



Filipa Andreia Gonçalves Pais

(es)passos de memória: projeto artístico

### **Projeto Final de Mestrado**

Arte, Design e Multimédia

Trabalho efectuado sob a orientação de  
Professora Doutora Maribel Pinto  
Mestre Paula Rodrigues



Aos meus pais, Elisa e Élio, à minha irmã, Joana, e ao meu marido, João, pelo amor, confiança, paciência, compreensão e incondicional apoio que sempre demonstraram. A eles, que são os meus pilares, dedico todo este trabalho.

## **Agradecimentos**

Este projeto artístico, mais do que um trabalho individual, é o resultado da colaboração e cooperação de várias pessoas num caminho que foi tudo, menos solitário. Por esta razão quero expressar o meu profundo e sentido agradecimento a todas as pessoas que me ajudaram, direta ou indiretamente, a cumprir os meus objetivos.

Aos canenses que se orgulham das suas memórias, especialmente, à D<sup>a</sup>. Teresa Mouraz pela partilha de sabedoria, passagem de entusiasmo e enorme sentimento de satisfação que me motivou; ao António Mouraz, Carlos Mota Veiga, Efigénia Pina, Fátima e António Figueiredo, Fernanda Alexandre, Fernando Andrade Cunha, Fernando Barata, Fernando Neto, Graça Pereira, Helena Courela, Joaquim Bispo, Luís Marques Pinto, Mário Pires que contribuíram para a concretização deste projeto, estimulando-me intelectual e emocionalmente.

Aos familiares e antigos trabalhadores dos Fornos Elétricos e Minas da Urgeiriça que me ajudaram a cumprir os meus objetivos, particularmente, ao José João Moreira e José Manuel Birne pela disposição em partilhar as suas histórias.

À comunidade, instituições e empresas pelo privilégio de contar com a confiança, apoio e contributos sem os quais este projeto não teria sido possível.

Às professoras Maribel Pinto, minha orientadora e Paula Rodrigues, minha coorientadora, agradeço a ajuda, partilha de conhecimentos, dedicação e disponibilidade.

A todos os amigos pelo incentivo recebido e preocupação ao longo da realização deste projeto, em especial à Alexandra Rodrigues, colega de escola desde sempre, amiga de toda a vida, pelo apoio, ensinamento e valorização sempre tão entusiasta do meu trabalho, dando-me, desta forma, coragem para ultrapassar os momentos menos bons, e ao António Fernandes pelo tempo e o sorriso que me dedica.

Aos amigos, que este mestrado colocou na minha vida, Carlos Rodrigues, ouvinte atento de algumas dúvidas e inquietações, pelo crescimento, partilha e amizade, e Daniel Vasconcelos pelo carinho e apoio.

A todos, o meu bem-haja.

**palavras-chave**

memória, identidade, fotografia, instalação

**Resumo**

Neste projeto artístico trabalhamos sobre a questão do abandono e a sua ligação à memória. O aumento de edifícios industriais abandonados, que se tornam em lugares esquecidos, levou-nos a explorar o tema, com o intuito de os revalorizar e não deixar cair no esquecimento. A oscilação existente entre estes lugares e a sua memória incita-nos a refletir sobre este processo, que resulta de escolhas feitas pelo homem, nomeadamente, em lugares que serviram a comunidade durante muito tempo.

A fotografia, como meio de expressão, apresenta-se num conceito simples, sem eufemismo, mas carregada de significados. É na simplicidade que se encontra a mais profunda sabedoria. Assim, propomo-nos criar um equilíbrio entre o conceito, a estética e o significado. Para além de ser um projeto conceptual, pretende ser informativo, prender a atenção, deixando transparecer um passado com relevância imediata para o presente e encorajar a pensar no futuro. Trabalhar no lugar permitiu criar atmosferas, incluir meios para contemplar uma experiência tridimensional, conferir vida às fotografias e ao lugar.

Este trabalho teve como ponto de partida alguns conceitos e influências artísticas que, cruzados com o imprevisto e a intuição, próprios de uma metodologia baseada nas artes, resultaram numa criação original.

Este projeto pretende pavimentar o caminho para uma mudança destes lugares condenados e contribuir para o alargamento da memória, enquanto selo identitário de uma comunidade.

**keywords**

memory, identity, photography, installation

**abstract**

In this artistic project we focus on the issue of abandonment and its connection to memory. The increase of abandoned industrial buildings, which became forgotten places, made us exploit the theme with the intention of revaluating and not leave them falling by the wayside. The oscillation among these places, as well as their memory, incite us to reflect about this process, which results from choices made by man, namely, in places which served the community for a long period.

Photography, as a mean of expression, presents itself in a simple concept, without euphemism, yet full of meanings. It's on simplicity that the most profound wisdom can be found. Therefore, we propose the creation of a balance between concept and aesthetic, and meaning too. Besides being a conceptual project, it intends to be informative, catch the attention and make the past visible with immediate relevance to the present and encourage a thought about the future. Work in the place, allowed to create atmospheres, include means to contemplate a three dimensional experience, give life to photos and to the place.

This work had its base on some artistic concepts and influences which, combined with the unexpected and intuition, typical of a methodology based on arts, resulted on an original creation.

This project intends to pave the path to the change of these condemned places and contribute to the enlargement of memory, as the representative seal of a community.

## Índice

Introdução .....	11
PARTE I .....	14
Capítulo I - Conceitos e perspetivas .....	14
1.1. Memória e Identidade .....	15
1.2. Memória e Imagem.....	17
1.3. Memória Bergsoniana.....	19
1.4. Imagem como meio de comunicação.....	21
1.5. Lugares de Memória.....	26
1.6. Site-specific .....	29
1.7. Bernd e Hilla Becher .....	32
1.7.1. New Topographics.....	37
1.8. Marcel Duchamp .....	38
1.9. Exemplos de Projetos Artísticos .....	44
Capítulo II - A Revolução Industrial .....	48
2.1. A Revolução Industrial em Portugal.....	50
2.2.1. A Companhia Portuguesa de Fornos Elétricos .....	56
2.2.2. Minas da Urgeiriça.....	62
PARTE II .....	70
Capítulo III – Metodologia.....	70
3.1. Metodologia.....	71
3.2. Design desta investigação.....	75
PARTE III .....	78
Capítulo IV – Criação artística .....	78
4. Design da instalação (es)passos de memória .....	79
4.1. Resultados da instalação (es)passos de memória.....	87
5. Reflexão.....	89
6. Considerações finais .....	98
7. Bibliografia .....	101
8. Anexos .....	106

1. Imagens da Página do Facebook Projeto-esPASSOS-DE-MEMORIA; 2. Evolução da Construção da Instalação (es)passos de memória; 3. Filme: Instalação (es)passos de memória; 4. Nichos; 5. Filme: (es)passos CPFE; 6. Filme: Instalação 11, 12 e 13 Abril; 7. Visita 11, 12 e 13 Abril; 8. Press Release; 9. Clipping; 10. Tertúlia; 11. Visita das Escolas; 12. Pedidos Colaboração

## Índice de Figuras

Figura 1, Karl Blossfeldt, Séries de Natureza .....	34
Figura 2, Bernd e Hilla Becher, Tipologias.....	36
Figura 3, Marcel Duchamp, A Fonte .....	40
Figura 4, Marcel Duchamp, Ready-made .....	40
Figura 5, Marcel Duchamp, 1200 Coal Sacks.....	42
Figura 6, Jorge Pelicano, Pare, Escute e Olhe.....	44
Figura 7, António Menéres, Memórias do Tempo e do Património construído .....	45
Figura 8, Streetmuseum .....	45
Figura 9, Patryk Kizny, The Chapel.....	46
Figura 10, Magdalena Jetelová, Crossing King´s Cross.....	47
Figura 11, Evolução da CPFE .....	61
Figura 12, João Fonseca (ao centro, sentado) .....	62
Figura 13, Mineiros e Técnicos .....	63
Figura 14, Vista aérea, Minas da Urgeiriça.....	65
Figura 15, Crescimento da Urgeiriça.....	69
Figura 16, Antigo Posto de Transformação, Site-specific.....	75
Figura 17, materiais/ideias .....	75
Figura 18, Recolha de fotografias .....	76
Figura 19, Soluções.....	76
Figura 20, Ideias.....	77
Figura 21, Jaula.....	80
Figura 22, Sala/Minas.....	80
Figura 23, Construção da instalação, Minas.....	81
Figura 24, Instalação .....	82
Figura 25, Exemplos de nichos da instalação .....	83
Figura 26, Vagona .....	84
Figura 27, Pormenores.....	84
Figura 28, Sala/Fornos Elétricos .....	85
Figura 29, Pormenor fotografia “Sangria de um Forno” .....	85
Figura 30, Instalação com projeção e pormenores.....	86
Figura 31, Abertura ao público .....	87
Figura 32, Tertúlia .....	88
Figura 33, Visita das escolas .....	89

Figura 34, Fábrica ASA, Guimarães .....	91
Figura 35, Fábrica da Rua da Alegria - Porto .....	92
Figura 36, Fábrica de Alternativas – Algés .....	93
Figura 37, Espaço e esquemas da instalação (es)passos de memória para o espaço ADP ...	94
Figura 38, Arranjos exteriores .....	95
Figura 39, Mensagem do livro de sala, Francisco Keil do Amaral, Arquiteto .....	96

## **Introdução**

O modelo deste trabalho assenta num projeto teórico-prático.

A facilidade com que se encontram lugares industriais abandonados provoca uma inquietação pessoal, ligada às memórias da marca humana e à necessidade de contribuir para preservar o passado e garantir às gerações vindouras o testemunho "vivo" desses lugares, espaços cheios de memória e mão humana, com um rasto de vida que outrora pulsava vigorosamente. Com efeito, qualquer mudança e evolução deve reclamar o entendimento da identidade histórica, apoiando-se na valorização humana do passado construído enquanto grupo. Deste modo, torna-se necessário compreender de que forma é que os lugares devolutos industriais podem perdurar na memória de uma sociedade.

O presente projeto artístico intenta nessa necessidade de preservar os registos, sinais e objetos, que os valores de uma modernidade caótica da atual sociedade não tem conseguido proteger. De fato, a evolução da sociedade levou ao desvalorizar do passado, vivendo-se apenas de mão dada com o futuro, numa busca constante da felicidade, como se as memórias não passassem de momentos que ficam no lugar delas e que nada interessam para o que se pretende no futuro. Esta desvalorização leva também a uma falta de interesse de tudo o que nos envolve, não só a nível imaterial (sentimentos) como material (espaços, coisas).

Assente no contexto da intervenção social, este projeto pretende equacionar e dar um novo sentido à marca humana, valorizando o seu papel enquanto fator de desenvolvimento e selo identitário de uma comunidade, com notório respeito pela envolvente, preenchendo um vazio de um lugar carregado de memória. Através da reconstrução de fragmentos de histórias, pretendemos reaproveitar um espaço, ao mesmo tempo que sensibilizamos a população para os lugares devolutos industriais e garantimos a memória deste lugar e a sua ligação ao homem.

No decorrer deste mestrado, foi-nos evidenciado, nas diversas unidades curriculares, que as práticas artísticas imprimem, nos seus objetos, contínuas transformações que deram a

perceber a articulação com o espaço envolvente. Não se trata apenas da realidade física, mas de um lugar vivido como um conjunto de relações com identidade e memória.

Este projeto assentará em pressupostos teóricos e beberá influências de movimentos artísticos contemporâneos, nomeadamente o estilo fotográfico de Bernd e Hilla Becher, sendo a fotografia uma ponte permanente entre as linhas que alicerçam o projeto, e o estilo artístico de Marcel Duchamp, cujo contexto serão os lugares devolutos industriais da CPFE – Companhia Portuguesa de Fornos Elétricos e das Minas da Urgeiriça, na freguesia de Canas de Senhorim, no Concelho de Nelas.

Ao longo deste projeto pretendemos investigar sobre lugares que se tornaram devolutos pela desativação de algumas unidades industriais e seu conseqüente abandono.

A problemática do abandono trouxe-nos algumas reflexões sobre o conceito de memória e identidade do indivíduo, pelo que foi objetivo captar imagens desses locais e conseguir dotá-los de vida, através da colocação de pessoas com estórias e elementos com memória, com recurso à fotografia como meio de expressão.

O projeto artístico desenvolve-se em três partes. Iniciamos com uma abordagem à memória, imagem, lugar e a artistas referência, passando para uma contextualização industrial e social dos dois pólos devolutos, dando lugar à reflexão.

No primeiro capítulo abordamos a estreita relação entre a memória e a identidade, a ligação da imagem à memória e o conceito de memória bergsoniana. Refletimos a imagem, enquanto meio de comunicação, que nos transmite e preserva as memórias, particularmente, através da fotografia, num contexto de instalação. Através do conceito de lugar, observámos a sua importância na relação com as pessoas. Exploramos as influências do estilo fotográfico industrial de Bernd e Hilla Becher e o estilo artístico de Marcel Duchamp.

No segundo capítulo fazemos uma abordagem à Revolução Industrial e às transformações técnicas, económicas e sociais. Com base nos efeitos da Revolução Industrial em Portugal, apresentamos a conjuntura, ao nível da memória, bem como as conseqüências da atividade laboral e social, no que diz respeito aos Fornos Elétricos e Minas da Urgeiriça.

No terceiro capítulo abordamos a metodologia aplicada e o *design* desta investigação que, em função dos objetivos pretendidos, nos possibilitou organizar o estudo e percorrer um caminho para realizar esta investigação.

No quarto capítulo descrevemos o processo de criação artística, nomeadamente, o *design* e os resultados da instalação (es)passos de memória. Refletimos, ainda, sobre novas formas de fazer perdurar na memória de uma sociedade os lugares devolutos industriais e fazemos um balanço sobre a importância da arte e a sua relação com o público e com a memória.

## **PARTE I**

### **Capítulo I - Conceitos e perspectivas**

“É preciso começar a perder a memória, ainda que se trate de fragmentos desta, para perceber que é esta memória que faz toda a nossa vida. Uma vida sem memória não seria uma vida, assim como uma inteligência sem possibilidade de exprimir-se não seria uma inteligência. A nossa memória é a nossa coerência, a nossa razão, a nossa ação, o nosso sentimento. Sem ela, não somos nada”.

Luís Buñuel (1982, p. 7)

## 1.1. Memória e Identidade

Ao longo deste capítulo e, como nos sugere o nome desta investigação, abordamos o termo “memória” ligado a espaços industriais, hoje abandonados. Como elemento fundamental para a formação da identidade individual, coletiva e cultural, entendemos que a memória da comunidade do concelho de Nelas deva ser preservada e valorizada, a fim de não se perder os conhecimentos, mas sim, conservar as características basilares e constituintes para a construção da identidade. No momento em nascemos iniciamos a construção deste processo de socialização, ao qual vamos somando todas as vivências e emoções adquiridas no seio de uma sociedade. Manifestada muitas vezes sob influência da nostalgia, a memória permite-nos projetar e alargar os horizontes, bem como adquirir um conhecimento individual e dos nossos antepassados. A memória faz parte do sentimento de identidade pois confere continuidade e coerência na sua reconstrução (Polak, 1992).

Apesar das transformações e da evolução no tempo, as gerações tendem em preservar as suas memórias. O sociólogo contemporâneo Anthony Giddens (citado por Hall, 1999) argumentou que

nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes. (p.13)

Nas sociedades modernas, contrariamente, as tradições e o passado tendem a ser desvalorizados afetados pela “mudança constante, rápida e permanente” (Hall, 1999, p. 13) e pela globalização. Estes fatores contribuem para uma perda de identidade estável resultando numa assimilação de várias identidades que se alteram e que se vão experimentando em diferentes momentos. Para A. Giddens, a questão da identidade tornou-se num dos problemas teóricos mais relevantes numa sociedade globalizada (Mocellim, 2008).

A memória e a identidade atuam com o objetivo de criar organização, unidade e sentido histórico. Esta atuação conjunta evita a fragmentação dos grupos através do apelo aos símbolos que lhes são comuns e que vão nortear o seu comportamento social. Os costumes, as experiências análogas, as crenças, a religião, estrato social, o género, faixa etária ou a atividade profissional são alguns dos aspetos particulares de determinado grupo. A memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais (Pollak, 1992).

Para a maioria das pessoas, a identidade surge com o reconhecimento de algo comum, com características partilhadas com outros grupos, ou pessoas, ou a partir de um mesmo ideal (Hall, 2000). Segundo Weil (citado por Oliveira, 2009, p. 113) “O estabelecimento da identidade é um processo cultural e simbólico realizado a partir de diversos enraizamentos” que o indivíduo utiliza para procurar elementos integrantes da sua identidade, a partir do contexto de tempo e espaço.

Para Castells (2000), a identidade é

a fonte de significado e experiência de um povo. (...) Não é difícil concordar que com o facto de que, do ponto de vista sociológico, toda e qualquer identidade é construída. A principal questão, na verdade, diz respeito a como, a partir de quê, por quem e para quê isso acontece. A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, instituições produtivas ou reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais (...). (p. 22-23)

Estas definições foram linhas orientadoras para perceber a questão da identidade na freguesia de Canas de Senhorim e na sua ligação a estes lugares industriais devolutos. Identificar a importância da memória na construção da identidade da comunidade ligada aos Fornos Elétricos e Minas da Urgeiriça foi um dos objetivos deste trabalho de investigação. Só através do reconhecimento desta identidade é que se torna possível conhecer as nossas raízes, identificarmos o que nos une e o que nos divide. A memória foi evocada, sobretudo, através do contato com testemunhos vivos e fotografias, que foram imprescindíveis para o resgate desta identidade. Apropriamo-nos desta memória para

lembrar e sensibilizar, através da história e do modo de viver desta comunidade, não centrando apenas em informações do passado, mas na reconstituição desse mesmo.

A fotografia, escolha basilar neste projeto, criou uma relação complexa com as pessoas e a realidade, na medida em que se tornou capaz de representar o mundo, atribuindo significado a pessoas, acontecimentos e objetos. A fotografia, como sistema simbólico de representação, permite a definição da identidade individual ou coletiva. Como lembra Roland Barthes (2009), “A fotografia começou, historicamente, como uma arte da Pessoa: da sua identidade, do seu estado civil, daquilo que se poderia chamar, em todas as aceções da expressão, o *quanto-a-si* do corpo” (p. 89).

Através destes conceitos foi possível compreender que parte da nossa identidade assenta nas influências do lugar e no sentimento de pertença que adquirimos e que faz com que nos localizemos num sistema social.

## 1.2. Memória e Imagem

*De cada época de nuestra vida, guardamos algunos recuerdos sin cesar reproducidos, y a través de los cuales se perpetúa, como efecto de filiación continua, el sentimiento de nuestra identidad* (Maurice Halbwachs citado por Silva, 2011, p. 229).

O conhecimento sobre o contexto histórico onde estamos inseridos, através do acesso a informações e lembranças, permite-nos formar imagens no campo das significações com maior intensidade. Naturalmente recorreremos à fotografia em situações que nos são mais agradáveis e que queremos lembrar, fazendo dela uma extensão da nossa memória. Esta tendência, para além de conter realidades estéticas particulares, acaba por, ao tornar-se pública, ganhar nova interpretação imagética, novo significado ou contexto dentro de outros campos simbólicos além do artístico. À medida que se generalizou o uso da fotografia assistimos a uma mudança de paradigma da cultura visual, que resultou em novas identidades através do imbricar da fotografia e da memória, uma vez que

Há algo que tangencia a fotografia e a memória; ambas são um processo de edição em que a escolha do que vamos ver e memorizar é definida por um esquema de seleção

prévia (escolha), definido a partir de critérios conscientes e socialmente elegíveis de edição (corte). (Silva, 2011, p. 229)

A relação existente entre a imagem fotográfica e a memória é confirmada por vários teóricos. Para Pierre Dubois (citado por Sousa, 2010, p. 2) essa proximidade existe porque “uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, a nossa memória só é feita de fotografias”, uma espécie de equivalente visual da lembrança. Segundo Sousa (2010), para Milan Kundera “a memória não filma, mas fotografa” (p. 2). Desta forma, podemos perceber que as fotografias, por serem momentos privilegiados, são mais memoráveis do que as imagens em movimento pois representam uma fatia do tempo e não um fluxo (Sontag, 1986).

Quando visualizamos uma imagem, recorremos a experiências vivenciadas do nosso passado e ao produto da imaginação para tornar a realidade presente. Perante uma imagem que nos remeta para o passado, visualizada no agora, esta pode ser analisada de forma diferente. Isto é, quanto maior for o nosso conhecimento cultural, mais facilmente conseguiremos estar preparados para interpretar o significado de uma fotografia. A educação tem um papel preponderante na formação do indivíduo e torna-se responsável pelo desenvolvimento de diferentes gostos. Isto vai permitir que, além da identificação dos elementos comuns, se faça uma leitura diferente, fruto de um conhecimento mais lato do mundo.

Segundo Susan Sontag (1986) “as fotografias proporcionam a posse imaginária de um passado irreal, [ao mesmo tempo] também ajudam a dominar o espaço em que as pessoas se sentem inseguras” (p. 5), o que sugere que é nas imagens que estão contidas as informações que vão interpretar a realidade. Embora de forma imaginária, essa realidade torna-se presente através do recurso a memórias de experiências e acontecimentos relatados do passado, que nos vão conferir uma identificação com as imagens e signos contidos.

A imagem é um meio de informação que utiliza a fotografia como instrumento capaz de nos mostrar a realidade, bem como ajudar a decifrá-la. No entanto, para Roland Barthes (2009), “aquilo que a fotografia reproduz até ao infinito só acontece uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (p. 12).

Podemos considerar a fotografia como um bem cultural, acessível e consumido mundialmente, um instrumento de representação das pessoas e das suas vidas, de conhecimento próprio e da realidade que se contacta, de interpretação do mundo. A comunicação que se estabelece num registo fotográfico vai despertar reflexão e um vasto número de interpretações. A fotografia assegura um facto passado que, enquanto observadores, tentamos reconstruir apesar de sabermos que se trata de um momento congelado e guardado. Desta forma, o registo fotográfico é uma estratégia para garantir a intemporalidade de algo que se passou, reforçando a nossa memória.

Tal como lembra Mirian Moreira Leite (citada por Sousa, 2010, p. 2) “a palavra revela melhor o conhecimento subjacente na memória que, todavia, é constituído de imagens fixas” chamando assim, a atenção para a característica fotográfica da memória.

A capacidade que a imagem fotográfica tem de provocar recordações mostra a pertinência da relação da fotografia e da memória que Marcel Proust defendeu. O escritor privilegiou nas suas discussões a arte de fotografar e a sua ligação com a memória. Para ele, a fotografia era um dos elementos auxiliares no processo de investigação da memória, reconhecendo o enigma que estes termos lhe provocavam. Apesar da grande ligação existente entre a imagem e a memória, a mensagem transmitida varia consoante a nossa predisposição e com o valor das referências que lhe atribuímos com o passar do tempo.

Com o surgimento e evolução da fotografia conseguimos ter uma nova conceção do tempo. A fotografia, que tem na sua essência a memória e o tempo, permite-nos capturar, manipular e criar variações de tempo, o que mostra a importância desta arte.

### **1.3. Memória Bergsoniana**

Uma das linhas de força deste projeto está alicerçada no conceito de memória bergsoniana. Para Henri Bergson, este conceito começa a partir da leitura do mundo através de imagens e a apreensão desse mundo através do corpo, possibilitando uma nova abordagem entre o corpo e alma.

Na sua obra *Matéria e Memória*, o filósofo destacou conceitos importantes que potencializaram as análises sobre o audiovisual, nomeadamente, a memória e a sua relação com as imagens. Bergson envolveu-se numa tentativa de retirar da imagem as suas propriedades de objetos e defendeu a ideia de que a memória não poderia ser interpretada apenas como uma função mecânica do cérebro ou do sistema nervoso. Julgava-se, até então, que o ser humano estava limitado às funções de lembrar, escolher e compreender as imagens segundo um critério de utilidade.

A fim de contrariar esta tendência, Bergson deu um novo sentido a conceitos já consagrados, como a memória e a matéria. Algumas das suas ideias suscitaram polémica, no entanto a sua visão das dimensões temporais foi das mais problemáticas. Bergson refere-se à importância das mesmas no processo de reconhecimento do homem no mundo, através do conhecimento de experiências anteriores. Para o filósofo, entender que existe um passado e que este forma as nossas percepções do presente, tornou-se fundamental para a compreensão do que ele chamou de presente imediato. Isto é, ao conservarmos na memória o nosso passado, influenciámos o nosso presente e criamos possibilidades de futuro.

Falar da relação da memória com as imagens leva-nos a falar de percepção e da forma como vemos o mundo. A percepção proposta por Bergson é isenta de qualquer subjetividade, ou seja, parte de uma percepção pura, cujo propósito é distanciar-se da dualidade sujeito-objeto. Bergson pretende que a percepção se afaste de todo o preconceito. Para tal, é necessário que se abandone as concepções materialistas e espiritualistas de forma a colocarmo-nos diante das imagens no seu sentido mais vago. “A percepção, tal como a entendemos, mede [a] nossa ação possível sobre as coisas e por isso, inversamente, a ação possível das coisas sobre nós” (Bergson, 1999, p. 58). À percepção acrescenta-se a lembrança de modo a auxiliá-la na ação do corpo.

O corpo (matéria e imagem) é o tradutor da imagem, uma espécie de componente ativo na relação entre as imagens e a subjetividade e é com ele que construímos os objetos e as relações com o mundo (Bergson, 1999). As “imagens [são] percebidas quando abro [os] meus sentidos, despercebidas quando os fecho” (Bergson, 1999, p. 11). A observação das funções e potencialidades do corpo, em relação às imagens exteriores, torna possível pensar a memória. Tal como lembra Bergson (1999), “Os objetos que cercam [o] meu corpo

refletem a ação possível do meu corpo sobre eles” (pp. 15-16). Assim, apelando aos sentidos, as imagens exteriores transmitem movimento ao corpo sob a forma de afeto e o corpo reenvia movimento às imagens exteriores sob a forma da ação (Andrade, 2012). Apercebemo-nos dessa ação quando se distingue nitidamente a diferença entre as imagens em geral (aquelas que apenas recorrem à função mecânica) e essa imagem designada corpo (aquela que recorre aos sentidos). A este conjunto de imagens, Bergson chama matéria.

Para os objetivos do nosso trabalho, destacamos a matéria como o conjunto de imagens através das quais extraímos os acontecimentos que representam a nossa forma de relação com os objetos e com a sociedade. A ligação do nosso corpo com o conjunto de imagens que nos cercam, assenta no processo de memória, passada e presente, limitada pela interpretação pessoal a que Bergson chamou de imagem-lembrança. Este tipo de imagem torna possível “o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada” (Bergson, 1999, p. 88). Assim, é através deste tipo de imagens e das nossas experiências que reconhecemos os objetos e a sua utilidade e os referenciamos com situações passadas armazenadas como memória (Bergson, 1999).

Os acontecimentos passados, geralmente, tornam-se imagens-lembrança, capazes de serem confundidos com a percepção. A noção de “imagem-lembrança” refere-se ao modo como nos relacionamos com as coisas do mundo e acontece quando a lembrança é invocada pelo dado presente. A “imagem-movimento” diz respeito às condições psicológicas dessa relação, onde a memória tem um papel de relevo.

#### **1.4. Imagem como meio de comunicação**

Somos consumidores de imagens; daí a necessidade de compreendermos a maneira como a imagem comunica e transmite as suas mensagens; de facto, não podemos ficar indiferentes a um dos utensílios que mais domina a comunicação contemporânea (Joly, 1994, p. 1).

Quando pensamos no termo imagem torna-se difícil apresentar uma definição simples pela sua diversidade dos significados. Apesar dessa dificuldade

compreendemos que ela designa algo que, embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual e, em todo o caso, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém, que a produz ou a reconhece. (Joly, 1994, p. 3)

A imagem ocupa um lugar central na nossa vida. Enquanto meio de comunicação, serve para transmitir emoções e preservar memórias. Através da imagem, temos de pensar e recorrer às nossas memórias e conhecimentos sobre tudo para conhecer a aparente realidade e o mundo que nos rodeia.

Segundo Ceia (n.d.), “a imagem é uma representação mental de uma realidade sensível (...) que permite a associação de dois mundos ou realidades separadas no tempo e no espaço”. Desta forma, estabelecemos um paralelo entre algo que existe e aquilo que a imagem representa, uma vez que esta pode conter vários significados.

Apesar da imagem estabelecer relação com a realidade, pode sugerir várias interpretações dessa mesma realidade. Ao mesmo tempo, pode preencher funções diferentes e variadas como proporcionar prazer a quem observa, aumentar os seus conhecimentos, instruir, permitir a leitura ou conceber mais eficazmente as mensagens visuais (Joly, 1994).

Quando existe uma identificação imediata do que a imagem representa podemos dizer que a imagem pode ser denotativa, mas quando vai além da simples identificação e faz alusão ao nível simbólico, a imagem é conotativa, uma vez que está relacionada com as relações culturais e sociais (Lopes, 1988). Neste projeto pretendemos considerar a imagem registada segundo duas perspetivas: a artística e a emocional. O registo de uma imagem vai permitir ao público receber informação sobre o que está a visionar, apelando aos afetos. Confrontado com uma imagem, o recetor, com base nos afetos, vai desenvolver a capacidade de análise acerca das características que o sensibilizam, bem como interpretar imagens de diferentes contextos culturais.

Atualmente vivemos rodeados por imagens que, pela sua semelhança com a realidade exterior, nos provocam estímulos visuais. A fotografia, além de detentora de uma imagem, exerce outros papéis e funções, sobretudo pela sua afirmação enquanto meio de comunicação e informação. Além disso, está ligada à vida quotidiana da sociedade, pois torna-se numa reprodução da vida social (Sontag, 1986). A fotografia influencia comportamentos, transporta mensagens, conta notícias, mostra pessoas e lugares que servem de testemunho e prova de uma vivência. A sua transversalidade leva-nos ao passado dando forma às lembranças e à sua preservação. Através deste recurso, podemos descobrir a nossa identidade, bem como a forma como nos relacionamos com os outros, e ajuda a moldar a nossa visão do mundo.

As fotografias são uma interpretação do Mundo. Para além de nos proporcionarem uma relação com ele, ajudam-nos a aceitar a sua confusão, transportam-nos para o mundo da representação e imaginação, fazem-nos idealizar algo que faz parte do passado. A sua capacidade de mexer com os sentidos exerce um poder de fascínio sobre nós (Sontag, 1986). Cabe a cada um interpretar, dar significado, julgar e divulgar estes elementos informativos. Mesmo que se trate de uma simples imagem, o contexto onde a fotografia foi criada vai influenciar a sua interpretação. Quanto maior for a sua bagagem cultural do interprete, maior será a amplitude da sua interpretação.

Com este projeto artístico convocaram-se olhares com o objetivo de estimular novas perspetivas. Sendo a fotografia uma das expressões deste trabalho, foi possível verificar que os visitantes da instalação, na sua maioria pertencentes à mesma comunidade, imergiram neste espaço e fizeram interpretações diferenciadas de uma mesma imagem. As experiências e vivências diferentes foram dos principais motivos que levaram às interpretações diversas, tal como o grau de interesse, a proximidade e o envolvimento do público com a temática. Pensar no lugar e na memória desse espaço, através do recurso à fotografia no contexto de uma instalação, sensibilizou e desenvolveu experiências sensoriais no público, e conferiu visibilidade à temática.

A dificuldade em definir os limites específicos do termo instalação resultou na evolução da terminologia. Inicialmente estava orientada para ambientes construídos em espaços próprios (galerias e museus) e para as técnicas de exposição dessas obras de arte. O conceito de instalação remete-nos para uma obra artística que procura construir um

ambiente, onde os objetos e as estruturas que a compõem, interagem com o espaço onde está inserida, bem como com o corpo e o ponto de vista do observador.

Na primeira metade do século XX, surgiram as primeiras obras que podem ser classificadas como instalações. Lembramos o trabalho criado por Marcel Duchamp a propósito das exposições surrealistas, nos anos de 1938 e 1942. Apesar disso, só nos anos 60 é que as instalações se tornaram mais comuns. Começaram a integrar os conceitos de pintura, escultura, fotografia, cinema e vídeo, passando a designar-se como forma de expressão artística. Apoiados no conceito de Arte conceptual, a novidade desta produção artística estava na apropriação de espaços.

A questão do espaço é central numa instalação, podendo assumir diversas formas e escalas com auxílio a materiais variados. De modo global, vários artistas abandonaram os tradicionais suportes de arte e adotaram este tipo de obra composto por vários elementos. A construção da instalação cria um cenário onde vão interagir os objetos com o corpo e a percepção do observador. Numa instalação, a pessoa é chamada a participar, tornando-se na peça fundamental para a compreensão e interpretação do que se lhe apresenta. “O artista também não cumpre sozinho o ato da criação, mas depende do público que estabelece o contacto da obra com o mundo exterior e, desse modo, soma [a] sua própria contribuição ao processo criador” (Trinta, 2009, para. 22).

A apreensão da narrativa carece do contacto, da observação e de interação de todos os elementos que compõem a obra. “A arte contemporânea a partir de Duchamp necessita do público para se concretizar, e tem no espectador [o] seu último elemento. É através desta necessidade que se dá a relação intrínseca da instalação com a memória” (Silva, 2008, p. 97). A evolução fez com que a instalação se tornasse mais complexa e numa das mais importantes tendências desta Arte. Assim, concluímos que

A instalação artística não é um movimento, não tem uma ideologia, nem uma vertente estética que estabeleça os seus ditames para o tempo. Pode, no entanto, ser todavia um suporte de muitos movimentos e, neste contexto, há instalações minimalistas, *land art*, *arte povera*, *pop art*, etc. (Pina, 2012, pp. 2-3)

Esta produção artística tem um princípio experimental apoiado no conceito e na intenção do artista. A instalação proporciona novos relacionamentos com o público, pois permite uma ampla variedade de possibilidades, através de vários suportes e recursos: vídeos, esculturas, performances, fotografia, universos virtuais, entre outros. A participação ativa do público numa instalação artística depende da proposta do artista e manifesta-se através da interação. O artista passa a ser o veículo ideológico de aproximação entre o indivíduo e a arte.

A instalação mexe com os nossos sentidos, instigando-nos a experimentar sensações, agradáveis ou incómodas. A sua criação é passageira e efémera, materializada de forma definitiva na memória, e pensada para um espaço específico, que só faz sentido quando vista e analisada num determinado tempo, ou seja, traduz-se num momento onde se dá uma relação de interação do espectador com a obra. O contato *in loco* permite-nos fruir a obra de forma imediata, mas “o que permanece é a memória da obra, que pode ser recriada de forma vaga como tradução da percepção experimentada” (Silva, 2008, p. 95).

A principal característica da instalação artística é a imersão que possibilita a “entrada” num ambiente idealizado ou projetado, cheio de estímulos sensoriais, onde o espectador terá uma visão holística (Pina, 2012). Entendemos, desta forma, que a imersão é uma vivência noutra espaço, diferente do real onde nos encontramos, que nos permite ter uma comunicação mais próxima entre o indivíduo e o artista, causada pela sensação de imersão, e é produzida por diversos elementos diferenciados. O envolvimento com a obra depende “em alto grau da disposição do observador” (Campos, 2009, p. 8). Deste modo,

O visitante de uma instalação imersiva apropria-se do espaço, do lugar pela prática, caminhando numa fronteira que ele nunca perde de vista. (...) O visitante precisa ser, no mesmo tempo, espectador e ator do espaço. O objetivo principal da instalação imersiva não é de perder o visitante no imaginário do artista, mas sim de manter o tempo todo, ele numa fronteira consciente entre arte e realidade. (Alberganti, 2013, p. 10)

As obras de uma instalação diferenciam-se pelos conceitos de transitório e de efémero, experienciados no próprio lugar e, pela capacidade de permanecer eterna e imutável na memória. Para Silva (2008), “a instalação é a construção de uma verdade espacial em lugar

e tempo determinado, ao mesmo tempo em que é passageira, é presença efémera que se materializa de forma definitiva apenas na memória” (p. 94).

O lugar onde a obra efetivamente acontece torna-se fundamental para a consciência do espectador pois, “toda [a] instalação institui um lugar que é tanto um lugar como *topos* físico da obra quanto um lugar de produção de arte como questão” (Huchet, citado por Silva, 2008, p. 96).

### **1.5. Lugares de Memória**

Neste projeto, o lugar é o ponto fulcral para a criação. O facto de ser um lugar industrial esquecido funcionou como estímulo para o desenvolvimento deste processo artístico. Deste projeto nasceu uma relação do espaço envolvente com o lugar e uma aproximação e ligação com as pessoas/habitantes, revelando não só a história de um povo, como também a história da humanidade.

O espaço, quando é afetado pelas relações sociais, económicas ou políticas, deixa marcas no território, isto é, recordações e informações que hão de contar a história do lugar. Tal como sugere Tuan (citado por Andrade, 2008),

o espaço é mais abstrato do que o lugar. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se num lugar à medida que conhecemos melhor e o dotamos de valor (...), além disso, se pensarmos no espaço como algo que permite movimento torna possível que a localização se transforme em lugar. (p. 570)

Ao lugar associamos sentimentos, sensações e experiências que nos remetem para o passado, para um momento histórico, para fragmentos de uma vida que lembramos quando recorremos à memória. Estes registos de vida são fundamentais para preservar estes lugares que visitamos constantemente através de diversos sentimentos, sonhos e perceções.

Apoiados nestas noções e enquanto habitantes do concelho de Nelas, habituámo-nos a apelidar estes espaços como Fornos Elétricos e como Minas da Urgeiriça. Como estes

pólos industriais cessaram as suas funções no final do século passado, tornaram-se, para muitos de nós, espaços abandonados ou de passagem. Para quem contactou direta ou indiretamente com estes dois pólos industriais, a noção de espaço é redimensionada para lugar, pois, aos mesmos, são elencadas muitas afetividades, onde a própria paisagem se encarrega de narrar a sua história. Este projeto artístico evocou estes lugares e objetos como lembrança dos sinais topográficos, de um marco histórico, capaz de reproduzir emoções. Segundo Traquino (2010), o recurso à “memória pode ser utilizado pela Arte enquanto ferramenta fundamental para a (re)construção do sentido de Lugar” (p. 65).

A perspetiva do lugar tem um domínio pluridisciplinar. Marc Augé, um dos nomes incontornáveis da Filosofia do Lugar, define o lugar enquanto espaço antropológico, cujos esquemas conhecemos por partilhar a mesma identidade, relação e história num sentido de pertença dos habitantes. Este conceito refere-se a um espaço que transmite afetividade que resulta de vivências (Augé, 2001). O lugar pode representar o símbolo identitário de uma comunidade, nação ou de uma cultura. Quando o espaço carece destes elementos definir-se-á o não-lugar (Augé, 2001). Na sua obra “Não-Lugares”, Augé apresenta este conceito num exercício de (des)construção e (re)construção. O autor fala sobre a “abolição de lugares”, apesar de afirmar que lugar e não-lugar não se opõem. Ao analisar e interpretar a sociedade atual, Marc Augé apontou o excesso de individualismo, causado pelo enfraquecimento das referências coletivas, como um dos fatores para fundamentar este novo conceito.

Unir o lugar e a memória foi parte do objetivo deste trabalho prático. Os Fornos Elétricos e as Minas da Urgeiriça, em Canas de Senhorim, são lugares com evidentes sinais de ausência, mas carregados de uma história cúmplice, rica em significações e afetos que dão suporte ao sentimento de pertença que pereniza estes lugares. Ao contactar com as pessoas que têm ligações a estes lugares, sentimos a sua envolvência com o meio, com as histórias passadas numa lembrança imbuída de saudade. São as memórias preservadas que conferem alma a esta gente, que conseguiram dar vida a estes lugares despidos e deixados ao abandono.

Pensar nos lugares de memória leva-nos a uma modalidade da Nova História cujo contributo se deve a Pierre Nora. O historiador francês formulou e desenvolveu esta teoria a partir dos seminários que orientou. O conceito “lugar de memória” foi utilizado, pela

primeira vez, ao estender a noção de memória coletiva (termo introduzido pelo sociólogo Maurice Halbwachs, em 1925) a uma comunidade mais abrangente.

Pierre Nora entendia que um lugar de memória comportava lugares "de aparência puramente material, como um depósito de arquivos [que] só é lugar de memória se a sua imaginação o investe de uma aura simbólica" (Nora, 1993, p. 21).

A obra historiográfica "Les Lieux de Mémoire", que demorou uma década a ser realizada (1984-1993), contou com a orientação de Nora, perante a participação de mais de uma centena de especialistas franceses. Na obra são elencados os lugares físicos, objetos e conceitos simbólicos relativos à sua memória nacional, uma vez que, para Nora (1993) "a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto" (p. 9).

Os lugares de memória são verdadeiros patrimónios culturais e deles fazem parte os lugares geográficos, monumentos, edifícios, personalidades históricas e míticas, comemorações, festividades, símbolos nacionais, textos, ou seja, lugares simbólicos construídos pelo Homem para recordar o passado e preservar a memória. Como refere Freire (citado por Andrade, 2008),

A memória, compreendemos melhor, elabora-se a partir da ausência, e com pé fincado no presente, volta-se para frente. Nesse terreno, as mais aparentemente insignificantes lembranças são artigos de valor, sendo necessário guardá-las com cuidado, sabendo do risco que se corre com a perda desse que é o nosso mais valioso e invisível património. (p. 570)

No passado, quem produzia arquivos, isto é, repositórios de memória, eram o Estado, a Igreja e as grandes famílias, mas a democratização da memória permitiu a cada ser humano fazer a gestão das suas perceções, sentimentos e vivências. Garantimos assim, a ligação a um passado vivo, com marcas no presente reforçando a identidade destes lugares. Para Nora (1989), nenhuma outra sociedade se tinha, até então, preocupado tanto com o reunir e preservação de documentos e fontes de informação, ou seja, os elementos que materializam a memória (Nora, 1989). Essa necessidade surge com a constatação de que a passagem de algo para o passado histórico leva ao desaparecimento e esquecimento,

um sentido contrariado pelos lugares de memória. Para Nora (1989) "Existem *lieux de mémoire*, lugares de memória, porque não há *milieux de mémoire* (meios termos), ambientes verdadeiros/reais de memória" <sup>1</sup> (p. 7).

Segundo Simões (2009), "*lieux de mémoire* são lugares e acontecimentos onde a memória, que dá sentido e orientação ao percurso histórico de um grupo, é encarnada e representada, através de ações simbólicas, tais como comemorações e celebrações públicas" (p. 14). Estas características provenientes da memória vão transformar os espaços em lugares singulares. Os valores afetivos e as significações passadas que temos com estes lugares reforçam a nossa identidade e a do local, ou de quem os visita, metamorfoseando simples lugares em lugares de memória.

A arte contemporânea tem tratado a temática da memória, bem como a relação das obras com o espaço. Espaço esse que, quando identificados os seus elementos, deixa de o ser e passa a ser lugar. É através da fotografia que tornamos o Lugar memorável. Do vasto leque de autores contemporâneos, escolhemos o casal Bernd e Hilla Becher, como influência, na medida em que tratavam a fotografia industrial de forma singular. Criar uma instalação num lugar de memória abandonado foi o ponto de partida fundamental para o nosso projeto, pois o lugar confere autenticidade e realismo ao que se quer lembrar, levando à consciencialização daquilo que um dia teve vida.

## **1.6. Site-specific**

O termo *site-specific* surgiu na década de sessenta e está associado à arte contemporânea e a algumas práticas de vanguarda artística. As criações surgiram de uma profunda reflexão e foram sujeitas a críticas relativamente aos processos de produção, difusão e comercialização. De modo generalizado, podemos considerar que uma prática artística designada como *site-specific*, será a que utiliza, como matéria de trabalho, características inerentes e específicas do próprio local onde se concretiza (Traquino, 2009). O *site-specific* ocupa um local real, tangível, composto por elementos físicos que lhe vão conferir uma identidade singular.

---

<sup>1</sup> Traduzido para português

Estes trabalhos dialogam com o meio circundante para o qual a obra é elaborada e, neste sentido, podemos ligar esta noção à ideia de arte ambiente, onde o espaço será transformado e incorporado na própria construção. Assim, este espaço físico apresenta-se como o campo específico para a realização das intervenções artísticas. Por se tratar de obras ou instalações pensadas para espaços diferentes dos ditos tradicionais, característicos da arte institucional dos museus ou galerias, esta noção remete-nos também para o conceito de arte pública. Para além da modificação, permanente ou temporária, da paisagem circundante, este tipo de arte assume-se como fisicamente acessível, uma “celebração emotiva de visualidade coletiva, localizada, permanente, gratuita, induzida e durável” (Bonomi, 2007, p. 19).

O presente projeto quebrou com a ideia do lugar da arte institucional. O objetivo foi o de explorar a relação com o meio envolvente, especialmente pela intervenção no espaço urbano e o compromisso de a tornar acessível. A instalação “(es)passos de memória” combinou os elementos físicos integrantes neste *site-specific*: o edifício, as condições de iluminação, o formato de paredes e salas, altura, profundidade, comprimento e uma envolvência topográfica com marcas profundas de abandono. Para além da chamada de atenção para a temática e, tendo em vista a participação do público, foi imperativo uma aproximação com este lugar, onde a vida já aconteceu, e o contacto com experiências concretas e artísticas. O *site-specific* da presente instalação foi o ponto fulcral de criação e um dos estímulos para o desenvolvimento de todo o processo artístico. Lembrando a afirmação de Daniel Buren (citado por Kwon, 1997),

A arte, não importa onde esteja, é exclusivamente política. O que importa é a análise dos limites formais e culturais (e não um ou outro) em que a arte existe e luta. Esses limites são muitos e de diferentes intensidades. Embora a ideologia dominante e os artistas associados sempre tentem camuflá-la, e embora seja muito cedo – as condições não são propícias – para dar-lhes demasiada importância, chegou a hora de lhes tirar o véu. (p. 169)

As práticas artísticas ligadas à realidade do *site* tentaram superar as “limitações das linguagens tradicionais, como pintura e escultura, tal como [o] seu cenário institucional”;

substituir o objeto artístico pela contingência contextual; reestruturar radicalmente “o sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada e o desejo autoconsciente de resistir às forças da economia capitalista de mercado, que faz circular os trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e negociáveis” (Kwon, 1997, pp. 167-168).

Uma obra *site-specific* estabelece uma relação de lógica e de diálogo com o espaço que resulta numa experiência sensorial imediata. Essa ligação entre a obra e o local da instalação dá ênfase ao lugar ao incorporá-lo, tornando-o numa situação irrepetível e efêmera. Tal como refere Kwon (1997), “o ‘trabalho’ não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência” (p. 170). Ao longo dos tempos, este termo adquiriu novas configurações e amplitude de significado.

Segundo Susan Hapgood (citado por Kwon, 1997, p. 174), “a expressão ‘*site-specific*’, que um dia foi popular, acabou tornando-se ‘móvel sob as circunstâncias corretas’, estilizando a ideia de que ‘remover o trabalho é destruí-lo’”. A artista Miwon Kwon estendeu a noção de lugar ao observar as ramificações artísticas geradas pelas práticas *site-specific*, nomeadamente o *site-oriented*. Também para Serra (1994), o *site-specific* pode ser entendido como *site-oriented*, uma vez que ambos estão diretamente ligados às componentes ambientais do local. Assim, a escala, o tamanho, a localização fazem com que o trabalho se torne parte do sítio. Num *site-specific* ou *site-oriented*, o trabalho nunca pretende alterar o sítio original, apropria-se sim de questões sociais e que com frequência incluem a participação colaborativa de grupos de público para a conceitualização e produção do trabalho. Deste modo, fortalece-se a capacidade da arte de se imbricar na organização sociopolítica que confere um significado e impacto maior na vida atual. Convém, porém, enfatizar que embora bastante semelhantes, enquanto o *site-oriented* aceita que o trabalho seja mudado para outro local, o *site-specific* não coloca, sequer, essa possibilidade.

Estes conceitos acabaram por estabelecer duas linhas diferentes, mas próximas: a de Espaço e a de Lugar. Para Traquino (2010),

A nossa relação com o espaço e o com tempo tem sofrido transformações significativas, acompanhando o ritmo acelerado do desenvolvimento das tecnologias de informação, a diversidade de estímulos visuais, o surgir de novos padrões de consumo e de mobilidade, entre outros, gerados pelos sistemas globais. Estes acontecimentos tendem a condicionar, de modos específicos, a experiência pessoal, direta, com o mundo à nossa volta. (p. 19)

Quando pensamos no espaço podemos associá-lo a qualquer parte de superfície terrestre, desconhecida, sem valor e sem ligação afetiva. Desta forma, podemos incluir o Lugar no espaço, pois é vivido, transformado pela presença da marca humana individual e coletiva. Neles encontramos experiências e vivências, memórias às quais se prendem identidades, em determinado tempo. Ao conferirmos um significado maior ao *site* estamos, para além de ampliar o conceito de lugar, a redefinir o papel do “público”, da arte e dos artistas. Como lembra Traquino (2010), “Uma abordagem da Arte pelo Lugar desenvolve-se orientada segundo três diretrizes fundamentais de investigação, ainda que potencialmente inclusivas de outras categorias: Experiência, Memória e Identidade” (p. 70).

### **1.7. Bernd e Hilla Becher**

Destacamos no âmbito deste projeto artístico, a obra de Bernd e Hilla Becher que nos serviu de referência para as fotografias de paisagens industriais abandonadas. O seu estilo fotográfico objetivo e a encenação que criavam nas suas obras, traçaram um novo caminho para a fotografia artística, onde a técnica e a criação captavam a realidade, recuperando o valor documental da fotografia.

No final dos anos sessenta, a fotografia surge como meio de expressão preferencial para muitos artistas, nomeadamente como documento e meio de informação.

Chevrier e Lingwood (citados por Gadelha, 2007, p. 56) referem que Bernd e Hilla Becher fizeram parte do elenco dos "artistas conceituais" que contribuíram para a importância da fotografia no contexto da arte. Estes fotógrafos foram os grandes impulsionadores do

retorno à objetividade no panorama da fotografia contemporânea alemã. Através da sua obra, podemos compreender a dinâmica da fotografia que reproduz “restos” de edifícios industriais, encerrados ou abandonados, nos quais a memória da ação ainda estava presente. Porém, “o trabalho de Bernd e Hilla Becher não reivindica a conservação de todos esses objetos [para os Becher as estruturas que fotografavam eram objetos] e construções; procura antes fazer um inventário o mais completo e objetivo possível de um mundo que praticamente desapareceu por ter perdido utilidade funcional” (Herzogenrath, 2004, p. 4). Entre os anos sessenta e setenta, a Alemanha vivia uma fase de reestruturação industrial. O excesso de fábricas e zonas industriais despertou no casal a necessidade de guardar essas estruturas que, como não as podiam deslocalizar devido ao seu tamanho, decidiram fotografá-las.

O interesse dos Becher em fotografar motivos industriais, pela construção “anónima”, pela “arquitetura sem arquitetos”, durou cerca de quatro décadas e resultou num inventário que constitui o mais importante corpo de trabalho no campo da fotografia objetiva independente, cujo contributo foi a criação de tipologias de edifícios para a “arqueologia industrial”. Tal como refere Abreu (2011), “O intuito dos Becher não é exatamente fazer uma arqueologia em busca das forças que incidem sobre aquele objeto que esteve diante da câmara” (p. 72), mas fazer com que os imensos complexos industriais passassem a ser vistos como formas escultóricas na paisagem ou monumentos de épocas passadas.

Envolvidos por esta realidade, os seus projetos são catalogações em série de instalações industriais, edifícios com funções concretas, como caixas de água, reservatórios, chaminés, fachadas de fábricas, torres de extração de minério, construções que, apesar de apenas terem uma função, são tratadas a nível estético pelo homem. A variação da forma, adequada aos avanços estéticos de construções, resultou num inventário sobre arqueologia industrial onde se encontrava “o olhar sobre culturas estranhas e ‘primitivas’ para nos ensinar que a filosofia e o *know-how* dos construtores anónimos eram a maior fonte de

inspiração arquitetônica, ainda não explorada, para o homem industrial” (Herzogenrath, 2004, p. 4).

As fotografias têm presentes características do estilo fotográfico de Blossfeldt (figura 1): a perspectiva abrangente captada num ponto ligeiramente elevado; o destaque das partes funcionais da arquitetura sem presença do trabalho humano; o céu cinzento e desdramatizado com a luz uniforme e sem sombras. Chevrier (citado por Abreu, 2011, p. 71) lembra que, para os Becher, outro dos “critérios importantes na escolha do objeto a ser fotografado era a sua capacidade de apresentar-se através da forma exterior, o que não ocorre com outros tipos de construção, como por exemplo com um certo tipo de arquitetura contemporânea globalizada”.

Na sua obra encontram-se influências do movimento “*Neue Sachlichkeit*” (“Nova Objetividade”) dos anos 20, da fotografia dos alemães August Sander e Albert Renger-Patzsch e “há a concepção de um projeto *a priori*, além da assimilação do *ready-made* duchampiano no conceito de *Escultura Anônima*” (Gadelha, 2007, p. 86). A influência de Marcel Duchamp estava presente no “deslocamento do objeto industrial para a galeria, onde adquiria um estatuto de unicidade que questionava os próprios limites da arte” (Abreu, 2011, p. 67). Outro exemplo que lhe conferiu a categoria de arte contemporânea, “foi a presença das fotografias arranjadas de forma geométrica, evitando a marca de uma escolha subjetiva, livre de excesso decorativo ou de qualquer metáfora imediata, ou seja, ‘o que você vê é o que você vê’” (Abreu, 2011, pp. 67-68).

Quando os Bechers iniciaram o seu projeto não era comum o uso da fotografia a cores, mas a escolha do preto-e-branco nas suas imagens prende-se com a estratégia tipológica da sua obra. Para além da utilidade de ressaltar as semelhanças formais dos objetos, o preto-e-branco vai assegurar as grandes diferenças causadas pelo tempo e desgaste. Para Bernd e Hilla Becher, os objetos surgiam como buracos negros, pela falta de cor, o que contrastava com o ambiente azul e verde, em redor (Herzogenrath, 2004). Na década de

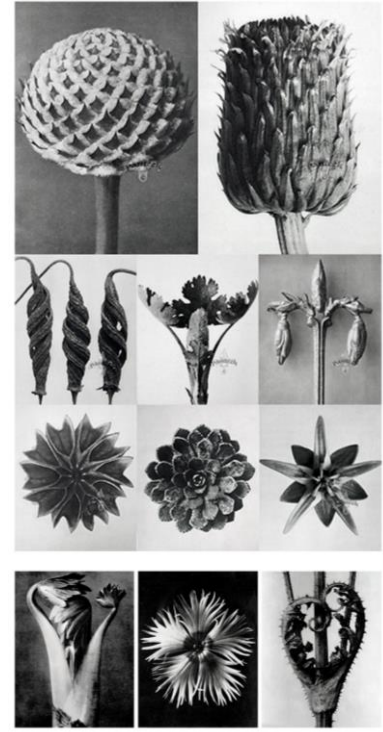


Figura 1, Karl Blossfeldt, Séries de Natureza

60, estas fotografias a preto-e-branco marcaram a “nova objetividade” para uma geração de artistas confrontados com a realidade de uma Europa pós-guerra. Como refere Cotton (citado por Gadelha, 2007, p. 77), “Somente após os anos 1970s (...) os fotógrafos artistas usaram cores vibrantes - que até então tinha sido reservada à fotografia comercial e vernacular”. O trabalho dos Bechers é constituído por vários registos que têm em comum objetos da mesma natureza. A ausência de cor e o agrupamento das fotos permitiam equalizar diferentes circunstâncias e aproximar as qualidades individuais de cada fotografia, quando apresentadas ao lado de outras similares (Gadelha, 2007). A preferência por dias de nevoeiro ajudava a destacar o motivo principal e a camuflar o fundo que viria a criar um efeito de menor profundidade de campo. Quanto ao enquadramento, o motivo aparecia no centro da fotografia com margens que ajudavam na localização desse espaço e com a linha do horizonte abaixo do primeiro terço da imagem (margem inferior para a superior).

As tipologias (*figura 2*) eram expostas umas ao lado das outras em grupos de 9 (3x3x3), 12 (4x4x4) ou 15 (5x5x5) em forma de grelha (uma forma singular e inovadora para a sua época). O formato das impressões começou por imagens que mediam 30x40 cm e, mais tarde, foram redimensionadas para o formato de 40x50 cm. A disposição ajudava na leitura, quer fosse horizontal, vertical ou diagonal, pois existia uma correspondência da forma entre os objetos, desde a primeira até à última imagem. As tipologias eram ordenadas pelo tipo de material de construção e pela região onde se encontravam.

Na Academia de Arte de Düsseldorf, um dos mais conceituados institutos de ensino na Alemanha, Bernd Becher inaugurou e lecionou a disciplina de fotografia, entre o final dos anos 70 e o princípio dos anos 80. Vários artistas da atualidade, especialmente alemães, foram influenciados pelos Becher, entre eles Candida Höfer, Alex Hütte, Thomas Struth, Andreas Gursky e Thomas Ruff, ou até Lewis Baltz, artista americano com um trabalho equivalente, “perceptível não só nas obras destes como também na intervenção intelectual e na postura de vanguarda que têm enquanto contemporâneos esclarecidos e artistas socialmente implicados” (Herzogenrath, 2004, p. 6). Estes discípulos desenvolveram a aproximação metódica dos Bechers na fotografia e levaram a fotografia para outro nível pictórico, com impressões em grandes formatos, contraste de cores e perfeição da composição.



Figura 2, Bernd e Hilla Becher, *Tipologias*

Bernd e Hilla Becher foram pioneiros e impulsionadores da corrente minimalista, através da fotografia de série, da documentação topológica vitalícia e do estudo tipológico, e do projeto de longo prazo, criando uma nova interpretação no mundo da arte conceptual e fotografia documental. A sua obra contribui para preservar o passado e garantir, à posteridade, o testemunho de desenvolvimentos passados. A essência das suas imagens retrata locais abandonados, geralmente “restos” de edifícios industriais onde permanece a memória da ação, lugares encerrados ou em fase de ruir, desprovidos da vida que haviam gerado. Estas características tornam a sua obra “objetiva”, cuja originalidade consiste na observação meticulosa de algumas condições autoimpostas e, cujo “trabalho é frequentemente visto ao lado de artistas minimalistas e conceituais” (Gadelha, 2007, p. 86).

### **1.7.1. New Topographics**

A exposição “New Topographics: Photographs of ManAltered Landscape”, organizada por William Jenkins, no Internacional Museum of Photography, nos EUA, em 1975, tornou-se num marco da história da fotografia. Esta “tinha como eixo temático fotografias de paisagens alteradas pelo homem, sem a pretensão de mostrar os aspetos sociais presentes na natureza” (Maia, 2013, p. 86). O conjunto destas imagens definiu um novo conceito de paisagem, quebrando com a tradição romântica e destacando a relação entre a natureza e os seres humanos após a industrialização.

A exposição deu origem ao movimento *New Topographics*, ou Novas Topografias, que se refere às novas formas fotográficas que revolucionaram a arte e que fizeram da fotografia um meio com uma posição privilegiada no mundo artístico.

Na década de 70, vários fotógrafos desenvolveram trabalhos onde procuravam uma representação objetiva. Estes, estimulados pelas fotografias do século XIX, contribuíram para uma nova abordagem, deste género antigo, marcando uma viragem radical na forma de ver a paisagem. As imagens apresentavam ambientes industriais e suburbanos que estavam longe da estética convencional, povoados por estradas, cabos telefónicos, caravanas, estacionamento e estruturas industriais, o que lhes conferia uma difícil leitura e interpretação. Contudo, essas imagens transmitiam mensagens sobre paisagens vulgares e esquecidas.

A exposição contou com a participação de 168 obras dos artistas alemães Bernd e Hilla Becher e os norte-americanos: Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore e Henry Wessel. Estes fotógrafos tinham em comum a captação das alterações provocadas pelo homem, em espaços outrora selvagens, através de imagens simples e literais, numa abordagem fotográfica alargada ao género paisagístico. Desta forma, esta mostra resultou num trabalho que ligou a estética às preocupações sociais, culturais e quotidianas.

Do elenco de artistas que contribuíram com fotografias de paisagens alteradas pelo homem, destacam-se os conceptuais Bernd e Hilla Becher, pelo seu trabalho metódico sobre a arquitetura funcionalista. Como forma de crítica à sociedade americana, movida pelo sonho

de ter casa própria, Henry Wessel, fotografou *bungalows* e casas de madeira pintadas de cores diferentes, com semelhanças estruturais e com composições arquitetônicas idênticas. Joe Deal foi um dos jovens fotógrafos americanos a integrar a histórica *Man-Altered Landscape*, ao criar uma mudança na abordagem tradicional americana sobre a fotografia de Paisagem.

Quase quarenta anos depois, a ideia de que a fotografia aspirava ser arte, está afastada. Atualmente, é a arte que se deixa influenciar pelas lógicas formais e conceituais próprias da fotografia. A exposição “New Topographics: Photographs of Man-Altered Landscape” foi fundamental na forma como entendemos a fotografia contemporânea. A partir de então, a fotografia escapou ao confinamento do fotojornalismo, passou a contribuir para a proliferação de um estilo e foi entendida como elemento chave para a crítica pós moderna. Os artistas contemporâneos têm criado novas formas fotográficas, contudo as influências dos pioneiros continuam a afetar as novas gerações em todo o mundo. Os efeitos do movimento fazem-se sentir na arte conceptual, na *land art* e na arquitetura, bem como na consciência social da conservação da natureza.

### **1.8. Marcel Duchamp**

Neste projeto procuramos, através de Marcel Duchamp, marco decisivo na história da arte século XX, refletir sobre a noção de indivíduo, a relação da arte com a racionalidade, a noção de espaço, a experiência de imaginar e o entendimento da criação artística enquanto o todo de um percurso.

Um dos pontos comuns entre Marcel Duchamp e este projeto prende-se com a conjuntura industrial que se vivia na Europa e com os seus efeitos, nomeadamente o ritmo surpreendente da execução automática de tarefas industriais sem a intervenção humana. A produção em série e o surgimento da sociedade de consumo colocou em crise o artesanato, privilegiando-se o trabalho repetitivo. Alguns artistas da época centraram-se nesta problemática para, através da criatividade, lembrar o valor do indivíduo e da sua atividade, e questionar a funcionalidade social. As criações modernistas de Merz e Kurt

Schwitters apresentavam características do que é designado como instalação, pela tentativa de criar uma relação indissociável entre o público e a obra.

Marcel Duchamp surge ligado à época do Dadaísmo, movimento artístico de negação que defendia o absurdo, a incoerência, a desordem, o caos. Os artistas dadaístas desenvolveram uma postura crítica e satírica aos valores tradicionais, questionados após a Primeira Guerra Mundial. Duchamp tornou-se conhecido pelas suas obras que foram uma ruptura com o tradicional, com a dependência do valor de “unicidade” e um choque para os espectadores.

Com um começo ligado à pintura, encontra na escultura a expressão artística para desenvolver as suas obras, que se distinguem pela ausência de preocupação estética, levando a arte “para um campo em que a linguagem, o pensamento e a visão agem uns sobre os outros” (Ferreira & Cotrim, 2006, p. 132).

A noção de artista para Marcel Duchamp estendia-se para além da faculdade de criar obras de arte, pois, para ele, ser artista era ter a capacidade de intuir a dinâmica do que é ser um indivíduo, através dessas mesmas obras.

Duchamp que “Não quis ser chamado [de] artista” preferiu “desfrutar da (...) possibilidade de ser um indivíduo” (Carvalho, 1999, p. 7) e, como tal, toda a sua obra é exemplo dessa ideia pessoal de existir, um processo em constante transformação e ampliação. Na realidade, Duchamp tentou criar a consciência de que todo o artifício é uma extensão ou pertença de ser um indivíduo. A noção de corpo duchampiana prende-se ao indivíduo, enquanto ser físico, e à simbologia da imagem do indivíduo que, para além de possibilitar o reconhecimento de uma identidade, representa-o enquanto indivíduo diferente dos outros.

“Marcel Duchamp pensou as características sistemáticas da História da Arte, depurou-as e delas selecionou uma: a escolha. Daqui nasceu todo o processo artístico que defendeu, incluindo os *ready-made*” (Cruzeiro, 2008, p. 70). A sua intenção de preservar o sentido da arte enquanto reflexão estética fê-lo adotar um estilo próprio, ao dar sentido a uma relação mais direta com a vida e com as coisas. Desta forma, pegou em elementos da vida quotidiana, não reconhecidos como objetos artísticos, e transformou-os em peças de arte (*figura 3*).

O objeto, ao ser colocado numa exposição, deixa de ser comum ou industrial. A visualização do mesmo objeto em lugares diferentes mostra a interferência do lugar sobre o objeto. Quando visível num espaço artístico, estimula o público a diversas reflexões ou a uma análise formal que passaria despercebida no seu lugar de origem. “A Fonte” (figura 4) é um dos mais conhecidos



Figura 4, Marcel Duchamp, Ready-made

*ready-made* duchampiano. O objeto era um urinol, que Duchamp, R. Mutt (pseudónimo do artista), subverteu e enviou para a exposição *Independents Art Exhibition*, em Nova Iorque, em 1917. A obra foi recusada. Como refere Trinta (2009), “O objeto pode não possuir valor artístico em si, mas o assume a partir do juízo formulado por um sujeito. A arte é o resultado de uma escolha, e não de uma expressão ou projeto” (para. 22).

Ao pensarmos na aparência dos seus *ready-made*, peças prontas e com um fim prático, que eram deslocadas sem que lhes fosse adicionado qualquer outro material ou forma, percebemos que não existia a intenção das suas obras serem consideradas “de arte”. Porém, ao aperceber-se das repercussões que os objetos industrialmente produzidos traziam para a arte, transformou esses objetos utilitários, retirando-lhes a sua função original. Isso conferiu-lhes o estatuto de objeto sem função, ou seja, o objeto foi elevado à categoria de obra de arte. Duchamp procurou ampliar a liberdade artística através da introdução de novas interpretações e de novos sentidos. Para ele, o objeto tinha um carácter de signo, tal como acontece com a imagem e a sua representação, determinado pela sua funcionalidade. Neste sentido,



Figura 3, Marcel Duchamp, A Fonte

O artista torna-se um manipulador de signos, mais do que um produtor de objetos de arte, e o espectador, um ativo leitor de mensagens mais do que um contemplador estético ou um consumidor do espetáculo. É por isso que o procedimento do *ready-made* duchampiano, a fotomontagem e a apropriação do *pop* são significativos ao apontar para

o papel da arte como signo social, misturado a outros signos num sistema de produção de valor, poder e prestígio. (Freire, 2006, p. 38)

Através das suas obras, contestou o conceito de arte ao comprometer o belo e, como um dos precursores da arte conceptual, defendeu uma análise próxima da “arte mental”. Um dos objetivos de Duchamp era comunicar através das suas obras, obrigando “a que se centrassem atenções nas motivações, as originais ou as que se vão formulando no percurso presencial da obra” (Cruzeiro, 2008, p. 69). Duchamp privilegiava o pensamento da arte em detrimento do seu lado artesanal. As suas obras mostram que a arte não era sinónimo de muito trabalho ou engenhosidade do artista, antes refletem o tempo que dedicava à maturação mental para que a ideia pudesse acontecer. Assim,

Ao tirar um objeto comum do seu contexto usual e levá-lo à categoria de arte, ele anunciava ao mundo: a habilidade manual do artista já não basta para definir uma obra. Na nova realidade, tomada pelas mais diferentes possibilidades de reprodução, o pensamento do autor por trás do seu trabalho – enfim, a sua ideia – se torna o mais importante. (...) A escolha do objeto que sofria esse deslocamento partia do artista, e isso ganhava valor. (Kato, 2008, p. 8)

A perenidade dessa obra é garantida quando à ideia estão associadas questões estéticas, sociais, culturais, éticas, entre outras. Assim, a função inicial do artista é tornar a obra visível ao mundo, que resultará na longevidade.

Tal como refere Trinta (2009), lembrando uma afirmação de Guillaume Apollinaire, “Duchamp iria ‘reconciliar a arte com o povo’, e de certa forma ele estava correto. Duchamp promoveu, na esfera da arte, uma sensibilidade anónima, urbana e – [porque] não dizer – popular” (para. 31).

Como vimos anteriormente, Marcel Duchamp destacava-se pelas suas criações que, quebrando com o tradicionalismo artístico, obrigavam as pessoas a olhar mais longe do que tinham sido treinadas para fazer.

A Exposição Internacional do Surrealismo realizada, em Paris, em 1938, “organizada por Breton, Elouard e Duchamp, marca uma mudança ao abandonar a instalação convencional, expandir a natureza do objeto surrealista ao espaço de exposição e reclamar um papel ativo para o espectador” (Ávila, 2011, p. 291).

Destacamos dessa exposição a obra “1200 Coal Sacks” (“1200 sacos de carvão”), desenvolvido por Marcel Duchamp, como uma das referências base para o desenvolvimento do presente projeto artístico. “Tive a ideia da gruta central com 1200 sacos de carvão suspensos acima de um braseiro. Era um aparelho elétrico, mas a seguradora recusou. Mesmo assim nós fizemos, e então aceitaram. Além do mais os sacos estavam vazios...” (Cabanne, 1990, p. 125).

A instalação “1200 Sacos de Carvão” (figura 5) realizou-se num espaço tradicional, mas Duchamp transformou-o completamente, interrompeu a autonomia da visão, o que resultou num espaço irreconhecível.

O projeto consistiu na suspensão de 1200 sacos de carvão no teto, um lugar a salvo dos artistas, invertendo o sentido consensual, que foi metaforicamente transformado em chão. Esta decisão, ao incorporar uma dimensão do espaço normalmente esquecido nos trabalhos artísticos, resultou numa das partes mais surpreendentes da exposição. Desta forma, conseguiu interromper a experiência típica do público na galeria, bem como levá-lo além da sua zona de conforto, obrigando-o a olhar mais longe. A inversão do contexto despoletou uma série de manipulações que desenvolveram a ideia da galeria como uma peça única.



Figura 5, Marcel Duchamp, 1200 Coal Sacks

Durante os anos 30, nos museus e galerias, os visitantes mantinham uma distância para apreciar as obras de arte. Com a utilização dos sacos de carvão, a iluminação tornou-se escassa, o que dificultava a capacidade dos visitantes visionarem as obras de arte. Dentro dos sacos “havia poeira de carvão. Eram sacos autênticos que fomos buscar a *La Villeite*; dentro, havia papéis, jornais, que faziam o volume” (Cabanne, 1990, p. 125).

Nesta exposição, com o objetivo de confrontar radicalmente estas formas tradicionais de ver as obras de arte, foi colocado um “braseiro, ao meio, [que] era a única iluminação. Não se viam os quadros. Man Ray teve a ideia de dar a cada visitante uma lanterna elétrica para que ele visse alguma coisa, se quisesse” (Cabanne, 1990, p. 126). A perspectiva visual do visitante na exposição foi desafiada. A escassa visibilidade obrigava os visitantes a aproximarem-se das obras, o que demonstra uma preocupação com a percepção. Com a limitação da visibilidade, Duchamp questionou a forma como estes espaços faziam ver a arte e também “o que” e “como se podia ver”.

Esta técnica proporcionou lembrar o corpo numa exposição, esquecido até então. Duchamp expressou o desejo de despertar, no público, a atenção para a forma como os objetos estavam posicionados no espaço e assim, perceber de que forma ele reagia aos estímulos. O visitante teve presença na obra pois a sua visão, e os restantes sentidos, foram estimulados. Outra das experiências vividas nesta instalação foi o som de gritos que lembravam um hospício e o chão repleto de terra e folhas. O público foi levado a olhar, percorrer, ouvir, tocar e cheirar, pois

Havia também um pormenor divertido, o odor a café. Tínhamos, num canto, um fogareiro elétrico sobre o qual eram torrados grãos de café. Isso produzia um odor maravilhoso em toda a sala e fazia parte da exposição. Era algo muito surrealista. (Cabanne, 1990, p. 126)

Esta instalação artística foi uma verdadeira mostra do surrealismo. A experiência foi inovadora, para a época, e revolucionou a História da arte. Duchamp quis aproximar a arte do público e levá-lo a refletir, quebrando com ideia do transcendente, embora as suas obras estivessem carregadas de enigmas intrincados. A partir de então, tornamo-nos imprescindíveis para a existência da arte e para a sua evolução. A nossa relação com os

objetos alterou-se, bem como a forma de ver a arte, que passou a ser vista como conceptual.

### 1.9. Exemplos de Projetos Artísticos

Os novos tempos têm promovido a criatividade e um dinamismo no campo artístico. Na arte, as manifestações colocam a componente artística ao serviço das mudanças das mentalidades e atitudes e estimulam a responsabilidade social na construção identitária da sociedade e a sua projeção no futuro. De seguida, apresentamos alguns projetos artísticos que encontraram na arte a ferramenta privilegiada para o desenvolvimento de novas atividades e formas de transformação social, e que serviram de referência para o desenvolvimento deste projeto.

#### “Pare, Escute, Olhe”, Jorge Pelicano

As consequências causadas pelo encerramento de estruturas foi uma das temáticas do presente projeto. Tal como a desativação das unidades fabris da freguesia de Canas de Senhorim, também o anúncio do encerramento da linha do Tua, uma das mais belas linhas ferroviárias na Europa, ameaçou alterar definitivamente a vida das pessoas que habitam no interior esquecido de Portugal. No documentário interventivo (*figura 6*) “Pare, Escute, Olhe”, de Jorge Pelicano, contam-se estórias através de várias personagens que, de diferentes formas, são afetadas por uma sentença que amputou o desenvolvimento do interior de Portugal, numa terra que não tem um único quilómetro de autoestrada. O resultado traduz-se num conjunto de aldeias isoladas e despovoadas. Passadas mais de duas décadas, o apito do comboio ecoa apenas na memória dos transmontanos.

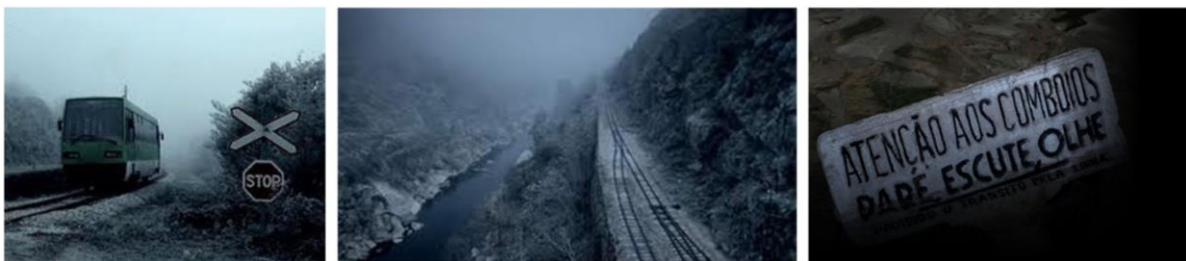


Figura 6, Jorge Pelicano, Pare, Escute e Olhe

## Memórias do Tempo e do Património construído”, António Menéres



Figura 7, António Menéres, Memórias do Tempo e do Património construído

Do levantamento fotográfico “Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal ” realizado entre 1955 e 1960, destacamos a exposição de fotografia de António Menéres. “Memórias do Tempo e do Património construído” apresenta um conjunto de 86 fotografias alusivas à arquitetura popular portuguesa. A exposição representa um arquivo de memórias do património que tem sido destruído de forma descontrolada e irreversível. O projeto captou memórias da arquitetura e da estrutura social que, entretanto, desapareceram. Os objetivos do projeto visaram a salvaguarda do património, a valorização do seu papel enquanto fator de desenvolvimento dos lugares e a sua identidade junto das comunidades. As fotografias captadas em diferentes lugares e datas foram ordenadas por temas: 'As velhas memórias', 'Ambientes', 'Habitação', 'A arquitetura do trabalho', 'O sol, a terra e a água', 'A arquitetura no sentido religioso', 'O 'saber' do detalhe' e 'Gentes' (figura 7).

### **Streetmuseum**

O Museu de Londres decidiu marcar o lançamento da nova versão da aplicação *Streetmuseum* com a apresentação de 16 imagens antigas de Londres (figura 8). Este projeto permitiu ao



Figura 8, Streetmuseum

utilizador, através do reconhecimento da localização, sobrepor fotografias históricas com a sua perspetiva presente. O aplicativo criou imagens híbridas de presente e passado que podiam ser expandidas e exploradas, ao mesmo tempo que eram disponibilizadas informações históricas sobre o assunto.

No conjunto de fotografias foi possível ver as marcas do tempo e a ligação à memória desses lugares. O registo contou com fotografias de finais do século XIX, com algumas ruas conhecidas da cidade, edifícios emblemáticos, entre os quais as estações de Blackfriars e Victoria, e hábitos sociais. As composições foram tiradas por fotógrafos de renome do final dos séculos XIX e XX como Wolf Suschitsky, Henry Grant, Roger Mayne e George Davison Reid.

### ***The Chapel, Patryk Kizny***

A curta-metragem *The Chapel* (figura 9) é um projeto de vídeo que homenageou um templo protestante em Zeliszów, Polónia, construído em 1797, através da técnica da *time-lapse* e HDR. O diretor e realizador de cinema Patryk Kizny optou por esta técnica que lhe permitiu alcançar uma estética hiper-real, bastante interessante, dotando de vida este espaço abandonado. O *time-lapse* é um processo que utiliza sequências de fotografias, tiradas com intervalos de tempo pré-definidos, visualizadas numa frequência rápida, como se fosse um filme.



Figura 9, Patryk Kizny, *The Chapel*

### ***Crossing King's Cross, Magdalena Jetelová***

Nas obras da artista Magdalena Jetelová, os temas fazem referência direta ou metafórica ao lugar, que serve de medidor, através do sítio, espaço, memória, história, arquitetura e paisagem. A artista trabalha com espaços concretos e essa ligação faz com que os transforme e lhes confira nova vida, provocando assim uma reflexão artística sobre a história e a arquitetura. Com as suas obras, Jetelová pretende desconcertar, expor histórias, trabalhar e reabilitar a memória da paisagem, de forma a acentuar as mudanças criadas pelo homem, o que, em alguns casos, destaca através de *lasers*. A instalação *site-specific Crossing King's Cross*, de 1996, é uma reflexão sobre as alterações provocadas na paisagem industrial de Londres, aquando da construção de uma linha de caminho de ferro que uniu as ilhas e o norte de Inglaterra à Europa (*figura 10*).



*Figura 10, Magdalena Jetelová, Crossing King's Cross*

## **Capítulo II - A Revolução Industrial**

"Podemos não saber o que queremos, mas sabemos o que não queremos e não queremos os Fornos Elétricos".

Luís Mira Amaral, Ministro da Indústria e Energia (1987-1995)

Considerando que este projeto se insere no contexto dos lugares devolutos industriais, nomeadamente, os do Concelho de Nelas, torna-se necessário perceber todo o processo de transformações económicas e sociais da Revolução Industrial, bem como conhecer o contexto e o impacto que esta teve a nível nacional e local, com o surgimento da Companhia Portuguesa de Fornos Elétricos e Minas da Urgeiriça.

Ao longo dos séculos registaram-se grandes modificações no mundo para suprir as necessidades da sociedade. O século XVIII foi profícuo em revoluções burguesas que se tornaram responsáveis pela criação da sociedade moderna. Estes foram processos históricos de modernização, ao nível tecnológico e económico, e de modernidade, ao nível sociocultural e político (Groppo, 2007). A ampliação tecnológica, com a substituição da ferramenta pela máquina e da energia humana pela motriz, resultou em tempos de inovação e que fizeram da indústria o setor dominante na economia.

O processo de industrialização desenvolveu-se em três etapas. Ao longo das décadas as civilizações e as sociedades acompanharam a Primeira, a Segunda e a Terceira Revolução Industrial.

Durante a segunda metade do século XVIII assiste-se, em Inglaterra, à eclosão da Primeira Revolução Industrial. A produtividade aumenta com uma maior exploração do trabalho e os progressos foram bastante notórios.

Na Segunda Revolução Industrial, a Inglaterra deixou de ser a potência mundial, fora substituída, pela Alemanha e Estados Unidos da América, num momento em que estes países multiplicavam o desenvolvimento técnico. Este momento histórico – entre 1850 e 1914 - ficou caracterizado por inovações como a descoberta e uso da eletricidade e a valorização e aproveitamento do petróleo, e seus derivados, como fonte de energia e lubrificantes.

Na década de 1970, as evoluções no campo tecnológico, desencadeadas pela junção do conhecimento científico e produção industrial, caracterizam a Terceira Revolução Industrial.

## 2.1. A Revolução Industrial em Portugal

Em Portugal, o fenómeno da revolução industrial foi tardio e “fez-se sem o apoio essencial de uma reforma agrária” (Pereira, citado por Rosas, n.d., p. 61). A debilidade económica e industrial do país foi determinante para os atrasos que se faziam sentir na indústria, na agricultura e nos transportes. As condições de base eram débeis, na medida em que havia escassez de comida, mão de obra, matéria-prima e consumidores (Rosas, n.d.).

Comparado com outros países da Europa, Portugal continuava “mal provido de ferro, carvão e outras matérias-primas de base, que tinham sempre de importar” (Marques, 1996, p. 597). No século XX, os números de indústrias, de artigos manufaturados e de pessoal operário empregado eram muito baixos (Marques, 1996). Assim, procurou-se aplicar os princípios da doutrina económica capitalista. A instabilidade política e a distribuição desigual da população ativa continuavam a ser decisivas para o atraso na agricultura. A introdução de maquinaria agrícola e de adubos químicos permitiram, então, o aumento da produção e a especialização no cultivo de alguns produtos que pudessem ser exportados, tais como o vinho ou a cortiça. “A agricultura portuguesa não se reduzia evidentemente às culturas arvenses (...) a vinha e a cortiça expandiram-se nas áreas de produção (...) igualmente se notou expansão nas culturas hortícolas e frutífera, incluindo o olivedo” (Marques, 1996, p. 596).

Segundo Mota Veiga (2011), “Apesar da agricultura ter sido o domínio de eleição dos governos regeneradores, a indústria também constou dos seus planos” (p. 116), mas foram diversos os bloqueios que a categorizaram como uma das mais atrasadas da Europa.

A burguesia nacional continuava a investir em áreas que lhe davam lucro imediato, nomeadamente, a imobiliária e a fiduciária, e mostrava inércia no investimento industrial. Assim, com a falta de matérias-primas e de grande indústria pesada, a competitividade externa manifestou-se fraca face à concorrência do estrangeiro. O atraso tecnológico e científico era cada vez maior.

Fontes Pereira de Melo foi uma personagem incontornável no progresso tecnológico e económico português da segunda metade do século XIX. Responsável pela pasta das Obras Públicas adotou várias medidas que passaram pelo início de uma

política de fomento assente no pressuposto de serem as infraestruturas fundamentais do progresso económico e da modernização, fonte de rendimento necessária à concretização de outras atividades inerentes ao Estado Liberal e de aumento da produção, pela facilidade de transporte e troca de produtos. (Mota Veiga, 2011, p. 117)

O ciclo de expansão económica encetou a construção de novas estradas e pontes (que proporcionaram ligações mais rápidas e eficazes), do porto de Leixões e de linhas de caminho de ferro; assistiu-se à chegada dos elétricos, do telégrafo e do telefone. Estes novos meios de comunicação e transportes permitiram a expansão económica interna e externa. O investimento nestes recursos teve como objetivo a criação de um mercado nacional capaz de sustentar o desenvolvimento da economia nacional, nomeadamente da agricultura, indústria e comércio. Deste modo,

A rede de estradas macadamizadas [destinava-se ao] transporte de mercadorias do pequeno e médio agricultor e industrial, que comercializavam os seus produtos nas feiras locais. O comboio serviria para o grande produtor abastecedor dos centros urbanos e industriais importantes escoarem as suas mercadorias para zonas bem mais distantes do local de produção. (Mota Veiga, 2011 p. 117)

Assim, intentaram o aumento das trocas comerciais entre Portugal e o resto do mundo, principalmente a Europa ocidental. A introdução de novidades tecnológicas e a difusão da máquina a vapor foram alguns dos impulsos fundamentais para a indústria que, a partir de então, começava a sentir os benefícios da introdução de novas maquinarias. A necessidade de criação de novas unidades industriais levou ao aparecimento de uma nova e maior classe de operários. É neste período que surgem as primeiras Sociedades Anónimas.

Após duas décadas a viver um período de prosperidade e confiança, o “fontismo” termina. O progresso estanca e a economia nacional continua a padecer de problemas estruturais que impediram o crescimento ansiado. A crise de 1929 e as grandes guerras acentuaram, ainda mais, os atrasos.

O regime político do Estado Novo, instituído sob a direção de António de Oliveira Salazar, de 1933 até 1974, teve como linhas de orientação a Lei do Condicionamento industrial que funcionava como

proteção dos industriais contra a concorrência interna e externa; [a] garantia de baixos custos de produção (fixação dos salários, abolição de determinados direitos dos trabalhadores, preços favoráveis de matérias-primas de origem continental ou colonial); investimentos em infraestruturas (transportes, comunicações, energia, saneamento); incentivos financeiros e benefícios fiscais ao abastecimento. (Mota Veiga, 2011, p. 119)

Na década de trinta, do século XX, a burguesia industrial interessa-se pela vida política e económica do País, contudo, o típico industrial dos anos 30 não tinha conhecimentos fundamentais para pensar o conjunto da atividade industrial e necessitava de formação técnico-cultural (Rosas, n.d.). A falta de qualificação e de formação afetava também a classe operária que continuava, ainda, ligada aos trabalhos agrícolas. Segundo Paul Descamps (citado por Rosas, n.d., p. 93), o operário português era “um bom trabalhador manual indiferenciado, [mas] com dificuldade em ser promovido por falta de formação profissional suficiente” pelo que era indispensável alfabetizá-lo e, assim, contribuir para o progresso das indústrias.

Nos anos 30 e 40, trabalhavam nos setores tradicionais cerca de dois terços da população ativa industrial, sendo a indústria têxtil o setor predominante. “Foi lento o crescimento da população ativa da indústria transformadora (...) até aos anos 50, em contraste com a manutenção de uma percentagem largamente maioritária de ativos agrícolas” (Rosas, n.d., p. 63). “A força de trabalho repousava num agregado familiar normalmente numeroso” (Rosas, n.d., p. 78) e cujo salário não dava para comer modestamente. Durante este vinténio surgem outras indústrias ligadas à segunda revolução industrial, tais como, metalurgia, cimento, material elétrico e de transporte, químicas de base, refinação de petróleo, construção naval, tabaco e cerveja. Para aumentar a produção elétrica hidráulica, nomeadamente a energia utilizada nas fábricas, construíram-se algumas barragens e, desta forma,

O essencial da produção, transporte e distribuição da energia elétrica [foi] assegurado regionalmente por quatro concessionárias principais: a Hidroelétrica da Serra da Estrela, a Hidroelétrica do Alto Alentejo, a União Elétrica Portuguesa (UEP) e a Companhia Elétrica das Beiras (Rosas, n.d., p. 69).

Contudo, para alcançar o progresso, Portugal dependeu dos capitais estrangeiros. Nos anos 50, atraídos pelos baixos salários que se praticavam, as concessionárias investem na indústria transformadora.

A década de 60 foi decisiva para o desenvolvimento do processo de industrialização. Com a “lei dos monopólios” foi possível apoiar e estimular indústrias-base, tais como a siderurgia, a química e a metalomecânica pesada, e investir em infraestruturas essenciais para o desenvolvimento industrial, como por exemplo, no setor da energia elétrica (Mota Veiga, 2011).

O investimento estrangeiro intensificou-se na década de sessenta. Ao mesmo tempo que se procede à “instalação de indústrias de mão de obra intensa, tecnológica e financeiramente dependentes de empresas transnacionais” (Mota Veiga, 2011, p. 120), aumenta o fluxo emigratório e as desigualdades entre o litoral e o interior.

Nos anos setenta, a estratégia de desenvolvimento e localização industrial sofreu alterações, resultado da instabilidade vivida na transição para um regime político com instituições democráticas e da recessão internacional. Apenas as indústrias de bens de consumo e com forte estrutura conseguiram assegurar um crescimento mínimo de produtividade. Os novos condicionamentos energéticos, a adesão de Portugal à Comunidade Europeia, a globalização e o Poder Local pós 25 de Abril, estiveram na base da instalação de um novo modelo de industrialização (Mota Veiga, 2011). “Após 1973 as condições económicas em Portugal mudaram radicalmente, e os anos compreendidos entre 1974 e 1984 constituíram um ciclo negativo da tendência da produtividade industrial” (Aguiar & Martins, 2004, p. 11).

Nos últimos quinze anos do século XX, alguns setores modernos da indústria transformadora asseguraram o seu crescimento, o que os levou a recuperar a liderança.

Com estes resultados, entra-se num novo ciclo dinâmico de crescimento da produtividade industrial, embora se começasse a antever uma tendência de desindustrialização. A entrada na Comunidade Europeia foi “favorável aos ganhos de produtividade, embora em grande parte à custa de desindustrialização e de políticas de subsídios” (Aguiar & Martins, 2004, p. 26).

## **2.2. A Industrialização no Concelho de Nelas**

Situado no Planalto Beirão, o Concelho de Nelas beneficia de uma boa localização geográfica com estradas que ligam a fronteira de Vilar Formoso ao litoral, Viseu à Serra da Estrela e com a linha férrea da Beira Alta a atravessar as suas terras.

No segundo decénio do século XX, o concelho de Nelas assiste a um estímulo de crescimento industrial que vai alterar a sua estrutura económica e tecido social (Mota Veiga, 2006).

Na pequena localidade “que é vila e freguesia de Canas de Senhorim [e que se localiza] (...) na província da Beira Alta” (Loureiro, 1988, p. 151), o incremento da Companhia Portuguesa de Fornos Elétricos (CPFE) e das Minas da Urgeiriça apresentaram características da segunda fase da Revolução Industrial. A chegada da eletricidade a estas terras, por meio de energia hidráulica, veio desenvolver os setores da metalurgia e da química. Desta forma, criou-se, em Canas de Senhorim, uma “*ilha operária*” (Mota Veiga, 2006, p. 243) que, a nível industrial, se tornou referência incontornável local, nacional e internacionalmente, com um semiproletariado ainda muito ligado à terra. “A sua importância para a economia nacional ficou bem aquilatada pelo impulso que as suas atividades receberam dos sucessivos governos” (Mota Veiga, 2006, p. 244).

A linha férrea da Beira Alta foi fundamental para a população do Concelho de Nelas e para o processo de industrialização. O comboio servia a população, nomeadamente, as povoações de Nelas e Canas de Senhorim, com as suas estações. Existiam, contudo, alguns apeadeiros, com especial destaque para o da Urgeiriça. As atividades da mina estiveram na sua origem, pois foi uma forma de servir o complexo mineiro, ao mesmo tempo que se destinava ao turismo da Urgeiriça e às populações vizinhas (Mota Veiga, 2006).

Outras pequenas indústrias contribuíram para enriquecer o concelho. Em Canas de Senhorim, a Companhia União Fabril (CUF) instalou uma fábrica, do ramo alimentar, para produção de óleos vegetais. Em Nelas, destacavam-se as fábricas de serração, no ramo das madeiras, os Ruivos e as Resinosas de Cepas & Irmão. “Com o surgimento de complexos industriais emerge um leque de profissões fora da esfera rural” (Mota Veiga, 2011, p. 93). Outras pequenas e modestas indústrias laboravam ao mesmo tempo, como por exemplo, oficinas, fábricas de serração, de farinhas, de moagem, carpintarias mecânicas. As fábricas mencionadas e com características de “alta indústria” empregavam cerca de duas dezenas de trabalhadores, nos anos quarenta (Mota Veiga, 2011). Os operários rurais eram, na sua maioria, analfabetos e sem formação técnica, que trabalhavam longas horas, em duras condições de trabalho, em troca de salários muito baixos, mas mais atrativos que os rendimentos do campo. “Da atividade no campo provinha o magro sustento das famílias, para pagar rendas e tributos” (Mota Veiga, 2011, p. 85).

Apesar da sua pequena dimensão, o concelho de Nelas era o segundo maior empregador do distrito, sendo o primeiro lugar ocupado por Viseu. A atividade industrial era de tal ordem importante que, segundo estatísticas do INE, a freguesia de Canas de Senhorim foi, durante vários anos, a segunda maior consumidora nacional de energia elétrica.

Os anos 80 trouxeram alterações profundas que se refletiram no encerramento das grandes indústrias que, durante anos, impulsionaram o concelho. Por seu turno, desenvolveram-se novos espaços e surgiram empresas industriais cujos ramos de atividade eram bastante diversificados.

Podemos concluir que o concelho de Nelas reuniu um conjunto de características ímpares que, em termos económicos, foram fundamentais para o destacar no panorama nacional. Beneficiado pelos recursos naturais das minas e das termas, desde cedo se fez um aproveitamento intenso que se tornou num potencial turístico. No que concerne à agricultura, atividade predominante durante anos, as boas condições enológicas do vinho e da vinha fizeram do concelho de Nelas “O coração do Dão”.

### **2.2.1. A Companhia Portuguesa de Fornos Eléctricos**

A história da Companhia Portuguesa de Fornos Eléctricos (CPFE) surge, a partir de um projeto embrionário, como meio de consumo dos excedentes de energia das centrais hidroeléctricas da Serra da Estrela (a sua principal matéria-prima) e pela sua privilegiada situação geográfica. Em 1912, o Governo concede a António Rodrigues Nogueira, ilustre nome ligado à história da empresa, uma licença provisória para utilização dessas águas pluviais e fluviais. A central da Senhora do Desterro da Empresa Hidroeléctrica da Serra da Estrela (EHESSE),

(...) constituiu a primeira central hidroeléctrica a funcionar em Portugal, o primeiro aproveitamento de quedas de água e que viria a ser fulcral para a emergência da indústria no concelho, por constituir o fator nuclear para a criação da Companhia Portuguesa de Fornos Eléctricos (CPFE), de que aquela empresa seria cofundadora. (Mota Veiga, 2011, p. 127)

Para Loio (1994) o surgimento da CPFE veio "colmatar uma lacuna considerável na indústria transformadora portuguesa" (p. 50) ao ser pioneira no fabrico de carboneto de cálcio - matéria-prima usada para a iluminação e diversas aplicações – e, assim, reduzir a sua importação.

A escolha dos terrenos incidiu na proximidade das fontes de matérias-primas, nomeadamente a da fonte de energia, nas facilidades de comunicação através da linha férrea e do fácil acesso rodoviário, fatores esses que determinaram o sítio da Escosa, adquirido a António de Abreu Madeira, como ideal (Mota Veiga, 2006).

Durante largos meses, os trabalhos foram possíveis graças a uma mão de obra que envolveu centenas de pessoas, em maior número rapazes e raparigas, que ajudaram a terraplanar os terrenos. De seguida, abriram-se os alicerces onde foram assentados os amplos armazéns, fornos eléctricos, oficinas, casas das máquinas, escritórios, arruamentos e cais. As instalações começavam a ser ocupadas com maquinismos vindos da Alemanha e instalados por técnicos suíços.

Em finais de 1923, e no arranque da atividade, “O carboneto de cálcio foi o produto que atribuiu especificidade à CPFE e que, a nível nacional, a identificou” (Loio, 1994, p. 134). Com modestas construções iniciais, a fabricação era feita em três fornos elétricos, e com alguns serviços de apoio, como uma oficina de serralharia, que foram até 1939, o núcleo fabril (Mota Veiga, 2011). Como a empresa dependia da energia hídrica, a atividade laboral e o recrutamento do pessoal estavam condicionados pela época das chuvas, pelo que as campanhas decorriam entre outubro e novembro e maio e junho.

Apesar do trabalho precário, das duras condições e dos baixos salários, os operários aguardavam pelo toque da sirene para se apresentarem para a labora. Da seleção faziam parte adolescentes, homens e mulheres, que para além de engrossarem a mão de obra, no caso do trabalho feminino, eram sinónimo de um ordenado muito menor. A esta diferença entre géneros somavam-se as diferenças salariais fixadas entre Portugal e outros países europeus industrializados. Quando o Estado Novo fixou um salário diário mínimo, os operários da Companhia viram a sua remuneração melhorar, no entanto, as condições laborais continuaram degradantes. De forma a superarem as dificuldades, acumulavam, com as oito horas de atividade industrial, outra jornada de trabalho no campo.

Para Loio (citado por Mota Veiga, 2011, p. 251) “A CPFE praticou sempre uma política de salários muito baixos, trabalhando-se arduamente, como escravos, sem salários dignos, nem prémios de produtividade motivadores. Por isso, também se ressentiu fortemente dos efeitos de emigração” e da guerra colonial, o que resultou num aumento do recurso ao trabalho feminino, para laborar, no período de crescimento industrial da década de sessenta.

Os Fornos Elétricos atingiram uma grande dimensão, no ramo da indústria metalúrgica, que ultrapassou os limítrofes do concelho. Este crescimento deu origem à necessidade de equipamentos laboratorial e de instrumentação específicos, adequados aos diferentes setores operacionais de metalurgia básica, dos refratários, das diversas matérias-primas e da tecnologia em geral. De forma a garantir a qualidade dos produtos fabricados, apostaram no controlo de qualidade, que era feito num laboratório de análises químicas, através de espectrometria por Raios X, de ensaios mecânicos e teses metalográficos. Reconhecido por ser bastante especializado, o concelho de Nelas detinha a “maior concentração de emprego industrial nas indústrias metalúrgicas de base” (Mota Veiga, 2011, p. 130). Desta

forma, e dada a sua importância para a economia nacional, foi considerada “a primeira indústria eletroquímica do país e, ainda, pioneira na indústria electrometalúrgica, que assumiria dimensão internacional” (Mota Veiga, 2011, pp. 134-135).

Para além destes investimentos materiais, a Companhia desenvolveu projetos de infraestruturas sociais. Os funcionários, respetivos cônjuges e filhos dispunham de assistência médica através de uma Caixa de Previdência privativa, algo pouco frequente nesta altura. Com o objetivo de formar tecnicamente os operários e obter melhores índices de produtividade, a CPFE apostou na sua qualificação. Deste modo, em 1936, e para combater a taxa de analfabetismo, começaram a ser ministradas aulas de instrução primária à qual se juntou “um prémio de duzentos escudos aos seus trabalhadores que aprendessem a ler e a escrever” (Mota Veiga, 2011, p. 158).

Dionísio Augusto Cunha, técnico da CPFE, foi um dos responsáveis pela implementação da Escola Técnica do Dão, em Canas de Senhorim. Duarte Loio (1994) refere que ao saber da intenção do Governo em situar, entre Santa Comba Dão e Mangualde, “uma infraestrutura extraordinária, sob o ponto de vista cultural” apelou ao facto desta freguesia, do concelho de Nelas, ser o “núcleo industrial mais importante do Distrito” de Viseu, colocando a CPFE “à disposição da escola a instalação inicial [com a promessa de] colaboração de técnicos seus no ensino, atitude que é de elementar justiça assinalar e louvar” (p. 111).

Na década de 40, registaram-se exportações para a Argentina e Inglaterra (Mota Veiga, 2011). A conjuntura criada pela II Guerra Mundial levou a um aumento do consumo de carboneto. Este “produto químico inorgânico que, em presença de água, liberta acetileno” (Loio, 1994, p. 135), era usado como combustível para a iluminação de povoações e das minas e, devido às dificuldades na importação de combustíveis, era usado para suprimir a falta de petróleo, gasóleo e gasolina. Face ao aumento de consumo, os lucros revelaram-se positivos, o que serviu de incentivo para a possibilidade de construção de novos fornos para o fabrico de carboneto de cálcio e “qualquer outro produto de reconhecido interesse para a economia nacional” (Loio, 1996, p. 548).

A partir de 1944, e após autorização do Estado Português, a Companhia fez os seus primeiros testes no fabrico de ferro-silício, todavia, em plena II Guerra Mundial, os pedidos

deste produto foram razoáveis, mas a falta de consumo no território português levou a que deixasse de ser produzido, um ano depois, reiniciando esta atividade fabril em 1955 (Mota Veiga, 2011).

O surgimento da Empresa Industrial do Freixo, junto à Figueira da Foz, cujo fabrico também se dedicava ao carboneto de cálcio, fez com que a CPFE reforçasse o interesse e crescente diversificação das suas atividades industriais. Atenta às necessidades do país, a Companhia inicia a era da metalurgia com o fabrico de ferro gusa para as fundições nacionais, em três novos fornos, no ano de 1946 (Loio, 1994).

Com o passar do tempo, as necessidades de investimento eram cada vez maiores, pelo que, em 1948, e após contrair um avultado empréstimo, a CPFE investe na produção de azoto, desentranhamento por eletrólise e no desvio do ramal ferroviário (Mota Veiga, 2011). Ocupando já “uma área de 132 mil metros quadrados, dos quais 12 mil cobertos” (Mota Veiga, 2011, p. 144), inicia-se nos Fornos Elétricos, o estudo para o fabrico de ferro-manganês, inédito no país.

António Marques da Silva é outro dos nomes ligados à história da Companhia. Foi cofundador e presidente da administração da CPFE, cargo que acumulou ao mesmo tempo com a presidência da EHESE, período durante o qual foi construída a fábrica de cianamida cálcica.

Após este estudo e durante a década de cinquenta, a Companhia compra imensos terrenos limítrofes com o objetivo de aumentar as instalações, pondo em funcionamento 96 fornos para o fabrico de cianamida cálcica, um adubo recomendado para terrenos pobres em calcário. Por esta altura, no setor químico a fábrica produzia carboneto de cálcio e cianamida cálcica e, no setor metalúrgico, ferro-gusa e ligas de ferro, nomeadamente o ferro-silício (1959) e o silício-metal (Loio, 1996).

De acordo com Duarte Loio (1994),

O notável crescimento da Companhia nos últimos anos da década de 1950 e nos primeiros do decénio imediato, havia de provocar forçosamente uma reestruturação dos serviços, com a criação dos departamentos administrativo, comercial e técnico e consequente necessidade de alugar mais dois andares no edifício onde estava instalada

a Sede. Nestas circunstâncias, era inevitável a manutenção da Sede em Lisboa e o provável ‘divórcio’ entre quem trabalhava na Sede e em Canas de Senhorim. (p. 52)

Nesta fase, surgiram novos requerimentos para a instalação dos fornos número 7, 8 e 9, que se justificava pelo aumento de vendas, para o mercado externo, da metalurgia do ferro e do aço. Desta forma, estes três fornos de potência unitária de 3.500 KVA, juntaram-se aos três primitivos para produzir o carboneto de cálcio, o que conferiu à CPFE projeção internacional.

Em 1964, começaram a produzir ferro-silício, obtido a partir de quartzo e carvão vegetal e a sua qualidade levou a uma produção em larga escala para a siderurgia e mercado externo que, conjuntamente com a entrada em funcionamento dos fornos número 10, 11, 12 e 14, registou um significativo aumento do volume de vendas.

Apesar do forte crescimento, em Portugal o consumo não aumentava. As principais causas-efeito prendiam-se com a carência de energia elétrica, fruto do desenvolvimento industrial, do aumento do consumo doméstico, da escassez das chuvas, e da concorrência do gás propano usado para soldar. O surgimento de novos fornos elétricos foi sinónimo de um aumento no consumo de potência que se traduziu num crescimento exponencial da fatura energética. Nesta altura já era insuficiente a produção da Empresa Hidroelétrica da Serra da Estrela, tendo a CPFE – a sua principal cliente - encontrando solução no abastecimento direto da “Rede nacional de Transporte (CNE/CPE) na sua subestação de Vila Chã [Seia] através de linha de transporte própria” (Mota Veiga, 2011, p. 147). Segundo Mota Veiga (2011), a freguesia de Canas de Senhorim registou, durante vários anos “os maiores consumos médios *per capita* de energia” (p. 147). Este fator, somado às tarifas especiais que usufruía, fez da CPFE um “cliente perigoso” tendo a EHESE reduzido as vendas à Companhia que, de um consumo de 7,5 milhões de kwh, em 1929, disparou para 41,9 milhões kwh em duas décadas (Mota Veiga, 2011).

Na década de setenta, a CPFE fabricava carboneto de cálcio, cal, cianamida cálcica, ferro-gusa, silício-cálcio, ferro silício e silício metal e, pontualmente, silício cálcio manganésio e nitrato de silício. A fabricação destes produtos dependia, predominantemente, do mercado externo, cuja exportação passou de 43% para 87% e de “um volume de vendas próximo dos oitocentos mil contos para os quatro milhões em 1985” (Mota Veiga, 2011, p. 149).



Figura 11, Evolução da CPFE

A indústria transformadora chegou a empregar 800 trabalhadores (*figura 11*), atingiu uma área de cerca de 25 hectares e, segundo Loio (1994), era composta por “infraestruturas de tipo extrativo (...) para se autoabastecer das matérias-primas (...) [dispondo de] equipamentos instalados na região de Tapeus (Soure), no monte de Santa Luzia (Viseu) e nas pedreiras do Senhor da Ascensão (Ferreira d’Aves – Sátão)” (p. 121). O abastecimento e saída de produto fazia-se por transporte ferroviário com um movimento anual de cerca de 120 mil toneladas (Mota Veiga, 2011).

Apesar de todos os aspetos positivos, a Companhia teve sempre presente um esforço para conseguir equilibrar as suas despesas com o desenvolvimento das instalações, investimento em equipamentos produtivos, complexos e potentes e com o crescente número de trabalhadores e técnicos qualificados. Nos últimos tempos, os financiamentos contraídos para a construção do forno silício metal, a subida das taxas de juro a curto prazo e a dívida aos fornecedores, encetaram um processo de deterioração da estrutura financeira. A CPFE entrou em declínio e, apesar de todos os esforços mobilizados para contornar tal situação, “a intransigência do poder político em criar uma tarifa especial para esta atividade industrial levou ao fim da eletrometalurgia em Portugal” (Mota Veiga, 2011, p. 154).

Desta forma, a Companhia responsável pelo desenvolvimento local e regional, com uma indústria transformadora por excelência, pioneira no fabrico de carboneto de cálcio e vista como escola industrial, desaparece deixando para a História a marca do longo processo de

industrialização em Portugal que, durante quase setenta anos laborou e empregou cerca de 800 operários (década de 60). “A CPFE viria, contudo, a encerrar as suas instalações fabris, às vinte e quatro horas do dia 4 de novembro de 1986, após o corte do fornecimento de energia elétrica pela EDP” (Loio, 1994, p. 161). O seu encerramento comprometeu 600 postos de trabalho e tornou-se num acontecimento extremamente marcante a nível local.

### 2.2.2 Minas da Urgeiriça

Em Portugal, no início do século XX, são descobertos os primeiros jazigos de urânio e rádio. Entre 1907 e 1944, prospera a indústria de exploração de concentrados de rádio. Na época, os minérios em bruto eram exportados para França onde se procedia ao seu tratamento. Durante a II Guerra Mundial inicia-se a produção exclusiva de urânio (Mendes & Araújo, 2010).

A exploração minéria de urânio fazia-se nas diversas minas da Urgeiriça, Cunha Baixa, Bica, Castelejo, Quinta do Bispo e Pinhal de Soto, situadas na Região Centro. De acordo com Mendes e Araújo (2010), desta lista salienta-se a Urgeiriça, em Canas de Senhorim, por ser um dos mais importantes depósitos uraníferos da Europa. A sociedade Henry Burnay & Companhia foi a primeira a fazer o registo de



Figura 12, João Fonseca (ao centro, sentado)

pesquisas mineiras no concelho de Nelas. Corria o ano de 1913 quando, João Fonseca (figura 12), homem de poucos recursos, descobriu “uma pedra pouco vulgar [...] que exames revelaram possuir elevado teor de urânio” (Mota Veiga, 2006, p. 257). Com o objetivo de explorar o minério, formou sociedade com António da Costa Reis e Malaquias Reis, nomes que constam no registo da mina. A riqueza dos terrenos exigia um trabalho em maior escala, mas as poucas posses levaram a modesta sociedade a procurar um comprador para o seu registo. Numa fase inicial foi Manuel Cardoso Pinto que, certo do potencial da Urgeiriça, adquiriu o registo e que, mais tarde, se veio a associar à empresa Henry Burnay & Companhia (banqueiros) para iniciar a atividade de exploração de minério

e instalar as primeiras oficinas de concentrados radíferos. Inicialmente, o minério de rádio era exportado para França, onde era tratado, e para Espanha, onde servia para a produção de fertilizantes de terras (Mota Veiga, 2006). Como o urânio estava classificado como um “subproduto inútil” produziu-se, exclusivamente, rádio até 1929 (JEN, n.d.).

Nesse mesmo ano, é constituída uma empresa mineira privada com capitais britânicos e portugueses - a Companhia Portuguesa de *Radium* – CPR (cujos únicos sócios eram Charles Robert Harbord e uma tia da sua mulher). Após a concessão do Banco Burnay, inicia, em 1932, sendo diretores de mina o próprio Charles R. Harbord e Manuel Cardoso Pinto, a exploração e tratamento de rádio com forte atividade no uso terapêutico nas doenças de foro oncológico e cujas exportações se faziam em maior número para a Inglaterra (Monteiro, 1986).

Durante anos, os detritos de urânio foram dissolvidos nos líquidos residuais do tratamento químico para aproveitamento do rádio e deitados aos rios até chegar ao Oceano. Estima-se que, desta forma, se perderam mais de 500 toneladas de urânio (JEN, n.d.).

Nos últimos anos da década de trinta, a CPR passou por graves problemas financeiras que afetaram a laboração na mina. A entrada de Américo Garcia da Silva, como administrador, regularizou a situação económica da Companhia, que abandona o interesse de produção de rádio, apostando nos concentrados de óxido de urânio (Mota Veiga, 2006). Para ocupar o cargo de responsável técnico para as minas (figura 13), a CPR contrata o Eng.º Joaquim de Sousa Birne (por cada engenheiro estrangeiro era contratado um português). Segundo Albino Pais Monteiro (citado por Mota Veiga, 2006, p. 260), “O ano de 1944 marcou o fim do ciclo da atividade da mina da Urgeiriça exclusivamente dedicada à produção de rádio”.



Figura 13, Mineiros e Técnicos

A partir de 1945, com o início da era atômica, a indústria concentra-se, exclusivamente, na extração e exploração mineira de urânio. Começa, assim, a segunda fase da exploração dos jazigos radioativos conhecidos. O desenvolvimento desta prática exigiu um acordo do governo com a CPR, em meados de

1949, para atividades de “prospecção, pesquisa e reconhecimento de jazigos de urânio”, que levaram à definição de importantes reservas (Mota Veiga, 2011, p. 191). Com a instalação da Oficina de Tratamento Químico (OTQ), em 1951, foi possível “tratar 50 mil toneladas de minério por ano (...) até ao fim de 1965, cerca de 528 mil toneladas de minério, de que resultaram 1348 toneladas de óxido de urânio” (Mota Veiga, 2006, p. 261), posteriormente remodelada em 1967 (Brandão, 2002). Na Urgeiriça, a atividade era bastante intensa, com a migração, com a circulação de transportes, homens e materiais e com máquinas a laborar (Mota Veiga, 2011).

O urânio levou a um forte investimento no setor de energia nuclear, nomeadamente a instalação da Junta de Energia Nuclear (JEN) – entidade criada em 1954 - que, segundo Taveira (citado por Mendes & Araújo, 2010, p. 83), era “praticamente o único setor de alta intensidade tecnológica em que Portugal investiu no século XX”. A partir de então, foi possível ampliar o conhecimento sobre esta matéria, organizar e controlar a prospecção e exploração mineira, ao passo que se pensava na possibilidade de desenvolver um programa de energia nuclear (JEN, n.d.). Para Taveira (2005) e Castaño (2006) (citados por Mendes & Araújo, 2010, p. 83), “do ponto de vista de uma elite emergente, composta por técnicos, engenheiros, académicos e cientistas, o urânio adquire potencialidades até então limitadas à “diplomacia do urânio”.

O resultado traduziu-se num conhecimento substancial de novos jazigos e reservas uraníferas. Apesar de a exploração ser feita em diversas minas, de entre as quais se destaca a da Guarda, era na Urgeiriça que se concentrava a maior atividade. Como vimos anteriormente, a exploração mineira estava, agora, a cargo da JEN (1962), após o abandono de atividade por parte da CPR (indústria mineira privada) que, dado o excesso de oferta do minério e a escassa procura do mercado internacional de urânio, reverteu todos os seus bens ao Estado, o que resultou numa aliança para prosperar o concentrado de urânio. O apoio do Estado, com meios técnicos e científicos, e a execução do programa de prospecção sistemática em Portugal, numa área de 50 000 km<sup>2</sup>, marcaram a terceira fase da história do urânio.

A Empresa Nacional de Urânio (ENU) foi, a par da CPFE, um importante pólo de atração de mão de obra que veio desenvolver o concelho, transformando-o num dos eixos económicos mais importantes da região. A ambição de trabalhar na Urgeiriça estava envolta

em vantagens escassas para a época: emprego estável com uma jorna elevada, acesso a habitação com eletricidade e condições sanitárias e acesso a cuidados de saúde (Mendes & Araújo, 2010) (figura 14).



Figura 14, Vista aérea, Minas da Urgeiriça

À Urgeiriça chegavam centenas de pessoas, oriundas de diversas zonas do país, que acabaram por ali se fixar com a família. Para acolher o crescente número de pessoas foram construídos bairros habitacionais. Na primeira metade da década de cinquenta, o espaço circundante começa a ganhar forma com a edificação da “pequena aldeia”. Foram construídas “diversas estruturas de índole social”, como uma cantina com bens alimentares, escola primária, enfermaria, balneário, capela, parque infantil, campo de futebol e uma casa do pessoal – centro de socialização, fundado a 3 de dezembro de 1951, que desenvolvia a ocupação de tempos livres e a prática de desporto – para a comunidade que vivia neste complexo mineiro (Mota Veiga, 2006). Durante o ano, várias atividades, de carácter cultural, eram desenvolvidas na Casa do Pessoal: peças de teatro, na sua maioria da autoria de José Pessoa (escriturário da Mina), escolas de músicas, grupo de variedades, sessões de cinema semanal, jogos tradicionais, equipa de andebol (campeões distritais ao longo de 13 anos), equipa de futebol, a prova nacional do “Grande Prémio de Marcha da Urgeiriça”, cujo

título pertencia ao atleta local Carlos Albano e a Festa em Honra de Sta. Bárbara – Padroeira dos Mineiros – em dezembro (Santos, n.d.). Este espaço de convívio foi fundamental para a socialização e acabou por ser uma forma de estreitar as relações intergrupais. Apesar deste esforço, as hierarquias mantiveram-se até 1976 e, a partir de então, os trabalhadores tornam-se ativos e passam a intervir na vida da empresa, abandonando as condições sociais que se limitavam à distribuição do cabaz de natal e prendas aos mais pequenos e participação nas festas religiosas de S. Pedro e Santa Bárbara.

No final da década de sessenta, o complexo mineiro tinha uma área de cerca de 365 mil metros quadrados, melhores infraestruturas viárias e um apeadeiro ferroviário (Mota Veiga, 2006).

Para combater a elevada taxa de analfabetismo e o baixo grau de escolaridade que caracterizavam os mineiros (provenientes de outras minas e modestos trabalhadores rurais), a Companhia contratou o professor Cunha, de Canas de Senhorim, para instruir os trabalhadores depois do horário de trabalho (Mota Veiga, 2011).

No ano de 1924, Manuel Cardoso Pinto transfere-se para a Urgeiriça, depois de uma curta estadia em Nelas, e instala-se num prédio que, anos mais tarde, se transformou no Hotel da Urgeiriça (Monteiro, 1986). Como referido anteriormente, a CPR, ao adquirir os registos ao Banco Burnay (cedidos por M. Cardoso Pinto), resolveu apostar e desenvolver a componente turística, especialmente, o ramo hoteleiro, que Charles R. Harbord dirigiu e resolveu transformar numa “ilha’ britânica na serra beirã” (Santos, n.d.). Mais tarde, uniu-se a Phyllis Elinor Graham e, juntos, como sócios e gerentes, constituíram a sociedade Hotéis Internacionais, Lda., com sede na Urgeiriça, no ano de 1942 (Monteiro, 1986). Segundo Monteiro (1986) “em agosto, de 1946, o Sr. Charles R. Harbord cede a quota que possuía na ‘Companhia Portuguesa de *Radium*’ à ‘Sociedade Urgeiriça Radium Consolidates’, com sede na Nicósia, ilha de Chipre, esta representada pelo Sr. James Ransay” (p. 8).

A atividade hoteleira ganhou a sua independência quando a CPR cedeu, à sociedade, o Hotel, anexos, *chalets* e terrenos circundantes compostos por piscina, campo de ténis e de golfe (Mota Veiga, 2006). Deste modo, os hóspedes podiam usufruir destas atividades de

lazer que se prolongavam com jantares, vestidos com *smokings* e fatos de noite, em partidas de *bridge*, leitura na biblioteca *british style* ou com longos serões no bar. Alguns líderes políticos portugueses passaram por ali, com especial destaque para a visita internacional da sobrinha de Winston Churchill, recém-casada, e que escolheu a Urgeiriça para passar a lua de mel. Nos anos 60, Charles R. Harbord muda-se para Lisboa e, com ele, também os Ingleses deixaram de visitar a Urgeiriça. Por esta altura, o Hotel entra em declínio e eram visíveis as marcas do desleixe. Durante um período foi ocupado pelos retornados das ex-colónias até à chegada do diretor, nos anos oitenta (Santos, n.d.).

No início da exploração da mina, as condições eram bastante duras, sem iluminação e ventilação, para os seus trabalhadores, naturais do concelho. Com o surgimento da fábrica de carboneto, estes deixaram de querer descer à mina e passaram a preferir os trabalhos de exterior, como serralheiro, carpinteiro, eletricista ou mecânico, com medo de morrer de tuberculose. Para trabalhar no fundo da mina vieram mineiros, com experiência, oriundos das minas da Panasqueira e da Borralha.

As condições que os esperavam não lhes davam o mínimo de higiene e conforto. Eram alojados na “casa das Felícias”, mais tarde conhecida como “casa dos malteses”, onde dormiam em camas de palha e cozinhavam as suas refeições, embora, geralmente, a alimentação fosse minimamente adequada para o esforço que faziam na mina. O seu tempo livre era passado nas tabernas, entregues ao alcoolismo, forma que encontraram para combater a solidão e tormentos. Muitos sucumbiram vitimados pelo alcoolismo, pela silicose e pela tuberculose.

Durante a exploração exclusiva de rádio, mais precisamente no ano de 1945, trabalhavam na mina 106 pessoas. Cerca de dez anos depois do início da exploração e tratamento de urânio, o número subiu para quase o dobro e, durante a década de 60 e 70, trabalhavam nas Minas da Urgeiriça cerca de 400 mineiros (Mota Veiga, 2006). A extração e exploração mineira faziam-se sob rígidas condições de trabalho que, para além de serem atividades de elevado risco, dado o potencial radioativo do minério, eram pagas com salários bastante baixos. O Estado Novo considerou o custo diário de uma ementa-tipo, minimamente equilibrada, e estabeleceu um salário diário de 42 escudos para uma família operária de cinco elementos (Mota Veiga, 2011). Com a Revolução do 25 de Abril de 1974, os trabalhadores sentiram melhorias salariais.

Os que conseguiram resistir acabaram por se instalar, anos mais tarde, com a família, em casas que adquiriam em Canas de Senhorim e na vizinha terra de Carvalhal Redondo. Após a construção do Bairro Mineiro alguns conseguiram ser transferidos.

O Poço de Santa Bárbara, principal mina da Urgeiriça, atingiu 520 metros de profundidade e com 19 galerias era “uma catedral de granito com 18 pisos e centenas, ou melhor, milhares de metros de túneis, variando entre dez e os dois metros de altura” (Santos, n.d.).

Nos primeiros tempos, no interior da mina as condições eram de enorme dureza e, cada mineiro trabalhava oito horas seguidas no fundo do poço, sem roupa e calçado apropriado e sem equipamento de segurança. A partir de 1950, trajavam um fato de oleado, botas de borracha, capacete (conforme *slogan* de cartaz afixado no balneário) e a “borboleta” para receberem ultravioletas, em substituição dos raios solares” (Mota Veiga, 2011, p. 199) para sua proteção, mas, para alguns, de nada lhes serviu em situações de esmagamento ou soterração. No final da jornada de trabalho, os mineiros eram obrigados a tomar banho e tinham garantida uma toalha.

A rotina era dura. O processo era cíclico e reproduzido durante anos. Cada homem que descia à mina tinha de “furar, meter tubarias, a encher (...) nove vagonas por dia [e puxá-las], à luz do gasómetro pendurado ao lado, com aquele fumo e cheiro a carboneto” (Santos, n.d.) para o exterior carregadas do “minério amarelo”. Do desmonte ao elevador, as vagonetas eram puxadas à mão, situação que se alterou com a chegada das máquinas elétricas, nos finais dos anos cinquenta.

De 1913 a 2001, foram várias as empresas que cimentaram a importância das Minas da Urgeiriça no desenvolvimento económico e social do concelho. A exploração e tratamento de rádio e de urânio foram, de 1913 a 1931, da responsabilidade da Henry Burnay & C.<sup>a</sup>. Seguiu-se a Companhia Portuguesa de *Radium*, Lda. até 1962 que, face à depressão do mercado internacional de urânio, dá lugar à Junta de Energia Nuclear. No ano de 1977 e até 1990, as Minas da Urgeiriça são da responsabilidade da Empresa Nacional de Urânio, EP e, finalmente, da Empresa Nacional de Urânio, SA. Quando, em 1990, assume a gestão do complexo industrial da Urgeiriça, viviam-se tempos de crise devido à situação relacionada com a queda do preço do urânio no mercado internacional. Os anos que se seguiram foram de reestruturação. Após várias tentativas falhadas para diversificar as

atividades das Minas da Urgeiriça, foi decidido o início do processo de dissolução e entrada em liquidação da empresa, em março de 2001.

Ao fim de oito décadas de intensa atividade industrial e extrativa, a longevidade da atividade mineira na Urgeiriça termina, mas deixa presente o espaço e a paisagem circundante, transformados radicalmente pelas escombrelas de rejeitados, que foram ganhando volume ao ritmo da produção (Mota Veiga, 2006), ao mesmo tempo que é implementado “um enquadramento jurídico que sustenta a recuperação ambiental de áreas sujeitas à atividade mineira em Portugal” (Mendes & Araújo, 2010, p. 85). Desta forma, apesar do seu encerramento enquanto centro mineiro, a empresa manteve-se, durante uns anos, a fazer a manutenção. Em suma, com este “lugar” distinto de Canas de

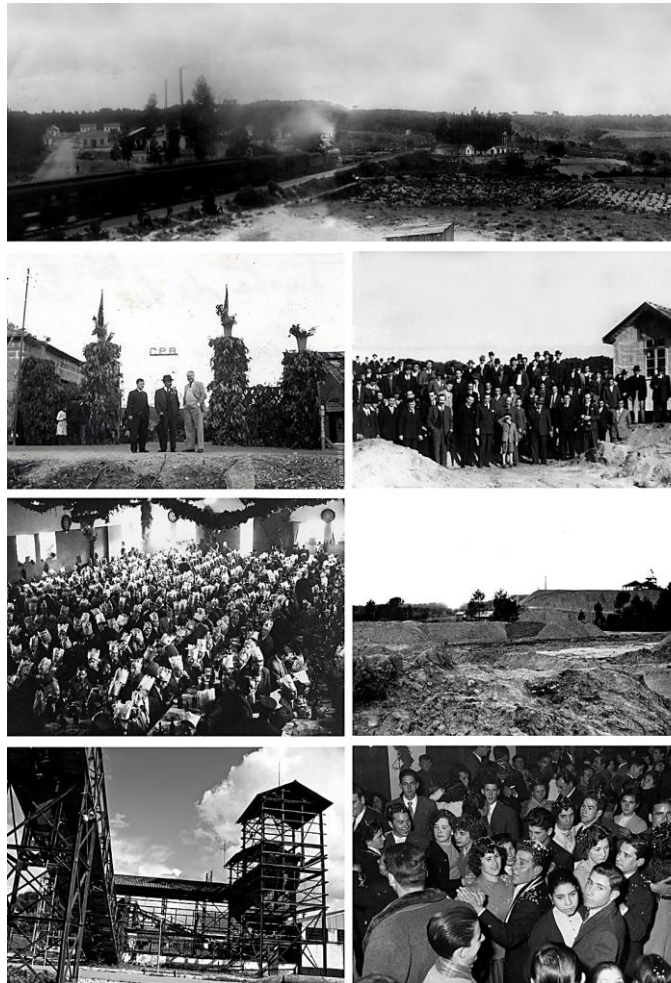


Figura 15. Crescimento da Urgeiriça

Senhorim, nasceu uma comunidade mineira, dentro da própria comunidade, no período áureo do urânio (*figura 15*). Na Urgeiriça, os bairros edificados próximos da mina confirmam “uma das realidades económicas e sociais mais marcantes do século XX” (Mota Veiga, 2011, p. 207). Quem lá vive, orgulha-se das personagens essenciais da história da terra: o urânio, os ingleses e os ex-trabalhadores que continuam a lutar por esta causa. “Hoje são elas que povoam a memória das gentes que ali vivem” (Santos, n.d.).

## **PARTE II**

### **Capítulo III – Metodologia**

“Curiosidade, criatividade, disciplina e especialmente paixão são algumas [das] exigências de um trabalho criterioso, baseado no confronto permanente entre o desejo e a realidade”.

(Goldenberg, 2002)

Neste capítulo, apresenta-se o procedimento técnico e intelectual adotado para alcançar os objetivos propostos, assim como, o esquema da metodologia de investigação deste trabalho.

### **3.1. Metodologia**

A palavra “método” é de origem grega (*méthodos*) e, na investigação, significa “conjunto de fases progressivas que conduzem a um fim” (Reis, 2010, p. 57). O seu significado original aponta para um caminho que, neste trabalho, correspondeu ao conjunto de etapas e processos seguidos para atingir conhecimento.

A investigação deste projeto apresenta uma metodologia baseada nas artes, usando as filosofias e os procedimentos próprios das metodologias artísticas, e que vai de encontro aos objetivos propostos, num processo colaborativo e dinâmico, entre a comunidade e o lugar. Neste sentido, e através de um processo criativo-metodológico, propomos desenvolver, de forma coerente, organizada e intuitiva, o presente trabalho.

Desta forma, adotamos, inicialmente, uma abordagem próxima da pesquisa qualitativa, através do procedimento de recolha de informação, uma vez que se estabeleceu a necessidade de recolher documentação fotográfica e gravar depoimentos, processos que, em si, são semelhantes aos adotados por antropólogos ou sociólogos.

A pesquisa qualitativa surgiu no campo das ciências sociais com o intuito de criticar os procedimentos científicos generalizantes e aparentemente desengajados. Deste modo, objetivou-se uma estreita aproximação do pesquisador/investigador em relação aos dados, procurando entendê-los de forma profunda e local (Reis, 2013).

A investigação qualitativa “considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito” (Reis, 2010, p. 63) e apresenta-se como “um campo interdisciplinar e transdisciplinar que atravessa as ciências físicas e humanas” (Nelson et al., citado por Aires, 2011, p. 13). Assim, durante o processo de pesquisa, a interpretação dos fenómenos e a atribuição de significados são básicas e, por ser uma pesquisa descritiva, os dados são analisados de forma indutiva (Reis, 2010). Tratando-se de uma investigação qualitativa, “não possui um conjunto fechado de metodologias próprias; os investigadores qualitativos

recorrem à narrativa, aos métodos e técnicas etnográficas, à entrevista, psicanálise, estudos culturais, observação participante, etc.” (Aires, 2011, p. 13-14). Esta pesquisa recorre a múltiplos meios de produção de dados, a fim de conseguir que os métodos aplicados resultem numa melhor observação daquilo que se pretende estudar, o que lhe confere uma 'flexibilidade' nos métodos qualitativos (Reis, 2013).

Para Denzin (citado por Aires, 2011), o processo de investigação qualitativa resume-se a uma trajetória que vai do campo ao texto e do texto ao leitor. Esta trajetória constitui um processo reflexivo e complexo. O investigador faz a pesquisa no terreno, para obter informação, orientando-se por duas persuasões básicas: persuasão científica que define e descreve a natureza da realidade social, e persuasão epistemológica que determina e orienta o modo de captar e compreender a realidade. (p. 16)

A pesquisa pretende proporcionar uma base ao artista, envolvido no ato de investigação e reflexão sobre a sua prática (Coessens, Crispin & Douglas, 2009; Borgdorff, 2012). Esta abordagem apoia-se na ligação entre sujeito e objeto, ação e reflexão, teoria e prática.

Atendendo aos objetivos da presente investigação, e apesar da abordagem inicial ter seguido métodos próximos da pesquisa qualitativa, a informação recolhida não foi tratada dentro do campo das ciências sociais, pois a informação foi recolhida com o objetivo de servir de base a um projeto específico de âmbito artístico. A opção de uma metodologia da área artística surge após uma fase de bloqueio que nos levou a um caminho que implicou o recurso a uma conjugação de procedimentos específicos das artes, como se descreve no *design* desta investigação (contextualização, observação, recolha de materiais, suportes e execução).

Nas diferentes fases deste projeto artístico pretendemos seguir um método intuitivo e mais flexível, com respostas criativas e originais em situações de imprevisto. A nossa abordagem assentou num “modelo epistemológico e ontológico ‘não clássico’ e metodologicamente anarquista”, proposto por Hannula, Suoranta, & Vadén, em *Artistic Research* (2005, p. 24).

Para Hannula et al. (2005),

A riqueza dos recursos da realidade não é organizada de acordo com bons modelos, mas requer, de acordo com Feyerabend, um ponto de partida anarquista: 'O anarquismo, embora talvez não a filosofia política mais atraente, é certamente um excelente remédio para a epistemologia e para a filosofia da ciência'. (p. 38)

O teor anárquico surge da proposta de Paul Feyerabend, na obra *Against Method* (1975), que remete para uma não submissão a uma teoria dominante, estabelecida pela linguagem da tradição dominante, preferindo a valorização de outras tradições consideradas não-científicas. Neste sentido, desenvolvemos um projeto que será construído, a par da evolução dos recursos, com o intuito de criar novos sentidos e significados, num caminho subjetivo de criação.

Atendendo às questões e aos objetivos desta pesquisa artística, ambicionamos acumular maior conhecimento considerando que o conhecimento no campo da arte se constrói através da prática e da sua contextualização teórica. Admitimos, ainda, que uma relação artística pode necessitar de experiências e conhecimentos compatíveis com outras áreas quando o objetivo é a compreensão do mundo.

A investigação apoiada nas artes tem vindo a desenvolver-se nas primeiras décadas no século XXI (Velhinho, 2012), resultado da constante mutação de tendências e orientações. As reflexões acerca das metodologias de investigação, aplicadas às áreas artísticas, são cada vez mais produtivas e revelam o potencial humano, nomeadamente, através da investigação baseada na prática artística. O caminho aponta para uma renovação no estudo das humanidades e tem estimulado muitos investigadores a enfrentar as problemáticas com arrojo e criatividade. Ao contrário dos académicos, os artistas não são balizados por uma disciplina controlada, não dependem de estatísticas oficiais, nem da opinião da maioria, pois tomam como modelo a sua intuição e imaginação. Assim, dando preferência às suas escolhas, decidem por um caminho que os académicos ainda não se atreveram a experimentar (Bauman, 2007). Estas contribuições e reflexões têm possibilitado maior conhecimento e partilha sobre esta área, nomeadamente, quanto aos processos de criação.

Deste modo, a investigação baseada nas artes é um método cada vez mais procurado e adotado por autores e pelas ciências e tem como “finalidade compreender o mundo complexo da experiência vivida do ponto de vista daqueles que a vivem” (Schwandt, 2006; Van Manen, 2003, citados por Oliveira, 2013, p. 3).

Feyerabend (1975) argumentou que o mundo era tão diverso, caótico e surpreendente que, acreditar num método com poderes ilimitados e bastante abrangente, seria uma ilusão. Atualmente, existe uma maior flexibilidade na pesquisa pelo que, não se pode qualificar enquanto melhor ou pior, certa ou errada, em detrimento de outras. Esta flexibilidade serve também para a pesquisa artística, uma vez que pode ser realizada de muitas maneiras. A questão sobre as formas e métodos de investigação deve, contudo, ser resolvida caso a caso, dependendo de cada projeto.

Segundo Hannula et al. (2005),

na pesquisa artística as questões ‘Para quem se quer escrever?’ e ‘Como se quer escrever?’ são as que deveriam influenciar todo o processo de pesquisa, uma vez que cada texto é não só o ponto de vista, mas a relação entre o texto, o trabalho e o leitor/espectador. (p. 70)

Existe uma tendência em associar a arte a uma forma de cultura popular, de prazer e de experiências terapêuticas. Encontra-se uma resposta contrária, através da pesquisa do valor artístico, que se baseia na análise de diferentes representações dos meios num estudo comparativo. A pesquisa artística considera todas as questões ligadas ao homem e à arte, isto é, os seus objetos de investigação teóricos e empíricos podem incluir *performances*, eventos, filmes, cartazes, animações, jogos de computador, entre outros. Neste vasto leque devem incluir-se, também, os dados recolhidos em exposições, nos meios de comunicação, na rua, nas memórias vividas. Estes objetos devem ser entendidos como representações e apresentações da realidade, onde as pessoas vivem e produzem as suas próprias ações. As formas de arte devem funcionar como fonte de aprendizagem, criando uma consciência contemporânea visível através de atitudes, pensamentos e ações (Hannula et al., 2005).

### 3.2. Design desta investigação

O presente projeto artístico foi organizado de forma coerente e flexível, de modo a lidar com imprevistos e a agir com intuição, à medida que se desenvolveram experiências para dar cumprimento à instalação (es)passos de memória.

#### Contextualização

A revisão bibliográfica foi crucial para pesquisar, dando preferência às palavras-chave associadas ao tema, pressupostos teóricos e movimentos artísticos contemporâneos onde assenta este projeto. Assim, estudámos o enquadramento da temática industrial na perspetiva de Bernd e Hilla Becher ligados à Nova Objetividade na Fotografia, a matéria e memória bergsoniana e o conceito de arte e instalação de Marcel Duchamp, linhas de força deste trabalho.

#### Observação

A presente investigação seguiu um conjunto de procedimentos essenciais que foram desenvolvidos e organizados com base nas situações práticas e de circunstância.

Por se tratar de um projeto artístico desenvolvido sob a temática dos lugares industriais abandonados, a necessidade de explorar o espaço, bem como a vontade de alcançar uma identidade com o lugar, levou-nos a contactar de forma direta com os complexos industriais. Observar a passagem do tempo, as marcas do abandono e vandalismo ou caminhar estes lugares



Figura 16, Antigo Posto de Transformação, Site-specific

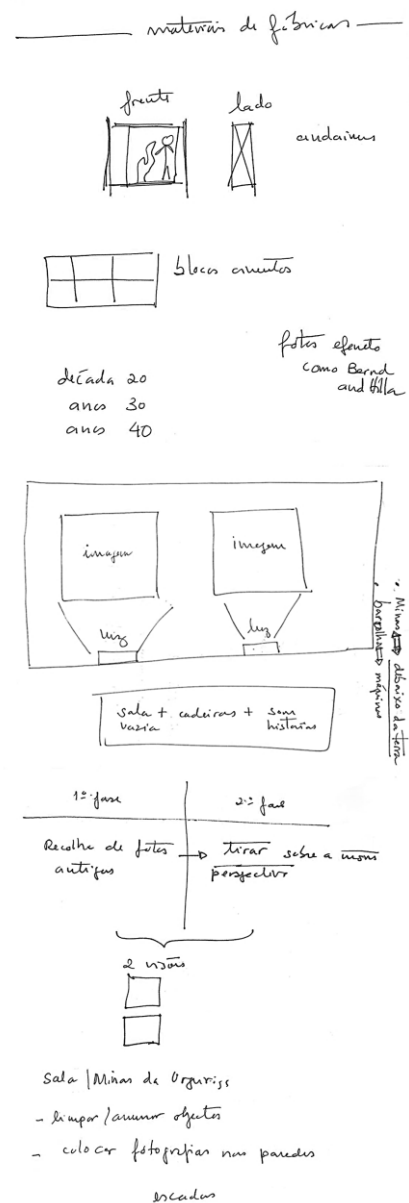


Figura 17, materiais/ideias

esquecidos, permitiu-nos escolher o *site-specific* (figura 16), deste trabalho, privilegiando o estado de construção, o meio envolvente e a história.

### Recolha de materiais

Atendendo ao contexto industrial e à criação, fomos recolhendo materiais fundamentais para a construção da instalação (figura 17).

De forma a desenhar um esquema, que nos permitisse criar pontos de contacto com os lugares devolutos industriais, identificámos pessoas que se revelaram âncoras para contactos com a comunidade. Assim, e de forma a perceber como reagiam ao tema e ao introduzir a intenção deste projeto, fomos ao seu encontro, nas suas habitações, e recolhemos as informações e fotografias que comprovavam a estética estabelecida: fotografias de arqueologia industrial e fotografias sociais, com plano de fundo ligado aos lugares identificados.

A fotografia foi o elemento central em todo o processo de recolha de informação. Seguindo por um tipo de pesquisa próxima da qualitativa, foram utilizados dois géneros de fotografias: as que resultaram da recolha com a comunidade (figura 18), através de contacto presencial e da página da rede social Facebook [www.facebook.com/pages/Projeto-esPASSOS-DE-MEMORIA](http://www.facebook.com/pages/Projeto-esPASSOS-DE-MEMORIA), e as fotografias dos elementos de arqueologia industrial que recolhemos na CPFE e nas Minas da Urgeiriça. Foram mais de 400 as fotografias recolhidas, sendo que utilizámos cerca de 300 na instalação.



Figura 18, Recolha de fotografias

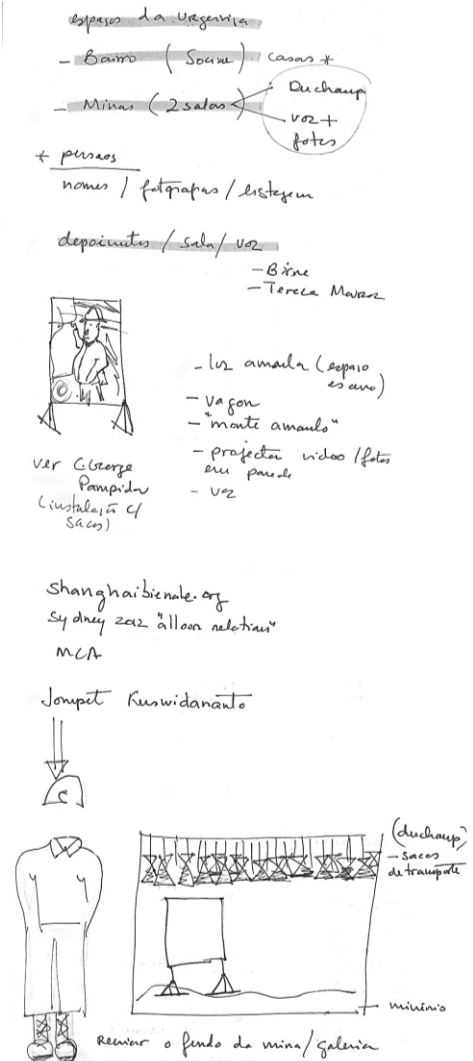


Figura 19, Soluções

Do contacto estabelecido com a comunidade, conseguimos reconhecer o foco de riqueza de estórias e, deste modo, recolhemos memórias (material identitário) relacionadas com o lugar, junto de três ex-trabalhadores da CPFE. No período de construção da instalação, reunimos os materiais industriais e naturais que nos pareceram mais relevantes, tais como, paletes de madeira, sacos de serapilheira, folhas ou terra, que metamorfoseamos ao tirá-los do seu lugar original.

### Suportes

Durante o processo de criação usamos um bloco que serviu para anotar ideias, desenhar peças e visualizar soluções (figura 19). Assente na ideia de trabalho colaborativo, outro dos suportes utilizados, e já mencionado, foi a criação de uma página na rede social Facebook [www.facebook.com/pages/Projeto-esPASSOS-DE-MEMORIA](http://www.facebook.com/pages/Projeto-esPASSOS-DE-MEMORIA) que serviu para promover a ideia do projeto, bem como para angariar fotografias que iam sendo partilhadas e comentadas (ver anexo 1).

### Execução

A demora na construção e materialização da instalação permitiu um amadurecimento entre fases. Assim, surgiram algumas ideias e soluções que permitiram melhorar o que antes não tinha sido experimentado ou pensado. Perceber como o material se incorporava no lugar permitiu um encadeamento que vai de encontro à flexibilidade das ideias iniciais (figura 20).

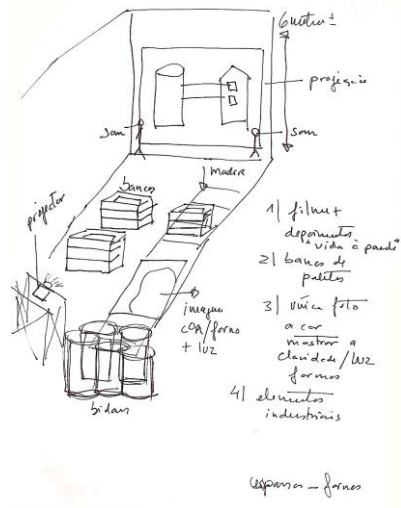
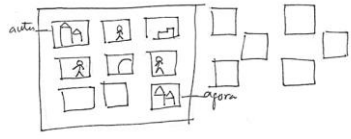
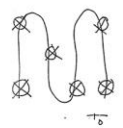
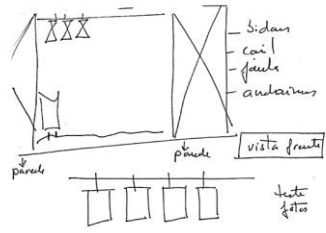
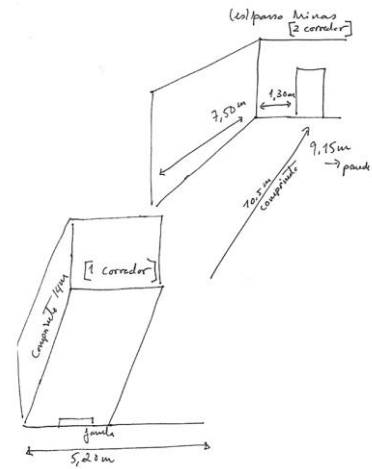


Figura 20, Ideias

## **PARTE III**

### **Capítulo IV – Criação artística**

“Deus quer, o homem sonha e a obra nasce”.

Fernando Pessoa

#### **4. Design da instalação (es)passos de memória**

A designação (es)passos de memória foi o título escolhido para a instalação artística. A freguesia de Canas de Senhorim sugere um lugar industrial, sobrecarregado de memórias, simbologia, referências, sentidos, mas cuja atividade, tão importante no passado, se encontra encerrada e deixada ao abandono. Nesta localidade e nos lugares abandonados, da CPFE e das Minas da Urgeiriça, recolhemos toda a informação para projetar a ideia de (re)conhecer e reinventar um lugar, onde propusemos a possibilidade de encontro, experiência e relação através de memórias.

O lugar onde se realizou a presente instalação foi o Antigo Posto de Transformação das Minas da Urgeiriça, construído na primeira metade do século XX. A imponência do projeto artístico (es)passos de memória resulta da montagem que subsumiu duas salas do rés do chão do edifício, numa única intervenção. A passagem entre uma sala e outra fez-se pelo exterior, para que os visitantes pudessem perceber o estado de abandono do edifício, bem como a dimensão da estrutura que foi bastante importante na atividade mineira. Desta forma, pretendeu-se, também, que durante o percurso exterior, o visitante percebe-se a distância física entre estes dois pólos, que se tocavam pela proximidade da localização geográfica e pelas famílias que se cruzavam em ambas as atividades.

A palavra (es)passos remete-nos para a palavra espaço, ou seja, dá-nos a noção de lugar, tempo. Um espaço que conhecemos de passagem e cujas estruturas associamos a atividade desativadas e/ou esquecidas, através da memória. Porém, a palavra “passos” remete-nos para um espaço percorrido, uma passagem, um avanço. Pelo título percebe-se, também, que o conceito da instalação se baseia na ideia da memória.

O que procuramos evidenciar foi uma reflexão geral sobre as memórias destes lugares industriais devolutos, que contrariam a sua importância num passado não muito longínquo, e chamar a atenção para o desaproveitamento destas estruturas.

A instalação (es)passos de memória é fruto de um trabalho de colaboração efetuado com a população do concelho de Nelas, nomeadamente, a comunidade de Canas de Senhorim e algumas unidades fabris (ver anexos 2 e 3).

## O (es)passos de memória: Minas da Urgeiriça

### **Antessala: “Jaula” (figura 21)**

Esta divisão tinha três portas. Uma exterior, uma de “descida” à mina e outra de “subida”. Numa das paredes foi colocada uma tela com o perfil longitudinal das Minas da Urgeiriça. Esta imagem serviu de localização e tornou-se importante para que os visitantes compreendessem o que se passava no subsolo. Para a maioria funcionou como surpresa. Perto da porta de “descida” estavam três caixas de madeira, encontradas neste lugar. A mais pequena servia de arrumação para as lanternas. No espaço estavam representados alguns objetos ligados às minas. O telefone e a escada simbolizavam o meio de contacto em caso de necessidade: o telefone estabelecia contacto com as galerias e as escadas eram usadas em caso de avaria da jaula.



Figura 21, Jaula

Na “jaula”, elevador que servia para descer e subir na profundidade, fez-se o convite para descer a uma galeria. Quando a porta se abria a sensação de imersão era imediata. A sensação de profundidade, de estar noutra espaço era conferida pela estrutura de madeira que limitava o corpo, na altura, e pela escuridão que contrastava com a luz proveniente da entrada da “jaula”. Ao encerrar de portas, ao mesmo tempo que os visitantes estranhavam o lugar, recorriam às lanternas como fonte de iluminação e apoio.

### **Mina (galeria)**

Neste espaço com cerca de 40 metros quadrados e um pé direito de 4 metros, as



Figura 22, Sala/Minas

paredes brancas encontravam-se em estado de degradação (figura 22). Para recriar o ambiente escuro de uma galeria, foi colocado um plano escuro, em duas alturas, que cobriu todo o espaço da galeria. Desta forma, eliminamos, também, a luz e o calor provenientes das quatro janelas do exterior e o espaço tornou-se frio.

Como a sala era ampla, houve necessidade de construir, com extensores de ferro, uma parede. Desta maneira, conseguimos transformar o espaço num corredor, em forma de “U”, que indicava o percurso da visita (figura 23).

No teto foram pendurados 100 sacos de serapilheira, com cordão de sisal, cheios de folhas secas e de papéis, que metaforicamente representavam a altura da mina, a quantidade de terra que era extraída e levada para o exterior, as amostras do minério que eram enviadas para Espanha, França e Inglaterra, bem como a serapilheira a lembrar as primeiras fardas dos mineiros. Para a instalação foram usados antigos sacos de serapilheira. Esta decisão permitiu envolver a comunidade que se mobilizou para reunir o maior número de sacos possível.

A iluminação da galeria era bastante reduzida. No total existiam 6 lâmpadas de 15w de potência, espalhados por toda a área, colocadas a 1,70 m de altura. Duas delas foram instaladas em aberturas que lembravam as chaminés entre os pisos. Com a identificação destas chaminés, foi possível imaginar que estávamos entre pisos subterrâneos. As lanternas foram a outra fonte de iluminação durante



Figura 23, Construção da instalação, Minas

o percurso. A escassez de iluminação conferiu o ambiente escuro, bem como obrigou os visitantes a uma aproximação das fotografias causando neles comoção, saudade, angústia e reconhecimento.

O áudio vinha de lugares altos espalhados pelo corredor. No momento em que o visitante entra no local, percebe o som das gotas de água e dos martelos pneumáticos. As gotas, para além da sensação de humidade e dos corpos molhados, lembravam a água que é um elemento presente nestes ambientes. Ao som dos martelos pneumáticos, as pessoas reagiam com estranheza e confusão, inicialmente, acabando por associar o som à atividade que ali se desenvolvia. A maioria sentia-se envolvida e com curiosidade começava a penetrar no espaço. O *software* utilizado para edição de som foi o *Audacity*.

Todo o chão desta instalação estava coberto por *tuvan*, gravilha de vários diâmetros misturada com pó (*figura 24*). Este material estava espalhado grosseiramente pelo chão, o que dificultava o caminhar, lembrando a terra e a pedra, principais elementos desta mina. Como a gravilha era molhada, todos os dias, o odor tornava-se mais intenso.

As estruturas de madeira onde estavam expostas os nichos (tipologias) remetem-nos para as “costelas” que existiam nas galerias da mina, que sustentavam a terra. Outra opção nesta instalação prende-se com a utilização de antigas paletes que foram utilizadas durante a atividade industrial, em Canas de

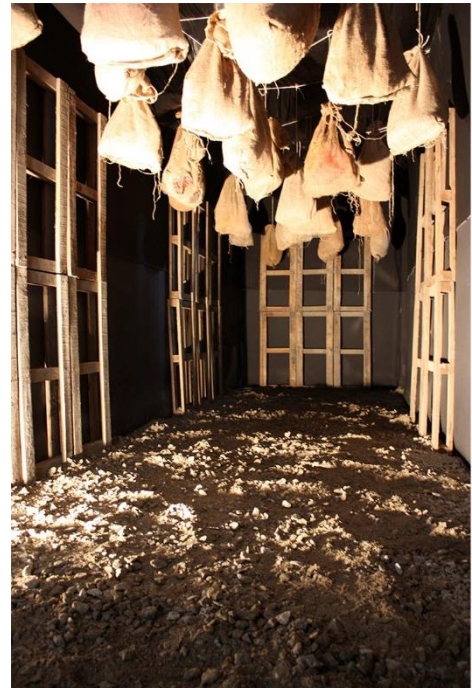


Figura 24, Instalação

Senhorim. Esteticamente eram um material grosseiro e sujo pela passagem do tempo (figura 24).

Todas as fotografias expostas nesta instalação resultaram de uma recolha feita junto da comunidade. Todas estavam impressas em pequenos formatos, pelo que tiveram de ser restauradas e tratadas com ajustes de cor a preto-e-branco. Para a edição e tratamento de imagens utilizamos o *Adobe Photoshop CS 6*. Os nove nichos foram expostos (figura 25), uns ao lado dos outros, em grupos de 9 (3x3x3) e em forma de grelha. Cada fotografia media 28x42 cm. Em cada nicho, existiam cinco fotografias referentes à arqueologia industrial e quatro relativas ao social. Cada nicho começava e acabava com uma fotografia, na mesma perspetiva.

A primeira fotografia mostrava o passado e a última, o seu estado atual. Desta forma, a leitura podia ser feita da primeira para a última fotografia ou vice-versa, limitando a interpretação daquele nicho a histórias que tinham o mesmo começo e final. A apresentação de conjuntos tipológicos pretendeu ser um aspeto integrante de interpretação (ver anexo 4).

Deste modo, foram apresentadas de forma simples para permitir ao visitante observar as diferenças e as semelhanças. Para complementar as histórias/memórias conseguidas através dos nichos centrais, existia um conjunto de fotografias com a evolução do complexo industrial mineiro e duas fotografias 85x60 cm das quais, aparece um grupo de pessoas onde se destaca o senhor que encontrou a pedra de urânio e, ao meio do corredor, a única fotografia conseguida de um mineiro vivo, a 520 metros de profundidade.



Figura 25, Exemplos de nichos da instalação

Alguns objetos utilizados pelos mineiros estavam dispersos pela galeria (figura 26). Dois capacetes, um de alumínio e outro modelo mais recente de cartão prensado. A diferença entre ambos estava no conforto e na funcionalidade, uma vez que o capacete de cartão já tinha a aplicação para uma lanterna. O gasómetro era o utensílio de iluminação dos mineiros que, também, lhes servia de referência para a escassez de oxigénio, o que ajudou em muitas situações de perigo. Este objeto funcionava a água e a carboneto, material produzido nos Fornos Eléctricos. O fato de oleado e os botins representavam a evolução dos materiais ajustados às necessidades dos mineiros, proporcionando-lhes melhores condições de trabalho.

Na galeria encontravam-se ainda, dois telefones usados para contacto com o exterior, e duas pás. Uma vagona (figura 27), objeto mais emblemático de uma mina, estava colocado, sobre carris, a meio do percurso. O contacto com o material e com a sua imponência foi esclarecedor do trabalho árduo que os mineiros da Urgeiriça desenvolveram durante a primeira fase de exploração. Tubos e madeiras espalhados, desordenadamente, conferiam a confusão típica deste ambiente. A escada, colocada junto da chaminé, lembrava o meio de saída em caso de avaria da jaula.

### **Antessala “jaula”**

No regresso à “superfície”, o público tinha a sensação de emersão causada pelo impacto da intensa iluminação e pelo regresso à jaula com o seu aspeto vazio e alvo.



Figura 27, Pormenores



Figura 26, Vagona

## O (es)passos de memória: CPFE – Companhia Portuguesa de Fornos Elétricos

Na sala 2 encontrava-se um espaço reservado à Companhia Portuguesa de Fornos Elétricos. A proposta da instalação CPFE foi um vídeo-instalação com recurso a imagem, a preto e branco, som e componente elétrica, num contexto inteiramente industrial. Para construir o discurso da obra, foi necessário pensar no conjunto de linguagens na sua totalidade, ou seja, no espaço da sala, na fotografia aplicada no chão, no espaço sonoro e na parede que serviu de projeção.

A sala, com cerca de 40 metros quadrados e um pé direito de 8 metros, apresentava marcas de vandalismo. As paredes estavam grosseiramente grafitadas, os portões ferrugentos estavam escancarados, as placas do chão estavam retiradas do seu lugar e outras partidas e restavam alguns objetos, dos demais roubados, que identificavam a antiga atividade (*figura 28*).

Na decoração do espaço estavam representados um andaime, paletes e bidons, objetos ligados ao universo industrial. A estrutura de bidons surge como elemento industrial e ferro; o andaime como suporte do computador e retroprojektor; as paletes tinham um duplo sentido: lembravam o elemento industrial que se destinava ao transporte de mercadorias e que permitia o manuseamento e arrumação dos materiais e faziam o convite para sentar e assistir, enquanto bancos; as placas de madeira para retificar o chão.

Ao nível do chão surgiu a única fotografia a cores de toda a instalação (*figura 29*), preparada para que as pessoas pudessem circular ao seu



Figura 28, Sala/Fornos Elétricos



Figura 29, Pormenor fotografia "Sangria de um Forno"

redor. O painel de 163x110 cm, apresentava cores alegres, vibrantes e fortes, traduzindo o calor, a sangria, a claridade sempre presente nesta indústria. Foi colocada uma lâmpada, debaixo do painel, que servia para iluminação e para acentuar estas cores quentes. O painel colocado no chão suscitava a curiosidade das pessoas que começavam a penetrar no espaço, enquanto eram envolvidos pelas histórias que estavam a ser contadas.

A instalação contou com um áudio de três depoimentos, de antigos trabalhadores da CPFE, que trabalharam em diferentes setores. Através de entrevistas onde falavam das suas memórias, foi possível, a partir de recortes e pausas, construir uma montagem sonora. Em cada depoimento, o ex-trabalhador conta a sua história. O áudio foi montado através de fragmentos dessas histórias, pequenos intervalos, recortados em trechos de falas separados por segundos de silêncio, pausas. Para intercalar as memórias dos ex-trabalhadores, tocava uma sirene industrial que remetia para o som que era ouvido nos limítrofes do complexo industrial, sempre à mesma hora. O *software* utilizado para edição de som foi o *Audacity*.

No momento em que o visitante entrava na sala, desprovida de elementos que causassem distração, era confrontado com a projeção do filme numa das paredes da sala. A dimensão desmesurada da projeção ocupava a parede, quase na sua totalidade, e tinha a intenção de provocar a sensação de profundidade, como que a abertura da cortina onde a cena começa, onde as paredes ganham vida. Uma vez dentro da sala, o visitante ouvia os depoimentos, enquanto se apoiava nas fotografias que iam ilustrando o que estava a ser contado ou vice-versa (figura 30).



Figura 30, Instalação com projeção e pormenores

O vídeo “CPFE” resultou de uma recolha de fotografias privadas antigas e de uma recente reportagem feita nas instalações industriais. O filme a preto-e-branco tinha a duração de 35 minutos e era dividido em dois momentos: “1917-1986”, onde se mostrava a evolução do complexo e a atividade laboral e “2014”, onde era apresentada a completa descaracterização e abandono das instalações devolutas. Para a edição e tratamento de imagens utilizamos o *Adobe Photoshop CS 6* (ver anexo 5).

A iluminação desta instalação dividia-se em dois períodos. Durante o dia a sala era iluminada naturalmente. Ao anoitecer, a iluminação predominante era da própria projeção e do painel do forno que tornava este ambiente mais intimista e envolvente (*figura 31*).



*Figura 31, Abertura ao público*

#### **4.1. Resultados da instalação (es)passos de memória**

A instalação (es)passos de memória esteve patente no Antigo Posto de Transformação das Minas da Urgeiriça, nos dias 11, 12 e 13 de abril, das 14 às 22 horas (ver anexo 6). Desde o momento em que se abriram as portas do edifício, podemos perceber como este projeto foi abraçado pela comunidade que estava ansiosa por perceber a forma como iria ser tratado um assunto que faz parte da sua identidade (*figura 31*). De facto, o número de visitantes foi bastante elevado, mas o mais importante foi perceber que ninguém ficou indiferente à temática. O leque de visitantes foi heterogéneo, isto é, contamos com várias gerações que, de uma forma ou de outra, se viram espelhadas no ambiente das Minas ou dos Fornos Elétricos (ver anexo 7).

A visita dos antigos trabalhadores foi sempre um momento alto, bem como a dos seus familiares. O sentimento foi comum: nostalgia, comoção, gratidão. Houve quem passasse ali largas horas. Houve quem repetisse visitas nos três dias. Uns arrastaram os outros, num

corrupio, para reviver o que por aquelas terras se tinha passado. Quem conhecia fazia questão de esperar pela oportunidade de contar as suas memórias. O reconhecimento do seu entusiasmo espelhava-se nas suas expressões. Para aqueles que só tinham lembrança do espaço e do nome, encontraram, ali, a personificação de algo que lhes era vago, mas, que agora, será imagem quando se lembrarem destes dois pólos industriais. Fechados há cerca de trinta anos, estes lugares foram uma descoberta para as gerações mais novas. A possibilidade de descerem a uma mina despertou imaginações e vontade de explorar, ao mesmo tempo que permitiu conhecer mais sobre o tempo em que ainda não eram nascidos. A instalação contou, também, com visitantes oriundos de outros concelhos, que se mostraram contextualizados e sensíveis a casos similares nas suas zonas de residência.

Para divulgar o projeto (es)passos de memória foram enviados *press releases* (ver anexo 8) à comunicação social. Desta forma, alguns jornais da imprensa escrita e *online* divulgaram a notícia ou fizeram entrevista (ver anexo 9). Outro dos meios escolhidos, foi a distribuição de cartazes, incidindo a maior parte no concelho. A página de Facebook [www.facebook.com/pages/Projeto-esPASSOS-DE-MEMORIA](http://www.facebook.com/pages/Projeto-esPASSOS-DE-MEMORIA) foi, sem dúvida, o meio mais eficaz pela capacidade de alcançar o público e conta com 342 gostos. Esta plataforma permitiu receber dados estatísticos sobre a informação partilhada. Tomando como exemplo o cartaz, podemos perceber que, através da partilha feita pelos amigos do projeto, o mesmo foi visto 2088 vezes.

Tomando a memória como uma das palavras-chave deste projeto, promovemos, no último dia de visita, uma “tertúlia”, com o propósito de reunir curiosos para partilha de histórias, de memórias ainda vivas e que tendem a desaparecer (*figura 32*). Num contexto



Figura 32, Tertúlia

bastante familiar, reuniram-se dezenas de pessoas, que saíram mais ricas, depois deste encontro. A aceitação foi positiva e ficou a intenção de outros encontros (ver anexo 10).

Nos dias posteriores, e integrado na comemoração do Dia Internacional dos Monumentos e Sítios 2014 – Igespar –, subordinado ao tema dos Lugares de Memória, recebemos a visita dos alunos das Atividades de Enriquecimento Curricular (*figura 33*) e dos alunos do 8º e 9º anos, do Agrupamento de Escolas de Nelas (ver anexo 11).



*Figura 33, Visita das escolas*

## 5. Reflexão

Assente no contexto da intervenção social, este projeto pretendeu equacionar e dar um novo sentido à marca humana, valorizando o seu papel enquanto fator de desenvolvimento e selo identitário de uma comunidade, com notório respeito pela envolvente, preenchendo um vazio de um lugar carregado de memória. Desta forma, pretendemos mostrar o modo como os lugares devolutos industriais podem perdurar na memória de uma sociedade. Este foi o fio condutor de todo o processo de pesquisa e de criação artística. Compreender o conceito de memória foi essencial e levou-nos a refletir sobre a sua importância na nossa vida, na nossa atuação enquanto membro de uma comunidade. Assim, consideramos fundamental:

**Sensibilizar (no sentido de preservar/recuperar) a população para os lugares devolutos/abandonados industriais**

Com o passar dos anos, o número de portas fechadas tem aumentado. Esta realidade afeta, não só os pequenos, como os grandes proprietários desses mesmos espaços. As dificuldades em garantir uma atividade levam ao encerramento com consequências diretas

nas pessoas. Tal como os espaços que identificamos, também estes carregam uma história e fazem parte da memória de alguém que diretamente ali contactou.

A recuperação dos espaços abandonados deve ir além da sua vertente física, pois pode permitir recriar relações sociais, dotá-los de vida, gerar riqueza e dinamismo, embelezar a paisagem.

A sensibilização pode ser promovida através de diferentes meios. Salientamos os documentários e reportagens fotográficas, em torno do tema, que têm servido de cenário e de inspiração para fotógrafos que tentam, através da fotografia, conservar os traços e objetos perdidos em espaços abandonados e condenados à ruína. Estas têm sido formas de explorar a temática que alertam a população para o património abandonado. Com estas chamadas de atenção, pode abrandar-se a destruição destes espaços, que se descaracterizam em poucos anos.

Os artistas contemporâneos procuram criar uma ligação afetiva com os espaços abandonados que foram esquecidos na afirmação de novos espaços. As suas manifestações artísticas promovem o conceito de reaproveitamento do lugar, como meio de salvaguarda da identidade e valorização do património construído. Sensibilizar e colaborar na preservação do edificado promove a participação dos cidadãos, como também pode ajudar na redução das assimetrias sociais.

É imperativo que a comunidade contacte com a realidade que adiam conhecer. Esta falta de contacto prende-se com o hábito causado pela dimensão espacial que se habituaram a ver. “Os excessos do quotidiano tendem a provocar uma espécie de cegueira social” (Moreira & Costa, n.d., p. 2). Lembrando a epígrafe de José Saramago, no Ensaio Sobre a Cegueira: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. Com esta afirmação, percebemos que não basta ver depois de olhar (segundo a visão grega), é essencial aguçar ainda mais a visão e reparar, ou seja, consertar, corrigir, restaurar as consequências do abandono. Desse contacto deverá nascer uma relação próxima que não deixará o público indiferente.

A instalação artística (es)passos de memória seguiu uma linguagem típica das intervenções, como instrumento crítico para elaboração de valores e identidades da comunidade. Convocar o público até ao *site-specific* proporcionou o acesso direto com a realidade e promoveu o corpo-a-corpo da instalação com os visitantes.

Tendo em conta que as nossas memórias são armazenadas de diferentes modos, através dos nossos sentidos, resolvemos proporcionar experiências a partir de um estímulo e gerar reações junto dos visitantes. Tal como lembra Damazio (citado por Moreira & Costa, n.d., p. 3), “Esta experiência inclui a perceção e identificação do produto, as associações e lembranças que ele ativa, os sentimentos e as emoções que ele evoca e os julgamentos que ele aciona”.



*Figura 34, Fábrica ASA, Guimarães*

O estímulo foi proporcionado pela abertura de portas que convidavam a uma viagem ao passado. O apelo ao lado emocional despoletou sentimentos, despertou memórias, sensibilizou. Esta chamada de atenção fez-se numa ponte entre o passado, lembrando as atividades industriais, o presente, com a ocupação do espaço, e o futuro, que volta a fechar as portas ou espera por um novo projeto para ser reativado. O acervo destas memórias contribuiu para que cada indivíduo preservasse informações, lembrando que “somos aquilo que recordamos” (Izquierdo, citado por Moreira & Costa, n.d., p. 2).

### **Reaproveitar os espaços**

Nas visitas que fizemos aos complexos industriais devolutos, deparamo-nos com edifícios emblemáticos da arquitetura industrial portuguesa, construídos no período da Revolução Industrial e capazes de vingar nos tempos atuais, com uma envoltória radiosa, escondida pela altura da vegetação selvagem, que entretanto cresceu. Acreditamos que neste período de prosperidade industrial, a preocupação com a estética desses edifícios era pensada como uma construção singular, capaz de responder às necessidades da sua atividade. Pelo contrário, as construções industriais modernas apresentam linhas muito direitas e a sua forma lembra caixas.

Estabelecemos esta comparação, pois entendemos que, quando existe a possibilidade de implementar uma nova unidade fabril, o investimento é pensado para uma construção de raiz, excluindo o reaproveitamento de espaços industriais desativados, que na maioria das situações implica um pesado investimento pelo seu estado avançado de degradação.

Porém, estas situações não são regra. Lembramos o edifício da antiga fábrica de lençóis ASA (*figura 34*), em Guimarães, que renasceu e funciona como condomínio empresarial, com um conceito de Plataforma Criativa, onde se privilegia a troca e a fusão de ideias e experiências para reinventar o passado.

A conveniência destes espaços serem novamente aproveitados prende-se com a série de razões. A mais evidente é acabar com a marginalização e o abandono que acarreta práticas de vandalismo. Uma vez que existem estruturas, estas devem ser ocupadas com atividades que podem gerar mais movimento, produção, dinâmica, vida, isto é, promover a economia local e o desenvolvimento cultural. Se, de cada vez que nasce um projeto houver a necessidade de construir um espaço novo, acabamos por ficar sem espaços verdes.

A necessidade de despertar consciências para a preservação deste património foi um dos objetivos do nosso projeto. Apesar de acharmos que a intervenção nestes espaços deveria partir dos poderes locais, pelas questões burocráticas que envolvem estes edifícios, cabe também à sociedade refletir e agir ao encontro de solução, bem como insurgir-se pelo reaproveitamento do espaço, do lugar do qual guarda memórias.

A Fábrica da Rua da Alegria – Porto (*figura 35*), referência no desenvolvimento artístico de jovens criadores, é outro exemplo de espaço devoluto eleito para a instalação de novos projetos. Nesta antiga fábrica de meias residem dezoito estruturas ligadas ao teatro, circo, fotografia, música, artes plásticas, entre outras.



*Figura 35, Fábrica da Rua da Alegria - Porto*

Os exemplos apresentados foram soluções que permitiram um desenvolvimento e uma concentração de cariz empresarial e social e provam que estes espaços podem ser aproveitados.

Um antigo edifício da unidade fabril de tecidos serviu de lugar para a instalação da Fábrica de Alternativas – Algés (*figura 36*), um projeto de uma organização independente de cidadãos, e cuja iniciativa foi promovida pela Assembleia Popular de Algés, que pretende despertar consciências e ensinar modos alternativos de viver em comunidade.



*Figura 36, Fábrica de Alternativas – Algés*

As manifestações artísticas são um bom exemplo de intervenção. A intervenção num espaço, com características e configurações específicas, tem servido de tema para várias manifestações artísticas, com o intuito de acrescentar novas funções, alterar e promover a apropriação da população desse mesmo espaço. Essa aproximação com a vida quotidiana tem desbravado caminhos e conquistado novas frentes de atuação. Os trabalhos de arte realizados fora dos lugares tradicionalmente consagrados tornaram-se mais acessíveis ao público. Desta forma, têm surgido diversas pesquisas, propostas e experiências artísticas em diferentes linguagens embora num contexto sociopolítico. A necessidade de identificar um espaço que reunisse as condições para a instalação (es)passos abandonados, fez-nos perceber a dimensão da problemática do abandono.

Os três edifícios que selecionamos apresentavam características distintas. O complexo industrial da CPFE está, atualmente, na posse de uma instituição bancária. Além disso, os edifícios não reuniam as condições consideradas fundamentais para garantir a segurança do projeto (es)passos de memória, na medida em que não são totalmente providos de portas ou janelas e se encontram num sítio consideravelmente isolado. Estes fatores vieram a condicionar o reaproveitamento do espaço para este projeto em concreto. Paralelo aos Fornos Elétricos, encontramos um espaço industrial, ADP, anteriormente CUF, composto por pequenos edifícios, que nos últimos anos serviu para a produção de adubos químicos e de entreposto. Por ser um complexo de excelência, com condições que nos encorajam a sonhar, decidimos que seria uma boa opção para este projeto. As instalações apresentam diferentes estados de degradação, a “limpeza” do espaço prova as situações de furto de que foi alvo, porém conseguimos identificar um pavilhão capaz para a instalação. A dificuldade foi-nos dada pela atual proprietária. Ao chamarmos a atenção para o espaço que, embora faça parte do património da ADP, está esquecido e em venda há mais de uma

década, a resposta de ocupação temporária para um projeto de intervenção social foi negada à partida (*figura 37*). Não desistimos de imediato, mas a empresa mostrou-se inflexível. As condições de segurança que alegaram eram, também, uma das nossas preocupações. Desta forma, percebemos que, mesmo com a notoriedade que o edifício ia

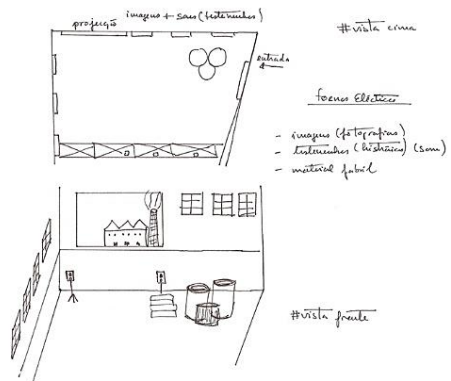
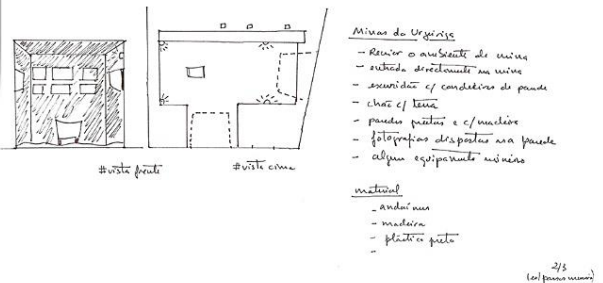
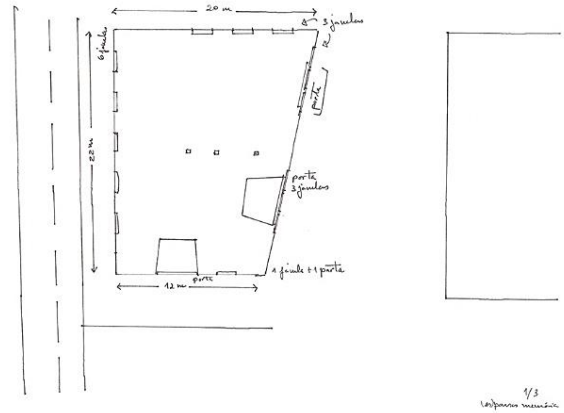


Figura 37, Espaço e esquemas da instalação (es)passos de memória para o espaço ADP

ter, ao mostrar o potencial do espaço com a construção de novas ideias, a empresa preferiu prosseguir pelo mesmo caminho do abandono e esquecimento do espaço. Atrevemo-nos dizer que, quando surgir um interessado, toda a estética de uma construção representativa da arquitetura industrial portuguesa será derrubada.

O antigo posto de transformação das Minas da Urgeiriça, fechado desde a desativação da indústria mineira, está localizado no antigo bairro dos engenheiros, numa rua pouco movimentada. Longe dos olhares da maioria da população, encontrava-se esquecido por todos, com exceção dos moradores locais. Embora o complexo esteja a ser recuperado, o antigo posto de transformação não será ser alvo de intervenção. A sua arquitetura, do início do século XX, o estado interior de degradação e a paisagem singular para a Serra da Estrela, foram fatores essenciais para a escolha do edifício. O contacto com a EDM, proprietária, foi bastante favorável. A aceitação da cedência exigia apenas que se cumprisse algumas questões de segurança.

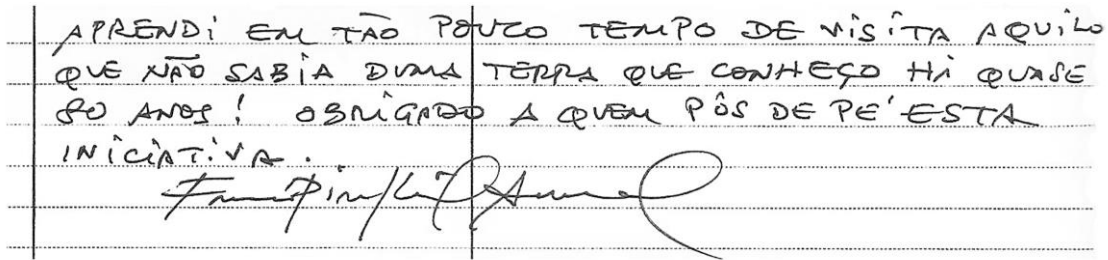
Desde o momento da autorização até à abertura da instalação passaram dois meses de trabalho intenso. A primeira etapa garantiu o encerramento, limpeza e manutenção do edifício (*figura 38*). A segunda foi dedicada à construção da mina e à composição de



*Figura 38, Arranjos exteriores*

elementos. A terceira fase, por sua vez, foi destinada aos fornos elétricos. Durante este período lidámos também com contratemplos. Estes estiveram relacionados com as intempéries que se viveram, com a dificuldade em reunir todos os materiais necessários para a criação artística e, o que nos causou maior preocupação, com a tardia ligação da eletricidade, que só foi efetuada no dia da apresentação do projeto ao público. De maior relevância neste trabalho foi a colaboração das entidades locais, nomeadamente da GNR e da Junta de Freguesia, bem como das empresas e comunidade de todo o concelho de Nelas (ver anexo 12).

No momento em que encerramos a instalação restou-nos a consciência de que tínhamos feito o reaproveitamento de um espaço devoluto. Conseguimos dar vida, a todos os níveis, a um lugar considerado “irressuscitável”. De agora em diante, como será? (figura 39).



APRENDI EM TÃO POUCO TEMPO DE VISITA AQUILO  
QUE NÃO SABIA DUMA TERRA QUE CONHEÇO HÁ QUASE  
80 ANOS! OBRIGADO A QUEM PÔS DE PÉ ESTA  
INICIATIVA.  
Francisco Keil do Amaral

Figura 39, Mensagem do livro de sala, Francisco Keil do Amaral, Arquiteto

### **Reconstruir fragmentos de histórias desse lugar e garantir a sua memória e a sua ligação ao homem**

A memória é a vida (...) carregada por grupos vivos (...) está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. (Nora, citado por Antonacci, 1993, p. 9)

A temática da memória tem servido de inspiração para trabalhos artísticos e o nosso não foi exceção. A reconstrução da memória fez-nos recorrer a várias fontes. Desse conjunto, das quais fazem parte pessoas ligadas aos Fornos Elétricos e às Minas da Urgeiriça, ressurgem fragmentos, como elementos que enformam um corpo que importa reconstruir, salvaguardar e revalorizar. Das malhas do tempo pretendeu-se recuperar fragmentos que à história do homem dizem respeito. Partes, como elementos de um todo que se querem fazer lembrar. A nossa forma de escrever as memórias aconteceu com o visitar de um ambiente que pertenceu ao passado por meio de alguns dos seus vestígios fragmentários.

A curiosidade pelos lugares, onde a memória permanece esquecida, está ligada a um momento da nossa história. Este ensejo permitiu o cumprimento dos nossos objetivos, através do recurso à arte que se revelou importante num momento de articulação da

consciência entre o passado e a memória. A garantia da nossa memória deve ser uma preocupação presente. A conjuntura atual permite que não se criem raízes no território, que andemos de malas feitas numa constante mudança de lugar, com forte bagagem de memória. Memórias que nos lembram a infância, que nos avivam os sentidos, lembrança da família que deixamos ou que já partiu, memórias da aldeia e das férias de verão e recorreremos a ela constantemente. Fazemos uma ponte entre o passado e o presente numa viagem em que somos condutores e, ao mesmo tempo, conduzidos a recordar. Foi esse objetivo que julgamos ter visto concretizado. Mais, a par de recordar, demos a conhecer.

## 6. Considerações finais

Este projeto artístico teve como temática central a memória. A partir deste conceito, direcionado para a problemática do abandono de espaços industriais, assumiu-se o objetivo de fazer perdurar a memória, bem como tornar consciente a necessidade de preservar os registos, sinais e objetos de uma comunidade. Esta investigação reforçou a percepção da importância de conservar estes fragmentos que são parte integrante da construção da nossa identidade.

Na revisão de literatura foram feitas reflexões sobre o conceito de memória, identidade e imagem, com o propósito de criar organização, unidade e sentido histórico. A respeito desta temática apresentaram-se perspectivas de diversos autores que trataram e contribuíram para a salvaguarda da memória. Na sequência da Revolução Industrial, a máquina, as técnicas de produção e o advento da fotografia exigiram uma evolução artística. Até então, o observador tinha uma experiência distante e de veneração com uma obra de arte. As mudanças que se fizeram sentir neste campo desenvolveram novas formas e possibilidades de arte, o que resultou num acesso democrático. Com a introdução da fotografia enquanto arte, o artista permitiu-se retratar identidades garantindo a sua memória futura.

Na freguesia de Canas de Senhorim, os Fornos Elétricos e as Minas da Urgeiriça são lugares com evidentes sinais de esquecimento. Lembrar a memória destes lugares carregados de uma história cúmplice e rica em significações e afetos, reforçou o sentimento de pertença da comunidade e contribuiu para perenizar estes lugares. Através do recurso à fotografia como meio de expressão, fizemos uma recolha de imagens antigas e atuais, das quais extraímos acontecimentos, histórias e elementos com memória, que acompanharam cerca de oitenta anos e representam a história desta comunidade. Este projeto convocou pessoas a um lugar de memória, o antigo posto de transformação das minas da Urgeiriça, onde se enfatizou a noção de abandono e o contacto com a realidade esquecida. Assim, quebrou-se a ideia do lugar da arte institucional, o que possibilitou a exploração da relação com o meio envolvente. Nesta investigação constatou-se que os visitantes da instalação, na sua maioria pertencentes à mesma comunidade, imergiram neste espaço e fizeram interpretações diferenciadas de uma mesma imagem, o que nos

permitiu compreender a importância do apelo emocional. Portanto, pode ser importante ter em conta este elemento quando se pretende tratar a questão do abandono.

A construção da instalação artística *site-specific*, (es)passos de memória, não faria qualquer sentido sem a presença do público, não só porque público significa audiência, mas também, porque, é o elemento agregador do conjunto e, de alguma forma, acaba por fazer parte da identidade que se retrata. Sem público não há memória nem razão para reconstruir o passado. A experiência do espaço foi assaz importante neste trabalho que, através da estrutura da instalação artística e do seu conjunto de media, ativou os sentidos do indivíduo durante a imersão na obra, na atmosfera e no ambiente, e o transformaram em sujeito ativo e passivo da obra. A instalação (es)passos de memória formou um novo espaço e introduziu novas experiências, perspetivas, sensações e perceções de um lugar onde a memória estava esquecida, reatribuindo-se assim, a esta comunidade, a sua visão.

Com a ocupação do antigo posto de transformação, ainda que temporária, foi possível sensibilizar a população para este e outros lugares industriais abandonados, mostrando, através da instalação, como se pode reaproveitar um espaço, cuja garantia da memória é uma preocupação presente.

A reconstrução de fragmentos de histórias desse lugar permitiu o cumprimento dos nossos objetivos, através do recurso à arte, que se revelou essencial num momento de articulação da consciência entre o passado e a memória. Apoiados nas diversas manifestações da comunidade, julgamos ter concretizado os nossos objetivos, pois, de um modo geral, a instalação parecia já pertencer àquele lugar, àquelas pessoas. Mais do que recordar, demos a conhecer.

Inicialmente, a recolha de documentação fotográfica e a gravação de depoimentos fez-nos seguir uma abordagem próxima da metodologia qualitativa, mas, posteriormente, e considerando os objetivos da presente investigação, adotamos uma metodologia baseada nas artes, o que nos permitiu, nas diversas fases e momentos, seguir um método intuitivo e flexível e, desta forma, conseguimos lidar com os imprevistos e conferir dinamismo a um processo *sui generis* e criativo. Neste caminho que percorremos, lidamos com algumas circunstâncias inesperadas que se revelaram desafios, uma vez que a recolha de materiais nos diferentes suportes implicou uma exploração criativa, Destacamos o prazo para a

execução da instalação, a autorização de cedência do espaço e as burocracias impostas pelas entidades que contactamos, como variáveis mais evidentes durante a realização do trabalho. Consideramos que, apesar destas situações, pudemos conhecer melhor novas formas de atuar e de lidar criativamente com o imprevisto.

Este estudo constituiu um contributo para entendermos de que forma é que os lugares devolutos industriais podem perdurar na memória de uma sociedade. Dada a importância do tema, acreditamos que existe, ainda, muito a percorrer no campo da investigação sobre a memória e o abandono. Deste modo, esta será uma área fértil de trabalho para outros investigadores. Da nossa experiência resultou a vontade de dar continuidade a esta temática que tanto nos inquieta e fascina. Objetivamos, por isso, que este trabalho não se finde por aqui.

## 7. Bibliografia

- Abreu, L. P. (2011). *O Inventário como Tática: a fotografia e a poética das coleções*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Aguiar, Á., & Martins, M. M. (2004). *O Crescimento da Produtividade da Indústria Portuguesa no Século XX*. Porto: Faculdade de Economia, Universidade do Porto.
- Aires, L. (2011). *Paradigma e Práticas de Educação Educacional*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Alberganti, A. (2013). *O Corpo do espectador Imerso na Obra de Arte (Instalação artística: uma estética da existência entre arte e política)*. Paris: Universidade Paris.
- Andrade, C. (2008). Lugar de memória... memórias de um lugar: património imaterial de Iगतu, Andaraí, BA. *Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Espanha, 569-590.
- Andrade, B. O. (2012). *Imagem e memória - Henri Bergson e Paul Ricoeur*. Revista Estudos Filosóficos nº 9, 136-150.
- Antonacci, M. A. (1993 ). Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP. São Paulo, Brasil: PUC/SP.
- Augé, M. (2001). *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 2º Edição.
- Ávila, M. J. (2011). *Encontros Perdidos: Objetos Surrealistas Destruídos*. Cáceres: Revista de História da Arte nº 8, 286-305.
- Barthes, R. (2009). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70.
- Bauman, Z. (2007). *Tiempos Líquidos: Arte Líquido*. Madrid: Ediciones Sequitur.
- Bergson, H. (1999). *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bonomi, M. (2007). *Reflexões - Da gravura à arte pública*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial.
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Amsterdam: Leiden University Press.
- Brandão, J. M. (2002). Atas do Congresso Internacional Sobre Património Geológico e Mineiro: *Dispersão de Contaminantes e sua Transferência no Sistema Solo-Planta*

*nas Escombreiras da Mina de Urânio da Urgeiriça*. Lisboa: Museu do Instituto Geológico e Mineiro.

- Buñuel, L. (1982). *Meu último suspiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Cabanne, P. (1990). *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Campos, E. (2009). *O sensível contemporâneo: Imagem e Imersão*. Salvador.
- Carvalho, A. J. (1999). *O Campo da Arte segundo Marcel Duchamp*. Coimbra: Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.
- Castells, M. (2000). *O Poder da Identidade*. São Paulo: Paz e Terra.
- Ceia, C. (n.d.) In *E-Dicionário de Termos Literários*. Obtido de [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=411&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=411&Itemid=2) (acedido a 12.03.2014)
- Coessens, K., Crispin, D., & Douglas, A. (2009). *The Artistic Turn: A manifesto*. Belgium: Ghent: Leuven Universtiy Press.
- Cruzeiro, C. P. (2008). *A caminho da dissolução: a problemática da autoria na arte contemporânea*. Lisboa: Idearte - Revista de Teorias e Ciências da Arte.
- Ferreira, G., & Cotrim, C. (2006). *Escritos de artista*. Rio de Janeiro: Zahar Editor.
- Feyerabend, P. (1975). *Against Method*. London: New Left Books.
- Freire, C. (2006). *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar Editor.
- Gadelha, D. (2007). *À Curta Distância: relações entre a imagem fotográfica e seu espaço de apresentação*. (Dissertação de Mestrado). Porto Alegre: Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Goldenberg, M. (2002). *A Arte de Pesquisar*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Groppo, L. A. (2007). *Modernidade e revolução social: uma digressão sobre os significados da imanência e da transculturação nas sociedades modernas e contemporâneas*. Brasil: Universidade do Vale do Rio dos Sinos.
- Hall, S. (1999). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Hall, S. (2000). Quem precisa da identidade?. Obtido de <http://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/MA/article/viewFile/2030/2018> (acedido a 20.04.2014)

- Hall, S. (n.d). A Identidade em Questão. Obtido de <http://www.angelfire.com/sk/holgonsi/hall1.html> (acedido a 20.04.2014)
- Herzogenrath, W. (2004). Distância e Proximidade. Obtido de <http://www.culturgest.pt/docs/encarte.pdf> (acedido a 28.04.2014)
- JEN. (n.d.). *Urânio e outras matérias primas nucleares em Portugal*. Lisboa: JEN.
- Joly, M. (1994). *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Ed. 70.
- Kato, G. (2008). O homem que reinventou a roda. *Revista Bravo*. Edição nº 131. São Paulo: Abril Cultural.
- Kwon, M. (1997). Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *October* 80, 166-187.
- Loio, D. S. (1994). *Companhia Portuguesa de Fornos Elétricos - subsídios para a sua História, 1917-1967*. Nelas: Câmara Municipal de Nelas.
- Loio, D. S. (1996). Companhia Portuguesa de Fornos Elétricos: subsídios para a sua história — 1917-1967. *Análise Social* vol. XXI, 545-577.
- Lopes, S. (1988). *Iniciação ao Jornalismo Audiovisual*. Lisboa: Sociedade Editora.
- Loureiro, J. P. (1988). *Concelho de Nelas, subsídios para a História da Beira*. Nelas: Câmara Municipal de Nelas.
- Maia, R. S. (2013). *A Paisagem na Fotografia Documental Contemporânea: Tendências estéticas na obra "Paisagem Submersa"*. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Marques, A. d. (1996). *Breve História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.
- Mendes, J. M., & Araújo, P. (2010). Nuclearidade, Trabalho dos Corpos e Justiça. A requalificação ambiental das minas da Urgeiriça e os protestos locais. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 81-105.
- Hannula, M., Suoranta, J., & Vadén, T. (2005). *Artistic Research - theories, methods and practices*. Sweden: Academy of Fine Art, Helsinki, Finland and University of Gothenburg / ArtMonitor.
- Mocellim, A. (2008). A questão da identidade em Giddens e Bauman. *EmTese, Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política*, 01-31.
- Monteiro, A. P. (1986). *Historial das Minas da Urgeiriça da Freguesia de Canas de Senhorim*. Nelas.

- Moreira, B. R., & Costa, F. C. (n.d.). A influência dos sentidos vitais sobre as emoções e memórias dos usuários. *9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*.
- Mota Veiga, C. J. (2006). *Município de Nelas: origens e evolução [dos princípios do século XIX à Revolução de 1974]*. Nelas: Câmara Municipal de Nelas.
- Mota Veiga. (2011). *Município de Nelas: economia e sociedade [elementos para a sua História Económica e Social]*. Nelas: Câmara Municipal de Nelas.
- Nora, P. (1993). *Entre a Memória e História: A problemática dos lugares - Projeto História*. São Paulo: Educ - Editora da PUC-SP.
- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations* 26, 7-25.
- Oliveira, A. M. (2009). Arte como Lugar de Memória. *Revista Internacional Interdisciplinar Interthesis*, 106-122.
- Oliveira, M. O. (2013). Contribuições da Perspetiva Metodológica "Investigação Baseada nas Artes" e da A/R/Tografia para as Pesquisas em Educação. *36ª Reunião Nacional da ANPEd*. Goiânia: UFSM/RS.
- Pina, J. R. (2012). *Instalação Artística: contexto e interação*. Lisboa: Instituto Superior Técnico.
- Reis, F. L. (2010). *Como Elaborar uma Dissertação de Mestrado*. Lisboa: PACTOR - Edições de Ciências Sociais e Políticas Contemporânea.
- Reis, B. d. (2013). *Quem sou eu? Quem éramos nós?: (a história de) uma pesquisa sobre identidades de professores*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica.
- Rosas, F. (n.d.). *O Estado Novo (1926.1974)*. Em *História de Portugal: Direção de José Mattoso*. Editorial Estampa.
- Pollak, M. (1992). *Memória e Identidade Social*. Rio de Janeiro: Estudos Históricos.
- Santos, C. O. (n.d.). *A Pérola do Urânio. Histórias da Urgeiriça*.
- Saramago, J. (1998). *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Caminho.
- Serra, R. (1994). *Writings/Interviews*. Chicago: University of Chicago Press.
- Silva, L. B. (2008). *Instalação: Efemeridade e Memória*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

- Silva, S. L. (2011). *A fotografia e o processo de construção social da memória*. Brasil: Universidade do Vale dos Sinos.
- Simões, A. V. (2009). *O lugar da memória na obra de jovens autores de expressão alemã*. (Dissertação de Doutoramento). Universidade de Aveiro.
- Sontag, S. (1986). *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa: Dom Quixote.
- Sousa, F. d. (2010). Fotografia e memória em Marcel Proust. *I Encontro de História da Mídia da Região Norte*. Palmas: Universidade Federal do Tocantins .
- Traquino, M. (2009). *Arte Capital*. Obtido de [http://www.artecapital.net/opiniao-77-marta-traquino-da-construcao-do-lugar-pela-arte-contemporanea-ii\\_do-espaco-ao-lugar-fluxus](http://www.artecapital.net/opiniao-77-marta-traquino-da-construcao-do-lugar-pela-arte-contemporanea-ii_do-espaco-ao-lugar-fluxus) (acedido a 01.05.2014)
- Traquino, M. (2010). *A construção do Lugar pela Arte Contemporânea*. Ribeirão: Edições Húmus.
- Trinta, N. (2009). Educação Pública. Obtido de <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/cultura/artes/0026.html> (acedido a 02.05.2014).
- Velhinho, A. (2012). inVISIBILIDADES Espaço Iberoamericano, Portugal. *Investigação baseada nas artes*. Beja: APECV - Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual.

## **8. Anexos**

DVD 1