Sal (1930), liderada por Mahatma

**7** A obra *Spiral Jetty* (1970) foi criticada pelas alterações induzidas na paisagem. A construção da espiral com cerca de 450 metros de comprimento e 4,5 metros de largura envolveu centenas de horas de trabalho humano, de transporte e de deslocamento de milhares de toneladas de lama, basalto e cristais de sal (Kastner; Wallis, 1998/2005, p. 58). Com o passar das décadas, a obra entrou num processo entrópico de degradação e reintegração no contexto natural, coerente com o pensamento do próprio Smithson. O debate sobre a sua eventual restauração, iniciado em 2004, parece ter sido suspenso após a sua integração, em 2024, no *US National Register of Historic Places*, cujo enquadramento pressupôs a preservação do local enquanto património histórico. https://www.theartnewspaper.com/2024/12/17/robert-smithson-spiral-jetty-national-register-historic-places-land-art

**8** O *Rambling* é um termo que, no contexto inglês, caracteriza uma prática de caminhar por lazer, sem direção e descontraidamente em locais rurais deslocados das metrópoles.

**9** Na legenda de uma das imagens pode ler-se: "'Interlúdio pastoral'... é como se a experiência negra só fosse vivida num ambiente urbano. Achei que gostava de Lake District; onde vagueei sozinha como um rosto negro num mar branco. Uma visita ao campo é sempre acompanhada de uma sensação de mal-estar; temor..." (Tradução minha).

**10** Esse ritual, supostamente, faria esquecer o passado, o nome, a família e a terra do escravizado, antes de ele embarcar para o exílio forçado (Brasil, 2020/2024, p. 113).



**Img. 2.** Durante uma das cangostas. Fotografia de Ludgero Almeida.

Gandhi e as Marchas sobre Washington (1963), protagonizadas por Martin Luther King, exemplificam o caminhar coletivo como gesto político no espaço público[11].

A lista de pensadores, artistas, movimentos e a multiplicidade de experiências relacionadas às caminhadas é interminável. O caminhar afirmou-se simultaneamente como uma enunciação da liberdade e como um privilégio relacionado a inclusões e a exclusões sociais. Do gesto quotidiano às peregrinações, das marchas à prática artística, ele participou ativamente na formação das identidades individuais e coletivas, metaforizou o deslocamento não apenas físico, mas também espiritual, metafísico e ideológico, converteu-se numa forma de expressão, contemplação e resistência que estruturou o entendimento das paisagens, das cidades, dos imaginários e das memórias, assumindo centralidade em múltiplas dimensões da existência humana.

Uma história do caminhar revela-se, portanto, fragmentária e, nesse sentido, demonstra-se impossível de redigir na integralidade: implica eleger percursos que refletem contextos culturais, quadros mentais, crenças e experiências intersubjetivas, emocionais e sensoriais. Como assinala Rebecca Solnit em *Wanderlust: A History of Walking* (2000/2014), "A história da caminhada é uma história de todos, e qualquer versão escrita só pode esperar indicar alguns dos caminhos mais trilhados nas proximidades do autor — ou seja, os caminhos que eu traço não são os únicos" (Solnit, 2000/2014, p. 4, tradução minha)[12].

Foi a partir da compreensão do caminhar enquanto prática simultaneamente coletiva e ordinária nas suas manifestações quotidianas e heterogénea nas suas configurações históricas, sociais, culturais e corporais, que se tornou para mim incontornável a necessidade de empreender uma reflexão crítica sobre as minhas próprias caminhadas realizadas a partir de 2019 na região do Vale do Ave. Desenvolvidas por mim, por vezes, de forma autónoma, e, noutras ocasiões, integradas num processo coletivo e colaborativo concretizado no projeto *Pitar na Cangosteira*[13], feito em parceria com os artistas Pedro Bastos e Max Fernandes[14], entendi essas caminhadas como ações produtoras de saberes, perceções e posicionamentos políticos e estéticos capazes de problematizar as apropriações do território pelo poder, assim como as inscrições dos corpos e as suas representações nos espaços públicos e privados. Esse entendimento, formulado ao longo do tempo, exigiu-me um exercício constante e autorreflexivo de interrogação das condições de possibilidade, dos enquadramentos discursivos e das implicações simbólicas das práticas que desenvolvi, como forma de interrogar e criticar os pressupostos que tendem a naturalizar o caminhar enquanto gesto intrinsecamente emancipatório, universal ou dotado, em si mesmo, de virtudes transformadoras. Afinal, na prática artística como em outros campos da produção e do conhecimento, os imaginários em torno da caminhada são marcados por idealizações do sujeito caminhante, por essencialismos e por reproduções acríticas das narrativas que tendem a generalizar uma experiência que é, na realidade, variada e, quando restringida, nem sempre libertadora.

**11** Em *Wanderlust: A History of Walking* (2000/2014), Rebecca Solnit analisa esses episódios e sublinha a proximidade simbólica entre os protestos e as peregrinações. Algumas imagens dessas marchas revelam, de facto, afinidades estéticas com grandes peregrinações, sobretudo na centralidade dada a certas figuras e à sua dimensão oratória, por vezes investida de messianismo.

**12** Do original: "The history of walking is everyone's history, and any written version can only hope to indicate some of the more well-trodden paths in the author's vicinity_which is to say, the paths I trace are not the only paths" (Solnit, 2000/2014, p. 4).

**13** O nome dado a este grupo adveio de duas palavras incomuns. A primeira, "pitar", tem o significado derivado de fumar "cachimbo"; "cachimbar" ou "comer" e poderá ter derivação de "pitéu", que é um termo popular sinónimo de petisco ou alimento. Já a palavra "cangosteira" ou "cangosta", regionalismo mais utilizado no Minho, em Portugal, significa um "caminho estreito", normalmente de terra batida, que interliga acessos e veredas. Na sequência do nome deste coletivo, concebemos um verbo, inexistente na língua portuguesa e nos dialetos regionais, mas que temos reafirmado como uma palavra válida, também ela com um significado ambíguo: *Cangostar*. A junção dessas duas palavras leva a significados ambíguos que cada um de nós interpretou à sua maneira. Para mim elas articulam, por um lado, a ideia de paragem, de desaceleração e de partilha — associada à palavra "pitar" —, e por outro, a ideia de caminhos coletivos e/ou individuais — associados à palavra "cangosteira" —, caminhos esses dos quais me apropriei para pensar sobre o território, acerca da história do itinerário algodoeiro, da indústria têxtil e das ausências produzidas no discurso e na representação. Esse projeto deu origem à exposição homónima realizada em 2023 no Centro para os Assuntos de Arte e Arquitetura, em Guimarães, e à publicação de um livro chamado *Cangostar* (Alves; Bastos; Fernandes; Almeida, 2025).

**14** Max Fernandes (1979, PT) é artista e professor. Desenvolve a sua prática artística na relação entre arte, sociedade, política e ecologia. Trabalha entre a produção de objetos, novas media e performance como prática de engajamento comunitário (tradução minha). Ver: https://maxfernandes.net/; Pedro Bastos (1980, PT) é artista plástico, cineasta, poeta e argumentista. Os seus filmes têm sido apresentados em vários festivais nacionais e internacionais, tais como TIFF-Roterdão; Mostra de São Paulo; Festival du Nouveau Cinéma Montreal; IndieLisboa; Curtas de Vila do Conde; BIEFF; Oberhausen ISFF, etc. Trabalhou como argumentista em filmes dos realizadores Rodrigo Areias, Jorge Quintela, David Doutel, Vasco Sá e Tânia Dinis.

A constituição do grupo *Pitar na Cangosteira* emergiu, em primeira instância, do desejo compartilhado de gerar convivências, trocas reflexivas, críticas e artísticas, e com a intenção de aprofundar e dar continuidade a um conjunto de preocupações e questionamentos sobre o Vale do Ave, anteriormente explorados por meio das nossas produções individuais efetivadas nos domínios do cinema, da pintura, da performance, da instalação e da escrita.

Os nossos percursos começavam, com recorrência, ainda antes do amanhecer. Iniciavam-se em pontos previamente assinalados ao longo da linha ferroviária ou nas margens e imediações dos rios Ave e Vizela. Pode afirmar-se que essas deslocações encarnavam um princípio eminentemente ambulatório, talvez remanescente — embora não de maneira intencionada —, das práticas de deambulação surrealista levadas a cabo por Louis Aragon, André Breton, Max Morise e Roger Vitrac, experiências que culminariam, em 1924, na redação de *Poisson Soluble* e do Primeiro Manifesto Surrealista por André Breton[15] (Breton, 1924/2016). À semelhança dessas caminhadas surrealistas, que se iniciavam a partir de um ponto escolhido ao acaso no mapa e se desenvolviam segundo trajetórias erráticas, como na viagem que fizeram de Blois a Romorantin, também nós elegíamos lugares de partida com poucas intenções pré-determinadas, o que fez com que os nossos percursos se construíssem sem grande planeamento, sem pressa e sem a imposição de um destino a alcançar num horizonte previamente definido[16].

As trajetórias extensas feitas desses pontos inaugurais eram determinadas por uma constelação de fatores contingentes: o aparecimento e o reconhecimento de elementos paisagísticos; as indicações casuais de habitantes que surgiam ao longo do caminho; bem como os impulsos e decisões que cada

**15** Existe uma exclusividade masculina nestas caminhadas surrealistas. Terei oportunidade de abordar brevemente a questão do privilégio do caminhar adiante.

**16** Esse caráter ambulatório, contudo, só pode ser considerado circunstancialmente, sabendo que o caminhar, mesmo aquele que se propõe errático, é sempre mediado por uma multiplicidade de fatores determinantes para os nossos juízos e predileções, como também para aquilo que nos é permitido fazer ou não no espaço público e privado num determinado momento, a depender do lugar que os nossos corpos ocupam e podem ocupar. Esses fatores, uns mais percetíveis e outros menos, influenciam decisivamente os trajetos executados, a forma como são feitos e aquilo que é visto e experimentado. Ir por determinado caminho em detrimento de outro, parar, mudar de direção, retornar, avançar mais, são decisões que pressupõem uma intencionalidade. É no processo de construção de acordos e diálogos com o meio que construímos caminhos. Andar permitiu-nos estar no mundo e, concomitantemente, fazê-lo segundo uma negociação permanente com o espaço.




**Img. 3.** Ponto de encontro na estação de comboio durante uma das cangostas. Still de um vídeo de Pedro Bastos

participante formulava em momentos específicos a partir das suas atrações por determinados lugares ou materiais. Essa abertura ao acaso e à negociação contínua produzia itinerários de dezenas de quilómetros, nos quais o deslocamento físico servia de exercício de atenção ao território, à geologia, à ecologia, à arquitetura e, especialmente no meu caso, à história, às representações, aos monumentos, aos marcos memorialísticos e ao edificado industrial devoluto.

Ao longo dessas caminhadas, percorremos estradas nacionais saturadas pelo fluxo contínuo de automóveis e camiões; avançámos por trilhos ferroviários e por estreitos caminhos de terra batida que ascendiam indiscriminadamente os montes circundantes; mediante estratégias improvisadas transpusemos os rios e os diversos afluentes, ora através de saltos feitos por entre as pedras, ora através de caminhadas sobre os postes de iluminação quebrados ou sobre os troncos de árvores tombadas que uniam, precariamente, as margens opostas; pisámos campos encharcados pela geada; entrámos em extensas áreas de eucaliptal que ocultavam, no seu interior, antigas explorações de minério e aterros clandestinos; abrimos passagem por zonas densamente tomadas por silvas; cruzámos campos de futebol e áreas agrícolas abandonadas, envolvidas pelos nevoeiros matinais; transpusemos muros que delimitavam propriedades privadas, acedendo, por vezes, a espaços interditos ou a fábricas em avançado estado de ruína[17]. O ritmo dos deslocamentos assumia-se deliberadamente lento, regulado pelas conversas que se desdobravam sobre temas diversos, pelos intervalos contemplativos e pelas exigências físicas de pausa e de repouso. As caminhadas eram, assim, frequentemente interrompidas para a fruição, para a recolha de materiais, para a realização de registos fotográficos, de vídeo e de som e, inevitavelmente, para a partilha e consumo dos mantimentos que transportávamos no farnel.

À medida que os percursos se desenrolaram com mais esses dois artistas e também de forma individualizada, tornou-se mais explícito para mim que a experiência do caminhar, longe de se constituir como uma prática neutra, é atravessada por camadas históricas, simbólicas e políticas que condicionam tanto as suas realizações quanto os sentidos que lhe são atribuídos. Consequentemente, mostrou-se indispensável evitar leituras imediatistas e/ou excessivamente encomiásticas, de modo a prevenir interpretações simplificadoras do caminhar como prática intrinsecamente emancipatória, universal ou transformadora. Pelo contrário, interessei-me pelas ambivalências, responsa-

**17** Muitas caminhadas levaram à entrada e à exploração de múltiplas ruínas fabris no Vale do Ave. Irei abordar estes espaços no próximo capítulo.



**Img. 4.** Perspetiva do Rio Ave nas traseiras de uma ruína fabril. Fotografia de Pedro Bastos.

bilidades éticas e limites que atravessam essa ação, num reconhecimento das contradições e condicionantes sociopolíticas que moldam, de forma decisiva, as suas realizações e os seus efeitos. No fundo, foi importante para mim uma constante negociação entre a experiência, a teoria e o meu posicionamento subjetivo inserido num grupo de artistas caminhantes.

Ao refletir sobre o meu processo caminhatório e sobre os primeiros significados que, desde as incursões iniciais no território do Vale do Ave, passei a atribuir às caminhadas, cheguei à leitura de Jean-Jacques Rousseau, autor que, do meu ponto de vista, caracteriza — como já referido anteriormente — um segmento relevante da tradição literária ocidental que, sob múltiplos aspetos, tende a uma romantização exacerbada das qualidades do caminhar. Esta constatação é igualmente partilhada por Rebecca Solnit que reconhece em Jean-Jacques Rousseau um dos principais responsáveis pela consagração da caminhada enquanto prática dotada de valor filosófico e existencial, bem como pela formulação de uma base de pensamento que sustentou a idealização de um sujeito solitário, quase monástico e contemplativo — por ele próprio encarnado — inserido numa paisagem entendida como natural.

Tal como a autora refere no subcapítulo que lhe dedica, intitulado "Consecrating walking", Jean-Jacques Rousseau concebe o caminhar "como um emblema do homem simples e como, quando o caminhar é solitário e rural, um meio de estar na natureza e fora da sociedade" (Solnit, 2000/2014, p. 18, tradução minha). Ancorado na asserção do bom selvagem — isto é, na convicção de que, nos seus estados primevos e supostamente inalterados, o humano e a natureza seriam intrinsecamente melhores, sendo apenas posteriormente pervertidos e corrompidos pela vida social —, o pensamento de Jean-Jacques Rousseau, assim como a sua relação com a paisagem e com a prática do caminhar, encontra-se atravessado por determinados essencialismos e por conceções generalizantes acerca dos seus efeitos benéficos e criativos. Tal orientação torna-se particularmente evidente, por exemplo, na passagem trazida por Rebecca Solnit,

> Nunca pensei tanto, existi tão vividamente e experimentei tanto, nunca fui tanto eu mesmo o — se é que posso usar essa expressão — como nas viagens que fiz sozinho e a pé. Há algo no caminhar que estimula e anima os meus pensamentos. Quando fico num lugar, mal consigo pensar; o meu corpo tem que estar em movimento para que a minha mente funcione. A vista do campo, a sucessão de vistas agradáveis, o ar livre, o bom apetite e a boa saúde que ganho ao caminhar, o ambiente tranquilo de uma pousada, a ausência de tudo que me faça sentir a minha dependência, de tudo que me lembre da minha situação — tudo isso serve para libertar o meu espírito, para dar uma maior ousadia ao meu pensamento, para que eu possa combiná-los, selecioná-los e torná-los meus como quiser, sem medo ou restrição. (Rousseau, como citado em Solnit, 2000/2014, p. 19, tradução minha)[18]

As caminhadas que desenvolvemos em *Pitar na Cangosteira* conduziram-nos, efetivamente, a um conjunto de sensações próximas daquelas descritas por Jean-Jacques Rousseau, designadamente à perspetiva ampliada de liberdade, à intensificação da atenção e à imersão num estado reflexivo indissociável do movimento do corpo. Essa conjugação de perceções favoreceu, num primeiro instante, uma abertura sensível que nos levou a um envolvimento e a uma sedução pela experiência do caminhar enquanto prática capaz de nos suscitar ideias alternativas sobre a nossa relação com o território. A força persuasiva dessa experiência inicial, bem como a fascinação que dela decorreu, acompanharam durante um período prolongado a nossa compreensão do caminhar, impulsionando a realização de novos percursos ao longo de, pelo menos, dois anos[19]. Esses percursos foram frequentemente motivados tanto pelas sensações revigorantes que o caminhar nos proporcionava quanto pelas surpresas e atrações oferecidas pela paisagem, bem como pelas possibilidades

**18** Do original: "Never did I think so much, exist so vividly, and experience so much, never have I been so much myself – if I may use that expression – as in the journeys I have taken alone and on foot. There is something about walking which stimulates and enlivens my thoughts. When I stay in one place I can hardly think at all; my body has to be on the move to set my mind going. The sight of the counstryside, the sucession of pleasant views, the open air, a sound appetite, and the good health I gain by walking, the easy atmosphere of an inn, the absence of everything that makes me feel my dependence, of everything that recalls me to my situation – all these serve to free my spirit, to lend a greater boldness to my thinking, so that I can combine them, select them, and make them mine as I will, without fear or restraint." (Rousseau cit in Solnit, p. 19)

**19** Os percursos realizados em *Pitar na Cangosteira* ocorreram sensivelmente no período de dois anos, embora tenhamos feito mais uma ou duas caminhadas posteriormente, em particular, durante a preparação para uma exposição coletiva, com o título homónimo, que produzimos para o Centro para os assuntos das Artes e Arquitetura (CAAA), em Guimarães. De maneira individual, desenvolvi caminhadas sistemáticas ao longo dos seis anos de pesquisa, embora essas não tivessem a mesma extensão, sendo significativamente mais curtas e com menos duração.





**Img. 5 e 6.** Rio Pele, Famalicão. Fotografias de Ludgero Almeida.

que esse espaço-tempo singular abria para pensar criticamente o Vale do Ave e para revisitar, sob novas chaves interpretativas, muitas das questões históricas, sociais e simbólicas que nos inquietavam.

Contudo, essa fascinação não deve obscurecer as condições históricas, sociais e políticas que tornaram essa experiência possível nem deve naturalizar um conjunto de pressupostos que, no fundo, não têm uma validade geral nem um caráter evidente, mas se originam de posições concretas, estabelecidas por relações assimétricas de poder, por condições diferenciadas de privilégio e por modalidades específicas de acesso ao território e à circulação.

Tal como observa Rebecca Solnit, as formas de compreender o caminhar associadas a um olhar idílico e romantizado, bem como às transformações comportamentais sugeridas por estados de conforto, serenidade e pacificação, amplamente identificadas e idealizadas por Jean-Jacques Rousseau, tendem a refletir escolhas livres realizadas por sujeitos saudáveis, em contextos de privilégio e de segurança. Essas conceções aparecem, assim, estreitamente vinculadas a valores como "bem-estar", "harmonia", "liberdade" e "virtude", que operam como marcadores normativos de uma experiência do caminhar apresentada como desejável e universalizável (Solnit, 2000/2014, p. 19).

Partindo criticamente desse enquadramento, Tanya Barson, no texto "The Peripatetic School" (2011), integrado no livro *Walking* (Jeffreys, 2024), retoma tanto a leitura de Solnit quanto o legado rousseauniano para argumentar que essa maneira de conceptualizar o caminhar livre deu origem a uma tradição que foi historicamente exportada para as Américas através de artistas e cientistas viajantes. Segundo a autora, muitos dos expedicionários do século XIX que se deslocaram para territórios considerados remotos com o intuito de mapear, descrever topografias, inventariar a flora e a fauna e observar as sociedades e as arquiteturas — como nos casos de José Celestino Mutis ou de Alexander von Humboldt, acompanhado por Aimé Bonpland e Jean-Baptiste Debret —, reproduziam padrões colonizadores e orientavam as suas práticas para extrativismos epistemológicos e para a produção de saberes enciclopédicos de matriz eurocêntrica (Barson, 2011/2024, p. 81). Nas palavras da autora, esses projetos assentavam na ambição de um conhecimento totalizante do mundo, frequentemente mediado por representações visuais minuciosas, que transportaram para o contexto americano a escopofilia iluminista e a aspiração ao conhecimento absoluto. Tais tentativas falharam em compreender a complexidade e a vastidão desses territórios, pelo que produziram, reproduziram e perpetuaram clichês de distância, exotismo, escala e abundância (Barson, 2011/2024, p. 81).



A herança discursiva que consagrou o caminhar enquanto prática simultaneamente emancipatória e exploratória orientada pelas lógicas de acesso à alteridade permanece atuante nas práticas contemporâneas da arquitetura, do paisagismo e em projetos ou performances artísticas, individuais ou coletivos, nos quais o caminhar é afirmado ora como tema, ora como processo, ora como obra em si mesma. Em muitos desses contextos as caminhadas solitárias são incentivadas como modos de liberdade, noutras circunstâncias, as experiências subjetivas visam ser literalmente transmitidas como método às comunidades onde os artistas atuam, de modo que se fomentam eventos que, frequentemente, se assemelham a autênticas *walking tours* turísticas nas grandes metrópoles ou nas periferias urbanas, de Roma a São Paulo. Esses projetos internalizam os pressupostos da tradição elogiosa do caminhar e continuam a proclamar os efeitos transformadores, a dimensão aventureira e errante, assim como os ideais de vida que lhe são simbolicamente associados.

Assume-se, com frequência, que o caminhar é naturalmente "livre/saudável/lento/fundamental/poderoso/transgressivo" (Jeffreys, 2024, p. 10, tradução minha), ou então, "inovador", "radical", "disruptivo", "democrático", "participativo", que é o melhor modo de conhecer, de se imiscuir numa comunidade, de integrar pessoas e de intervir *in situ*. A caminhada é utilizada como recurso e enquanto processo no âmbito das artes para diversos fins, entre os quais, o de implicar audiências com os problemas estéticos, históricos, sociais, culturais e políticos originados nos "vazios" encontrados nas metrópoles. Os diferentes intervenientes em muitas dessas propostas, nomeadamente os curadores e os artistas, afirmam que caminhar promove relacionamentos sensíveis com as paisagens, acionamentos poéticos dos lugares, das pessoas e das suas histórias e que são verdadeiros antídotos milagrosos para alguns dos problemas que, desde olhares externos, observam.

Embora muitos dos projetos artísticos e culturais que atribuem centralidade ao caminhar sejam movidos por intenções legítimas — nomeadamente a procura de modos mais salutares de habitar a cidade, em resposta crítica à aceleração generalizada imposta pela hegemonia dos fluxos automobilísticos e pelas lógicas de produção e consumo do capitalismo contemporâneo —, é possível reconhecer que as expectativas que se constroem em torno dessa prática permanecem, com regularidade, ancoradas em visões sublimadas. Tais perspetivas tendem a reiterar posturas herdadas que desconsideram, a priori, as significações divergentes e as experiências dissonantes do caminhar, particularmente quando se negligencia o seu caráter idiossincrático, os sentidos



**Img. 7.** Montagem a partir de duas perspetivas das traseiras de uma das ruínas fabris durante uma cangosta. Stills de um vídeo de Pedro Bastos.

social e culturalmente variáveis que lhes são atribuídos e as desigualdades que circunscrevem, de modo decisivo, a possibilidade mesma de certos corpos se moverem ou serem constrangidos a não o fazer.

Tom Jeffreys, editor da coletânea *Walking* (2024), reúne nessa antologia dedicada à caminhada um conjunto de textos de autores, de artistas e de pensadores de diferentes campos disciplinares. No seu exercício curatorial, ele não se limita à organização de pontos de vista abrangentes sobre o caminhar, mas estabelece uma moldura interpretativa a partir da qual essa ação é nomeada, descrita e investida de relevância cultural, estética e política. O autor reconhece explicitamente o caráter subjetivo dessas escolhas e, assim sendo, recusa entendê-las como formulações fechadas assumindo-as, antes, como questões em aberto. A partir dessa posição, ele problematiza a definição do caminhar e sublinha que toda definição implica processos de delimitação e de discriminação. Ao estabelecer critérios de reconhecimento, tais definições determinam quais práticas e corpos podem ser integrados nos campos da arte e da literatura do caminhar, enquanto outros permanecem invisibilizados. Tom Jeffreys demonstra, portanto, que esses mecanismos estão profundamente imbricados em estruturas sociais mais amplas — como o capacitismo, o racismo, o patriarcado e o capitalismo — que regulam de forma desigual quem pode caminhar, onde, de que modo e com que legitimidade. Tal como aponta de forma cirúrgica:

> O Ableísmo diz: tu não podes andar. O racismo diz: tu não podes andar aqui. O patriarcado diz: tu não deves andar assim. O capitalismo diz: não andes a menos que gere lucro para nós. E para coroar tudo isso, o mundo da arte ocidental aparece para dizer: tu podes estar a andar, e podes estar a andar há séculos, mas não é arte porque dizemos isso, portanto, ou nos apropriaremos dos pedaços que atualmente consideramos úteis ou iremos-te ignorar completamente [...] se cada um desses mecanismos de exclusão puder fazer o seu trabalho, tudo o que restará serão homens brancos a andar. (Jeffreys, 2024, p. 10, tradução minha)[20]

**20** Do original: "Ableism says: you cannot walk. Racism says: you cannot walk here. Patriarchy says: you must not walk like that. Capitalism says: no walking unless it generates profit for us. And to cap it all, the western art world comes along to say: you may be walking, and you may have been walking for centuries, but it is not art because we say so and either we will appropriate the bits we currently find useful or we will ignore you completely [...] if each of these exclusionary mechanisms is allowed to do its work, all that's left would be white men walking."



Nesse sentido, ele chama a atenção para o papel do sistema da arte ocidental na validação seletiva dessas práticas, tendente à apropriação de determinadas experiências enquanto desconsidera outras. A consequência desse processo é a produção de um campo restrito, no qual apenas certos sujeitos historicamente privilegiados permanecem visíveis como caminhantes legítimos. Ao trazer essa crítica para o centro da sua antologia, Jeffreys convoca a necessidade de repensar os enquadramentos dominantes do caminhar, como forma de abrir espaço para uma pluralidade de experiências, corporalidades e significações excluídas (Jeffreys, 2024, p. 10).

Os diferentes modos de caminhar são sobredeterminados e correlacionados às condições de existência, aos contextos históricos, aos aspetos culturais, religiosos, sociais e políticos. Eles são construídos através de acordos, resultam da existência ou inexistência de certos *status* e capitais, são influenciados por políticas, jurisdições e leis que regulamentam a ocupação dos espaços públicos e privados, são determinados por hábitos e por coerções instigadas por ideias e lógicas segregadoras mais ou menos tácitas, como sejam a raça, o género, a nacionalidade, etc., ou derivam, noutros casos, do rompimento dessas lógicas. Existe, assim, uma inseparabilidade estrutural e uma implicação direta entre esses fatores e as maneiras como os caminhantes se comportam, performam, se organizam e pensam ou não sobre a caminhada.

Tal assimetria manifesta-se de forma paradigmática numa das figuras mais recorrentes nas práticas e nos discursos sobre o caminhar: o *flâneur*. Trata-se de uma personagem associada à Paris do século XIX, um sujeito específico e quase arquétipo que se mesclava com a multidão e ocupava nela um lugar de observador. Essa figura adquire visibilidade inicial na poesia de Baudelaire, mas a sua centralidade teórica é consolidada sobretudo no século XX, a partir das reelaborações de Walter Benjamin[21] trazidas fundamentalmente no livro publi-

**21** Embora tenha sido com Baudelaire que a figura do *flâneur* tenha ganho maior visibilidade no século XIX, tal como refere Paola Berenstein Jacques no livro *Elogios aos Errantes* (2012), não se lhe pode conferir a originalidade dessa personagem que já com Sébastien Mercier, no *Tableau de Paris* de 1781, com *Restif de la Bretonne*, em *Les nuits de Paris* ou *Le spectateur nocturne*, de 1788, tinha já expressão. Além do mais, ela é também caracterizada, de certa forma, no modo de narrar a cidade em obras como *La fille aux yeux d'or ou La comédie humaine*, 1841, de Honoré de Balzac, Notre Dame de Paris, 1831, e Les Misérables, 1862

cado postumamente *Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1969/1991) e com a obra inacabada e publicada também tardiamente, já transcorridos mais de 40 anos da sua morte, as *Passagens* (1982/2009). Em ambas obras, Walter Benjamin reatualiza a figura do *flâneur* ao convocá-la na teorização de um tipo de sujeito da modernidade e na personificação de um relacionamento lírico e crítico com a urbanização, o que deu a essa personagem uma densidade analítica e um estatuto teórico que respaldou uma parte da análise social, dos estudos culturais e das práticas artísticas da segunda metade desse século. O *flâneur* é descrito por Walter Benjamin fragmentariamente e pode ser identificado, por exemplo, em alguns dos seguintes trechos,

> A rua conduz o flâneur em direção a um tempo que desapareceu. (1982/2009, pp. 461-462); Aquela embriaguez anamnésica, na qual o flâneur vagueia pela cidade, não se nutre daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se freqüentemente do simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido. Este saber sentido transmite-se de uma pessoa a outra, sobretudo oralmente. (p. 462); Dialética da *flânerie*: de um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, como um verdadeiro suspeito; de outro, o homem que dificilmente pode ser encontrado, o escondido (p. 465); O flâneur é o observador do mercado. Seu saber está próximo da ciência oculta da conjuntura. Ele é o espião que o capitalismo envia ao reino do consumidor (p. 471); A ociosidade do flâneur é um protesto contra a divisão do trabalho (p. 471); A fantasmagoria do flâneur: a partir dos rostos, fazer a leitura da profissão, da origem e do caráter (p. 473); Trata-se da tese de que o flâneur teria escolhido como objeto de seu estudo a aparência fisionômica das pessoas, a fim de fazer a partir do andar, da estrutura física e das expressões faciais a leitura da nacionalidade e do status social, do caráter e do destino (p. 474).

de Victor Hugo ou em Le Ventre de Paris, em Les Rougon-Macquart, de 1873, de Emile Zola (Jacques, 2012, p. 41). Por outro lado, foi com Walter Benjamin que, de facto, ela torna-se a metáfora para uma análise social e lírica do território e da história, ainda que a devoção, mas também o devido respeito pela obra de Walter Benjamin, só tenham sido alcançados a partir da redescoberta tardia do seu trabalho — muito dele inacabado — feita por académicos e artistas, por volta das décadas de 1960 e 1970 (Solnit, 2014, p. 198).



No livro já referido, Rebecca Solnit (2000/2014) problematiza a figura do *flâneur* a partir de uma perspetiva informada pelas teorias feministas e sublinha as ambiguidades e os limites dessa personagem naquela que é a sua construção cultural, histórica e atual. A autora observa que o *flâneur* é recorrentemente descrito como um observador-detetive, que percorre a cidade numa atitude de aparente indiferença em relação aos outros, apropriando-se visualmente do espaço urbano. No entanto, a autora assinala que, apesar dos debates conduzidos por estudiosas feministas acerca da possibilidade de existirem mulheres *flâneurs*, essas figuras reais, reconhecidas ou nomeadas como tal, escasseiam, o que evidencia o caráter profundamente marcado por assimetrias de género (2000/2014, p. 200).

O caminhar livremente e despreocupadamente, num tempo e numa lentidão semelhante ao passo de uma tartaruga[22], só poderia ser sugerido e praticado em conformidade com a situação privilegiada de um corpo masculino, branco, europeu e heteronormativo. Ao contrário, outros corpos, em particular os das mulheres — mas também os negros ou os de outra etnia —, historicamente entrincheirados na esfera doméstica, submetidos, restringidos e compelidos quanto aos modos de caminhar, de ocupar e circular nos espaços públicos e privados, revelam que a ideia de uma mulher *flâneur*, para todos os efeitos e ainda hoje, é uma ideia difícil de conceber, já que as circulações desses corpos são reguladas, mesmo que subliminarmente, numa grande parte dos lugares (Dreyer & Mcdowall, 2012). Desse modo, a ação de caminhar não se dá, portanto, num vácuo político ou cultural, mas é perpassada por privilégios e privações que reiteram as hierarquias sociais. A interseccionalidade entre os fatores de exclusão e as disparidades geradas das vivências dos espaços públicos e privados exige a própria desconstrução de uma pretensa neutralidade do caminhar e a afirmação dos seus efeitos potencialmente positivos e universalmente acessíveis. As narrativas que o celebram enquanto exercício de liberdade, de descoberta ou de emancipação coexistem, assim, com preterições e controlos que ditam quem pode circular, onde, de que modo e com que consequências.

Ao considerar a minha prática de caminhada desenvolvida no território do Vale do Ave, em particular no contexto do coletivo *Pitar na Cangosteira*, ficou progressivamente claro que a sua concretização esteve elencada a um conjunto de fatores favoráveis que me permitiram ocupar e circular em dados espaços.

**22** Faço aqui referência a uma frase de Walter Benjamin, quando diz: "Em 1839, era elegante levar consigo uma tartaruga do ritmo do flanar nas passagens" (Benjamin, 1982/2009).



**Img. 8.** Entrada numa ruína industrial. Fotografia de Max Fernandes.



Essas condições possibilitaram-me fazer travessias e permanecer em lugares sem os riscos, interdições ou vigilâncias a que estaria eventualmente sujeito caso o meu corpo tivesse outras inscrições sociais, culturais, raciais, étnicas, sexuais, políticas e/ou económicas.

Durante as minhas caminhadas deparei-me com um território familiar — o Vale do Ave —, e apercebi-me como ele próprio foi historicamente resultado e reflexo de variadíssimos tipos de limitações quanto à ocupação e à fruição dos espaços. Esta região passou por diversos e prolongados processos de industrialização, por explorações intensivas dos recursos naturais e pela privatização progressiva da terra e, especialmente, das margens fluviais. Essas operações instituíram acessos seletivos, por intermédio dos quais as travessias, as permanências e as ocupações de vários locais foi normalizada e administrada. Ao mesmo tempo, a destruição e a desolação criada pela poluição sistemática dos rios e dos seus entornos, que tornaram esses locais zonas especialmente apartadas e abandonadas, levaram a um amplo afastamento populacional.

A implementação, sobretudo a partir da viragem do século e com maior intensidade após 2010, de políticas ambientais, infraestruturas de saneamento e percursos pedonais orientados para o lazer e o desporto contribuiu para reconfigurar parcialmente a relação das populações com os rios Ave e Vizela[23]. Contudo, essa reaproximação permanece atravessada por ambivalências: por um lado, os sinais localizados de reocupação humana, de regeneração ecológica e de retorno da vida animal; por outro, a persistência de um imaginário coletivo marcado pela poluição industrial, pela degradação ambiental e pela memória dos rios tintados, cujas margens foram inutilizadas e sofreram de uma negligência prolongada que decorre até aos dias de hoje.

A memória da degradação ambiental, das crises estruturais do setor têxtil, dos despedimentos em massa, do encerramento das unidades fabris e do abandono progressivo do edificado industrial constituiu, para mim, desde cedo, uma imagem profundamente familiar. Essa imagem construída ao longo da minha infância e adolescência e, posteriormente, revista a partir de uma po-

**23** Observa-se recentemente o retorno da vida animal a algumas áreas. Peixes que haviam desaparecido de determinadas zonas dos rios começaram a reaparecer, algumas aves migratórias têm retornado e mamíferos como as lontras têm sido avistados em locais específicos. Esses sinais de regeneração ecológica, embora significativos, não são representativos de uma mudança transversal, pois uma porção considerável das margens reflete ainda o impacto e a negligência prolongada da indústria têxtil que, por décadas, poluiu os cursos de água e infiltrou a terra de toxicidades e de lixo.

sição mais reflexiva, obstaculizou a possibilidade de estabelecer relações de proximidade ou de pertença para com esses lugares. Eles transformaram-se em espaços mentalmente apartados, quase interditos, inacessíveis.

Nesse sentido, a prática da caminhada incluída nesta pesquisa tornou-se necessária para mim enquanto retorno e reinvenção simbólica de outras formas de ocupação territoriais e de outras maneiras de lidar com a história industrial, ao projetar e ao experimentar algumas das potencialidades latentes desses espaços na sociabilização, aprendizagem, produção de conhecimento e construção de outras memórias que não sejam, somente, as da devastação.

Foi nesse contexto que o exercício de caminhar longas distâncias num território delimitado se revelou decisivo para um processo de imersão prolongada e de aprofundamento crítico no Vale do Ave. A permanência corporal no território tornou progressivamente legíveis algumas das matrizes discursivas, dos mecanismos ideológicos e das narrativas historicamente sedimentadas que estruturam a construção simbólica e material da região. Os meus trabalhos em torno da representação na história da indústria têxtil e dos itinerários algodoeiros dependeram dos modos como, a partir dessas caminhadas, da entrada em fábricas devolutas e em vários outros lugares, dos encontros de materiais, de objetos e imagens, passei a *re*imaginar, a *re*viver e a *re*interiorizar a paisagem.

Derivadas da aceitação da serendipidade, dos achados fortuitos e do acaso como possibilidade investigativa, essa paisagem, as materialidades e as narrativas a que tive acesso no decurso deste caminhar, serviram de gatilhos para muitas reflexões, em específico, acerca dos usos, dos proveitos e das transformações do algodão, a respeito do extrativismo, do trabalho, da industrialização, do avanço técnico, da ecologia e, fundamentalmente, acerca da representação, de como ela se institui nos espaços e de como neles se pressentem vários tipos de ausências. Foram, por isso, as caminhadas a instigar muitas das perguntas e, por ventura, a definir rumos para o meu trabalho, tanto metafóricos e teóricos, quanto aqueles que me conduziram à produção artística objetal.

Nesse enquadramento, o caminhar afirmou-se no meu trabalho como um procedimento do qual emergiram resultados de natureza teórica ou artística, mas foi sobretudo uma prática que me possibilitou habitar de forma atenta o território e reivindicar nele outras presenças, aberturas críticas e outras leituras possíveis. Além de uma exploração sensorial ou performativa do espaço, o caminhar funcionou como processo de pesquisa, interrogante das relações de poder, das formas de ocupação do espaço público e privado, das memórias e dos regimes de perceção que continuam a organizar esta região.



**Img. 9.** Perspetiva do Rio Ave. Still de um vídeo de Pedro Bastos.

# Bibliografia


Alves, André; Bastos, Pedro; Fernandes, Max; Almeida, Ludgero. (2025). *Cangostar*. Guimarães: Edição de autor.

Assmann, Aleida. (2011/2021). *Espaços da recordação: Formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp.

Barros, Manoel de. (2016). *Poesia completa*. Lisboa: Relógio d'Água.

Barson, Tanya. (2011/2024). The peripatetic school. In Tom Jeffreys (Ed.), *Walking* (pp. 80–87). London: Whitechapel Gallery.

Baudelaire, Charles. (1857/1996). *As flores do mal*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Beauvoir, Simone de. (1958/2023). *Memórias de uma menina bem-comportada*. Lisboa: Quetzal Editores.

Beauvoir, Simone de. (1960/2022). *A força da idade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Benjamin, Walter. (1982/2009). *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. (Obra escrita entre 1927–1940)

Benjamin, Walter. (1991). *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense. (Texto escrito entre 1938–1939)

Bíblia Sagrada. (2000). *Génesis*. Cucujães: Editorial Missões.

Borges, Jorge Luis. (2000). *Ficções*. Linda-a-Velha: Biblioteca Visão.

Brasil, André. (2020/2024). The tree of forgetting. In Tom Jeffreys (Ed.), *Walking* (pp. 113–116). London: Whitechapel Gallery.

Breton, André. (1924/2016). *Manifestos do surrealismo*. Lisboa: Letra Livre.

Cage, John. (1979). *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake* [Composição sonora].

Cage, John. (2020). *John Cage: a mycological foray*. Ananda Pellerin (Ed.). Los Angeles: Atelier Éditions.

Careri, Francesco. (2002/2020). *Walkscapes: O caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili.

Dreyer, Elizabeth; McDowall, Stephanie. (2012). Imagining the flâneur as a woman. *South African Journal for Communication Theory and Research*, 38(1), 30–44.

Fulton, Hamish. (2008). *Rutas cortas por la Península Ibérica*. Fundación Ortega Muñoz.

Jeffreys, Tom (Ed.). (2024). *Walking*. London: Whitechapel Gallery.

Joyce, James. (1939/2002). *Finnegans Wake*. London: Faber & Faber.

Kastner, Jeffrey; Wallis, Brian. (1998/2005). *Land and environmental art*. New York: Phaidon Press.

Kuusel, Tommy. (2016). "He met his own funeral procession": The year walk ritual in Swedish folk tradition. In Tommy Kuusela & Giuseppe Maiello (Eds.), *Folk belief and traditions of the supernatural* (pp. 58–91). København: Beewolf Press.

Long, Richard. (1967). *A line made by walking* [Obra artística].

Nazareth, Paulo. (2013). *Árvore do esquecimento* [Performance].

Pollard, Ingrid. (1988). *Pastoral interlude* [Série fotográfica].

Rousseau, Jean-Jacques. (1782/2024). *Devaneios do caminhante solitário*. Lisboa: Antígona.

Smithson, Robert. (1970). *Spiral Jetty* [Obra de land art].

Solnit, Rebecca. (2000/2014). *Wanderlust: A history of walking*. London: Granta.

Thoreau, Henry David. (1854/2014). *Walden*. Porto Alegre: L&PM Editores.

Thoreau, Henry David. (1862/2016). *Maçãs silvestres & cores de outono*. Lisboa: Antígona.

Thoreau, Henry David. (1862/2021). *Andar a pé: Um ritual interior de sabedoria e liberdade*. Odivelas: Alma dos Livros.


**Img. 10.** Still do vídeo *O almoço* (cor, monocanal, 6´02'', 2023) de Pedro Bastos.



CAPÍTULO III

# ANARQUIVO DE MATÉRIA E RUÍNA[1]

**1** Algumas ideias elaboradas em trechos específicos deste capítulo, embora inicialmente pensadas para esta tese, foram primeiro publicadas no artigo com o título "Rastreando as linhas biográficas da matéria industrial no Vale do Ave: uma investigação artística como prática quase arqueológica", na Revista C Visível, nº 5, em 2025. O presente capítulo é uma versão bastante mais amplificada e modificada da discussão esboçada nessa publicação.

Este capítulo dedica-se à ruína e aos seus materiais enquanto influências estruturantes da minha prática artística. No subcapítulo "Dessas ruínas falantes", a partir de uma análise das unidades têxteis abandonadas do Vale do Ave — outrora centrais na vida económica e social da região —, elas são concebidas como índices materiais do colapso do modelo industrial, da deslocação produtiva e das crises estruturais do capitalismo. Frequentemente marginalizadas, invisibilizadas ou destinadas à demolição, as ruínas emergem, ao longo da investigação, como territórios nos quais se manifestam ecologias heterogéneas, processos de sucessão biológica e formas de vida adaptativas que coexistem com a degradação, a toxicidade e a deterioração material. A ruína, mais do que vestígio nostálgico ou falha funcional, é proposta como expressão de um arruinamento contínuo e ativo, sintoma das violências históricas derivadas do capitalismo, do colonialismo e do progresso tecnológico. Neste contexto, torna-se necessário habitar a ruína como problema em aberto, capaz de tensionar e desestabilizar narrativas históricas e patrimoniais que a fixam, prematuramente, como obsoleta ou desprovida de sentido no presente. Assim, a ruína convoca um trabalho crítico de imaginação que se constrói a partir das ausências, interrupções e apagamentos violentos que marcaram a sua história.

Seguindo essa reflexão, o subcapítulo "Matéria e respigo" centra-se nos materiais remanescentes das indústrias abandonadas e na prática do respigo como método de investigação, mediação artística e leitura crítica da história. Os objetos, imagens e documentos recolhidos nas fábricas, ao perderem suas funções originais, entram em processos de transformação ontológica, atravessados pela degradação, recombinação e reinscrição simbólica feitas por agentes humanos e não humanos. Esses materiais são entendidos como portadores de biografias instáveis e heterocronias complexas, nas quais permanecem inscritos vestígios de práticas laborais, técnicas, racionalidades industriais e dos efeitos do abandono, da entropia e do esquecimento. A prática do respigo, inspirada pelo filme *Les Glaneurs et la Glaneuse* de Agnès Varda e vinculada às figuras do trapeiro e do colecionador benjaminiano, é mobilizada como gesto ético, estético e historiográfico orientado para os restos, resíduos e matérias marginalizadas pelos regimes dominantes de valor, progresso e eficiência. No âmbito da minha prática artística, o respigo constitui um procedimento simultaneamente empírico e especulativo que, ao recusar a restituição transparente do passado e a lógica probatória do arquivo, afirma a opacidade, a indeterminação e a precariedade como condições críticas para repensar a história industrial.



**Img. 1.** Captação feita em *repérage* para a produção do filme-ensaio MapaHistória (2022) de Ludgero Almeida.

## Essas ruínas falantes[2]

> Um monge descabelado me disse no caminho: "Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha ideia era fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro. (O olho do monge estava perto de ser um canto). Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como o lírio pode nascer de um monturo". E o monge se calou descabelado.
> — Barros, 2016

As fábricas abandonadas do Vale do Ave definiram as minhas memórias de infância e o meu imaginário. Enquanto estiveram em funcionamento, era delas ou de complexos industriais semelhantes, espalhados por todo o território, que vinha o tecido utilizado pelas confeções existentes em domicílio, como aquela que existia na minha casa[3]. Era para elas que voltavam as cargas embaladas após as horas de trabalho extraordinárias. O fumo das chaminés podia ser observado desse lugar da minha infância. Ali perto, o Rio Vizela trazia uma paleta de cores cambiante com cheiros nauseabundos provocados pelos químicos despejados ao longo de todo o trajeto fluvial. O trabalho, o desemprego e as crises sistemáticas eram os temas recorrentes à mesa durante o jantar. Quando essas fábricas faliram, o hábito da convivência e a familiaridade com esses espaços tornaram-nos naturalizados, tão presentificados que se tornaram indistintos, condenados ao desaparecimento e à dissolução lenta na paisagem, apesar de se continuarem a impor como megalómanos blocos enigmáticos.

Nos últimos anos, muitas dessas antigas unidades industriais devolutas do Vale do Ave foram alvo de sucessivas políticas de requalificação, sustentadas por investimentos privados, por iniciativas estatais e por programas de financiamento europeu. As dinâmicas depredatórias que marcaram esses complexos fabris foram, nesses casos, parcialmente interrompidas e revertidas, à medida que tais espaços passaram a ser reinscritos nas lógicas contemporâneas da produtividade, do mercado, do consumo cultural e do turismo (Fortuna, 2019, p. 42; Susser & Schneider, 2003; Rei, 2016)[4]. Todavia, paralelamente a esses processos de reintegração económica mais recentes, proliferaram ao longo das três últimas décadas ruínas industriais que permaneceram em estado de abandono prolongado. Algumas delas foram invisibilizadas por tapumes e vedadas por cadeados ou por paredes de tijolo criadas nas portas e nas janelas. Apesar disso, foram ocasionalmente transgredidas, tornaram-se abertas ao exterior, sem que tal abertura provocasse, no geral, impulsos de reapropriação desses espaços pela maioria da população local[5]. Parte significativa dessas estrutu-

**2** Este título deriva da expressão "Queste parlanti ruine" dita, segundo Susan Stewart (2020, p. 2), por Giovanni Battista Piranesi na *Prima parte di architetture, e prospettive* (1743).

**3** A minha infância foi passada no ambiente das designadas "confeções" que consistiam em pequenos espaços de trabalho, a maioria das vezes situados nos domicílios, contendo poucas máquinas e algumas funcionárias. Eram ramificações das grandes indústrias, formas terceirizadas do trabalho, frequentemente mal pagas pelos serviços e que, por serem muitas vezes ilegais, escapavam à legislação e ao controlo trabalhista. Num momento em que as fábricas de maiores dimensões passaram, após o 25 de abril de 1974 e depois da entrada de Portugal na União Europeia em 1986, a ser mais fiscalizadas e a cumprir com maiores imposições e requisitos no que respeita à segurança e higiene, aumentos salariais e diminuição das horas de serviço, as confeções perpetuaram regimes de exploração da mão de obra infantil, horas não remuneradas, a insalubridade e falta de segurança.

**4** Embora considere esse um tema pertinente, não me proponho a aprofundar a conversão das indústrias têxteis no território do Vale do Ave em indústrias culturais, nem transcorrer relativamente aos impactos no trabalho ou acerca dos significados desta transmutação no quadro da economia atual. Embora não haja, pelo menos até onde tenho conhecimento, amplos estudos sobre esse assunto, a investigadora Mariana Rei enquadra essa alteração de paradigma no livro *Do operário ao artista: uma etnografia em contexto industrial no Vale do Ave* (2016). Só a título de curiosidade, cito alguns casos de fábricas que passaram por esses processos: A Fábrica ASA, a Fábrica de Santo Thyrso e a Fábrica Têxtil Sampaio & Ferreira que, embora se encontre ainda esvaziada, tem já um projeto em curso de reabilitação com o objetivo de acolher o Museu da Indústria Têxtil da Bacia do Ave.

**5** A restrição ao acesso não impediu vários usos alternativos desses espaços, sociabilizações diversas, "visitas" mais ou menos duradoiras, mais ou menos lícitas, atraídas pela magnitude desses espaços e por um conjunto de possibilidades que eles albergam. Nesse sentido, o distanciamento e até um certo pudor em relação a essas ruínas denotados naquele que é o senso comum da população, contrastam com alguns usos excecionais: esses locais servem ao tráfico e ao consumo de droga; funcionam como abrigos para moradores de rua; alguns ex-trabalhadores dessas fábricas, pontualmente, arriscam-se a entrar nesses locais para rever os seus postos de trabalho; sujeitos costumam descarnar o que restou dos cabos de cobre; outros despejam aí entulho com frequência; jogadores de *paintball* têm o hábito de se juntarem, ao domingo pela manhã, numa das fábricas; adolescentes reaproveitam pranchas de

ras foi relegada a condições de marginalidade, percebida como obstáculos ao progresso regional e industrial, e efetivou-se como expressão de um legado de fracasso, como encarnação de uma "feiura" que se procurou, reiteradamente, ocultar ou neutralizar no espaço público.

As ruínas industriais do Vale do Ave correspondem, fundamentalmente, a patrimónios privados sob a alçada de herdeiros, instituições bancárias, fundos imobiliários ou diversos consórcios. Durante anos, muitos desses edifícios permaneceram no meio de litígios judiciais e processos de partilha morosos, funcionaram simultaneamente como garantias no pagamento de dívidas e indemnizações a empresas energéticas, financiadores, fornecedores, antigos sócios ou aos próprios trabalhadores. Entre as expectativas de aprovação de projetos municipais de revitalização, de patrimonialização e de transformação desses espaços em indústrias criativas, as oscilações nos valores de mercado e as promessas de futuros investimentos ou empreendimentos lucrativos, as estruturas do edificado cederam progressivamente, expuseram-se às intempéries do ambiente e os seus destinos foram, amiúde, as demolições.

Excluídas da economia, do planeamento urbano e da vida quotidiana, negligenciadas tanto pelo poder económico privado quanto pelo poder público, essas ruínas converteram-se em índices das flutuações e da natureza cíclica dos crescimentos e das crises que caracterizaram a cadeia produtiva têxtil no decorrer de todo o século XX e, de forma específica, desde o século XXI, quando se verificou, entre múltiplos fatores, a deslocação massiva da produção para geografias onde os ativos, os recursos e a força de trabalho se apresentaram significativamente mais baratos — como a China, a Indonésia, o Paquistão e o Marrocos. Tal como uma plantação abandonada que, após prolongados processos de extração, de exaustão e de erosão do solo, deixa de sustentar os lucros e os dividendos, também essas ruínas industriais assinalam no território os esgotamentos e as consequências materiais de um projeto industrial cuja

madeira e bidões para criar em alguns salões circuitos de skate e fazem grafites nas paredes; entram nesses lugares fotógrafos adoradores de edifícios devolutos; além disso, vários desses espaços foram utilizados na gravação de filmes e na cenografia de peças de teatro, tais como o filme *A fábrica* (2019) de Pedro Neves, filme no qual participei enquanto ator; a peça de teatro *Operariada* (2025) de Tânia Dinis e Catarina Laranjeiro; o filme *A Revolução Industrial* (2014) de Tiago Hespanha e Frederico Lobo; *A Fábrica / The Factory* (2012) com realização de Mariana Bártolo; a peça de teatro *Paisagem efémera — industrial, urbana* (2021) feita pelo Teatro da Didascália, entre outros.



promessa de prosperidade foi gradualmente desmantelada e reenquadrada nos pressupostos económicos, sociais e políticos que vieram a se consolidar.

A generalidade das estruturas arquitetónicas que suportam o peso descomunal desses colossos industriais está comprometida. Os seus interiores estão repletos de rachaduras expostas e muitas das paredes desfazem-se como areia à passagem da mão. As telhas quebradas de amianto proliferam nos telhados dessas fábricas e baloiçam-se desde o alto suspensas por frágeis liames como se, a qualquer instante, se fossem desprender. As vigas que sustentam alguns dos andares estão torcidas e ao dependuro, também elas presas por cabos inapropriados ao peso e à tensão gravitacional constante que as arremessará, um dia, para o chão. Numa torre de três andares, atrás de cortinas de plástico que fazem a vez de portas, existem precipícios que tomaram o lugar dos elevadores de cargas e dos potentes geradores e, em certas secções, buracos não sinalizados e zonas colapsadas quase na integralidade abrem vistas vertiginosas dos pisos abaixo numa demonstração reveladora da desintegração aí vigente. As escadarias que levam a alguns dos escritórios ou oficinas de alguns desses edifícios estão irremediavelmente carcomidas pela ferrugem. Nos degraus de madeira, os carunchos criaram túneis de lado a lado onde a água acumulada das chuvas penetrou, ajudando a apodrecer, a quebrar e a fragmentar. Produtos tóxicos, pigmentos e corantes como o *cibacron*, o *solofenil*, o *remazol*, o *indantren*[6] podem ser encontrados nos laboratórios, envolvendo todos os objetos e formando neles patines com tonalidades violáceas, vermelhos vivos, azuis cobaltos e amarelos. O pó, combinação feroz e intrusiva de partículas amorfas, de substâncias e detritos de todas as espécies, suspende-se com o movimento do ar, pode ser observado em órbitas debaixo da luz intermitente, entra pelas narinas e pela boca, arranha e provoca ardência na garganta de quem decide aí entrar. Compostos inflamáveis, corrosivos e oxidantes enchem frascos espalhados pelos recintos — ácidos sulforosos, solventes como o *thinner*, a aguarrás, a benzina, o percloroetileno, reagentes como o tetracloreto de carbono, descorantes e alvejantes como o permanganato de potássio, etc. Alguns desses produtos embeberam papéis e amostras de tecido, criaram poças que embora secas exalam vapores e cheiros. Saídos de cisternas, químicos irreconhecíveis

**6** Estes produtos eram largamente utilizados na indústria têxtil. O *cibacron* é um corante reativo que se liga quimicamente à fibra; o *solofenil* é um corante direto solúvel em água que se fixa à fibra sem reação química; o *remazol* é um corante reativo para fibras celulósicas; o *indantren* é um corante baseado em derivados do índigo e antraquinona.



ter-se-ão escorrido e metido por entre as frinchas, sendo absorvidos pelas paredes, o que possibilitou, no subsolo de algumas destas fábricas abandonadas, a emergência de estalagmites e estalactites que se aproximam à velocidade paciente dos anos e criam a expectativa do seu encontro derradeiro.

Existe uma alta toxicidade e poluição evidente nessas ruínas. Contudo, como argumenta Anna Lowenhaupt Tsing no seu livro *La seta del fin del mundo: Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas* (2015, p. 26), a despeito das narrativas que anunciam a obsolescência, a inutilidade e a morte dessas paisagens industriais, nelas revelam-se sobrevivências persistentes e inesperadas. Na ruína a vida pode ainda bulir, apesar de tudo, por entre as arquiteturas e nos próprios materiais descartados pelos sucessivos colapsos e crises da produção. Assim, a destruição ambiental não impede o aparecimento e a emergência de seres que, com o tempo, começam a proliferar, a ocupar, a habitar e a visitar esses espaços: lagartixas de Bocage podem ser vistas a fazerem esconderijos pelas tubulações; linhas curvadas no farelo do cimento indiciam a passagem de cobras e licranços; nas zonas escuras dos edifícios existem morcegos que podemos observar ao anoitecer a esvoaçar e a beber água nas poças; um mocho galego costuma pousar em cima de umas estantes repletas de arquivos; podem ser avistados certos micromamíferos como os ratos ou como os ouriços-cacheiros, mas também outros animais tais como pombas, melros, gaios-comuns, cegonhas e andorinhas que pousam e nidificam por entre telhas e tijolos quebrados ou, ainda, coelhos e raposas; fungos mancham os papéis humedecidos largados pelo chão e cogumelos parasitas como os *trametes betulina* ou os *trametes versicolor* crescem na matéria morta, apropriam-se das madeiras aí deixadas ao relento e na humidade; os musgos tornam as paredes esverdeadas, alcatifam pedaços de cimento, enformam máquinas e cones de linha dispostos nas salas; centenas de plantas consideradas "exóticas", "pragas" ou "invasoras"[7] aproveitam-se da oportunidade, da sua adaptabilidade e

**7** Sobre a caracterização de "exóticas", "pragas" ou "invasoras" atribuída a determinadas plantas e animais, tem-se gerado um extenso debate. Não raramente, são traçados paralelismos entre essas atribuições e conotações sociais e raciais, ou seja, identifica-se um "racismo" e/ou "xenofobia" em relação a certos seres, determinadas pelas origens externas a um ambiente e por uma tendência protecionista da "identidade" e da "pureza" das espécies autóctones. Isso fica evidente na obra *Elogio de las vagabundas: hierbas, árboles y flores a la conquista del mundo* (2002/2022) do engenheiro-horticultor Gilles Clément que vai associar à extrema-direita e à busca do genoma puro um tipo de ações de conservação ecológica. Efetivamente, valorizamos espécies domésticas em detrimento de outras às quais fazemos uma verdadeira luta com herbicidas e pesticidas e muitos organismos que crescem espontanea-









**Img. 2, 3, 4 e 5.** Captações feitas em *repérage* para a produção do filme-ensaio MapaHistória (2022) de Ludgero Almeida.

resistência para proliferarem, como é o caso da erva-das-pampas (*Cortaderia Selloana*), as aboadeiras (*Conyza sumatrensis*), *as* "bons dias" (*Ipomoea indica*), o zorgo-bravo (*Sorghum halepense*), o torjo ou carqueja (*Ulex europaeus L.*), a dedaleira (*Digitalis Purpurea*), a tintureira (*Phytolacca americana L.*) e, inclusivamente, a erva do diabo[8] (*Datura Stramonium*). Além dessas, outras plantas, como as roseiras (*Rosa sempervirens*), as palmeiras anãs (*Chamaerops humilis*), os castanheiros (*Castanea sativa*) e vários arbustos plantados ainda no período de funcionamento dessas fábricas, resistiram em canteiros ou nos jardins descuidados, alguns deles, inclusivamente, proliferando-se através de novas sementes, raízes e caules. Todos esses seres adaptaram-se e reinstauraram no espaço da ruína uma vida que não é a nossa, mas que é feita sobre os nossos despojos e sobre os nossos esquecimentos.

No livro *Industrial ruins: Space, aesthetics and materiality* (2005), o geógrafo Tim Edensor, a partir das suas experiências de incursão em antigas fábricas e complexos industriais abandonados em Inglaterra que guardam semelhança relativamente aos complexos industriais do Vale do Ave, explora as potencialidades desses espaços na tentativa de contestar as conceções dominantes que tendem a definir a ruína industrial como um lugar esvaziado, interdito e carente de função. Ao propor-se a complexificar a carga de negatividade historicamente associada a esses espaços, reiteradamente vistos através de juízos estéticos depreciativos e categorias como a decadência, a degradação ou a inutilidade, o autor procura apresentar significados alternativos para a ruína e para as matérias que nela subsistem.

mente são desconsiderados por os julgarmos, de maneira equivocada, improdutivos e sem valor. Porém, tal como demonstra o botânico e biólogo Francis Hallé, no debate feito com o próprio Gilles Clément e o engenheiro-agrónomo François Letourneux em outubro de 2010 no Centro Georges Pompidou e que deu origem ao livro *Espécies exóticas: uma ameaça?* (2023), essas comparações são às vezes precipitadas, fruto de exageros, certas distorções e enquadramentos que levam em conta apenas exemplos particulares de seres vivos com pouco impacto em relação às estruturas biodinâmicas, na diversidade das espécies e na degradação dos solos. Por tudo isso, qualquer comparação entre as consequências na introdução de seres considerados invasores com, por exemplo, as imigrações das populações humanas ou comparações entre a preservação da biodiversidade com atitudes racistas típicas a um verdadeiro *apartheid*, só pode ser entendida sob várias ressalvas e cuidados.

**8** Recomendo a leitura do livro *A erva do diabo: Os ensinamentos de dom Juan* (1968/2004) de Carlos Castaneda, onde o autor relata a sua aprendizagem com o xamã yaqui Don Juan Matus, e no qual vai abordar especificamente o psicodelismo da *datura* — a erva do diabo.



No subcapítulo "The contemporary uses of industrial ruins", ele sublinha que para além das múltiplas práticas sociais e representacionais que se projetam sobre as ruínas industriais, as mesmas estão repletas de ecologias e modos de vida não humana. Ao convocar o pensamento do sociólogo e filósofo alemão Georg Simmel, Tim Edensor interpreta as ruínas como manifestações de uma "vitalidade das tendências opostas", uma vez que nelas coexistem processos de desaparecimento da vida e a emergência de novos ambientes. De forma convergente, afirma que é precisamente no desmantelamento e na decomposição das coisas que se tornam possíveis novas formas de crescimento. Ao se tornarem desprotegidas, sem vigilância e sem limpeza regular, as ruínas industriais transformam-se em espaços onde plantas e animais demonstram uma notável capacidade de adaptação às oportunidades do meio, ocupam as suas fissuras, os seus interstícios e as zonas marginais para nidificar, alimentar-se e estabelecer os seus próprios territórios. No seguimento disso, a persistência dos esforços humanos em erradicar do espaço urbano todas as formas de vida consideradas indesejáveis depara-se com a rápida e eficaz agência de insetos, aves, mamíferos, fungos, arbustos e plantas que contradizem a suposição recorrente da sua ausência presumida (Edensor, 2005, p. 42).

A fábrica em ruína não permanece estática, mas transforma-se através de fases sucessivas de ocupação e metamorfose ecológica. Tal como vai sublinhar Tim Edensor (p. 43), a partir de uma leitura de *The Ecology of Urban Habitats* (1989) de Oliver Lathe Gilbert, esses espaços abandonados tornam-se o palco de processos de sucessão biológica relativamente expectáveis, nos quais se podem identificar estágios temporais marcados pela predominância de determinadas espécies. Num primeiro momento, surgem as gramíneas e as plantas de rápida colonização, capazes de se instalar em substratos empobrecidos, compactados ou contaminados, enquanto exploram as fissuras no betão, as camadas de entulho e os resíduos industriais. Através dos seus ciclos de crescimento, decomposição e regeneração, essas espécies iniciais alteram progressivamente as condições físico-químicas do solo, enriquecem-no e tornam-no mais poroso e habitável. Esse processo abre caminho ao aparecimento de plantas perenes de maior porte e densidade, que, por sua vez, contribuem para a estabilização do terreno e para a criação de microclimas mais favoráveis que permitem a emergência posterior de arbustos e de árvores.

As ruínas industriais são, assim, locais de transição contínua, nas quais as realizações humanas e os processos ecológicos se interpenetram. Nesse sentido, encontram-se sob fluxos constantes de destruição e de recriação, introduzidos pela vida e por ecologias que se insurgem nas arquiteturas perfazendo, deste modo, a coexistência de temporalidades aparentemente contraditórias, que oscilam entre a história, a geologia e a ecologia. A ruína imiscui assim as aparentes dicotomias entre o urbano-humano e o rural-"natural"[9] (Edensor, p. 51), torna-se um espaço dialético que acomoda, tal como observou Georg Simmel no célebre ensaio *A Ruína* (1911/2019), a cultura e a "natureza" não-humana, patente na forma como a arquitetura artificial desliza e se devolve ao orgânico, ao ponto de, na completude desse trânsito, já não ser possível falar, em termos estritos, de uma ruína propriamente dita (Dillon, 2011, p. 13). Segundo Georg Simmel, a ruína é, portanto, a manifestação de um deslocamento entre duas ordens de forças: por um lado, aquela relativa à vontade e ao projeto humano que eleva as suas construções arquitetónicas; por outro, aquela que tem a ver com os processos físicos e biológicos, com a infinidade de organismos que passam a operar e dinamizar esses locais e que os reclamam de volta para a sua esfera. O edifício que se desmorona progressivamente desloca-se, segundo ele, da obra do espírito, expressão da intenção formal e funcional, para ser atravessado pelas dinâmicas orgânicas que reconfiguram a integridade da arquitetura. Nesse ponto de vista, a ruína é um corpo liminar, em que a artificialidade, a técnica e a arte passam a ser vazadas e invadidas pela "natureza" constituindo, assim, novas unidades, nem plenamente culturais nem plenamente "naturais" (1911/2019, p. 60). Nas palavras do próprio,

> É que isto não significa outra coisa senão que as forças simplesmente naturais começam a dominar o trabalho do homem: o equilíbrio entre a natureza e o espírito que o edifício representava desloca-se a favor da natureza. Esta deslocação torna-se uma tragédia cósmica, que, é assim que o sentimos, faz com que toda a ruína fique ensombrada pela nostalgia (1911/2019, p. 59).

**9** Colocarei entre aspas o termo "natural". Tim Edensor usa o termo em referência ao pensamento de Georg Simmel em *A ruína* (1911/2019), o qual alude às oposições "espírito" e "natural" ou "cultural" e "natural". Essa distinção não é para mim clara, visto que ela pressuporia que as produções, experiências, vivências e realizações humanas aconteceriam como um fenómeno não-natural. Talvez, o mais correto, seria falar-se de natureza não-humana. É, também, notório em Georg Simmel a reprodução de um imaginário romântico (Dillon, 2011, p. 13) que, num estudo mais profundo, mereceria escrutínio. Sobre isso, a análise crítica feita por Carlos Fortuna em *Simmel: A ruína* (2019) dá-nos algumas pistas sobre como pensar hoje esse autor.






**Img. 6.** Pormenor interior de escritório de uma ruína industrial.

**Img. 7.** Pormenor de pastas de arquivos repletas de fungos. Fotografias de Ludgero Almeida.

Os processos ocorridos nas ruínas e identificados por Georg Simmel podem sugerir-nos, em termos de metáfora, aquilo que são, no campo da biologia, os processos de crescimento e de conjunção — anabolismo —, e de decrescimento e fragmentação — catabolismo[10]. Como afirma Susan Stewart no livro *The Ruins Lesson: meaning and material in western culture* (2020),

> A dualidade entre ruína e reforma evoca as relações entre o processo anabólico, muitas vezes geométrico, de construção em cristais, plantas e moléculas, e as forças catabólicas de fricção e desgaste geral que caracterizam o universo físico. (Stewart, 2020, p. 7, minha tradução)[11]

Nessa perspetiva, as estruturas do edificado, entendidas aqui analogicamente como um metabolismo, resultariam de processos anabólicos interrompidos posteriormente pelos vetores catabólicos, pelas forças de desgaste, fricção, de corrosão e de degradação naturais. Esses processos, por sua vez, fabricariam adiante novos processos anabólicos, reorganizações, unidades e corpos compósitos. A ruína é então um local de deformações e de reformações, de composições e de decomposições, de crescimentos e desgastes que se condicionam mutuamente[12].

**10** Os processos anabólicos (do grego *anabolē*, "ana" que significa "para cima" e "bailo" que significa "arremesso") correspondem às dinâmicas construtivas que sintetizam estruturas complexas e organizadas a partir de componentes simples, constituindo um movimento de composição, crescimento e aumento de complexidade, ou seja, permite que moléculas simples se componham, com recurso à energia (ATP), numa formação de moléculas complexas. Por oposição, os processos catabólicos (do grego katabolē, "kata" que significa "para baixo" e "bailo" que significa "arremesso") designam a vertente degradativa do metabolismo, na qual estruturas previamente constituídas se desagregam e provocam estados mais simples e menos organizados libertando, consequentemente, energia.

**11** Do original: "The duality of ruination and reformation is evocative of the relations between the anabolic, often geometrical, process of building in crystals, plants, and molecules and the catabolic forces of friction and general wear and tear that characterize the physical universe".

**12** Existe certo risco em importar estes conceitos da biologia para caracterizar aquilo que é um processo não metabólico e assumo aqui também que os mesmos surgem aqui simplificados. No entanto, a utilização destes termos por Susan Stewart pareceu-me curiosa e evocativa das relações de crescimento e de fragmentação que podem ser evidenciados nas ruínas.



**Img. 8.** Vista geral das traseiras de ruína industrial. Frames de vídeo captado pelo artista Pedro Bastos no decorrer de uma caminhada no projeto Pitar na cangosteira.

A coexistência de processos anabólicos e catabólicos na ruína faz desses lugares espaços de cruzamento onde forças aparentemente divergentes se mantêm numa tensão produtiva. É precisamente a condição simultaneamente formativa e dissolutiva que a ruína nos transmite que parece tê-la tornado particularmente apta a suscitar atenção, inquietação e fascínio. Esse poder de atração que caracteriza esse tipo de locais, contudo, não pode ser dissociado dos enquadramentos culturais através dos quais a ruína foi percebida ao longo do tempo. A ruína emerge como lugar e conceito culturalmente, socialmente e historicamente produzido, resulta de valores estéticos e sensibilidades específicas e situadas que determinaram as maneiras como contemplamos, habitamos, pensamos, representamos e nos apropriamos desses espaços.

Num extenso estudo desenvolvido por Susan Stewart no livro *The ruins lesson: Meaning and material in western culture* (2020), a autora interroga as razões pelas quais as ruínas ocuparam uma posição central e privilegiada na arte, na literatura e no imaginário cultural ocidental. Para tal, percorre um amplo arco histórico que se estende das civilizações da Antiguidade, como as do Egito, da Mesopotâmia e de Roma, dedicando particular atenção ao contexto europeu e às conceções modernas da ruína. O seu trabalho evidencia diferentes noções e significados que, ao longo do tempo, foram mobilizados pelo ocidente. Longe de serem universais ou partilhadas por distintas culturas, as abordagens, atribuições e relações com as ruínas na tradição ocidental divergem significativamente das encontradas noutras tradições culturais — como as orientais ou as associadas aos povos ameríndios. Essas especificidades fabricaram ideias e imaginários sobre a ruína que provêm de um lastro histórico e cultural específico.

Essa diferenciação pode ser explicitada por meio de uma análise comparativa das construções em diferentes contextos culturais, atendendo às variações formais, às distintas durações e permanências de dadas arquiteturas e materiais utilizados, já que tal estudo demonstra como produções heterogéneas estão elencadas a modos de interpretar a ruína ou, no limite, condicionam a própria legibilidade da ruína como categoria e como conceito (Verdesio, 2010, pp. 339-353). O uso de materiais orgânicos e deterioráveis nas construções, como a madeira, cujo desgaste e a rápida dissolução ocorrem de forma relativamente célere sem deixar vestígios duradouros, contrasta com o uso de materiais como a pedra de granito ou mesmo o cimento, materiais que favorecem a sobrevivência física das estruturas no tempo e, nesse sentido, expressam camadas temporais e históricas significativamente mais amplificadas.



A ruína foi e é objeto de contemplação, de atratividade e mesmo de uma certa obsessão na cultura ocidental. Tal como observado por Ann Laura Stoler no *livro Imperial Debris: On ruins and ruination* (2013), elas foram entendidas na história ocidental como "locais privilegiados de reflexão — de ruminação pensativa". Essas estruturas monumentais de grande escala abandonadas e tomadas pela vegetação foram representadas como "espaços encantados e desolados" que forneceram uma "imagem privilegiada de um passado desaparecido, daquilo que é irreparável e em decadência, lançado em relevo estético pelo crescimento intrincado da natureza" (Stoler, 2013, p. 9).

Esse fascínio, apesar disso, gerou interpretações e iconografias mutáveis associadas às ruínas que foram determinadas pelos contextos geográficos e históricos, pelos tipos de sociedade, pelas culturas, discursos e perceções específicas. O encantamento por esses espaços tendentes à desverticalização ou, como nos indica a etimologia da palavra *ruere* derivada do latim, à queda e ao colapso[13], foi ao longo dos séculos movido por compreensões veiculadas a tradições, gostos estéticos e paixões de poetas, escritores, filósofos, artistas visuais, arquitetos, antiquários, naturalistas, arqueólogos e antropólogos de várias épocas[14]. Nesse contexto, a imagem da ruína abonou ademais um sistema colonizador e as maiores fantasias de exploradores, saqueadores e oportunistas movidos pela insaciabilidade do lucro e pela visão eurocentrada e racista. As grandes jornadas empreendidas pelos europeus aos mais variadíssimos territórios da África, do Médio Oriente, da Ásia e da América Latina serviram frequentemente para o roubo e exotização que deram origem à criação e preenchimento dos espólios dos museus europeus. Os fragmentos de ruínas abarrotaram salões e arrecadações, como é notório com o Altar de Pérgamo, com as Portas de Ishtar da

**13** Tal como nos explica a autora, a palavra "ruína" relaciona-se a algo que colapsa, embora ela possa derivar em diferentes aplicações que podem ser substantivas, verbais ou adjetivas. Assim, a "ruína" pode referir-se, na sua forma substantiva, a algo — uma estrutura, um edificado, um monumento — que se desintegrou ou colapsou, que perdeu a sua verticalidade. Na sua forma verbal [arruinar], a ruína indica, por exemplo, um corpo num processo de deteriorização — um corpo que se arruína (Stewart, 2020, p. 1). Já enquanto adjetivo, a palavra "ruína" serve para caracterizar um determinado substantivo, um investimento ruinoso por exemplo.

**14** Utilizo aqui propositadamente o masculino para acentuar que, em decorrência do machismo sistémico secular, foram sobretudo os homens que, em cada uma dessas profissões, tiveram o privilégio, o tempo e as condições materiais e sociais para se debruçarem, pensarem e representarem a ruína, salvo evidentemente algumas exceções.

**Img. 9.** Captação feita em *repérage* para a produção do filme-ensaio MapaHistória (2022) de Ludgero Almeida.



Babilónia ou ainda com o Portão do Mercado de Mileto, atualmente exibidos no Museu Pérgamo, em Berlim.

Plínio, o Velho, no século I, na sua *História Natural* (77-79 d.C/1995), mais especificamente no capítulo XXXVI dedicado à pedra e às suas aplicações na arte e na arquitetura, embora não se debruçasse especificamente sobre a ruína — pelo menos não diretamente —, importou-se com os monumentos e os materiais de construção, nomeadamente ao pensar sobre as pirâmides do antigo Egito, e viu nessas manifestações de glória a passagem do tempo e a decadência da civilização. Apesar disso, na introdução de *Ruins* (2011), Brian Dillon revisita o ensaio clássico *O prazer das ruínas* (1953), de Rose Macaulay, para sublinhar que no mundo greco-romano a ruína não era ainda plenamente concebida como objeto de fruição estética tal como passou a ser entendida mais tarde. Consequentemente, embora existam indícios do interesse pelas ruínas nesse período histórico, como expresso nas pinturas murais de Pompeia e Herculano, o autor observa que essas manifestações eram marginais e que só os seus destinos levariam esses locais a serem convertidos, retrospetivamente, em referências fundamentais na fabricação de uma sensibilidade e um imaginário desenvolvido apenas em períodos muito posteriores (Dillon, 2011, p. 13).

Embora as ruínas apareçam de maneira esporádica no imaginário medieval tal como afirma Brian Dillon (p. 12), é no período da Renascença, aquando da redescoberta das ruínas romanas e das suas revalorizações estéticas, que estes vestígios do passado clássico passam a ser centrais na elaboração de uma estética que sobrevive como imagem da cultura visual ocidental até aos dias de hoje. Desde então, ela passa a ocupar um lugar central nas práticas e nos discursos de múltiplos autores e afirma-se como um tema iconográfico persistente que serviu de gatilho para pensar o tempo, a história, a cultura e a modernidade. A partir do século XVIII, a sedução pelas ruínas passou a suscitar extensos debates em torno do sublime, do pitoresco e do gótico. Elas tornaram-se um tema comum na pintura e na escrita, como também na "mania por ruínas, tão características do paisagismo e dos jardins da época" (Dillon, 2011, p. 12).

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), arquiteto e gravurista italiano, contribuiu para essa iconografia da ruína através de uma produção extensa de mais de mil placas de gravura. Nelas representou uma ampla diversidade de paisagens e de edificados em ruínas que tomam como referentes os cenários da arquitetura clássica e da antiguidade. As abóbadas, arcos, esfinges, colunas, túmulos, medalhões, cornucópias, relevos, esculturas e vegetações das suas imagens, parecem ser mais do que elementos decorativos e impelem-nos para uma atmosfera visual e conceptual densa e feita de excesso e de tempo, de simbologias e alegorias. As *Carceri d'invenzione*, conjunto de 16 águas-fortes feitas entre 1745 e 1750, apresentam-nos espaços interiores em ruína. São lugares claustrofóbicos, bloqueados e fechados, feitos de muros, de vãos e de escadarias interrompidas que nos atraem o "olhar para cima, onde vislumbres de 'vida' e luz podem aparecer" (p. 171). Já em *Grotteschi*, série de 4 gravuras feitas entre 1747 e 1749, a ruína é um lugar permeável, feito de movimentos e de fluidos.

A ruína consolidou-se no século XX como um campo de disputas simbólicas e políticas que atravessou múltiplos regimes estéticos e culturais. Artistas dos movimentos de vanguarda, como o dadaísmo ou o surrealismo, utilizaram espaços abandonados e transformaram-nos em locais de experimentação e de profanação simbólica. Louis Aragon, por exemplo, no capítulo "A passagem da ópera" do livro *O camponês de Paris* (1926/1996), convoca, aparentemente, a ruína:

> Hoje não se adoram mais deuses sobre as alturas. O templo de Salomão passou, nas metáforas em que ele abriga ninhos de andorinhas e lívidos lagartos. O espírito dos cultos, dispersando-se na poeira, fez desertos os lugares sagrados. Mas há outros lugares que florescem entre os homens, outros lugares em que os homens se ocupam descuidadamente de sua vida misteriosa, e que pouco a pouco nascem para uma religião profunda. A divindade ainda não os habita. Ela se forma neles, é uma divindade nova que se precipita nessas modernas Éfesos, como no fundo de um vidro o metal deslocado por um ácido; é a vida que faz aparecer aqui essa divindade poética, ao lado da qual tanta gente passará sem nada ver e que, repentinamente, torna-se sensível e terrivelmente obsedante para aqueles que a tenham percebido, desajeitadamente, uma vez (p. 43).

Na sua obra inacabada *Passagens* (1982/2009), Walter Benjamin desenvolve reflexões em torno das galerias comerciais parisienses, construídas em ferro e vidro no século XIX e concebidas como espaços de circulação e de consumo. Embora muitas dessas estruturas se encontrassem já em declínio durante a sua vida, interessaram a Benjamin enquanto formas historicamente ambivalentes, nas quais o impulso do progresso técnico convive com os sinais da obsolescência. As passagens tornaram-se elementos-chave da sua crítica da modernidade, não somente como indícios de degradação material, mas como dispositivos que tornam legíveis as contradições e as promessas interrompidas do ideal moderno.

Nos anos 1960, 1970 e 1980 foram expandidas as explorações de ruínas e os modos como era possível concebê-las. Robert Smithson, por exemplo, na sua obra *Crystal Land* (1966) fez uma descrição da Pedreira de Great Nortch um local abandonado, onde as máquinas e os edifícios eram acompanhados dos processos de "Fragmentação, corrosão, decomposição, desintegração, resvalamento de rochas, deslizamentos de detritos, fluxos de lama, avalanches [...]" (Smithson, 1966, p. 140); e na sua obra *A tour of the monuments of Passaic, New Jersey* (1967), originada de uma viagem de autocarro de Nova Iorque a Passaic e da sua exploração dos subúrbios e das paisagens industriais, debruçou-se no monumento, na paisagem e, em particular, nas metamorfoses provocadas pela entropia. Embora centrado na arquitetura militar, *Bunker Archeology* de Paul Virilio, que se origina de uma procura pela arquitetura militar nas costas da Bretanha, partilha com Robert Smithson essa apreensão pelas ruínas. Numa das suas reflexões vai dizer,

> Fiquei extremamente impressionado com a sensação, interna e externa, de ser imediatamente esmagado. As paredes deterioradas, afundadas no chão, davam a este pequeno forte uma base sólida; uma duna havia invadido o espaço interior, e a espessa camada de areia sobre o piso de madeira tornava o lugar ainda mais estreito. Algumas roupas e bicicletas haviam sido escondidas ali; o objeto já não fazia o mesmo sentido, embora ainda oferecesse alguma proteção (Virilio, 2011, p. 106, tradução minha).[15]

A música e o cinema no século XX, especialmente a partir dos anos de 1960, remeteram, passados milénios, para alguns dos espaços que maravilharam, igualmente, o olhar renascentista. Dois dos exemplos paradigmáticos são o concerto ao vivo realizado pelos Pink Floyd no anfiteatro de Pompeia (1972), que nos reporta para a visualidade e fascínio pelas ruínas da cidade destruída por conta da erupção do Vesúvio e o filme *The Belly of an architect* (1987) de Peter Greenaway que usa como pano de fundo a arquitetura de Roma para contar a história de um arquiteto americano que organiza uma exposição sobre Boullée, enquanto lida com obsessões acerca da sua profissão e da sua capacidade física, num paralelo entre a ruína arquitetónica e a ruína do corpo humano; outros filmes remetem também para a ruína, como os enigmáticos *A cor da Romã* (1969) de Sergei Parajanov, um filme pouco convencional para a época e profundamente simbólico, que usa a poesia, de *tableaux* visuais quase estáticos e de cenários em ruína, para abordar a vida do trovador arménio Sayat-Nova do século XVIII e, nas entrelinhas, uma civilização e uma tradição arménia desgastada e em declínio; a *Nostalgia* (1979) de Andrei Tarkovski, uma história que acompanha a ida do poeta russo Andrei Gorchakov para Itália para fazer uma investigação acerca das figuras históricas do seu país. Nesse filme, as ruínas funcionam simultaneamente como cenários e metáforas visuais da memória e da decadência, em particular, numa das cenas em que a personagem principal, enquanto nos conta a história sobre um lago (01:25:55 min.- 01:26: 56 min.)[16], tem por detrás de si uma ruína afundada pela água; *Koyaanisqatsi* (1982) de Godfrey Reggio, um filme feito de planos longos, de time-lapses e de slow-motion, musicado pelo compositor Philip Glass, que evoca ambientes naturais e industriais e, em particular, a destruição do edificado numa sequência de imagens vistas numa temporalidade invertida (00:43:32 min. – 00:47:30 min.); ou, ainda, *O planeta dos macacos* (1968) de Franklin J. Schaffner que, numa das cenas finais do filme, apresenta os restos semienterrados da Estátua da Liberdade, como se fosse um vestígio de uma civilização perdida, um resquício que chegou a um futuro pós-apocalíptico dominado por macacos (01:33:50 min.- 01:35:00 min.).

Mais recentemente, as artistas Jane e Louise Wilson, na sua sequência fotográfica de grande formato *Atomgrad (Nature Abhors a Vacuum)* de 2010, apresentam os interiores de várias ruínas localizadas em Pripyat, na Ucrânia, abandonadas após o desastre de Chernobyl, em 1986; a artista Ângela Ferreira, no contexto de vários dos seus trabalhos em torno das ex-colónias africanas, problematizou a relação entre a ruína, a memória colonial e a construção de narrativas culturais (Dillon, 2011, p. 10); esse debate é aprofundado por artistas negros/as, ao trazerem a ruína para pensar nos processos de extração e colonização e reivindicar a partir delas narrativas e histórias contra-hegemónicas

**15** Do original: "I was most impressed by a feeling, internal and external, of being immediately crushed. The battered walls sunk into the ground gave this small blockhouse a solid base; a dune had invaded the interior space, and the thick layer of sand over the wooden floor made the place ever narrower. Some clothes and bicycles had been hidden here; the object no longer made the same sense, though there was still protection here".

**16** Tradução minha da legendagem em inglês: "Um homem salva outro homem que se afundou num lago lamacento arriscando a própria vida. Agora, ambos estão deitados. Sem fôlego, exaustos. O homem resgatado diz: "Idiota, porque é que fizeste isso? Eu morava lá".

**Img. 10.** Captação feita em *repérage* para a produção do filme-ensaio MapaHistória (2022) de Ludgero Almeida.



invisibilizadas pelo poder, pelos impérios e pelo capitalismo. Esse é o caso da obra *Rasura* (2021) de Raquel Lima, apresentada na Bienal de São Paulo, que se trata de uma poesia-performance filmada em barcos abandonados e em casas coloniais de São Tomé em torno das quais o passado colonial é confrontado com a presença do corpo negro, o trauma histórico e os apagamentos impingidos pela escravidão.

A conceção da ruína como arca memorial, a visão saudosista das ruínas como heranças que serviram para consolidar identidades nacionais, a evocação da melancolia, como também do melodrama e da nostalgia, a atração contemplativa pelo sublime, o sentimento de aventura e/ou a experiência redentora do passado, a ruína como um cenário apocalíptico e distópico alimentado pelo cinema, pela ficção e pelos jogos digitais, a ruína colonial como espaço para debater sobre as memórias e a violência da história sugerem exemplos vários que, tal como observa Tim Edensor**,** demonstram a sua plasticidade simbólica. Ao invés de estável, a ruína, relacionada a experiências, a imaginários, a estéticas e a sensibilidades particulares, é um conceito maleável, capaz de agregar em torno de si interpretações políticas, afetivas e artísticas relacionadas às transformações culturais de cada época (Edensor, p. 13)[17].

Quando, em 2018, comecei a fazer os primeiros esboços para aquela que seria a minha investigação de doutoramento, intitulada mais tarde de *Da Imagem Ausente*, centrada nas problemáticas da representação e nas ausências fabricadas pela história do itinerário algodoeiro e da indústria têxtil no Vale do Ave, decidi ingressar nas fábricas devolutas características dessa região. Essa aproximação deu-se, num primeiro momento, de forma intuitiva e espontânea, possivelmente orientada por uma curiosidade inconsciente ancorada no meu imaginário da fábrica, profundamente marcado pelas memórias da infância e da adolescência. Contudo, à medida que a frequência dessas incursões se intensificou e passou a condicionar os rumos e as decisões da minha prática, tornou-se necessário interrogar esse magnetismo inicial e compreender de que modo a ruína industrial, mais do que um motivo estético e nostálgico, foi propulsora  do meu pensamento, dos questionamentos e, posteriormente, dos resultados práticos e artísticos.

Uma das primeiras impressões que me recordo de ter tido ao entrar nelas era relacionada às suas austeridades, insalubridades e riscos. A periculosidade iminente aí evidenciada remeteu-me frequentemente para o célebre filme *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovski e para a vulnerabilidade envolvida na realização desse filme que teve como consequência a própria morte por cancro do cineasta alguns anos depois, assim como a morte da atriz Larissa Tarkovskaia e do ator Anatoli Solonitsin, devido à exposição à radioatividade existente nos locais de gravação, na Estónia (Macari, 2020). O filme, baseado na obra *Stalker: Pícnic extraterrestre* (1972/2015) de Arkadi e Borís Strugatsky, transforma uma paisagem em ruínas num espaço metafísico, onde duas personagens, o escritor e o professor, são guiadas pelo *Stalker* com o objetivo de buscar respostas — no caso do escritor para a sua inspiração perdida; no caso do professor para uma compreensão do funcionamento do fenómeno que ocorre naquela área exclusiva. Como tal, dirigem-se à "Sala", lugar místico onde, supõem-se, os seus desejos e as respostas às suas buscas se concretizariam. Para isso, têm de atravessar a "Zona" onde parte significativa do filme se passa, um espaço interdito e instável, resultante de um acontecimento inexplicado[18], que reage às presenças dos visitantes e modifica-se em relação aos seus humores, personalidades, expectativas e objetivos. A "Zona" exige estratégias e cuidados a ter em conta: uma pedra que Stalker lança à frente, que previne e que dá pistas donde pisar[19]. Tal como dito por essa personagem representada no filme por Aleksandr Kaidanovsky,

**17** Não é objetivo desta investigação cartografar exaustivamente esses diferentes percursos históricos e teóricos, nem esclarecer os processos — conscientes e inconscientes — que moldaram as conceções de ruína; tal empreendimento revelar-se-ia excessivamente ambicioso e desviaria o foco do trabalho. Importa, no entanto, reconhecer a existência dessa heterogeneidade interna, assumindo-a como pano de fundo conceptual a partir do qual se inscreve a presente reflexão.

**18** No livro *Stalker: Pícnic extraterrestre* (1972/2015), os autores desse livro deixam mais explícita a origem desse lugar, que estaria relacionada à visita de seres extraterrestres. Já no filme de Andrei Tarkovski, essa explicação é bastante mais ambígua e esotérica ficando, de certa forma, em aberto.

**19** Uma situação caricata que aconteceu comigo expressa o nível de toxicidade desses lugares. Ao entrar numa das fábricas, deparei-me com uma coleção de pigmentos usados na tinturaria de tecidos. Decidi levar alguns deles para o atelier a fim de descobrir as suas especificações e, eventualmente, dar-lhes uso. Um dia, abri precipitadamente um dos frascos de azul. Protegi as minhas mãos com luvas, mas pequenos grãos de pigmento caíram-me no braço. Quando os fui limpar com água e sabão, o azul proliferou-se, escorreu para as minhas coxas e, também aí, se espalhou, e uma gota que salpicou no rosto manchou parte dele. Quanto mais esfregava mais o azul se alastrava e penetrava na minha pele, deixando-me

**Img. 11.** Pormenor estantes derrubadas. Fotografia de Ludgero Almeida.



> A Zona é um complexo labirinto de armadilhas. Todas elas armadilhas mortais. Não sei como é quando não há ninguém aqui, mas assim que os humanos aparecem, tudo começa a se mover. Antigas armadilhas desaparecem, novas aparecem. Lugares seguros tornam-se intransitáveis e o caminho torna-se fácil no início, depois confusos além das palavras. Esta é a Zona. Pode pensar-se que é caprichosa, mas cada momento depende apenas do nosso estado de espírito. Algumas pessoas tiveram que voltar de mãos vazias depois de percorrer metade do caminho. Alguns pereceram no limiar da "Sala". Aconteça o que acontecer aqui, não depende da Zona, mas de nós. (1: 02: 15 min.-1:02:50 min., tradução minha)[20]

Acredito ser possível traçar um certo paralelo entre o fascínio exercido pela "zona" — concebida ora como ruína extraterrestre, ora como ruína indeterminada que recusa uma revelação plena — e as ruínas industriais que, a dado momento da minha pesquisa, passei a frequentar e a utilizar como espaço de criação. O interesse que tive por esses espaços industriais não se resumiu àquela atração inicial inexplicável, nem tampouco a um certo fascínio pelo risco associado a tais locais, mas passou a derivar da perceção da ruína como um espaço reativo e repleto de coisas em latência que, à semelhança da própria "Zona", adaptam-se e revidam às interpelações e humores de formas nem sempre previsíveis, dando respostas pouco transparentes.

O contexto contemporâneo está marcado pela proliferação de "Zonas" de exclusão semelhantes às ruínas industriais do Vale do Ave. Elas não são apenas locais de exclusão espacial, mas também de segregação social, económica, simbólica, política e geracional. Resultantes do abandono das infraestruturas produtivas e da contaminação muitas vezes irreversível, muitas delas tendem a ser interpretadas pelo poder político e económico como pedaços mortos, esvaziados, ociosos e subutilizados da paisagem, do território e da urbanidade, tal como sucede com os *brownfields*, nomenclatura atribuída aos espaços desse género no contexto jurídico e administrativo norte-americano, sob os quais tendem a pender esforços de revitalização.

A colonização do espaço pelo capital assenta na perceção de que todo o lugar, mesmo aquele presumivelmente inútil e sem função óbvia, tem o potencial de ser convertido numa fonte de prosperidade, pode ser "dividido, quantificado e distribuído como propriedade" (2005, p. 8) explorável para o lucro através do investimento. De maneira inversa, os locais considerados produtivos, inseridos numa lógica de mercado globalizado, altamente veloz, necessitado de mão de obra barata e de uma adaptação tecnológica sistemática, acabam por ser alvo de desinvestimentos que os transformam gradualmente — e em certas circunstâncias do dia para a noite —, em ruínas que já não mais servem aos propósitos para os quais foram criadas e qualificadas. Como é reforçado por Tim Edensor,

> [...] para aqueles para quem o espaço deve ter uma função evidente como produtivo ou como propriedade, tal ideia propositiva significa que o espaço arruinado é entendido como um lugar onde nada acontece e onde não há nada. Esse tipo de visão corresponde às preocupações dos especuladores imobiliários. Se os espaços são concebidos como perturbadoramente não funcionais, eles devem ser substituídos e preenchidos — transformados em espaço abstrato para remover esses sinais de vazio improdutivo e disfuncional. Frequentemente, são despojados dos seus ativos e, em seguida, limpos para incentivar a especulação imobiliária, pois o abandono aparece como uma cicatriz na paisagem composta de matéria fora de lugar, que deve ser apagada e preenchida com algo mais "útil". (2005, p. 8, tradução minha)[21]

com uma sensação terrível de medo. Após cerca de uma hora a limpar, o azul desvaneceu-se, mas em algumas zonas, como nas mãos e nos joelhos, a tinta só se dissipou totalmente ao final de dois ou três dias.

**20** A partir das legendas em inglês: "The Zone is a complex labyrinth of traps. All of them deadly traps. I don't know what it's like when no one is here, but as soon as humans appear, everything starts to move. Old traps disappear, new ones appear. Safe places become impassable, and the path is easy at first, then confusing beyond words. This is the Zone. You might think it's capricious, but every moment depends only on our state of mind. Some people have had to return empty-handed after traveling halfway. Some have perished on the threshold of the "Room." Whatever happens here depends not on the Zone, but on us".

**21** Do original: "Accordingly, for those for whom space must have an evident function as productive or as property, such a purposive idea means that ruined space is understood as somewhere in which nothing happens and there is nothing. This kind of vision matches the concerns of property speculators. If spaces are conceived as disturbingly non-functional, they must be replaced and filled in — turned into abstract space — to remove these signs of unproductive and unfunctional blankness. Frequently, they are assetstripped and then

Porém, como nos demonstra o autor — e tal como aconteceu efetivamente no contexto do Vale do Ave durante vários anos —, nos períodos de recessão, a ausência de uma capacidade monetária e de uma visão lucrativa impede uma reapropriação das ruínas, pelo que elas se tornam intocadas pelos empreendimentos económicos, até ao momento de uma recuperação económica. Enquanto se encontram nesses estados de abandono, elas passam a ser entidades "identificada[s] pela suposta ausência de atividade ou função", como terrenos baldios, desprovidos de "qualidades sociais, materiais e estéticas positivas" (Edensor, 2005, p. 9).

A interpretação da ruína como falha produtiva e funcional impede-nos de pensá-la, experimentá-la e habitá-la de várias formas. Os discursos político-económicos dominantes tendem a desqualificar, a esvaziar e a interditar esses espaços abandonados sistematicamente, contribuindo para a sua neutralização e para uma diminuição das possibilidades de neles se ensaiarem e de neles se ativarem novas ocupações que não sejam previamente lucrativas, rentáveis, iminentemente ligadas às lógicas utilitárias.

Porém, a marginalidade atribuída a esses locais que os faz apartados e não obedientes a um conjunto de normas, códigos e regulamentações constitui-os como territórios prediletos e cheios de possibilidades, incentiva usos transgressores das normas espaciais determinadas pelo público e pelo privado, permite subverter recomendações institucionais e de segurança e pode gerar experiências, ativações sensoriais, reflexões críticas e criações particulares. As ruínas foram, na minha pesquisa e no meu trabalho, lugares de vivência e de exploração que despoletaram várias das minhas reflexões e práticas, tornando-se fundamentais na problematização do tema sob o qual me debrucei durante cerca de cinco anos de trabalho, associado à representação da história algodoeira e às ausências de determinadas visualidades e narrativas.

As ruínas funcionam para mim como lugares avessos ao lugar do arquivo cuja vocação é a da preservação, do confinamento e da fixação. Apesar de instáveis, elas materializam ainda alguns dos processos que as valorizaram e, fundamentalmente, os processos que levaram aos seus abandonos, exclusões e desgastes determinados ora pelo crescimento produtivo, ora pelo seu deslocamento e/ou interrupção. Nesse sentido, as ruínas industriais inscrevem-se como sintomas amplos de transformações sucessivas geradas por processos contínuos de arruinamento.

Em *Imperial debris: On ruins and ruination* (2013), Ann Laura Stoler argumenta que a reflexão contemporânea sobre as ruínas do império só se torna politicamente consequente quando se afasta de uma leitura nostálgica e estetizante da decadência material. Ao retomar criticamente a leitura que Susan Buck-Morss, em *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (1989), faz do projeto benjaminiano das *Passagens* (1982/2009), a autora reconhece nela um ponto de inflexão decisivo que desloca o olhar europeu melancólico sobre as ruínas para uma compreensão dessas como "sintoma[s] e substância[s] da própria força destrutiva da história" (p. X). É precisamente contra o enquadramento melancólico das ruínas, frequentemente mobilizado por políticas patrimoniais e por regimes de preservação que tendem a neutralizar o seu potencial crítico, que Ann Laura Stoler propõe uma reorientação conceptual das ruínas imperiais. A sua abordagem recusa tanto a nostalgia imperial quanto a ideia de luto por um passado perdido e, como tal, propõe-se a reposicionar as ruínas no interior de formações históricas mais amplas, de vulnerabilidade, de dano e de recusa. Ao referir-se ao pensamento de Walter Benjamin, vai dizer,

> Walter Benjamin fornece o texto canónico para pensar sobre ruínas como "vida petrificada", como vestígios que marcam a fragilidade do poder e a força da destruição. Mas somos igualmente fascinados por ruínas como locais que condensam sentido alternativo da história, e pela ruína como um processo corrosivo contínuo que pesa sobre o futuro. Ao contrário do foco de Benjamin, um foco nos detritos imperiais busca marcar o "rasto da psique" — uma empreitada que ele rejeitou — tanto quanto busca seguir sua aguda perceção do "caminho das coisas". "Arruinar", segundo o Dicionário Conciso Oxford, "é infligir ou trazer grande e irremediável desastre, destruir a capacidade de agir, reduzir a um estado de pobreza, desmoralizar completamente". A atenção aqui volta-se para a ruína como um processo ativo e um verbo vibrante e violento. (Stoler, 2013, pp. 9-10, tradução minha)[22]

cleared to encourage property speculation because derelection appears as a scar on the landscape composed of matter out of space, which must be erased and then filled in with something more 'useful'".

**22** Do original: "Walter Benjamin provides the canonical text for thinking about ruins as "petrifed life," as traces that mark the fragility of power and the force of destruction. But





**Img. 12 e 13.** Vistas exteriores ruína industrial. Frames de vídeo realizado pelo artista Pedro Bastos durante umas das caminhadas do projeto Pitar na cangosteira.

As estruturas degradadas dispersas por geografias urbanas e rurais seriam lidas como indicadores dos descartes, das obsolescências e da violência do mundo social no capitalismo, mas ao mesmo tempo levar-nos-iam a pensar sobre as histórias incompletas que ele fabrica e que permanecem ativas na sedimentação de presentes e futuros profundamente desiguais. No cerne desta proposição está a compreensão da ruína, não só como substantivo, mas essencialmente como um verbo — arruinar —, ou seja, como designação dos processos contínuos e ativos de destruição, de violência, de saque e de abandono do sistema económico, político, social e cultural. Como a própria autora refere,

> Ruína é tanto a afirmação sobre o estado de uma coisa quanto um processo que a afeta. Ela serve como substantivo e verbo. Recorrer ao seu sentido verbal e ativo é começar de um ponto em que o substantivo facilmente congela em estase, em objeto inerte, em forma passiva. Projetos imperiais são, em si, processos de ruína contínua, processos que "trazem ruína", exercendo força material e social no presente. (Stoler, 2013, p. 11, tradução minha)[23]

Neste enquadramento, as ruínas do Vale do Ave às quais tive acesso são entendidas na minha pesquisa como materializações de processos prolongados de arruinamento que estiveram por detrás das sucessivas modalidades de violência e dos sistemas de dominação que agem e exercem ainda efeitos perversos no presente, enquanto novas formas de arruinamento são efetivadas. A ruína não é, portanto, e concordando com Ann Laura Stoler, um subproduto acidental e remanescente da história, mas um projeto político que deve ser visto

we are as taken with ruins as sites that condense alternative senses of history, and with ruination as a ongoing corrosive process that weighs on the future. Unlike Benjamin's focus, a focus on imperial debris seeks to mark the "trail of the psyche"—a venture he rejected—as much as it seeks to follow his acute alertness to the "track of things". "To ruin," according to Te Concise Oxford Dictionary, "is to infict or bring great and irretrievable disaster upon, to destroy agency, to reduce to a state of poverty, to demoralize completely." Attention here is on to ruin as an active process and a vibrantly violent verb."

**23** Do original: "Ruin is both the claim about the state of a thing and a process afecting it. It serves as both noun and verb. To turn to its verbal, active sense is to begin from a location that the noun too easily freezes into stasis, into inert object, passive form. Imperial projects are themselves processes of ongoing ruination, processes that "bring ruin upon," exerting material and social force in the present."



como a materialização do arruinamento que se origina em lugares específicos e alternantes, que devasta e degrada seletivamente paisagens, infraestruturas, povos e *commodities*, produzindo e reproduzindo desigualdades, precariedades e vulnerabilidades estruturais. Pensar a partir da ruína industrial, usá-la como ponto de partida para um debate, acionar os seus elementos materiais significa então rastrear a continuidade desse processo de arruinamento como persistência duradoura dos signos imperiais e nos modos pelos quais os seus efeitos são continuamente reativados (Stoler, 2013, p. 11). Assim sendo, a ruína não é expressão de um fim, mas de um arruinamento sucessivo e sempre atual, um campo de disputa simbólica e material onde as forças corrosivas estão sempre em operação.

Por fim, talvez o aspeto mais enigmático da ruína seja a maneira como ela pode ser um espaço potencial para não só pensarmos sobre o passado e os detritos desse passado, mas também para imaginar ou *re*imaginar o nosso presente em relação a ele, como também o nosso futuro. Tal como diz Brian Dillon "De acordo com essa forma de pensar e trabalhar, a ruína não é um local de melancolia ou luto, mas de potencial radical — a sua natureza fragmentária e inacabada é um convite para realizar a temporalidade ainda inexplorada que ela contém. Ruínas [...] estão carregadas de possibilidades de promessas utópicas" (Dillon, 2011, p. 18, tradução minha).

No meu trabalho artístico, não proponho uma relação com uma nostalgia restauradora, ou melhor, como nos explicita Svetlana Boym no livro *El futuro de la nostalgia* (2001/2015), uma nostalgia (do grego antigo "nostos" = voltar a casa; e "algia" = anseio) como "desejo por um lar que não existe mais ou nunca existiu." (p. 13). Tal como a autora afirma, "'Restauração' (que procede do latim, *re-staurare*, restabelecimento) significa 'retorno' à 'stasis' original [...]", a uma fotografia de um instante perfeito. Para o/a nostálgico/a restaurador/a, portanto, "o passado não tem por que mostrar os signos da decadência; é necessário pintá-lo de novo, conforme a 'imagem original', para que seja eternamente jovem." A restauração estaria aí implicada com "os símbolos pictóricos e a cultura oral" enquanto evocações do "passado e do futuro nacional." (Boym, 2001/2015, p. 83).

Pelo contrário, considero que o meu trabalho se aproxima do que Svetlana Boym define como nostalgia reflexiva, uma forma de nostalgia menos orientada para o restabelecimento de uma condição de estabilidade e mais vinculada a um exercício de rememoração que se detém nos detalhes e nos signos da memória, adiando indefinidamente a ideia de regresso ao lar. Tal como a autora

sublinha, a nostalgia não se restringe a uma relação exclusiva com o passado, podendo assumir simultaneamente uma dimensão retrospetiva e prospetiva, na medida em que as fantasias do passado, moldadas pelas exigências do presente, influenciam diretamente as configurações possíveis do futuro (Boym, 2001/2015, p. 17). Do mesmo modo, Boym observa que embora a ruína implique uma ideia de colapso, a sua exploração conduz a um campo temporal ambivalente, marcado por tensões entre o "não mais" e o "ainda não", que desafia relações lineares de causalidade. Nesse sentido, as ruínas ativam um pensamento simultaneamente voltado para passados potenciais e futuros interrompidos e convocam imaginários utópicos que ensaiam suspensões da irreversibilidade do tempo (Boym, 2010).

Na minha pesquisa, não está em causa a busca por uma fotografia "verdadeira" do passado, entendida segundo um paradigma positivista do vestígio como prova e como facto, garantia de uma recomposição íntegra da história. Pelo contrário, o que orienta o meu trabalho é a problematização desse regime de verdade e a abertura de um espaço de imaginação crítica, através do qual procuro tangenciar alguns dos passados, dos presentes e dos futuros que permaneceram somente enquanto possibilidades não realizadas.

Habitar a ruína implica assumi-la como um problema em aberto capaz de provocar desestabilizações das narrativas históricas e patrimoniais que decretaram, de forma prematura, o seu fim, a sua obsolescência ou a sua incapacidade de produzir sentido no presente. A ruína, tal como mobilizada no meu trabalho, explicita a sua qualidade lacunar, mas apela igualmente a um trabalho de imaginação como gesto crítico que emerge, precisamente, daquilo que falta, daquilo que foi interrompido ou violentamente apagado.



**Img. 14.** Pormenor de conchelos a nascer por entre os fios de algodão ao ponto de não ser possível identificar visualmente o início e o término da raiz. Imagem editada por Ludgero Almeida a partir de frame de vídeo captado por Max Fernandes no decorrer de uma caminhada no projeto Pitar na cangosteira.

# Matéria e Respigo

O meu trabalho é muito simples. Vim para Nova Iorque porque é o lugar mais desolado, o mais abjecto. A fragmentação está em todo o lado, a desordem é universal. Basta abrirmos bem os olhos para vermos isso. Pessoas fragmentadas, coisas fragmentadas, pensamentos fragmentados. A cidade inteira é um monte de lixo. Serve admiravelmente o meu objetivo. As ruas são uma inesgotável fonte de material, um inexaurível armazém de objectos despedaçados. Saio todos os dias com a minha mala e recolho os objectos que me parecem valer a pena investigar. As minhas amostras atingem já as centenas: coisas lascadas, desfeitas, estilhaçadas, esmagadas, pulverizadas, pútridas.
— Auster, 1999

Prefiro máquinas que servem para não funcionar:
quando cheias de areia de formiga e musgo
– elas podem um dia milagrar de flores.
(Os objetos sem função têm muito apego pelo abandono.)
Também as latrinas desprezadas que servem para ter grilos dentro
– elas podem um dia milagrar violetas.
(Eu sou beato em violetas.)
Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus.
Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!
(O abandono me protege.)
— Barros, 2016

No ambiente da ruína industrial, existe entulho por toda a parte e nele coisas cortantes, centenas de lâminas que serviram para moer, esmagar ou rasgar, serras dentadas, tesouras e arames enferrujados, tubos afiados e espelhos, cartões e esferovites, plásticos queimados e derretidos, retalhos de tecido, botas, luvas e batas de trabalho, roldanas de dentes partidos, parafusos, lubrificantes, óleos e graxas, soldas e colas. No escritório, ainda se encontram alguns projetos arquitetónicos amarrotados, estudos de engenharia — para a construção das chaminés, para a instalação de geradores e de extratores de ar, para a disposição das cardadoras, das passadoras, das maçaroqueiras e dos teares —, revistas de divulgação e alguns jornais científicos, cartas endereçadas ao engenheiro, pequenos apontamentos em notas, imagens fotográficas e negativos. Na oficina, sobre uma banca, ainda lá estão um motor deixado aberto numa operação interrompida, com todo o seu esqueleto de fora. No laboratório existem pequenos tubos de ensaio e restos de aglutinantes, equipamentos e instrumentos de análise como os colorímetros e os cromatógrafos que foram macetados com brutalidade. Nos destroços da enfermaria e do posto médico da fábrica, radiografias avulsas, rasuradas e descoloradas pela luz do sol mostram-nos ainda os pulmões infeccionados, as mãos com artrose e as colunas desviadas dos/as trabalhadores/as.

Esses espaços fabris em estado de ruína terão sido despojados desde há muito das suas coisas mais valiosas, de maneira que só em circunstâncias excecionais é possível encontrar aqui algo que esteja ainda maculado. Por entre a aglomeração geral de matérias químicas e/ou orgânicas, acantonadas em salas escuras, nas traseiras ou debaixo das estruturas de betão armado, metidas na areia à margem do rio junto dos ramos secos, a maioria das coisas que ainda ficaram existe numa sobrevida. O cenário da fábrica em ruínas é um cenário de guerra repleto de corpos mecânicos desmembrados e de autênticas munições vazias ou, quanto muito, é constituído dos traços marcados no chão e nas paredes, feitos pelos contornos da tinta e do pó que deixaram aí identificados os posicionamentos das máquinas, dos armários e das estantes, entretanto, retiradas.

Os diferentes objetos e imagens sobreviventes que existem nas ruínas industriais estão aparentemente libertas "das cadeias de relações com que foram escravizad[a]s" (Olsen, 2012, p. 83). Ao serem suspensas as suas utilidades naqueles que eram os circuitos produtivos e o universo transacional de mercadorias que integravam e dos quais comparticipavam, iniciaram um processo de reconfiguração ontológica, adquiriram vidas diferentes e mais autónomas em relação aos destinos traçados pelas premeditações humanas. À medida que se afastaram temporalmente dos ciclos e dos ritmos de repetição impostos no passado pela indústria, que definiram parte da história desses materiais — histórias essas marcadas por uma doação absoluta ao abastecimento, ao funcionamento e à supressão das demandas da fábrica —, mais essas coisas abandonadas se tornaram sujeitas ao desgaste e à interpenetração de múltiplos materiais e vidas. Os seus significados, funções e formas tornaram-se assim porosos ao ambiente e suscetíveis a mudanças incontroláveis.

As exposições ao contacto e à mudança induzida pelas heterogéneas, persistentes e concomitantes forças implacáveis — do vento, do sol, do frio, da humidade, das plantas, dos animais, das leveduras, dos bolores e dos organismos procariontes e, ocasionalmente, dos visitantes humanos que aí pisoteiam, deslocam, retiram e acrescentam coisas — fizeram com que os objetos

do mundo industrial se filiassem e se refundissem noutros objetos e matérias. Dessas influências fortuitas, geraram-se corpos compósitos que criaram tensões e dialéticas entre as "binaridades" das formas técnicas e das formas não técnicas: a máquina abriu a sua carcaça e converteu-se num casulo protetivo para a vida de insetos, fungos e vegetais; as raízes de uma planta misturaram-se aos filamentos de cones de linha; uma bota de trabalho foi tomada por musgo; radiografias de ex-operários/as foram penetradas e desbotadas pela ação de fungos, etc. Os insondáveis encontros entre materiais acumularam-se e sucederam-se em muitas escalas, levando ao esfacelamento e ao desvanecimento dos materiais na entropia dos fluxos energéticos, físicos e químicos. Os materiais converteram-se em partículas minúsculas, microscópicas, de ampla complexidade, "impureza"[24] e amorfia.

Há uma distância que se amplia entre aquilo que essas coisas foram enquanto tiveram vida útil e o que são. Quanto mais o tempo passa, mais, em princípio, se torna difícil de identificar as ligações desses objetos e imagens aos seus passados. As suas capacidades de funcionarem como *media* de suporte da memória, que nos permitiriam geralmente inferir algo sobre os acontecimentos passados, são diminuídas e comprometidas na continuidade das suas vidas pós-função. No fundo, as possibilidades de articulação entre esses materiais e a própria história humana rarefazem-se, uma vez que as coisas se afundam lentamente no processo digestivo da vida, marcado por uma dinâmica constante de esquecimento e de apagamento.

Por outro lado, os materiais depositados nas ruínas, a despeito das suas aparentes inatividades, continuam a agir no presente enredados nesses fluxos de transformação. As suas vidas não terminaram com a decretação das suas disfuncionalidades, quando foram relegados às condições paradoxais das ruínas: que sendo abertas e estruturalmente vazadas se comportam como antíteses da conservação, locais promotores de dispersões e de diluições. Se, é certo, esses materiais atravessaram e atravessam processos de constante reinscrição simbólica ao serem intervencionados pelo ambiente, pelas reações químicas e pelas atuações de vegetais e animais, eles continuam a ser portadores de sentidos que condensam e inscrevem vários processos das suas constituições, marcados por flutuações de valor e funcionalidade, ciclos de utilidade e de obsolescência.

No livro *Industrial Ruins: Space, aesthetics and materiality* (2005), Tim Edensor dirá que, no espaço da ruína, aquilo que inicialmente percebemos como um conjunto vasto de artefactos distintos, ainda que relacionados entre si, acaba por se fundir gradualmente numa massa indiferenciada de matéria, tornando cada vez mais difícil reconhecer a singularidade de cada elemento. Contudo, para ele, esse mesmo processo de decomposição evidencia também as qualidades próprias da matéria, a "sua resistência ou suscetibilidade aos agentes da deteriorização" (2005, p. 111). Assim, vai afirmar que

> Os objetos nas ruínas são despojados em etapas, de modo que os sinais iniciais de deterioração, uma leve oxidação ou ferrugem, indicam eventualidades futuras: o período em que um objeto mantém sua forma, mas se torna oco ou perde sua densidade; o momento em que começa a perder partes de sua estrutura e, em seguida, a se fragmentar, cercado por pequenas partículas do seu antigo eu; e, finalmente, quando se torna um monte de pó ou entulho, tornando-se indistinguível como objeto individual. Cada uma dessas fases estimula diferentes conjeturas e sensações [...]" (p. 113, tradução minha)[25].

Nesse sentido, e em função dos diferentes graus de deterioração a que estiveram sujeitas, muitas das coisas depositadas nas ruínas industriais do Vale do Ave chegam ao presente carregando ainda consigo um conjunto de marcações. Os sucessivos estágios de uso e de abandono a que foram submetidas deixaram nelas traços relativamente persistentes, através dos quais se tornam legíveis algumas das transmutações dos objetos e das imagens no tempo. Essas marcas

**24** Susan Schuppli, no texto "Matéria impura: Um estudo forense do pó do WTC" publicado no livro *Objetos selvagens* (Pereira, 2012), vai debruçar-se numa análise do pó originado da queda das Torres Gémeas em 11 de setembro de 2001 como "arquivo de rastos de múltiplos objetos num estado de transformação" (p. 132). O termo "impurezas", como nos explica, deve-se especificamente à interpretação da química da "matéria impura" como sendo a "mistura que contém dois ou mais elementos ou compostos em imediata proximidade cujas proporções podem variar, ao passo que a água é uma substância pura porque é sempre composta de hidrogénio e oxigénio numa proporção de 1:8 pela massa e 2:1 pelo volume" (p. 128).

**25** Do original: "Objecs in ruins are stripped down in stages so that initial signs of decay, a mild tarnish or rust, signify future eventualities: that period where an object retains its shape but has become hollowed out or has lost its density; the time when it starts to shed parts of its body and then starts to fragment, surrounded by small particles of its former self; and finally, where it becomes a pile of dust or rubble, becoming indistinguishable as separate object. Each of these phases stimulates different conjectures and sensations but all dispel the magic of the commodity as a separate and unique entity worthy of ownership."





**Img. 15.** Pormenor de Pteris Tremula a nascer a partir do algodão saído de um saco.

**Img. 16.** Pormenor de bota de trabalho a ser tomada pelo musgo. Fotografias de Ludgero Almeida.

não dizem apenas respeito à degradação física da matéria, mas constituem indícios das suas vidas sociais e das suas biografias[26], inscritas no interior de redes produtivas, históricas e, progressivamente, ecológicas.

As máquinas, utensílios, desenhos técnicos, revistas especializadas e arquivos fotográficos que, hoje, podem ser encontrados nas ruínas industriais estiveram implicados em redes densas de práticas e de transações humanas, desempenhando nelas papéis específicos e relevantes. Nesses contextos, atuaram como mediadores técnicos, sociais e económicos, serviram à organização do trabalho e ao controlo, mensuração, transformação e circulação de matérias, participando igualmente na constituição e consolidação de saberes, hábitos e imaginários associados ao universo fabril e à sua racionalidade técnica.

O desenho presente nos projetos arquitetónicos encontrados ao longo da minha pesquisa foi, simultaneamente, instrumento de planeamento e de execução e dispositivo de normalização visual, contribuindo para a difusão de uma linguagem gráfica abstrata e racionalizada fundamental à organização industrial. De modo semelhante, as revistas de divulgação e especialização científica exerceram funções decisivas na circulação e legitimação de conhecimentos técnicos, integrando-se nas práticas quotidianas daqueles que as produziram e manusearam, participando, em paralelo, numa construção simbólica na qual a máquina se afirmou como agente produtivo e como figura central da memória coletiva. É precisamente nas superfícies desses materiais que se inscrevem provisoriamente os vestígios desses processos de fabrico, os tipos de uso, as inscrições das técnicas e das conversões simbólicas determinadas pelas condições de abandono a que foram submetidos.

No volume *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspetiva cultural* (2008), editado por Arjun Appadurai, é proposta uma deslocação analítica que consiste em acompanhar os objetos ao longo das suas circulações, usos e transformações, entendendo que os seus significados não residem numa essência fixa, mas constroem-se nas trajetórias históricas e sociais que percorrem. Para o autor, seguir "as coisas em movimento" constitui um procedimento metodológico capaz de nos aproximar dos contextos humanos, económicos e simbólicos que produzem e reconfiguram esses objetos, mas que, de alguma maneira, também são por eles influenciados. Nesse enquadramento, Igor Kopytoff, no seu texto "A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo" (2008, pp. 89-125), desenvolve a noção de biografia das coisas, argumentando que os objetos podem ser analisados de forma análoga às pessoas — que, nas suas vidas, atravessaram diversas fases —, através dos diferentes estágios de existência dos materiais — da sua produção, circulação, singularização, mercantilização, obsolescência ou descarte — e dos regimes culturais que regulam essas transições. Esta abordagem que parte de uma análise do teor da mercadoria questiona a cisão conceitual das coisas que, a partir da influência das raízes da antiguidade clássica, do Cristianismo e fundamentalmente da modernidade europeia, tendemos a estabelecer entre as pessoas como territórios naturais da individuação e as coisas como territórios da mercantilização, permitindo compreender como os objetos podem adquirir estatutos variáveis, contraditórios ou instáveis ao longo do tempo.

Nos materiais convergem heterocronias complexas, expressas através de traços de ações técnicas reiteradas, de encontros contingentes entre matérias, de processos históricos desenrolados em diferentes geografias, de sucessivos regimes de produção e de visualidade, bem como de reapropriações e alterações biológicas induzidas pelo ambiente. Os materiais que persistem nas ruínas tornam-se, assim, portadores de espessuras temporais, espaciais e formais, resultantes de uma negociação contínua entre os vestígios das ações humanas e aqueles impostos pelas degradações materiais impulsionadas por agentes não humanos — animais, plantas, fungos e outros seres vivos. As vidas dos objetos e das imagens, associadas a distintos períodos de funcionalidade e de disfuncionalidade e a sucessivas transformações simbólicas, podem ser rastreadas nesses próprios materiais através de uma multiplicidade de traços, sem que advenham daí narrativas fechadas ou totalizantes, mas talvez exercícios especulativos de histórias parciais e fragmentárias das experiências humanas e, por vezes, não humanas.

Ao trabalhar com esses materiais descartados, a minha prática artística procurou ativar esse potencial narrativo latente, não para restituir uma continuidade perdida, mas para assinalar as espessuras temporais que constituem estes objetos e imagens, bem como as fraturas, os desajustes e os silêncios que permeiam as suas existências. Uma parte significativa da minha investigação desenvolveu-se em torno da hipótese de que os materiais encontrados no contexto das ruínas industriais poderiam suscitar interpretações alternativas acerca das suas próprias vidas e, de forma indissociável, das práticas, realizações, regimes de representação e histórias humanas com as quais estiveram associados. Longe de serem entendidos como meros suportes passivos de significação, esses materiais passaram a ser concebidos como entidades problemáticas,

**26** Irei de seguida abordar sucintamente o conceito de "vida social" e "biografia" das coisas.





**Img. 17 e 18.** Procura de materiais durante uma caminhada no Vale do Ave, incluída no projeto Pitar na cangosteira. Frames de vídeo do artista Pedro Bastos.

eventualmente capazes de tensionar e complexificar os modos dominantes de representação do passado industrial. Foi a partir dessa premissa que os materiais das fábricas abandonadas se constituíram como eixos estruturantes do meu trabalho artístico, passando a orientar tanto os processos de investigação quanto a composição formal e conceptual de obras como os filmes-ensaio *MapaHistória* (2022) e *O som do enxame* (2025), bem como instalações como *Destruidores de máquinas* (2024), *Do corpo construído ao corpo destituído* (2022) e *Threshold bodies* (2025)[27].

As coisas remanescentes nas ruínas industriais exerceram sobre mim uma atração singular, traduzida no desenvolvimento de um exercício sistemático — ainda que guiado por uma intuição especulativa — de procura, recolha e acumulação de objetos, imagens e documentos encontrados.[28] As ruínas industriais, que durante décadas marcaram a paisagem produtiva do Vale do Ave, efetivaram-se, no âmbito da minha pesquisa, como espaços que guardam materiais suscetíveis de serem ativados por múltiplas práticas de leitura, apropriação e reinscrição artística. Ao pensar sobre as circunstâncias do meu processo impulsivo de coleta de materiais nesses locais — que se transformou, também,

**27** Excetuando as obras *Do corpo construído ao corpo destituído* (2022) e *Threshold bodies* (2025), as restantes são abordadas em capítulos específicos desta tese.

**28** Vale a pena referir que esse impulso e fascínio pela recolha de materiais teve início, fundamentalmente, em 2013, após a conclusão da minha licenciatura, quando me desloquei para Ochtrup, na Alemanha, em busca de trabalho. Foi nesse contexto que comecei a recolher materiais — sobretudo imagens fotográficas —, num processo inicialmente intuitivo e sem uma intenção artística claramente delineada. Nesse lugar, guardado num armário de um familiar, encontrei um álbum fotográfico onde surgia representado o meu avô, operário fabril nos anos 1970, emigrante ilegal na França e, posteriormente, na Alemanha. Tal como foi apresentado oralmente por mim na segunda edição do "International Congress on Contemporary European Painting" (2019), uma imagem particular desse álbum marcou-me especialmente: "o meu avô retratado algures entre o fim dos anos 1970 e o início dos anos 1980, de frente para nós, num campo nevado". Essa imagem enigmática acompanhou-me durante alguns dias, trazia-a recorrentemente no meio dos livros que levava comigo para o Café Laurenz depois do trabalho. Num desses dias, saindo desse café, voltando para casa, decidi desviar-me do meu caminho e seguir uma trilha que atravessava um pequeno bosque ali próximo. Toda a terra estava branca, as árvores pareciam vergar-se com o peso da neve. "De repente a floresta abriu-se e deu lugar a um campo. Parei, estagnado. Estava precisamente no mesmo campo nevado onde cerca de 35 anos antes o meu avô tinha registado o seu momento. A mesma posição, a mesma postura, a mesma impavidez, o mesmo obstinado mutismo frente a um chão que se abriu, quase orquestrado". Foi a partir desse evento marcante que passei a colecionar e vasculhar os meus arquivos familiares e, posteriormente, arquivos institucionais, histórias, repositórios e elementos encontrados nas paisagens.



numa coleta de sons, de imagens e de impressões —, não pude deixar de relembrar o filme *Les Glaneurs et la Glaneuse* de Agnès Varda, estreado em 1999. A obra de Agnès Varda parte do quadro *Des Glaneuses* (1857) de Jean-François Millet alocado no Museu D'Orsay, em Paris, para pensar como o respigo, uma prática historicamente característica de alguns contextos agrícolas que consiste na coleta dos desperdícios deixados nos campos após a colheita, se perpetua e reatualiza em gestos similares na contemporaneidade.

A atividade do respigo como subsistência de comunidades que dependem dos excedentes e resíduos das colheitas, tal como sugere Agnès Varda, não foi superada pelo advento das tecnologias automatizadas que transformaram radicalmente os modos de produção, maximizaram as monoculturas e reduziram ao mínimo a presença humana, tornada, nesses contextos, tanto dispensável quanto indesejável. Longe de ser extinta pela lógica da mega produtividade industrial, que prometia eliminar a escassez através da eficiência e da abundância, essa prática persiste e reconfigura-se, adaptando-se igualmente às dinâmicas do capitalismo contemporâneo[29]. Num cenário em que a produção e o consumo se organizam em função de ciclos de inovação e de obsolescência programada, o gesto do respigo reaparece nos territórios urbanos. Nesses ambientes muitas vezes marcados pela desigualdade e pela inospitalidade social, multiplicam-se os novos sujeitos respigadores dependentes dos restos e dos lixos das metrópoles[30].

**29** Vi este filme pela primeira vez em 2015, quando vivia em São Paulo, no Brasil. Desde então, lembrei-me dele com frequência nas minhas deambulações pela cidade. No percurso que fazia a pé até ao Cambuci, onde mantinha o meu ateliê, a figura dos respigadores — ou, neste caso, dos catadores urbanos — impunha-se continuamente, personificava-se nas dezenas de pessoas e famílias inteiras que dependiam do desperdício para garantir a alimentação. Na Praça da Luz, à entrada da chamada Cracolândia, onde participei num projeto educativo promovido pela URBE, esse gesto de coleta adquiria uma visibilidade ainda mais contundente: uma multidão remexia o lixo em busca de plásticos e metais diversos que amontoavam em carrinhos improvisados, deslocados pela força humana ao longo de quilómetros, para serem posteriormente vendidos nas lixeiras.

**30** Basta recordar o desperdício alimentar em todo o mundo. Não existe um consenso em torno dos reais dados desses desperdícios, mas segundo informação coletada pelas Nações Unidas, oficializada através do relatório "Food Waste Index Report 2024. Think Eat Save: Tracking Progress to Halve Global Food Waste", estima-se que esse desperdício ande em torno de um terço do total de alimentação produzida. Acesso em: https://wedocs.unep.org/handle/20.500.11822/45230. O mesmo acontece relativamente ao desperdício gerado pela indústria do têxtil, nomeadamente pela *fast fashion*, sendo que 85% de todos os têxteis, anualmente, têm como destino o lixo. Mais dados sobre este tema podem ser encontrados nos seguintes links: https://earth.org/fast-fashions-detrimental-effect-on-the-environment/; https://www.europarl.europa.eu/topics/en/article/20201208STO93327/the-impact-of-textile-production-and-waste-on-the-environment-infographics.





**Img. 19 e 20.** Pormenores de processo de coleta de materiais. Fotografias de Ludgero Almeida.

Nesse contexto, no qual a superabundância coexiste e contrasta com a escassez, o respigo assume a forma de um impulso de sobrevivência, tal como sugerem algumas das cenas evocadas por Agnès Varda, nas quais se recolhem frutas e legumes abandonados no final de uma feira, se procuram alimentos expirados nos contentores de supermercados ou se reaproveita o cobre de monitores defeituosos. A pintura *Des Glaneuses*, de Jean-François Millet, adquire, a partir do nosso presente, uma nova atualidade enquanto imagem de um gesto mimetizado: as matérias já não são as mesmas, já não se respigam apenas o trigo, o centeio ou o milho, mas sim outras substâncias, o plástico, os fios elétricos, os eletrodomésticos, que pertencem a um outro ambiente e a uma outra paisagem.

Agnès Varda parece expandir a ação de respigar para um conjunto mais amplo de práticas que não emergem necessariamente de uma condição de escassez socialmente induzida, mas que se enraízam em dilemas de natureza ética, política, ideológica, ecológica e artística. A elasticidade e a atualização semântica do termo tornam-se evidente em diversas sequências do filme, quando passa a designar um espetro de gestos de captura, recolha e colecionismo próprios da contemporaneidade. Numa delas, um cidadão recolhe materiais dispersos pela cidade com o propósito de os reutilizar; noutra, um indivíduo procura alimento nos contentores de lixo, não por necessidade económica, mas como forma de crítica ao sistema de consumo; e, por fim, essa ampliação de sentido manifesta-se também na aproximação que é feita entre o gesto do respigo e as coletas feitas no campo das artes, que se apropriam de objetos e imagens descartadas na composição de arquiteturas, pinturas ou instalações.

Agnès Varda relaciona assim o respigo com aquela que é uma longa tradição na história da arte que atravessa o surrealismo, o dadaísmo e a arte conceptual. A utilização de objetos descartados no campo da arte remete-nos para a revolta modernista em relação à técnica e à forma, inicialmente por via do cubismo sintético (Grilo, 2019, p. 12) e, posteriormente, por via das esculturas e assemblagens na pintura, por exemplo, as de Kurt Schwitters que, em 1919, através do projeto *Merz* vai afirmar um novo modo de criar pinturas através do uso de médiuns colados e assemblados cuja origem era a sucata e o material descartado e encontrado nas ruas (Grilo, p. 15). Esse tipo de pinturas teria reverberação, ainda que com as devidas distâncias, nos anos 1950, com o conceito de *combine painting*. Introduzido e especialmente trabalhado por Robert Rauschenberg, esse conceito caracterizava trabalhos híbridos, também eles realizados com recurso a assemblagens, cujos suportes e materiais incluíam uma miríade de elementos tais como imagens fotográficas, recortes de jornais, roupas, esqueletos e outros objetos quotidianos, evidentes numa das suas obras mais importantes, *Monogram* (1955-1959).

No campo da arte contemporânea, nomeadamente desde os anos 1980, foram criados autênticos cenários nos museus de todo o mundo que conjugam, sobrepõem e amontoam quinquilharias que reafirmam o velho como estética. Instalações de formatos ilimitados utilizam materiais do género, usam dos múltiplos dispositivos como os projetores de slides ou ecrãs ultrapassados, néons, fotografias do início de século XX, postais organizados sobre mesas, jornais e revistas velhas, objetos do quotidiano ou objetos industriais de vária ordem (Grilo, 2019). Além dos já citados, artistas como Farnese de Andrade, Bruce Conner, John Latham, Joseph Cornell, Tacita Dean, Rodney Graham ou Stan Douglas são alguns dos exemplos que demonstram uma enorme heterogeneidade de obras e processos de trabalho que pensam a matéria obsoleta com preocupações, sentidos e estéticas distintas e até paradoxais[31].

A amplitude do termo sugerida no filme de Agnès Varda torna-se evidente desde uma imagem cenográfica, ainda preambular, na qual a realizadora se posiciona ao lado de um tecido segurado por dois assistentes do Museu de Belas Artes D'Arras e ao lado da pintura de Jules Breton designada *La Glaneuse* (1877), enquanto sustêm um maço de trigo que depois substitui pela sua câmara Minidv que dirige ao espectador (ver min. 04:40-05:20). Esse indício que a autora nos deixa torna claro como interpreta o seu próprio processo de filmagem, de recolha de imagens, de montagem e de edição como reflexo espelhado desse gesto. O olhar parece neste caso substituir a mão no ato de respigo e, no entanto, a mão continua a atuar no manuseio do dispositivo fílmico, de modo que, olho e mão, extensões um do outro, compactuam numa coleta de instantes, acontecimentos quotidianos, encontros com pessoas, depoimentos e conversas.

Além do desperdício do têxtil, vale a pena considerar ainda o impacto gerado na produção, em particular, no uso de água — para se ter uma ideia, são necessários 20 000 litros de água por quilo de algodão — e na poluição de vários níveis, como por exemplo, derivadas das emissões de gás carbono, da infiltração de produtos altamente tóxicos nos caudais dos rios e nos lençóis freáticos e na proliferação de microplásticos no solo e nos oceanos.

**31** Uma reflexão crítica sobre este fetichismo pelo obsoleto amplamente evidenciado em muitas destas obras e nas práticas artísticas contemporâneas, talvez mesmo, nos meus trabalhos, mereceria um maior aprofundamento. Não terei, aqui, oportunidade de dar continuidade a essa reflexão, de modo que a deixarei para um desdobramento posterior da minha pesquisa.

Considero que o termo respigo, entendido na contemporaneidade como prática com ampla significação, permite caracterizar o processo contínuo de recolha de materiais, imagens e documentos que desenvolvi desde 2018. No contexto da minha pesquisa, as coletas nas ruínas industriais, nos percursos pedestres ao redor das fábricas, nos rios, nos arquivos institucionais e nos álbuns privados tornaram-se uma maneira de eu ser afetado pelas materialidades e imagens relacionadas ao itinerário algodoeiro. É a partir dessa prática, simultaneamente empírica e especulativa, que desenvolvi a minha investigação em torno da representação que veio a dar origem a diversas obras já supracitadas.

Há uma aproximação imediata, ao mesmo tempo incontornável, a fazer entre a figura da respigadora evocada por Agnès Varda e apropriada por mim para caracterizar algumas das minhas ações, com a figura do *trapeiro — le chiffonnier*[32] — e do colecionador — *der Sammler* — benjaminiano, ambas personagens emblemáticas da Paris do século XIX[33]. Embora aparecendo sucintamente e de forma fragmentada na obra *Passagens* (1982/2009), essas figuras têm um papel relevante na compreensão do pensamento de Walter Benjamin acerca do historiador materialista, como aquele que, aproveitando-se e ocupando-se dos trapos da história, poderia, à imagem de Baudelaire que inventa "os momentos da sua vida através da recolha de objetos pessoais descartados

**32** Essa figura foi abordada por Charles Baudelaire no poema *Le vin des chiffonniers* (1996: 269). Walter Benjamin dedica todo um ensaio a Charles Baudelaire atribuindo, segundo Margarida de Lopes Grilo (2020), que usa como referência o livro *The dialectics of Seeing* (1991) de Susan Buck-Morss, "uma posição central na atribuição de um discurso aos objectos 'mudos' provenientes da industrialização urbana, através do método alegórico na sua poesia" (2020, 21).

**33** Por sua vez, a personagem do trapeiro em Walter Benjamin remete à figura do Cínico grego, tal como se torna evidente na citação que faz da peça de teatro *Le Chiffonnier de Paris de* Félix Pyat (Benjamin, 2009; Leite, 2017), nomeadamente quando é referido que "Por uma seqüência direta de ideias, o Cínico me sugeriu *Le chiffonier*; a lanterna do filósofo, a vela do pária; o barril, o cesto de vime; o desinteresse por Atenas, o devotamento por Paris. Jean era o Diógenes de Paris, como Diógenes, o Jean de Atenas." (2009, 426). Sobre Diógenes de Sínope, o cínico grego contemporâneo de Platão a que faz referência Félix Pyat, vale a pena ler os vários trechos referentes a esse filósofo no livro *Vida e Doutrinas dos Filósofos Ilustres* (1987, 157-174) de Diógenes Laércio, por suas comicidades e pelas peculiaridades deste filósofo que, a dado momento da sua vida, terá passado a viver numa pipa de vinho, tendo como único pertence uma caneca. Entre as muitas e pequenas histórias a ele atribuídas, a seguinte passagem é bastante reveladora do cinismo do seu pensamento: "Enquanto em certa ocasião o filósofo tomava sol no Cranêion, Alexandre, o Grande, chegou, pôs-se à sua frente e falou: 'Pede-me o que quiseres!' Diógenes respondeu: 'deixa-me o meu sol.'" (1987, 161-162)



**Img. 21.** Pormenor conjunto de documentos e imagens encontradas. Fotografia de Ludgero Almeida.

no passado" (Grilo, 2020, p. 21), escovar, através de um jogo dialético feito no presente, a história a contrapelo — *gegen den Strich*.

Tal como apontado por Michael Löwy (2011) no artigo "'A contrapelo': A conceção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940)", a crítica benjaminiana ao historicismo, inspirada na teoria filosófica marxista do materialismo histórico, aproxima-se em alguns pontos do pensamento nietzschiano. O autor afirma que tal proximidade está patente na ridicularização que Nietzsche faz, através da obra *Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e da desvantagem da história para a vida* (1874/2003), à "'admiração nua do sucesso' por parte dos historicistas, à sua 'idolatria[s] do factual' (*Götzedienste des Tatsächlichen*), e à sua tendência a se curvar diante do 'poder da história'" (2011, p. 21). É também reconhecível no ímpeto com que Nietzsche questiona a história enquanto "um saber na qual a atividade adormece" (Nietzsche, 2003, p. 5) e na forma como vai opor-se ao caráter meramente erudito do estudo filológico e à escatologia da história — à perceção de que a história se dirige em direção a um fim último que pode ser descrito pelo sucedâneo dos eventos. Nesse empreendimento efusivo, Nietzsche questiona a história enquanto ciência, aponta para a necessidade de "nadar contra as ondas da história" para, no fundo, reencontrar o presente, a dimensão a-histórica da vida, escapando assim do determinismo que inibe a aparição do novo.

De forma similar, para Walter Benjamin, fazer a história a contrapelo seria o modo de contestar o historicismo, o idealismo das noções de progressividade e a aparente neutralidade de um fazer historiográfico identificado com o poder das classes dominantes que organiza a sua narrativa a partir das sucessões "gloriosa[s] de altos feitos culturais" que se juntam "aos precedentes em uma acumulação de 'tesouros culturais'" (Löwy, 2011, p. 21). Porém, tal como adverte Michael Löwy, ao contrário de Nietzsche que pretende nadar contra as ondas da história em nome da "vida", da "juventude" ou do "indivíduo heroico", Walter Benjamin, seguindo a esteira do marxismo, pretende fazer, como o próprio define, a "história a contrapelo" em nome dos vencidos, "colocando-se ao lado dos 'condenados da terra', dos que caíram sob as rodas das carruagens majestosas e magníficas denominadas Civilização [e] Progresso" (2011, p. 22).

O modelo dialético defendido pela história a contrapelo benjaminiana, tal como descreve Didi-Huberman no sub-capítulo "Walter Benjamin, arqueólogo e trapeiro da memória" no livro *Diante do Tempo: História da arte e anacronismo nas imagens* (2000/2017), revela uma mudança radical de ponto de vista: tal como acontece com a ótica moderna que reverteu a teoria primeva da



emissão do raio visual pelo olho, percebendo que, inversamente, era a luz que chegava ao olho, a história a "contrapelo" prescinde do movimento unidirecional do historiador em relação a um passado fixo depositário da verdade, possibilitando que o passado encontre o historiador no presente (2000/2017, p. 125). Isso implicaria, por conseguinte, "passar da perspetiva do passado como facto *objetivo* para o ponto de vista do *passado como facto da memória*, ou seja, como facto em movimento, tanto psíquico quanto material." (Didi-Huberman, 2000/2017, p. 127, grifo do autor)

Para Walter Benjamin, os despojos da história encontrar-se-iam no centro da elaboração dessa história a contrapelo, uma história que nos propõe uma maior igualdade dos acontecimentos, dos "grandes e dos pequenos [...] na medida em que nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história" (2000/2017, p. 10). Essa perceção da história que nos revela um certo messianismo dos destroços não encara a obsolescência objetal como reflexo da decadência, já que tal consideração implicaria a adesão a uma ideia de progressão temporal. Walter Benjamin vê a história como "sequências omnidirecionais, rizomas de bifurcações onde, para cada objeto do passado, entram em colisão [...] a sua 'história anterior' e a sua 'história ulterior'" (Didi-Huberman, 2000/2017, p. 126).

Retomando a figura do trapeiro — *Lumpensammler* —, ele seria a metáfora mais precisa da dialética feita com os materiais descartados pela produção e pelo consumo. O trapeiro é, segundo Walter Benjamin, duplamente lumpemproletário, pois veste-se de trapos e ocupa-se deles, está, tal como enunciado pela citação que faz de Charles Baudelaire,

> encarregado de recolher o lixo de cada dia da capital. Tudo que a cidade grande rejeitou, tudo que ela perdeu, tudo que desdenhou, tudo o que ela destruiu, ele cataloga e coleciona. Ele consultou os arquivos de orgia, o cafarnum dos detritos. Ele faz a triagem, uma escolha inteligente; recolhe como um avaro um tesouro, as imundícies que, ruminadas pela divindade da indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade ou de prazer. (2009, p. 395)

Desse modo, tal como sustentado por Didi-Huberman, Walter Benjamin reclama uma "arqueologia material" que pressupõe que o historiador se torne um trapeiro "da memória das coisas" e, igualmente, reivindica uma "arqueologia psíquica", já que seria ao "ritmo dos sonhos, dos sintomas ou dos fantasmas

[...] ao ritmo dos recalcamentos e dos retornos do recalcado, das latências e das crises, que o *trabalho* da memória, antes de mais nada, se afina" (2000/2017, p. 128). Da mesma forma, tal como refere Aleida Assmann no livro *Espaços da Recordação: Formas e transformações da memória cultural* (2021), o colecionador — *sammler* —, enquanto contra-imagem do arquivista, também elege o "seu inventário como um tesouro no reino do lixo" (Assmann, 2011/2021, p. 413).

O colecionador e o trapeiro, encetados a uma espécie de jogo infantil, reconhecem que o mundo está repleto "dos mais incomparáveis objetos de atenção", de modo que procuram, tal como as crianças, "todo e qualquer lugar de trabalho onde visivelmente transcorre a atividade sobre as coisas". O detrito, o resíduo e o lixo atraem os seus fascínios. Reconhecem neles o "rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e para elas unicamente", transformam esse mundo das coisas inúteis um mundo composto, feito de "relações bruscas", formando "para si seu mundo de coisas, um pequeno no grande, elas mesmas."(Benjamin, 1987, p. 19)

Num capítulo inteiramente dedicado à materialidade, Tim Edensor estabelece um paralelo entre os artefactos encontrados nas arcadas parisienses do período pré-guerra, que tanto fascinaram Walter Benjamin e influenciaram a escrita de *Das Passagen-Werk* (*As Passagens*, 1982/2009), e os objetos que se acumulam nas ruínas industriais contemporâneas. Segundo Edensor, em Benjamin,

> Tais objetos chamavam a atenção para a destruição material sem precedentes resultante do avanço do capitalismo moderno, que produzia uma pilha crescente de detritos que se acumulava incessantemente à medida que os fabricantes buscavam tecnologias de produção cada vez mais inovadoras e produziam um fluxo interminável de novos itens. Na visão de pesadelo de Benjamin, os vestígios do passado são sucessivamente apagados ou relegados a uma pilha gigantesca de irrelevância, como parte de um ciclo mórbido de "repetição, novidade e morte". Consequentemente, os materiais descartados oferecem evidências para uma crítica radical ao mito do progresso universal impulsionado pelo suposto poder inovador do capitalismo e da tecnologia. (p. 100-101)[34]

**34** Do original: Such objects drew attention to the unprecedented material destruction resulting from an advancing modern capitalism, which produced an accumulating pile of debris that relentlessly built up as manufacturers sought for ever-new technologies of production, and produced an endless stream of new items. Benjamin's night-marish vision, traces of the past are successively wiped out or consigned to a massive pile of the irrelevant, as part of a morbid cycle of 'repetition, novelty and death". Accordingly, waste materials offer evidence for a radical critique of the myth of universal progress driven by the supposedly innovative power of capitalism and technology. (pp. 100-101).



Os objetos encontrados no interior das fábricas abandonadas evocam, de acordo com Tim Edensor, uma transfiguração abrupta dos seus estatutos, na medida em que muitos deles nunca chegaram a ser plenamente integrados na circulação dos bens de consumo, sendo rapidamente tornados obsoletos, descartáveis ou descontinuados (Edensor, 2005, p. 101). As matérias que podem ser encontradas nesses locais emergem como expressão dessas reconfigurações de valor e estão associadas aos processos contínuos de arruinamento, nos quais as crises sistémicas do capitalismo reconfiguram incessantemente os fluxos de produção e de procura, impulsionando quedas, interrupções e destruições que deixam atrás de si um rasto de objetos suscetíveis ao abandono. As ruínas e os seus materiais tornam-se, sob esse entendimento, espaços e elementos privilegiados para observar as falhas internas do paradigma produtivista e a violência estrutural inscrita na lógica da novidade permanente ao mais baixo custo, imposta pela necessidade exponencial de lucro.

Através dos diversos elementos recolhidos nas ruínas fabris, a minha investigação teve acesso a imagens e documentos que expõem algumas das engrenagens técnicas, administrativas e simbólicas que sustentaram coerções naturalizadas, dispositivos de dominação e racionalidades instrumentais infiltradas de forma sub-reptícia no quotidiano do trabalho industrial. Esses materiais evidenciam como determinadas formas de organização, mensuração e controlo da produção impregnaram o ambiente de dentro e de fora da fábrica e moldaram as perceções, os hábitos e os imaginários que se inscreveram de modo duradouro na memória coletiva. O que se revela nesses desperdícios não é apenas uma possível história das tecnologias e infraestruturas, mas a persistência de modelos de racionalidade que continuam a informar as narrativas sobre a eficiência, o progresso e o desenvolvimento.

As aparentes mortes funcionais desses objetos — isto é, a perda da sua utilidade produtiva — abrem, paradoxalmente, um campo crítico e potencialmente subversivo. Desvinculados das exigências do desempenho e da funcionalidade, esses materiais permitem um certo distanciamento em relação às narrativas lineares de "progresso" e de "civilização", hoje reconfiguradas pelas retóricas





**Img. 22 e 23.** Respigo de materiais no escritório de uma ruína industrial. Fotografias de Ludgero Almeida.

do neoliberalismo global. Através desse distanciamento, torna-se possível desnaturalizar as promessas do projeto industrial e expor as suas contradições internas, os seus custos humanos e ambientais, bem como os mecanismos de exclusão e de esquecimento que lhe são constitutivos. Os materiais deixam, assim, de ser exclusivamente signos da decadência, para se afirmarem como pontos de partida para uma reavaliação crítica dos pressupostos, das racionalidades e da violência da produção.

É a partir desse olhar para os materiais que o meu trabalho artístico pode ser compreendido como uma reinscrição contemporânea da prática do respigo e, em certa medida, da figura do trapeiro. Tal como a respigadora evocada por Agnès Varda ou o trapeiro benjaminiano, a minha prática não se orienta pela procura do objeto íntegro, monumental ou exemplar, mas pelo encontro com aquilo que permaneceu à margem dos regimes dominantes de valor, de visibilidade e de memória e que, hipoteticamente, podem ter a capacidade de nos reposicionar face aquelas que são as narrativas celebratórias do desenvolvimento industrial.

Parte dos meus trabalhos decorre de um exercício de imaginação dos percursos que foram estabelecidos pelos materiais e dos acontecimentos que os orbitaram, que constituíram as suas vidas sociais, as suas funções e disfunções, que os fizeram alcançar legibilidades e/ou ilegibilidades, sentidos ou a falta deles. Lembrei-me, neste percurso de investigação, do filme observado às arrecuas por Billy Pilgrim, personagem central de *Matadouro Cinco ou A cruzada das crianças: Uma dança com a morte* (1969/2022). de Kurt Vonnegut, que relata o bombardeamento de Dresden numa sequência reversa, até que os próprios componentes e minerais da bomba retornassem à terra (pp. 88-89)[35]. Essa narrativa invertida, em que os acontecimentos narrados se desdobram de trás para a frente, sugere uma reflexão sobre as vidas sociais dos materiais, uma vida, em certa medida, a contrapelo, que pode adquirir um paralelo na forma como encarei os objetos e imagens industriais encontrados nas fábricas abandonadas do Vale do Ave.

A passagem redigida por Kurt Vonnegut vim a encontrá-la, por acaso, como uma referência para o trabalho do coletivo Forensic Architecture, incluída na introdução do livro *Investigative aesthetics: Conflicts and commons in the politics of truth* (2021) editado por Matthew Fuller e Eyal Weizman. Fundado por Weizman, esse coletivo aplica métodos rigorosos de análise espacial, arquitetónica, tecnológica e visual, incluindo modelação 3D, cartografia, imagens de satélite e dados digitais, para investigar violações de direitos humanos, crimes de guerra, violência estatal, conflitos armados e crimes ambientais. O trabalho levado a cabo por esse grupo heterogéneo de investigadores de diversos campos do conhecimento assume uma relevância incontestável no panorama contemporâneo, marcado pela pós-verdade e pela proliferação de desinformações — sobretudo no que concerne às narrativas de guerra que servem como autênticas armas de controlo dos opositores. Os horizontes epistemológicos, as perspetivas e as abordagens dos Forensic Architecture, concentradas na recolha sistemática de dados, testemunhos orais e vestígios materiais, têm o objetivo de reconstruir os acontecimentos e produzir evidências juridicamente consistentes, aptas, portanto, a sustentar processos legais e eventuais condenações.

Embora reconheça na minha prática a necessidade de abordar as histórias, as imagens e as documentações a que tive acesso desde análises rigorosas, eticamente responsáveis e atentas às condições específicas de aparição, de manuseamento e de exposição desses elementos materiais, os meus processos de trabalho e as minhas obras artísticas propriamente ditas apresentam pontos de vista críticos face aos regimes de representação que privilegiam a transparência, a prova e a restituição integral de certos acontecimentos do passado, situando a minha pesquisa, deliberadamente, num domínio mais subjetivo, poético e especulativo.

**35** "Aviões americanos, cheios de buracos, homens feridos e cadáveres, levantaram voo, às arrecuas, de um campo de aviação em Inglaterra. Nos céus sobre a França, meia dúzia de caças alemães voavam, às arrecuas, na sua direção, sugando balas e fragmentos de bombas de alguns aviões e tripulantes. Fizeram o mesmo a bombardeiros americanos em terra, destruídos, e esses aviões voaram às arrecuas para se juntarem à esquadrilha. A esquadrilha voou às arrecuas sobre uma cidade alemã em chamas. Os bombeiros abriram as suas escotilhas de bombas, obraram um qualquer miraculoso magnetismo que reduziu as chamas, fazendo-as recolher a uns recipientes cilíndricos de aço, e içou depois os recipientes para dentro da barriga dos aviões. Os recipientes arrumaram-se, ordeiramente, em prateleiras. Lá em baixo, no solo, os alemães tinham os seus próprios engenhos miraculosos, na forma de uns tubos compridos de aço. Usaram-nos para sugar mais fragmentos dos aviões e tripulantes. Porém, havia ainda alguns americanos feridos e alguns bombardeiros em mau estado. Mas lá voltaram a aparecer uns caças alemães sobre França, que puseram tudo e todos como novos. Quando os bombardeiros regressaram à base, os cilindros de aço foram retirados das prateleiras e enviados para os Estados Unidos, onde fábricas trabalhavam noite e dia a desmantelá-los, separando os seus conteúdos perigosos em minerais. Quem fazia este trabalho eram sobretudo mulheres, o que não deixa de ser comovente. Os minerais eram então enviados a especialistas em lugares remotos. A sua tarefa era devolvê-los ao solo, e escondê-los engenhosamente, para que nunca mais pudessem fazer mal a ninguém [...]"

Acumulados e empilhados no meu atelier — sobre estantes, mesas e no interior de caixas, bem como dispersos no espaço exterior e, por vezes, nas próprias ruínas —, os materiais, objetos, imagens e documentos recolhidos ao longo da minha pesquisa permaneceram em estado de latência durante períodos prolongados, antes de serem convocados na construção das obras. Quando ativados, esses elementos foram abordados e representados através de diferentes procedimentos, entre os quais: os de captura e de montagem videográfica; de disposição, sobreposição, obliteração e conjunção com objetos escultóricos, permitindo criar instalações; serviram como superfícies que proporcionaram a realização de moldes e impressões; ou, ainda, funcionaram como pontos de partida para textos de cariz ensaístico. Esses diversos modos de associar, encadear e transformar os materiais levaram a interrogações críticas sobre as representações do trabalho fabril e acerca das violências obliteradas pelas imagens e pelos discursos dominantes sem que, para tal, tenham daí derivado, espero, respostas pretensiosamente conclusivas, esclarecedoras ou transparentes.

Ainda que, em determinados casos, documentos como fichas de despedimento[36], imagens dos arquivos fabris ou radiografias de trabalhadores — que revelam marcas físicas e patológicas resultantes da toxicidade dos ambientes industriais — pudessem ser reconhecidas como portadoras de valor probatório, elas não foram abordadas com a intenção de restaurar narrativas reconciliatórias, orientadas para um fechamento semântico ou para uma estabilização de um sentido histórico unívoco. Permiti-me, se assim se pode dizer, a ficcionar com esses materiais, a inventar com os seus tempos, com as suas formas e disposições, aprofundando, muitas vezes e de forma consciente, as suas precariedades, opacidades, indiscernibilidades e indeterminações.

Ao recusarem uma função estritamente probatória ou restauradora de uma origem perdida, as obras confrontam-se com os limites da representação e sustentam uma relação crítica com o conceito de arquivo, assumindo simultaneamente a imprescindibilidade de pensar a história a partir dos seus restos, das suas falhas e das suas resistências à transparência. Nos trabalhos, os materiais manifestam-se por vezes como lampejos descontínuos, intensificados por jogos de luz e sombra; noutras ocasiões, surgem através de aparições e desaparecimentos, sob a forma de nebulosas que se sobrepõem ou habitam as imagens. Longe de anularem aquilo que é representado, esses encobrimentos parciais, resultantes das minhas intervenções artísticas, tornam-se paradoxalmente condições da possibilidade de emergência dos próprios materiais, ao instaurarem um campo visual instável onde o visível e o invisível coexistem sem se resolverem. Nesse espaço de tensão, a imagem deixa de operar como superfície de evidência para se constituir como lugar crítico, no qual o que se apresenta e representa precariamente expõe as zonas de indiscernibilidade do que permanece por dizer.

**36** Essas fichas de despedimento serão alvo de um aprofundamento no capítulo *Destruidores de máquinas*, dedicado à obra homónima realizada no ano de 2024 e apresentada no Centro Internacional das Artes José de Guimarães na exposição Problemas do Primitivismo a partir de Portugal, com curadoria de Marta Mestre e Mariana Pinto dos Santos.

**Img. 24.** Pormenor de janela de uma ruína industrial. Fotografia de Ludgero Almeida.



# Bibliografia


Almeida, Ludgero. (2025). Rastreando as linhas biográficas da matéria industrial no Vale do Ave: Uma investigação artística como prática quase arqueológica. *Revista C Visível*, (5), pp. 88–105.

Appadurai, Arjun. (Org.). (1986/2008). *A vida social das coisas: As mercadorias sob uma perspetiva cultural*. Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense.

Aragon, Louis. (1926/1996). *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago.

Benjamin, Walter. (1982/2009). *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. (Obra original escrita entre 1927–1940).

Benjamin, Walter. (1987). *Rua de mão única. Obras escolhidas, volume 2*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Barros, Manoel. (2016). *Obra completa.* Lisboa: Relógio d'Água.

Bártolo, Mariana (Realizadora). (2012). *A fábrica / The Factory* [Filme]. Portugal.

Breton, Jules. (1877). *La glaneuse* [Pintura]. Musée d'Orsay, Paris.

Boym, Svetlana. (2001/2015). El futuro de la nostalgia. Madrid: António Machado Libros.

Verdesio, Gustavo. (2010). Invisible at a glance: Indigenous cultures of the past, ruins, archaeological sites, and our regimes of visibility. In Julia Hell & Andreas Schönle (Eds.). *Ruins of modernity* (pp. 339–356). Durham: Duke University Press.

Castaneda, Carlos. (1968/2004). *A erva do diabo: Os ensinamentos de Dom Juan*. Lisboa: Rio de Janeiro: Record, Nova era.

Clément, Gilles. (2002/2022). *Elogio de las vagabundas: Hierbas, árboles y flores a la conquista del mundo*. Madrid: Errata Naturae.

Dillon, Brian. (2011). *Ruins*. Londres: Whitechapel Gallery.

Dinis, Tânia, & Laranjeiro, Catarina. (2025). *Operariada* [Peça de teatro]. Portugal.

Edensor, Tim. (2005). *Industrial ruins: Space, aesthetics and materiality*. Oxford: Berg.

Fortuna, Carlos. (organização e introdução). (2019). *Simmel: A ruína.* Imprensa da Universidade de Coimba.

Simmel, Georg, (1911/2019). *A ruína.* Imprensa da Universidade de Coimba.

Fuller, Matthew, & Weizman, Eyal (Eds.). (2021). *Investigative aesthetics: Conflicts and commons in the politics of truth*. Londres: Verso.

Gilbert, Oliver Lathe. (1989). *The Ecology of Urban Habitats*. Nova Iorque: Champman an Hall.

Gomes, Laura Graziela. (2008). Introdução à edição brasileira. In Arjun Appadurai (Org.), *A vida social das coisas: As mercadorias sob uma perspetiva cultural*. Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense.

Greenaway, Peter (Realizador). (1987). *The belly of an architect* [Filme]. Reino Unido.

Grilo, Margarida de Lopes. (2019). *O resgate do obsoleto nas práticas artísticas contemporâneas.* Lisboa: Calendoscópio.

Hallé, Francis; Letourneux, François; Clément, Gilles. (2023). *Espécies exóticas: uma ameaça.* São Paulo: Olhares.

Hespanha, Tiago, & Lobo, Frederico (Realizadores). (2014). *A revolução industrial* [Filme]. Portugal.

Huberman, Georges Didi. (2000/2017). *Diante do Tempo: História da arte e anacronismo nas imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.

Kopytoff, Igor. (2008). A biografia cultural das coisas: A mercantilização como processo. In Arjun Appadurai (Org.), *A vida social das coisas: As mercadorias sob uma perspetiva cultural* (pp. 89–121). Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense.

Lima, Raquel (Realizadora). (2021). *Rasura* [Filme]. Portugal.

Löwy, M. (2011). A contrapelo. A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). *Lutas Sociais*, (25-26), pp. 20–28.

Macaulay, Rose. (1953). *The pleasure of ruins*. Londres: Thames & Hudson.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. (1874/2003). *Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e da desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Neves, Pedro (Realizador). (2019). *A fábrica* [Filme]. Portugal.

Olsen, Bjørnar. (2012). O regresso das coisas e a selvajaria do objeto arqueológico. In Gonçalo Pereira (Org.), *Objetos selvagens*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.

Parajanov, Sergei (Realizador). (1969). *A cor da romã* [Filme]. URSS.

Pink Floyd. (1972). *Pink Floyd: Live at Pompeii* [Filme-concerto].

Piranesi, Giovanni Battista. (1745 e 1750). *Carceri d'invenzione* [Gravura].

Piranesi, Giovanni Battista. (1747-1749). *Grotteschi* [Gravura].

Plínio, o Velho. (2025). *Plínio, o velho: História Natural* (Livro XXXI-XXXVII). Santa Catarina: Clube de autores. (Obra original escrita entre 77–79 d.C.)

Reggio, Godfrey (Realizador). (1982). *Koyaanisqatsi* [Filme]. Estados Unidos.

Rei, Mariana. (2016). *Do operário ao artista: Uma etnografia em contexto industrial no Vale do Ave*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

Schaffner, Franklin J. (Realizador). (1968). *O planeta dos macacos* [Filme]. Estados Unidos.

Schneider, Jane, & Susser, Ida. (2003). *Wounded cities: Destruction and reconstruction in a globalized world*. Oxford: Berg.

Schuppli, Susan. (2012). Matéria impura: Um estudo forense do pó do WTC. In Gonçalo Pereira (Org.), *Objetos selvagens*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.

Smithson, Robert. (1967). *A tour of the monuments of Passaic, New Jersey*. Artforum, 6(4), 52–57.

Smithson, Robert. (1969). *Crystal land* [Obra]. Estados Unidos.

Stewart, Susan. (2020). *The ruins lesson: Meaning and material in Western culture*. Chicago: University of Chicago Press.

Stoler, Ann Laura.(Org.). (2013). *Imperial Dedris: On ruins and ruination*. Durham: Duke University Press

Strugatsky, Arkadi; Strugatsky, Borís. (1972/2020). *Stalker: Pícnic extraterrestre*. Barcelona: Gigamesh.

Tarkovski, A. (1979). *Nostalgia* [Filme]. União Soviética: Mosfilm.

Tarkovski, A. (1979). *Stalker* [Filme]. União Soviética: Mosfilm

Teatro da Didascália. (2021). *Paisagem efémera — industrial, urbana* [Peça de teatro]. Portugal.

Tsing, Anna Lowenhaupt. (2017/2021). *La seta del fin del mundo: Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Madrid: Capitán Swing.

Varda, Agnès (Realizadora). (2000). *Les glaneurs et la glaneuse* [Filme]. França.

Virilio, Paul. (1975/2009). *Bunker archeology*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

Vonnegut, Kurt. (1969/2022). Matadouro cinco ou *a cruzada das crianças: Uma dança com a morte*. Alfaguara Portugal.

Wilson, Jane, & Wilson, Louise. (2005). *Atomgrad (Nature abhors a vacuum)* [Série fotográfica]. Reino Unido.

CAPÍTULO III

# ENSAIO VISUAL



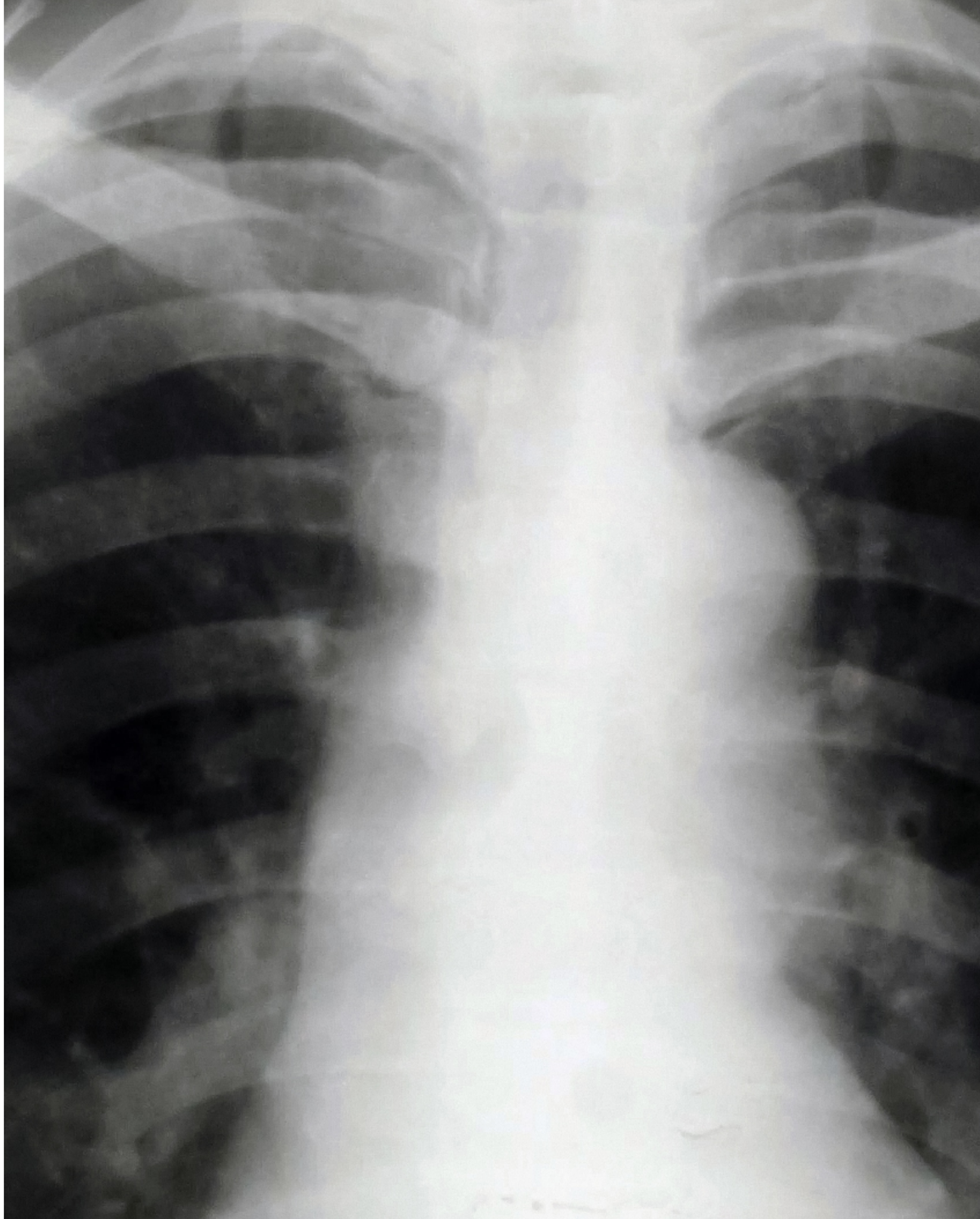


**Img. a, b, c e d.** Sequência de imagens encontradas numa ruína industrial. Os representados parecem, também eles, respigar nos restos de um incêndio ocorrido na fábrica nos anos 1980. Arquivo de Ludgero Almeida.

CAPÍTULO IV

# MAPAHISTÓRIA & O SOM DO ENXAME

*MapaHistória* (2022) e *O Som do Enxame* (2025) são filmes-ensaio que procuram, a partir de materialidades e imagens oriundas do território do Vale do Ave e de um leque de referências teóricas, pensar a representação, a construção do conhecimento, as narrativas históricas e as categorias interpretativas e ideológicas que as fortaleceram. No primeiro, diferentes mapas e projetos arquitetónicos encontrados nas ruínas industriais são convocados para abordar os mecanismos de concretização da história do itinerário algodoeiro e para salientar as violências e silenciamentos que a sua legibilidade promoveu; no segundo, a memória de um avistamento de uma colmeia acoplada num mecanismo de ventilação descoberto numa fábrica abandonada e o encontro com um operário e ex-apicultor suscitam um debate crítico em torno do biologismo, do mecanicismo e da noção de híbrido. Ambos conjugam a palavra e a imagem de forma dialógica, utilizam metáforas como instrumentos epistemológicos e formais, e instauram uma especulação verbal e visual que recusa a neutralidade autoral e a literalidade. O subcapítulo "Evasão do realismo: Filme-ensaio, representação e enigma" insere estas duas obras na tradição do filme-ensaio como prática intersticial e experimental, marcada pelo enigma, pela interrogação e pela abertura interpretativa.



**Img. 1.** Pormenor de frame do filme-ensaio *MapaHistória* (2022). Radiografia pulmonar de operário encontrada numa ruína industrial. Coleção de Ludgero Almeida. Min. 25:10.

## Duas proposições fílmicas a partir de achados

Na sala do escritório da fábrica em ruínas pude encontrar mapas militares do território do Vale do Ave e outros que identificavam a topografia respetiva ao solo das margens do rio, onde assentou o colosso industrial. Havia, além desses, plantas com os projetos arquitetónicos das diversas secções que identificavam as infraestruturas como também as espacializações e localizações das maquinarias que, noutros desenhos técnicos aí existentes, eram representadas a partir de diferentes vistas que permitiam olhar a interioridade do mecanismo. Suspensos num estendal, enrolados em tubos de cartão, metidos entre as páginas no interior de pastas desorganizadas numa imensa estante, esses elementos tinham em comum um traçado linear que tende a projetar um modo de ver, de compreender, de identificar, de descrever, de ordenar espaços, de instruir gestos e operações.

Foi por intermédio do diálogo com essas diversas materialidades encontradas que tracei afinidades entre aqueles que são os princípios do desenho técnico desenvolvidos nessas superfícies, implicados com a interpretação do espaço, e aqueles que são os métodos lineares usados pela historiografia na seleção, organização e leitura do tempo, de uma realidade histórica. Essas aproximações, definidas inicialmente através de um ensaio escrito[1], deram origem ao filme-ensaio *MapaHistória* (2022), apresentado pela primeira vez na exposição individual *Da Imagem Ausente* (2022) realizada na RAMPA (Porto, PT)[2].

Essa obra fazia uma tentativa de compreensão dos mecanismos de operação da escrita da história relacionada ao itinerário algodoeiro, dos modos como ela se instaurou no imaginário e na cultura, fazendo-se reverberar na atualidade. Debruçava-se então na forma como o mapa elege, situa e elenca determinados locais usando um olho aéreo, totalizador e abstrato — com recurso à definição de linhas, pontos e manchas — e, por outro lado, nos modos como a história escolhe os eventos que considera fundacionais e originários, como os localiza temporalmente, atribuindo-lhes coerências por meio das suas gramáticas e superfícies de inscrição.

A história é apresentada nesse filme-ensaio como um plano, um mapa e um tecido que encobre, determina o visível e manipula os aspetos da verdade que devem, segundo seus redatores, persistir ao tempo. Na construção histórica, as personagens notáveis são fetichizadas como ícones e as suas ações beneméritas são celebradas. Nos arquivos e nos aparatos memoriais formados por monumentos, bustos e placas emanam posições ideológicas alinhadas ao fascismo, ao colonialismo e a um nacionalismo conservador.

A historiografia em causa, assente numa relação estreita com o poder institucional, político e privado, exerceu e continua a exercer a função definidora dos limites do discurso, do que deve tornar-se importante e acessível. Como tal, impõe um imaginário específico que recusa e ofusca incessantemente a existência de outras versões sobre os episódios do passado. Nesse processo, ela recusa um campo de possibilidades imaginativas e utópicas, mas também as violências que figuraram e figuram nos avessos da história.

A história monolítica e unidirecional associada ao itinerário algodoeiro é questionada em *MapaHistória* no sentido de nos colocar diante das segregações e exclusões que produziu e produz e que não permitem uma averiguação e uma representação das violências e dos abusos — perpetrados sobre humanos, sobre os territórios, o mundo animal e o vegetal. Essa violência de vária ordem, tendencialmente invisibilizada, que acompanhou e sustentou a circulação dessa *commodity* — desde o extrativismo do algodão ao ingresso nas fábricas do Vale do Ave —, apareceu e aparece na memória e nos discursos enquanto fatalidade inimputável e extemporânea, condição de um passado e tempo que já não é o nosso. Perante as políticas de representação que denuncia, *MapaHistória* reclama pela necessidade de reconhecimento e de imaginação das ausências na criação de narrativas, mapas e histórias alternativas.

De modo análogo ao referido filme-ensaio, cuja estrutura e base conceptual derivaram do diálogo com o material encontrado e da relação textual e imagética, também a obra *O Som do Enxame* (2025), desenvolvida no contexto da residência *Magic Carpets*[3] e apresentada no Convento dos Capuchos (Guima-

**1** A versão apresentada na segunda parte deste capítulo, que esteve na base e integrou a criação do filme-ensaio *MapaHistória* (2022), sofreu diversos cortes em relação à versão original, que era apenas escrita.

**2** A exposição debruçava-se na pesquisa que dá origem a esta investigação doutoral. Foi o primeiro momento com relevância na exposição do meu projeto. Teve a curadoria de Vera do Carmo e de Nuno de Campos e a particularidade de acontecer numa espécie de galpão existente num edifício de antiga propriedade de Delfim Ferreira — industrial proeminente da indústria do Vale do Ave —, onde teriam trabalhado diversos funcionários. https://www.rampa.pt/pt/event/da-imagem-ausente-ludgero-almeida/

**3** *Magic Carpets* é um projeto internacional da "Europa Criativa", uma plataforma que reúne 17 organizações culturais europeias com o objetivo de criar condições para a circulação de artistas em diferentes contextos internacionais, como forma de promover o seu trabalho e o desenvolvimento de obras que entrem em diálogo com as demandas específicas

rães, PT), tem como ponto de partida o encontro de uma colmeia numa ruína industrial. Essa colmeia, localizada no interior de um mecanismo de ventilação elevado aproximadamente a seis metros de altura, era acompanhada pelo movimento e gravitação do respetivo enxame.

O encontro com essa manifestação de vida reajustada às entradas e reentrâncias fornecidas pelos destroços ou, mais precisamente, a imagem — infelizmente não registada pelo olho da câmara[4] —, da integração imprevista entre o técnico, que servia de casulo protetivo, e o orgânico, representado pela colmeia e pelas abelhas que nela viviam, forneceu-me algumas metáforas embrionárias sobre as relações entre abelha, colmeia e mecanismo.

Foi, posteriormente, já no ano de 2025, no decorrer da residência já mencionada, que conheci Alexandre Moreira, ex-operário da Fábrica Coelima, em Pevidém, e ex-apicultor[5]. O seu relato e as suas memórias ligadas ao contexto do trabalho, assim como a sua adoração e fascínio pelo universo particular das abelhas, fizeram-me retomar a memória daquela colmeia na ruína, imiscuída entre os aparelhos e aparatos metálicos.

O encontro material e humano despoletou-me uma reflexão abrangente, também aqui inicialmente escrita e em forma de ensaio. O texto que resultou daí debruçou-se criticamente na utilização, no campo das ciências humanas, das metáforas da abelha e da colmeia e, simultaneamente, da metáfora da má-

dos contextos e comunidades locais. Ver: https://magiccarpets.eu/ A entidade responsável pelo projeto em Portugal foi a *Ideias Emergentes*. O tema desse ano era "Ciclos – Fluxos que se Renovam, uma Paisagem em Movimento", especialmente interessado na "riqueza e transformação contínua do território têxtil de Guimarães e do Vale do Ave". Ver: https://em.guimaraes.pt/cultura/geo_evento/ciclos-no-territorio-textil-de-guimaraes-e-vale-do-ave

**4** Quando me deparei com esta colmeia não levava comigo nenhum equipamento de registo. Além do mais, a localização da colmeia dificultava as captações imagéticas já que a mesma estava no interior de um mecanismo suspenso a vários metros. O que se via desde baixo era apenas uma minúscula saliência do favo e, sobretudo, os movimentos do enxame no seu entorno. Durante uma segunda visita à ruína fabril, feita após duas semanas, verifiquei que a colmeia se tinha desacoplado do mecanismo e havia tombado no chão, partindo-se em vários bocados. As abelhas tinham-se dispersado.

**5** Alexandre Moreira é atualmente reformado mas bastante ativo na região, especialmente no Concelho de Guimarães. Participa do *Teatro Coelima*, mas também de grupos de poesia e no *Outra Voz*, um coletivo de coro com relevância dirigido atualmente por Carlos A. Correia. Ver: https://associativismo.guimaraes.pt/associacao/1956/associacao-cultural-outra-voz/quem-somos). Vale a pena referir que Alexandre Moreira desenvolveu ludicamente a apicultura durante vários anos, porém, teve de interromper a atividade devido à sistemática matança e destruição provocada pela Vespa Velutina.




**Img. 2.** Um dos cartazes do filme-ensaio *MapaHistória* (2022) com design de Raquel Boavista. Imagem de fundo é relativa a mais uma radiografia de uma operária encontrada no posto médico de uma fábrica em ruínas.

quina, na interpretação das organizações sociais e na sustentação de estruturas de pensamento vinculadas às visões de progresso, desenvolvimento, trabalho e produtividade. Em *O Som do Enxame* esse texto é readaptado e entra em diálogo com planos realizados ao próprio Alexandre Moreira, planos microscópicos feitos a uma abelha morta e imagens fotográficas encontradas em revistas de divulgação têxtil retiradas do entulho das ruínas industriais. Nessa justaposição, são estabelecidas dialéticas entre o corpo operário da abelha e do humano, entre o zumbido do enxame e o ruído dos teares, entre a arquitetura do favo e da fábrica, entre o orgânico e o técnico.

Essas aproximações evidenciam como a abelha e a máquina serviram, ao longo da história, de paradigmas alegóricos capturados, por um lado, pelo biologismo e, por outro, pelo mecanicismo, para pensar o real, qualificar a sociedade humana e servir de modelos de organização política, epistemológica e moral. Nesse seguimento, o *Som do Enxame* coloca-nos diante da metáfora contemporânea do corpo híbrido, nem totalmente mecânico, nem totalmente biológico, acionado pela ciência, pela biotecnologia, pela indústria e pela política.

Esse corpo metamorfoseado, onde as fronteiras e os antagonismos são superados numa unificação pacífica e hibridista, consumada no ciborgue, é expressão de uma tecnofília que projeta a hipótese da superação das capacidades humanas e técnicas enquanto induz consequências drásticas, tanto socialmente quanto ecologicamente. Num mundo que, tal como refere Achille Mbembe (Mbembe, 2020/2021), se encontra em "combustão", no qual se asseveram lutas por *commodities* e se agudizam desigualdades de vária ordem, este escopo de enunciados contraditórios e a nova linguagem em operação — centradas num novo modelo baseado na crença numa diluição das barreiras entre o organismo vivo e a máquina —, encarnam na atualidade o funcionalismo, o produtivismo, as ideias de eficácia e eficiência do século XXI. Essa nova mentalidade que orbita em torno do poder do híbrido e das suas capacidades potencialmente ilimitadas vai ganhando prevalência nas transmutações tecnológicas, nas adesões à robotização e à inteligência artificial e começa cada vez mais a ter expressão no âmbito da indústria[6].

**6** Esta parte final do filme é especialmente baseada no pensamento de Achille Mbembe e no seu livro *Brutalismo* (2020/2021) no qual ele explora o conceito de brutalismo e como ele se baseia numa indistinção entre o vivo e as máquinas. O brutalismo, derivado das persistências das violências coloniais, raciais e ecológicas, manifesta-se nas lógicas contemporâneas do poder. Tal como referido pelo próprio autor, "Concretamente, o brutalismo caracteriza-se pelo estreito entrelaçamento de várias figuras da razão: razão económica e instrumental, razão electrónica e digital e razão neurológica e biológica. Baseia-se na profunda convicção de que o vivo e as máquinas deixaram de se distinguir. Em última instância, a matéria é a máquina dos nossos dias, o computador no seu mais amplo sentido, bem como o nervo, o cérebro e toda a realidade numinosa. É nela que reside a centelha do vivo. Doravante, os mundos da matéria, da máquina e da vida serão indestrinçáveis" (p. 25)



Em ambos os filmes-ensaio — o *MapaHistória* e o *Som do Enxame* — os enredos são suportados pela palavra falada através de uma entoação aparentemente objetiva, no primeiro caso, com voz-off minha, no segundo, com voz-off do próprio Alexandre Moreira. A palavra estabelece um forte vínculo com as imagens produzidas a partir dos múltiplos objetos e imagens encontradas. No caso de *MapaHistória* são: os mapas, os projetos e os desenhos técnicos já referenciados; mas também outros materiais tais como radiografias de trabalhadores que mostram doenças pulmonares provocadas pelo contacto sistemático com substâncias tóxicas e dedos quebrados devido a acidentes de trabalho; imagens fotográficas que, tendo sido descobertas debaixo do entulho da ruína, representam, quase mimeticamente, uma cena em que pessoas pisoteiam a destruição provocada por um incêndio na fábrica; ou, ainda, outras imagens, também elas maioritariamente achadas — ou excecionalmente trazidas de arquivos institucionais e privados —, que são envoltas por uma neblina branca que lembra o branco dos capulhos de algodão e remete, paralelamente, para as invisibilidades suscitadas pela história. No caso de O *Som do Enxame* são os vários planos microscópicos feitos a uma abelha morta convertidos num transe de nebulosas e de derivações lumínicas e as imagens oriundas de revistas de divulgação científica e publicitária recolhidas nas fábricas em ruína que enfatizam a máquina e a sua centralidade na motorização da indústria.

A prevalência da palavra aliada à imagem — esta última assumindo, tal como o texto, um caráter ensaístico, poético e, por vezes, onírico —, inscreve essas obras num extenso debate acerca da natureza, dos atributos e da potência crítica do filme-ensaio. Nele, o discurso e a visualidade atravessam-se mutuamente e sugerem fusões e composições. O filme-ensaio não se deixa circunscrever pelas categorias estanques, mas movimenta-se num território de liminaridade entre o documental e o ficcional, entre o objetivo e o subjetivo, entre o sensorial e o teórico. Essa condição intersticial e experimental, que reconhece o lugar da autoria, do enquadramento e da montagem, problematiza as convenções de representação realista e as ideias de um conhecimento objetivamente verdadeiro.

## Evasão do realismo: Filme-ensaio, representação e enigma

> A lei formal mais íntima do ensaio é a heresia. Através de violações da ortodoxia do pensamento, algo no objeto torna-se visível, o que é o objetivo secreto e objetivo da ortodoxia manter invisível. — Theodor Adorno[7]

O termo ensaio, tal como assinala Alberto García-Martínez no artigo *The Thinking Image. Towards a Definition of the Film-Essay* (2006), tem sido mobilizado de forma ampla e, por vezes, imprecisa. Como um *cajón de sastre* — uma gaveta de alfaiate — esse conceito pode ser aplicado para distinguir textos literários e produções cinematográficas heterogéneas, unificadas pela presença, às vezes ambígua, de certo grau de reflexão intelectual (p. 82). Essa utilização indiscriminada, como argumenta o autor, conduziu-nos para uma progressiva diluição dos contornos teóricos do termo (p. 77), em específico, quando utilizado no âmbito do cinema e da prática artística para designar um tipo de proposta teórica/visual: o filme-ensaio.

Nesses campos de produção, a amplitude do conceito de "filme-ensaio" dificulta uma recompilação e ontologia necessária para uma historicização suficientemente satisfatória. Aliado à incapacidade de delimitar com precisão os contornos do termo, por conta da variedade de propostas e formulações cinematográficas paradoxais que são nele incluídas, existe um desafio no mapeamento das produções gerado pelas invisibilidades derivadas das diminutas comercializações destas propostas artísticas ao longo do tempo, dos subfinanciamentos a que estiveram sujeitos os artistas e das exclusões e marginalizações das obras nos circuitos institucionais — cuja resistência a estes formatos foi pressentida em muitos espaços museológicos e galerísticos, pelo menos até finais do século XX.

Apesar de tudo, é possível determinar algumas influências decisivas para a emergência do filme-ensaio e muitos autores fizeram um esforço nesse empreendimento. As suas origens foram rastreadas e associadas não ao formato fílmico mas ao ensaio escrito que seria tributário, desde logo, dos textos sofísticos do séc. V a.C., a Górgias, a Dión Crisóstomo, a Cícero, a Séneca e a Plutarco (García-Martínez, p. 76). Contudo, é na modernidade, de modo mais concreto, fundamentalmente na figura de Michel de Montaigne (1533-1592),

**7** Do original: "The essay's innermost formal law is heresy. Through violations of the orthodoxy of thought, something in the object becomes visible which is orthodoxy's secret and objective aim to keep invisible." (Adorno, 1958/2017, p. 81)



**Img. 3.** Frame do filme-ensaio *O som do enxame* (2025). Imagem microscópica de abelha encontrada morta. Min. 2:53.

que aparentemente o filme-ensaio vai buscar as suas bases e a sua natureza ensaística. É através desse autor do renascimento francês que a modalidade literária do ensaio escrito se autonomiza efetivamente. Tal como observado por Nora M. Alter e Timothy Corrigan no livro *Essays on the Essay Film* (2017), Michel de Montaigne caracteriza-o por "sua natureza provisória e explorativa como tentativas que produzem visões de, comentários sobre, e julgamentos da sua memória vacilante, do amor, da amizade, das mentiras, de uma 'criança monstruosa' e de uma infinidade de outras questões comuns e incomuns, escolhidas quase ao acaso por uma mente que observa o mundo passando diante e através dela" (2017, p. 1)[8]. O termo ensaio difundiu-se pela Europa a partir do século XVII, passou a contemplar uma miríade de textos tendencialmente curtos e quase avulsos, qualificados por uma certa experimentação formal e provisoriedade. Ao mesmo tempo, de forma retroativa, passou a aplicar-se a obras que não haviam sido classificadas como tal. Do ponto de vista semântico, o vocábulo designaria, tal como referido por María Dolores Picazo (García-Martínez, 2006, p. 83), uma tentativa, prova ou teste, um exercício ou prelúdio, uma exposição ao perigo e ao risco.

Para Aldous Huxley que, em 1960, no contexto do prefácio da coleção dos seus ensaios vai fazer uma breve mas importante reflexão sobre o cariz do ensaio, essa forma literária tem uma natureza marcada por uma plasticidade difícil de delimitar. Para compreender a sua condição de variabilidade, propõe situá-la num campo estruturado por três polos de referência: num primeiro, encontrar-se-iam os ensaístas que cultivam a dimensão pessoal e autobiográfica, onde a escrita faz uma aproximação à memória individual, à experiência subjetiva e à reflexão íntima. Para tal, recorrem tendencialmente à anedota e à descrição; num segundo polo, observar-se-ia o ensaio orientado para a objetividade: o autor abdica de falar de si diretamente e concentra-se num objeto específico — seja literário, científico ou político —, desenvolvendo um exercício de análise crítica, de exposição rigorosa e de formulação de inferências gerais a partir de dados; já o terceiro polo corresponderia ao território do abstrato-universal, no qual alguns ensaístas operam quase exclusivamente com categorias conceituais e sistemas de pensamento, afastando-se tanto do relato pessoal como da observação factual que lhes deu origem (Huxley, 1960/2017, pp. 83-85).

Ao distinguir essas três modalidades, Aldous Huxley propõe uma tipologia do ensaio em que cada vertente carrega virtudes e limitações. O ensaio pessoal pode alcançar proximidade afetiva com o leitor, mas arrisca-se ao confinamento do subjetivismo; o ensaio objetivo apresenta clareza argumentativa e precisão crítica, mas pode perder em densidade estética; o ensaio abstrato-universal, por sua vez, pode atingir amplitudes filosóficas e especulativas, ao preço, contudo, de uma desmaterialização da experiência. A vitalidade do ensaio, portanto, reside precisamente nessa tensão dinâmica entre polos e na capacidade de cada autor se mover, com maior ou menor liberdade, dentro desse espaço de possibilidades (2017, p. 83 e 84). Tal como refere,

> Os ensaios mais ricamente satisfatórios são aqueles que exploram ao máximo não um, não dois, mas todos os três mundos em que é possível que o ensaio exista. Livre e sem esforço, o pensamento e o sentimento movem-se nessas obras de arte consumadas, para lá e para cá, entre os três polos do ensaio — do pessoal ao universal, do abstrato ao concreto, do dado objetivo à experiência interior (2017, p. 85, tradução minha)[9].

Essas dimensões do ensaio literário vamos encontrá-las na expansão do ensaio ao universo do cinema protagonizado, com maior expressão, na mesma década da escrita desse prefácio de Aldous Huxley. É certo que, antes disso, já se dava conta de variadíssimas investidas de formulação de ensaios visuais e havia um pressentimento de uma inclinação, identificada por exemplo por Hans Richter no seu texto de 1940 designado *A New Type of Documentary Film* (1940/2017), de produção de filmes-documentários com tipologias e interesses diferentes do documentário convencional — até então marcadamente literais e sem grandes espessuras críticas e poéticas. Porém, foi de facto pouco antes de 1960, mas sobretudo a partir dessa década, que estas criações audiovisuais

**8** Do original: "[…] their provisional and explorative nature as 'attempts', 'tries', or 'tests' that produce views of, comments on, and judgments of his faltering memory, love, friendship, lying, a 'monstrous childe', and a plethora of other common and uncommon questions picked almost haphazardly from a mind observing the world passing before and through it" (2017, p. 1).

**9** Do original: "The most richly satisfying essays are those which make the best not of one, not of two, but of all the three worlds in which it is possible for the essay to exist. Freely, effortlessly, thought and feeling move in these consummate works of art, hither and thither between the essay's three poles—from the personal to the universal, from the abstract back to the concrete, from the objective datum to the inner experience."

se cimentam, mesmo que os seus autores, a seu tempo, não as denominassem como tal.

Desde então, a partir de diferentes perspetivas e orientações de um extenso campo da produção cinematográfica e artística, foram produzidas obras diversas e seminais. A média-metragem *Nuit et Brouillard* (1956) de Alain Resnais, embora tenha sido categorizada como documentário, antecipa estratégias que podem ser atribuídas ao ensaio, nomeadamente quando recupera imagens do holocausto, as mistura com passagens das ruínas dos campos de concentração e lhes sobrepõe uma voz reflexiva/questionadora; as fundamentais obras de Chris Marker como: a *Lettre de Sibérie* (1958), interessada em criticar a "suposta objetividade das imagens documentais" (García-Martínez, 2006, p. 78) e em desenvolver uma narrativa reflexiva sobre a Sibéria. *Description of a Struggle* (1960), que examina as incongruências do Estado de Israel, os ideais por detrás dos movimentos *Kibbutz* e o trauma histórico e coletivo. *La Jetée* (1962), um filme experimental que utiliza a imagem estática e da narração para abordar, tal como o próprio narrador indica, "a história de um homem marcado por uma imagem de infância" e cuja memória é utilizada como corredor temporal para que o passado e o futuro intervenham no presente em colapso, marcado por uma guerra mundial. *Le Joli Mai* (1963), retrato de Paris após a guerra da Argélia, estruturado em entrevistas e reflexões sobre a vida urbana. *Le Mystère Koumiko* (1965), cujo narrador acompanha o encontro, as memórias e a história de uma jovem e a construção identitária e cultural do Japão. *Sans Soleil* (1983) que "propõe uma viagem física e emocional por diversas geografias e recordações coletivas" (2006, p. 78); as obras de Harun Farocki como *As you see* (1987), que investiga a pedagogia visual e as instruções mediáticas e *Images of the World and the Inscription of War* (1989), que reflete sobre imagens militares e científicas, os paradigmas da representação e as invisibilidades que inscrevem; de Peter Wollen e Laura Mulvey, os filmes-ensaio *Penthesilea* (1974), uma desconstrução do mito amazónico em articulação com teoria e performance e *Riddles of the Sphynx* (1977) que combina experimentação formal e a análise feminista da condição da mulher; e obras mais tardias e mais recentes como os filmes-ensaio *Otolith trilogy* (2003-2009), realizado pelo coletivo Otolith Group, que interroga a memória colonial, a ficção científica e os futuros possíveis do Sul Global; ou no caso da produção portuguesa, o filme-ensaio *Conakry* (2013) de Filipa César, com texto e performance de Grada Kilomba e Diana McCarty, que debate sobre as memórias coloniais, as histórias silenciadas e as resistências no contexto da Guiné-Bissau, entre outros.



O filme-ensaio caracterizou ao longo de todas essas décadas produções visuais relativamente distintas, mas que tinham em comum a conservação de uma forte componente de análise filosófica ou mesmo histórica e/ou sociológica, sem serem, no entanto, limitadas expressivamente pela rigidez do estudo intelectual e científico. Ao propor-se a uma abertura formal, capaz de combinar múltiplos elementos visuais, orais e musicais, ao submeter-se a uma montagem atravessada pela lente e pelos interesses subjetivos do autor, o filme-ensaio cria uma argumentação, que embora esteja sustentada em elementos materiais da realidade, tem o seu próprio método de organização do pensamento e de exposição (García-Martínez, 2006, p. 76). Definido em grande medida pelo questionamento, pelo uso da metáfora e do enigma, muitos desses filmes-ensaio e outros sugerem debates que, usualmente, orbitam o tema da representação, da visibilidade e da invisibilidade.

No texto de Laura Mulvey intitulado "Riddles as Essay Film" de 2016, também incluído da coletânea de ensaios de Nora M. Alter e Timothy Corrigan (2017), a professora, investigadora, crítica cinematográfica e cineasta, reconhecida em particular pelos filmes-ensaio *Penthesilea* (1974) e *Riddles of the Sphynx* (1977), feitos em colaboração com Peter Wollen e já acima referidos, faz uma interpretação das motivações que a guiaram na realização desse tipo de filmes desviando-se, neste caso, de preocupações subjetivas, de auto-expressão ou de um eu-confessional.

As obras *Penthesilea* (1974) e *Riddles of the Sphynx* (1977) indicam-nos, tal como é dito pela própria Laura Mulvey, a presença de múltiplas influências, de uma heterogeneidade de planos, de diferentes materiais e origens. Divididas em capítulos, as imagens reversam entre filmagens encontradas e cenas captadas diretamente para a câmara. Nessas secções, fazem referências diretas a outras expressões artísticas e a conceitos, dão ênfase à performance, ao som e à música na sua relação com a imagem — relação por vezes quase hipnótica —, e privilegiam o recurso da palavra, da linguagem e da voz (p. 317).

Essa abordagem que opta pela multiplicidade de meios é justificada por Laura Mulvey (2016/2017, p. 316) ao referir-se especialmente à obra já aqui referenciada *A New Type of Documentary Film* de 1940 de Hans Richter. Como refere esse autor,

> [...] o filme-ensaio, na sua tentativa de tornar visível o mundo invisível da imaginação, dos pensamentos e das ideias, pode recorrer a um reservatório incomparavelmente maior de meios expressivos do que o documentário puro. Como no filme-ensaio o cineasta não está limitado pela representação de fenômenos externos e pe-

> las restrições de sequências cronológicas, mas, ao contrário, precisa obter material de todos os lugares, o cineasta pode circular livremente no espaço e no tempo (Richter, 1940/2017, p. 91)[10]

Laura Mulvey e Peter Wollen desenvolveram assim uma prática coletiva a partir de diferentes referências que confluíam na construção do filme-ensaio como expressão de um posicionamento estético, teórico e político (Mulvey, 2016/2017, p. 320), evidenciado, em específico, na abordagem e na temática feminista.

Partindo de diferentes estéticas e princípios políticos, as suas propostas artísticas afastam-se, entretanto, de uma perspetiva exclusivamente teórica, na medida em que não reivindicam a bagagem de autoridade da teoria, mas apresentam-se precisamente como ensaios, disponíveis a ser atravessados pela "incerteza, incompletude e heterogeneidade" que o ensaio pressupõe (p. 314). Com a premissa de confrontar as premissas patriarcais internalizadas na linguagem e na cultura, o posicionamento de Laura Mulvey e Peter Wollen apela a uma estética questionadora das formas pelas quais as palavras e as imagens se criam e se expõem (p. 315).

Em *Riddles of the Sphynx* essa estética e esse questionamento proposto pela relação texto/imagem fazem-nos dirigir para o lugar do enigma. Esse enigma, que atravessa todo o filme, mais preocupado com as perguntas do que com as respostas, expressa-se de maneira eficaz e clarividente, desde logo, no título e nas primeiras palavras do filme, quando é dito pela narradora,

> Quando estávamos a planejar a seção central deste filme, sobre uma mãe e o seu filho, decidimos usar a voz da Esfinge como narradora imaginária, porque a Esfinge representa, não a voz da verdade, não uma voz de resposta, mas o seu oposto: uma voz questionadora, uma voz que faz um enigma. (Mulvey & Wollen, 1977, min. 00.01:14 – 00.01:30. Tradução minha)[11]

**10** Do original: "the essay film, in its attempt to make the invisible world of imagination, thoughts, and ideas visible, can draw from an incomparably larger reservoir of expressive means than can the pure documentary film. Since in the essay film the filmmaker is not bound by the depiction of external phenomena and the constraints of chronological sequences, but, on the contrary, has to enlist material from everywhere, the filmmaker can bounce around freely in space and time." (Richter, 1940/2017, p. 91)

**11** Do original: "When we were planning the central section of this film, about a mother and child, we decided to use the voice of the Sphinx as an imaginary narrator-because the Sphinx represents, not the voice of truth, not an answering voice, but its opposite: a questioning voice, a voice asking a riddle." (1940/2017, p. 91)

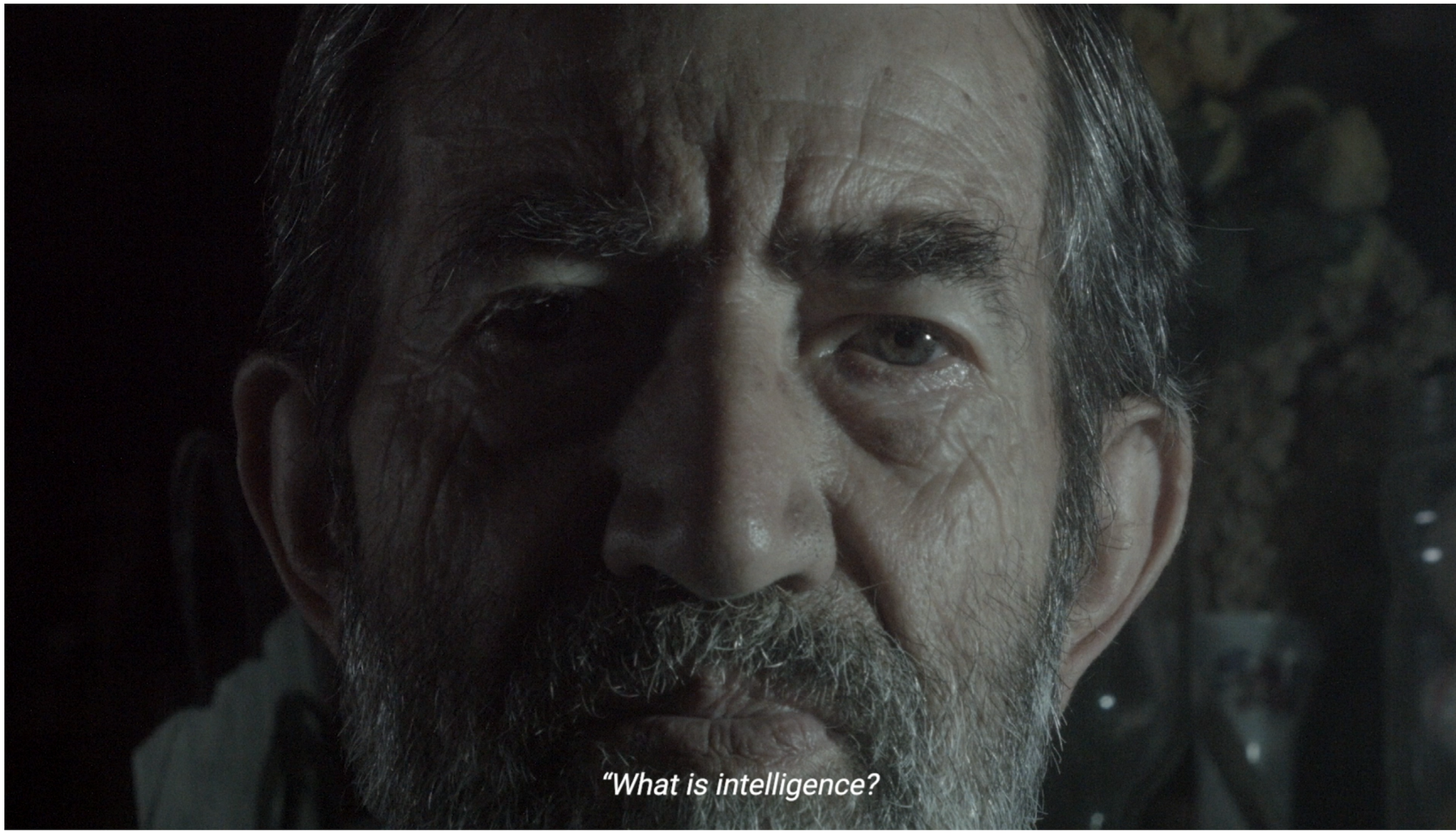


Segundo Laura Mulvey (Mulvey, 2016/2017), a "voz" da Esfinge envolve o jogo das palavras, do enigma e do disfarce. A Esfinge não está fora da linguagem, mas é capaz de proporcionar outro tipo de discursos, de entradas na "linguagem, no parentesco e na história", baseados em "núcleos simbólicos não patriarcais." Por conseguinte, para a autora, a linguagem regula e liberta, é algo "contra a qual devemos estar em guarda, cuja ajuda precisamos, mas cujas reivindicações devemos combater." (p. 319)

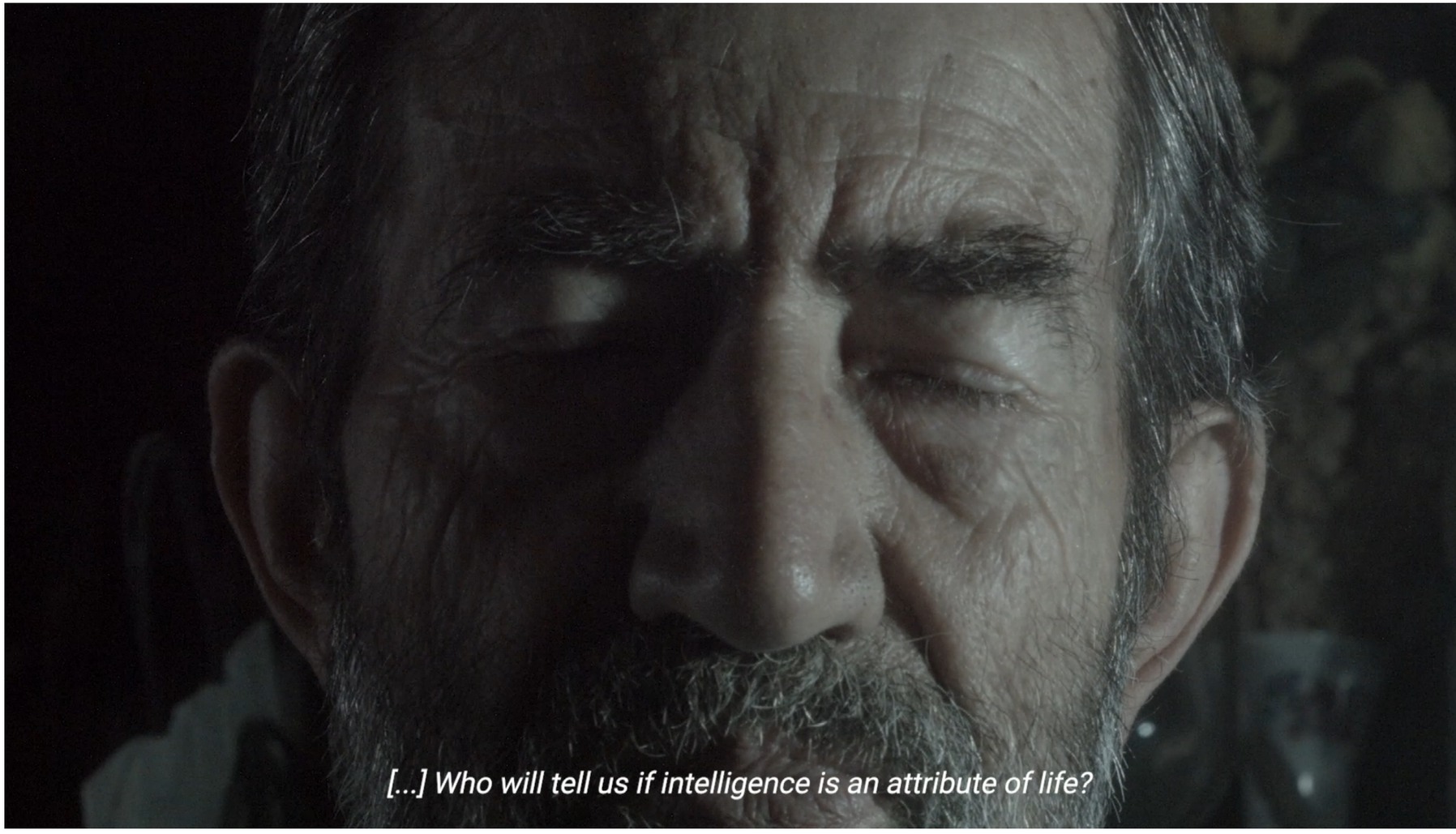
*MapaHistória* (2022) e *O Som do Enxame* (2025), apesar de serem obras substancialmente distintas das de Laura Mulvey e Peter Wollen em termos formais e temáticos, partilham desta natureza críptica. Em ambos os filmes-ensaio, a voz que estrutura a narrativa decide-se por um tom impessoal e revela uma densidade discursiva repleta de conceitos e teorizações que se propõem a pensar determinados tópicos — como os métodos historiográficos ou correntes de pensamento como o biologismo ou o mecanicismo. Não obstante, esse discurso não é totalizador nem conclusivo, mas mantém um certo espaço interpretativo em aberto que recusa o enclausuramento de sentidos, já que é também marcado por ambiguidades e aporias. A voz, que interceta questões de uma ampla interdisciplinaridade e diferentes domínios do saber, não tem a pretensão de obrigar a uma leitura unívoca, mas antes sustentar o ensaio como forma de pensamento em processo, que revela a dúvida, o questionamento como método, e o enigma como estratégia de resistência ao didatismo.

No caso de *MapaHistória*, somos movidos em múltiplas direções — pela oralidade e pelas imagens que transcorrem em *travellings* contínuos — não com o intuito de chegar a um lugar narrativo, a um clímax, onde se pudesse oferecer respostas definitivas sobre um determinado assunto. Pelo contrário, é na sequencialidade do filme que nos deparamos com uma constelação de interrogações permanentes que, ao invés de encerrar as interpretações, as reabrem de certo modo, possibilitando, ao espetador, o desdobramento das perguntas suscitadas.

A questão fundamental desse filme-ensaio envolve a problemática da representação ou, mais especificamente, os métodos discricionários utilizados pela história e a forma através da qual seria viável abordar e materializar criticamente a violência, as narrativas e as imagens obliteradas pela aplicação desse método. Uma tentativa de "resposta" a esta problemática só é fornecida ao reconhecer a incompletude, as limitações e as impossibilidades inerentes a qualquer




**Img. 4.** Frame do filme-ensaio *O som do enxame* (2025). Cena gravada com Alexandre Moreira. Min. 1:13.




**Img. 5.** Frame do filme-ensaio *O som do enxame* (2025). Cena gravada com Alexandre Moreira Min. 1:30.

tentativa de representação total daquilo que, sob quase todas as formas, tendeu ao desaparecimento nos arquivos, no espaço público e no discurso. Ao invés de um caminho pragmático ou transparente, esse filme-ensaio dá um desfecho indefinido, reafirmado quando são suscitadas novas perguntas[12] no mesmo instante em que planos do Rio Vizela e do Rio Ave surgem repletos de um nevoeiro que impede uma legibilidade total da imagem. Essas perguntas complexificam o problema da imagem, do representado e do não representado e, paralelamente, interpelam quem representa, o que representa e como representa.

Em *O Som do Enxame*, de igual maneira, as questões abrangentes colocadas de início — "O que é a inteligência?" ou "O que é a vida?" — prolongam-se ao longo do filme como ecos que reverberam ao longo de um debate em torno da captura do humano e da vida pelo biologismo, pelo mecanicismo e, mais recentemente, pela noção de híbrido. A crítica dirigida ao modo como essa captura se realizou e continua a realizar procura delinear os contornos de um problema fraturante, associado ao recrudescimento da predação e do extrativismo humano e material, sintomas de uma lógica de "combustão" (Mbembe, 2020/2021) e de exaustão das capacidades de sobrevivência.

Também aqui, contudo, não se oferece mais do que uma hipótese. O narrador, Alexandre Moreira, após referir-se à metáfora do híbrido, à tendência de conversão, mutação e apropriação do orgânico, bem como à rutura dos limites entre o mundo material e o mundo da máquina, ressurge em cena na sua oficina — espaço do pensar, do fazer e da criação — para enunciar: "Talvez seja preciso, então, reaprender a escutar, na vida, àquilo que resiste a essa captura." (Almeida, 2025, Min. 00.10:19 – 00.10:28). Essa frase, que encerra a sequência, emerge como ponto de inflexão a partir do qual se torna possível tanto esperançar quanto especular sobre uma futuridade — não como ato de fé próprio de um positivismo ingénuo e alienante, mas como exortação de um futuro, apesar de tudo, ainda em aberto, suscetível de ser transformado no seu horizonte fatalista, niilista e paralisante. Reaprender a escutar aquilo que resiste à captura é, assim, um trabalho simultâneo de suspensão e de ação, orientado pela insistente interrogação: "Como?".

**12** Elas são: "Como pensar o vazio evitando preenchê-lo ilimitadamente, escapando do desejo de transformar cada gradação, cada camada e cada detalhe numa informação útil, num megabite de um *MapaHistória* cada vez mais virtual?; Como nos podemos contrapor às disposições e regimes do olho imperial que tudo quer ver, que tudo quer possuir, evitando resvalar para a colonização de todos os espaços e discursos?; Como pensar a ausência como ponto de partida para uma abordagem sobre a história?" (Almeida, 2022, Min. 00.27:38 – 00.28:28)



O caráter interrogativo desses dois filmes-ensaio está em consonância com uma busca crítica das estruturas dominantes de representação. Constitui-se como expressão de uma conceção do filme, não enquanto forma de tradução do mundo e do real, mas enquanto prática de problematização da própria noção de "verdade". Tal dimensão questionadora é, ademais, intensificada pela natureza das imagens selecionadas que não se propõem somente a corporificar o pensamento e a oralidade, como também, reciprocamente, a exercer sobre eles um movimento de influência que reconduzem as significações da palavra, as expandem ou limitam, e reforçam o pensamento por imagens já, indiscutivelmente, preexistente na imaginação da linguagem. As imagens não são meras ilustrações do discurso, elas instauram uma visualidade e especificidade própria. Por outro lado, elas não são completamente autonomizadas da palavra, articulam-se com elas, estabelecem uma dialogia e uma co-implicação na qual a enunciação verbal/visual se realiza.

O abstracionismo, a deformação, o encobrimento, os jogos lumínicos, os movimentos e as variações temporais das imagens, o modo como elas emergem como fragmentos de pensamento que aparecem e desaparecem cooperam com as variações e os ritmos da palavra e inscrevem a sequência fílmica, ainda mais, no domínio do ensaístico. A polidez da imagem, associada a um pretenso realismo, é nesses filmes-ensaio sistematicamente contrariada pela explicitação e pela afirmação de uma intervenção consciente sobre a própria imagem, sujeitando-a a uma perda inexorável que inviabiliza qualquer fixação total e definitiva.

A reflexão da cineasta e teórica Trinh T. Minh-ha sobre a teoria cinematográfica e, em especial, sobre o formato documental, abordada no capítulo "Totalizing Quest of Meaning"[13] existente no livro *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics* (1991), fornece um excelente ponto de ancoragem para entender a crítica dirigida à compartimentalização das noções de "verdade" e de "significado" que são determinantes para a validação e catalogação do objeto fílmico como documentário. Para ela, o documentário é problemático — chega mesmo a afirmar que o documentário não existe (p. 29) —, nomeadamente quando se apresenta como expressão de propósitos realistas e se propõe a lidar com "pessoas reais e problemas reais do mundo real" e atribuir à observação um valor qualificado pela sua capacidade de "capturar a realidade em movimento, 'sem interferência material, sem intermediários'" (p. 33).

**13** Este capítulo terá sido apresentado inicialmente como versão mais reduzida com o título "Documentary Is/Not a Name" (1990) na revista October nº 52, pp. 76-98.

Segundo diz,

> O mundo real: tão real que o Real se torna o único referente básico — puro, concreto, fixo, visível, onipresente. O resultado é a elaboração de toda uma estética da objetividade e o desenvolvimento de tecnologias abrangentes de verdade, capazes de promover o que é certo e o que é errado no mundo e, por extensão, o que é "honesto" e o que é "manipulador" no documentário. Isso envolve uma busca extensiva e incansável pelo naturalismo em todos os elementos da tecnologia cinematográfica. (1991, p. 33, tradução minha)[14]

Desse ponto de vista, a inevitável subjetividade do/a cineasta, mesmo quando reconhecida, preserva a crença numa realidade externa que pode ser capturada pelo olho da câmara (p. 38). O cinema como verdade[15] omite e dissimula a moldura do quadro que produz e que o produz. Mas enquanto o faz e reforça a ideia de que o documentário pode transportar diretamente uma realidade externa ao espetador, um objeto imaculado ao sujeito, a sua existência depende de uma verdade documental que é dramatizada e encenada para ser tornada credível e convincente (p. 35).

Nesses casos, a confiança na imagem e no som transforma ambos em evidências dependentes da clareza e de uma representação sem ruídos, sem deturpações de qualquer ordem. A distinção do bom ou do mau documentário seria marcada então pela capacidade de apreensibilidade do real, por técnicas consideradas legítimas ou não e pelos limites do manipulável: quanto menos intervenção na imagem verdadeira, melhor (p. 35). Quanto mais explícita, por outro lado, a intervenção — o enquadramento, a manipulação da pós-produção, a montagem propriamente dita —, menos qualificada seria essa imagem, no fundo, menos verdadeira, menos real.

Trinh T. Minh-ha contrapõe-se a essa pedagogia da verdade e a esses critérios de avaliação endossados, especialmente, por um tipo de representação cinematográfica consagrada como ideal de transparência do social. Considera, portanto, que o excesso de pretensão realista não leva em conta as condições de produção da representação — as mediações técnicas, formais e conceptuais — e tampouco os critérios que definem as categorias e divisão dos géneros do cinema que preambulam entre o "fato" e a "ficção". Nesse sentido, irá referir que

> Um documentário ciente de seu próprio artifício é aquele que permanece sensível ao fluxo entre fato e ficção. Ele não trabalha para ocultar ou excluir o que é normalizado como "não factual", pois compreende a dependência mútua do realismo e da "artificialidade" no processo de produção cinematográfica. Reconhece a necessidade de compor (sobre) a vida ao vivê-la ou fazê-la. O documentário reduzido a um mero veículo de fatos pode ser usado para defender uma causa, mas não a constitui em si; daí a perpetuação do sistema bipartido de divisão na lógica conteúdo versus forma. (1991, p. 41, tradução minha)[16]

É, portanto, a mediação que permite a eleição e o enquadramento de certos aspetos da realidade, que elege e convoca materiais com que trabalhar e valoriza ou desprivilegia algumas das suas propriedades, que define os caminhos narrativos tendo de antemão uma singularidade de pensamento. Não se pode, por isso, falar de neutralidade autoral, pois a autoria atravessa todos os aspetos da produção cinematográfica, desde a escolha das técnicas de registo — tais como a lente microscópica utilizada em *O Som do Enxame* —, aos métodos da monta-

**14** Do original: "The real world: so real that the Real becomes the one basic referent-pure, concrete, fixed, visible, all-loa-visible. The result is the elaboration of a whole aesthetic of objectivity and the development of comprehensive technologies of truth capable of promoting what is right and what is wrong in the world. and by extension, what is "honest" and what is " manipulative" in documentary. This involves an extensive and relentless pursuit of naturalism across all the elements of cinematic technology." (p. 33)

**15** Ver o termo "*Cinéma Vérité*" de Dziga Vertov. Esse conceito, que passou a utilizar na década de 1920, designaria o tipo de cinema cuja abordagem documental procurava captar a "verdade" do real, sem intermediações da ficção e da encenação. Através da câmara de filmar — instrumento de observação e captação — Dziga Vertov desenvolveu o projeto *Kino-Pravda* ("Cinema-Verdade" ou "Câmara-Verdade"), uma série de filmes e um princípio estético que defendia a observação direta do quotidiano, a capacidade da câmara revelar dimensões invisíveis da realidade e a montagem como forma de encadear cinematograficamente essa verdade retida na película.

**16** Do original: "A documentary aware of its own artifice is one that remains sensitive to the flow between fact and fiction. It does not work to conceal or exclude what is normalized as " non-factual," for it understands the mutual dependence of realism and " artificiality" in the process of filmmaking. It recognizes the necessity of composing (on) life in living it or making it. Documentary reduced to a mere vehicle of facts may be used to advocate a cause, but it does not constitute one in itself; hence the perpetuation of the bipartite system of division in the content-versus form rationale."

gem, capazes de aproximar e afastar significados, de intervir numa delimitação temporal e espacial, no que é mostrado ou dito e, por sua vez, não dito.

Essa mediação é, além disso, evidenciada nas minhas obras quando atribuo uma função operativa à metáfora. O texto e a imagem recorrem-lhe frequentemente para estabelecer uma dialética, mobilizar e associar sentidos — como acontece nas relações mapa e história; entre os corpos abelha, humano e máquina; ou entre o capulho de algodão e o nevoeiro, etc. Essa figura retórica, instrumento semântico e epistemológico, promove um pensamento por meio de associações visuais e conceptuais e permite a negociação e a tangência de significados nem sempre óbvios. Ela contribui, desse modo, para a afirmação de uma linguagem e de uma visualidade especulativa que recusa a literalidade absoluta, a pretensão de uma "verdade" documentarista e a racionalidade universalizante, sem, contudo, se apresentar como detentora de uma verdade subjetiva concebida como verdade alternativa.

O reconhecimento das ferramentas técnicas, metodológicas, formais e conceptuais, no fundo, dos múltiplos e sucessivos gestos de construção fílmica, não deve, no entanto, tornar-se prova imediata e inequívoca da falsidade de nenhuma imagem, som ou palavra. Toda a composição cinematográfica interfere intencionalmente, modifica e manipula, o que não significa que se desvincule ou que diminua a sua relação e aderência ao real. Esse real é que é continuamente mediado, e é dessa forma também mediada que o autor também o acede, o aciona e experimenta.

São essas diferentes mediações, consumadas em *MapaHistória* e em *O Som do Enxame*, que explicitam em grande medida algumas das complexidades da representação, simultaneamente evocada nas obras enquanto tema e questão formal. As explicitações desses meios confirmam a ideia de que toda crítica à representação, a uma linguagem, a um determinado regime visual, só pode ser formada na aceitação e manifestação de outras linguagens e visualidades que, ainda que necessitem recorrer a representações que contestam, apropriam-se delas e fabricam com elas outros caminhos narrativos. É na invenção dessa linguagem própria que, possivelmente, se abre uma fissura, na forma de uma charada, que permite percecionar algumas das cumplicidades entre uma ordem discursiva e um poder simultaneamente instituído e instituidor.



# Bibliografia

Adorno. (1958/2017). "The essay as a form". In Nora Alter & Timothy. Corrigan (Eds.), *Essays on the Essay Film*. Columbia University Press.

García-Martínez, Alberto. (2006). "The thinking image: Towards a definition of the film-essay". In *Comunicación y Sociedad*, 19(2), pp. 75-105.

Hans Richter (1940/2017). "A New Type of Documentary Film". In Nora Alter & Timothy. Corrigan (Eds.), *Essays on the Essay Film*, pp. 89–92. Columbia University Press.

Huxley, Aldous (1960/2017) "Preface to the collected essays of Aldous Huxley". In Nora Alter & Timothy. Corrigan (Eds.), *Essays on the Essay Film*, pp. 83–88. Columbia University Press.

Mbembe, Achile (2020/2021). *Brutalismo*. Lisboa: Edições Antígona.

Minh-ha, Trinh (1991) *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. London: Routledge.

Mulvey, Laura. (2016/2017). "Riddles as essay film". In Nora Alter & Timothy. Corrigan (Eds.), *Essays on the Essay Film*, pp. 314–322. Columbia University Press.

CAPÍTULO IV

# ENSAIO VISUAL

MAPAHISTÓRIA
(2022)

Olhámos alguns mapas correspondentes aos 91 quilómetros da Bacia Hidrográfica do Vale do Ave, localizada a noroeste de Portugal. Linhas, pontos, intersecções e códigos identificam e delimitam neles preenchimentos referentes a centros e conglomerações urbanas, edificados habitacionais e/ou industriais, cheios e vazios aparentes, centros e periferias, densidades mais ou menos dispersas e intermitentes. Certos traçados correspondem aos rios Ave e Vizela, outros, aos trilhos de comboio, a emaranhados de estradas, cruzamentos, praças, acidentes geográficos e monumentos históricos.

Os mapas facilitam-nos um certo entendimento de um espaço através da determinação num plano dos pontos de referência, permitindo prever, projetar, pensar em estratégias de deslocação num território. Nenhum mapa tem uma primazia absoluta sobre o modo como os interpretamos. Podemos ressignificá-los. Apesar de tudo, eles não são um instrumento neutro, concebem-se pelo conjunto das ordenações conscientes que inferem na sua composição e naquilo que registam.

O mapa é indissociável de uma especialidade de saber e de poder que visa administrar, instruir o movimento, regular os espaços e consequentemente os corpos. Aos mapas somam-se agora as visões de satélite, as panorâmicas e as imagens feitas a todo o instante e das mais variadas perspetivas terrenas.

Registam-se, catalogam-se e acumulam-se todas as nuances do real, ao ponto de um realismo exacerbado, uma representação escrupulosa, levada ao limite, que transforma o mapa no próprio mundo que descreve.

Estas novas tecnologias da visão destinadas a colmatar as insuficiências esquemáticas dos mapas apetrecham o olhar único, colocado no centro e no alto, com vistas parciais que levam ao extremo o sentido fundante do próprio mapa: o de apreender, consumir, devorar e dominar os espaços e os tempos com precisões cada vez mais aperfeiçoadas.

Ao delimitar uma superfície de visibilidade, um espaço para a enunciação que visa, não a compreensão de um terreno físico – como o mapa – mas dos acontecimentos, a história fixa pontos ou linhas de referencialidade articuladas entre si, que de forma figurada, poderiam corresponder a localidades, centros urbanos, rios, habitações ou praças no interior de um mapa.

Alocados lado a lado ou de forma dispersa, os diferentes acontecimentos aí inscritos enquanto desenho, teia de enunciados identificados pelo historiador, imprimem uma paisagem histórica fabricada e selecionada no decorrer do tempo, à qual é dada uma coesão e uma coerência. Por vezes, essas demarcações



**Img. a.** Frame de *MapaHistória* (2022). Edição feita a partir de imagem de uma revista de publicidade têxtil encontrada numa ruína industrial. Min. 21:00.

agregam-se em manchas que nos criam a sensação de uma unidade separada das outras, correspondendo aos recortes e temporalidades distintas da história.

Cada zona é ocupada por épocas que nunca se sobrepõem ou invadem as outras, mas definem com elas efeitos de sucessão, causalidade, continuidade e progressão. Elas montam um discurso, a partir do qual se acede a uma origem, a uma identidade e a uma veracidade.

No *MapaHistória* do Vale do Ave a emergência e consequente falência e reinvenção da indústria têxtil algodoeira são um subtema numa história da região e do império nacional. Esta história constitui uma configuração densa, um emaranhado de marcos articulados, onde residem os acontecimentos extraordinários que solidificam um sentido para uma narrativa tornada hegemónica e unidirecional.

As primeiras fábricas de grandes dimensões construídas nas margens dos rios Ave e Vizela são erigidas a partir do deslocamento da indústria têxtil portuense para a região, que encontra aqui a geografia privilegiada para o crescimento desenfreado das fábricas, para o escoamento das tintas e a oportunidade de cooptar, de modo barato e sem grandes reivindicações, a mão-de-obra conhecedora secular dos processos de tecelagem. Essas grandes catedrais do progresso instalam as maquinarias pesadas para o processamento, tecelagem, tinturaria e confeção de tecidos de algodão onde empregam uma grande massa de gente.

Financiamentos de capitais privados e públicos, nacionais e internacionais, aliados ao desejo do autoabastecimento, proteção e dependência comercial relativamente a países como o Brasil e Estados Unidos incentivaram, a partir de 1932, a concretização de um modelo altamente extrativista associado à *commodity* do algodão, no quadro das políticas e finanças estratégicas do poder ditatorial português para Angola e Moçambique. Regido pelos colonos portugueses, plantios extensíssimos em Lourenço Marques, Cabo Delgado, Nyassa, Manica e Sofala, passam a predominar nas paisagens do chamado "ultramar", onde eram colocados, num sistema surpreendentemente racista e escravocrata, os nativos da região, que deviam cultivar e colher as toneladas diárias de algodão.

No Portugal continental, o salazarismo instaurava um discurso de transformação, modernização e progresso que apelava à "grandeza da nação", à "salvação", ao "sacrifício" e a um "destino" único que retomava a "ligação às grandes sagas mitológicas". O Estado Novo incorporava no próprio nome a ideia de "renascença" e "regeneração" que implicavam uma "retórica da verdade" e, consequentemente, uma "retórica da invisibilidade". Nesse discurso, a narrativa da dádiva enverga o léxico colonial. Enquanto encobertava a opressão a que




**Img. b.** Frame de *MapaHistória* (2022). Edição feita a partir de pedaço de uma vista aérea de uma das fábricas. Imagem encontrada numa ruína industrial. Min. 06:10.




**Img. c.** Frame de *MapaHistória* (2022). Edição feita a partir de mapa encontrado numa ruína industrial. Min. 02:40.

estavam sujeitos os cultivadores de algodão, sugeria que os mesmos haveriam de se beneficiar, ainda que por arrasto, do extrativismo, das técnicas agrícolas e de uma cultura "superior".

Ao mesmo tempo, a euforia do progresso recriava no imaginário dos operários do Vale do Ave a aspiração a modos de vida mais modernos e libertos da agricultura, quando na realidade intensificava em muitos casos a miséria generalizada e a desigualdade. Famílias inteiras passam a depender das demandas e dos fluxos da indústria, das oscilações dos preços do algodão, da sua abundância ou escassez.

O *MapaHistória* é definido desde então, numa recusa de um outro tornado oculto. Protege-se por um distanciamento que faz com que a violência dos corpos não se escreva nas páginas da história, a não ser através das faltas, das sombras, dos vazios.

Paradoxalmente, sobrevive com nitidez uma verdade nacional, um sentido designado, expresso nos livros, nos estudos monográficos, nos múltiplos elementos arquitetónicos, nas estatuetas alocadas nas praças e nas medalhas. As elites governantes exercem a sua dominação e a sua superioridade por meio da ostentação, de símbolos, insígnias e cerimónias públicas de reverência ou homenagem. Cada vila ou cidade tem a sua efígie, o seu ídolo — uma réplica quase exata dos outros. A estátua do Cardeal Cerejeira, apoiante irrevogável do regime salazarista, mantém a sua presença em Lousado. Em Gavião, um padrão de homenagem a ele dedicado havia sido retirado com a Revolução de 25 de abril de 1974, mas retorna em 2019, 45 anos depois, sob o lema de devolver "à população 'um marco identitário e histórico'". Em cada rotunda, praça ou jardim público, existe uma estátua ao industrial da terra, ao Narciso, ao Abílio Batateiro, ao Augusto Correia... As faces deles, máscaras mortuárias, figuras de cera implacáveis e impositivamente cravadas aí, sujeitam os transeuntes. Celebram e repetem "ritualisticamente" a imagem do heroificado. O poder instaura-se através da capacidade de conversão numa imagem visível, numa omnipresença icónica.

Os arquivos espalhados na região participam desta encenação. Entre as documentações, os espólios e coleções públicas e privadas, é possível reconhecer a concentração, organização e preservação de dados objetos e imagens sacralizadas e qualificadas por um *status* material, cultural e social que aspiram a tornar-se dizíveis na formulação de uma narrativa particular. Esses objetos e imagens foram salvos temporariamente do desgaste, sobrevivem, são priorizados, efetivam-se como testemunhos de uma existência digna, participam

como axiomas históricos da mitologia nacional e do princípio ecuménico de civilização. O arquivo é um espaço de discriminação, de julgamento e seleção que define o "arquivável" e o "inarquivável" a partir dos códigos, dos regulamentos, dos processos, do poder e autoridade que emana.

Algumas imagens das fábricas do Vale do Ave existentes nos arquivos públicos apresentam o interior de um extenso espaço desabitado e assético que se prolonga quase indefinidamente num corredor cercado de máquinas de tecelagem. Elas servem como demonstração do progresso tecnológico e da magnitude da indústria, são um selo de qualidade, de perfeição e eficácia. Podemos rapidamente concluir o que nelas falta: os corpos distribuídos nos seus postos de trabalho, mulheres de um lado, homens de outro, o barulho infernal e ensurdecedor, o pó criando uma massa tóxica e intolerável. Quando nelas se fazem representar os trabalhadores e as trabalhadoras, inserem-se numa cenografia criteriosamente desenhada, na qual participam como manequins, com roupas de domingo, numa inversão espetacular do real, onde não se confessam as violências do patronato e dos superiores, o controlo extensivo sobre a circulação dos corpos, as horas de trabalho estonteantes e o ritmo galopante e repetido de gestos, os abusos sexuais, o trabalho infantil, os salários de fome. Não se representa a clandestinidade, as resistências, as contestações, as mais pequenas palavras que um proletário que queima a sua máquina e o seu local de trabalho poderia dizer, não fosse ele um ruído insignificante no esplendor da história.

O arquivo não representa inteiramente as pessoas comuns. Evoca delas pequenos episódios cristalizados e estanques, arrebatados da vida quotidiana, queixas e lamentos inauditos para fazer eclodir pequenos nexos à sua organização. Umas vezes, são chamados a depor diante dos grandes eventos, das revoltas, das crises, das greves, para logo se eclipsarem da representação, numa imagem muda e anónima, somente concebível pela ausência e por meros fragmentos que escapam irremediavelmente da compreensão. O arquivo, tal como o mapa e como a história, produz lapsos. Aquilo que ilumina ofusca e oculta o que se dá nos bastidores, o que se abstrai da observação direta do poder.

O presente assenta os seus alicerces sobre este passado e em grande medida replica-o, atualiza-o, prolonga-o. As diferentes crises e colapsos que aconteceram desde então e que pareciam definitivos, não puseram fim, nem à indústria, nem aos valores, nem aos modos de escrita hegemónicos da história. Há uma imanência. Algo que se repete em cada presente, que deriva de como a história se congela e se desdobra em todos os presentes anteriores.



No *MapaHistória* em constante ampliação formam-se novos, mas velhos agrupamento de linhas, pontos e traçados, impondo-se com isso novos, mas velhos, tipos de exclusões e uma permanente incompletude.

Ao mesmo tempo em que produz o visível em detrimento da falta, o *MapaHistória* aspira à colmatação das suas lacunas. É seu desejo dominar e mapear a totalidade do real. Alastra-se por isso às periferias, numa ânsia de preencher as ausências que produz. O desenhador procura registar os relatos dos operários e operárias, entrevista-os, torna-os objetos de estudo, engessa-os em vitrinas, desnuda-os, deixa-os imóveis. Coleciona deles autobiografias, lembranças, memórias e relatos identitários, vasculha arquivos pessoais, retira do vivente uma qualquer essência, algo que mostrar, algo com que preencher o grande mapa da história. O subalterno transforma-se progressivamente no reduto final da verdade e da vida não redigida, centros de visão a partir dos quais o desenhador pode aceder ao derradeiro evento e ao real. Transformados em ícones da verdade, as suas vidas são mapeadas, tornam-se recursos para a reconstituição exata do passado e para a elaboração de um relato completo que supostamente não deixará quaisquer lapsos, será lembrança plena. A vida fica assim capturada para a eternidade na base de dados infinita. Porém, sobre esta visão positivista, redentora e messiânica da história, tendente à acumulação de detalhes e precisões, paira inevitavelmente uma impossibilidade — é que o real não está presente na alternação de pontos de vista, do mesmo modo que o mapa não é mais ou menos realista quanto mais ou menos saturado de imagens se apresentar.

O que se recorda define-se pelo que se esquece, pelo que o esquecimento não é necessariamente o negativo de um positivo, mas a força que delimita a visibilidade, que lhe dá o limiar. O esquecimento é um processo necessário, primordial e incontornável. Como pensar o vazio evitando preenchê-lo ilimitadamente, escapando do desejo de transformar cada gradação, cada camada e cada detalhe numa informação útil, num *megabyte* de um *MapaHistória* cada vez mais virtual? Como se contrapor às disposições e regimes do olho imperial, que tudo quer ver, que tudo quer possuir, evitando resvalar na colonização de todos os espaços e discursos? Como pensar a ausência como ponto de partida de uma abordagem sobre a história?

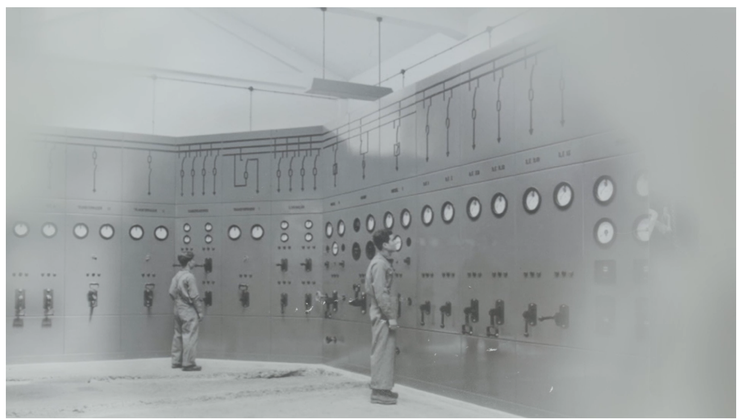




**Img. d e e.** Frames de *MapaHistória* (2022). Planos de esculturas existentes no Vale do Ave. As figuras representadas na estatuária são Albano Coelho Lima e Narciso Ferreira. Min. 14:30 e min. 13:40.









**Img. f, g, h e i.** Frames de *MapaHistória* (2022). Editadas a partir de imagens de arquivo adulteradas por meio de distorções geradas na lente. Min. 19:20, min. 19:30, min. 19:00 e min. 17:20.

**Img. j.** Frame de *MapaHistória* (2022). Editada a partir de imagem encontrada em ruína industrial adulterada através de distorções geradas na lente. Min. 21:20.







**Img. k e l.** Frames de *MapaHistória* (2022). Paisagem de nevoeiro em Riba de Ave. Min. 26:55 e 27:00.

O SOM
DO ENXAME
(2025)

> O que é a inteligência? Mais valia perguntar: o que é a vida? Questão tão insolúvel como a outra, mas talvez mais correta do ponto de vista da lógica, pois quem nos dirá se a inteligência é um atributo da vida, e se não são ambas um clarão da mesma energia imanente esparzida na criação?
> — autor desconhecido, introdução ao livro de Mæterlinck, 1901/1999

Penso na forma como as abelhas serviram de metáfora para as sociedades humanas. Na alegoria clássica, as almas dos homens sóbrios, dotados de virtude e temperança, seriam recompensadas com a reencarnação sob a forma de abelhas, criaturas associadas à pureza, ao trabalho diligente e à harmonia coletiva. Na Idade Média, a estrutura funcional da colmeia foi erigida como símbolo por excelência da vida monástica, sendo a abelha elevada a emblema da disciplina espiritual e da renúncia individual. A abelha passou a encarnar, no imaginário ocidental, um conjunto de valores considerados nobres: a ética do labor, a organização racional do tempo e do espaço, a submissão consciente aos desígnios da comunidade e uma espiritualidade orientada pelo esforço e pela produtividade. O mel, por sua vez, tornou-se arquétipo do fruto desse *ethos* – condensação simbólica de doçura, sacrifício e elevação. Ele representou tanto a recompensa material do trabalho como a sua transfiguração e elevação espiritual: o néctar convertido em ouro líquido, substância sagrada que une o esforço da terra à promessa do céu.

O humano foi capturado pelo biologismo, por uma leitura do social e do cultural através das lentes redutoras do modelo biológico. A metáfora da colmeia serviu como elogio das virtudes comunitárias e, ao mesmo tempo, hierárquicas, ao clamor da ordem, da disciplina, da abnegação. Reforçou uma conceção organicista da sociedade, em que cada indivíduo foi reduzido à função que ocupa no organismo coletivo.

As formas de vida, organização política ou condutas morais foram legitimadas por uma suposta correspondência com a "natureza". A historicidade foi reconfigurada como expressão de instintos, pulsões ou determinações genéticas. A modernidade acelerou essa captura simbólica, promovendo uma fusão entre epistemologias biológicas e construções sociais que permitiu o adentramento de um discurso de controlo das populações e de gestão de comportamentos.

O zumbido multifónico, provocado pelos 250 batimentos por segundo de centenas de abelhas em atividade, lembra-me o som do tear. Parece recriar maquinalmente a espessura e profundidade do ruído do enxame.

A máquina foi também apropriada para caracterizar, não só a sociedade humana, como toda a realidade. A máquina surgiu como antídoto racional para aquilo que, na doutrina baconiana, é um cosmos em desintegração. A metáfora da máquina visava reunificá-lo. Cada parte, dentro de um todo maior, exercia uma função específica que obedecia às hierarquias sociais e cósmicas.

Na máquina designada por organismo, os sujeitos deveriam prescindir das suas visibilidades, tal como uma roldana no interior de um mecanismo que opera, sob tensão e fricção, seu sacrifício individual.

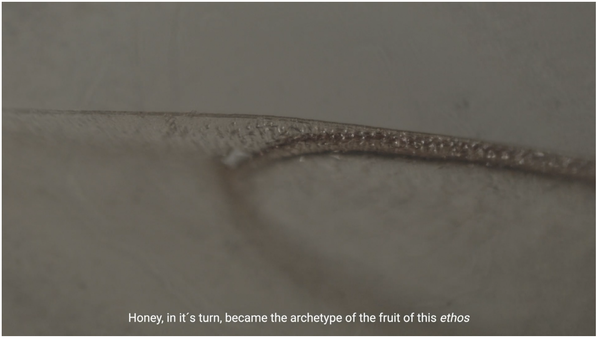
Penso novamente na relação entre o som das abelhas e o som da máquina. E penso na forma como a máquina mimetiza e aspira ao biótico. O som da máquina quer encontrar o som dos seres. O seu compromisso é pertencer ao mundo dos vivos. Quer delir as fronteiras do técnico e do orgânico. Quanto mais viva, mais ela transforma o vivo à sua imagem e semelhança, desumaniza e expropria.

O humano e o robot, a memória artificial conectada ao cérebro humano e a biotecnologia aceleram o devir-artificial da humanidade. Ao mesmo tempo em que se dá a "combustão do mundo" — esse avanço ininterrupto rumo a extremos climáticos, ao esgotamento de recursos, à transformação sem retorno da biosfera e da vida — o mecanismo está em vias de capturar definitivamente o orgânico como suplemento.

> Talvez a história cartesiana do homem hidráulico feito de ossos, nervos, artérias, tendões, veias semelhantes a tubos de máquinas ainda não se tenha materializado [...] Ao homem-na-máquina, a máquina-no-homem, feixe vulcânico onde convergem a criação orgânica e a criação artificial. (Mbembe, 2020/2021, p. 34)

A metáfora deste século é decididamente a metáfora do híbrido. É, também, uma metáfora que serve ao produtivismo, à eficácia, à eficiência, ao consumo, à regulação e à interpretação do real.

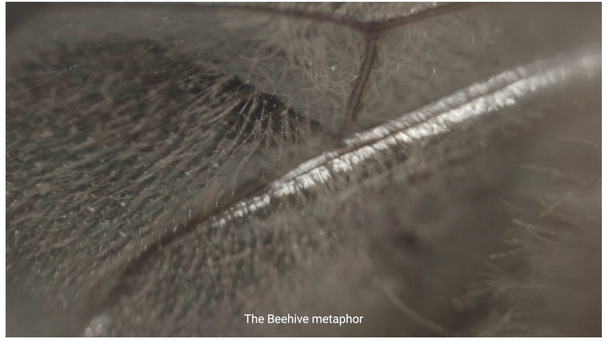
Talvez seja preciso, então, reaprender a escutar, na vida, aquilo que resiste a essa captura...



Honey, in it´s turn, became the archetype of the fruit of this *ethos*



The human has been captured by biologism



The Beehive metaphor



I think about how bees have served as a metaphor for human societies.

**Img. m, n, o e p.** Frames de *O som do enxame* (2025). Imagem microscópica de abelha encontrada morta. Min. 4:10, min. 4:45, min. 5:02, min. 2:35.

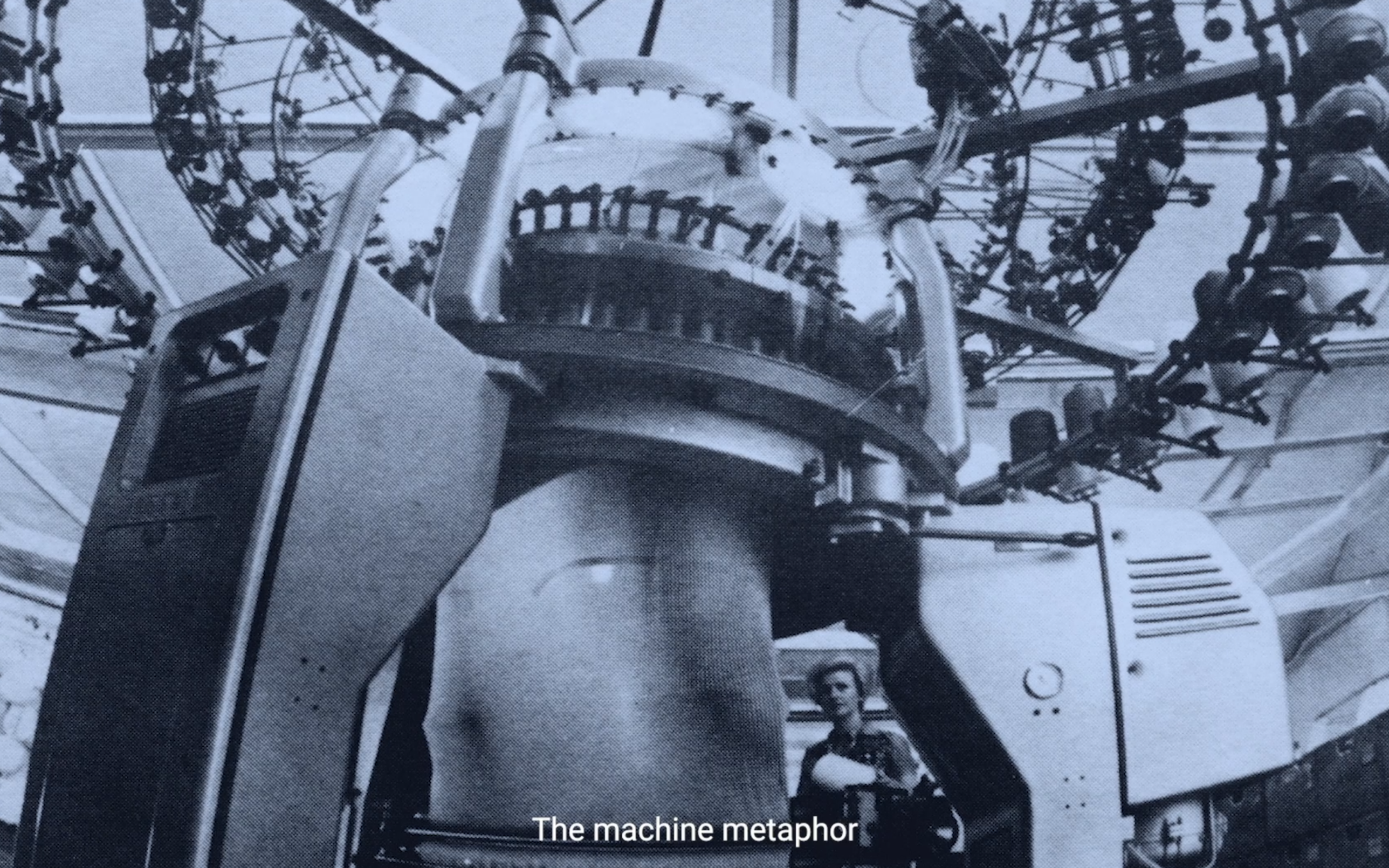




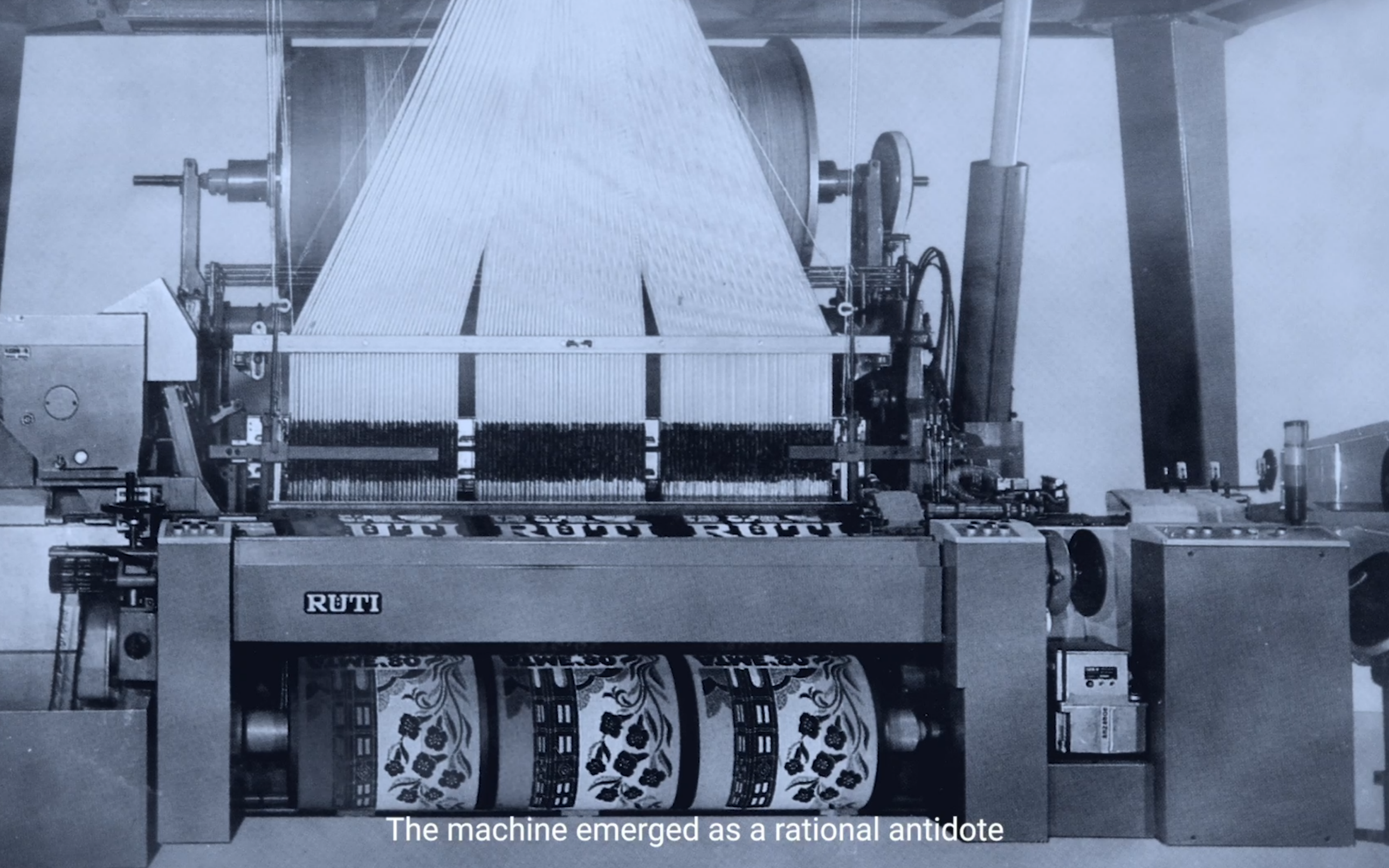
## Bibliografia

Mæterlinck, Maurice. (1901/1999). La vida de las abejas. Editora Elaleph.

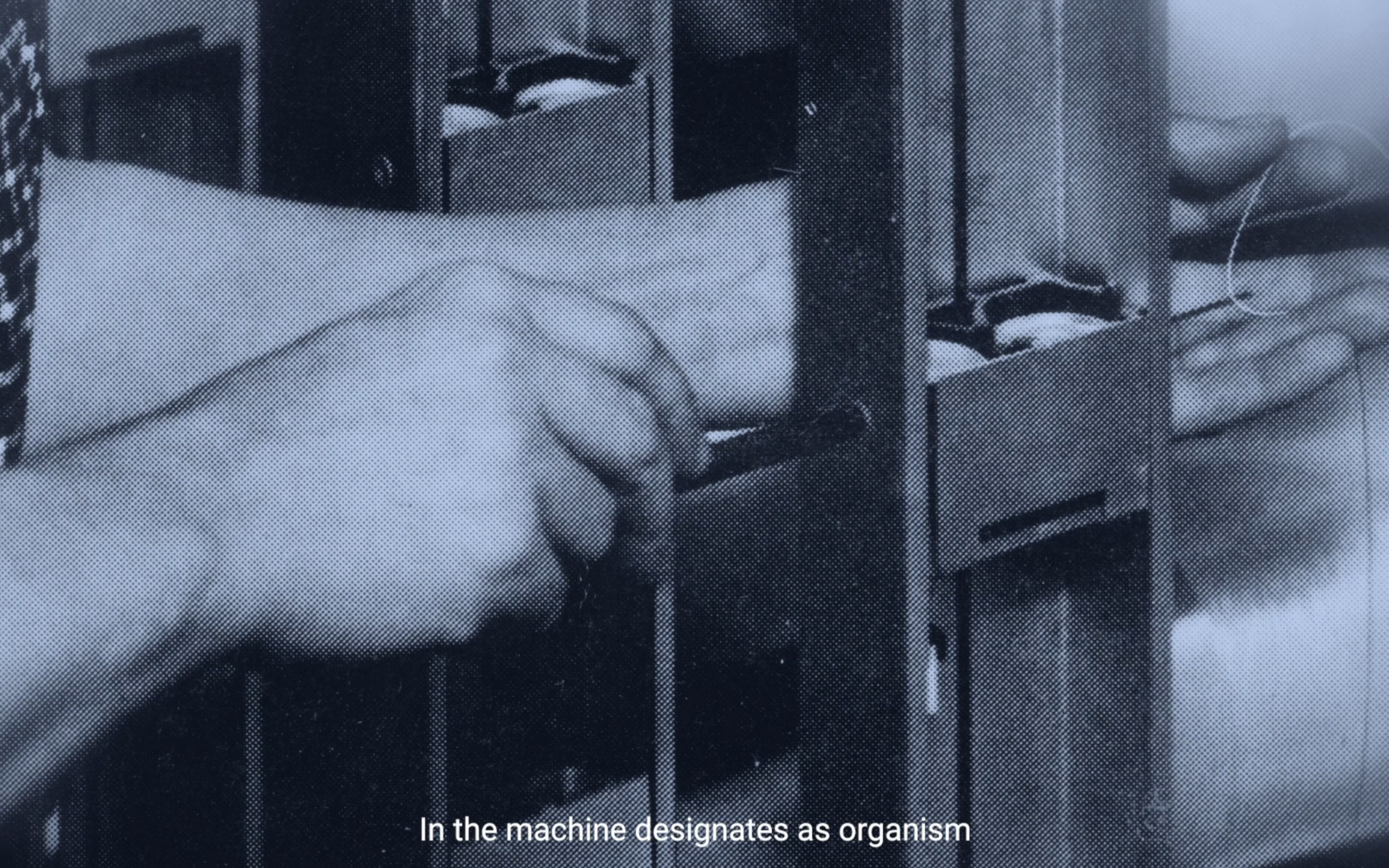
Mbembe, Achille. (2020/2021). Brutalismo. Lisboa: Edições Antígona.



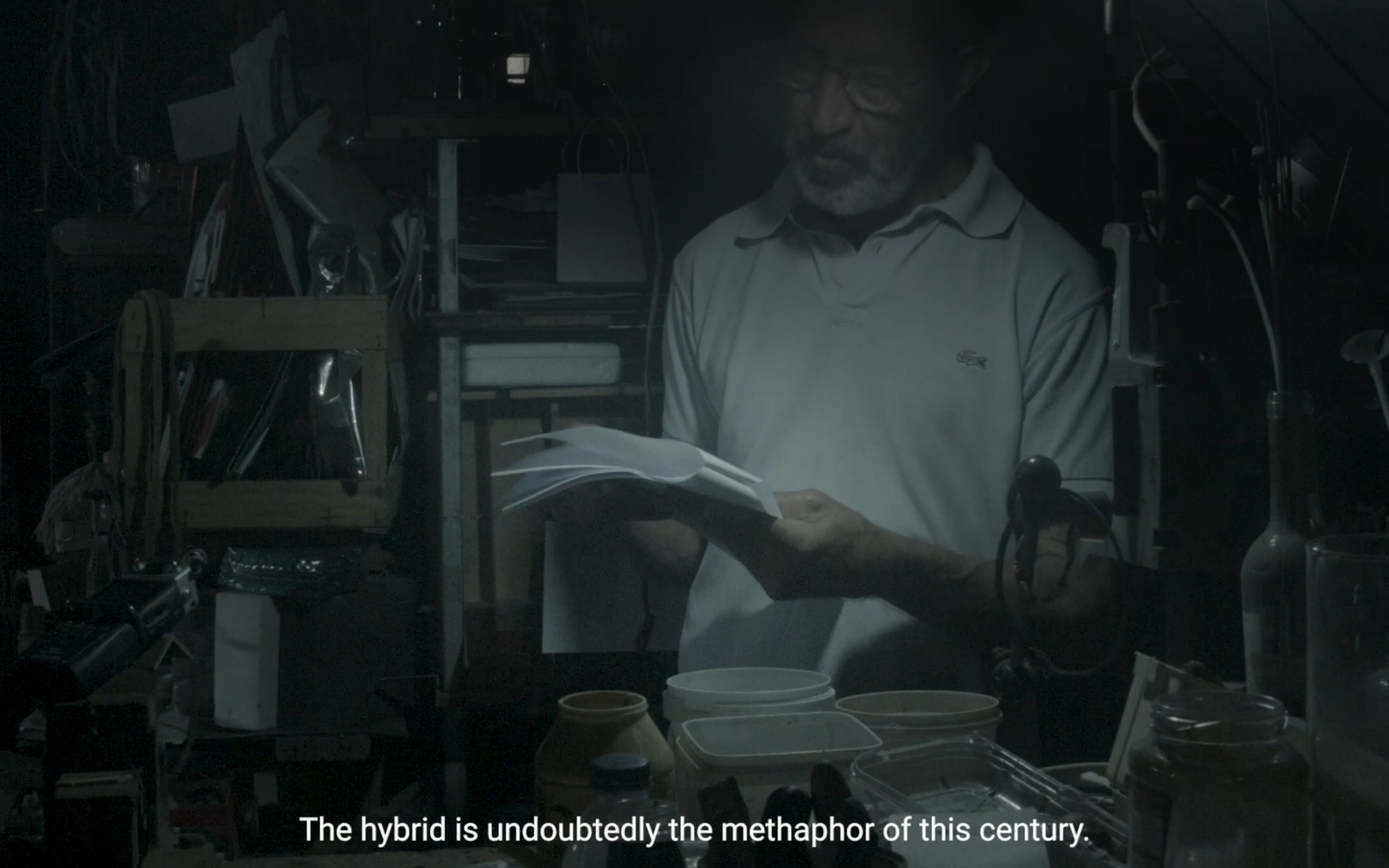
The machine metaphor

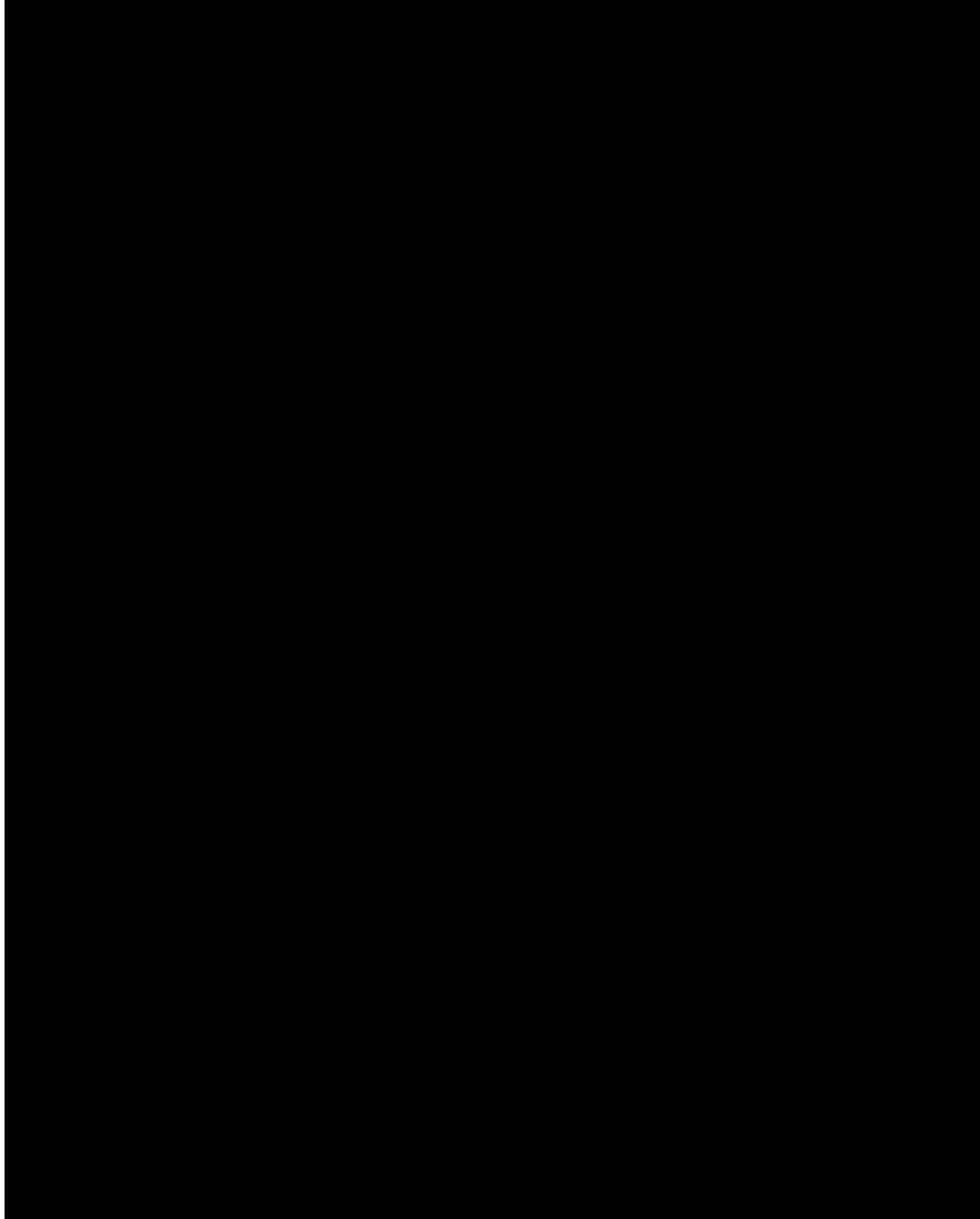



The machine emerged as a rational antidote


In the machine designates as organism

**Img. q, r e s.** Frames de *O Som do Enxame* (2025). Edição a partir de imagens de revistas de propaganda têxtil encontrada em ruína industrial.


The hybrid is undoubtedly the methaphor of this century.



**Img. t.** Frame de *O Som do Enxame* (2025). Plano com participação de Alexandre Moreira.

CAPÍTULO V

# PEDRAS ENQUANTO MÁSCARAS

Este ensaio analisa criticamente monumentos e bustos disseminados no Vale do Ave, produzidos para enaltecer personalidades e ideologias ligadas ao poder industrial, político e eclesiástico. Apesar de muitos destes aparatos terem atravessado períodos de obsolescência, nomeadamente após os vários processos de desindustrialização, eles mantiveram-se ativos na fabricação de uma história seletiva, de memórias e imaginários individuais e coletivos, reinscritos sucessivamente nas estratégias patrimoniais e nas narrativas identitárias. A obra *Pedras enquanto Máscaras (2023)* parte da técnica do molde e da escavação negativa em pedra grafite para problematizar a autenticidade e a presença e ausência do rosto no espaço público. Nesse processo, instaura uma contra-memória que evidencia os limites da representação monumental.



**Img. 1.** Inauguração de placa memorativa a Narciso Ferreira. Na descrição da imagem pode ler-se: "Numa cerimónia simples mas de evocativo e saudoso significado, a Excelentíssima Sr.ª D.ª Sílvia Ferreira descerra a placa que, numa rua de Vila do Conde, fica a perspectivar o nome do mais esforçado pioneiro da indústria nortenha: Narciso Ferreira. Coleção privada da família de Nuno de Campos.

## Iconografias do poder: o rosto público

> Ao vermos tantas lápides afundadas na terra e gastas pelos pés dos fiéis, e tantas igrejas desmoronadas sobre as suas próprias tumbas, a vida após a morte pode parecer-nos, então, uma segunda vida, na qual se ingressa através de uma imagem, de uma inscrição, e na qual se permanece mais tempo que nesta própria vida. Mas essa imagem, essa segunda existência também se extingue, mais cedo ou mais tarde. O tempo não cede em seus direitos sobre os homens, nem sobre os monumentos
> — Goethe, como citado em Assmann, 2011/2021

Ao longo de décadas, disseminaram-se por toda a região do Vale do Ave monumentos — tais como estátuas, bustos e placas memorativas — que cultuam personalidades consideradas beneméritas, com vínculos históricos ao ramo do têxtil, ao poder eclesiástico e às elites político-administrativas. Eles podem ser observados nos espaços públicos e privados, em instituições de âmbito cultural e patrimonial, nas praças adjacentes aos antigos complexos industriais, no interior dos recintos fabris, nas ruínas, em parques, hospitais, escolas, em rotundas de acesso a cidades e vilas.

Uma parte destes monumentos foi idealizada, concebida e integrada no território a partir da primeira metade do século XX. Essa emergência coincidiu com o aceleramento da industrialização nesta região e, consequentemente, com o crescimento das malhas urbanas e semiurbanas. No decorrer do Estado Novo, eles foram inaugurados com alguma frequência e exerceram um papel mais extensivo ao servirem ao aparato propagandístico do regime que via o empresariado e outras altas figuras da igreja e da política como protagonistas exemplares para encarnar visões ideológicas paradoxais, que fizeram convergir tradição, conservadorismo e a retórica do progresso económico e civilizacional. No pós 25 de abril de 1974 e, mais recentemente já no século XXI, muitos monumentos foram criados emulando no essencial a estética e as operações representacionais antecedentes, assim como o caráter de elogio e culto, contribuindo para a manutenção e reatualização de memórias glorificadoras do passado.

Pessoalmente, pude assistir a uma parte da vida destes monumentos e à forma como eles foram em alguns casos perdendo e noutros ganhando importância relativa ao longo dos anos. Nomeadamente de 2000 em diante, muitos bustos e altos-relevos estiveram relegados ao esquecimento provisório nos ambientes das ruínas industriais após as falências sucessivas, dos processos de





**Img. 2 e 3.** Busto a Narciso Ferreira localizado na Fábrica Sampaio Ferreira. Arquivos do Centro português de Fotografia. Identificação: PT-CPF-ALV-004411_m0001. Debaixo das arcadas existentes no pelintro deste busto, pode ler-se: "A Narciso Ferreira, Comendador e Grão Cruz da Ordem de Mérito Agrícola e Industrial_ Grande Oficial da Ordem de Benemerência_ Fundador de Emprezas Industriais e Instituições de beneficência e utilidade Pública. Entre elas Sampaio Ferreira & C.ª L.ª, Empreza Textil Electrica. L.ª, Oliveira Ferreira & C.ª L.ª, Cª Hidroelectrica {...}"

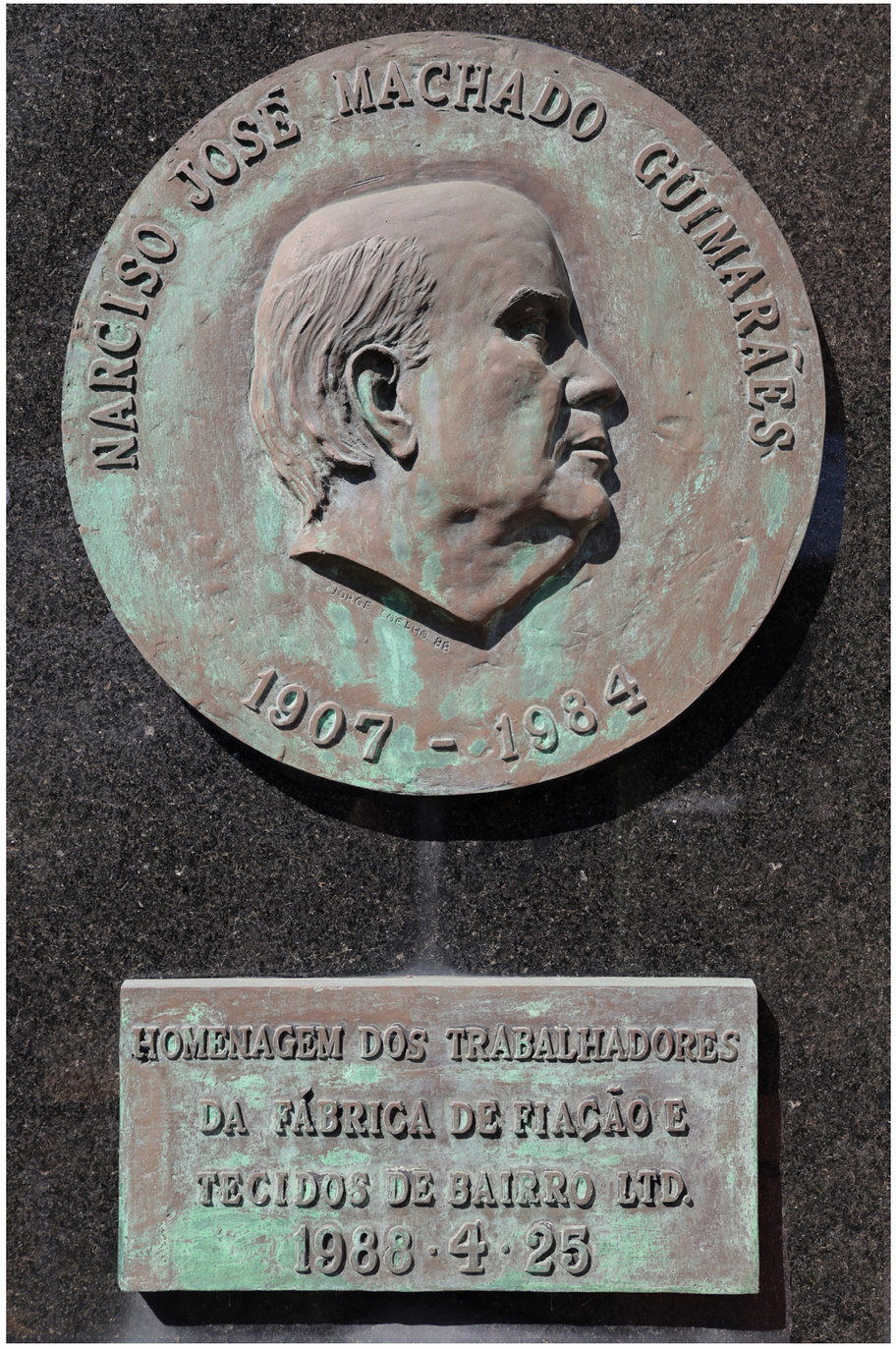
desindustrialização severos e do desmantelamento de algumas das maiores e mais antigas fábricas, algumas delas que operavam desde o século XIX[1]. Nesses espaços, foram abandonados e deixados à mercê da degradação do tempo, foram envoltos pelo avanço ininterrupto da vegetação espontânea, cobertos por camadas de poeira acumulada, tomados por pequenas fissuras e irrupções de ferrugem e desbotamentos, entrelaçados por emaranhados de teias e vestígios ressequidos de insetos mortos pela exposição solar.

Foi essa a circunstância do colossal busto dedicado a Narciso Ferreira, construído em 1934 logo após a sua morte, instalado num pedestal com cerca de seis metros de altura sob um mirante que fica logo à entrada do recinto da antiga Fábrica Sampaio Ferreira (imagens 2 e 3). Desde o encerramento da empresa em 2005, após uma atividade que durou 109 anos, ele tornou-se a enunciação mais evidente da derrocada do projeto industrial que representava[2]. Permanece, ainda hoje, como uma autêntica fantasmagoria que parece desde o alto dirigir o olhar vidrado e paralisante para uma imagem do complexo industrial em colapso — um pouco à imagem do mito da mulher de Lot que, por ter olhado para trás, para a destruição de Sodoma, para o seu passado, é transformada numa estátua de sal[3].

**1** A falência de várias empresas têxteis foi multifatorial. Além da má gestão reconhecida em várias fábricas, da vida abastada de muitos empresários que concentravam a riqueza e os dividendos, da obsolescência tecnológica e fraca inovação dos produtos fabricados, houve uma fuga massiva da produção para mercados "periféricos" aos europeus — em especial os contextos indo-asiáticos, onde a mão de obra era e é substancialmente mais barata. A história volta a repetir-se com frequência, como é patente nas recentes insolvências e nos planos de reestruturação e renegociação de dívidas das empresas Polopiqué em Vilarinho, Santo Tirso — cuja divida ascende os 54.5 milhões de euros e atirará no imediato 400 pessoas para o desemprego —, da empresa J. F. Almeida, em Guimarães, ou, ainda, da histórica empresa Coelima, em Pevidém.

**2** Existe atualmente em curso um projeto de reabilitação do espaço da antiga fábrica que prevê o aluguer de armazéns e, igualmente, a criação de um museu patrimonial. A estátua servirá de ex-líbris da cidade e do museu.

**3** Esta passagem pode ser encontrada na *Bíblia* no Génesis 19 no trecho dedicado à destruição de Sodoma. Um dos anjos que auxilia Lot, a sua mulher e duas filhas, a fugirem da cidade, diz-lhe: "Salva-te, se queres conservar a tua vida. Não olhes para trás, e não te detenhas em parte alguma da planície." Durante a destruição da cidade por Deus com fogo e enxofre "A mulher de Lot, tendo olhado para trás, transformou-se numa estátua de sal" (2000, p. 48). Esta história é igualmente referenciada por Svetlana Boym no livro *El Futuro de la Nostalgia* (2001/2015, p. 129) onde, de forma sucinta, vai pensar na ideia da metamorfose e na transformação constante dos espaços e elementos comemorativos.




**Img. 4.** Alto Relevo dedicado a Narciso José Machado Guimarães (1988). Homenagem dos trabalhadores da Fábrica de Fiação e Tecidos de Bairro LTD. Localizada no recinto da antiga fábrica, em Bairro, Famalicão.

Situação semelhante verificou-se com o busto ao industrial A. J. da Silva Teles executado em 1942 e existente na Fábrica de Fiação e Têxteis de Santo Tirso (Fábrica do Teles), fundada em 1898 em Santo Tirso e encerrada em 1990; com o busto que durante muito tempo ficou na Antiga Fábrica da Cuca, em Moreira de Cónegos, encerrada em 2004, e que entretanto desapareceu da vista; ou com o busto erguido a Narciso José Machado Guimarães em 1985 por iniciativa dos seus colaboradores, existente no jardim da antiga Fábrica Fiatece, em Vila das Aves, encerrada em 2004, e que se manteve durante anos presente mas imperceptível, algures perdido no meio dos arbustos de Evônimo-Verde e de Camélias Japonesas que passaram a crescer indiscriminadamente. O mesmo se pode dizer dos altos-relevos, também dedicados a este último, que permaneceram dispostos no espaço exterior após o encerramento de várias unidades fabris por ele impulsionadas, como são os casos: do medalhão feito em 1986 e existente nas escadarias da entrada do edifício central da Fábrica do Rio Vizela — empresa essa que foi a unidade fabril pioneira, inaugurada em 1845, também ela em Vila das Aves, e que encerrou atividade, igualmente, no início do século XXI, mais precisamente em 2001; do que foi feito em 1988 por encomenda dos seus colaboradores e que ficou no espaço externo, num dos edifícios da Fábrica de Fiação e Tecidos do Bairro; ou, ainda, de um outro que terá ficado na Empresa Industrial de Negrelos[4].

As histórias dos monumentos, quando observadas a partir dos seus diferentes contextos geográficos, políticos e culturais, revelam-se como histórias marcadas por variações ontológicas e semânticas, ao contrário do que se possa julgar desde uma perceção do monumento como artefacto estanque e perene. No decurso de suas vidas, eles foram no geral inconstantes, sujeitos a alterações de *status*, a processos de invisibilidade, a episódios de destruição e depredação simbólica e/ou física ideologicamente e politicamente motivadas, a abandonos, degradações

**4** Além das estátuas já identificadas que foram deixadas nas ruínas é possível acrescentar outras estátuas que estiveram desde a sua produção no espaço público, foram salvaguardadas em algum local ou mais recentemente produzidas como: o busto ao Comendador Francisco Inácio Cunha em Pevidém, Guimarães (?); o busto ao Comendador Augusto Correia, em Delães (1963); o busto ao D. Manoel Gonçalves Cerejeira — Cardeal Cerejeira — (1944) presente em espaço público, em Lousado; a estátua ao empreendedor em Famalicão, feito por Fernando Crespo (2012); o busto feito ao Conde de Riba de Ave, localizado em São Mateus (Oliveira), em Famalicão (1987); o busto ao Abílio de Oliveira que esteve guardada no próprio edifício da fábrica Flor do Campo até ser transladado para o cemitério de S. Martinho do Campo; o busto a Joaquim de Sousa Oliveira (?) e o de Guilherme Caldas Peixoto (1984), ambos em Vizela; o busto existente na Lameirinho, entre outros.




**Img. 5.** Busto dedicado a Salazar. Identificação: pt-fml-tr-com-2445-001. Arquivos da Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão.

materiais e, em muitos momentos, a dinâmicas de reinscrição e revalorização que conferiram e conferem a esses dispositivos novas relevâncias públicas, sociais, culturais ou económicas. Os monumentos e, em particular, a estatuária comemorativa, constituem marcações espaciais e temporais que visam a perpetuação de uma mensagem, mas eles encontram-se numa constante reconfiguração dada através da alteração de regimes de visibilidade e de visualidade que modificam as suas leituras. Ao mesmo tempo, eles são alvo de gestos sucessivos e ambivalentes de iconofilia e de iconoclastia. Umas vezes venerados, noutras rejeitados, em dadas circunstâncias cultuados e noutras desmantelados, os monumentos emergem, desde este ponto de vista, como condensadores das tensões históricas, como indicadores das transformações das memórias e dos imaginários coletivos, das disputas em torno da paisagem e da história.

A obra de Dario Gamboni com o *título La Destrucción del Arte: iconoclasia y vandalismo desde la revolucción francesa* (2007/2014) é reveladora destas transmutações do caráter do monumento, dos seus aspetos, das suas importâncias e, no limite, dos seus desaparecimentos e destruições. Numa análise mais centrada na iconoclastia, o autor vai referir que

> Um exame mais atento da história de qualquer objeto mostra que o mau tratamento em questão faz parte de uma longa série de intervenções, das quais pode ou não ser a última. A própria "criação" pode ser composta por várias dessas intervenções, como atestam todos os edifícios antigos (a quantidade dessas intervenções depende da fase ou estado em que escolhemos situar a existência "padrão" do objeto). Algumas dessas intervenções aspiravam a prolongar sua existência; outras (as iconoclastas), a concluí-la; e muitas — talvez todas — a modificá-la. A intenção, nesse sentido, há que notar-se imediatamente, não é tudo, e o julgamento difere consideravelmente dela. Que toda intervenção, qualquer que seja sua finalidade, implique uma modificação deriva do fato de que, tanto no nível técnico e estético quanto físico, não há conservação sem transformação; o que varia, e certamente o que importa, é o tipo, a extensão e a duração dessa transformação. (2007/2014, p. 38, tradução minha)[5]

**5** Da tradução da edição espanhola: "[...] un examen más detenido de la historia de cualquier objeto muestra que los malos tratos em cuestión forman parte de una larga serie de intervenciones de las cuales pueden ser o no ser las últimas. La "creación" misma puede estar compuesta por varias de estas intervenciones, como atestiguan todos los edifícios antíguos (por cuántas de esas intervenciones es algo que depende de la fase o estado em el que elijamos situar la existência "estándar" del objeto). Algunas de dichas intervenciones aspiraban a prolongar su existência; otras (las iconoclastas), a concluirla, y muchas — tal vez todas —, a modificarla. La intención a este respecto, hay que observar de inmediato, no lo es todo, y el juicio diferir considerablemente de ella. Que toda intervención, sea cual sea su propósito, supone una modificación se deriva del hecho de que, em um plano técnico y estético además de físico, no hay conservación sin transformación; lo que varía, y desde luego lo que importa, es el tipo, la extensión y la duración de esta transformación." (2007/2014, p. 38)



Em múltiplos países e momentos históricos, a substituição, o dano e a destruição da estatuária, encarnaram o enfurecimento e a catarse de uma luta por novos regimes políticos e civilizacionais: uma transição no plano simbólico que serviu à constituição de outras narrativas nacionais e culturais.

Já Svetlana Boym, no seu livro *El futuro de la nostalgia* (2001/2015), vai referir-se a dado momento à questão da destruição e transformação dos monumentos e das conceções ideológicas determinantes para os processos de inserção deles nos espaços públicos e políticos. Para isso, aborda uma das cenas mais enigmáticas do cinema soviético: a derrubada do monumento ao "Czar absolutíssimo" Alexandre III diante da Catedral de Cristo Salvador, que abre o filme *Octubre* (1928) de Serguei Eisenstein. A passagem do filme é suficientemente demonstrativa da forma como, na cidade de Moscovo — mas também um pouco por todo o território soviético —, os processos revolucionários de 1917 levados a cabo pela revolução bolchevique queriam objetivamente romper com os símbolos de um passado tenebroso, através da obliteração, da destruição ritualística como forma de superação traumática.

Porém, como refere a autora, a partir dos anos 1930, por toda a cidade, "como cogumelos depois das chuvas", passaram a brotar "estátuas descomunais dedicadas aos dirigentes soviéticos" que, também elas, se consolidaram nos espaços urbanos desde uma "[...] relação inversamente proporcional: quantos mais monumentos se construíam, menor era o respeito pelos direitos humanos. Levantavam-se enormes estátuas para ocultar os territórios de terror e as maquinações do poder. O monumento era ao mesmo tempo o guardião oficial da memória e o emissário que os esquecidos enviavam desde o inferno" (p. 139, tradução minha)[6]. Mais tarde, com o colapso da União Soviética, seriam

**6** Da tradução da edição espanhola: "[...] relación inversamente proporcional: cuantos más monumentos aparecían, más personas desaparecían; cuanto más grandes eran las estatuas que se construían, menor era el respeto por los derechos humanos. Se levantaba enormes

esses os alvos prediletos de uma purga e um castigo derivado de um desejo de justiça, mas também, como refere Svetlana Boym, de uma "embriaguez de vingança" (p. 140) que, de seguida, veio a soerguer as suas próprias referências iconográficas voltadas, desta vez, ao imaginário de uma abertura consumista[7].

Gestos destrutivos em relação à estatuária aconteceram na atual Maputo — antiga Lourenço Marques — antes do 25 de abril, em 1963, à estátua de António Oliveira Salazar, localizada na fachada principal do liceu homónimo, que foi decapitada através de uma explosão (Medina, 2000). Outra estátua da mesma figura proeminente do fascismo português, existente em Santa Comba Dão, em Portugal, donde era originário, foi igualmente intervencionada e decapitada durante o PREC — Processo Revolucionário em Curso —, e manteve-se assim até 1978, quando após uma tentativa de reconstrução por parte de um grupo de cidadãos, já no período de "normalização democrática", ela é finalmente destruída (Ruivo, 2023). Estas intervenções radicais marcaram uma condenação veemente ao regime, a contestação e a constatação da sua falência, assim como estabeleceram, no domínio da representação pública, a queda e a ascensão de outras políticas de visibilidade.

Também as esculturas disseminadas ao longo do Vale do Ave foram sujeitas a processos de transformação e reconfiguração simbólica que alteraram o seu estatuto e inserção no espaço público, ainda que, neste contexto particular, não tenham sido objeto de intervenções iconográficas significativas[8]. Ao invés de atos explícitos de destruição, algumas destas estátuas, como já referido, conheceram um lento processo de obsolescência quando estiveram relegadas ao abandono e foram entregues ao esquecimento nos escombros das antigas fábricas. Aí, ficaram suscetíveis à fragilidade de uma existência precária condizente com a ruína das estruturas arquitetónicas. Esse abandono, contudo, não adveio da rejeição popular nem está conectado ao instaurar de outras lógicas de olhar determinadas por novas aspirações políticas, sociais e culturais que, ao emergirem, pressupõem um rompimento com o passado, mas é oriundo do colapso inevitável da economia do projeto industrial que estes monumentos representavam e defendiam, sem que tal represente-se uma mudança simbólica revolucionária. Nesse estado, elas permaneceram nos imaginários e preservaram sempre certa importância.

Não é de admirar, por isso, que a retirada temporária de alguns destes monumentos da legibilidade fosse sempre paradoxal em relação a tentativas constantes de reforço e institucionalização das narrativas que estes monumentos oficializavam — nomeadamente com a criação de novos monumentos, estátuas e placas memorativas no espaço público, com a celebração feita em eventos e através da toponímia, etc. Assim sendo, o esquecimento aparente a que estas representações estiveram sujeitas não se refletiu num afastamento absoluto de um sentimento nostálgico pela fábrica e pelos diferentes representados, pelo contrário, parece tê-lo aprofundado, ao ponto de eles virem a ser reto-

estatuas para ocultar los territórios del terror y las maquinaciones del poder. El monumento era al mismo tiempo el guardián oficial de la memoria y el emissário que los olvidados enviaban desde el infierno." (2001/2015, p, 139)

**7** Estas iconografias e mudanças de paradigmas societais e económicos são especialmente identificáveis na televisão, por intermédio da publicidade. Embora a Roménia nunca tenha pertencido diretamente à União Soviética, foi fortemente influenciada e esteve alinhada ideologicamente. A queda de Nicolae Ceausescu em 1989 colmatada pelo seu fuzilamento serviu de marco de transição do socialismo para o capitalismo. O filme *Eight Postcards from Utopia* (2024) de Radu Jude em parceria com o filósofo Christian Ferencz-Flatz é demonstrativo das mudanças estruturais e simbólicas que ocorreram na Roménia a partir desse período, um pouco à imagem do que aconteceu igualmente na União Soviética com a sua queda. O filme apresenta uma seleção de publicidades de aparência *Kitsch* que revelam vinculações, mais ou menos subliminares, às políticas de cariz neoliberal que se efetivaram desde então no país.

**8** A mais imediata que me ocorre foi o graffiti feito em 2020 à estátua do Cónego Melo com as inscrições "assassino", "fascista" e "P Max". Ver links: https://www.publico.pt/2020/06/14/local/noticia/ultimo-registo-vandalizacao-estatua-conego-melo-remonta-abril-1920551; https://expresso.pt/sociedade/2020-06-14-Estatua-do-Conego-Melo-volta-a-ser-vandalizada-em-Braga. A última inscrição refere-se ao padre Maximino Barbosa de Sousa (Padre Max), assassinado juntamente com a estudante Maria de Lourdes por um ataque à bomba. Ainda que os supostos intervenientes tenham sido ilibados, julga-se que este atentado tenha sido perpetrado por membros declarados do MDLP (Movimento Democrático de Libertação de Portugal), grupo terrorista de extrema-direita, contrarrevolucionário, que operou na segunda metade da década de 1970 e que tinha como uma das principais figuras António Spínola. Ao Cónego Melo, que aparece nas imagens da reportagem da RTP aqui elencada: https://ensina.rtp.pt/artigo/padre-max-vitima-da-extrema-direita/, sempre foram atribuídas suspeitas de ligações a este crime, ainda que nunca tenham sido esclarecidas. Sabe-se, em todo o caso, que não só tinha fortes vínculos ao MDLP e às pessoas supostamente envolvidas com o atentado, como também era uma personagem com ligações ao Movimento Maria da Fonte, conjuntamente com Paradela de Abreu, Sanchez Osório e Jorge Jardim, outra organização terrorista de extrema direita com conexões à Igreja Católica a atuar no Minho, conhecida pelas invasões, assaltos e destruições de várias sedes de esquerda no norte do país. Ainda sobre o assunto das intervenções na estatuária pública, vale a pena também referir o caso recente, de 2025, do desaparecimento do busto de Joaquim de Sousa Oliveira, em Vizela, desconhecendo-se as motivações para tal. Ver: https://www.jn.pt/pais/artigo/dois-bustos-furtados-em-vizela/17764966

mados como elementos utilitários naquela que é uma deriva patrimonialista que sustenta os discursos da indústria têxtil atual, as políticas paisagísticas e culturais, o turismo e a reafirmação de vieses ideológicos só aparentemente ultrapassados.

Após os seus "adormecimentos", alguns dos monumentos foram reabilitados no quadro das novas estratégias de revalorização do papel da fábrica, em estreita articulação com as reconversões dos antigos espaços fabris em equipamentos associados à indústria criativa — como os museus interpretativos, os centros culturais, as incubadoras de moda e de design, os espaços de *coworking*, os centros de empresas e inovação. Os novos posicionamentos da indústria contemporânea — ecologista, respeitadora dos "colaboradores", igualitária, preocupada com o futuro, etc. — não emergem de uma confrontação e uma renegação absoluta aos domínios simbólicos transatos, mas dão-lhes uma continuidade pois necessitam das mitificações do passado para traçar as suas próprias origens históricas[9].

Estes aparatos escultóricos fazem assim parte de um conjunto de bens materiais que desempenham um papel estratégico dentro de um modelo de cidade assente na restauração nostálgica e podem ser capitalizados no reforço dos êxitos dos novos empreendimentos que visam uma replicação de uma "época áurea" da indústria, agora através de uma adequação a uma nova ordem do discurso condizente com as éticas da reciclagem, da descarbonização, da qualidade e da eficácia energética e produtiva, etc.

Ao serem *re*incorporados na malha urbana, os bustos são readmitidos a um aparecimento público, *re*adquirem uma presença no quotidiano e tornam-se novamente ativos na produção simbólica, na legitimação da identidade coletiva — aqui fortemente ancorada à memória do têxtil. Eles têm vindo a *re*assumir assim um papel de configuração do espaço, de manutenção e reprodução de determinadas narrativas que valorizam enquadramentos históricos, perceções sociopolíticas e culturais, construções identitárias e nacionalistas.

**9** Muitas das empresas atuantes ainda hoje são ramificações das fábricas pioneiras que atuaram no decorrer do século XX e que, entretanto, encerraram. São, em muitos casos, empresas criadas e gerenciadas pelas gerações mais jovens, por filhos, netos e bisnetos dos donos das primeiras fábricas. De qualquer forma, não precisamos nos ater à genealogia familiar para compreender que, sob muitos aspetos, as industriais atuais estabelecem um contínuo da história industrial transata e que essa história permite encontrar a origem de uma narrativa de sucesso.



**Img. 6.** Busto dedicado a André Coelho Lima existente em Pevidém. Frame do vídeo-ensaio "MapaHistória" (2022). Min. 15:44.

O artigo de Tim Edensor com o título *The haunting presence of commemorative statues* (2019) debruça-se na ocupação da estatuária dos espaços públicos a partir da análise de alguns monumentos, como é exemplo os que representam a Rainha Vitória que, durante décadas, foram produzidos e proliferados por toda a Inglaterra. Ao perceber e encarar as presenças ubíquas deste tipo de monumentos, cujos temas, composições e mensagens são amplamente elogiosas e glorificadoras, o autor vai buscar compreender como a representação e a geografia estão implicadas na organização e efetivação simbólica imperial e colonial. A partir de uma leitura de Nuala Johnson e Avril Maddrell, ele vai referir,

> Como declara Nuala Johnson, essas estátuas monumentais servem como "pontos de orientação física e ideológica" em torno dos quais "circuitos de memória" são organizados. Ao organizar o espaço desta forma, como Avril Maddrell (2009) afirma, tal como outros memoriais, estas figuras metálicas e líticas funcionam como uma espécie de "fixação espacial", um lugar concreto na paisagem onde os mortos podem ser eternamente "localizados". Evidentemente, tais monumentos e memoriais estão situados em lugares muito particulares a fim de reafirmar, sublinhar e transmitir identidades individuais e de grupo, bem como os valores, as conquistas e a importância simbólica que expressam. (Edensor, 2019, 53-54, tradução minha)[10]

Ao se fixarem no território, a estatuária apresenta-se como detentora de um poder de autenticidade que intervém na delimitação dos sentidos e de um saber específico sobre o passado. Constitui-se como tecnologia que demarca, que separa, que distingue e define as fronteiras da visibilidade, do que deve ou não tornar-se público, comemorado ou silenciado.

**10** Do original: "As Nuala Johnson declares, these monumental statues serve as 'points of physical and ideological orientation' around which 'circuits of memory' are organised. In organising space in this fashion, as Avril Maddrell (2009) contends, like other memorials, these metal and lithic figures act as a kind of 'spatial fix', a concrete place in the landscape where the dead can be eternally 'located'. Evidently, such monuments and memorials are situated in very particular places in order to reaffirm, underline and transmit individual and group identities and the values, achievements and symbolic importance that they express." (Edensor, 2019, 53-54)



Em vários locais a nível mundial, a criação de marcos memorialísticos e a instalação de estatuárias desempenharam papéis preponderantes na eleição e na construção das histórias e identidades nacionais. Materializaram estratégias de dominação discursiva: a seleção e a imposição de significados e narrativas heróicas[11]. Também no Vale do Ave, essas representações monumentais participaram na construção de uma identidade nacional e regional. A formação da história industrial, em específico, está profundamente conectada à produção e reprodução de lembranças e imaginários celebradores promovidas pelos monumentos, pela sua iconicidade e pelas suas mensagens. Os monumentos aparecem neste contexto como expressões naturalizadas e familiares, naturalizam e familiarizam a população para um enredo que reafirma categorias interpretativas, diferenciações de *status* e capitais simbólicos que, no geral, não são problematizados criticamente nem questionados quanto às suas origens, funções e implicações ideológicas na atualidade.

Este legado escultórico em construção, ainda que sujeito a processos de reinterpretação, de ressignificação, de modificação formal e até, em alguns casos, de destruições casuais — não propriamente intencionadas —, teve e tem ainda um papel na inscrição de sentidos que se mantêm impregnados de uma autoridade histórica que resiste por tempo indeterminado. Os símbolos e iconografias do poder existentes no Vale do Ave, apesar de todas as transfigurações paisagísticas e todas as óbvias transformações políticas e sociais, continuam assim a ser assumidos, *re*valorizados e, em alguns casos, repostos no espaço público, exercendo um deslumbramento ainda percetível na população e numa classe dirigente. Padrões de homenagem, como o dedicado ao Cardeal Cerejeira em

**11** Os monumentos, como se sabe, tiveram um papel preponderante na produção e reprodução simbólica de vários regimes políticos e contribuíram largamente na implementação e fabricação das ideias de estados nação. Inglaterra, como é patente no artigo redigido por Tim Edensor, é um dos exemplos paradigmáticos. Em todo o caso, o monumento é utilizado na generalidade dos países a nível mundial. Nos países que passaram por processos de ocupação colonial, como são as circunstâncias, por exemplo, de Angola e Moçambique, o recurso à estatuária no espaço público parece ter servido, ainda mais intensamente e com efeitos duplamente perversos, enquanto comunicadora de um autêntico glossário e dicionário da história nacional do colonizador. Com o objetivo de escamotear as múltiplas violências impostas sobre os colonizados, de impedir que eles almejassem contar e redigir as suas próprias versões da história, a construção monumental visou reduzir toda a capacidade crítica pela assimilação da doutrina e do imaginário colonial. Essa internalização e subjetivação dos indivíduos imposta desde fora seria consumada através da aceitação de determinações de raça e concepções de superioridade/inferioridade, tal como nos demonstra o importante livro de Franz Fanon *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1952/2008).

Gavião, uma das freguesias do Concelho de Famalicão, que havia sido retirado no seguimento da revolução de abril de 1974, retornam entretanto à legibilidade do espaço público. Outras estátuas foram concretizadas recentemente com dinheiros públicos ou com dinheiros oriundos de grupos de cidadãos, com o objetivo de rememorar as altas figuras de um passado pretensamente glorioso. Esse foi o caso da estátua erigida ao Cónego Melo em 2013 em Braga[12], feita por Fernando Jorge ou, ainda, da *Estátua ao Empreendedor* em Famalicão, executada em 2012 por Fernando Crespo, que representa um casal, o empreendedor e a sua esposa, de mão dada, caminhando a dezasseis metros de altura[13].

Os monumentos e a estatuária nunca deixaram por isso de emitir ressonâncias, mesmo que sub-reptícias, no modo como reforçam, reproduzem e reatualizam a cada presente uma interpretação unidirecional da história e uma reapropriação dela como modelo. Isso acontece apesar das evocações anacrónicas destas representações e das suas aparências, bem como das menores capacidades de influenciarem e produzirem efeitos sobre a imaginação coletiva — quando comparadas às capacidades que outrora detiveram, em tempos marcados por uma veneração quase litúrgica e idólatra.

Existe, por isso uma atualidade destes monumentos. Eles não nos falam em exclusivo do passado, mas atuam nas formas de imaginar e conceber o presente e, igualmente, o futuro. As suas continuidades dependem das novas restaurações e atualizações, das adequações e espelhamentos das realidades contemporâneas que os passam a reivindicar, de novo, para as suas gramáticas.

O retrato histórico, em específico, enquanto apetrecho da recordação, lugar de reprodutividade do privilégio e da afirmação dos estatutos sociais, visou sucessivamente participar daquilo que Alois Riegl designa por restauração intencionada de um monumento, ou seja, de uma memória cujo valor está implicado com a "recuperação de um único momento da história com a intenção de convertê-lo no exemplo que justifique os propósitos do presente", de modo que

**12** O Cónego Melo, como já abordado acima em nota de rodapé, foi uma figura controversa com ligações ao MDLP e ao Movimento Maria da Fonte, ambos grupos terroristas de extrema-direita com atuação no Minho, em Portugal.

**13** O monumento da autoria de Fernando Crespo foi promovido pelo Núcleo Fundador da Comissão Promotora do Empreendedor. Segundo o próprio autor "representa o empreendedor na sua árdua e difícil caminhada" e "aqueles que atingiram a notoriedade e o sucesso, mas continuam a sua caminhada com a mesma força e vontade." Ver: https://famalicaoid.org/inweb/ficha.aspx?id=2666&ns=215000&lang=PO&IPR=-1




**Img. 7.** Intervenção com barro sobre o busto dedicado ao Cardeal Manoel Gonçalves Cerejeira, localizado em Lousado, Famalicão.

a "restauração de monumentos com valor intencionado reivindica a imortalidade e a eterna juventude, não o passado; o objetivo é vencer o tempo." (Boym, 2001/2015, p. 127) Tal como refere o próprio autor no livro *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem* (1903/2014),

> O valor intencional de comemoração tem esse objetivo desde o início, ou seja, o objetivo de, desde a ereção do monumento, nunca deixar, de certa forma, que um momento faça parte do passado, permitindo que permaneça na consciência das gerações futuras, sempre presente e vivo. Essa terceira classe de valores de memória apresenta assim uma ligação evidente com os valores da atualidade. (p. 63)

Os bustos, em especial, expressam essa atualidade, na medida em que continuam a representar-se como modelos protocolares e nevrálgicos para o empreendedor contemporâneo. Através de uma consumação e sedimentação evidentes no território, estas peças feitas em bronze, instaladas sob plintos, representam rostos exclusivamente masculinos. Eles corporificam um imaginário que condensa relações estreitas entre visões ideológicas, políticas e empresariais — algumas mais atuais que outras — e continuam a ser símbolos icónicos do trabalho e do poder que enfatizam "exemplo[s] de trabalho[s] honesto[s] e inteligente[s]", "esforço[s] dedicado[s]", os "brilhantismo[s]" e os "esplêndido[s] êxito[s]" que fizeram estes "grandes Homens" saírem do nada e se transformarem em empresários e políticos plenos de "qualidades e sentimentos" (Bastos, 1950).

Ao reafirmarem, nesse processo, a perspetiva fundacional da fábrica, o dinamismo, o esforço, o trabalho, a disciplina do empreendedor — símbolo da génese da própria cidade e da subsistência comunitária —, os bustos reproduzem as mitologias de ascensão social, os elogios ao labor e as ideias da meritocracia. Estas mitologias, elogios e ideias encontram respaldo nas visões de desenvolvimento do novo século que substituíram o esplendor e a novidade da máquina pelo fascínio pela inteligência artificial e pelas novas ferramentas do trabalho.

Ao mesmo tempo, estes bustos evocam o paternalismo dos representados, as suas filantropias e capacidades de promoverem o compartilhamento da bonança com a população que, presumivelmente, sem a visão empreendedora, sem os ativos e sem a boa vontade do patronato estariam tendentes a um miserabilismo intransponível oriundo das brutalidades e ignorâncias dos povos e, segundo essa perspetiva, jamais derivadas das condições estruturais, históricas, socioculturais e educativas das quais padeceram.

Esse papel paternal continua de certa maneira veiculado na postura empresarial quando, através de ações de âmbito social, cultural e ecológico, das ligações e financiamentos aos clubes de futebol, às comunidades eclesiásticas e inclusivamente a projetos relacionados à produção de arte contemporânea — nas parcerias com bienais de arte e na contribuição regular com as residências de artistas nacionais e internacionais, visam a produção de uma imagem decente, solidária e comprometida com a comunidade.

O rosto do busto opera como dispositivo de legitimação individual que alicerça e é alicerçado pelos discursos de consagração pública. Para ser concretizada, essa legitimação assentou e assenta, por um lado, num processo de diferenciação que produz alteridade: o sujeito representado é destacado do corpo social comum pela sua excecionalidade, pelos feitos conquistados com "pulso e suor", atributos que sustentam a narrativa do mérito como via legítima de ascensão a outros estratos económicos. Por outro lado, essa consagração é reforçada por uma identificação popular que insiste na origem partilhada com o operariado e na suposta permanência de um vínculo afetivo e moral com o "povo" — o empresário filantropo que nunca esqueceu o chão de fábrica e que, mesmo elevado à condição de ícone, mantém intacta a sua pertença simbólica ao universo do trabalho. Este duplo movimento — de distinção e de aproximação — constitui uma operação ideológica sofisticada, que serviu não apenas à exaltação do indivíduo, mas também à reprodução de uma visão harmoniosa das relações laborais com o objetivo de silenciar os antagonismos estruturais e dissimular as assimetrias materiais.

A autoridade benevolente cristalizada no busto, legitimadora de toda uma visualidade e memória soberana, agiu e age deste modo na subjetificação do outro: transporta para ele uma mensagem ambígua de pertencimento e de afastamento, inculca um estigma de culpa pela incapacidade de superação individual enquanto deixa sempre latente uma esperança de conquistas sociais e económicas, para as quais o industrial serve de arquétipo e entidade referencial a cultuar e a imitar. Através do rosto, o imaginário público e coletivo penetra desta forma na própria imaginação privada, na autorealização dos indivíduos.

Achille Mbembe, no livro *Crítica da Razão Negra* (2013/2014), a partir do contexto colonial, contexto esse bastante diferente do que aqui abordo mas a partir do qual é possível retirar paralelismos com as representações escultóricas do Vale do Ave, vai atentar para o poder de dominação das estátuas e monumentos na impregnação nos imaginários. Segundo diz,

Perante as múltiplas significações das estátuas e dos monumentos coloniais que ocupam ainda as fachadas dos lugares públicos africanos, muito tempo após a proclamação das independências, importa portanto relacioná-los com uma forma de poder e de dominação. Estes vestígios do potentado são os sinais da luta física e simbólica que esta forma de poder se obrigou a infligir ao colonizado. É sabido que, para ser duradoura, qualquer dominação se inscreve não apenas no corpo dos seus submissos, mas também deixará marcas no espaço que eles habitam, assim como traços indeléveis no seu imaginário. Deve involucrar o subjugado e mantê-lo num estado mais ou menos permanente de transe, de intoxicação e de convulsão — incapaz de reflectir, com toda a clareza, por si só. Só assim pode levá-lo a pensar, a agir e a orientar-se como se fosse irrevogavelmente apanhado nas redes de um insondável sortilégio. A submissão vai também inscrever-se na rotina de todos os dias e nas estruturas do inconsciente. O potentado habita de tal maneira o submisso que este deixará de conseguir exercer a sua faculdade de ver, ouvir, cheirar, tocar, mexer, falar, de andar, de imaginar, deixará até de sonhar sem referência ao significante senhor que, doravante, o domina e o obriga a balbuciar e a titubear. (Mbembe, 2013/2014, p. 218)

Interrogar, hoje, estas formas monumentais de memória é, portanto, mais do que um exercício de revisão histórica — trata-se de enfrentar as imagens que nos pensam, de confrontar os consensos visuais que moldam imperceptivelmente o campo da visibilidade no presente, do que é possível ver, lembrar e imaginar coletivamente e individualmente. Não é um ataque dirigido, em específico, às personalidades particulares que surgem representadas — que obviamente tiveram ao longo das suas vidas participações, visões políticas e atuações sociais distintas — mas é pôr em causa a persistência "pedagógica" destas representações que, sob o disfarce da homenagem ou do reconhecimento, operam como dispositivos de normalização ideológica que consolidam uma visão de mundo particular no qual o poder se institucionaliza e naturaliza e os privilégios são mitificados enquanto as narrativas antagónicas são anuladas.

Os rostos de bronze que nos observam não apenas recordam um passado feito à imagem dos seus protagonistas, mas continuam a intervir na produção dos afetos, nos valores e nas aspirações. Eles são, nesse sentido, operadores de uma memória seletiva que se afirma como verdade. Questionar os discursos que essas figuras encarnam é uma tentativa de desestabilizar o pacto que as sustenta, de provocar desvios aos roteiros normativos da história oficial e reabrir a possibilidade de evocação de outras presenças que, neste processo histórico, se tornaram frágeis, silenciadas, e que por isso exigem, com urgência, atenção.

A cerca de quatro quilómetros de minha casa, por exemplo, existe um terreno onde antes existiu a casa de António Teixeira e Rosinda Teixeira, alvos de um ataque bombista provocado por elementos do MDLP, em 1976. A casa queimada foi, enquanto aí existiu, uma presença estilhaçada, esburacada e interdita, repleta de madeira enegrecida pela queima, cinzas e, ainda, sinais de uma vida quotidiana brutalmente interrompida. A casa foi derrubada. O entulho retirado. Transformou-se num parque de estacionamento em terra batida, numa autêntica ausência que contrasta com a celebração dos monumentos da região. De Rosinda Teixeira pouco se ouviu falar durante anos. Ela tornou-se um silêncio, um tabu, apenas modestamente interrompido por uma pequena placa colocada em 2017, 41 anos depois do seu falecimento, que diz: "Em memória de Rosinda Teixeira, vítima de um atentado à bomba neste local em 21 de maio de 1976".[14]

**14** Esta placa foi colocada após pressão de alguns cidadãos. Destaco aqui o papel que teve Jorge Matos, um dos responsáveis por essa colocação. Segundo o próprio relato que me fez, a história de Rosinda Teixeira foi — tal como para mim —, uma história ausente. Ao tomar conhecimento sobre ela, Jorge Matos, habitante de S. Martinho do Campo onde aconteceu o atentado, terá tido o ímpeto de fazer algo para que o nome de Rosinda não caísse em esquecimento e para que os seus filhos se pudessem lembrar da sua história. Mais recentemente, em 2025, o artista Max Fernandes desenvolveu o projeto *Pedagogia da Bomba 3D* relacionado à rede bombista existente no Minho, o MDLP (Movimento Democrático de Libertação de Portugal) e o ELP (Exército de Libertação de Portugal), onde aborda a história de Rosinda Teixeira através de um mapeamento 3D que faz ao terreno onde aconteceu o ataque bombista, o que deu origem a uma exposição no MIRA Artes Performativas, no Porto.

## Escavar o rosto: o negativo em grafite como contra-monumento

> A ambivalência entre a presença e a ausência situa-se na noção de "imagem", porque as imagens mostram algo que já ali não está.
> — Belting, 2013/2019

Durante uma das caminhadas pelo Vale do Ave inseridas no projeto *Pitar na Cangosteira*[15], feitas em companhia dos artistas visuais Max Fernandes e Pedro Bastos, deparámo-nos com um terreno particular designado Terras Negras, em Ribeirão, Famalicão. Esta área, com certa amplitude, identifica-se pela existência de afloramentos de níveis grafitosos que conferem ao solo uma tonalidade cinzento-escuro. Nesse deserto que irrompe no meio da monocultura do eucalipto, o crescimento da vida vegetal é condicionado por um conjunto de fatores interligados: as características físico-químicas do grafite de natureza inerte, elevada compactação e fraca drenagem, as incapacidades desse solo prover nutrientes básicos como o nitrogénio, o fósforo e o potássio e o facto dele estar carregado de metais pesados criam um ecossistema hostil, de uma mancha quase homogénea.

Tendo esse lugar em mente, pensei no grafite como material que possibilita a escrita a diferentes níveis: ele é uma matéria lamelar, relativamente macia, cujos átomos de carbono se desprendem com certa facilidade possibilitando a sua utilização na escrita e no desenho[16]; a forma como ele se dispõe no solo, mais ou menos desfeito, mais ou menos enrijecido em pedras de dimensões variáveis, provoca planos com diferentes graus de consistência, onde determinados gestos e movimentos — como por exemplo pegadas — podem ser sulcados, riscados, friccionados e traçados. Apela-nos assim à gravura, a uma base, neste caso mineral, sob a qual é possível criar uma matriz[17]; por fim, é uma superfície que



**Img. 8, 9 e 10.** Conjunto de imagens relativas à região de Terras Negras. Plano geral de amontoado de pedras; Pormenor de amontoado e pegadas marcadas na poeira de grafite.

**15** Acerca deste projeto já tive oportunidade de falar no capítulo II. Trata-se de um projeto que, em traços gerais, tinha como principal ação um conjunto de caminhadas aleatórias no Vale do Ave a partir das quais surgiram reflexões e obras que problematizavam o território, a paisagem, a ecologia e a história industrial da região.

**16** É através de uma mistura de pó de grafite com barro e da sua cozedura que se faz as minas de grafite mineral usadas para os lápis.

**17** Trata-se, no fundo, de matrizes, na medida em que são capazes de gravar e, se for o caso, de reproduzir essas gravações se nelas fossem colocadas tinta e um papel sobre pressão. Se pensarmos na origem terminológica da palavra composta "litogravura" que deriva dos dois termos gregos — *Lythos* referente a pedra e *Graphein* associada à escrita —, poderíamos ser tentados a referir-nos a elas como superfícies litográficas. Contudo, a litografia refere-se a uma técnica específica inventada por Alois Senefelder no final do século XVIII que usa

possibilita a escrita, se assim se pode dizer, escultórica, na medida em que ela é dada através da sobreposição de volumes, de tridimensionalidades constituídas pelos diferentes corpos de grafite, por suas acumulações e sedimentações.

Algumas pedras encontravam-se nesse ambiente espacializadas numa posição vertical — possivelmente por caírem de ribanceiras adjacentes ou por capricho da queda de outras pedras em seu redor. Elas assumiam uma presença monolítica que parecia opor-se a uma certa tendência horizontalizante do grafite — que com o tempo acaba por se desfazer e diluir na água da chuva[18]. As suas posições curiosas davam a ilusão de não serem totalmente arbitrárias, sugerindo uma organização intencionada. Além da associação material à escrita e desse arranjo espacial e morfológico, chamaram-me à atenção as volumetrias ambíguas, os côncavos e os convexos formados pelas pedras que, em alguns casos, remetiam a semblantes antropomórficos — um pouco à imagem do célebre seixo de Makapansgat.

O seixo de pedra de jasperita encontrado por Wilfred Eizman em 1925 numa gruta na província sul-africana do Limpopo junto às ossadas de um australopitecos com cerca de 3 milhões de anos, não evidencia qualquer intervenção antrópica. No entanto, as marcas resultantes da erosão fluvial imprimem-lhe, de forma fortuita mas sugestiva, os traços e a aparência de um rosto. Essa coincidência formal e a capacidade de ler o rosto num material — na pedra —, através da pareidolia, provocam um estranhamento imposto pela confrontação com o familiar. Ela terá, julga-se, levado os primeiros hominídeos à recolha e

como recurso uma gordura aplicada sobre uma base mineral. É essa gordura e a adesão da tinta à mesma que permite a impressão e não os sulcos e os rasurados — como aqueles que pude observar nas pedras de grafite e a partir dos quais imaginei uma impressão. Nesse caso, julgo que a definição mais correta para este tipo de "matrizes" seria o termo e a técnica "Cut Stone Relief Printing", que embora pouco recorrente, caracteriza o processo de impressão que estaria em causa, na realidade mais próximo à xilogravura ou ao linóleo. A técnica de gravura que tinha como base um processo de criação de sulcos sobre uma pedra para impressão era e é utilizada de forma secular pelo povo Inuit originário das zonas árticas do Canadá, embora servisse para imprimir especificamente sobre tecido e couro e não sobre o papel — este só viria a ser utilizado com maior regularidade a partir da segunda metade do século XX. Sobre este assunto vale a pena consultar: https://www.williambritchie.com/stone-cut-relief-printing/stone-cut-relief-printing ; https://www.historymuseum.ca/cape-dorsetprints/techniques/stonecut.php

**18** Um monólito pode caracterizar, por um lado, elementos geológicos naturais — como fenómenos montanhosos e/ou rochosos —, e, por outro, elementos criados por humanos — tais como os monumentos.



preservação dessa protoimagem, eventualmente como um amuleto — ao qual Dario Gamboni (2007/2014), de forma um tanto irónica, se refere como primeiro *readymade*. De modo análogo, algumas das pedras de grafite que encontrei apresentavam cavidades, fendas e orifícios produzidas acidentalmente. As suas disposições indiciavam olhos e bocas cavadas que, em conjunto, permitiam a identificação latente de faces.

Foi esta atração pelos rostos cravados por um acaso nos monólitos de pedra de grafite e a correlação do suporte material à escrita — nos aspetos já enumerados — que me desencadearam uma analogia visual e conceptual com os bustos e os altos relevos erigidos em espaços públicos e privados no Vale do Ave. Os mesmos capturavam o meu interesse investigativo enquanto formas de monumentalização da história e como dispositivos de inscrição do poder e da identidade no território. Ali, a cerca de dois quilómetros de Terras Negras, o busto ao Cardeal Cerejeira (Img. 7), por exemplo, ocupava o espaço público, inscrevia o rosto como aparato de subjetificação e também de organização, codificação e dominação da memória.

Foi a partir desses vínculos que desenvolvi a obra *Pedras enquanto Máscaras* (2023) exibida pela primeira vez na exposição coletiva *Pitar na Cangosteira*[19] no Centro para os Assuntos de Arte e Arquitectura, em Guimarães (PT). Elas derivavam de uma recriação feita em pedra de grafite dos vários moldes que, durante meses, realizei às diferentes esculturas originais encontradas no espaço público. O processo de execução desses moldes pressupôs uma intervenção que implicava a colocação de alginato ou barro sobre o busto, pressionando-o para que adentrasse e cobrisse toda a superfície. Ambos os materiais anulavam o reconhecimento do rosto, o que fazia com que esta ação fosse caracterizada por uma certa comicidade, no caso do alginato, aprofundada pelo tom rosa-choque que o material tinha enquanto húmido (Img. 11 e 12).

Esses processos ocorriam quase sempre nas primeiras horas da manhã e foram observados, em algumas circunstâncias, pelos/as trabalhadores/as das fábricas dos arredores — aqueles/as que, saindo do terceiro turno tomavam o pequeno-almoço nos cafés e por aqueles/as que, entrando no primeiro turno,

**19** Ela foi organizada por mim e pelos artistas Pedro Bastos e Max Fernandes em decorrência do nosso projeto coletivo homónimo. Nela, além da obra já identificada, apresentei duas obras individuais, a pintura *S/título* (2022) e o conjunto de vídeos *Aparecimento.Algodão. Linhamusgo.Cobertura* (2023).

também aí se encontravam ou por aí passavam a pé ou de carro.[20] Posteriormente, usando como referência e como recurso esses moldes, iniciei uma operação de retirada de material das pedras de grafite que havia recolhido, ou seja, escavava o rosto e deixava no interior da pedra o espaço vazio correspondente ao seu negativo.

No decorrer da exposição referida, sete dessas peças escultóricas foram suspensas numa penumbra quase absoluta no interior de uma das salas. Elas apresentavam uma ambivalência: as faces representadas pareciam, consoante o movimento do espectador no espaço expositivo e a orientação da luz ou da sombra, salientarem-se e moverem-se, causando uma sensação de estranhamento. Assim, elas exerciam um papel duplo: quando o positivo sobressaía, o negativo ausentava-se, tornava-se impercetível, e vice-versa. Deste modo, configurava-se uma alternância entre um lado positivo de uma máscara — uma imagem apenas virtual, na qual o rosto, devido às modificações e nuances lumínicas, parecia se avolumar para fora, apresentando-se assim como superfície pública —, e um negativo da máscara — um espaço interno, avesso tangível. Nessa transmutabilidade do positivo e do negativo, do côncavo e do convexo do rosto, evidenciava-se uma aparição fantasmática e liminar, que era presença e ausência simultaneamente ou, melhor dizendo, alternadamente. A dúvida suscitada na determinação do falso e do verdadeiro da face, do que é ou não real ou ficcionalmente sugerido, instigava uma aproximação e uma tentativa de verificação da autenticidade do que é visto, através de um olhar cauteloso ou do próprio toque concreto ou imaginado — de uma mão que se mete pela face adentro.

**20** Embora esta ação não tenha sido inicialmente observada por mim como uma performance mas sim enquanto processo de elaboração de uma instalação, apercebi-me da potência dos gestos envolvidos na elaboração desses moldes e dos seus possíveis significados, nomeadamente através das reações da população e, posteriormente, por meio da documentação que produzi e que revi em outras ocasiões. Não é de todo a minha intenção prolongar-me num debate teórico acerca deste potencial performativo, visto ele não ser, do meu ponto de vista, central para os temas suscitados ao longo deste capítulo. Em todo o caso, apresento uma das situações que me levaram a pensar sucintamente sobre isso: durante a retirada de um dos moldes, devido a uma falha processual, o alginato que utilizava agarrou-se ao busto sem sair. Tive de pedir um esfregão e detergente no café onde se encontravam vários observadores da ação. Eles perguntaram-me o que é que eu fazia e porquê, mostrando-se curiosos com a situação. Acredito que parte dessa atenção foi provocada pelo caráter subversivo e irónico da minha intervenção ou pela apreensibilidade latente derivada da possibilidade de haver um dano criado na peça original.





**Img. 11 e 12.** Processos retirada dos moldes com recurso ao barro e ao alginato. A primeira imagem é relativa ao busto de A. J. da Silva Teles Jor., e a segunda a Augusto Correia.

Acredito que a questão da autenticidade do rosto é evocada nessa obra e é uma das questões suscitadas mais proeminentes, não só pela ilusão referenciada — de um rosto presente e de um rosto ausente, real e fictício —, mas pela sugestão das peças como moldes do rosto — ao se articularem com a ideia do negativo — e de uma aproximação à ideia da máscara, sugerindo-nos assim uma reflexão sobre a reprodução, a cópia, a semelhança, o verdadeiro e o falso.

No livro de Hans Belting *Faces: Uma história do rosto* (2019), no subcapítulo "Nostalgia do rosto e máscara funerária da época moderna", ele vai abordar a questão do molde em relação ao culto da máscara funerária como "centro secreto do campo fisiognómico". O molde está na base da criação destas máscaras que fascinaram não só o campo da pseudociência durante os séculos XVIII, XIX e XX, como também a curiosidade mórbida de uma contemplação da morte. A máscara mortuária não é apenas o retrato, mas configura-se como a "verdadeira face do homem", como decalque de um rosto sereno, imperturbável e intemporal[21]. Como diz,

> O fascínio pela imagem consiste em ela gerar um enigma insolúvel: suscita uma presença, que só ocorre em virtude da ausência de quem está representado. A máscara funerária é, pois, de certo modo, a máscara feita a partir de um rosto que, por seu turno, na morte se tornou máscara: por outras palavras, é a máscara de uma máscara. É moldada a partir de um rosto que já não dispõe de nenhuma mímica, mas possui uma expressão que só pode surgir para além de todas as expressões faciais possíveis. Por isso ela nos atrai, embora saibamos que no cadáver intervieram moldadores profissionais, com o risco de terem perturbado a paz do sono, do rosto abandonado. [...] Procura-se uma expressão facial, que com a morte adquiriu uma aparência estável e duradoura [...] A máscara funerária tornou-se um objeto de culto, tendo por fim a homenagem nostálgica atribuída à intemporalidade do rosto. (Belting, 2013/2019, p. 131)

Como processo técnico de reprodução e de tradução desse rosto "verdadeiro" convertido em máscara mortuária, o molde reifica o rosto através da transposição das formas e das expressões como fac-símiles, a partir de um pressuposto de autenticidade deduzida pelo contacto físico com a face "real" (2013/2019, p. 154), como "verdadeiro ícone de Cristo" (p. 130). Tendemos a pensá-lo exclusivamente como objeto transitivo, utilitário à passagem entre o rosto e a máscara, entre o original e a cópia fidedigna, entre o corpo e a sua imagem incorruptível na qual todo o movimento se retém.

Porém, os rostos identificáveis na obra *Pedras enquanto Máscaras* são emulações dos moldes originais feitos por mim aos bustos de bronze — já por si derivados de outros moldes executados pelos artistas às modelações de barro que, por sua vez, produziram a partir de imagens fotográficas ou, em casos muito pontuais, tendo como referência direta a pessoa representada[22]. Não têm, por isso, a pretensão de se associar a uma réplica exata da face da pessoa. É, em todo o caso, o erro e a falha da reprodução e da transposição do rosto que adquirem aqui significado. O rosto deforma-se pelas mediações sucessivas, desde logo pelos processos de execução dos moldes com utilização de técnicas pouco convencionais — como por exemplo o uso do barro — e pelas tentativas de replicação dos mesmos na pedra de grafite. Isso gera alterações constantes no rosto do representado, que tem seus olhos ligeiramente deslocados, as bochechas distorcidas, as bocas incompletas.

Além do mais, essas peças não têm a função de reprodução de novos rostos positivos, visto não servirem a uma operação intermediária — como utensílios reprodutivos que permitiriam a transferência das formas exatas de um positivo para as formas de outro positivo, situados entre o modelo e a escultura. Elas apresentam-se a si mesmas como finalidade processual que parece interromper o ciclo de reprodução associado à cópia.

**21** Tal reflete-se, por exemplo, no fascínio suscitado pela máscara mortuária e pelo rosto aparentemente sereno da "desconhecida do Sena" que, tal como refere Hans Belting, corresponde ao rosto de uma jovem sem nome encontrada afogada. A reprodução do rosto através do molde reconstituía a face "bela" que aparentemente "sorria, de maneira tão enganadora como se o soubesse" (Rilke, como citado em Belting, 2013/2019, p. 132). O encantamento pela máscara mortuária é evidenciado também pela proliferação de coleções e museus que os contemplam nos seus acervos, como o caso do "arquivo de rostos" existente no Schiller-Nationalmuseum de Marbach, também referenciado por Hans Belting no seguimento deste capítulo.

**22** São múltiplos os processos: o escultor reproduziu o rosto através da escultura provavelmente iniciada com o barro — processo de adição. Daí reproduziu-se, através do molde, o rosto em negativo. No negativo verteu-se bronze, dando-nos novamente um positivo. Esse positivo é reproduzido pelo molde que fiz, que se torna novamente um positivo em gesso, para se tornar uma referência visual. Depois, por via da escavação na grafite, repõem-se o negativo. São por isso vários estágios de trocas mediais e intercâmbios entre os lados positivos e negativos do rosto.

A artista multimédia Nega Choksi, no artigo *On Some Inverted Sculptures* (2013) redigido para a revista X-Tra, aborda o ressurgimento do interesse pelos moldes a partir das obras dos artistas Klaus Weber, Evan Holloway e Giuseppe Penone que o exploram para refletir acerca das noções de cópia, repetição e vazio na escultura. Nele, ela aborda a questão do afastamento progressivo da semelhança e a interrupção do ciclo reprodutivo do molde que, quando interpretado por esses artistas como resultado final, como obra, já não visa preservar a integridade da figura representada, mas expor desvios de formas e/ou as suas ausências. Nele, refere que,

> Funcionando como representações duplas, reflexos ou sósias, eles permitem um questionamento da pretensão do narcisismo à imortalidade; e essa implantação da matriz permite uma erosão da forma a partir de dentro, "cuja ação é a ruptura, a desarticulação, a dismorfia [...] Três escultores — Klaus Weber, Evan Holloway e Giuseppe Penone — não empregam exatamente moldes tanto quanto utilizam a aparência de moldes e apresentam a forma do vazio como obras acabadas. Essa operação invertida amplia nossas ideias e conversas sobre semelhança e cópia, sobre repetição como obra de arte ou prática, e sobre o lugar e a natureza do vazio em uma prática muito material e morfologicamente comprometida.[23]

A obra *Pedras enquanto Máscaras* aproxima-se do debate que Nega Choksi propõe ao analisar a dimensão crítica do molde na obra desses três artistas. Se, para ela, o molde carrega consigo uma "ética da reprodução" e opera como "ferramenta de falsificadores", capaz de instaurar um processo de erosão e dismorfia, no caso de *Pedras enquanto Máscaras* essa erosão é materialmente manifesta na deformação visível dos rostos. As sucessivas intermediações

**23** Do original: "Sculpture molds partake in the ethic of reproduction; reproduction is a flesh trade and transaction. A mold is a tool of forgers. Sculpture molds are ersatz wombs. Functioning as double representations, reflections, or doppelgangers, they allow a questioning of narcissism's claim to immortality; and this deployment of the matrix allows an eroding of the form from within, "the action of which is disruption, disarticulation, dysmorphia. Three sculptors—Klaus Weber, Evan Holloway and Giuseppe Penone—don't exactly employ molds as much as deploy the semblance of molds and present the form of the void as finished works. This inverted operation enlarges our ideas and conversation on semblance and copy, of repetition as artwork or practice, and of the place and nature of void in a very material-based and morphologically committed practice." (Choksi, 2013)



— dos bustos originais aos moldes em barro, destes às reproduções na grafite — instauram uma cadeia de deslocamentos que, em vez de salvaguardar a semelhança, evidenciam a sua falsificação. O molde como fac-símile perde a sua funcionalidade, modifica-se, e com isso altera a relação com os signos e identidades do representado. Ao mesmo tempo, tal como nas esculturas analisadas por Choksi, em que os moldes são apresentados como obras finais, o que as faz interromper o ciclo reprodutivo, também na minha obra os moldes — ou para ser mais exato, as cópias dos moldes que fiz — adquirem centralidade e tornam-se a obra propriamente dita.

A oscilação entre a face positiva e o seu avesso, entre a face feita visível por quem a olha desde fora e a parte interna que, hipoteticamente, poderia tocar a face do seu utilizador, parece portanto questionar o papel social que a máscara ocupa no espaço público e privado. As paisagens do rosto público — expressas nos bustos, nos monumentos, nos altos-relevos — condensadas na própria formação significante do rosto como objeto, feito de "coordenadas" e de "zonas de intensidade" — o buraco da boca, o buraco dos olhos, as saliências do nariz, as rugas, etc —, participam como pontos de orientação da paisagem do território.

Estas paisagens — do rosto e do território — impõem limites e horizontes, sustentam a fala de quem teve direito à fala e destituem da fala quem não a pode alcançar (Deleuze e Guattari, 1980/1995, pp. 205-234)[24]. São esses vincos, aberturas e fechos do rosto como paisagem, tidos como marcos neutros de um decalque fiel do rosto, que se modificam e adulteram na obra *Pedras enquanto Máscaras* pela evidência da falha na representação e na fixação dessa imagem "verdadeira". A apreensibilidade da face pública é, deste modo, posta em causa

**24** No livro *Mil Platôs* (1980/1995), mais precisamente no capítulo "Ano zero Rostidade", Deleuze e Guatarri abordam a ideia do rosto como paisagem e descrevem o conceito de "máquina de rostidade" como sendo um dispositivo abstrato de codificação do rosto que produz normas e exclusões. Essa máquina do rosto opera sobre um muro branco, na qual são inscritas as formas e signos faciais que fixam as coordenadas de reconhecimento, e um buraco negro — as zonas perfuradas dos olhos, da boca — que funcionam como centros de absorção das subjetividades. Seria de interesse para a minha investigação em torno do tema do rosto um desenvolvimento teórico mais aprofundado acerca da ideia de "máquina de rostidade", introduzida pelos autores. Porém, devido à complexidade e hermeticidade do tema, e por conta da necessidade de contenção no desenvolvimento e escrita deste meu capítulo, optei por não ingressar numa leitura exaustiva destas ideias, deixando-as assim para uma reflexão posterior.

pela rutura da semelhança, pela reformatação dos traços de individualidade e pelas alterações das condições de aparição do rosto.

Nesse sentido, a disformidade não se limita a uma consequência acidental do processo técnico, mas constitui-se como um ponto de inflexão para pensar o molde enquanto deslocamento da forma de origem.

Por fim, através do jogo do rosto, das suas transformações entre o positivo e o negativo, somos induzidos a pensar acerca da presença e da ausência, do que é eleito para ser representado ou não e concluir daí que toda a visibilidade — todo o rosto público — se erige em cima de uma invisibilidade fundadora.

Os rostos da obra *Pedras enquanto Máscaras* que emergem da escuridão — aqueles que, em alguns momentos, nos parecem acompanhar no movimento que fazemos pelo espaço expositivo, que sugerem ser superfícies avolumadas — são uma ilusão construída pelo nosso olhar. É o negativo que, quando nos apercebemos da sua existência, afinal, nos suga e nos atrai como um buraco negro. Esse negativo expõe a máscara não como ela se apresenta oficialmente ao público, mas tal como ela é na sua interioridade. Estando diante do avesso da máscara do rosto público, a obra propõe então um questionamento crítico dos entrosamentos da memória e do poder, e acerca dos rostos obliterados pela transparência da história. O rosto tem, assim, de ser reinventado enquanto paisagem.



# Bibliografia


Assmann, Aleida. (2011/2021). *Espaços da recordação: Formas e transformações da memória cultural*. Editora Unicamp. (Obra original publicada em 2011)

Bastos, Carlos. (1950). *Comércio e indústria têxtil em Portugal*. Grémio Nacional dos Importadores de Algodão em Rama.

Belting, Hans. (2013/2019). *Faces: Uma história do rosto*. KKYM.

Bíblia Sagrada. (2000). Editorial Missões Cucujães.

Boym, Svetlana. (2001/2015). *El futuro de la nostalgia*. A. Machado Libros.

Choksi, Nega. (2013). On some inverted sculptures. *X-Tra: Contemporary Art Quarterly, 15*(4).

Deleuze, Gilles, & Guattari, Fêlix. (1980/1995). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Editora 34.

Edensor, Tim. (2019). The haunting presence of commemorative statues. *Ephemera: Theory & Politics in Organization, 19*(1), 53–76.

Eisenstein, Serguei. (1928). *Octubre* [Filme].

Fanon, Franz. (1952/2008). Pele Negra, Máscaras Brancas. Salvador: EDUFBA

Fernandes, Max. (2025). *Pedagogia da bomba 3D* [Obra e exposição].

Gamboni, Dario. (2007/2014). *La destrucción del arte: Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Edição Cátedra.

Radu, Jude. (2024). *Eight postcards from Utopia* [Filme].

Mbembe, A. (2013/2014). *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona.

Medina, João. (2000). *Salazar, Hitler e Franco: Estudos sobre Salazar e a ditadura*. Livros Horizonte.

Riegl, Alois. (1903/2014). *O culto moderno dos monumentos: A sua essência e a sua origem*. Perspectiva.

Ruivo, Francisco Bairrão. (2023). *A cabeça de Salazar e as disputas da memória*. Museu do Aljube Resistência e Liberdade. https://www.museudoaljube.pt/wp-content/uploads/2023/10/2023_10_Caderno-Texto_Coloquio-Memoria.pdf

CAPÍTULO V

# ENSAIO VISUAL

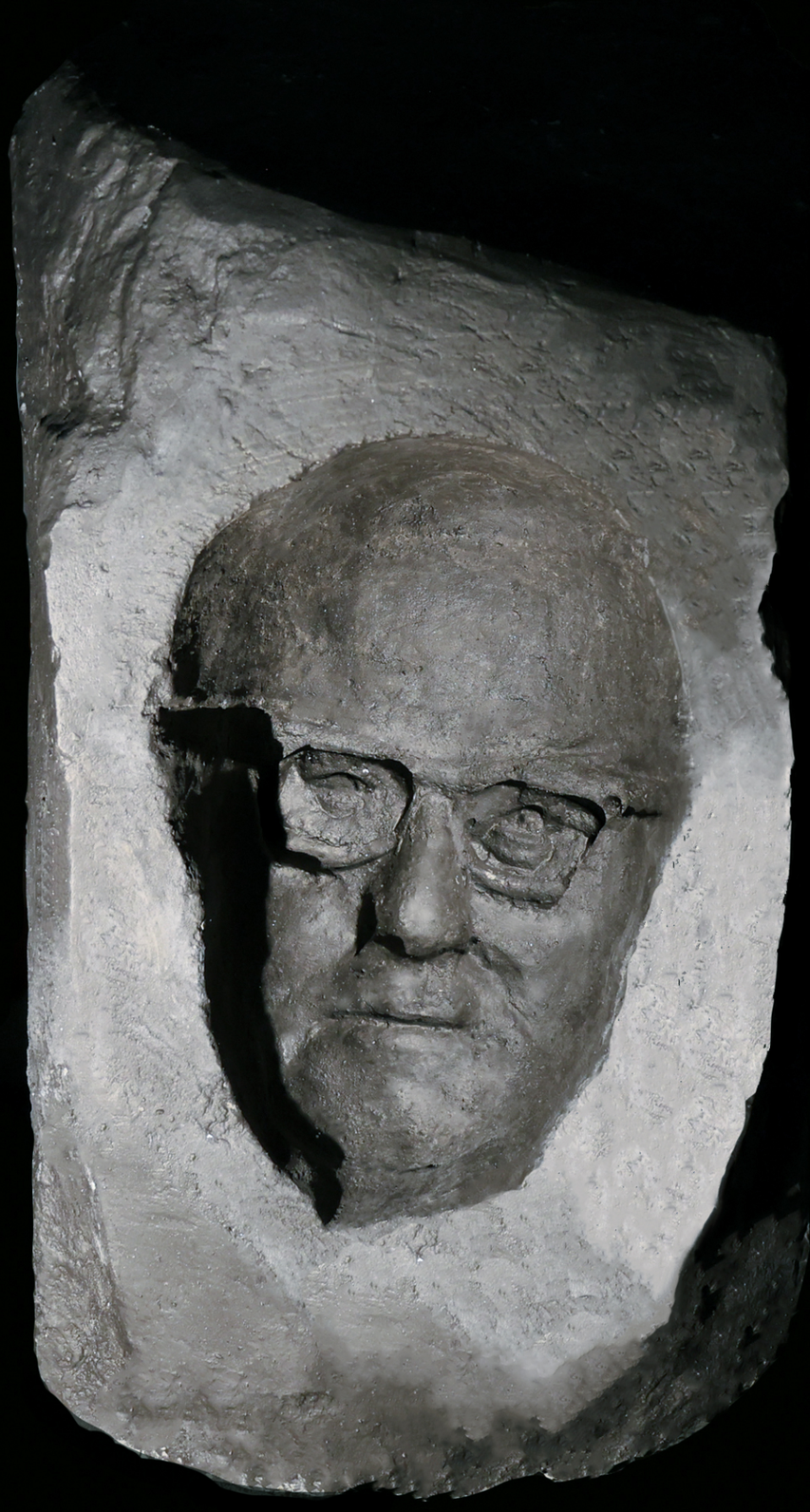












**Img. a, b, c, d, e, f e g.**
Pedras enquanto Máscaras (2023).
Pedra de grafite escavada, cabos de aço
e luz direcional. Dimensões variáveis.

CAPÍTULO VI

# DESTRUIDORES DE MÁQUINAS

*Destruidores de Máquinas* é uma instalação produzida em 2024 e exposta nesse mesmo ano na exposição "Problemas do Primitivismo — a partir de Portugal", no Centro Internacional das Artes José de Guimarães (CIAJG), em Guimarães, Portugal[1]. Ela apresentava, dispostas em mesas e no piso, um conjunto de componentes, instrumentos técnicos, científicos, documentais e imagéticos tornados obsolescentes pelo sistema de aprovisionamento, de processamento, de trabalho, de comércio e de consumo do têxtil. Destacavam-se aí os projetos arquitetónicos de várias indústrias, estudos preliminares para a instalação da maquinaria e do aparato técnico, radiografias dos/as operários/as, utensílios de medição laboratoriais, dispositivos tecnológicos, imagens fotográficas, revistas de divulgação científica e de publicidade, pigmentos e corantes como o *cibacron*, o *solofenil*, o *remazol* e o *indantren*[2] acondicionados em tubos de ensaio, e uma série de registos de despedimento de vários/as trabalhadores/as. Tornadas disfuncionais e subtraídas à legibilidade dos arquivos e da história, essas materialidades indiciavam aquele que foi o trajeto do algodão entre os campos algodoeiros de diversas regiões mundiais e as indústrias existentes no Vale do Ave, bem como algumas das formas de dominação dos corpos e dos ecossistemas que estiveram na base desse percurso material.

Em cima desses objetos, imagens e textos, eram representados seres através de pequenas esculturas feitas com colofónia, pó de pedra de grafite e goma-laca, que remetiam para as atuações de múltiplos animais, plantas e fungos considerados "invasores" das plantações algodoeiras e das ruínas fabris. A instalação, entre outras associações, encontrava um paralelo entre aquela que foi a resistência operária em suas várias dimensões e aquilo que, em termos metafóricos, terá sido a ação de "boicote" ao projeto industrial e colonial português promovido pela proliferação de pragas nos campos algodoeiros e nas fábricas que levou a tecnociência a uma batalha de extermínio.

**1** Sobre a exposição pode ser consultado o link: https://www.ciajg.pt/detail-eventos/18052024-problemas-do-primitivismo-a-partir-de-portugal/. Desta exposição derivou uma publicação/catálogo com o título homónimo (Mestre; Santos, 2024): https://www.ciajg.pt/detail-eventos/20241117-lancamento-do-catalogo-da-exposicao-problemas-do-primitivismo-a-partir-de-portugal/

**2** O cibacron é um corante reativo; o solofenil é um corante direto; o remazol é um corante reativo vinil-sulfónico altamente solúvel; e o indantren é um corante vat. Todos são utilizados em fibras celulósicas como o algodão.



**Img. 1.** Pormenor de escultura de gafanhoto presente na instalação *Destruidores de Máquinas* (2024). Colofónia, pó de pedra de grafite e goma-laca. Dimensões 2,5×7cm

A exposição contou com a curadoria de Mariana Pinto dos Santos e de Marta Mestre e visava, segundo as curadoras, interrogar o conceito de primitivismo e as suas contradições e persistências na contemporaneidade. Tal como referido na folha de sala, ao abordar o primitivismo "nas suas relações com o contexto da ditadura, da colonização, do anticolonialismo e do pós-colonialismo, numa máquina visual impregnada de imagens e referências artísticas e culturais", a exposição problematizou "a invenção do 'primitivo' e a sua persistência até à contemporaneidade". Inserida nessa temática mais abrangente, *Destruidores de Máquinas* (2024) incluía-se numa das salas expositivas associada ao eixo organizador sob o título "Extração", compartilhada com os artistas Elo Vega e Rogelio López, Uriel Orlow e Ilídio Candja Candja[3].

À entrada da sala, um texto conciso de Tiago Saraiva esboçava uma cartografia crítica das indagações e leituras suscitadas pelos trabalhos artísticos ali reunidos, delineando, em particular, as implicações que atravessavam a minha prática artística, nomeadamente quando enuncia: "Não se escreve a história da indústria têxtil portuguesa sem a história do cultivo de algodão em Moçambique". A instalação que apresentei refletia precisamente acerca da construção histórica e sugeria um debate em torno das formas como ela se consolidou à revelia de um questionamento das estreitas interdependências e vinculações entre o campo e a fábrica, a agricultura intensiva e a indústria, o extrativismo material e a subjugação humana, e o poder e a violência que se efetivaram na estrutura das transações económicas do algodão.

Apresentarei ao longo deste capítulo quatro textos independentes, ainda assim encadeados, que procuram explorar a complexidade material, histórica e simbólica de *Destruidores de Máquinas*, tendo em consideração alguns dos materiais e imagens existentes na obra e certos conceitos que considerei pertinentes para a sua interpretação. Os subcapítulos discutem, de maneira geral, a respeito das invisibilidades das experiências operárias e das suas insubmissões e contestações ocorridas nos bastidores, através dos discursos ocultos; acerca dos imaginários idílicos da plantação algodoeira promovidos pelos regimes coloniais e sobre as pragas que, ao minarem os projetos da monocultura industrial,

**3** Não me quero estender numa biografia para cada um dos artistas, mas é de assinalar que todos eles, à sua maneira, têm um trabalho bastante pertinente e crítico acerca de questões como o extrativismo ambiental, a exploração humana e o racismo. Para mais informação, podem ser consultadas as páginas de Elo Veja e Rogelio López: https://archive-2014-2024.internationaleonline.org/people/rogelio_lopez_cuenca/; Uriel Orlow: https://urielorlow.net/; Ilídio Candja Candja: https://thisisnotawhitecube.com/pt/artists/82-ilidio-candja-candja/.




**Img. 2.** Vista geral de *Destruidores de Máquinas* (2024) na exposição "Problemas do Primitivismo" (2024) no CIAJG — Centro Internacional das Artes José de Guimarães, Guimarães (PT). Dimensões variáveis.

boicotaram os seus programas; pensam na construção da visão mecanicista identificada nas representações imagéticas que permeiam a organização e o estudo científico; e abordam o ressurgimento como conceito mobilizador da instalação. Ao apresentar esses textos, pretendo oferecer uma leitura multifacetada dos despojos do capitalismo e da indústria, capaz de articular a crítica histórica, a teoria e a reflexão em torno da visualidade e da prática artística.

De maneira mais aprofundada: "Discursos ocultos" relata o encontro de um conjunto de documentos laborais encontrados ao longo da minha investigação e integrados na peça em causa. Esses registos burocráticos e disciplinares que apresentam os rostos dos/as operários/as — homens, mulheres e crianças —, os seus dados individuais e os motivos de despedimento são demonstrativos do aprisionamento dos sujeitos numa gramática punitiva que normalizou a coerção, inclusivamente infantil. A busca pela ficha de António Teixeira torna evidente a frieza arquivística e a densidade política das experiências operárias, nomeadamente quando emergem formas discretas de insubordinação, discursos ocultos, microgestos de sabotagem, desacelerações e contestações que constituem a infrapolítica[4].

Em "A paisagem algodoeira como *Bountiful Arcadia* e os inimigos do algodão" são analisadas imagens de campos algodoeiros evocadas na instalação e reflete-se sobre o romantismo e a idealização que as atravessam. A imagem da plantação contribuiu para a produção de um universo simbólico imperial no qual a natureza, o corpo negro e a planta eram domesticados e mercantilizados. No contexto português, essa utopia implicou uma "guerra às pragas" que associou ciência, genética e violência colonial. A instalação reinscreve criticamente esse cenário, expõe a contradição entre a beleza pastoral e a exploração laboral, bem como os dispositivos tecnocientíficos que moldaram o processo produtivo e a representação do algodão.

No texto "Uma visão mecanicista" atento para as representações botânicas e científicas do algodão e para as classificações, medições, melhoramentos e modificações genéticas que integraram a indústria e que tinham como base a conceptualização da máquina como modelo. A visão mecanicista estava embutida na industrialização e no fascismo português que consideravam a natureza e os indivíduos recursos a explorar sem limitações éticas e morais, como se pertencessem a um sistema de engrenagens operado em função dos objetivos do Estado e da produtividade. *Destruidores de Máquinas* evidenciava essas conexões e explorava o imaginário da máquina como modelo e como instrumento de poder e de extração.

Por fim, em "O ressurgimento", abordo o modo como a instalação confronta a submissão do mundo não humano e da matéria. Esta dominação surge refletida nas representações, nos objetos, documentos e imagens que são utilizadas na obra. Pequenas esculturas feitas em colofónia, pó de pedra de grafite e goma-laca sobrepõem-se e infestam os documentos da cultura, invertem ficcionalmente o domínio da técnica ao convocar, no seu lugar, as atuações das espécies, das pragas e dos seres "invasores". Ao emergirem das sombras dos objetos, utensílios e imagens industriais, esses organismos — os gafanhotos, as lagartas, os cogumelos, as trepadeiras e as lagartixas — protagonizavam uma fábula visual. Nela, os resíduos da produção e da exploração algodoeira seriam absorvidos por ecossistemas regenerativos que permitiriam que as funções e as narrativas historicamente moldadas pela extração e pela dominação material, territorial e humana pudessem ser figurativamente alteradas. A obra evoca o conceito de ressurgimento e coloca-nos diante da urgência de modos de vida menos extrativistas.

**4** O termo "infrapolítica" constitui a ideia de uma luta política discreta. Tal como enunciado por James Scott (1992/2013), ao contrário dos "clamorosos protestos, manifestações e rebeliões que fazem as parangonas dos jornais, a luta discreta que os grupos subordinados exercem todos os dias está, como os raios infravermelhos, para lá da parte visível do espectro" (p. 253).

**Img. 3.** Pormenor de ficha de admissão e despedimento de António Teixeira. Optei por exibir aqui esta ficha na sua integralidade apesar dela apresentar uma imagem do rosto e alguns dados pessoais, devido à relevância da mesma para a minha investigação. Acredito que nenhuma destas informações seja comprometedora, até porque as pessoas descritas neste documento não se encontram mais vivas. A liberdade que tomei na apresentação deste documento não se verifica com os restantes que fazem parte de *Destruidores de Máquinas*, pelo que optei por evitar a apresentação de qualquer conteúdo sensível.

N.º FÁB. NOME Antonio Ribeiro Teixeira

FILIAÇÃO { NOME DO PAI Francisco de P.Teixeira
NOME DA MÃE Maria da Conceição Ribeiro

DATA DO NASCIMENTO 15 DE Julho DE 1927 NACIONALIDADE Portuguesa

NATURAL DE ..... CONCELHO DE Santo Tirso

ESTADO { CASADO EM 29 DE Março DE 1952 COM Rosimda de Sousa Moreira
VIÚVO DESDE ..... DE ..... DE .....
DIVORCIADO DESDE ..... DE ..... DE .....

PROFISSÃO Mestre-Fiandeiro SITUAÇÃO MILITAR Isento

HABILITAÇÕES LITERÁRIAS 3º Ano de curso Comercial

SINDICATO ..... SÓCIO N.º 5.269 C. S. PREV. N.º 136.966

RESULTADO DO EXAME MÉDICO .....



DATA DA FOTO ..../..../....

BILHETE DE IDENTIDADE DO A. I.

| DATA | N.º |
|---|---|
| | |

CERT. NASC. N.º | CÉDULA P. DO A. I.

RESIDÊNCIAS

| DATA | RUA | LOCALIDADE |
|---|---|---|
| | S.Mtº do Campo | Santo Tirso |

FILHOS E OUTRAS PESSOAS DE FAMÍLIA A SEU CARGO

| NOME | PARENTESCO | DATA DE NASC. | PROFISSÃO | CASA EM QUE TRABALHA |
|---|---|---|---|---|
| Maria Teresa | filha | 16 / 1953 | | |

ADMISSÃO

| DATA | PROCEDÊNCIA |
|---|---|
| 1/5/49 | |

DEMISSÃO

| DATA | MOTIVO |
|---|---|
| 31/5/54 | Para Tinturaria |

Araujo & Sobrinho, Sucrs. — Ficha N.º 2316-PL 3-2000-IV-953 N.

# Discursos ocultos

Remexia em documentos exumados do esquecimento fabril. Eram páginas envelhecidas, tingidas pelo desgaste inexorável do tempo. Marcadas por rasgos e vincos, humedecidas e devoradas pela ação implacável dos insetos xilófagos[5], coladas umas às outras pela compressão das fibras e devido aos resíduos de colas e adesivos, elas eram pedaços arrancados ao assombro e ao enfado de uma memória erodida e perdida numa das arrecadações adjacentes ao escritório. Numa resistência remediada e improvável, esses documentos sobreviveram, contra todas as probabilidades, por mais tempo do que muitas das vidas que registam.

Em cada uma dessas folhas, na parte superior direita, figurava uma imagem fotográfica a preto e branco, de tipo passe — também ela refém dos critérios avassaladores dos anos transcorridos —, onde se delineavam rostos de homens, mulheres e crianças, ex-trabalhadores/as da fábrica. No espaço restante da página podiam ler-se os seus nomes, a filiação materna e paterna, data de nascimento, nacionalidade, profissão, habilitações literárias, ano de admissão e a descrição da justificativa para o despedimento, a razão última para estes materiais administrativos formarem aí um amontoado, um testemunho ainda vivo.

De imediato, chamaram-me a atenção as pequenas confidências daquelas fotografias: rostos absortos e sonâmbulos de dezenas de crianças formavam um mosaico de infâncias e de sonhos que terão sido esmagados e precipitados sob o emblema do pó e da máquina, ao se tornarem propriedade do trabalho e do capital; mulheres, sóbrias, apareciam nas imagens, talvez unicamente aí, diante do evento solene e enigmático — o feitiço da fotografia —, usando colarinhos engomados e até colares de pérolas falsas; e homens apresentavam-se com os seus fatos e gravatas numa dignidade que, muito possivelmente, ter-se-á interrompido no instante logo a seguir ao do *flash*.

Algumas dessas figuras olhavam de frente ao obturador e pareciam encarar, porventura renitentes, o seu destino incontornável. Outras desviavam o olhar para o vazio, transpareciam uma fraqueza nos olhos eventualmente oriunda do pressentimento inconsciente da circunstância de que, daí em diante, se iriam aprisionar àquela imagem e àquele instante, adormecidos numa distância obscurecida e insondável de uma pretensa mas equivocada eternidade. É difícil saber do que nos falam essas imagens assim isoladamente, se de uma resignação ou uma felicidade ingénua oriunda do pensamento incutido e arraigado de que a fábrica seria, para quase toda aquela massa de gente, sinónimo do progresso, do desenvolvimento e de ascensão social mas também, viriam a saber, de uma sobrevivência precária.

Todas elas se apresentavam na fotografia como corpos obedientes ao enquadramento, antecipando-se à disciplina da regra e da conduta da fábrica. Frente ao olho da máquina fotográfica é como se estivessem já, iminentemente, frente às muitas maquinarias têxteis, que não lhes capturaram a figura, mas que lhes capturaram a vida. A fotografia fez seus os seus objetos, apreendeu-os. A fábrica, através dos seus mil olhos, das suas coerções e violências, agarrou e fixou aquelas pessoas a tempos e ritmos iniciados e terminados com as jornadas de trabalho.

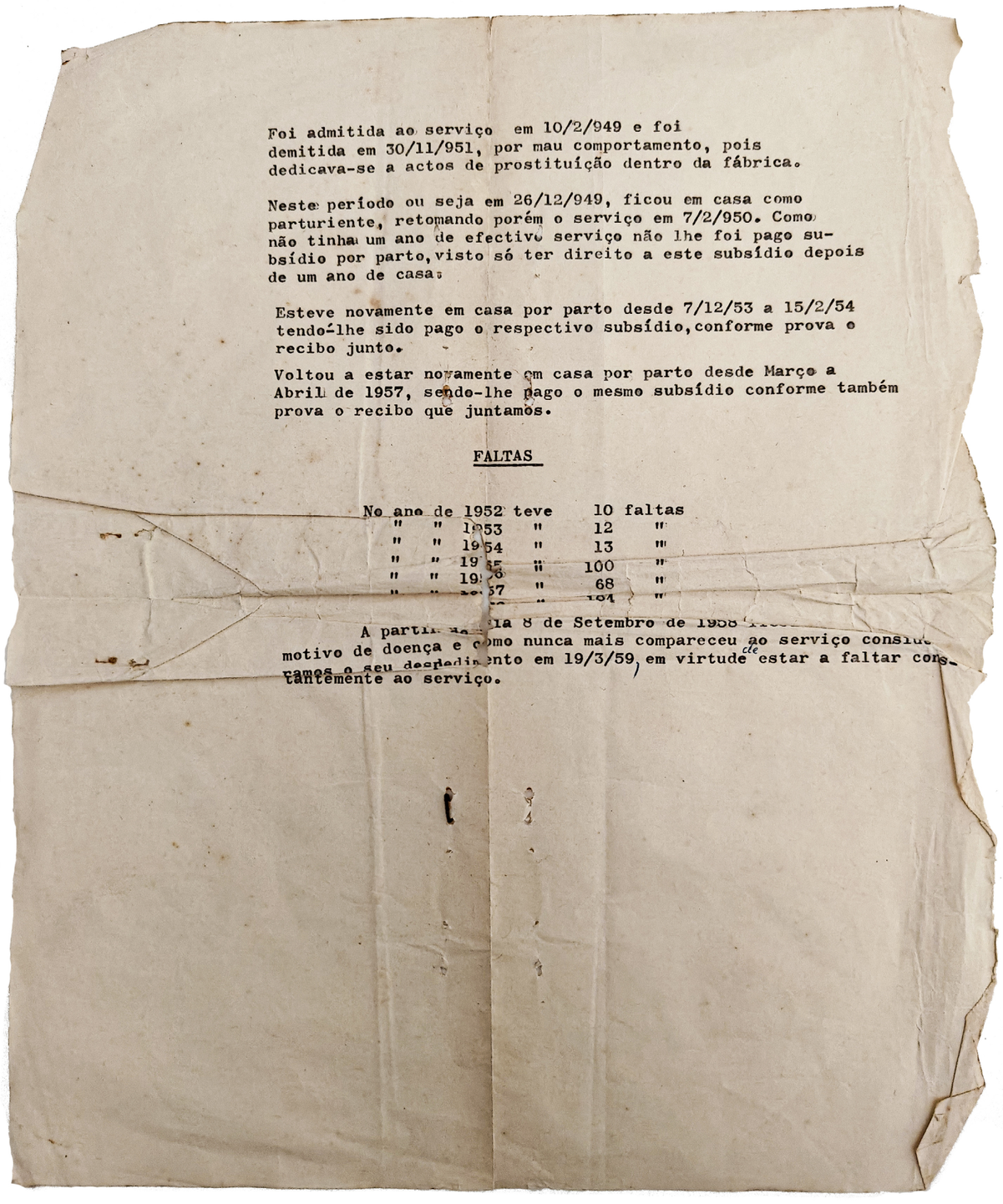
Depois das imagens fotográficas sobressaíam as datações presentes em vários documentos, nomeadamente nos das crianças: a partir das suas datas de nascimento e de admissão na fábrica, era possível saber as idades que tinham aquando dos seus ingressos no mundo do trabalho. Tinham 12, 13 ou 14 anos, estando portanto legais e de acordo com o Art. 6 do Decreto-Lei n.º 24.402 de agosto de 1934 que estabeleceu a idade mínima de 12 anos para a admissão ao trabalho — mais tarde alterado pelo Decreto-Lei n.º 49.408, de novembro de 1969, no qual a idade mínima passaria aos 14 anos. Porém, não bastassem já as faixas etárias reduzidas previstas pelas legislações em vigor sob o Estado Novo, sabe-se que elas eram amplamente desrespeitadas nos contextos fabris e noutros, onde as suas prevaricações eram estimuladas e onde não eram raros os casos de crianças de 8, 9, 10 e 11 anos que, neste período que antecede a revolução de abril de 1974 — e mesmo depois em menor escala —, já laboravam como aprendizes e ajudantes. Seria, eventualmente, o caso de muitas dessas crianças que, longe das pífias "proteções" e "salvaguardas" das leis e regulamentos do trabalho, teriam iniciado os seus percursos bastante antes de poderem vir a ser declarados.

Além dos rostos fotografados e dessas datas acima enunciadas, despertaram o meu interesse os motivos de despedimento de vários destes/as trabalhadores/as: "Por dar origem a escândalo" diz um dos documentos de uma jovem mulher, aprendiz, com apenas um ano de serviço; "Por falta de educação" refere um outro registo de despedimento de um homem, readmitido pouco tempo depois, para ser novamente demitido "Por não cumprir ordens"; "Por ser malcriado para o senhor engenheiro"; "Falta de respeito ao patrão"; "Falta de respeito ao encarregado"; "Por desobedecer ao encarregado"; "Por desobedecer às ordens do afinador"; por "Não acatar ordens do mestre"; "Demitiu-se por não aceitar um castigo" — são os cadastros de um cimenteiro, de algumas encarretadeiras, de tecelões, operadores de bobinadeiras, estagiários

**5** Os insetos xilófagos são seres que se alimentam fundamentalmente de celulose de madeira que pode estar viva, morta e/ou em decomposição, tais como os cupins, os caruchos, as térmitas, entre outros.

e aprendizes; “Por fazer distúrbios dentro da fábrica” dizem de um tecelão que, a dado momento, se terá tornado também afinador; “Apoderar-se de umas coisas que não lhe pertenciam” é o que leva ao afastamento de um trolha; “Porque lhe davam ataques” é a referência dada a um operário não diferenciado; “Por não convirem os seus serviços” foi o que deu origem à rescisão de um jovem aprendiz que, depois de ser readmitido é logo depois despedido novamente por “Dizer que o encarregado tinha dito que ele merecia mais dinheiro”; por “Falta de rendimento”, por “Estragar obra”, “Por falta de atenção” ou porque “Não sabia trabalhar” são os casos provavelmente mais abundantes de tecedeiras, revistadeiras, engomadeiras e aprendizes; “Porque foi para a guerra em Angola” é a causa apresentada para um operário não diferenciado; “Por ter roubado um colega” é o que desencadeia a dispensa de um trabalhador não diferenciado; “Desobediente” é dito de uma operadora dos contínuos e a letras garrafais é ainda referido, com recurso a nomes de testemunhas, “[...] mal educada [...] esta operária não trabalha mais nesta fábrica!”; por “Andar à pancada com um companheiro” é o que está na base da saída de um torcedor; o porteiro foi despedido porque “Meteu cá dentro uma mulher, dando-lhe retalhos”; um bobinador foi mandado embora “Por transportar desperdícios para fora da fábrica”; “Por brincar na hora do trabalho” é a justificação referida com frequência nas fichas de crianças e adolescentes aprendizes; ou, ainda, o registo mais extensivo de uma mulher que foi despedida porque se dedicava “a atos de prostituição dentro da fábrica”, tendo tido vários partos que, sabemos, teriam sido fruto de violações e não de atos consentidos.

Entre estes/as supostos profanadores/as, contestatários/as insurretos/as e trabalhadores/as comuns de uma labuta diária, vítimas silenciadas pelas falhas simples e, em alguns casos, não intencionais, ou pelas reivindicações e frustrações de uma revolta nem sempre compartilhada e admitida por todos os seus companheiros, aí, nesse purgatório de nomes e rostos necessitados e condenados como utensílios descartáveis, imaginei encontrar um nome específico: o de António Teixeira. Ele foi o principal visado do atentado à bomba em S. Martinho do Campo, em Santo Tirso, em 1976, numa ação perpetrada pelo grupo terrorista de extrema-direita, o Movimento Democrático de Libertação de Portugal (MDLP)[6], cuja consequência mais trágica foi o assassinato de


Foi admitida ao serviço em 10/2/949 e foi
demitida em 30/11/951, por mau comportamento, pois
dedicava-se a actos de prostituição dentro da fábrica.

Neste período ou seja em 26/12/949, ficou em casa como
parturiente, retomando porém o serviço em 7/2/950. Como
não tinha um ano de efectivo serviço não lhe foi pago su-
bsídio por parto, visto só ter direito a este subsídio depois
de um ano de casa.

Esteve novamente em casa por parto desde 7/12/53 a 15/2/54
tendo-lhe sido pago o respectivo subsídio, conforme prova o
recibo junto.

Voltou a estar novamente em casa por parto desde Março a
Abril de 1957, sendo-lhe pago o mesmo subsídio conforme também
prova o recibo que juntamos.

FALTAS

No ano de 1952 teve 10 faltas
" " 1953 " 12 "
" " 1954 " 13 "
" " 19[illegible] " 100 "
" " 19[illegible] " 68 "
" " [illegible] " [illegible] "

A partir da [illegible]la 8 de Setembro de 1958 [illegible]
motivo de doença e como nunca mais compareceu ao serviço consid[illegible]
ramos o seu despedimento em 19/3/59, em virtude ela estar a faltar cons-
tantemente ao serviço.

**Img. 4.** Pormenor de documento que apresenta a justificativa de despedimento. Posse da artista Tânia Dinis e da investigadora Catarina Laranjeiro.

**6** O Movimento Democrático de Libertação de Portugal (MDLP), foi uma organização política e terrorista de extrema-direita que passou a atuar após o 25 de abril de 1974 e que tinha como principais figuras os contestadores dos direcionamentos da revolução portugue-

Rosinda Teixeira, sua esposa e companheira. Esse ataque foi feito por Ramiro Moreira e mais dois comparsas com uma bomba de geolite colocada junto das botijas de gás e, segundo os relatos do próprio bombista à Polícia Judiciária, havia sido hipoteticamente consumado a mando e com financiamento do comendador Abílio de Oliveira — o Batateiro —, dono da Fábrica Flor do Campo. Esse ataque teria sido impulsionado, provavelmente, como represália aos envolvimentos de António Teixeira com a esquerda política, com movimentos sindicalistas e com os supostos acicatares dos operários da Fábrica SOFIL — fábrica essa da posse do filho de Abílio Oliveira, Narciso Oliveira (Carvalho, 2017, p. 251).

António Teixeira tinha trabalhado na Fábrica Flor do Campo como mestre-fiadeiro entre 1949 e 1954 e, portanto, havia a remota possibilidade de que a sua ficha de despedimento ainda aí se encontrasse e preservasse. Movido pelo impulso obstinado de me deparar com esse vestígio singular, manuseava e folheava lentamente as folhas dando conta da exigência imposta por suas condições frágeis e, nesse processo de rastreamento, atentava para todos os nomes e imagens fotográficas daquelas pessoas catalogadas.

A minha única referência visual de António Teixeira era um rosto envelhecido, aquele que se apresenta numa fotografia emoldurada que repousa sobre o seu túmulo dividido com a sua companheira Rosinda. Consequentemente, a possibilidade de reconhecimento dos seus traços juvenis, cuja aparição nos documentos em questão eu apenas poderia conjeturar, tornava-se improvável. Além do mais, o seu nome sabia-o pela metade e os restantes dados, como nome de pai e mãe e data de nascimento, desconhecia por completo. Ainda assim, depois de horas de insistência, no meio das dezenas de folhas, encontrei um nome: o de António Ribeiro Teixeira, casado com uma Rosinda de Sousa Moreira, nascido a 15 de julho de 1927, admitido na fábrica em maio de 1949, casado a 29 de março de 1952, pai de Maria Teresa em 1953, que se terá demitido

sa e simpatizantes com o antigo regime fascista. Entre as personagens mais proeminentes, destacavam-se os nomes do General António Spínola, do Diogo Pacheco de Amorim, de José Miguel Júdice e de Alpoim Calvão. Este grupo armado tinha ligações de proximidade com outros grupos de extrema-direita, tais como o Movimento Maria da Fonte, ligada à igreja católica, e o Exército de Libertação de Portugal (ELP). Foi responsável pelo atentado à bomba que levou ao falecimento de Rosinda Teixeira, pela tentativa de golpe de estado, pela tentativa de golpe de 11 de março de 1975, pela morte do Padre Max e uma estudante, pela morte de duas pessoas na embaixada de Cuba e por vários ataques a sedes do partido comunista e a ativistas de esquerda, entre outros.



por livre e espontânea vontade em final de maio de 1954. Três informações que constavam nessa página, a data de entrada, a data de casamento e data de saída da fábrica[7] davam conta de que esse registo era precisamente o que procurava, o que vim a confirmar posteriormente.

António Teixeira terá sido, pelo que dizem alguns relatos orais e, em particular, o texto "No reino do Batateiro" do livro *Quando Portugal ardeu: histórias e segredos da violência política no pós-25 de abril* (2017) de Miguel Carvalho, um contestador revoltado com as dinâmicas da fábrica. Enquanto aí trabalhou, ele terá presenciado as sucessivas violências infligidas sobre trabalhadores e trabalhadoras, inclusivamente, sobre mulheres grávidas. Situações de ofensa verbal e à integridade física, humilhações públicas e em privado, histórias de assédio e moléstia sexual ou mesmo violações, entre outras situações que terá visto ou das quais terá ouvido falar, fizeram com que, segundo Miguel Carvalho que se terá baseado nos relatos de Nelson Teixeira[8], António Teixeira se sentisse desconfortável e revoltado. Como refere o autor,

> Em 1954, na sequência de cenas semelhantes [refere-se aqui à forma como o patrão 'desencava as operárias com impropérios' e à forma como as repreendia à bofetada], António Teixeira atingiu o ponto de saturação. Dera várias vezes conta do seu desconforto ao patrão, useiro e vezeiro no recurso a tais violências. (2017, p. 243)

Terá sido, pois, desse afrontamento com uma realidade que o hábito e a naturalização tendem a escamotear, feita de fadigas, de sofrimentos, de sessões ininterruptas de violência, que António Teixeira terá desafiado o patrão e rompido o seu vínculo laboral. As linhas da trajetória de António Teixeira entrelaçaram-se na fábrica às linhas das trajetórias de muitas das pessoas que surgem enunciadas nesses documentos burocráticos. O seu registo aparece agora literalmente mesclado, sobreposto e colado aos restantes, dando-nos conta desse entrelaçamento. Porém, para o reconhecimento desse entrelaçamento de vidas, dos seus compartilhamentos, das suas manifestações, das suas

**7** Ao chegar a casa pude consultar o livro Quando Portugal ardeu: histórias e segredos da violência política no pós-25 de abril (2017) de Miguel Carvalho onde estas datas constam e, assim, relembrar-me delas e confirmar que condiziam.

**8** Nelson Teixeira é filho de António Teixeira e estava presente no fatídico dia do atentado.

vontades, estas páginas e a sua caracterização procedimental marcadamente fria e lacunar põem à disposição escassos elementos. Ainda assim, é no manuseio das texturas e das brechas destes papéis que as vidas destes/as trabalhadores/as emergem e nos podem falar, ainda que atravessadas pelas elucubrações e pelas palavras que tenderão a apresentá-los sob o prisma dos algozes.

De António Teixeira pouco ou nada é dito nestes documentos sobre os reais motivos e sobre as circunstâncias que levaram à sua precipitação da fábrica. Todavia, o efeito de uma revolta que emana das descrições de várias outras fichas, em que este/a ou aquele/a é condenado/a pela sua perversão ou pelo seu desajuste em relação ao sistema rígido da fábrica, sendo dele desertado/a, tem um apelo neste fragmento de António, no silenciar dado pela síntese, pela descrição protocolar e pela única palavra eleita para descrever a sua rescisão — "despediu-se".

Os motivos de despedimento de António Teixeira e dos/as restantes trabalhadores/as desta fábrica não nos revelam atos heroicos. No entanto, muitas descrições permitem-nos vislumbrar gestos que, ainda que discretos, são sintomáticos e indicativos, a vários níveis, de uma consciência latente da exploração, de uma perceção forjada nos corpos e na exaustão mental imposta pelo regime fabril. Ao longo desses documentos, tornam-se percetíveis algumas das estratégias subversivas engendradas pelos/as operários/as para litigar, corromper e minar o projeto político e "civilizacional" subjacente e inerente ao projeto industrial.

Diante de uma estrutura de dominação que normatiza e legisla os tempos e os espaços do trabalho e da vida quotidiana, a resistência destes/as técnicos/as, encarretadeiras, tecelões, operadores/as de bobinadeiras, estagiários/as e aprendizes, entre outros, assume um caráter subliminar. Essa resistência não se configura, necessariamente, desde uma consciencialização política partidária, mas talvez mais por uma energia política geradora da infrapolítica, dada através de brincadeiras, de precipitações de juventude, de desaceleramentos da produção, de desatenções provocadas por uma rotina implacável, pelos roubos de material, pela destruição de máquinas, pela desobediência mais ou menos dissimulada aos superiores, por humores e frustrações que, tendo sido contidas em suas fervuras, extravasaram em pequenos boicotes e sabotagens.

Frente ao poder, impedidos de uma "reciprocidade negativa" — ou seja, de oferecer uma resposta equitativa às violências de que foram alvos —, os/as operários/as endossaram como estratégia de sobrevivência um teatro de simulação que reproduziu as fórmulas de uma encenação de "submissão e [de] partilha das normas e das regras das elites dominantes" (Sá; Ferreira, 1992/2013, p. 8). Pelo contrário, nas antecâmaras desse discurso público, esconderam da vigilância patronal o discurso oculto da dissidência[9].

O livro de James Scott chamado *A Dominação e a Arte da Resistência: Discursos Ocultos* (1992/2013) faz todo um trabalho de compreensão do que seria, por um lado, o discurso público — *public transcript* — e o discurso oculto — *hidden transcript*. O primeiro estaria então relacionado às atuações "abertamente assumidas perante a outra parte de uma relação de poder" — daí o termo *public* —, como sejam atos verbais ou não-verbais, gestos e expressões faciais (p. 28), donde deriva o termo *transcript* associado pelo autor a um processo "quase jurídico (*procès verbal)*, como registo completo daquilo que é dito". Nesse sentido, reforça James Scott, o discurso público é um "modelo de conduta indiferente à opinião individual dos subordinados" na medida em que, para eles, é uma resposta sobrevivencial, um imperativo teatral que prevalece em situações de dominação em "estreita conformidade com o jogo de aparências desejado pelo grupo dominante" (p. 30) e que, por esse facto, não permite transparecer na relação social, não pelo menos explicitamente, as crenças, as ideologias, os desejos subalternizados. Estaria, portanto, associado à reprodução simbólica e à hegemonia dos rituais que se dão, de forma visível, nos sistemas de dominação, nas etiquetas, nas expressões corporais, nas atitudes, etc. Já o discurso oculto seria aquele que se passaria no espaço social sublunar às performances que marcam e são marcadas pela "relação entre subordinados e os detentores do poder" (p. 28), apresentando-se portanto nos bastidores do discurso público. Refere-se, assim, às formas encontradas pelos subordinados para exercerem um certo grau de liberdade sem o consentimento e sem o conhecimento de um poder vigilante, recorrendo a um conjunto de táticas e estratégias mais ou menos bem sucedidas. Seria, para James Scott, não tanto "um mero rol de queixumes e imprecações sussurrados fora de cena", mas mais propriamente, "a concretização de um sem-número de estratagemas pragmáticos e discretos destinados a minimizar a apropriação material" (p. 259) e, possivelmente, a apropriação do tempo.

**9** Um provérbio etíope citado no livro de James Scott caracteriza caricaturalmente a noção de discurso oculto: "Quando o grande senhor passa, o camponês sábio faz uma grande vénia e solta um peido silencioso" (1992/2013, p. 13). De seguida irei aprofundar uma definição sobre o termo.

Se o reacionário, subversivo e radical movimento operário inglês no século XIX designado como Ludismo se utilizou do protesto, da dissidência, do delito e da destruição da maquinaria têxtil para "poder desviar a dinâmica da industrialização acelerada" (Ferrer, 2006, p. 8), parece que, nos casos dos operários desta fábrica do Vale do Ave, os gestos de dissidência eram subtis, menos coletivizados e mais individualizados. Dessa maneira, as práticas de resistência que podem eventualmente emanar das centenas de documentos, inscrevem na continuidade histórica formas de luta operária pouco notórias que expressam a plasticidade e capacidade de adaptação das estratégias subalternas frente às dinâmicas de exploração e disciplina do trabalho. Ainda que operassem de maneira fragmentada e, por vezes, impercetível aos olhos da gerência fabril — em todo o caso, os documentos aqui referidos estão associados aos incidentes em que essas pequenas subversões não passaram desapercebidas —, tais gestos de insubmissão configuravam-se como fissuras no interior do aparato hegemónico. Instauraram microesferas que desafiaram a lógica produtivista e a racionalidade industrial. Mais do que meras manifestações de resistência reativa, esses atos revelam a agência dos trabalhadores na construção de uma cultura operária que, sob coação, questionava as suas posições de submissão e a autoridade, procurava resguardar espaços de dignidade e de autodeterminação.



**Img. 5.** Campo algododoeiro. Exposition Coloniale Internationale, Paris (1931).

## A paisagem algodoeira como *bountiful arcadia* e os inimigos do algodão

Em certas imagens da instalação *Destruidores de Máquinas* surgiam representações de campos algodoeiros que convocavam uma iconografia próxima daquilo que poderíamos designar como uma *bountiful arcadia*: uma paisagem idealizada, um jardim idílico, próspero, esplendoroso e pastoral. Essa imagética, ao promover uma paisagem aparentemente generosa e fértil, funcionou segundo uma idealização que historicamente acompanhou a produção agrícola em contextos coloniais. Instaurou uma visão marcada por uma tendência de harmonização das condições do trabalho que simultaneamente ocultou, mascarou e estetizou as relações de poder, os processos de expropriação, coerção e extração sustentadores de tais cenários e da sua hipotética abundância. Longe de serem representações inocentes, essas imagens participaram de regimes de visualidade específicos, estruturados ao longo dos séculos por dispositivos iconográficos e científicos. A aparente tranquilidade desses campos de cultivo algodoeiro não se apresentou como um mero pano de fundo, mas como parte de uma economia política do olhar que configurou perceções sobre a natureza, o trabalho e a produtividade. Em muitos casos, esses enquadramentos visuais que determinaram o que podia ser visto, como podia ser visto e quem tinha autoridade para ver funcionaram como instrumentos de propaganda colonial e consolidaram narrativas que legitimavam a expansão territorial, a exploração agrícola e a sujeição de corpos racializados.

Anna Arabindan-Kesson, no seu livro *Black Bodies, White Gold: Art, Cotton, and Commerce in the Atlantic World* (2021), a partir de uma tentativa de dar resposta à forma como diferentes matérias e imagens captaram, performaram e acumularam memórias do campo algodoeiro e da fábrica, traça um roteiro da representação dos campos algodoeiros na América do Norte e de como a produção de imagens formalizou e ativou modos coloniais de propaganda. Assim, a autora aponta para a possibilidade de uma genealogia material e imagética com a intenção de percecionar os entrosamentos entre objetos, pessoas e lugares e atenta para o modo como as imagens toldaram o campo imaginativo, os gestos, as texturas, os sentimentos (p. 6), todo um horizonte do sensível.

Ela evoca no livro produções artísticas representadas por artistas negros/as, como o caso da elementar fotografia *Black Hands, White Gold* (2014) de Hank Willis Thomas (1976) que serve de capa e impulsiona o inicio da escrita, que consiste numa imagem de mãos negras a segurar tufos de algodão numa crítica às indissociabilidades entre as determinações de raça e o trabalho; a fotografia *The Cotton Bowl* (2011), desse mesmo artista, que corresponde a uma imagem que afronta duas figuras icónicas, a de um cultivador de algodão e a de um jogador de futebol americano, gerando um debate acerca das continuidades da objetificação e mercantilização do corpo negro, nomeadamente na publicidade; a obra *Scramble for Africa* (2003) de Yinka Shonibare (1962) que se trata de uma instalação que representa "quatorze chefes de estado sem cabeça sentados ao redor de uma grande mesa retangular de madeira onde a África é mostrada como uma 'geografia imaginada' colocada no centro da mesa para consumo (p. 173, tradução minha)[10]; ou, ainda, a obra *Cotton.com* (2002) de Lubaina Himid (1954) que consiste numa instalação de padrões em preto e branco que simula padrões têxteis e apresenta um texto comemorativo, a partir dos quais Himid visa traçar "(...) os paradoxos da circulação do algodão, numa exploração das suas implicações materiais. Baseando-se na história que conecta os operários das fábricas de Manchester com as vidas dos colhedores de algodão escravizados no sul dos Estados Unidos, ela destaca as experiências desses trabalhadores por meio da sua interação com a mercadoria"[11] (2021, p. 5, tradução minha).

Ao estabelecer um diálogo com essas obras atuais, Anna Arabindan-Kesson aproxima-se também de produções visuais passadas, de ilustrações, gravuras, pinturas e fotografias feitas ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX, no sentido de pensar como as imagens preencheram, produziram e reproduziram um campo algodoeiro como cenário condensador dos anseios, dos desejos e das vontades colonizadoras e extrativistas. Ao encarar obras na pintura como *Spring Head of Roaring River Estate* (1775) de George Robertson, *Hay Gatherers* (1893) de Edward Mitchell Bannister, *Progress of Cotton* (1840) de James Richard Barfoot, *Upland Cotton* (1875) e *Cotton Pickers* (1876) de Winslow Homer, assim como diversas imagens fotográficas e materiais de arquivos oriundos, por exemplo, da Library of Congress, em Washington, ou de museus como o de J. Paul Getty Museum, em Los Angeles, a autora concluirá que as "representações de plantações como formas de paisagem imperial mediavam relações entre humanos e o mundo natural, como expressões de 'reservas de valor

**10** Do original: "Fourteen headless heads of state seated around a large, rectangular wooden table where Africa is shown as an 'imagined geography' placed at the centerpiece of the table for consumption." (p. 173)

**11** Do original: "(...) the paradoxes of cotton's circulation by engaging with its material implications. Drawing on the history that connect Manchester factory workers with the lives of enslaved cotton pickers in the American South, she foregrounds the experiences of these workers through their interaction with the commodity." (2021, p. 6)





**Img. 6 e 7.** Companhia de Moçambique, Egyptian Cotton, PT-CPF-CNF-CALVB-0041-000023_m0001 e Collect du Cotton, PT-CPF-CNF-CALVB-0041-000019_m000, respectivamente, imagens cedidas pelo Centro Português de Fotografia.



**Img. 8.** Documento fotográfico sem legenda, PT/TT/CMZ-AFHEG/4/5/14, imagem Arquivo Nacional Torre do Tombo.

potencialmente ilimitadas'" (p. 16, tradução minha)[12]. Além do mais, como vai referir, o "algodão apresentou aos produtores, compradores e consumidores uma forma de organizar e perceber o mundo natural que girava em torno de resultados projetados e lucro potencial" (p. 29, tradução minha)[13].

A extensa plantação constituiu-se na representação como uma paisagem de plantas domáveis e corpos caracterizados como dóceis, invisibilizados pela distância e/ou pelos enquadramentos. O contraste entre as tonalidades das peles negras e o branco dos capulhos de algodão que formam nessas imagens um manto digno de um típico firmamento celeste expõe a uma análise crítica a correlação entre duas explorações e extrativismos simultâneos: o de pessoas negras e o do mundo vegetal através da monocultura. Idealizada pela escrita e pela pintura, pelo desenho ilustrativo da paisagem, pela gravura e pela imagem fotográfica, essas representações foram alimentadas, disseminadas e incorporadas como paradigma de um projeto racial e subsidiaram uma visão onírica justificadora dos empreendimentos e do crescimento desenfreado e ilimitado da indústria têxtil em múltiplos contextos.

Essas imagens impediram outras evocações em que os abusos, o labor e o controlo corporal e mental pudessem ser denunciados, em que se esclarecesse cabalmente as vinculações entre a conversão dos cultivos tradicionais para a monocultura, a comodificação do algodão e a comodificação de pessoas negras. Em consequência, as representações dos campos algodoeiros, dessa paisagem de uma neve branca em territórios solares, afirmaram-se em proporção inversa a esse apagamento, como exclusivos modos de ver que, longe de serem passivos, atuaram intencionalmente na impregnação, na naturalização e na construção histórica de um projeto de roubo que, em termos concretos, continua a ter consequências e reverberações presentes, nomeadamente no âmbito da estética, da política, nas identidades, nos significados dados ao consumo e às experiências e memórias do trabalho.

Assim sendo, a presença dessas paisagens algodoeiras na instalação evocava a longa genealogia das representações arcádicas, como também problematizava

**12** Do original: "[...] representations of plantations as forms of imperial landscape mediated relationships between humans and the natural world, as expressions of 'potentially limitless reserves of value.'" (p. 16)

**13** Do original: "Cotton presented growers, buyers, and consumers with a way of organizing and perceiving the natural world that revolved around projected outcomes and potencial profit" (p. 29).

as suas funções ideológicas, expunha os mecanismos pelos quais a visualidade colonial moldou sensibilidades e naturalizou formas de exploração. A instalação reinscreve, assim, a paisagem dentro de um circuito crítico, incita ao reconhecimento da tensão entre a aparente beleza pastoral e a violência histórica que a sustenta, interroga a herança visual que continua a informar o modo como imaginamos e politicamente organizamos o mundo do trabalho e o tráfego do algodão e de outras *commodities*.

Muitas dessas imagens que reproduziam anacronicamente as tendências da *bountiful arcadia* das pinturas do século XVIII e XIX pareciam, no entanto, não ser capazes de obliterar a dura realidade que o olho do obturador por vezes demonstrava e que várias documentações confirmavam: a própria falência do projeto algodoeiro. Alguns textos existentes na instalação *Destruidores de Máquinas* dão conta, precisamente, do fracasso antecipado desse empreendimento que, possivelmente, nunca terá sido implementado no esplendor da sua utopia.

Nas missões católicas de Portugal a Maputo descritas pelo Padre Manuel da Cruz Boavida (1929) no livro *Portugal missionário: missões religiosas dos padres seculares portugueses*, o campo algodoeiro não aparece consumado, mas na forma de um protótipo incompleto, ineficaz, atrasado, esboço impreciso de um projeto por vir, ao qual faltam, ainda, investimentos, auxílios, terras, braços[14], máquinas, sementes, pesticidas — a "civilização".

Como é referido nessa publicação,

> De 1923 a 1926 alguns europeus, portugueses e ingleses, tentaram a cultura do algodão; as tentativas feitas, porém, deram resultados contraproducentes, devido, não a que o algodoeiro se não desenvolva bem, mas sim às irregularidades das chuvas e ao grande número de insectos, inimigos do algodão, que o atacam, quer durante a floração, quer durante o desenvolvimento do capulho. (p. 102) [...] Em terras do Maputo, principalmente às margens do Rio Maputo desde a Bela Vista até a fronteira; às margens do Rio Tembe e do Rio Umbeluzi e na região da Catembe, o Governo portuguez concebeu a varios europeus, variadas áreas de terrenos, destinados à agricultura. Em 1923, 24, 25 e 26, muitos deles tentaram a cultura do algodão: em 1908 houve quem tentasse a cultura da agave. Esta, bem como o algodão, nasce e cresce e desenvolve-se bem; mas, enquanto a agave resiste a todos os inimigos, o algodão deixa-se vencer por uma infinidade deles. (p. 105)

Como tal, abriu-se uma guerra às pragas durante o fascismo português, evidenciada por Tiago Saraiva no subcapítulo "O melhoramento do Algodão e o Regime Colonial Português em Moçambique" do seu livro *Porcos Fascistas: Organismos tecnocientíficos e a história do fascismo* (2022). Aí, a partir de um olhar para a figura ambígua de Aurélio Quintanilha[15] (1892-1987) que, em 1943, foi recrutado pela Junta de Exportação do Algodão Colonial (JEAC)[16] para dirigir o Centro de Investigação Científica Algodoeira (CICA)[17], Tiago Saraiva

**14** A falta de mão de obra devia-se, segundo aponta este livro, ao facto de haver uma forte imigração das populações indígenas para a União Sul Africana. (p. 107)

**15** Vale a pena referenciar alguns dados biográficos de Aurélio Quintanilha a título de curiosidade: o primeiro, é que ele não era de todo alinhado politicamente com o regime. Segundo consta, tinha uma afinidade com o pensamento anarquista o que o terá levado à aposentadoria forçada em 1935 no decorrer da implementação do Decreto-Lei nº 25317, de 13 de maio de 1935, que previa a demissão de funcionários não alinhados com a Constituição Portuguesa de 1933. Por conta disso, foi exilado para o estrangeiro, retornando posteriormente a Portugal em 1941 para trabalhar na Estação Agronómica Nacional, ainda que sob várias condicionantes do regime fascista, até que finalmente terá sido convidado a trabalhar na Junta de Exportação do Algodão Colonial assumindo o cargo de diretor do Centro de Investigação Científica Algodoeira, como já referido. Nesse cargo, terá tido um papel ambíguo, na medida em que, se por um lado, as suas descobertas científicas contribuíram para a implementação das aspirações do regime ditatorial, por outro, terão contribuído "para tornar o sistema de cultivo de algodão menos brutal, pois este passou a depender menos do trabalho forçado e da ocupação indiscriminada de terra para o cultivo de colheitas comerciais" (2022, p. 245).

**16** Sobre a JEAC, julgo que a descrição sucinta do organismo feita por Aurélio Quintanilha é esclarecedora: "A junta é um organismo de coordenação económica, com sede em Lisboa e delegações em Angola e Moçambique. Compete-lhe, entre outras obrigações, a de 'promover a melhoria do algogão colonial e fomentar o aumento da sua produção'" (Quintanilha, p. 4). Na descrição ligeiramente mais pormenorizada feita pelo próprio Tiago Saraiva é dito: "Em 1938, o Estado Novo de Salazar criou a JEAC, um órgão de coordenação económica, que fazia parte da estrutura corporativa institucionalizada pela constituição de 1933. A JEAC não organizava apenas exportações de algodão das colónias; também intervinha directamente no processo de mobilizar moçambicanos para a produção de algodão. Em cada concessão, a JEAC designava as zonas destinadas ao cultivo de algodão e, de acordo com as tarefas de uniformização de muitos organismos corporativos, também definia as várias qualidades de algodão e estabelecia o preço pago aos agricultores pelas empresas concessionárias e às empresas concessionárias pela indústria têxtil portuguesa." (2022, p. 235)

**17** Por sua vez, o CICA foi criada em 1943 (com início de trabalhos a 1944) e surgiu, segundo Aurélio Quintanilha, da "necessidade de dar maior amplitude aos trabalhos de experimentação agrícola e de os apoiar em adequada investigação científica" e tinha como

vai debruçar-se sobre a forma como o fascismo português foi sustentado pela ciência e pela genética. O autor traça aproximações entre as tentativas de dominação do orgânico, do melhoramento das qualidades produtivas e resistentes da planta do algodão por via da modificação genética e do uso massivo de agrotóxicos, e a subjugação social imposta pelas concentrações algodoeiras[18] e pelo trabalho forçado no período fascista.

É certo que, tal como afirma Allen Isaacman no livro *Cotton is the mother of poverty: Peasants, Work, and Rural Struggle in Colonial Mozambique*, 1938-1961 (1996), antes de 1950 os agronomistas pareciam não ser detentores de um amplo conhecimento de entomologia e as concessionárias e companhias algodoeiras não demonstravam, até então, grande interesse no investimento em pesticidas e no desenvolvimento de sementes mais resistentes às bactérias e fungos, deixando os campos algodoeiros a padecer das múltiplas infestações (p. 69). Porém, a verdade é que, mesmo antes dessa década e a partir dela com maior intensidade, o algodoeiro e as múltiplas pragas passaram a ser objeto de uma atenção da tecnociência com a intenção de reforçar e de melhorar aquela que era uma utopia em queda pela sua improdutividade.

Os inimigos do algodão — as pragas algodoeiras — que foram alvo de uma autêntica luta pelo extermínio, são apresentados na instalação *Destruidores de Máquinas* através de uma impressão em grande escala. Eles são muitos: a *Xanthomona malvacearum*, um tipo de bacteriose dos algodoeiros disseminada pelos campos moçambicanos, diminui "a produção de algodão-caroço" e

objetivo responder às questões fundamentais: "Onde cultivar algodão? Que espécies e variedades cultivar? E como cultivá-las? Os objetivos imediatos a atingir consistem essencialmente em criar variedades que dêem as mais altas produções por hectare, as mais elevadas percentagens de fibra e ramas das melhores para as necessidades da nossa indústria têxtil" (Quintanilha, p. 6). Já Tiago Saraiva define a CICA como "um ramo específico da JEAC, com várias disciplinas reunidas em torno de um único objetivo: o algodão. Para cobrir a multiplicidade de questões relacionadas com o algodão, foram criados os departamentos de genética, entomologia, pedologia, botânica, fitopatologia, tecnologia da fibra, agronomia e estações experimentais. A primeira tarefa do CICA foi organizar uma rede de campos experimentais distribuída por todo o território moçambicano." (p. 236)

**18** As concentrações algodoeiras referem-se ao tipo de ocupações para o cultivo forçado do algodão e deriva, como refere Kurt Habermeier, de uma "resposta das companhias concessionárias e do Estado colonial" para concentrar "os produtores nas melhores terras algodoeiras, alinhá-los nas picadas, impor o prolongamento do dia de trabalho, organizar e vigiar a execução do próprio processo de produção — enfim, tornar o cultivo do algodão efectivamente obrigatório" (1981, p. 39).



**Img. 9.** Imagem editada por mim. Do original: Pink bollworm (Pectinophora gossypiella), arquivos do Mississippi State University.

"prejudica a qualidade da fibra" já que a mesma é manchada "pela ação directa do *X. malvacearum* e doutros parasitas microscópicos a ele associados" (Ribeiro, 1965, p. 40); a lagarta *Diparopsis castanae Hmps*, a *Spodoptera frugiperda* ou a *Pectinophora gossypiella*, mais conhecidas por lagartas vermelhas, lagartas do cartucho e lagartas rosa ou rosadas, respetivamente, alimentam-se dos botões florais; o *dysdercus spp.*, o percevejo manchador, "ataca as sementes e a fibra", introduz "bactérias [...] esporos ou fungos no interior das cápsulas e das sementes" (p. 33); A *empoasca spp.*, designada por jasside, é um hemiptero que suga o interior das folhas "causando o seu enrolamento, escurecimento e queda"; a *aphis gossypii* é um tipo de afídio que coloniza as malváceas; as doenças criptogâmicas das quais se destaca o *Fusarium wilt*, a *Blackarm bacterial blight* ou *Angular leaf spot* murcham e provocam manchas nas folhas. A lista é interminável[19].

Nos múltiplos estudos publicados em diversas revistas especializadas que encontrei nas gavetas dos escritórios de algumas fábricas, trazidos para a obra Destruidores de Máquinas, abordavam-se, em gráficos e longas dissertações, os diversos empecilhos ao desenvolvimento algodoeiro. Nesses estudos, que insistiam na necessidade de uma guerra biológica, o bioma, as espécies de fungos e de insetos surgiam catalogados e caracterizados.

**19** Uma lista muito mais vasta e pormenorizada pode ser verificada no livro *O algodão: Novos processos de produção, comércio e indústria* (1965) de Ernesto k. de Queiroz Ribeiro que serviram de base a este estudo.





**Img. 10.** Ilustração do algodoeiro. Imagem encontrada numa ruína e editada por mim. Origem em revista relacionada à indústria têxtil, mas cujo nome não foi possível identificar. Coleção do artista.

## Uma visão mecanicista

Uma ilustração do algodão encontrada por mim e posteriormente integrada na instalação *Destruidores de Máquinas* remetia-nos para um tipo de desenho descritivo, normalmente utilizado pela botânica para descrever as taxonomias, classificar, catalogar e sistematizar espécies e variedades conforme a sua morfologia. Esse tipo de imagens, longe de se constituírem como simples exercícios de representação participaram de regimes epistémicos que fabricaram conhecimentos específicos sobre o mundo natural — nomearam, organizaram, capturaram e apropriaram-se do mundo natural e material.

A iconografia botânica evocada pela obra, longe de ser um documento neutro ou expressão da objetividade científica, era interpretada na instalação como uma das engrenagens visuais acionadoras da maquinaria ideológica moderna: uma maquinaria que visou transformar a natureza em matéria previsível, mensurável e otimizada para poder inscrevê-la num sistema de legibilidade que permitisse extrair dela valor, função e rendimento. A integração do algodoeiro nesses regimes de visualidade contribuiu para a elaboração de uma gramática científica que se constituiu como uma das ferramentas do aperfeiçoamento da produção algodoeira e da exploração agroindustrial. A planta foi subordinada à lógica extrativa do próprio desenho técnico utilizado pelo vasto dispositivo colonial-capitalista de racionalização, de administração e de engenharia da vida vegetal. A representação do algodoeiro foi integrada ao imaginário do projeto industrial e às ficções biopolíticas de regimes autoritários, nomeadamente fascistas, que instrumentalizaram o conhecimento científico para fins de ordenamento, planificação territorial e controlo dos recursos vivos.

Outras representações e documentações encontradas na fábrica abandonada, depois incorporadas à instalação Destruidores de Máquinas, serviram enquanto foram úteis à análise do algodoeiro e, fundamentalmente, do algodão. A cor e o brilho, as purezas e as impurezas, as resistências e aderências, a maciez, as finuras e sedosidades, eram nesses documentos alguns dos parâmetros identificados, fulcrais à análise e validação da matéria-prima[20]. Durante décadas, a ciência desenvolveu todo um aparato terminológico e técnico, atribuiu novas nomenclaturas aos fios e às fibras, estudou minuciosamente as estruturas morfológicas, fomentou uma panóplia de exames feitos aos comprimentos e às uniformidades. O *micronaire*, o dinamómetro de *Pressley*, o fibrógrafo, o analisador *Shirley*, a utilização do microscópio eletrónico por reflexão tornaram-se mecanismos de supervisão e regulação sistematicamente utilizados.

A articulação entre esses dispositivos classificatórios e os subsequentes processos de melhoramento das espécies evidencia a continuidade entre a produção de um saber visual-taxonómico específico e a engenharia agrobiológica que sustentou a intensificação produtiva do algodão. Se, por um lado, a iconografia botânica e os protocolos laboratoriais contribuíram para decompor a planta em unidades mensuráveis e comparáveis, por outro, a tecnociência aplicada ao cultivo consolidou esse mesmo regime de legibilidade ao orientar a seleção e a modificação das espécies segundo parâmetros de rendimento, resistência e previsibilidade.

A necessidade de produzir massivamente incentivou a modificação genética do algodão e, consequentemente, a introdução de novas espécies de sementes. A variedade U4 desenvolvida por F. Parnell em 1920, por exemplo, que surge citada em alguns dos documentos que estiveram presentes em *Destruidores de Máquinas,* foi uma das espécies de algodão mais pertinentes — pese embora as suas desvantagens relativamente às curtas fibras e pequenas cápsulas produzidas — devido à sua maior resistência à *jasside*, à sua fácil adaptação às condições meteorológicas e às suas qualidades e propriedades tecnológicas (Saraiva, p. 239). Com essa espécie, originalmente advinda da África do Sul, a CICA realizou ensaios em diversas estações experimentais para "testar as sementes selecionadas sob diversas adubações, para o controle de pragas, momento de sementeira ou rotação de culturas" e "lançaram as suas próprias variedades" como é o caso da "$A_{618}$, $A_{637}$, $A_{455}$ e $CB_8$" (p. 239), etc. Tal como referido por Tiago Saraiva, eram escolhidas de acordo com as condições locais e, por isso, levaram à feitura de "mapas que mostravam as propriedades tecnológicas da fibra produzida em cada área de cultivo segundo a medição do seu índice *micronaire* (a permeabilidade ao ar de fibras de algodão comprimidas)" (p. 240).

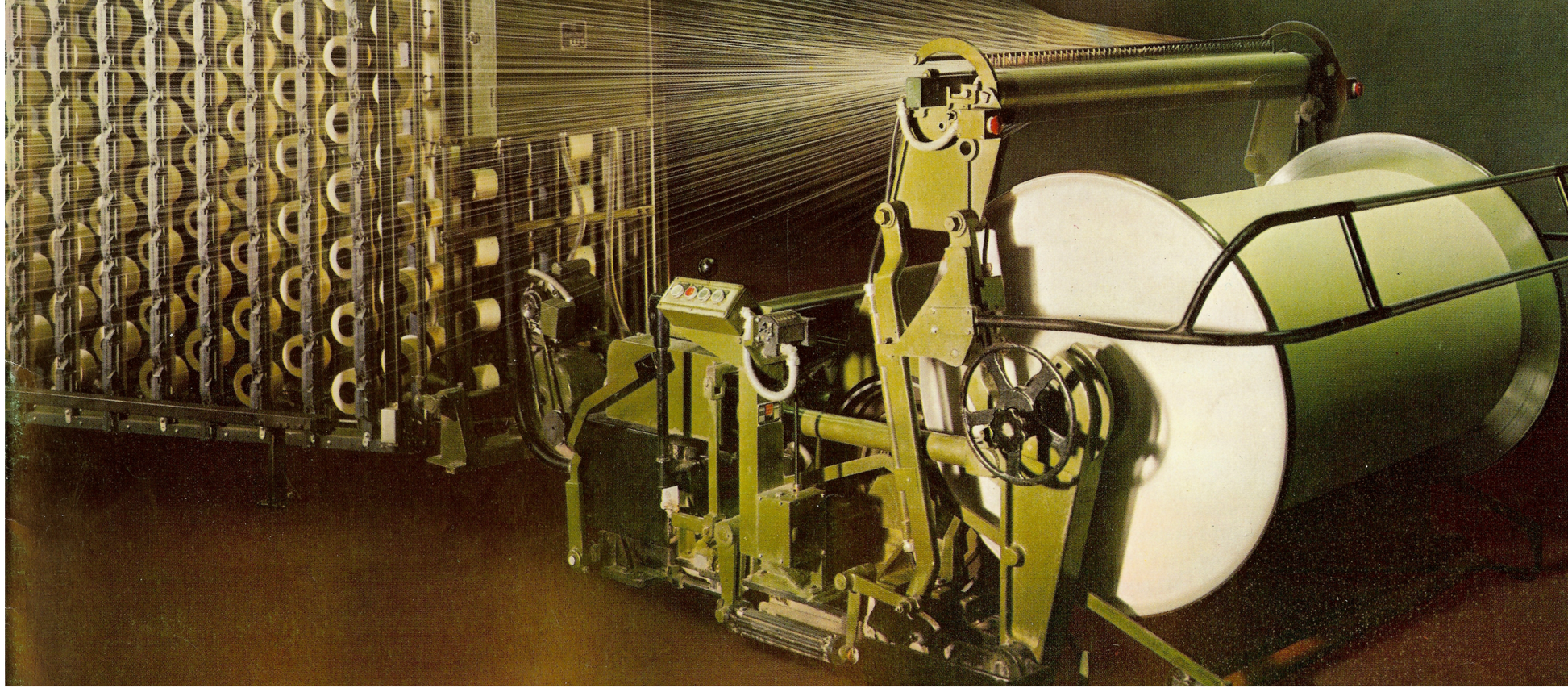
A introdução de variedades adaptadas a pressões ambientais e económicas, bem como a expansão dos ensaios conduzidos nas estações experimentais, ampliou o alcance do processo de racionalização evidenciado nos estudos

**20** Essa classificação qualitativa era determinada, em particular, por um sistema classificatório influenciado pelos padrões estadunidenses, que têm origem no século XIX. Tal sistema levou Aurélio Quintanilha a referir que, em 1954, no Portugal colonial, em 80 por cento dos casos, eram apresentadas ramas de algodão que corresponderiam aos tipos "Good Middling" e "Strict Good Middling", ou seja, os melhores tipos de algodão que poderiam ser produzidos segundo as convenções internacionais. Porém, é também sabido que a indústria têxtil portuguesa acusou sistematicamente e por décadas as deficiências produtivas como também qualitativas do cultivo nacional, o que provocou uma produção de padrões relativamente inferiores e baixa competitividade com os mercados internacionais.

botânicos e nos múltiplos estudos científicos. O algodão tornou-se o objeto central de um sistema de gestão territorial que procurava calibrar as qualidades da fibra às exigências do aparelho produtivo. A planta, submetida às lógicas epistémicas de ordenação e classificação, passou a integrar um ciclo de intervenção tecnológica que, enquanto regulou e otimizou, reforçou uma visão instrumental da natureza e da matéria, entendida como coisa expropriável e permanentemente ajustável às finalidades do projeto industrial. Esse projeto, com suporte da tecnociência, desenvolvido para os campos monoculturais e para as fábricas, realizou-se, portanto, desde o início, na medida em que exerceu um domínio, uma adulteração, um extermínio e um saque ao mundo "natural", como se esse outro mundo, entendido como diferente, fosse objeto pacífico, inerte, manipulável, previsível e controlável.

O livro da ecofeminista Carolyn Merchant *The death of nature: women, ecology and scientific revolution* (1980/1989) aborda as transmutações ocorridas a partir do século XVII em termos daquilo que é a convocação e articulação da questão do poder e da ordem como corolários da visão mecanicista, portanto, da perceção do mundo, da natureza e da realidade como mecanismo. Como refere a autora, o empreendimento da doutrina baconiana[21] almejava o domínio sobre a natureza e, em consequência disso, trouxe a ascensão da metáfora do mecanismo como resposta racional à desintegração do cosmos. A filosofia mecânica que emergiu em meados do século XVII instituiu uma nova unificação entre a natureza, a sociedade e os sujeitos através de uma transposição do funcionamento da máquina. No mundo orgânico, segundo diz Carolyn Merchant, a ordem correspondia ao papel funcional de cada parte no interior de um todo maior, de acordo com a sua natureza intrínseca, e o poder distribuía-se hierarquicamente do topo para a base, tanto em termos sociais como cósmicos. Com o advento do mecanicismo, porém, a ordem foi redefinida como o comportamento previsível de elementos discretos submetidos a leis racionalmente determinadas, ao passo que o poder passou a derivar da intervenção imediata e ativa num mundo progressivamente secularizado. Ordem e

**21** A doutrina baconiana refere-se ao pensamento do filosófico e cientista Francis Bacon (1561–1626), que defendia um conhecimento sustentado na observação empírica, na experimentação e no método indutivo. Através de procedimentos racionais e experimentais, a natureza, segundo ele, deveria ser alvo de um domínio técnico. O seu pensamento enraizou-se e tornou-se mesmo uma das bases da revolução científica que viria a ser estruturada em torno de ideários mecanicistas que, nos séculos seguintes, legitimariam práticas de exploração, extrativismo e controlo do mundo orgânico.



**Img. 11.** Máquina têxtil. Imagem encontrada. Origem em revista técnica relacionada à indústria têxtil, mas cujo nome não foi possível identificar. Coleção do artista.

poder tornaram-se, assim, indissociáveis e constitutivos de uma mesma operação de controlo, através da qual a realidade foi *re*concebida à luz da metáfora da máquina. Enquanto modelo unificador para a ciência e para a organização social, essa metáfora infiltrou-se de tal modo na consciência moderna que a sua validade raramente é questionada ainda hoje. (1980/1989, p. 192-193).

Como nos vai clarificar Carolyn Merchant,

> A brilhante conquista do mecanismo como uma visão de mundo foi sua reordenação da realidade em torno de dois constituintes fundamentais da experiência humana — ordem e poder. A ordem foi alcançada por meio de uma ênfase no movimento de partes indivisíveis sujeitas a leis matemáticas e a rejeição de fontes animistas imprevisíveis de acaso. O poder foi alcançado por meio de intervenção ativa imediata em um mundo secularizado. O método baconiano defendia o poder sobre a natureza por meio de manipulação manual, tecnologia e experimental. Mas o mecanismo como uma visão de mundo também era uma estrutura de poder conceitual. (p. 216, tradução minha) [22]

A visão mecanicista tinha no esquema conceptual da máquina o seu modelo imaginativo: o pressuposto ontológico de que a matéria poderia ser dividida em partes, a assunção metodológica de que um objeto poderia ser estudado por meio de suas atomizações e a conceção da independência analítica de que o conhecimento e a informação poderiam ser abstraídas da vida e do mundo natural (p. 228). Assim, institucionalizou-se a operatividade maquinal como modelo válido que desempenhou desde então um papel simbólico no interior do capitalismo a um nível mundial.

Ela apareceu traduzida no desenvolvimento industrial português na sua articulação com a tecnociência, através do modo de encarar o mundo natural. Esteve, além disso, embutida na própria lógica do fascismo português, o que

**22** Do original: "The brilliant achievement of mechanism as a world view was its reordering of reality around two fundamental constituents of human experience — order and power. Order was attained through an emphasis on the motion of indivisible parts subject to mathematical laws and the rejection of unpredictable animistic sources of chance. Power was achieved through immediate active intervention in a secularized world. The Baconian method advocated power over nature through manual manipulation, technology, and experiment. But mechanism as a world view was also a conceptual power structure." (p. 216)



pode ser revelado, não através da metáfora explícita da máquina, mas através da metáfora do organismo, que tanto serviu a António Oliveira Salazar para expressar a organização do Estado Novo.

Tal como refere António Oliveira Salazar,

> [...] estão subordinadas aos supremos objectivos da Nação, com seus interesses próprios, todas as pessoas singulares e colectivas que são elementos constitutivos do seu organismo (p. 68). Na sua estrutura íntima a força não é um simples aglomerado de homens, é um organismo em que é indispensável união, colaboração, solidariedade; a lealdade, na força, é necessária para a certeza de que cada órgão cumprirá em cada momento o seu dever. Por isso não pode haver nela intriga, desunião, desconfiança mútua; ciosa como é, a força tem de expulsar de si, como corpos mortos, os elementos que lhe não pertencem de alma, e cujo coração não pulsa ao ritmo do seu. (2016, p. 80)

Porém, a noção de organismo à qual recorre para caracterizar as diferentes contribuições funcionais das partes de um sistema e os papéis dos indivíduos a desempenhar no interior do Estado Novo, da economia e na sociedade parece assimilar o funcionamento maquínico como elemento estruturante na forma de pensar o social, o económico e o político. Na máquina à qual chama organismo, os sujeitos deveriam prescindir das suas visibilidades, tal como uma roldana no interior de um mecanismo que opera, sob tensão e fricção, o seu sacrifício individual, para corresponder a um bem comum imaginário, ao funcionamento leal e harmonioso de um valor espiritual da pátria e da nação. A ordem, a gestão eficiente, o trabalho disciplinado, formaram assim alguns dos pilares do regime que levariam à execução perfeita dos seus objetivos. Como diz novamente António de Oliveira Salazar,

> E na unidade resultante da sua integração [refere-se aqui aos indivíduos, às famílias, aos organismos privados e públicos e à necessidade de uma união em torno da nação] e da concordância profunda dos seus interesses, ainda que às vezes aparentemente contrários, não há que separá-los ou opô-los, mas que subordinar a sua actividade ao interesse colectivo. Nada contra a Nação, tudo pela Nação. (p. 50) E no entanto, fugindo da divinização do Estado e da sua força, em nome da razão e da história, nós temos de realizar o Estado forte, em nome dos mais sagrados interesses da Nação; temos de fortalecer a autoridade, desprestigiada e diminuída, diante das arremetidas de mal compreendida liberdade; temos de dar à engrenagem do Estado a possibilidade de direcção firme, de deliberação rápida, de execução perfeita. (2016, p. 146)

A lógica mecanicista adquire uma particular relevância na instalação *Destruidores de Máquinas*. Ela torna-se percetível por meio de algumas destas citações que são espacializadas na peça, como também através da convocação de diferentes imagens que articulam um imaginário técnico-industrial. O desenho botânico do algodoeiro já abordado — a inscrição gráfica de um organismo cuja exploração foi central no fabrico das economias industriais — surge acompanhado pela identificação das pragas e por certos diagramas associados à gestão biofísica de ecossistemas e de matérias convertidas em objetos do capital e da ciência. Nessas imagens e documentos torna-se óbvio como a itinerância do algodão é construída em cima de uma redução dos organismos e da matéria a variáveis manejáveis, previsíveis e mensuráveis. A classificação das pragas, das enfermidades e dos ciclos reprodutivos é uma das formas pelas quais a tecnologia e a engenharia colonial administrou e promoveu a eficiência e o rendimento.

Simultaneamente, a evocação da máquina na instalação em causa é reforçada pela presença de projetos de instalação da maquinaria e plantas técnicas desenhadas com precisão que revelam como o espaço industrial foi concebido para otimizar os fluxos corporais e materiais. A esses elementos juntam-se as imagens das próprias máquinas, teares *Jacquard*, dobadeiras e cardadeiras, oriundas de arquivos institucionais, revistas de propaganda industrial e publicações comerciais. Essas imagens apresentam as máquinas em cenários esplendorosamente iluminados, limpos e imaculados. As fotografias enfatizam as suas monumentalidades, as suas superfícies repletas de brilhos metálicos, os seus contornos curvos e retilíneos em longas perspetivas. A máquina aparece estetizada como elemento perfeito, superior, autossuficiente, eficaz, eficiente, infalível, enquanto emblema da racionalidade absoluta. Essa produção imagética que visava a promoção de novos modelos e das evoluções tecnológicas é também o resultado de um regime de fetichização que elevou a máquina a um referente conceptual, sustentáculo de determinadas visões ideológicas e narrativas de

desenvolvimento, disciplina e produtividade que ocuparam diferentes campos da política governamental e económica.

Enquanto matriz organizadora do social, a máquina tornou-se determinante nas ações, obediências, disciplinas, rendimentos e relações humanas; estabeleceu toda uma rede técnico-discursiva que instaurou modos de soberania, de governo e de racionalidade; e reconfigurou, à sua imagem e semelhança, ecossistemas, vidas humanas, animais e vegetais. A máquina enquanto ícone venerável participou igualmente de um processo de desmemorialização das violências ao integrar uma encenação asséptica do lugar do trabalho: afastou da representação os corpos explorados e precarizados que a operaram, reduziu os sujeitos a funções mínimas e discretas, converteu-os em aparelhos de transmissão invisíveis, ocultados pelas suas superfícies lisas, refletoras e aparentemente neutras.



**Img. 12.** Cone de linha de algodão coberto espontaneamente pelo musgo. Objeto encontrado numa ruína industrial. Coleção do artista.

## O ressurgimento

*Destruidores de Máquinas* articulava um conjunto vasto de objetos, arquivos imagéticos e textuais. Estes elementos técnicos e científicos, provenientes do universo industrial, remetiam para processos, modos de produção e sistemas discursivos que sustentaram o ordenamento e a interferência no mundo material. Os documentos da cultura, a máquina, os produtos manufaturados, os desenho técnicos, os relatórios, a publicidade e as imagens fotográficas integradas na instalação, reportam-nos para tipos de conhecimentos científicos historicamente mobilizados com o objetivo de sujeitar, padronizar e extrair valor da matéria, nomeadamente do algodão.

De uma maneira quase paradoxal, ao serem apresentados nos seus estados avançados de degradação, impostos pelos próprios ambientes onde foram encontrados nas fábricas têxteis, nos quais traças, ratos e outros animais e plantas proliferam, estes múltiplos elementos da obra davam conta da falência do projeto industrial. As páginas que se acumulavam em *Destruidores de Máquinas* estavam intervencionadas por mordidas, por manchas derivadas de fungos, apareciam carcomidas pelo cupim, repletas de teias e excrementos que impregnavam as fibras dos papéis; os objetos apresentavam rastos de certos insetos, secreções e zonas corroídas; alguns materiais pareciam ter uma patine de verde-musgo, indiciando o espraiar das primeiras estruturas filamentosas, a emergência dos rizoides, dos caulóides e dos filóides.

A presença dos traços destes seres e de uma certa tensão entre o cultural e o natural, o técnico e o orgânico, era reforçada através de pequenas figuras escultóricas, elaboradas com resina de pinheiro, pó de pedra de grafite e goma-laca. Elas emulavam a participação de animais, vegetais e fungos num ambiente de ruína, na qual a matéria abandonada é absorvida por ecossistemas regenerativos. As pequenas esculturas que se sobrepunham sobre os materiais humanos evocavam o gafanhoto elegante (*Zonocerus elegans Thusah*) e as lagartas rosas (*Pectinophora gossypiella*), espécies enquadradas numa extensa lista dos inimigos dos cultivos algodoeiros que, desde o início do século XX, obrigaram a tecnociência a inventar estratégias de extermínio, de domesticação e mecanização da natureza, através do uso de agrotóxicos altamente poluentes e da modificação genética do algodão. Já outras esculturas representavam seres como as trepadeiras (*Ipomoea indica*) que, geralmente, encobrem e enformam as estruturas de betão armado nas ruínas industriais, os cogumelos (*Trametes Betulina)* que, em circunstâncias muito específicas, podem eclodir, consumir e crescer a partir da madeira morta abandonada nessas ruínas, assim como *lagartixas de Bocage* (*Podarcis bocagei*) que podem aí ser muitas vezes observadas reservando-se nos seus esconderijos feitos nas tubulações, etc.

Os animais, as plantas e os fungos aí representados instauravam com as suas presenças uma inversão simbólica. Os objetos, os documentos e as imagens enunciados na obra serviram, muitas das vezes, de ferramentas de eliminação e sujeição da vida animal, vegetal e material, algo expresso nos relatórios sobre o uso de agrotóxicos e nos longos estudos de genética. Em contrapartida, as espécies consideradas «invasoras», «não domesticadas» e «inúteis» pela monocultura e pela indústria aparentavam assumir protagonismo na instalação. Ao emergirem das sombras, das entradas e reentrâncias formadas pela justaposição de objetos, ao habitarem, ao colonizarem e ao se reapropriarem das superfícies dos despojos da indústria, dos documentos e das ferramentas humanas, essas esculturas protagonizavam uma fábula visual. Essa fábula induzia-nos a refletir sobre as estratégias, as astúcias e as resiliências que sustentaram e sustentam as sobrevidas de vários seres. Enfocava, assim, na capacidade desses seres se afirmarem como criadores poiéticos em ambientes marcados pela desolação. As esculturas que sugerem as atuações de plantas, animais e fungos nos ambientes das ruínas evocavam um ambiente de entropia e a alegoria simmeliana[23] do conflito telúrico entre natureza e cultura. Como se estivessem inseridas num ciclo de decomposições e de fragmentações, elas tornavam, figurativamente, os objetos humanos recipientes de outras vidas, modificando as suas configurações e as suas coagulações temporárias.

Os gafanhotos, as lagartas, as lagartixas, os cogumelos e outros seres representados produziam, com os seus posicionamentos e reconfigurações espaciais, um "desenho" tridimensional que se inscrevia sobre os documentos e as imagens aportando-lhes, aparentemente, novas funções e utilidades. Ao articular o seu próprio mundo no interior dos produtos das práticas e das transações humanas, pareciam reescrever outras narrativas a partir daquilo que deixavam visível ou

**23** Refiro-me aqui à obra de Georg Simmel e especialmente ao seu curto texto "A ruína" (1911/2019). Nele o autor descreve a ruína como um lugar paradigmático no qual as formações culturais, outrora impostas pela vontade humana, cedem à ação implacável da natureza. Nessa confrontação, a arquitetura entra num processo de desgaste e cede na sua configuração em razão de um reequilíbrio com as forças naturais e as suas dinâmicas. Como refere "O que elevou o edifício foi a vontade humana, o que lhe dá o seu aspecto de agora é a força mecânica da natureza, que puxa para baixo e é corrosiva e destrutiva". (p. 61) Consultar capítulo: "Anarquivo de matéria e ruína", especialmente o subcapítulo "Dessas ruínas falantes".

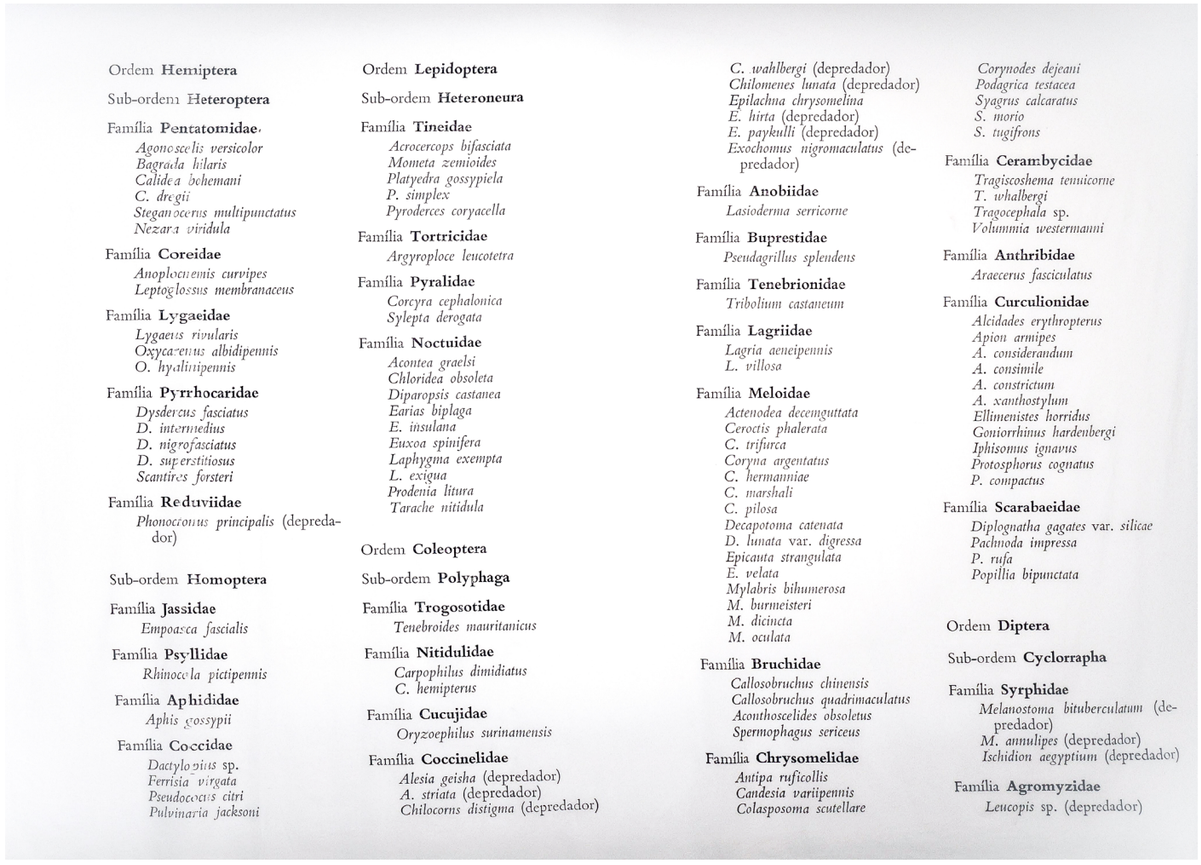
invisível, permitindo revisar as nossas leituras e interpretações desses materiais aí expostos. Como uma autêntica infestação, eles proliferavam-se no meio das histórias coloniais e de violência, construíam por entre elas, metaforicamente, as suas próprias esferas de autonomia e de sobrevivências multiespécies.

O livro da antropóloga Ann Lowenhaupt Tsing designado *La seta del fin del mundo: Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas* (2017/2021) desenvolve um trabalho que considero pertinente para pensar as paisagens devastadas e, especialmente, para pensar a obra *Destruidores de Máquinas*. Nele, vai debruçar-se nas plantações monoculturais do pinho no hemisfério norte e na forma como elas podem e são *re*ocupadas por outras vidas não humanas, que lhes proporcionam outros devires. Ela atribui importância especial aos fungos e, especificamente, ao cogumelo *Matsutake*, na reconfiguração dos ambientes e nos solos perturbados traçando um paralelo entre eles e as comunidades humanas — como os coletores de cogumelos — que, por questões de sobrevivência, atuam nos espaços pericapitalistas[24]. A emergência espontânea de cogumelos nessas paisagens de destruição opor-se-ia às conceções mediadas por visões lineares de crescimento e progresso, pelo planeamento e domínio das espécies, na medida em que elas suscitam colaborações inesperadas entre espécies e sobrevivências improvisadas nas ruínas. Como diz a autora,

> Hoje as paisagens globais estão repletas desse tipo de ruínas. No entanto, pese embora a proclamação de sua morte, esses lugares podem agitar-se de vida; os campos de ativos abandonados às vezes produzem uma nova vida multiespecífica e multicultural. Num estado de precariedade global, não temos outra opção senão buscar a vida nessas ruínas. (p. 26) A transformação industrial resultou numa borbulha de vãs promessas às que seguiu a perda dos meios de subsistência e a devastação da paisagem. E, sem embargo, tais documentos não bastam. Terminar a história com esta decadência implica abandonar toda esperança…ou dirigir nossa

**24** Pericapitalistas é um termo utilizado por Ann Lowenhaupt Tsing e refere-se a certas economias e organizações sociais situadas na periferia do sistema capitalista. Elas relacionar-se-iam a estruturas produtivas relativamente híbridas — que combinam modos de produção capitalistas com outras formas de produção e de trabalho —, e estariam subordinadas a relações assimétricas de dependência relativamente aos centros económicos, ainda que muitas vezes possam invocar certos espaços de autonomia.





Ordem **Hemiptera**

Sub-ordem **Heteroptera**

Família **Pentatomidae**
*Agonoscelis versicolor*
*Bagrada hilaris*
*Calidea bohemani*
*C. dregii*
*Stegancerus multipunctatus*
*Nezara viridula*

Família **Coreidae**
*Anoplocnemis curvipes*
*Leptoglossus membranaceus*

Família **Lygaeidae**
*Lygaeus rivularis*
*Oxycarenus albidipennis*
*O. hyalinipennis*

Família **Pyrrhocaridae**
*Dysdercus fasciatus*
*D. intermedius*
*D. nigrofasciatus*
*D. superstitiosus*
*Scantires forsteri*

Família **Reduviidae**
*Phonocoris principalis* (depredador)

Sub-ordem **Homoptera**

Família **Jassidae**
*Empoasca fascialis*

Família **Psyllidae**
*Rhinocola pictipennis*

Família **Aphididae**
*Aphis gossypii*

Família **Coccidae**
*Dactylopius* sp.
*Ferrisia virgata*
*Pseudococcus citri*
*Pulvinaria jacksoni*

Ordem **Lepidoptera**

Sub-ordem **Heteroneura**

Família **Tineidae**
*Acrocercops bifasciata*
*Mometa zemioides*
*Platyedra gossypiela*
*P. simplex*
*Pyroderces coryacella*

Família **Tortricidae**
*Argyroploce leucotetra*

Família **Pyralidae**
*Corcyra cephalonica*
*Sylepta derogata*

Família **Noctuidae**
*Acontea graelsi*
*Chloridea obsoleta*
*Diparopsis castanea*
*Earias biplaga*
*E. insulana*
*Euxoa spinifera*
*Laphygma exempta*
*L. exigua*
*Prodenia litura*
*Tarache nitidula*

Ordem **Coleoptera**

Sub-ordem **Polyphaga**

Família **Trogosotidae**
*Tenebroides mauritanicus*

Família **Nitidulidae**
*Carpophilus dimidiatus*
*C. hemipterus*

Família **Cucujidae**
*Oryzoephilus surinamensis*

Família **Coccinelidae**
*Alesia geisha* (depredador)
*A. striata* (depredador)
*Chilocorns distigma* (depredador)
*C. wahlbergi* (depredador)
*Chilomenes lunata* (depredador)
*Epilachna chrysomelina*
*E. hirta* (depredador)
*E. paykulli* (depredador)
*Exochomus nigromaculatus* (depredador)

Família **Anobiidae**
*Lasioderma sericorne*

Família **Buprestidae**
*Pseudagrillus splendens*

Família **Tenebrionidae**
*Tribolium castaneum*

Família **Lagriidae**
*Lagria aeneipennis*
*L. villosa*

Família **Meloidae**
*Actenodea decemguttata*
*Ceroctis phalerata*
*C. trifurca*
*Coryna argentatus*
*C. hermanniae*
*C. marshali*
*C. pilosa*
*Decapotoma catenata*
*D. lunata* var. *digressa*
*Epicauta strangulata*
*E. velata*
*Mylabris bihumerosa*
*M. burmeisteri*
*M. dicincta*
*M. oculata*

Família **Bruchidae**
*Callosobruchus chinensis*
*Callosobruchus quadrimaculatus*
*Acanthoscelides obsoletus*
*Spermophagus sericeus*

Família **Chrysomelidae**
*Antipa ruficollis*
*Candesia variipennis*
*Colasposoma scutellare*
*Corynodes dejeani*
*Podagrica testacea*
*Syagrus calcaratus*
*S. morio*
*S. tugifrons*

Família **Cerambycidae**
*Tragiscoshema tenuicorne*
*T. whalbergi*
*Tragocephala* sp.
*Volummia westermanni*

Família **Anthribidae**
*Araecerus fasciculatus*

Família **Curculionidae**
*Alcidades erythropterus*
*Apion armipes*
*A. considerandum*
*A. consimile*
*A. constrictum*
*A. xanthostylum*
*Ellimenistes horridus*
*Goniorrhinus hardenbergi*
*Iphisomus ignavus*
*Protosphorus cognatus*
*P. compactus*

Família **Scarabaeidae**
*Diplognatha gagates* var. *silicae*
*Pachnoda impressa*
*P. rufa*
*Popillia bipunctata*

Ordem **Diptera**

Sub-ordem **Cyclorrapha**

Família **Syrphidae**
*Melanostoma bituberculatum* (depredador)
*M. annulipes* (depredador)
*Ischidion aegyptium* (depredador)

Família **Agromyzidae**
*Leucopis* sp. (depredador)

**Img. 13.** Pormenor da obra *Destruidores de Máquinas* (2024). Tecido de algodão impresso e suspento. 3×4,5m.

> atenção a outros lugares de promessa e ruína, de mais promessa e ruína. (p. 38, tradução minha)[25]

Num dos capítulos desse livro, ela fala-nos do conceito de ressurgimento que descreve, segundo o que nos diz, a capacidade da vida se reinventar, de proliferar "sementes e estender as suas raízes e caules rastreios para recuperar lugares que foram desflorestados" (p. 247, tradução minha)[26]. Esse ressurgimento, ainda que muitas vezes limitado por várias condicionantes — como a saturação dos solos e a poluição —, tende a ser demonstrativo da capacidade de resistência dos seres não humanos. Em muitos casos, porém, esse ressurgimento é um fenómeno que advém de uma interação equilibrada entre humanos e outros seres, como nos demonstra a autora ao abordar os projetos de revitalização do *satoyama* no Japão, onde a intervenção humana, a mutualidade entre o carvalho, o pinho e os fungos geram um ecossistema florestal e camponês polifónico (243-250), nunca completamente controlável. Ann Lowenhaupt Tsing refere que,

> As pessoas e as árvores vêm-se presas a histórias de perturbações irreversíveis. Mas a alguns tipos de perturbação segue-lhes um tipo de crescimento que alimenta muitas vidas. As florestas rurais de carvalhos e pinheiros formaram redemoinhos de estabilidade e coexistência. Mas muitas vezes têm origem em grandes cataclismos, como o desmatamento que acompanha a industrialização nacional. São pequenos redemoinhos de vidas interconectadas dentro de correntes maiores de perturbação: certamente, são um bom lugar para refletir sobre o talento humano para remediar as coisas. Mas há também a perspectiva da floresta: apesar de todos os insultos, o ressurgimento ainda não cessou. (p. 262)[27]

Julgo que algumas das inquietações e abordagens mobilizadas pela minha obra encontram paralelo nesse conceito de ressurgimento mobilizado por Ann Lowenhaupt Tsing, tanto em termos temáticos quanto formais. Esse conceito reconheço estar presente também nas obras de vários artistas contemporâneos que, de modo abrangente, exploram questões ecológicas, a relação entre arte, natureza e técnica. Vejo, por exemplo, aproximações possíveis entre *Destruidores de Máquinas* e as obras do artista francês Michel Blazy, tais como aquelas que foram apresentadas na exposição *Timeline* (2018) na Galerie des Ponchettes em Nice, na França, na exposição *We were the robots* (2019) no Moody Center for Contemporary Arts em Houston (Texas), nos Estados Unidos, ou na exposição *Multiverse* (2019) na Galeria La Loge[28] em Bruxelas, na Bélgica. Em trabalhos como *Coat* (2013/2018) constituída por um casaco colonizado por fungos e por plantas, *Téléphone* (2015) que consiste num telefone apropriado por elementos vegetais, ou ainda *Décanalisation* (2019) que se trata de uma tubulação enferrujada donde nasce uma pequena árvore, verifica-se a inserção de apetrechos industriais e objetos oriundos dos sistemas de consumo em contextos expositivos. O artista usa-os como invólucros, a partir dos quais faz crescer vegetação espontânea — ainda que controlada até determinado ponto pela sua ação —, forçando a mimese do ressurgimento ocorrido

**25** Do original: "Hoy los paisajes globales están plagados de este tipo de ruinas. Sin embargo, pese a la proclamación de su muerte, dichos lugares pueden bullir de vida; los campos de activos abandonados a veces producen una nueva vida multiespecífica y multicultural. En un estado de precariedad global no tenemos otra opción que buscar la vida en esas ruinas." (26) "La transformación industrial resultó ser una burbuja de vanas promesas a la que siguió la pérdida de los medios de subsistência y la devastación del paisage. Y, sin embargo, tales documentos no bastan. Terminar la historia con esta decadencia implica abandonar toda esperanza….o dirigir nuestra atención a otros lugares de promesa y ruina, de más promesa y ruína." (p. 38)

**26** Do original: "El resurgimiento es la fuerza de la vida del bosque, su capacidade de esparcir sus semillas y extender sus raíces y talos rastreros para recuperar lugares que han sido deforestados." (p. 243)

**27** Do original: "Las personas y los árboles se ven atrapadas en historias de perturbación irreversibles. Pero a algunos tipos de perturbación les sigue un tipo de rebrote que alimenta muchas vidas. Los bosques campesinos de roble y pino han formado remolinos de estabilidad y convivencia. Pero a menudo tienen su origen en grandes cataclismos, como la deforestación que acompañ a la industrialización nacional. Son pequeños remolinos de vidas interconectadas dentro de grandes corrientes de perturbación: seguramente, constituyen un buen lugar donde reflexionar sobre el talento humano para poner remedio a las cosas. Pero también existe la perspectiva del bosque: pese a todas las afrentas, el resurgimiento aún no ha cesado." (P. 262)

**28** Tal como referido no site deste espaço cultural, La Loge, aberta em 2012, advém de uma iniciativa privada e da associação sem fins lucrativos fundada pelo arquitecto Philippe Rotthier, sendo suportada pela Philippe Rotthier Foundation. Desenvolve um trabalho amplo de programação cultural através da convocação de curadores, artistas, arquitectos e outros agentes culturais na mobilização de exposições e debates em torno de questões como o espaço e o habitat. https://www.la-loge.be/en

naturalmente quando determinados aparelhos obsoletos são deixados a apodrecer no ambiente. Tal como o próprio artista nos indica numa entrevista dada no seguimento da sua exposição individual Multiverse (2019), o seu trabalho estabelece uma simbiose entre o artificial e o orgânico, na qual o elemento orgânico funciona como força generativa desenvolvida independentemente e autonomamente. Essa força cria uma rutura do dispositivo técnico, um desvio da função e da produção, um fluir para fora dos seus limites.

A ideia de ressurgimento patente na obra de Michel Blazy poderia, eventualmente, ser aplicada a alguns dos trabalhos do peruano Nicolás Lamas (1980). O artista faz uma coleta e uma arqueologia de artefactos encontrados que remetem, por um lado, para o âmbito da técnica humana — como sucata, motores, impressoras, próteses, etc. —, e, por outro, para o orgânico, ao evocar semblantes humanos e corpos não humanos — tais como pedaços escultóricos modelados a gesso, ossos, cascas e galhos de árvore, casulos, favos de abelhas, conchas, etc. A partir da dialética entre estes elementos e da definição de relações inusitadas e, por vezes, anacrónicas, na medida em que são estabelecidas aproximações entre materiais que remetem para derivações temporais que vão desde o pré-histórico ao contemporâneo, as diferentes instalações de Nicolás Lamas provocam coincidências, equiparações e/ou sugestões formais e temáticas entre o técnico e o orgânico que são coerentes, ainda que por vezes conflituosas.

Tal como refere Veronika Molnar, no texto de "Hybrid Futures & Haunted Pasts" (2022),

> Lamas coleta os materiais para suas obras de um tesouro de objetos encontrados na natureza ou em ambientes urbanos, bem como objetos feitos que normalmente relacionamos aos marcos da história. Cada um dos objetos selecionados, independentemente de serem sedimentos de pedra, fragmentos dos reinos vegetal e animal, ou produtos de plástico e borracha e peças de carros, computadores e scanners, é um recipiente importante e igual de informações. Quando diferentes objetos são combinados arbitrariamente, as informações inerentes a eles começam a saltar, se sobrepor e mudar à medida que os objetos perdem cada vez mais sua função original. Como resultado, eles não pertencem mais às suas categorias originais porque os significados dentro dos relacionamentos recém-criados entre eles se sobrepõem e desafiam qualquer rotulagem, ao mesmo tempo em que se abrem para leituras multifacetadas baseadas em associações. (Molnar, 2022)[29]

Em exposições como *Times in Collapse* (2021) feita no Centre de Création Contemporaine Olivier Debré em Tours, na França, Nicolás Lamas, tal como é referido no texto de sala redigido por Isabelle Reiher, dirige-se contundentemente ao presente — mas também a um futuro — em que os produtos, os objetos e os artefactos dos modos de vida humanos encontrar-se-iam numa condição de uma mudança radical e veloz imposta pela superprodutividade, pelo consumo excessivo e pela obsolescência. Rapidamente depostos e deixados ao abandono, os objetos de consumo são tomados pelas formas de um mundo natural que, "diante de desastres, guerras e epidemias" (2021), se renovam. Como diz, ainda, Isabelle Reiher acerca dessa exposição,

> Times in Collapse, uma composição em larga escala projetada como uma entidade única, pode ser interpretada como uma vanitas, uma alegoria contemporânea da passagem do tempo, de nossa finitude e várias dependências. Mas esse grande ecossistema também levanta a questão de uma possível condição pós-humana para a humanidade, assumindo a existência de interações complexas e não reconhecidas, provavelmente fornecerão novas hipóteses de vida.[30]

**29** Do original: "Lamas collects the materials for his works from a trove of objects found in either nature or urban environments as well as made objects that we typically relate to the milestones of history. Each of the objects selected, regardless of whether they are stone sediments, fragments of the plant and animal kingdoms, or plastic and rubber products and parts of cars, computers and scanners, is an important and equal vessel of information. When different objects are arbitrarily combined, the information inherent in them starts to leap out, overlap and change as the objects increasingly lose their original function. As a result, they no longer belong to their original categories because the meanings within the newly created relationships between them overlap and defy any labelling, while also opening up to multifaceted readings based on associations."

**30** Do original: "Times in Collapse, a large-scale composition designed as a single entity, may be interpreted as a vanitas, a contemporary allegory of the passage of time, of our finiteness and various dependences. But this great ecosystem also raises the question of a possible posthuman condition for humankind, assuming the existence of complex, unrecognised interactions likely to provide new hypotheses of life".

Tal como é possível verificar nos trabalhos de Michel Blazy e de Nicolás Lamas, a instalação *Destruidores de Máquinas* deriva de uma atitude arqueológica implicada com reflexões acerca dos indícios de um passado — no caso da minha obra, relacionados às violências extrativas e exploratórias cometidas no decorrer do itinerário algodoeiro — e, simultaneamente, com preocupações acerca dos fluxos transformadores da vida e de como eles podem agir sobre os materiais para deslocá-los dos seus sentidos. A instalação que apresentei não se limita a evocar os resíduos da ruína, mas propõe uma especulação feita através da montagem e dos elementos escultóricos que, sobre os arquivos, os objetos e imagens coletados, vão reescrever e incorporar uma outra memória e história, modificando dessa forma os regimes dominantes pelos quais eles costumam ser percebidos.

Não obstante, essas figuras escultóricas são corpos enrijecidos pelo âmbar, pelo grafite e pela goma-laca tal como já referido — substâncias que lhes conferem uma aparência fossilizada. Em certo sentido, poderiam remeter aos corpos sepultados pelas erupções do Vesúvio, em Pompeia, no ano 79 d.C., cristalizados num instante, preservados e, contudo, desprovidos de vida. Sob outro ângulo, podem ser associadas a um cenário distópico em que os seres subsistem apenas enquanto simulações, como dispositivos de representação e nunca como entidades animadas. Os cogumelos, os lagartos, os gafanhotos e outros organismos da instalação são assim convocados no contexto de uma reflexão acerca de um mundo por vir e evocam uma constelação de preocupações ecológicas, tecnológicas e políticas atuais.

Vivemos um momento histórico em que a antiga obsessão do projeto tecnocientífico pelo mecanismo parece deslocar-se para uma fascinação pelo hibridismo — pela constituição de um corpo compósito, simultaneamente maquínico e orgânico (ver a obra *O som do exame*, cap. IV)[31]. As projeções da ficção científica do século XX que ficcionavam sobre a possibilidade da biotecnologia fundir corpos robóticos e organismos vivos, integrando moléculas e neurónios num mesmo sistema operativo, tornaram-se hoje plausíveis e, em muitos aspetos, uma realidade tangível; a inteligência artificial e a memória em rede poderão, em breve, conectar-se diretamente aos cérebros humanos; através da manipulação do ADN reanimam-se espécies extintas há milénios; as modificações genéticas abrem caminho à emergência de entidades biológicas até há pouco inimagináveis; a aceleração tecnocientífica desenrola-se num panorama global marcado por ideologias extremadas e por alinhamentos políticos tecnofeudalistas; encontramo-nos à beira de esgotar certos limites materiais, enquanto se intensificam desigualdades derivadas de uma acumulação desmesurada de capital. Perante este diagnóstico, a reflexão ética sobre as transformações radicais que incidem sobre os corpos humanos, os ecossistemas e os organismos não tem sido capaz de acompanhar a velocidade das mutações.

*Destruidores de Máquinas*, se deriva de um lugar crítico que se propõe repensar o contexto industrial algodoeiro, a interrogar uma história, um território e um itinerário material específico, amplifica a sua discussão à lógica produtivista que, historicamente, nos conduziu ao presente e que subordinou o orgânico e o humano a um extrativismo colonial-capitalista. As esculturas podem, portanto, remeter tanto para o ressurgimento possibilitado pelas vidas não humanas em contextos de ruína, como suscitar a imaginação de um futuro sem horizonte — ou de um horizonte sem futuro — repleto de fósseis e de artefactos. Desse modo, assinalam a urgência de nos reconhecermos como corresponsáveis por modos de ressurgimento e de habitação do mundo, menos extrativistas, menos colonizadores e mais atentos às ecologias de coexistência e interdependência.

**31** Nessa obra estabeleço conexões entre os conceitos de organismo, de máquina e de híbrido. Trata-se de um filme-ensaio — abordado no capítulo IV desta tese — que parte de um encontro com uma colmeia numa ruína industrial na região do Vale do Ave, do meu fascínio por abelhas e da relação afetuosa de um ex-funcionário com a apicultura. Discute como o biologismo e o mecanicismo serviram, ao longo da história, como metáforas para a sociedade humana e à interpretação da realidade e como ambos participaram da construção de uma forma de compreender o mundo do trabalho, a divisão de tarefas e as hierarquias existentes na sociedade. Ao mesmo tempo, dedica-se a pensar a metáfora atual do híbrido que tem reestruturado as organizações sociais, a cultura e o humano.

**Img. 14.** Pormenor de mecanismo elétrico abandonado e envolvido por musgo. Fotografia de Ludgero Almeida.



# Bibliografia


Arabindan-Kesson, Anna. (2021). *Black bodies, white gold: Art, cotton, and commerce in the Atlantic world*. Durham: Duke University Press.

Carvalho, Miguel. (2017). *Quando Portugal ardeu: Histórias e segredos da violência política no pós-25 de Abril*. Oficina do Livro. Alfragide: Oficina do Livro — Sociedade Editorial, Lda.

Isaacman, Allen. (1996). *Cotton is the mother of poverty: Peasants, work, and rural struggle in colonial Mozambique, 1938–1961*. Londres: Heinemann.

Merchant, Carolyn. (1980/1989). *The death of nature: Women, ecology and the scientific revolution*. Nova Iorque: Harper One.

Saraiva, Tiago. (2022). Porcos fascistas: Organismos tecnocientíficos e a história do fascismo. Porto: Dafne Editora.

Scott, James. (1992/2013). *A dominação e a arte da resisténcia: Discursos ocultos.* Lisboa: Letra Livre.

Tsing, Anna Laura. (2017/2021). *La seta del fin del mundo: Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Madrid: Capitán Swing.

Mestre, Marta; Santos, Mariana Pinto dos. (2024). Problemas do primitivismo — a partir de Portugal. Guimarães: A Oficina CIPRL/CIAJG — Centro Internacional das Artes José de Guimarães, DOCUMENTA.

Boavida, Padre Manuel da Cruz. (1929). "Região de Maputo e as sua Missão Católica". In Portugal missionário: missões religiosas dos padres seculares portugueses. (pp. 97-144). Cucujães: Couto de Cucujães.

Ribeiro, Ernesto K. de Queiroz. (1965). O algodão: Novos processos de produção, comércio e indústria. Porto: Oficinas Gráficas de O Comércio do Porto.

Habermeier, Kurt. (1981). "O algodão: das concentrações à produção coletiva". In *Estudos Moçambicanos*, nº 2, (pp. 36–57).UEM, CEA.

Molnar, Veronika. (2022). *Hybrid futures & haunted pasts*. Les Nouveaux Riches Magazine. https://www.les-nouveaux-riches.com/hybrid-futures-haunted-pasts/

Reiher, Isabelle. (2021). Times in collapse. https://nicolaslamas.net/Times-in-collapse

Salazar, António Oliveira (2016). Oliveira Salazar: Discursos e notas políticas: de 1928 a 1966. Coimbra Editora.

CAPÍTULO VI

# ENSAIO VISUAL



**Img. a.** Pormenor da obra *Destruidores de Máquinas* (2024). Colofónia, pó de pedra de grafite, goma-laca e imagem fotográfica.


N.º FÁB.
NOME
José Fernando
FILIAÇÃO
NOME DO PAI
Armindo da Sil
NOME DA MÃE
Maria Ferrei
DATA DO NASCIMENTO 22 DE Outub
NATURAL DE S.Mart.º Campo
ESTADO
CASADO EM DE
VIÚVO DESDE DE
DIVORCIADO DESDE DE
PROFISSÃO Estofador
HABILITAÇÕES LITERÁRIAS
SINDICATO
RESULTADO DO EXAME MÉDICO
DATA
NOME
PARENTESCO
Portugu
DEMISSÃO
DATA
MOTIVO
7-10-63 Demitiu-se por não aceitar um
Araujo & Sobrinho, Sucrs. — Ficha N.º 2316-FL 3-2000-IV-953 N.º


N.º FÁB.
NOME
Antonio Ribeiro Teixeira
FILIAÇÃO
NOME DO PAI
Francisco de P.Teixeira
NOME DA MÃE
Maria da Conceição Ribeir
DATA DO NASCIMENTO 15 DE Julho DE 1927
NATURAL DE CONCELHO DE Sant
ESTADO
CASADO EM 29 DE Março DE 1952 COM
VIÚVO DESDE DE DE
DIVORCIADO DESDE DE DE
PROFISSÃO Mestre-Fiandeiro
HABILITAÇÕES LITERÁRIAS 3º Ano de curso Co
SINDICATO
SÓCIO N
RESULTADO DO EXAME MÉDICO
RESIDÊN
DATA
RUA
S.Mtº
FILHOS E OUTRAS PESSOAS DE
NOME
PARENTESCO
DATA DE NASC.
Maria Teresa
filha
DATA
1/5/49
DEMISSÃO
DATA
MOTIVO
31/5/56
Araujo & Sobrinho, Sucrs. — Ficha N.º 2316-FL 3-2000-IV-953 N.


N.º FÁB. 118
NOME
EIRA DO CARMO
FILIAÇÃO
NOME DO PAI
rmindo do Carmo
NOME DA MÃE
aria Pereira
DATA DO NASCIMENTO 6 DE Fevereiro DE 19 39 NACIONALIDADE Portu
NATURAL DE Lord CONCELHO DE Guimarães
ESTADO
CASADO EM DE COM
VIÚVO DESDE DE
DIVORCIADO DESDE DE DE
PROFISSÃO Aprendiz
HABILITAÇÕES LITERÁRIAS
SINDICATO
SITUAÇÃO MILITAR
RESULTADO DO EXAME MÉDICO
N.º C. S. PREV. N.º 167.545
RUA
LOCALIDADE
Lugar das Vinhas
Lordelo
FILHOS E OUTRAS PESSOAS DE FAMÍLIA A SEU CARGO
PARENTESCO
DATA DE NASC.
PROFISSÃO
CASA EM QUE TRABALHA
DATA DA FOTO
BILHETE DE IDENTIDADE DO A. I.
DATA
N.º
CERT. NASC. N.º
CÉDULA P. DO A. I.
ADMISSÃO
DATA
PROCEDÊNCIA
14/10/57
DEMISSÃO
DATA
MOTIVO
14/5/59 Principiou no trabalho.
Araujo & Sobrinho, Sucrs. — Ficha N.º 2316-FL 3-2000-IV-953 N.


N.º FÁB.
NOME
Declind
FILIAÇÃO
NOME DO PAI
NOME DA MÃE
Irene M
DATA DO NASCIMENTO 12 DE Abril DE 19 18 NACIONALIDADE Portuguesa
NATURAL DE S.Mart. Campo CONCELHO DE Santo Tirso
ESTADO
CASADO EM DE DE COM
VIÚVO DESDE DE DE
DIVORCIADO DESDE DE DE
PROFISSÃO Continuos
HABILITAÇÕES LITERÁRIAS
SITUAÇÃO MILITAR
SINDICATO
SÓCIO N.º 5.534
C. S. PREV. N.º 2
RESULTADO DO EXAME MÉDICO
RESIDÊNCIAS
DATA
LOCALIDADE
S. Martinho de Cu
Santo Tirso
Encarregado de Secção
FILHOS E OUTRAS PESSOAS DE FAMÍLIA A SEU CARGO
NOME
PARENTESCO
DATA DE NASC.
PROFISSÃO
CASA EM QUE TRABALHA
DATA DA FOTO
BILHETE DE IDENTIDADE DO A. I.
DATA
N.º
CERT. NASC. N.º
CÉDULA P. DO A. I.
ADMISSÃO
DATA
PROCEDÊNCIA
16/7/
1/8/55 Readmitida
24/10/57
DEMISSÃO
DATA
MOTIVO
24/11/55
21/1/57 Pensionista
2-2-57 Invalidez
15/4/60 Aposentadoria
Araujo & Sobrinho, Sucrs. — Ficha N.º 2316-FL 3-2000-IV-953 N.




**Img. b, c, d e e.** Pormenor da obra *Destruidores de Máquinas* (2024). Colofónia, pó de pedra de grafite, goma-laca e documentos encontrados.

Fig. 9. X-ray photograph of rubber specimen 1. Stretched 500% elongation. Fibre perpendicular to length of thread and to plane of film. Cu K alpha radiation. 15 cms.

Fig. 10. X-ray photograph of rubber specimen 2. Stretched as for Fig. 9.

Fig. 9. No obvious crystalline reflexions from the rubber, but filler appears to orientate with one axis parallel to direction of stretch.

Fig. 10. Orientation and crystallisation in the rubber. Also orientation of the filler.
(Photographs and comments by Dr. F. Happey).

Accordingly, X-ray spectrographs of the two specimens were obtained, photographed at 500 per cent. elongation. Rubber specimen No. 1 was non-crystalline, while rubber specimen No. 2 crystallised well. The photographs are shown in Figs. 9 and 10.

It appeared therefore that the non-crystallising rubber had an exponential stress-strain curve over almost the whole course of stretching. The crystallising rubber showed an exponential relationship up to the crystallising point.

**Produção de dados**

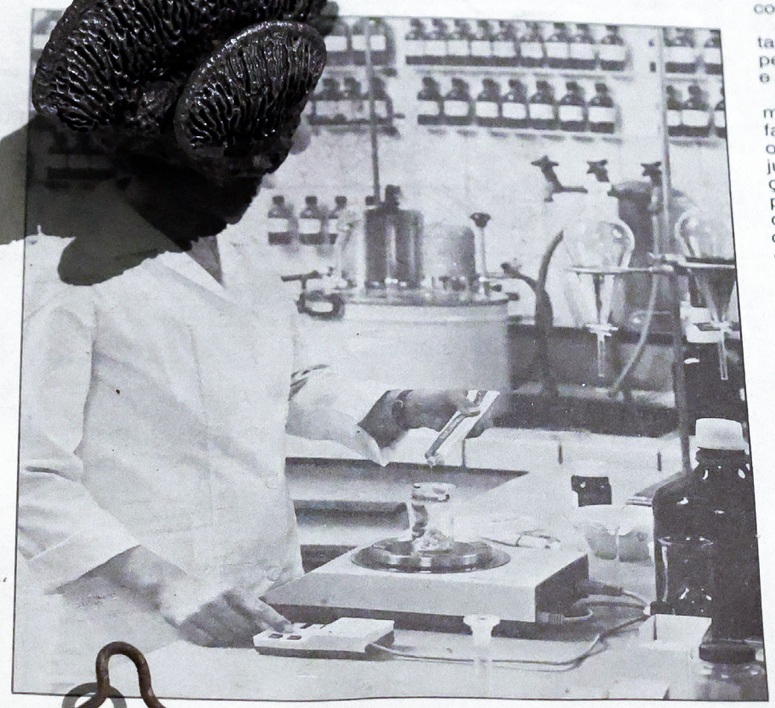
A PE está equipada com um dispositivo produtor de dados que pode alterar a impressora calculadora, neste modo, o possível introduzir números de artigos, identificações de amostras, datas e tempos e obter a sua impressão. Assim, da pesagem, os valores individuais são automaticamente adicionados e impressos. Este produtor de dados também pode ser usado para integrar as balanças PE em sistemas para recebimento controlados por computadores.

**Especificações técnicas básicas**

Operação por barra de controlo simples; Mettler Delta Display para avisamento de receitas a alta velocidade; indicação digital; detector de estabilidade; prolongamento do tempo de integração; protecção contra sobrecargas; dispositivos de pesagação para obtenção de informações; produção de dados.

**Dispositivo de alimentação para solicitação de informações**

Tira vantagem da inteligência desta balança ligando-a a ... positivo de Alimentação ... tação de Informação ... neira, o peso ... te que acab... ser chama... num bol...





## ANTEPRIMA IDEAMAGLIA
### — Mostre internacional de Artigos de Malha

Milão, Fevereiro de 1983. A 3.ª edição da «Anteprima Ideamaglia» terminou num clima de optimismo generalizado. Esta feira abriu a 28 de Janeiro no recinto da Feira de Milão, e foi promovida pelas Associações de Fabricantes de Confecções e Artigos de Malha.

Afluência de compradores foi maciça e continua, com 7825 pessoas presentes.

A afluência de homens de negócio estrangeiros, 1448, foi numerosa e decisiva; eles vieram de todas as partes do mundo, mas em muito maior número do Japão, do Canadá, da Suiça, da Áustria, do Norte da Europa e do Médio Oriente, atraídos pela qualidade e pelo requinte das colecções para Outono-Inverno 1983-84.

Os primeiros dados obtidos indicam que o mercado estrangeiro absorveu a maior parte das encomendas registadas durante o evento, com índices entre 60% e 90%.

O mercado interno italiano está também a recuperar, apesar da persistente recessão nos negócios e da crise política.

Resumindo, o balanço é francamente positivo, a resposta certa a fabricantes que foram capazes de oferecer um produto bom a preço justo, mas foi também a confirmação clara da validade das iniciativas promovidas pelas Associações, que lutam na linha da frente pela consolidação do prestígio dos produtos fabricados em Itália.

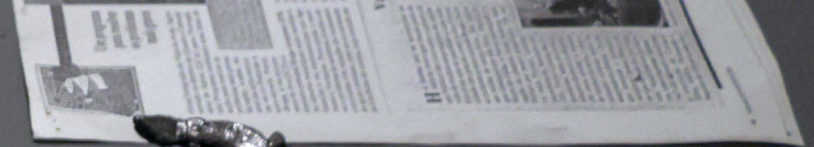
## COLECÇÕES MODA BIMBO 3.ª EDIÇÃO FECHA COM ÊXITO

Milão, Fevereiro de 1983. Um balanço altamente positivo marcou o fecho da 3.ª edição das Colecções Moda Bimbo, uma exposição especializada em roupas de crianças, que teve lugar na Feira de Milão, de 28 a 31 de Janeiro.

Promovida pelas Associações de Fabricantes de Confecções e Artigos de Malha, o evento teve o apoio de uma forte campanha de imprensa e de um certo número de iniciativas promocionais, obtendo resultados muitíssimo bons quer relativamente à afluência quer a vendas, contribuindo para que se iniciasse o ano com renovado optimismo.

A afluência dos compradores foi











saudável e eficaz, então esse espírito atingirá a sua plenitude, a sua autêntica expressão.

As modalidades variadíssimas de cooperação, que dia a dia se aperfeiçoam e alargam, exigem, assim, um esforço constante de participação e de vivência. Seria bem pouco o pensar-se que a cooperativa constitui mais um escalão, de ordem técnica, económica, ou simplesmente burocrática, a intercalar num longo circuito de

O trabalho realizado entre nós para criar e consolidar cooperativas é já bastante expressivo, e o Estado não tem deixado de prestar o auxílio técnico-administrativo, o apoio financeiro e a orientação económica que se afiguram indispensáveis à prossecução de uma obra e à criação de uma mentalidade que se revestem do maior interesse.

Os complexos agro-industriais que vão sur-

O Chefe do Estado, na sua alocução de encerramento da sessão inaugural

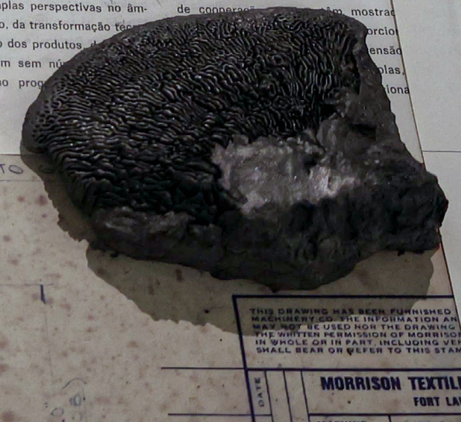
actos intervenientes entre a produção e o consumo dos géneros agrícolas. Interessa antes que ela seja, efectivamente, um agente propulsor do progresso económico e do bem-estar social.

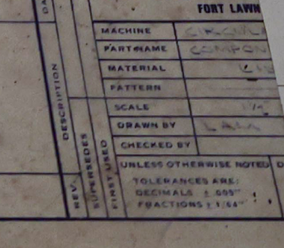
A cooperativa proporciona, na verdade, aos empresários rurais amplas perspectivas no âmbito da comercialização, da transformação téc- lógica, da conservação dos produtos d- do seguro, enfim, dum sem nú- lidades essenciais ao proc-

gindo por todo o Continente portug- tituem exemplos concretos das vanta- capacidade realizadora que o esse- agrário pode oferecer.

No que diz respeito a novas m- de cooperag- m mostrad- porcion- ensão- olas, iona-








O AUXÍLIO AO DESENVOLVIMENTO

McNamara propõe uma verdadeira estratégia de desenvol-
ços do terceiro mundo, que trabalhemos é trancrever-
Agricultura et de l'indus-

**Img. f, g e h.** Pormenores da obra *Destruidores de Máquinas* (2024). Colofónia, pó de pedra de grafite, goma-laca e documentos encontrados.

# Pequena nota acerca da paragem na escrita

A redação desta tese deixou-me frequentemente com o olhar vidrado e as mãos suspensas diante da folha ou do ecrã do computador, numa condição que, em alguns aspetos, me lembrou o estado da ausência, da crise de picnolepsia[1] descrita por Paul Virilio no livro *A estética da desaparição* (1988/2015). Segundo o autor, é frequente ela manifestar-se de forma súbita, "sobrevir no café da manhã", durar "alguns segundos", com "início e fim bruscos", fazendo com que os sentidos, ainda que despertos, sejam "fechados às impressões externas" (p. 19). No meu caso, o estado que, à falta de melhor descrição, poderia designar provisoriamente por um estado de paragem na escrita surgiu a qualquer instante, durou por vezes horas, manhãs, tardes inteiras ou dias. Derivada de uma conjunção de incertezas próprias desta escrita e da confrontação com os limites da representação deste itinerário material e das histórias das vidas a ele associadas, tratou-se de uma reação inconsciente, mais propriamente uma crise, que me impediu por momentos de perceber e de expressar com clareza as palavras e os sentidos mais apropriados.

Se, em relação à picnolepsia, tal como diz Paul Virilio, "o retorno é tão imediato quanto a partida, a fala e o gesto sustados são retomados no ponto em que tinham sido interrompidos" (p. 19), as minhas paragens na escrita também foram resolvidas por um aparente acaso, sem dar conta, permitindo-me, posteriormente, na melhor das hipóteses, dar continuidade ao texto onde o tinha parado, retomá-lo mais à frente ou mais atrás. Em alguns momentos, porém, elas foram sintomáticas de caminhos sem saída que se interromperam por sentir que não poderia ir mais além, impelindo-me a simplesmente parar e/ou a aceitar seguir por outros rumos não previstos.

O reconhecimento dessa aparente imobilidade como componente constitutiva da escrita conduziu-me a outras duas imagens metafóricas para esta pequena nota que antecede a conclusão: a primeira é convocada a partir do livro *Estar vivo: Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição* (2021), do antropólogo Tim Ingold, no qual o autor relata a anedota da centopeia apócrifa que, interrogada sobre o modo como coordenava as suas cem pernas, entra subitamente em paralisia até morrer (p. 151)[2]; a segunda imagem é proveniente

**1** Trata-se de uma perturbação psicomotora que deriva de descargas elétricas e caracteriza uma suspensão do corpo e da capacidade cognitiva.

**2** A curta passagem da centopeia que descrevo sugeriu-me as dificuldades que muitas das vezes surgem quando pensamos sobre as nossas práticas. A centopeia é trazida por Tim Ingold numa hipotética e complexa conversa entre dois artrópodes, uma formiga e uma aranha, onde se debatem duas visões bastantes distintas sobre a teoria da agência: a da for-

de uma experiência pessoal com *amanita muscaria*: enquanto estava deitado no chão de terra com os olhos fixos num amontoado de folhas secas, observei um lagarto que, após remexer na folhagem por onde estreitou o seu caminho, foi colocar-se justo à minha frente, a escassos quarenta centímetros, deixando-se ficar aí por longos minutos, numa tentativa insistente mas infrutífera de devorar um escaravelho demasiadamente grande para a sua boca. Essa cena ofereceu-me uma alegoria do descompasso entre a experiência e a representação: o escaravelho figura para mim o real — excessivo e resistente à captura. O lagarto sugere-me a escrita que, mesmo com todo o esforço do corpo, com toda a contorção dos músculos e toda a abertura da boca, não consegue deglutir por completo o real. A escrita, por vezes, é como a centopeia da anedota contada por Tim Ingold, petrificada pela própria autorreflexividade e autocrítica; e, noutros instantes, é como o lagarto quando lida com perguntas e com enunciados que excedem as suas capacidades de assimilação.

Muitos foram, no decorrer dos meus processos de trabalho, esses momentos de estagnação e de tentativas infrutíferas. Esses momentos, porém, não foram apenas instantes de passividade e de insucesso, sintomáticos da incapacidade de lidar e de metabolizar determinadas perguntas, mas transformaram-se em paragens necessárias. Mais do que se reduzirem a interrupções estéreis, tornaram-se reflexivas, estruturantes e, essencialmente, modificadoras. Assim, mais do que indiciárias da irredutibilidade dos gestos de tradução e de mediação da arte quando se propõe a lidar com aquilo que foi apagado dos discursos e das imagens, elas foram expressão de um esforço contínuo para desmontar as histórias vigentes, de dar formas e de pensar em representações daquilo que permaneceu deslocado ou lateralizado no visível. A paragem funcionou, para mim, como pausa crítica e produtora que me permitiu rever as escolhas pelas quais a prática artística optou ou quis optar. Foi nesse impasse de reavaliação sucessiva dos modos de fazer, que se tornou possível recomeçar de seguida e encontrar estratégias para craquelar essas primeiras camadas celebradas pela imagem e pelo material.

miga, mais latourniana e baseada numa teoria do ator-rede, defenderia o "resultado de uma agência disseminada pela rede" (p. 148), ou seja, que todos os seres vivos e não vivos participariam ativamente de uma rede de iterações. E, uma outra, a da aranha, que defende uma posição compartilhada pelo próprio Tim Ingold, está mais próxima do que seria a lógica das linhas de uma malha, na qual se pressupõe que a agência não é distribuída igualitariamente por todas as coisas, mas é dada pelas linhas que são feitas ao longo dessa malha, pela própria vida que as atravessa. A história da centopeia é evocada pela aranha para distinguir "inteligência" de "agência" no seguimento de um debate sobre os humanos.



# Conclusão

O trabalho que desenvolvi e apresentei nesta tese procurou interrogar as formas pelas quais determinados acontecimentos ligados ao percurso do algodão — desde as plantações coloniais, especialmente de Angola e Moçambique, até ao Vale do Ave —, foram constituídos, eclipsados ou marginalizados pelos regimes de representação da história, dos arquivos e dos monumentos. Parti da constatação de que um volume significativo de violências materiais, humanas e ambientais que sustentaram o frágil capitalismo industrial português permanece pouco legível na historiografia e ausente dos imaginários dominantes, particularmente influenciados pela fotografia, pelo documento e pelo monumento. Nesse sentido, a pesquisa assumiu como problema central a dificuldade de reinscrever esses apagamentos num campo de inteligibilidade contemporâneo, sobretudo num discurso que negue a mera exploração temática, a ilustração e/ou a consagração dos ausentes da história algodoeira como nova verdade a ser refundida e restaurada.

Ao longo da pesquisa tornou-se claro que tal problema implicaria uma deslocação do arquivo como lugar de testemunho para o lugar de uma disputa. O arquivo não foi tratado como repositório neutro, mas como instância produtora de visibilidades e de invisibilidades que necessitam ser interrogadas na sua constituição histórica. Tal deslocamento obrigou a reconhecer que aquilo que o arquivo preserva ou exclui é consequência direta das suas predileções, padrões e exigências, inseparáveis das relações concretas de poder. Assim, o meu trabalho considerou que o arquivo é um terreno de conflitos materiais e simbólicos, no qual as imagens e os documentos necessitam ser desestabilizados e reinterpretados, não como evidências, mas como construções problemáticas.

De modo análogo ao arquivo, tornou-se necessário perceber como os monumentos do Vale do Ave exercem uma função seletiva e instituem o que merece ser recordado ou não. As estátuas, bustos e placas comemorativas atuam nesses contextos como dispositivos de fixação no tempo e no espaço das interpretações unidirecionais da história, naturalizam narrativas heroicas, identidades e valores. Ao inscreverem no território uma mensagem específica elogiosa e glorificadora, legitimam versões particulares do passado que acabam por infiltrar-se nos imaginários individuais e coletivos, ainda que sub-repticiamente. O monumento é uma tecnologia de poder que constrói uma imagem e a perpetua, delimitando as produções de sentido que refletem as hierarquias sociais e simbólicas. A sua afirmação depende da supressão, da exclusão e da marginalização de outras histórias, de personagens e das violências que incidiram sobre elas.

A minha prática artística, ao confrontar as imagens e as narrativas tornadas oficiais na história, nos arquivos e no espaço público desta região, deparou-se com uma gramática colonialista, nacionalista e desenvolvimentista que prevalece até aos dias de hoje. Essa gramática continua a obliterar da representação narrativas e versões alternativas da história, não só através de um apagamento e uma supressão completa, mas também pela imposição de formas de dizer e de figurar que naturalizam hierarquias e organizam com especificidade aquilo que deve tornar-se discernível e como.

As derivas suscitadas pelas minhas caminhadas, feitas tanto individualmente quanto incluídas no projeto "Pitar na Cangosteira", realizadas conjuntamente com os artistas Pedro Bastos e Max Fernandes, fizeram-me percecionar o território como uma superfície de inscrição histórica e memorial. O monumento é um dos modos privilegiados de enunciação; mas, além deles, existem os materiais, os objetos e as imagens que não foram selecionados para aquela que é a lembrança institucionalizada e que permanecem em latência espalhados no território, como excedentes e resíduos de processos industriais, sociais e ecológicos. O capítulo "Cangostar: a invenção dos caminhos" constituiu uma tentativa de reinscrever essas caminhadas num horizonte histórico mais amplo, numa recusa da naturalização do ato de andar enquanto gesto universalmente emancipador, benigno e libertador. Além disso, o texto debruçou-se na afirmação da caminhada no meu trabalho enquanto um método que me proporcionou encontros contingentes e serendipitosos, provocadores de associações entre lugares, tempos e materiais, e ativadores de questionamentos sobre o que vejo, o que ver e como ver.

Se as caminhadas foram um modo de *re*aproximação ao território, o gesto de coletar materiais — aquilo que no capítulo "Anarquivo de matéria e ruína" nomeei de respigo, inspirado em Agnès Varda e nas figuras benjaminianas do trapeiro e do colecionador —, tornou-se um procedimento decisivo no mapeamento e numa atenção dada aos objetos e imagens descartados e encontrados nas ruínas industriais do território do Vale do Ave. No primeiro subcapítulo, "Dessas ruínas falantes", concluí que a ruína não é um lugar esvaziado, mas expressão de um arruinamento prolongado e constante derivado dos ciclos do sistema de produção, das suas sedimentações, deslocações e colapsos sempre repetidos e iminentes. Além disso, a ruína apareceu no interior da minha pesquisa como um lugar privilegiado, repleto de vidas resistentes e de potencialidades imaginativas. Esta perspetiva afasta-se das lógicas urbanísticas, económicas, patrimoniais e higienistas que tendem a categorizá-lo como vazio improdutivo ou destituído de sentido no presente.

No subcapítulo "Matéria e respigo" procurei situar esses materiais da ruína no âmbito de uma possível biografia e vida social das coisas. Os objetos encontrados — os projetos arquitetónicos, os desenhos técnicos, os químicos, as sucatas, as fotografias e os aparatos industriais obsoletos — apresentam trajetórias próprias, marcadas por usos, reempregos, circulações e deteriorações que remetem à produção, ao consumo e ao consequente abandono, no fundo, a processos de valorização e de desvalorização. As várias idades dos objetos indiciadas através das suas marcas impressas, proporcionadas por fricções, por sobreposições e por deslocamentos, permitem lê-las não apenas como resíduos, mas como documentos instáveis, perpassados pelos processos históricos, sociais e orgânicos. Os materiais da ruína apresentam-nos as semânticas e as estéticas propagandistas do progresso e da eficiência expressas, por exemplo, na publicidade que circulou pela fábrica, como também a tecnicidade típica do desenho para a instalação das maquinarias ou, ainda, a racionalidade e frieza dos registos que organizaram as pessoas na fábrica, distribuindo-as por funções padronizadas no interior da cadeia produtiva. Por outro lado, eles inscrevem sinais da violência — como o caso mais paradigmático das radiografias dos trabalhadores ou das fichas de despedimento da obra *Destruidores de Máquinas* (2024) — e são sugestivos da degradação ecológica — como acontece com os pigmentos espalhados nos laboratórios. Mas, além do mais, todos esses materiais inutilizados e disfuncionais, não tendo suscitado qualquer tipo de interesse de arquivamento nem de patrimonialização, estão atravessados por novas vidas. Os seus esfacelamentos propõem combinações interpretativas que descontinuam a linearidade histórica e podem desafiar os regimes de visualidade hegemónicos. No respetivo capítulo, mostrei que esses materiais diversos podem ser apropriados pela arte. Porém, eles não são ativados a partir de uma valorização das suas funções probatórias com o objetivo de uma restauração transparente, mas enquanto problematizações de uma prática que, por conta da sua própria especificidade, está mais preocupada com um diálogo especulativo e metafórico, com a proposição de obras que ocupem zonas de liminaridade e com a utilização da opacidade como estratégia de um tipo de representação particular nos meus trabalhos.

Foi por meio da caminhada e do respigo que compilei um amplo arquivo de materiais e de imagens diversos que serviram para o levantamento das principais questões desta pesquisa. Estes foram intervencionados pelos vários pro-

cessos e ferramentas da produção artística. Os capítulos *MapaHistória* e *O som do Enxame*, dedicado a dois filmes-ensaio realizados por mim, abordaram a utilização dos materiais respigados e a maneira como foram editados, manipulados e montados nessas narrativas fílmicas. O filme-ensaio *MapaHistória* (2022) aí evocado surgiu de uma analogia entre os mapas do território, os projetos arquitetónicos das fábricas encontrados e a escritura historiográfica, que à semelhança do desenho técnico é definidora de linearidades, delimitações, aparentes coesões e coerências desde as quais seria possível auferir ao real do tempo histórico. Esse filme procurou desmontar os modos como a história associada ao industrialismo na região do Vale do Ave — instituída tanto através do monumento, quanto através dos arquivos e dos documentos —, é determinada por vinculações estritas com o poder que, no seu exercício, discriminou, julgou, selecionou e definiu os códigos e as lentes determinantes para o que deve ou não ser visto publicamente. O filme-ensaio *O Som do Enxame* (2025), por sua vez, partiu de um encontro com uma colmeia observada num mecanismo de ventilação existente numa ruína industrial, das conversas com um ex-operário têxtil e ex-apicultor e de um conjunto de imagens de publicidade. Através deles, estabeleci um debate sobre como o organismo e a máquina foram instrumentos apropriados pelo biologismo e pelo mecanicismo na interpretação do social e na naturalização de modelos de disciplina, de produtividade e de subordinação que permeiam o mundo do trabalho. O corpo operário da abelha e do humano, o zumbido do enxame e o ruído dos teares, a arquitetura do favo e da fábrica, o orgânico e o técnico definiram nessa obra uma dialética que favoreceu a metáfora como procedimento.

Esses trabalhos, conjuntamente às respetivas reflexões que se desenvolveram no capítulo que lhes é dedicado, participam, por um lado, de um debate sobre a transparência e o realismo no cinema documental, de uma crítica à literalidade e à neutralidade autoral e, por outro, de um entendimento da natureza, dos atributos e da potência crítica do filme-ensaio: prática intersticial e experimental marcada pelo enigma, pela interrogação e pela abertura interpretativa.

No que diz respeito à obra *Pedras enquanto Máscaras* (2023) que dá origem ao capítulo homónimo, foram os bustos dos industriais e outras figuras beneméritas os objetos de respigo e de uma reflexão teórica e prática. No capítulo interrogou-se a presença do rosto no espaço público, a sua construção ideológica, os consensos que sustentaram as suas perpetuações e as suas reconfigurações temporais — incluindo as suas destruições —, determinadas pelas suas oscilações de importância e pelas mutações históricas, sociais e económicas.



A obra propriamente dita explorou as deformações dos moldes, não exatamente como consequência acidental do processo técnico, mas como operação deliberada de alteração das feições do rosto público como fac-símile de uma face "verdadeira" e original. Eesse trabalho feito em pedra de grafite, material ligado à escrita, contribui para uma ampliação da análise sobre o monumento enquanto reprodutor de mitologias sociais que continuam, sob muitos aspetos, a informar e a ser predominantes nas formas de pensar no presente. O caráter elogioso dos representados é afirmado em construções nem sempre legítimas, sempre seletivas, que se instauram sob processos de apagamentos fundadores.

Para finalizar, a instalação *Destruidores de Máquinas* (2024) e o conjunto diverso de materiais que a compõem — como as fichas de despedimentos dos/as trabalhadores/as, as fotografias das paisagens algodoeiras e as ilustrações botânicas, entre outros documentos — suscitaram várias indagações ao longo do capítulo com o mesmo nome. No subcapítulo "Discursos ocultos" as fichas de despedimento de vários/as operários/as permitiram situar a violência laboral exercida sobre crianças, mulheres e homens no ambiente da fábrica — especialmente a partir da figura de António Teixeira — e são sintomáticas dos gestos infrapolíticos, das micro-estratégias de insubmissão e dos discursos ocultos desses trabalhadores. No subcapítulo "A paisagem algodoeira como *bountiful arcadia* e os inimigos do algodão", as imagens fotográficas das plantações algodoeiras foram convocadas como paisagens coloniais idílicas cuja visualidade alimentou um imaginário de fertilidade. Ao inquiri-las, esse subcapítulo identificou a tendência de escamoteamento e harmonização das condições do trabalho, das expropriações e das coerções que estiveram na base e mantiveram esses campos produtivos. Ainda em referência aos materiais existentes na obra em questão, o subcapítulo "Uma visão mecanicista" encarou a ilustração do algodoeiro para provocar uma discussão sobre os processos de racionalização, mensuração, quantificação e otimização aplicados pela ciência no controlo das pragas algodoeiras. Através dela tornou-se explícito como a metáfora da máquina se estabeleceu como modelo operativo que reconfigurou as relações humanas e a forma como a ciência encarou o real, partindo da sua segmentação. O leque heterogéneo de documentos e imagens trazidos por esta instalação foi sobreposto por pequenas esculturas feitas em colofónia, pó de pedra de grafite e goma-laca, que tanto representavam organismos categorizados pela agronomia e pela biologia como pragas algodoeiras — como são o caso dos gafanhotos ou das lagartas rosadas —, quanto representavam espécies provenientes de ecologias ruderais — as lagartixas ou os cogumelos *tramete betulina*, entre outros. A

obra propôs uma montagem instalativa que engendrou diálogos inesperados entre os materiais: estabeleceu relações entre, por exemplo, a estética técnico-industrial dos documentos, os procedimentos de racionalização científica que organizaram a monocultura e a fábrica, e a intervenção escultórica que, ao criar sobreposições e ocultações parciais, manipulou deliberadamente o regime de legibilidade das imagens através de uma espécie de desenho tridimensional. Ao fazê-lo, promoveu contiguidades e analogias entre as ações animais, vegetais e fúngicas e as ações humanas inscritas nos objetos e documentos expostos. Deste modo, *Destruidores de Máquinas* (2024) resultou na desnaturalização das conceções pacificadas das relações laborais, da suposta neutralidade da ciência e da plantação enquanto paisagem romantizada, ao mesmo tempo que tornou claras as articulações e dependências estruturais entre a plantação e a fábrica. A invocação do conceito de ressurgimento nessa obra, adicionalmente, levou a uma especulação de futuros menos distópicos e menos assentes na extração. O respetivo capítulo enquadra a instalação no interior dos debates ecológicos especialmente mobilizados no campo da arte contemporânea, relacionando-a com práticas artísticas que interrogam as tensões entre o orgânico — na minha obra apenas ficcionado e sugerido — e o técnico.

Tomados em conjunto, as obras e os capítulos destacados nesta tese suscitaram dois vetores principais como resultados e como contributos: o primeiro, relativo ao itinerário e à indústria algodoeira, a uma crítica às operações de leitura do território do Vale do Ave, da história e dos regimes de arquivamento e de monumentalização; o segundo, concernente aos processos da prática artística, isto é, aos métodos que foram eleitos e propostos — o caminhar e o respigar —, às estratégias, às experiências e intervenções mobilizadas através do filme-ensaio, da instalação e da escultura que fazem a minha obra se localizar num campo alargado da produção artística atual.

Julgo que através desta pesquisa se formulou uma abordagem que sugere possibilidades de atuação com os arquivos, com os monumentos e com os materiais feitos obsolescentes pelos sistemas de consumo no contexto específico do Vale do Ave como também a um nível mais abrangente. Pesquisas futuras poderão aprofundar a dimensão comparativa dos itinerários algodoeiros e das memórias industriais nestes e noutros contextos ou prolongar as discussões sobre o papel das práticas artísticas na produção de conhecimento sobre estas temáticas.

Estes trabalhos deram-se a conhecer publicamente em múltiplos momentos: na exposição individual *Da Imagem Ausente* (2022) na Rampa-Associação Cultural, no Porto; na exposição coletiva *Cangostar* (2023) no Centro para os Assuntos de Arte e Arquitetura, em Guimarães; na exposição coletiva *Problemas do primitivismo — a partir de Portugal* (2024) no Centro Internacional das Artes José de Guimarães; na exposição coletiva *Magic Carpets* (2025) no antigo Convento dos Capuchos, também em Guimarães; através do artigo *Da imagem ausente* (2024) editado pelo Journal of Artistic Research; do artigo "Rastreando as linhas biográficas da matéria: uma investigação artística como prática quase arqueológica" (2025) na Revista C' Visível Nº5; do catálogo *Problemas do primitivismo — a partir de Portugal* (2024); da edição, publicação e apresentação dos livros *Cangostar* (Almeida; Alves; Bastos; Fernandes, 2025) e *Itinerância* (Almeida, 2023); da apresentação oral "MapaHistória: perdas, faltas e ausências de um itinerário algodoeiro no Vale do Ave" no The Counter Image International Conference (2022); dos momentos de debate que acompanharam a programação de todas as exposições realizadas, como foi o caso da roda de conversa com a professora, curadora e investigadora Carolina Rito, na Rampa – Associação Cultural (2022), e as conversas com os artistas Pedro Bastos e Max Fernandes (2023; 2025) no Centro para os Assuntos de Arte e Arquitetura; das *Conversas em Salmoura* (2023) organizadas por Rui Souza; nas minhas participações em projetos, tais como o Conversas ao Pé da Porta (2021) realizado pelo Teatro da Didascália ou o *Café trabalho* (2025) organizado por José Oliveira e que aconteceu na Galeria do Sol, no Porto, etc.

Importa assinalar, numa espécie de retorno à primeira "nota de percurso" que abriu esta tese, que o caminho argumentativo escolhido, assim como as obras e os autores convocados, são definidores de um percurso específico que, naturalmente, deixou muito por dizer. Ao longo desta pesquisa foram produzidos outros trabalhos como a instalação *Do corpo construído ao corpo destituído* (2022), apresentado na primeira exposição individual *Da Imagem Ausente* (2022), feita a partir deste projeto de doutoramento na RAMPA–Associação Cultural, no Porto, em 2022; ou a instalação *Threshold bodies* (2025), exposta na exposição coletiva *Magic Carpets* no antigo Convento dos Capuchos, em Guimarães. Estas, somadas a um conjunto amplo de desenhos, impressões, ensaios escritos e experiências fílmicas seriam úteis se convocadas num aprofundamento de algumas das questões que orbitam este trabalho, como o debate em torno do recurso ao negativo e ao molde como processo e como resultado artístico; as diferenciações entre os regimes de legibilidade do arquivo e da ruína; o papel da materialidade no meu trabalho artístico e, em termos gerais, o seu papel social e ativo na memória, etc. Além disso, nem todas as leituras cultivadas ao longo destes cinco anos foram contempladas no corpo da tese. Algumas

já originaram textos preliminares, mas permanecem em estados que exigem maior dedicação, rigor e amadurecimento. Entre essas leituras, destaca-se a chamada viragem material que me levou a considerar com especial atenção o "'novo' materialismo" e as aproximações ou críticas contundentes que lhes são dirigidas a partir de autores como Tim Ingold (2011/2021), Ann Lowenhaupt Tsing (2017/2021), Jane Bennett (2010/2022), etc. Ao debruçar-me nesses debates sobre o materialismo, poderia aprofundar as tensões entre sujeito e objeto que pressinto na minha produção ao trabalhar com materiais encontrados, bem como enriquecer os conceitos de biografias e vidas sociais dos objetos apenas sucintamente abordados no capítulo "Anarquivo de matéria e ruína". O movimento polissémico e dissensual relacionado a esta discussão procura, no geral, libertar a matéria das amarras epistemológicas do humanismo, do logocentrismo e de outros imaginários modernistas (Holbraad, 2012, p. 15), dissolvendo os binómios ontológicos como vida/matéria, humano/animal, vontade/determinação e orgânico/inorgânico (Bennett, 2022, p. 13), numa problematização do antropocentrismo que estrutura a perceção e a ação humana sobre o mundo. A integração futura desta reflexão poderia dar continuidade a esta investigação, embora deva ser feita sob prudência crítica e sem adesões modistas, sobretudo no que se refere às noções de agência material e às disputas teóricas que permanecem em aberto e que se demonstram paradoxais. A consolidação da questão do arquivo e da imagem fotográfica a partir de autores referenciados na tese, tais como Ann Laura Stoler (2009) e Ariella Azoulay (2010/2012; 2019); a atenção aos debates ecológicos preocupados com a extração e exploração capitalistas e os seus efeitos de "combustão" terrestre, identificados nos últimos livros de Achille Mbembe (2020/2021; 2023/2024); e/ou a ampliação da pesquisa sobre artistas que, de algum modo, conversam com o meu trabalho, tais como Michel Blazy ou Nicolás Lamas, entre vários outros que foram aqui citados — são trajetórias possíveis que se abrem a partir daqui para o futuro em desdobramentos desta pesquisa.

Para finalizar, talvez seja possível regressar a uma das epígrafes que utilizei anteriormente e à figura de Stillman em *A trilogia de Nova Iorque* (1985/2003) de Paul Auster: esse sujeito que caminha ao acaso pela cidade e recolhe objetos que encontra pelo chão para reorganizá-los segundo as suas próprias lógicas. Essa personagem não procura reintegrar o objeto naquela que é uma memória cristalizada e originária. Pelo contrário, ao investir esses objetos de um potencial de significação inesperado, ele trá-los para um sistema idiossincrático de classificação que permite que a matéria descartada ou irrelevante possa, em conjunto, produzir um novo léxico. A alusão a essa figura permite sintetizar aquilo que atravessou esta pesquisa: a atenção e o afeto pelos materiais esquecidos, pela imperfeição dos arquivos, pelas narrativas incompletas, a recusa por uma transparência e restituição exemplar e a convicção de que aquilo que foi impedido de se dar a ver na história pode ser apropriado como um problema. Se o trabalho que desenvolvi não ambicionou a obtenção de novas verdades inequívocas, ele reivindicou, à semelhança de Stillman, a legitimidade da recolha, da recomposição e da reordenação dos fragmentos dispersos para formular representações distintas das hegemónicas, nas quais o passado industrial e colonial possa ser interrogado e pensado nas suas sobrevivências presentes.

# Bibliografia


Almeida, Ludgero. (2023). *Itinerâncias* [Livro de artista]. Edição de autor.

Almeida, Ludgero; Alves, André; Bastos, Pedro; Fernandes, Max. (2025). *Cangostar*. Edição de autor.

Azoulay, Ariella. (2010/2012). Civil Imagination: A political ontology of photography. Londres: Verso.

Azoulay, Ariella. (2019). Potential history: Unlearning imperialism. Londres: Verso.

Auster, Paul. (1985/2003). A trilogia de Nova Iorque. Porto: MEDIASAT.
Bennett, Jane. (2010/2022). Materia vibrante: Uma ecologia política de las cosas. Buenos Aires: Caja Negra.

Holbraad, Martin. (2012). As coisas enquanto conceitos: Antropologia e pragmatologia. In Objetos-selvagens. Godofredo Pereira (Org.). Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Ingold, Tim. (2011/2021). Estar vivo: Ensaios sobre o movimento, conhecimento e descrição. Rio de Janeiro: Editora Vozes.

Mbembe, Achille. (2020/2021). Brutalismo. Lisboa: Antígona.

Mbembe, Achille. (2023/2024). A comunidade terrestre. Lisboa: Antígona.

Stoler, Ann Laura. (2009). Along the acrchival grain: epistemic anxieties and colonial common sense. Princeton University Press.

Tsing, Anna Lowenhaupt. (2017/2021). La seta del fin del mundo: Sobre la possibilidade de vida em las ruinas capitalistas. Madrid: Capitán Swing.

Virilio, Paul. (1988/2015). A estética da desaparição. Rio de Janeiro: Contraponto.