



REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

e-ISSN 2184-1284

N.º 13 | 2024

O que Persiste na Imagem-Escomburo? What Endures in the Rubble-Image?

<https://doi.org/10.21814/vista.5257>
e024001

Flora Paim



© Autores

O que Persiste na Imagem-Escombro?

<https://doi.org/10.21814/vista.5257>

Vista N.º 13 | janeiro – junho 2024 | e024001

Submetido: 07/09/2023 | Revisto: 09/12/2023 | Aceite: 11/12/2023 | Publicado: 29/01/2024

Flora Paim

<https://orcid.org/0000-0001-9238-8759>

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, Portugal

Quando uma edificação é demolida, a sua estrutura, unitária e planeada, é desintegrada em incontáveis fragmentos. Heterogéneos e desordenados, estes fragmentos borram os limites entre o que era privado — o espaço doméstico — e o que é público — o terreno antes ocupado. Em 2019, encontrei uma fotografia familiar entre os escombros da demolição das últimas torres do Bairro do Aleixo, no Porto. Este foi um conjunto de habitação pública construído na década de 1970 para realojar famílias da Ribeira-Barredo, deslocadas por uma reabilitação urbana. Ao longo do tempo, as cinco torres abrigaram uma população numerosa e mutável que se apropriou desse modelo de habitação até então incomum. Entre 2011 e 2019, o Aleixo foi alvo de três operações de demolição, politicamente justificadas por sua degradação estrutural e social. As duas primeiras foram implosões espetaculares e televisionadas, enquanto a última, que presenciei, foi uma lenta desconstrução que durou meses. Na fotografia, uma mulher vestida de branco posa numa varanda da Torre 1 do antigo Bairro do Aleixo. Ao fundo, paira o esqueleto fático da Torre 4, implodida décadas depois. Quando encontrada, a fotografia, arruinada pelo tempo e pelas circunstâncias, sugeria uma afinidade conceptual com os escombros que a cercavam. Neste artigo, detenho-me sobre essa fotografia encontrada, objetivando desvelar os processos e as tensões armazenadas nesse fragmento. Recorro às relações ontológicas entre fotografia e morte, também entre fotografia e ruína, para analisar a imagem espectral desse sítio obliterado. Desenvolvo o que o encontro com ela pode indicar sobre a memória do bairro, a sua imagem pública, assim como o longo e

violento processo de remoção dos seus moradores. Chego à noção de “imagem-escombro” como chave de leitura para esse vestígio quase desaparecido que afirma teimosamente a persistência de um lugar dissidente e complexo, pretensamente apagado do espaço público e suprimido da memória urbana pelas sensibilidades dominantes.

Palavras-chave: demolição urbana, fragmento, fotografia encontrada, representação pública, ruína

What Endures in the Rubble-Image?

When a building is demolished, its cohesive and planned structure fractures into countless fragments. These heterogeneous and disorganised fragments blur the boundaries between what was once private — the domestic space — and what is now public — the formerly occupied land. In 2019, I stumbled upon a family photograph amidst the rubble left by the demolition of the last towers of the Bairro do Aleixo in Porto. Constructed in the 1970s, this was a public housing estate designed to accommodate families from Ribeira-Barredo who had been displaced due to urban redevelopment. Throughout the years, the five towers have hosted a sizable and fluctuating population that has adapted and made use of this previously unconventional housing model. From 2011 to 2019, Aleixo underwent three demolition operations, politically supported by arguments citing its structural and social deterioration as justification. The first two were striking implosions broadcasted on television, whereas the final demolition, which I witnessed, unfolded as a slow deconstruction spanning several months. In the photograph, the woman dressed in white poses on a balcony of Tower 1 within the old Bairro do Aleixo. In the background stands the phallic skeleton of Tower 4, which would be imploded decades later. Upon its unearthing, the photograph, weathered by time and circumstance, hinted at a conceptual connection with the debris surrounding it. In this article, my focus centres on this found photograph, aiming to unveil the processes and tensions encapsulated within this fragment. I draw on the ontological connections between photography and death, as well as between photography and ruin, to analyse the spectral image of this obliterated site. I delve into what the encounter with this image might reveal about the memory of the neighbourhood, its public image, and the extensive and violent process of displacing its residents. I reach the concept of a "rubble-image" as pivotal in interpreting this nearly vanished imprint that stubbornly affirms the persistence of a dissenting and complex place, supposedly erased from public space and suppressed from urban memory by dominant sensibilities.

Keywords: urban demolition, fragment, found photograph, public representation, ruin

A Des-Construção do Lugar

A solução em altura adoptada responde a um problema económico de aproveitamento do terreno e implica condições de vida muito

próximas das arreigadas nos seus futuros ocupantes, tendo havido o cuidado de reforçar este aspecto por judiciousa concepção do conjunto das galerias, das caixas de escadas e dos elevadores, ainda que, diga-se de passagem, com algum sacrifício do custo da obra. (Câmara Municipal do Porto, 1969, p. 2)

A origem do Bairro do Aleixo, localizado no Porto, está associada a um estudo de renovação urbana do centro histórico da cidade desenvolvido no final da década de 1960. Apesar de particularmente sensível à permanência da população local, o “Estudo de Renovação Urbana do Barredo”, coordenado pelo arquiteto Fernando Távora¹, previa a saída de cerca de 40% dos habitantes da zona de intervenção como forma de contornar um quadro agravado de degradação, precariedade e sobrelotação habitacional (Queirós, 2019). Para abrigar as famílias a desalojar da Ribeira-Barredo, uma área de encostas entre a Sé e o rio Douro, próxima à ponte D. Luís, o estudo indicava, então, a necessidade de se construir novos aglomerados de habitação pública tanto quanto possível próximos à zona de origem ou estrategicamente localizados em zonas de expansão da cidade (Távora, 2019).

O projeto do Grupo de Moradias Populares do Aleixo² começa a ser esboçado enquanto o estudo orientado por Távora ainda estava em curso, sendo desde logo destinado a apoiar o seu desenvolvimento. O Bairro do Aleixo foi concebido tendo por base um terreno acidentado de cerca de 3 ha, localizado na freguesia de Lordelo do Ouro — terreno este, na altura, situado na periferia urbana, apesar de distar menos de 4 km do centro histórico. O conjunto destoava do que até então havia sido feito em termos de habitação pública na cidade e, possivelmente, no país³. Era composto por cinco torres de 13 andares interligadas por veredas e arruamentos que, conforme o plano original, deveriam ser apoiadas por infraestruturas complementares, como uma escola básica, um centro social e pequenas lojas para uso comercial (Câmara Municipal do Porto, 1969). De acordo com a memória descritiva do projeto, a relativa proximidade com a baixa visava beneficiar a população a realojar, originalmente ribeirinha e maioritariamente empregada em ofícios relacionados a atividades portuárias e à economia do rio (Câmara Municipal do Porto, 1969). A isso se somava o facto de a freguesia

¹O projeto piloto de Távora para o Barredo não foi concretizado, mas influenciou decisivamente o que viria a ser a ação do Comissariado para a Renovação Urbana da Área Ribeira-Barredo, gabinete criado após a revolução de abril de 1974 para levar a cabo operações de renovação urbana do centro histórico do Porto. O estudo foi recentemente editado em um livro (Távora, 2019), que aconselha a consulta para maiores informações sobre o processo.

²O projeto do Grupo de Moradias Populares do Aleixo foi assinado pelo arquiteto Manuel Teles em 1969. Após a construção do espaço, observadas as deformações da proposta original e a representação pública que o bairro foi assumindo ao longo do tempo, o arquiteto teria relegado a autoria do projeto, terminando por se posicionar a favor da sua demolição (Pestana & Moreira, 2014; Queirós, 2019).

³Em relação aos exemplares mais antigos de habitação pública, o Aleixo destacava-se pela construção em altura, mas também por inovações programáticas e melhorias espaciais quantitativas e qualitativas, por exemplo, no que diz respeito aos acessos e zonas de circulação comuns, à área útil e à distribuição interna das habitações, às instalações hidráulicas e sanitárias e à qualidade dos materiais utilizados (Queirós, 2019).

de Lordelo do Ouro ser, em meados dos anos 1970, um dos principais núcleos industriais da cidade, oferecendo perspectivas de empregabilidade para a população em questão, essencialmente operária (Queirós, 2019).

O bairro contava com 320 habitações, que chegaram a abrigar um total de cerca de 1.400 pessoas (Queirós, 2019). Inicialmente, as famílias realojadas do Barredo foram instaladas nas altas torres em melhores condições de habitabilidade, mas num modelo de habitação e vizinhança muito diferente do que estavam habituadas. No entanto, ao longo do tempo, estes moradores se apropriaram do espaço, ao fazer uso das escadarias, galerias e do vão central, criando pequenos jardins, zonas de convívio e de uso comum. De certa forma transpuseram ao novo arranjo em altura algumas das lógicas de uso do espaço horizontalizado a que estavam acostumados, o que “contribuiu para a criação de um espírito de vizinhança pouco comum em edifícios de habitação coletiva” (Pestana & Moreira, 2014, para. 5).

Apesar de concebido como um projeto exemplar, inicialmente associado a um estudo célebre idealizado por um renomado arquiteto, uma série de questões de ordem política e económica se interpuseram entre o plano e a sua concretização. A execução integral dos equipamentos complementares, por exemplo, viu-se desde cedo ameaçada por entraves políticos e económicos. O Aleixo foi construído em uma longa e conturbada empreitada, iniciada às vésperas de abril de 1974, marcada por dificuldades orçamentárias, atrasos e problemas construtivos. O processo de realojamento dos moradores e de distribuição das habitações foi também pontuado por desacordos e atropelos entre os órgãos responsáveis, o que culminou na ocupação clandestina de uma das torres, em 1975, por um grupo que incluía residentes do Barredo temerosos de perderem o direito ao realojamento (Pinto, 2019b; Queirós, 2019).

Já no começo da década de 1980, difunde-se pela cidade, sobretudo nas áreas próximas e no próprio bairro, uma imagem pública depreciada do Aleixo e dos seus habitantes (Queirós, 2019). Parte desse estigma devia-se aos preconceitos já direcionados à população realojada que, como referido, provinha da classe popular e residia na Ribeira, pelo que supostamente não estaria “preparada” para habitar as “inovadoras” torres. Esse cenário de “degradação material” e “desvalorização simbólica” agravou-se no final dos anos 80, sobretudo com o declínio da industrialização, que colaborou para acentuar uma grave situação de desemprego e vulnerabilidade económica⁴ em considerável parte dos moradores

⁴Segundo o investigador Luís Fernandes, “a desindustrialização levou a que os bairros em geral – e o Aleixo é um caso agudo – entrassem numa certa agonia económica. Grande parte da população trabalhava em unidades fabris existentes (. . .), mas com o fecho destas indústrias e com a automação do porto houve a dispensa de muitos trabalhadores, o desemprego foi crescendo. Em meados dos anos 90, a taxa de desemprego no Aleixo era de 30%, quando a do país não chegava a 6%. Isto fez que pessoas em situação de sofrimento económico aceitassem desempenhar papéis de risco em economias subterrâneas, como o mercado da droga” (Pestana & Moreira, 2014, para. 7). O investigador também acredita que a própria desintegração do bairro na malha urbana teria favorecido o desenvolvimento desse tipo de economia: “é um lugar de difícil controlo, uma espécie de fortificação. Ao ser uma fractura com o envoltório urbano, torna-se muito fácil sinalizar a aproximação de forasteiros, o que é óptimo quando se

(Queirós, 2019, p. 58). Essa complexa conjunção de fenómenos estabeleceu o cenário favorável para o desenvolvimento de uma economia subterrânea relacionada ao consumo e ao tráfico de droga. Como se pode imaginar, a instauração de um circuito económico e social relacionado com a droga não era um fenómeno restrito ao sítio, mas uma questão social e de saúde pública alargada à cidade como um todo e de modo expressivo em meados da década de 1980.

Antes de ser materialmente demolida, uma casa é gradualmente destruída no imaginário. Ao seu desmantelamento estrutural antecede a erosão da sua sacralidade enquanto refúgio, assim como da sua legitimidade em continuar a ocupar o terreno onde se encontra. As máquinas de destruição são lubrificadas por uma pressão política e mediática que autoriza o processo. Assim, são instrumentos de demolição “os documentos, os inquéritos, os bilhetes de identidade, os formulários, os martelos, os *bulldozers*, as escavadoras, as bolas de demolição e, ocasionalmente, as bombas e os cartuchos de artilharia” (Raqs Media Collective, 2011, para. 2), mas também a câmara, a caneta e o decreto. No caso do Aleixo, a demissão da municipalidade das suas responsabilidades na manutenção do espaço e no estabelecimento de um trabalho consistente de acompanhamento social ao longo dos anos contribuiu para a situação de vulnerabilidade e degradação do lugar. A estigmatização pública do bairro e dos seus moradores, incentivada pelo discurso exaustivo da comunicação social e das representações estatais, converteu-se no principal mecanismo para autorizar a sua demolição faseada no início da primeira década dos anos 2000. Aos argumentos em torno da degradação física, social e moral, somavam-se as teorias sobre a inadequação da construção em altura para alojar as populações em causa. Os discursos mediático e político esforçaram-se por criar um consenso em torno da inevitabilidade de uma solução de natureza estritamente espacial para as intrincadas problemáticas socioeconómicas que atravessavam o bairro. Segundo essa conceção higienista, o Aleixo, representado publicamente como um território perigoso e irrecuperável⁵, comprometia a segurança de toda a cidade, pelo que a solução mais lógica passava por apagá-lo definitivamente do mapa.

Outras questões, economicamente mais pragmáticas, parecem também ter contribuído para tornar a sua destruição uma operação inevitável para os órgãos de gestão da cidade. Com a expansão urbana, a transformação do entorno e a correspondente valorização do solo, as torres passaram a parecer *fora de lugar*. Deslocado na paisagem, o Aleixo assentava num conjunto de terrenos em encosta e com vistas para o Douro, que se tornou estratégico do ponto de vista

está a trabalhar num negócio clandestino” (Pestana & Moreira, 2014, para. 7).

⁵Fernandes (1997) também refere como a classificação de um lugar como “perigoso” é mantida por um processo de “redução cognitiva” — operado principalmente pela comunicação social, que reduz os lugares e atividades desviantes a estereótipos depreciadores — e de “evitamento experiencial” (p. 305) — que promove a manutenção desses estereótipos no imaginário coletivo, ao criar a norma mais ou menos implícita de que não é aconselhável frequentar tais lugares. Essa observação corrobora com a afirmação de senso comum de que não era possível a um visitante externo entrar no Aleixo. O “evitamento” é também garantido pela inserção urbana dos bairros, enclaves que podem ser contornados na experiência quotidiana da cidade por aqueles que não o habitam.

político e imobiliário, sobretudo no contexto recente de uma cidade turística que se pretende cosmopolita e atrativa internacionalmente. O debate sobre a demolição do Bairro do Aleixo foi prolongado, disputado e esteve em pauta em três campanhas eleitorais para a Câmara do Porto (2001, 2005 e 2009). Em 2008, é oficialmente anunciada a decisão de demolir o conjunto, porém a operação só seria concluída 11 anos mais tarde.

A Fotografia Entre Outros Fragmentos

O bulldozer tornou-se numa das principais máquinas de destruição espacial sob o capitalismo globalizado: uma massa de aço pesada, sólida e de alta potência que esmaga objetos a fim de transformar a sua forma e suavizar o espaço. (Gordillo, 2014, p. 263)

Em 2011, a Torre 5 foi deitada abaixo num evento espetacular de implosão com fortes contornos simbólicos⁶, transmitido em direto nos canais televisivos. Em 2013, quando acontece a demolição da Torre 4, a repercussão mediática é bem menor, já que o debate havia se apaziguado e o bairro contava com apenas metade dos habitantes (457 moradores) em relação ao início do processo em 2011 (Queirós, 2019). Seis anos mais tarde, em 2019, as três torres restantes foram “desmontadas” (e não implodidas) a partir de um lento e demorado processo de *des-construção civil* do edifício⁷.

Em agosto desse mesmo ano, decidi filmar o processo de demolição da Torre 2. Quando cheguei, a Torre 1 já havia sido demolida e a porção de terreno aberta pela operação estava parcialmente limpa, livre da maior parte dos escombros. Apesar de ter conhecimento da iminente obliteração total do bairro e do debate público que envolvia o processo e a gestão do terreno, não sabia que a demolição estava a acontecer naquele exato momento. Descobri quando, ao passar pela zona ribeirinha, distingi um ruído distante de maquinaria que direcionou o meu olhar para o alto de Lordelo do Ouro, onde estava a ser desmontado um dos edifícios. Na altura, seguia o interesse pelos ciclos incessantes de demolição e construção que dão forma à cidade e pelos vazios (materiais e simbólicos) abertos por essas operações. Vazios que, apesar de sua aparente nulidade ou banalidade, são como arquivos espaciais intensamente preenchidos por tensões e memórias.

Comparada à demolição das duas primeiras torres, esta foi bem menos espetacular. Além de mim (e da minha câmara), dois ou três curiosos recostavam-se nos

⁶Notícias da época relatam que Rui Rio, então presidente da Câmara do Porto, assistiu à demolição da Torre 5 a bordo de um barco turístico ancorado no Douro, na presença de convidados e jornalistas. Queirós (2019) perspicazmente observa que Rio fez coincidir a demolição com o aniversário de 10 anos de sua primeira vitória eleitoral (16 de dezembro de 2001). Numa fria manobra de marketing para o seu eleitorado, o ex-autarca transformou a destruição do conjunto habitacional público em uma ocasião de comemoração política. Os registos das implosões das Torres 4 e 5 estão amplamente divulgados no YouTube (TVI, 2011).

⁷Cujo registo em vídeo (com recurso a *time lapse* e imagens aéreas por *drones*) está publicado nas redes sociais da empresa de demolição que o efetuou, sob o slogan otimista: “criamos novos começos para um futuro melhor!” (JMM, 2019).

muros e improvisavam assentos na calçada para assistir ao lento trabalho da máquina, dessa vez pouco televisionado. Os membros dessa audiência ocasional conversavam sobre o bairro, rememoravam o que este havia sido neste e noutros tempos. Depois, falavam, como era de se esperar, da questão da droga e de como a demolição das torres, no lugar de resolver o problema (argumento sustentado pela autarquia e reiterado pela comunicação social), parecia tê-lo dispersado por outros conjuntos de habitação pública da cidade.

Enquanto as implosões das primeiras torres não duraram mais de cinco segundos, a desmontagem das últimas prolongou-se por cerca de seis meses. A cada dia que voltava ao local, encontrava a Torre 2 decomposta num arranjo diferente do dia anterior, enquanto a Torre 3, esvaziada, porém ainda de pé, aguardava o mesmo destino. Os movimentos repetitivos do braço mecânico conduziam a pinça de ferro que mastigava o edifício como se fosse papel. Rasgava uma por uma as paredes, abrindo os cômodos à vista, onde se distinguiam alguns restos de mobília dos antigos moradores, assim como os revestimentos sortidos de azulejos e papéis de parede. O cenário era tão violento que chegava a ser obscuro. A montanha de escombros resultantes da “desmontagem” acumulava-se ao redor do esqueleto do antigo edifício e misturava-se aos vestígios da Torre 1, que havia sido demolida pouco tempo antes. Quando era possível ultrapassar os obstáculos, aproximava-me para examinar esse monte de entulhos. No meio dos blocos disformes de cimento e concreto, entre lascas de vidro e cerâmica, *encontrei uma fotografia.*

Nunca soube muito bem o que fazer com os registos em vídeo que fiz durante a demolição. Reexibi-los passou a parecer-me uma maneira de reproduzir simbolicamente a destruição, arriscando sublimar a sua violência. No entanto, essa fotografia, que levei para casa, parecia conter qualquer coisa que só agora arrisco-me a desenvolver. Quando encontrada, distinguia-se dos outros fragmentos (des)construtivos por sua materialidade leve e frágil. Um retângulo de papel, de aproximadamente 12,5 cm x 8,5 cm. Misturava-se aos pedaços daquele edifício e a alguns outros objetos (um fragmento plástico de um brinquedo, portas de armários em madeira, alguns trapos, um par desfalcado de sapatos) como mais um vestígio que imprimia o que foi a vida no lugar. Aqueles objetos mundanos e fraturados eram os documentos que compunham uma espécie de arquivo desordenado do Aleixo. Por uma sequência de acasos, que envolve também a minha presença naquela situação, a fotografia teve um destino diferente dos outros escombros que, segundo o motorista da escavadora de demolição, estavam a ser recolhidos e separados para o reaproveitamento em diferentes obras de construção. Quantas outras imagens e objetos anónimos deverão ter permanecido soterrados na montanha de entulhos?

A Mulher e a Torre

A coisa nunca é apenas um objeto, mas um fóssil em que uma constelação de forças está petrificada. (Steyerl, 2010, como citado)

em Gordillo, 2014, p. 259)

Uma mulher posa para uma fotografia na varanda de um apartamento suspenso num dos últimos andares de uma das torres do antigo Bairro do Aleixo (Figura 1 e Figura 2). No fundo da imagem, é possível distinguir a metade de outra torre. A mulher está posicionada na diagonal em relação ao fotógrafo e parece esboçar um sorriso que não vemos, mas é denunciado pelas rugas no seu queixo. Tem o cabelo apanhado num rabo-de-cavalo baixo, que segue pelo seu ombro direito e um halo branco no topo da cabeça. Não conseguimos olhar nos seus olhos, que se tornaram dois buracos negros como obturadores permanentemente abertos.



Figure 1: *Frente da fotografia encontrada. Fotógrafo desconhecido*



Figure 2: *Verso da fotografia encontrada. Fotógrafo desconhecido*

A parte frontal do seu rosto está obscurecida pela penumbra que vaza do interior do apartamento, enquanto a lateral direita é iluminada pela luz exterior. Usa um vestido branco de verão, com tecido leve translúcido e mangas esvoaçantes. Não é possível identificar os seus braços, que devem estar cruzados atrás do corpo, escondidos da câmara, num gesto de timidez. Talvez se possa considerar que toda fotografia é uma espécie de ruína, transportando, até o presente, vestígios daquilo que ficou para trás. Nesta, porém, o arruinamento transborda à própria constituição da imagem. O corpo da impressão está salpicado por pontos castanhos, que parecem grãos de terra. A sua metade inferior é um enigma, já que a impressão está esmaecida e corroída. Foi invadida por uma crosta de

oxidação que se pode atribuir ao tempo, mas também ao período que passou entre os outros escombros, possivelmente exposta à chuva e à humidade. Não é possível saber o que se esconde por baixo dessa camada, assim como (ainda) não é possível dizer algo sobre a identidade mulher. De todo modo, a atitude desta — o olhar direcionado ao fotógrafo, os braços cruzados sobre si mesmos — parece indicar que ela é a única pessoa retratada na imagem.

No entanto, a mulher não é o único fantasma da imagem. A varanda onde a cena teve lugar provavelmente localizava-se na Torre 1, o edifício cuja demolição tinha acabado de ser concluída quando encontrei a fotografia (Figura 3). Um terço da parte superior desta é ocupado, ao fundo, pela Torre 4, implodida em 2013. Dessa varanda provavelmente também se via o rio Douro, mas ao enquadrar a cena, o fotógrafo optou por não ignorar a presença maciça da construção na paisagem. O corpo da mulher e o da torre, lado a lado, ocupam espaços equivalentes no quadro.

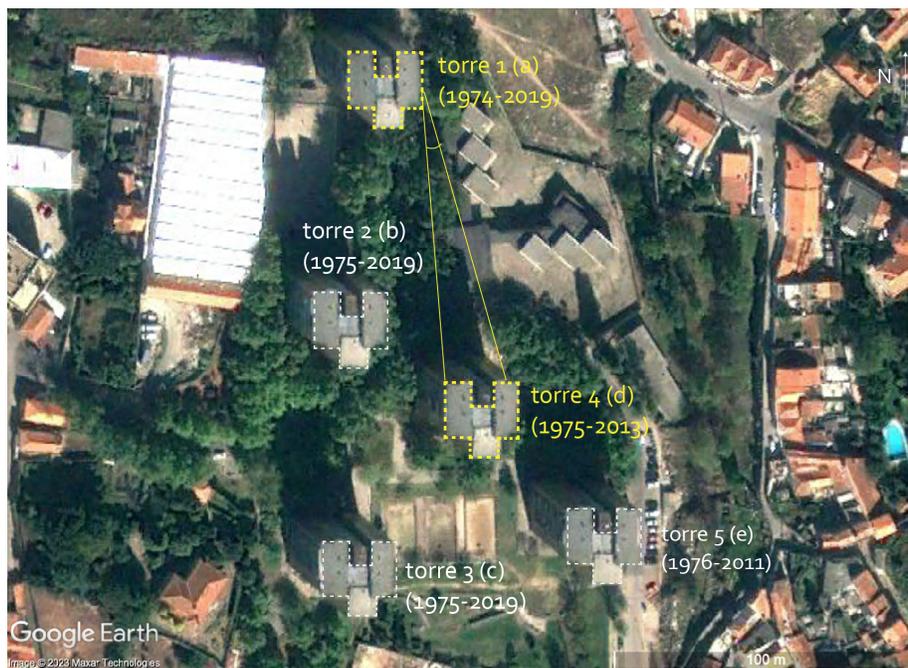


Figure 3: *Esquema que ilustra a disposição das torres do antigo Bairro do Aleixo e o ponto de vista a partir do qual a fotografia em questão foi possivelmente tirada. Elaborado pela autora a partir de imagem de satélite, 2023*
Créditos. ©2023 Maxar Technologies (Google)

Embora a construção em altura seja uma decisão económica pautada pelos mercados fundiário e imobiliário urbanos, o emprego da verticalidade como um símbolo de poder, geralmente associado ao masculino, é uma escolha cultural

comum (Bondi, 1992). Segundo Hayden (1977), o arranha-céu é “um acréscimo à procissão de monumentos fálicos da história – incluindo postes, obeliscos, pináculos, colunas e torres de vigia” (para. 15). Tais analogias entre construções e anatomias, apesar de pautadas numa interpretação essencialista, biológica e dualista de gênero, continuam ativas na reprodução de estereótipos sexistas que predominam no imaginário coletivo. No caso do Aleixo, lembremos que as torres eram a materialização do gesto arquitetônico singular de um projetista (homem) a marcar a paisagem urbana. Na fotografia, o esqueleto fálico da torre insinua-se como uma assombração por trás do corpo da mulher. Um lembrete da sua inadequação, já que “as nossas cidades são o patriarcado escrito em pedra, tijolo, vidro e betão” (Darke, 1996, como citada em Kern, 2020, p. 31). A *projeção* da forma sólida e ereta contrasta com a *proteção* do recanto penumbroso e doméstico, domínio culturalmente associado ao gênero feminino, onde a mulher da fotografia, de facto, se encontra.

Para além de que toda fotografia representa um evento único, passível de reprodução parcial apenas como imagem, essa situação jamais poderia ser reencenada. O disparo da câmara foi seguido, décadas depois, pelo disparo da consola Ritronic DT, “utilizada para detonar túneis, pedreiras, ou edifícios” (Pestana & Moreira, 2014, para. 1). Já não existe a Torre 1, o que torna possível o ponto de vista elevado do fotógrafo e a pose da mulher; nem a Torre 4, a segunda figura da representação.

Em *A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia*, ensaio lutuoso que escreve após o falecimento de sua mãe (e, ironicamente, um de seus últimos escritos), Barthes (1980/1984) menciona que toda a fotografia aciona “uma coisa um pouco terrível” que seria o “retorno do morto” (p. 20). Essa é forma que encontra para se referir a uma condição paradoxal da fotografia: ao mesmo tempo em que o disparo da câmara opera uma espécie de micromorte do sujeito⁸, convertendo-o em objeto fixo da representação, essa captura mortificante é justamente o que permite o prolongamento da sua existência no tempo para além do seu próprio e inevitável fim. Ao remeter para um instante já transcorrido e irrecuperável, a fotografia portaria uma dupla posição, de realidade e de passado. Certificaria a existência de “uma coisa real que se encontrou imóvel diante do olho” do fotógrafo (e da câmara) no momento do disparo (Barthes, 1980/1984, p. 116).

Arrisco dizer que a fotografia em questão, ainda a preto e branco e bastante desgastada, teria sido feita nos primeiros anos do bairro, cuja ocupação inaugural remonta às vésperas do 25 de abril de 1974. A ocupação inicial da Torre 1, onde se encontra a mulher, teria sido feita entre o final de 1974 e o começo de 1975 pelos primeiros desalojados da Ribeira-Barredo, quando o conjunto contava apenas com as primeiras duas torres, uma delas ainda em processo de finalização

⁸A referência à simulação de morte pela fotografia é comumente conectada ao desenvolvimento da técnica no século XIX, quando os retratados eram submetidos a longos momentos de imobilidade para viabilizar a exposição de luz adequada à formação da imagem. Também remete à prática da fotografia *post-mortem*, um dos ramos de expressão da fotografia profissional no mesmo período. Para mais informações, ver Medeiros (2010).

(Queirós, 2019). Na altura, desacordos entre os órgãos responsáveis acerca dos critérios de atribuição das primeiras casas acirraram os ânimos da população por realojar. Temendo uma mudança brusca dos planos de alocação dos fogos ou uma ocupação clandestina por pessoas externas ao centro histórico, um grupo de moradores da Ribeira-Barredo assaltou, na madrugada de 12 para 13 de dezembro de 1975, a Torre 2, quando esta ainda não estava sequer finalizada (Queirós, 2019). Superadas essas dificuldades iniciais, a Torre 4, que aparece no fundo da imagem, só seria ocupada cerca de um ano depois, entre o final de 1975 e o início de 1976. Após uma cerimónia de inauguração e entrega das chaves, esta passou a abrigar os moradores do Barredo que habitavam os “quarteirões-piloto” do estudo de Távora (Queirós, 2019).

No momento do disparo da câmara, o lugar ainda não era “o Aleixo”, que viria a ser marginalizado e demonizado pela opinião pública. Era ainda um conjunto de torres recém-construídas, em meio a muitos percalços, como mencionado anteriormente, mas também a alguma expectativa, já que eram símbolo de uma “experiência isolada e inovadora na cidade do Porto pela sua construção em altura, pela sua localização sobranceira ao rio e pelos equipamentos propostos de apoio” (Lima, 2012, para. 1). E, talvez fosse nesse enquadramento social e político que as altas (e, na altura, novas e modernas) torres figuram tanto como cenário quanto como personagens da fotografia. Poderíamos imaginar também que a mulher posa para o fotógrafo na varanda da casa para a qual se mudou há pouco tempo. No entanto, a banalidade da cena no momento em que a imagem foi realizada adquire outras camadas de leitura a partir dos eventos que tiveram lugar cerca de três décadas depois. À morte mecânica acionada pelo dispositivo fotográfico e à máscara fúnebre que este empresta ao rosto da mulher, soma-se a constatação da “morte” material do lugar.

Em sua definição do termo “demolição”, o trio Raqs Media Collective (2011) faz notar como este significa muito mais do que o desmantelamento de uma estrutura construída, sendo também a dissolução súbita de uma vida de trabalho, a destruição de afinidades, histórias, de uma forma de viver, partilhar e sonhar. Além dessas consequências traumáticas para os usuários do espaço, a ação violenta de demolição produz uma armadilha à memória e ao olhar. A lacuna aberta pela destruição impõe-se violentamente como se antes pouca coisa, ou mesmo nada, tivesse existido (Figura 4). A desaparecimento súbita de um lugar fundado para perdurar no tempo pode causar uma espécie de loucura. De repente, toda a vida que ali passou se assemelha a uma ficção. “Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas” (Didi-Huberman, 2011/2017, p. 61). Contra a amnésia, é preciso afirmar: *aquí*, onde aparentemente não há nada, *existiu algo*. A imagem sobrevivente, recuperada dos escombros, nos recorda que “nenhum espaço desaparece por completo, sem deixar qualquer vestígio” (Lefebvre, 1991, p. 164). Como prova de realidade e de passado, a fotografia em questão contraria a polémica supressão das torres da paisagem, ao atestar indubitavelmente a sua existência no tempo e no espaço da cidade. Resiste, então, à tentativa de apagamento engendrada pelo poder estatal e afirma teimosamente a persistência

dos vestígios, espectros e memórias que pairam atualmente sobre o vazio deixado pela demolição do bairro (Figura 5).



Figure 4: *O terreno do antigo Bairro do Aleixo, algum tempo depois da demolição do conjunto, 2022*
Créditos. Filipa Brito/CM (arquivo)



Figure 5: O graffiti num antigo muro do bairro diz: “Aleixo sempre/uma história, um bairro que nunca acaba”, 2019

Créditos. Flora Paim

Teria a imagem, então, adquirido *punctum*, esse elemento afiado que “vem cortar minha leitura” (Barthes, 1980/1984, p. 67) do quadro geral de intenções do fotógrafo⁹? Em um primeiro momento, considerando ser o *punctum* aquele detalhe que “fere” a imagem, poderia-se pensar ser este a mancha que literalmente corrói a parte inferior da fotografia. A mancha convoca à superfície da imagem o conjunto de episódios de violência que participaram na constituição do bairro desde a sua gênese. Resta como uma cicatriz produzida na fotografia pela demolição, sendo esta última também “uma ferida, não só no espaço, mas no corpo do tempo” (Raqs Media Collective, 2011, para. 3). Alude ainda ao estigma persistente que *fere* a reputação do lugar e dos seus moradores. De outro modo, poderia-se também considerar o *punctum* como o abismo negro dos olhos da mulher ou as mangas leves do vestido esvaziadas dos seus braços (numa leitura warburgiana, seria este um *pathosformel*, uma emergência acidental da fórmula clássica, da Vénus de Milo?). No entanto, Barthes (1980/1984) fala também de outro tipo de *punctum*, que não é um detalhe e que parece ser o que particularmente “me punge (mas também me mortifica, me fere)” (p. 46): “sei

⁹Barthes (1980/1984) define o *studium* como um vasto campo cuja leitura é dada ao *spectator* (aquele que olha a imagem) em função de seu saber e cultura e que permite encontrar as intenções do *operator* (o fotógrafo). O *studium* desperta no *spectator* um interesse geral, um afeto médio, que pode ou não ser perturbado pelo *punctum*, aquilo que atravessa e contraria o *studium*.

agora que existe um outro *punctum* (um outro ‘estigma’) que não o ‘detalhe’. Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (‘isso-foi’), sua representação pura” (Barthes, 1980/1984, p. 141).

Para Barthes, em algumas imagens, ao noema da fotografia (o “isso-foi”) também poderia ser somada a condição de um futuro anterior do qual já temos consciência (“isso-será”). Ao criar a possibilidade de existência póstuma do sujeito através da imagem, a fotografia faz-nos experimentar uma cruel consciência do fluxo do tempo e dos seus efeitos inexoráveis. Susan Sontag (1977) diz que “tirar uma fotografia é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa)” (p. 17). Para ela, todas as fotografias seriam *memento mori*, lembretes de que todos nós, os nossos lugares e os objetos que os preenchem eventualmente irão desaparecer. Olho para esta imagem e penso: *estas torres já não existem e vão ser destruídas; esta mulher foi desalojada e vai perder a sua casa*. Como diz Barthes (1980/1984), sofro retrospectivamente “por uma catástrofe que já ocorreu” (p. 142). E esse dado *ferre-me* também porque se relaciona à já anunciada demolição da minha própria casa¹⁰.

Representações Entre o Público e o Privado

A demolição de uma casa, o local por excelência do espaço privado, tem sempre lugar em público (. . .). O interior, para o qual apenas amigos íntimos e familiares foram convidados, é exposto à vista de todo o tipo de gente, e os objetos mais queridos da casa voam no ar e são despedaçados no meio das ruínas, abandonados a qualquer mão. (Azoulay, 2013, p. 219)

A fotografia em questão, disparada no interior de uma casa que nunca visitei e de cujos moradores não conheço sequer a identidade, veio parar nas minhas mãos porque uma operação violenta de demolição desestabilizou os limites entre as dimensões pública e privada, ao virar do avesso o espaço íntimo de uma série de indivíduos (Figura 6 e Figura 7). Como mencionei, além da imagem, outros fragmentos de objetos pessoais figuravam entre os escombros. Durante a demolição, uma ou outra peça de mobiliário também caía do alto da torre junto com os blocos de alvenaria, levando a crer que algumas casas ainda permaneciam parcialmente montadas. Porque será que essa fotografia ficou para trás? Será que os moradores optaram por não levar alguns dos seus pertences, ou não tiveram tempo e condições de removê-los antes da demolição?

¹⁰O edifício onde moro está no caminho do projeto de expansão de uma das linhas do Metropolitano de Lisboa. Está indicado para ser demolido em 2024, juntamente com cerca de outras 20 edificações adjacentes de uso habitacional ou misto. Algumas observações delineadas sobre as particularidades de operações de demolição em contexto urbano estão inevitavelmente conectadas à minha experiência do processo ao longo dos últimos dois anos.

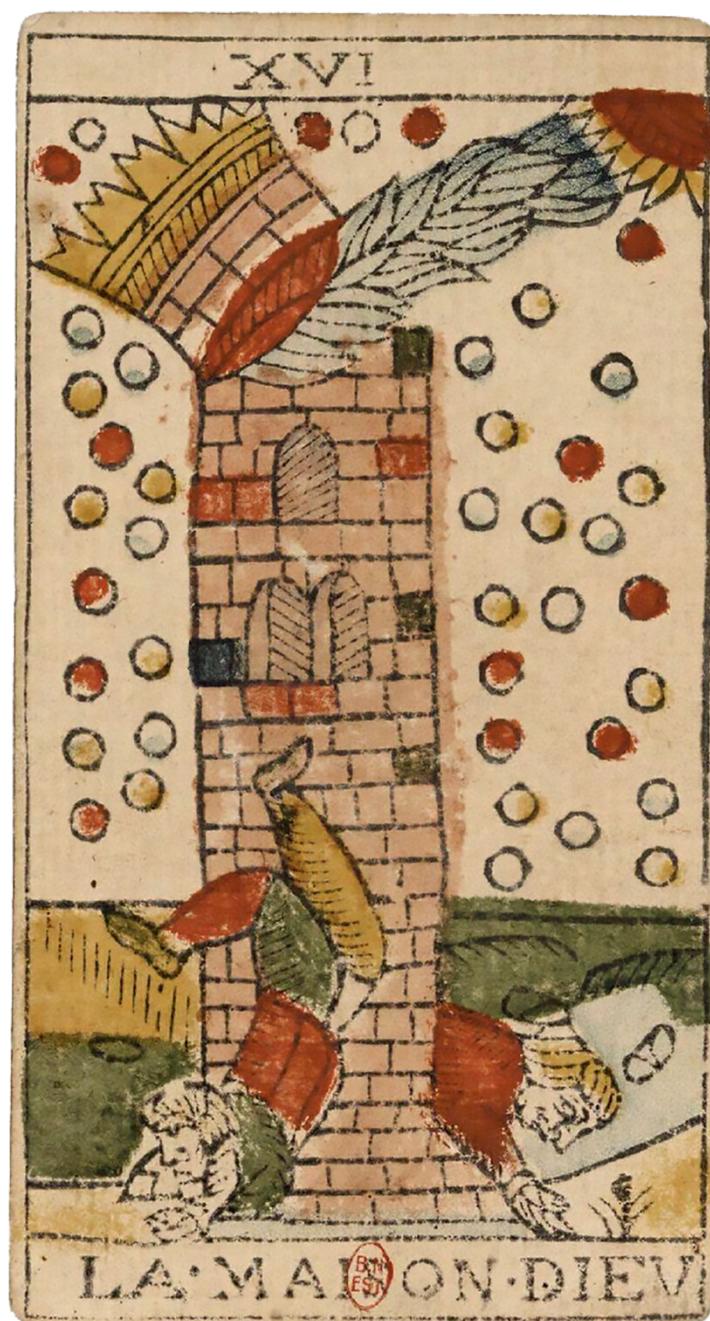


Figure 6: *Arcano XVI, a carta da Torre no baralho do tarot de Marselha*
desenhado por Jean Dodal, 1701-1715
Créditos. Jean Dodal



Figure 7: *Demolição da Torre 2 do Bairro do Aleixo, 2019*
Créditos. Flora Paim

Processos de remoção e transferência habitacional são essencialmente delicados e complexos. Poucas coisas devem ser mais traumáticas do que ser desapropriado da sua casa contra a sua própria vontade. No caso do Aleixo, talvez por conta de todo o estigma associado ao lugar, o processo de realojamento dos antigos moradores foi demorado e violento, como atestam as reportagens jornalísticas da época¹¹. Antes da demolição, o bairro estava numa espécie de limbo à espera do fim: com os edifícios quase vazios e mais vulneráveis em termos de segurança. As últimas torres encontravam-se bastante degradadas e não recebiam manutenção adequada por parte da municipalidade. Os elevadores já não funcionavam regularmente (aliás, o seu funcionamento ao longo dos anos parece ter sido intermitente), o que tornou o deslocamento das pessoas e de seus pertences durante a mudança uma questão¹². Lembremos que tal degradação era um dos argumentos justificativos da demolição, e que não prevenir o aumento dos níveis de insegurança e insalubridade do espaço só fortalecia essa decisão diante da opinião pública.

Ao analisar as demolições em massa de habitações palestianas operadas pelas autoridades de Israel em Gaza, Ariella Azoulay (2013) retoma ideias de Hannah Arendt para definir três formas de relação entre os domínios público e privado. Duas delas nos interessam particularmente¹³: a “condição de proteção” e a

¹¹Por exemplo, Pinto (2019a, 2019b).

¹²Como é o caso de Eduarda Lopes, reportado na matéria do *Público* de 2019, moradora que atirou os seus pertences pela janela do 11.º andar antes da demolição da Torre 3 (Pinto, 2019a).

¹³A outra seria uma relação básica, identificada pela autora como vazia e necessária, que reconhece e afirma a existência real de alguma distinção entre esses dois domínios, apesar dos

“condição desprotegida de exposição ao poder”(Azoulay, 2013, pp. 203–208). A primeira, *a condição de proteção*, baseia-se numa relação de condicionamento entre ambos os domínios em que a existência de um espaço privado, onde a diferença é afirmada e protegida, seria o pré-requisito para a participação no espaço público, onde as diferenças devem ser negociadas para a convivência. A *condição desprotegida de exposição ao poder*, por sua vez, seria uma inversão da primeira, sendo possível “identificá-la e caracterizá-la através da observação do estado dos despossuídos, dos deslocados internos e dos refugiados contra a quem é dirigida” (Azoulay, 2013, p. 205). Conforme sublinha a autora, a presença destes indivíduos num território político não lhes garante entrada no espaço público, nem a sua integração no corpo político. Azoulay (2013) destaca como, no caso dos palestinianos, é justamente o seu não reconhecimento enquanto cidadãos pelo Governo de Israel que autoriza que estes sejam violentados e expostos na sua dimensão privada, nomeadamente pela demolição das suas casas. A inversão entre as duas condições cria uma espécie de *loop*: enquanto numa condição, a existência do lugar privado garante ao indivíduo o ingresso na esfera pública; na outra, a não admissão na esfera pública, retira-lhe o direito, perante o Estado, da posse de um lugar privado (que, por sua vez, seria a condição universal para entrada na esfera pública). Segundo Azoulay (2013):

há aqueles cuja casa lhes dá acesso ao espaço público e é imune à demolição, e há aqueles cuja própria casa não lhes dá um lugar no espaço público e, portanto, a sua casa perde a sua sacralidade como habitação humana e é designada para demolição ou invasão. (p. 210)

Obviamente, não se trata de equiparar realidades tão díspares como estas — a destruição e a ocupação do território palestiniano por Israel e as destituições efetivadas por operações de “reabilitação” urbana¹⁴. No entanto, o raciocínio de Azoulay (2013) pode fornecer ferramentas para complexificar os eventos de demolição abordados e desvendar o posicionamento político subjacente a eles. Quando “a casa habitada não constitui um obstáculo físico ou simbólico no caminho de uma força governamental violenta” (Azoulay, 2013, p. 207) e os moradores são destituídos da sua dimensão privada, torna-se implícita a sua deslegitimação enquanto sujeitos ativos numa esfera pública de negociação da diferença.

As representações públicas do lugar abordado são sintomas dessa deslegitimação e da desubjetivação dos seus moradores. Uma busca pelo verbete “Bairro do Aleixo” no arquivo de imagens do Google, por exemplo, aponta maioritariamente para registos relacionados às demolições das torres e a reportagens sobre o tráfico de droga no sítio. No Arquivo Municipal do Porto, por sua vez, o bairro aparece visto de longe, ao fundo da fotografia duma capela próxima e no canto duma captura panorâmica da cidade (Figura 8). As demais ocorrências dizem

debates recentes que problematizam as sobreposições entre ambos (Azoulay, 2013).

¹⁴Apesar dos paralelos que possam ser traçados entre as operações de destruição espacial subjacentes a processos de reestruturação urbana e o imaginário de dominação e conquista territorial típico de contextos de guerra.

respeito aos desenhos dos projetos de arquitetura e engenharia das torres e de seus equipamentos complementares. Aparentemente indigno de ser registrado na memória do arquivo público oficial da cidade, o bairro consta no conjunto apenas enquanto uma imagem externa e distante ou um plano abstrato de construção ainda não profanado pela chegada dos moradores.



Figure 8: *Vista panorâmica do Campo Alegre, tirada de uma torre da Pasteleira. As torres do Bairro do Aleixo aparecem ao longe, no canto superior direito, 2000* Créditos. Câmara Municipal do Porto. Arquivo Histórico. Identificador 255899

No texto supracitado, Azoulay (2013) também destaca como as arenas de demolições domésticas, mantidas à vista do público pelos poderes de Israel como demonstrativos de força, convertem-se num dos poucos lugares onde não era proibida a aglomeração coletiva aos palestinianos. Ao redor dos escombros, os residentes trocam olhares cúmplices e impressões sobre o evento e a violência generalizada pelo resto da cidade. Tornam o lugar de uma antiga casa numa espécie de praça pública, revelando que o poder instituído “nunca será capaz de destruir o espaço público e negar a sua comum existência” (Azoulay, 2013, p. 221)¹⁵. De modo semelhante, o antropólogo Gaston Gordillo (2014) afirma que:

os escombros são potencialmente perturbadores dos lugares e relações existentes porque muitas vezes transformam o que antes era propriedade privada ou estatal numa parte de facto dos bens comuns.

¹⁵Cabe-me fazer notar que o presente texto foi escrito e submetido à publicação antes da eclosão desta fase do conflito em Gaza em outubro de 2023.

Os escombros são uma matéria que não pertence a ninguém e a todos¹⁶ e que irradia à sua volta uma espacialidade coletiva. (p. 265)

A observação de Gordillo (2014) é ilustrada tanto pelas circunstâncias do meu encontro com a fotografia, quanto pelos registos da implosão da Torre 4 (Figura 9). Estes atestam a invasão dos recém-produzidos destroços por um conjunto de pessoas, em sua maioria moradores, como forma de protesto pela destruição (Lusa, 2013).



Figure 9: *Rapazes avançam sobre os escombros da Torre 4 após a sua implosão, 2013*

Créditos. Nelson d'Aires

Como mencionado, a fotografia em questão era uma imagem privada, provavelmente colecionada num álbum familiar (o que se pode adivinhar pelo resquício de cola e papel no verso da imagem — Figura 2). Ela foi lançada como escombros no espaço público no momento da demolição, sendo colocada *em evidência* (à vista de todos). Mas será que esta imagem poderia ser recolocada *como* evidência

¹⁶No caso da fotografia em questão (a imagem de uma pessoa), considero que a noção de "pertencimento coletivo" destacada por Gordillo (2014) não se verifica. Mesmo que esteja em minha posse, essa imagem não pertence a mim nem a todos. A sua retirada dos entulhos da demolição foi um gesto rápido que pretendia poupá-la do destino que vieram a ter os demais escombros (definitivamente destruídos ou reciclados no caso dos materiais construtivos). Diante da violência estatal da demolição, optei por retirá-la do contexto, encarando-a como testemunho da vida no lugar e de sua destruição e preservando a possibilidade de restituí-la à origem. As tentativas de encontrar a sua dona, a mulher retratada, para restituir-lhe a fotografia, seguem em curso.

(prova e testemunho de realidade)? Poderá ser ela encarada como um testemunho da existência prévia do lugar apagado, assim como da violenta prática de remoção/demolição operada pelo Estado? E mais: a fotografia, provavelmente feita por um antigo morador no interior de sua casa, poderia ser uma *contraimagem*¹⁷ ao discurso dominante sobre o bairro? Poderia fornecer uma representação mais digna e subjetiva do lugar que contrarie a superficialidade e crueldade de sua estigmatização pública?

A Imagem-Escombro

A imagem de arquivo é apenas um objeto nas minhas mãos, uma tiragem fotográfica indecifrável e insignificante enquanto eu não estabelecer a relação – imaginativa e especulativa – entre o que vejo aqui e o que sei por outras vias. (Didi-Huberman, 2004/2012, p. 146)

Neste texto busquei perceber como a leitura de um fragmento resultante da demolição do antigo Bairro do Aleixo, a fotografia encontrada entre os escombros, poderia ser um ponto de partida para repensar “o que o espaço é, como é produzido, como é destruído e o que é criado por essa destruição” (Gordillo, 2014, p. 2). A fotografia em questão é um objeto que traz armazenado em si uma série de processos e tensões que participam na constituição do lugar, considerando ser este um “tecer de histórias em processo”, formado por uma “sempre mutante constelação de trajetórias” (Massey, 2005/2008, pp. 191, 215). O Aleixo, apesar de pretensamente apagado, persiste a partir dos vestígios e recordações, mas também como fantasma que assombra a memória coletiva da cidade. Em modo conclusivo, gostaria de arriscar a definição da noção de “imagem-escombro” como uma chave de leitura conceptual dessa imagem e, de modo mais amplo, de outros possíveis vestígios produzidos por processos semelhantes de apagamento.

A imagem torna-se escombro quando é *re-produzida* por um evento de destruição que faz com que o seu caráter, anteriormente privado, seja convertido em potencialmente público. Ao ser arremessada para o espaço aberto e público, a *imagem-escombro* clama por um sentido de responsabilização coletiva pela ação de destruição, sobretudo por parte daqueles representados pelas forças que o operaram (neste caso, o Estado). Esmaecida enquanto imagem e quase perdida enquanto objeto, a sua sobrevivência deu-se por uma espécie de acaso. Praticamente todas as *imagens-escombros* são destruídas antes de serem conhecidas. A *imagem-escombro* é uma categoria de ruína já que carrega pouco mais que traços daquilo que está ausente e imprime em seu corpo as texturas da destruição e os

¹⁷As *contraimagens* do discurso dominante sobre o Aleixo têm sido produzidas sobretudo através do cinema, em documentários como *Russa* (João Salaviza e Ricardo Alves Jr., 2018, 20 minutos) e *Nossa Terra, Nosso Altar* (André Guiomar, 2020, 77 minutos). Sobretudo neste último, poderíamos dizer, a partir do raciocínio de Azoulay (2013), que as imagens buscam afirmar o respeito pela sacralidade dos espaços privados dos moradores enquanto estes ainda existiam e, conseqüentemente, restituir a sua agência enquanto sujeitos integrantes da esfera pública.

efeitos do tempo. E, assim como a ruína, a sua materialidade é incompleta e frágil, mesmo que teimosa.

A *imagem-escombros* é delicada, mas pode ser incómoda. Ela cumpre o regresso do morto e lembra que ele não morreu de causas naturais. A *imagem-escombros* faz emergir o que foi reprimido da esfera pública, convoca os fantasmas coletivos e as questões não resolvidas. Relembra, assim, o acerto de contas que ainda não aconteceu. A *imagem-escombros* resiste à destruição simbólica daquilo que representa, ao se recolocar de forma subtil no contexto onde teve origem. Contradiz a nulidade do vazio deixado pela destruição ao indicar pistas sobre as tensões e memórias associadas ao espaço. A *imagem-escombros* afirma que aquilo que foi apagado existiu de facto e o faz a partir da representação de um instante absolutamente quotidiano e trivial. Na sua aparente banalidade, contrapõe-se às representações existentes nos arquivos oficiais, abrindo-se como possibilidade alternativa para re-imaginar o lugar e as narrativas associadas a ele.

Agradecimentos

Este artigo integra-se ao projeto de investigação de doutoramento da autora, financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (referência 2021.05836.BD).

Nota Biográfica

Flora Paim é artista e investigadora filiada ao Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa na qualidade de bolsista de doutoramento em Estudos Artísticos – Arte e Medições, com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Mestre em Arte e Design para o Espaço Público pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, licenciou-se em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Alagoas (Brasil). Atualmente desenvolve a sua investigação de doutoramento *Escavar lugares-arquivo: Metodologias críticas e artísticas de leitura e intervenção em descampados urbanos*, um aprofundamento da sua pesquisa de mestrado intitulada *A Terra Sob o Asfalto: Terrenos Vagos, Resistência e Entropia*.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9238-8759>

Email: florapaim@fcs.unl.pt

Morada: Colégio Almada Negreiros, Campus de Campolide, 1099-032 Lisboa, Portugal

Referências

Azoulay, A. (2013). When a demolished house becomes a public square. In A. L. Stoler (Ed.), *Imperial debris* (pp. 194–224). Duke University Press.

<https://doi.org/10.1215/9780822395850-007>

Barthes, R. (1984). *A câmara clara: Nota sobre a fotografia* (J. Castañon Guimarães, Trad.). Editora Nova Fronteira. (Trabalho original publicado em 1980)

Bondi, L. (1992). Gender symbols and urban landscapes. *Progress in Human Geography*, 16(2), 157–170. <https://doi.org/10.1177/030913259201600201>

Câmara Municipal do Porto. (1969). *Grupo de moradias populares do Aleixo—Memória descritiva*. Arquivo da Câmara Municipal do Porto.

Didi-Huberman, G. (2012). *Imagens apesar de tudo* (V. Brito & J. P. Cachopo, Trans.). KKYM. (Trabalho original publicado em 2004)

Didi-Huberman, G. (2017). *Cascas* (A. Telles, Trad.). Editora 34. (Trabalho original publicado em 2011)

Fernandes, L. (1997). *Actores e territórios psicotrópicos: Etnografia das drogas numa periferia urbana* [Tese de doutoramento, Universidade do Porto]. Repositório Aberto. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/18145>

Gordillo, G. R. (2014). *Rubble: The afterlife of destruction*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822376903>

Hayden, D. (1977). Skyscraper seduction, skyscraper rape. *Heresies*, (1). <https://www.readingdesign.org/skyscraper-seduction>

JMM. (2019, 21 de novembro). *Torres do Bairro do Aleixo* [Vídeo]. Facebook. https://m.facebook.com/jmmdemolicoes/videos/2504298846292562/?refsrc=deprecated&_rdr

Kern, L. (2020). *Feminist city*. Verso.

Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Blackwell Publishing.

Lima, A. (2012). Aleixo: O início do fim. *Revista Punkto*. <https://www.revistapunkto.com/2011/12/aleixo-o-inicio-do-fim-ana-lima.html>

Lusa. (2013, 12 de abril). *Dezenas de pessoas invadem zona dos escombros do Bairro do Aleixo*. Notícias Ao Minuto. <https://www.noticiasao minuto.com/pais/62301/dezenas-de-pessoas-invadem-zona-dos-escombros-do-bairro-do-aleixo>

Massey, D. (2008). *Pelo espaço: Uma nova política da espacialidade* (H. Pareto Maniel & R. Haesbaert, Trans.). Bertrand Brasil. (Trabalho original publicado em 2005)

Medeiros, M. (2010). *Fotografia e verdade: Uma história de fantasmas*. Assírio & Alvim.

Pestana, M., & Moreira, P. (2014). Aleixo sempre. *Jornal Arquitectos*. <http://arquivo2.jornalarquitectos.pt/aleixo-sempre/>

Pinto, M. (2019a, 4 de maio). Esvaziaram o Aleixo. E o Porto vai ficar melhor por isso? *Público*. <https://www.publico.pt/2019/05/04/local/reportagem/esvaziaram-aleixo-porto-vai-ficar-melhor-1871395>

Pinto, M. (2019b, 11 de maio). Quando o Aleixo conta outra história do Porto. *Público*. <https://www.publico.pt/2019/05/11/local/reportagem/aleixo-conta-historia-porto-1872158>

Queirós, J. (2019). *Aleixo: Gênese, (des)estruturação e desaparecimento de um bairro no Porto [1969 – 2019]*. Edições Afrontamento.

Raqs Media Collective. (2011). *Demolition*. Atlas of Transformation. <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/d/demolition/demolition-raqs-media-collective.html>

Sontag, S. (1977). *On photography*. Farrar, Straus and Giroux.

Távora, F. (2019). *Estudo de renovação urbana do Barredo*. Câmara Municipal do Porto.

TVI. (2011, 16 de dezembro). *Demolição da torre 5 do Bairro do Aleixo* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=20glilRUmSM>

Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.