

MADEP - Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público

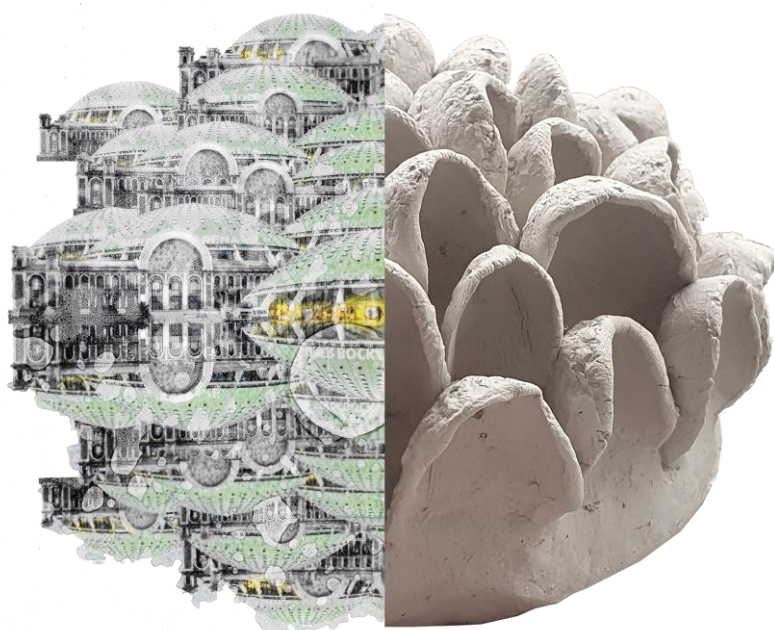
Ricardo Machado

Orientador: Vasco Cardoso

Coorientador: Miguel Costa

Memória Material

Reflexões sobre a materialidade entre o palpável e o invisível



Porto, Portugal

Edição 2021 - 2023

ÍNDICE

1. Introdução.....	4
1.1 Diagrama de conteúdos.....	7
1.2 Metodologia.....	9
2. Materialidade e corpo	
2.1 A trajetória dos materiais e seus significados na relação com o indivíduo.....	11
2.2 O impacto da organização espacial na vivência humana da cidade.....	17
3. Além do tangível: a invisibilidade e transgressão como formas de expressão	
3.1 A provocação sociopolítica através do invisível	22
3.2 A transgressão da matéria como forma de expressão.....	29
4. Expressões para libertação do corpo	
4.1 O corpo como forma de expressão no espaço público.....	32
4.2 Multissensorialidade: compreensão dos materiais através dos sentidos.....	36
5. Abordagens utópicas/ distópicas	
5.1 A matéria e o corpo sujeitos ao tempo: a degradação das existências.	42
5.2 A utopia como abordagem de novas perspectivas.....	48
5.3 Eu vivi uma utopia.....	52
6. Considerações finais.....	57
7. Referências bibliográficas.....	58
8. Os projetos (anexo).....	62

ABSTRACT

A seguinte pesquisa pretende investigar a relação entre corpo, matéria e cidade na estrutura da civilização ocidental. A inquietação central é sobre como as estruturas construídas afetam a vida das pessoas e limitam suas experiências no espaço urbano. A pesquisa busca entender como as construções moldam as interações humanas e questiona a possibilidade de despertar a consciência sobre essa relação para imaginar utopias e estimular a libertação corporal.

O olhar inicialmente é lançado sobre a exploração de materiais que formam espaços públicos e revelam a exploração histórica e social que sustenta essas construções. A partir disso pretende-se levantar questões sobre a invisibilidade dessas verdades para os transeuntes, que desfrutam dos espaços sem considerar suas origens destrutivas.

A conexão entre paisagem, materiais e memórias é explorada, destacando como a maneira como as cidades são construídas influencia a experiência das pessoas. Autores como Richard Sennett ajudam a basear a análise da relação entre corpo e cidade ao longo da história, desde a Roma imperial até a Nova York moderna. Sennett sugere que nossa civilização ainda limita a expressão e liberdade do indivíduo.

O texto discute como a organização urbana é influenciada por interesses econômicos e de poder, e como a construção de espaços visa controlar as vidas das pessoas. A ideia de uma sociedade com mais liberdade corporal é explorada através de exemplos de artistas que desafiam a norma, como por exemplo Jochen Gerz que, através de uma colaboração coletiva e transgressora, cria o *Monumento Invisível* a partir de cemitérios judeus na Alemanha antes da Segunda Guerra Mundial, uma história de invisibilidade e apagamento que através do espaço público revela-se em reafirmação sociopolítica e visibilidade.

Pretende-se assim desenvolver uma abordagem crítica e reflexiva sobre a interação entre o corpo e a matéria, ao revelar as camadas de significado presentes nos espaços públicos. Através dessa investigação, busca-se ampliar a compreensão do papel político e social da arte, bem como estimular uma visão utópica que possibilite transformações positivas na sociedade.

Perguntas de investigação:

- 1- De que maneira a matéria pode ser compreendida sociopoliticamente para ser usada como ferramenta de narrativas utópicas/ poéticas?
- 2- De quais maneiras podemos superar as determinações dos materiais e dos espaços construídos para estimular a liberdade e expressão dos corpos no espaço público?

Palavras Chave: Materiais; memória; corpo; utopia; sociedade; percepção.

1. INTRODUÇÃO

MEMÓRIA MATERIAL

Reflexões sobre a materialidade entre o palpável e o invisível

O percurso que trouxe a dita civilização ocidental até aqui, em uma complexa estrutura social, está mais impregnado de significados e memórias do que podemos perceber a princípio. É a partir deste pensamento que surge a inquietação que guia essa pesquisa, que busca compreender a relação entre corpo e matéria, entre o indivíduo e a cidade, essa que é como descreve Italo Calvino, “o símbolo capaz de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas”, (Calvino, 1988, p.70). Como as estruturas construídas se impõem sobre nossas existências? De que maneiras podemos despertar a consciência para essa relação que tende a limitar nossas experiências no espaço e, a partir disso, criar instrumentos que deem mais liberdade ao corpo?

Uma busca pela memória pode ser um dos instrumentos aplicados para responder a essas questões. Em seu livro *Reciprocal Landscapes: Stories of Material Movements*, Jane Hutton elege alguns materiais que são a base para a criação de espaços públicos bem conhecidos nos Estados Unidos da América, mas sobre os quais pouco se sabe de suas origens e significados. A investigação da autora nos leva a um questionamento sobre como as existências humanas se tornam apenas degraus da escada do progresso, subjugadas a interesses econômicos e de poder há muito tempo estabelecidas. Hutton consegue traçar uma linha cronológica da exploração da matéria, que deixa no caminho um rastro de destruição, tanto ambiental como social.

Tais verdades são invisíveis aos transeuntes e turistas que usufruem da orgânica e aparente sustentabilidade do High Line Park em Nova York, distraídos pelo belo por-do-sol que se vê dali, sentados confortavelmente em bancos de madeira de Ipê, mas que são oriundos da devastação da floresta Amazônica. A provocação que ela lança pode ser aplicada nesta investigação, quando diz “E se, como uma visão de raio-x, pudéssemos ver os materiais além de seu status de mercadoria, como coisas que possuem valores muito maiores e mais complexos do que seu preço de mercado?”, (Hutton, p. 220).

E ao pensar sobre essa questão podemos pensar na paisagem, que como define José R. Pimenta (2011) é o encontro de ambiente e cultura, onde as relações humanas acontecem e de onde retiram os materiais que dão origem às cidades e à história. Compreender a paisagem, os materiais e suas memórias pode ampliar a consciência sobre a relação entre corpo e matéria. Como bem exprime Calvino:

“Poderia falar de quantos degraus são feitas as ruas em forma de escada, da circunferência dos arcos dos pórticos, de quais lâminas de zinco são recobertos os tetos; mas sei que seria o mesmo que não dizer nada. A cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado (...)” (Calvino, 1972, p.14).

Portanto é necessário compreender o que a construção de um lugar impõe sobre os indivíduos e para essa questão podemos recorrer a *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental* onde Richard Sennett reúne estudos sobre a organização urbana e a experiência corporal neste contexto, desde a antiguidade até a moderna Nova York. A partir da análise do cotidiano, de como as pessoas agiam no espaço público, se comunicavam e o que viam, o autor procura entender por que nossa civilização ainda limita o uso do corpo como uma ferramenta de expressão e libertação.

Sennett contextualiza a experiência humana na Roma imperial de Adriano, onde a forma do corpo era ultra valorizada, uma visão mecanicista da carne que podia ser vista refletida na malha urbana das cidades romanas, ortogonalmente organizadas e mecanicamente absorvidas pelas populações de então.

Compreende-se que a ortogonalidade da cidade se refletia na percepção que o indivíduo tinha do espaço e de si mesmo. O autor supõe duas possibilidades para a forma como os romanos absorviam o espaço construído: a falta de diversificação das imagens tornava sua leitura de mundo muito literal ou mesmo o contrário, o excesso de símbolos visuais, em uma cidade cujo crescimento estava limitado, os jogavam numa “voluntária suspensão da descrença” (p. 93).

O modo como as cidades foram e ainda são construídas não parte do acaso e não apenas da necessidade de criar funcionalidade para a vida urbana, mas para organizar e controlar as vidas que nela se desenvolvem. Collin Ellard sugere que construímos para mudar a percepção e influenciar pensamentos e sentimentos pois “tentamos organizar a atividade humana, exercer poder e, em muitos casos, ganhar dinheiro” (Ellard, 2015 p. 16). De acordo com o espaço nosso comportamento se altera, pois o contexto afeta a forma como sentimos e agimos, portanto diante de estruturas grandiosas e imponentes, os símbolos de poder imperial da antiguidade, os cidadãos se conformavam e se resignavam.

Imaginar uma sociedade em que o corpo esta mais livre dessa determinação espacial, poderá passar pelo resgate da memória das cidades e a partir desse estudo supor utopias e narrativas que provocam a crítica a respeito do percurso da sociedade. Alguns artistas propuseram essa provocação a partir da coleta material, da sua ressignificação e devolução para o espaço público. Em *A Praça do Monumento Invisível*, Jochen Gerz e 61 comunidades judias fazem o levantamento de todos os 2146 cemitérios judeus existentes na Alemanha antes do início da 2ª Guerra Mundial. O artista e os voluntários gravaram então os nomes dos cemitérios em pedras de pavimentação e assentaram na praça em frente ao *Schloß* em Saarbrücken, antiga sede da administração nazista na cidade. Os nomes gravados estão na parte inferior da pedra assentada, invisíveis aos olhos de quem passa sobre esse monumento invisível. A obra provocativa e transgressora não foi encomendada nem aprovada, mas foi executada clandestinamente, e somente

depois foi reconhecida em votação no parlamento e batizada de *Praça do Monumento Invisível*.

Em um esforço de imaginação de uma sociedade mais livre da determinação espacial, o estudo da relação entre corpo e matéria emerge como uma ferramenta para provocar a reflexão ao coletar, reinterpretar e devolver materiais e histórias ao espaço público. Ao relembrar, estudar e imaginar, é possível traçar narrativas que incitam a crítica sobre o percurso da sociedade, desafiando a trajetória de ascensão e queda. Em última análise, essa pesquisa busca desvendar a complexidade da relação entre corpo, matéria e cidade, incitando à conscientização e à busca por liberdade no espaço construído.

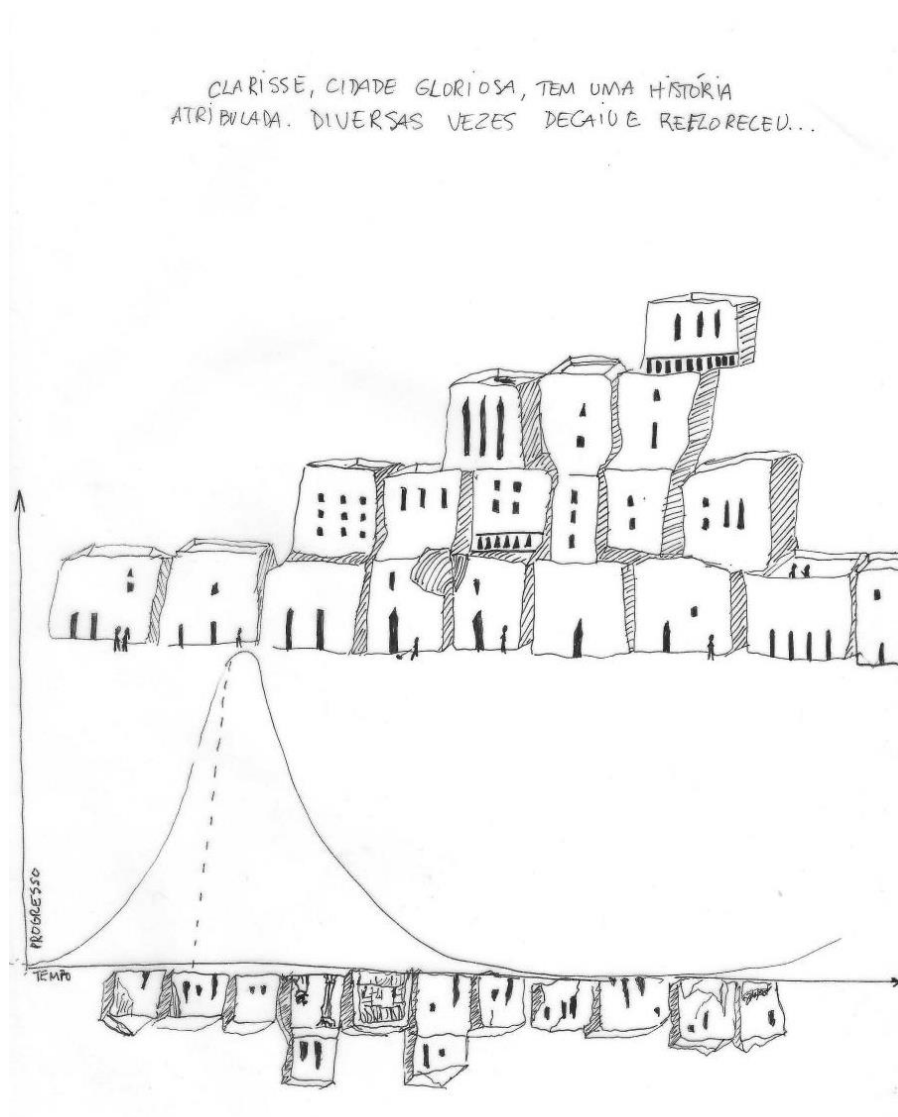
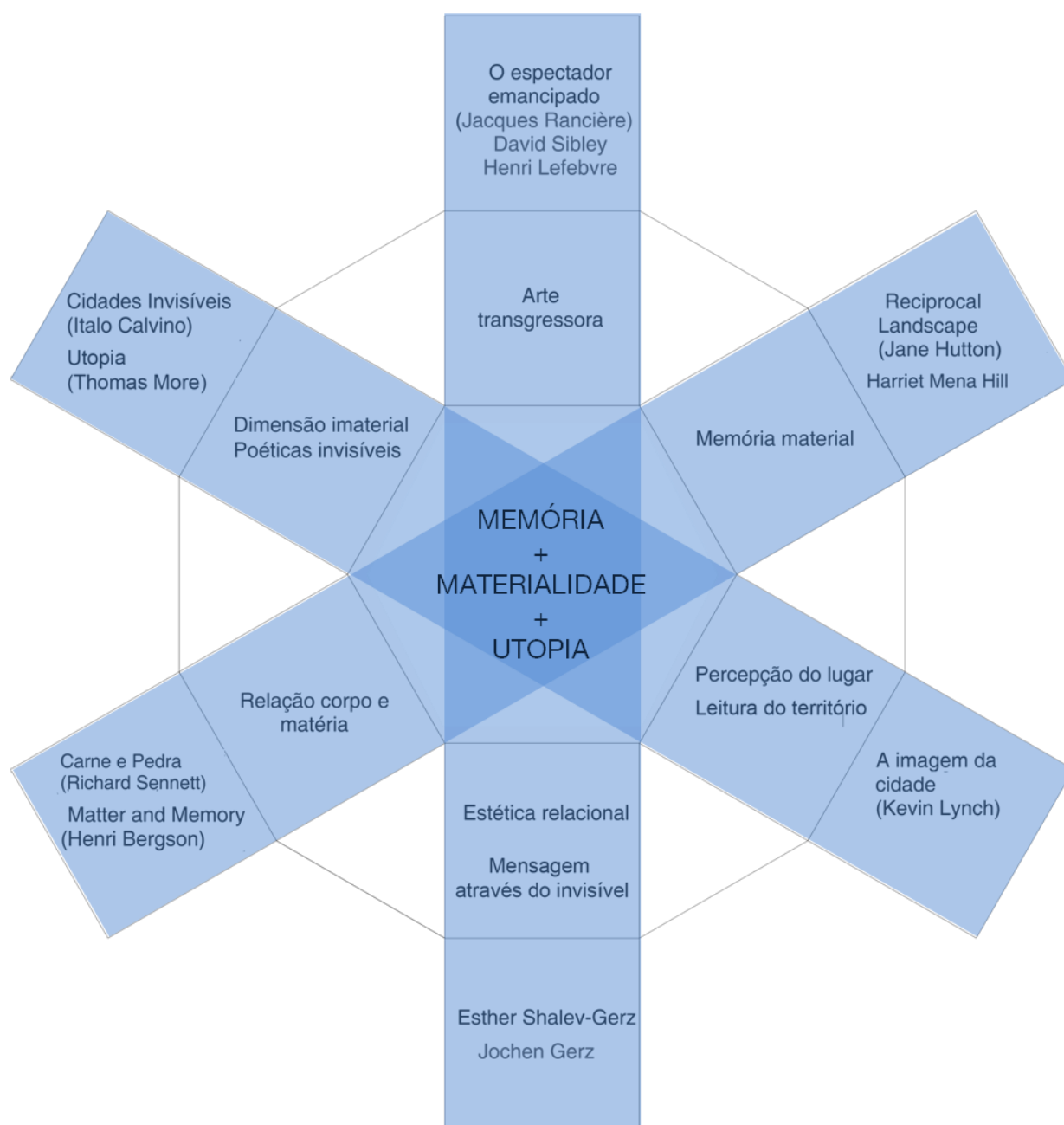


Fig. 1 – Ilustração para projeto “Pedras no Caminho: apogeu e queda”

1.1. Diagrama de conteúdos:



No prosseguimento desta pesquisa, foram ampliadas as direções exploradas durante o curso do mestrado, explorando novas formas de expressão que impulsionam a discussão sobre a relação entre o corpo e a matéria. Nesse percurso, emergem possibilidades de exploração da dimensão imaterial e das poéticas do invisível, que enriquecem a compreensão da

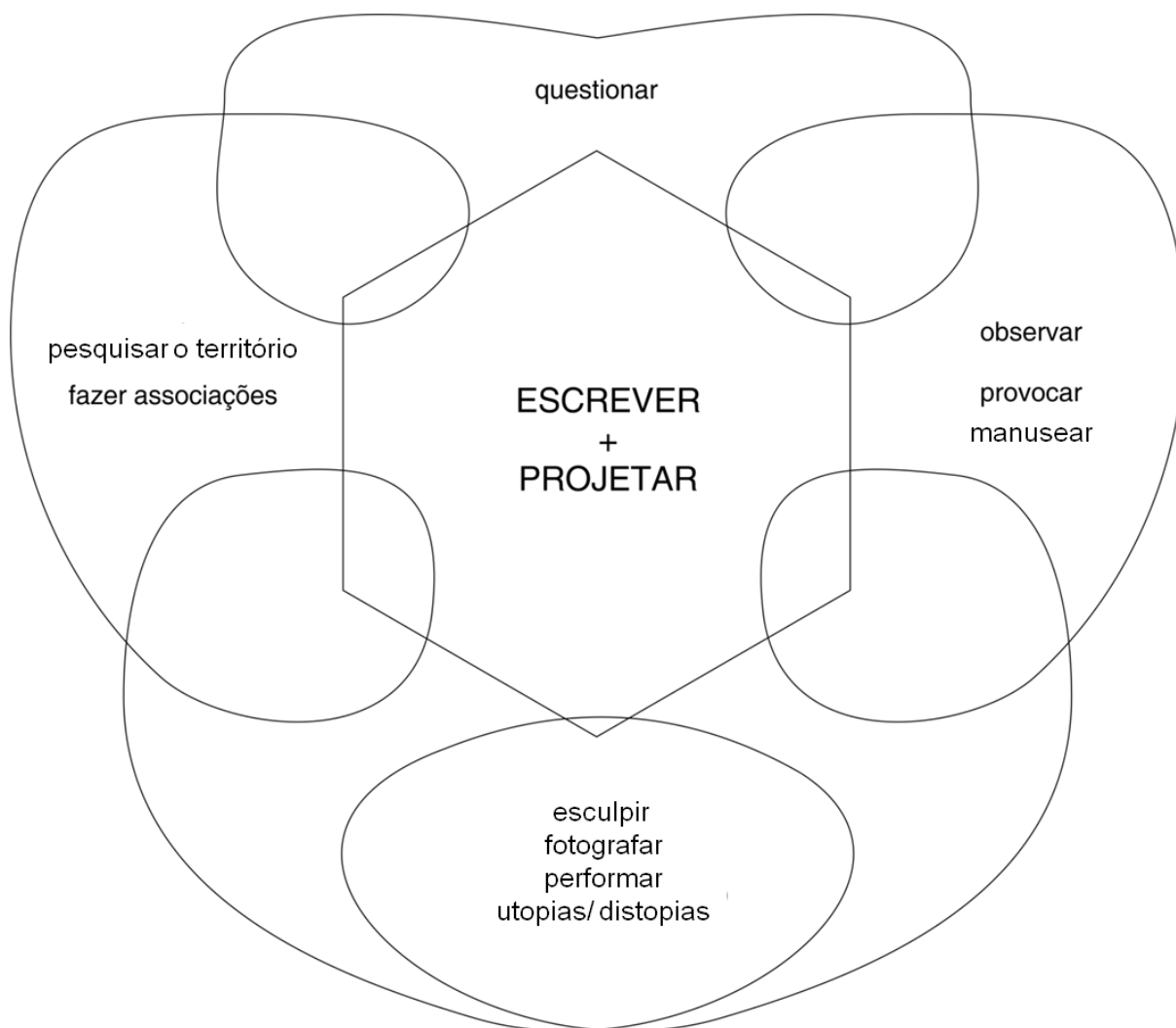
interação entre esses elementos. Dentro desse contexto, as expressões artísticas e culturais, como as artes visuais, a dança, a música e a literatura, ganham destaque por sua capacidade de potencializar a percepção.

Essas manifestações são especialmente relevantes quando encontradas em espaços espontâneos e vernaculares, que chamo aqui de *território real*. Porém, esta abordagem exige a análise comparativa com o *território oficial*, aquele que goza de maior visibilidade, frequentemente sujeito a especulações financeiras e atenção pública ampliada. Essa distinção entre o real e o oficial é emprestada de Machado de Assis, que, em um jornal de 1861, delineia duas facetas distintas do Brasil: "O país real, esse é bom, revela os melhores instintos; mas o país oficial, esse é caricato e burlesco." A reflexão de Assis, embora contextualizada geograficamente, fornece um prisma analítico que se estende aos espaços pesquisados.

Todavia, é crucial observar que a intenção não é afirmar a qualidade estética ou autenticidade de tais espaços. Em vez disso, o foco recai sobre a investigação dos usos e das ações das pessoas no espaço público, de acordo com os elementos e materiais que encontram. Dentro deste âmbito, emerge a importância de ler e interpretar o território, decifrando as camadas de significado que permeiam tanto os lugares "reais" quanto os "oficiais". Nesse processo, a memória material emerge como uma força propulsora, conectando o presente com o passado, permitindo que as histórias dos lugares se desenrolem diante dos olhos dos observadores.

A partir dessas considerações, a estética relacional adquire protagonismo, destacando como as interações entre corpo, matéria e espaço transcendem a mera observação visual. A interligação entre o físico e o intangível torna-se um terreno fértil para a criação artística e a busca por expressões que transgridam as fronteiras tradicionais. Portanto, essa pesquisa não apenas explora as relações entre corpo e matéria, mas também busca iluminar as dinâmicas complexas da percepção do lugar, explorando as tensões entre as manifestações visíveis e invisíveis. Ao seguir as trilhas dos espaços construídos em um oceano de significados, onde a arte transgressora pode se manifestar como uma voz crítica que rompe as barreiras da rotina e do convencional, revelando as poéticas do invisível e realçando as múltiplas dimensões que permeiam nossas experiências urbanas.

1.2. Metodologia:



A metodologia consiste em alguns pontos centrais para guiar a pesquisa, os quais são identificados como:

1.Revisão Bibliográfica e Teórica:

- Realizar uma revisão da literatura relacionada à interação entre corpo, matéria e espaço urbano.
- Explorar conceitos teóricos de estética relacional, dimensão imaterial, memória material e poéticas do invisível.
- Analisar trabalhos anteriores que abordam a relação entre arte, espaço público e percepção do lugar.

2. Seleção de Casos de Estudo:

- Identificar espaços urbanos representativos que exemplifiquem a distinção entre *território real* e *território oficial*.
- Escolher locais onde as expressões artísticas e culturais interagem com esses espaços de maneira notável.

3. Análise Comparativa:

- Comparar as dinâmicas observadas nos *territórios reais* e *territórios oficiais* em relação à interação entre corpo, matéria e espaço.
- Identificar semelhanças e contrastes na percepção, utilização e significados atribuídos a cada tipo de espaço.

4. Análise Interpretativa:

- Interpretar os dados coletados à luz dos conceitos teóricos explorados na revisão bibliográfica.
- Desvendar como as manifestações artísticas, as interações corporais e os elementos materiais influenciam a percepção e a compreensão do lugar.

5. Análise das Expressões Artísticas:

- Investigar como as expressões artísticas presentes nos espaços influenciam a percepção do ambiente e interagem com a matéria e o corpo.
- Identificar como essas manifestações podem desafiar normas e propor novas perspectivas.

9. Interpretação e projetos:

- Interpretar os resultados em relação aos conceitos teóricos e às discussões sobre a relação entre corpo, matéria e espaço.
- Expressar em projetos e experimentações que abordem as dinâmicas urbanas e a promoção de experiências mais ricas e significativas nos espaços públicos.

10. Conclusões e Considerações Finais:

- Sintetizar os principais resultados da pesquisa e suas contribuições para a compreensão da relação entre corpo, matéria e espaço.
- Discutir as implicações mais amplas dos achados para o planejamento urbano, a criação artística e a promoção de espaços públicos enriquecedores.

2. MATERIALIDADE E CORPO

2.1. A trajetória dos materiais e seus significados na relação com o indivíduo.

A cidade assume o papel de um símbolo emblemático, capaz de articular a delicada balança entre a ordem geométrica racional e a intrincada complexidade das vidas humanas, conforme observado por Calvino (1990). Esta definição da cidade como um símbolo, destacando particularmente a palavra "tensão", torna-se altamente pertinente quando exploramos a interconexão entre o mundo material e as existências humanas neste espaço complexo. Dois proeminentes pensadores lançam luz sobre essa relação, com abordagens distintas, porém, possivelmente complementares.

Richard Sennett, em sua obra *Carne e Pedra - O corpo e a cidade na civilização ocidental*, aborda a relação entre o corpo, as interações humanas e a vida urbana desde a Antiguidade até os dias de Nova York. Ele se propõe a compreender os dilemas que a civilização enfrenta nesse contexto. Por outro lado, Jane Hutton, em *Reciprocal Landscapes: Stories of Material Movements*, examina o percurso da matéria ao longo do tempo, desde sua extração até sua transformação em artefatos humanos, demonstrando que os materiais são mais do que meros objetos físicos: eles são portadores de significados e carregam rastros sociais e econômicos

A autora observa que os materiais não são estáticos; eles se transformam em forma e significado à medida que viajam de sua origem até seu destino final, atravessando várias mãos humanas. Entender esse trajeto requer uma análise não apenas técnica, mas também sociopolítica, reconhecendo a interconexão entre as existências humanas e um sistema que muitas vezes sacrifica vidas em prol do capital.

Sennett inicia sua exploração retrocedendo ao Império Romano. Ele ilustra como a imposição da identidade romana ocorria por meio da arquitetura e urbanização, exigindo frequentemente a destruição de estruturas pré-existentes para que novas cidades monumentais emergissem, refletindo os ambiciosos objetivos imperiais. Os romanos demonstravam uma afinidade pela matéria e uma ligação profunda com a organização lógica e funcional como meio de governar e dominar. Sua busca por repetição linear e organização rígida do espaço não apenas enfatizava o controle, mas também buscava incutir uma aceitação resignada da realidade sobre uma população sujeita à carências e desigualdades sociais.

De acordo com ele a perspectiva cristã da época, em contraste, adotava uma abordagem mais espiritual, refletindo sobre a relação entre o corpo e o espaço de maneira diferente. Os cristãos buscavam transcendência e uma conexão com o divino, buscando ver através da "Luz de Deus" para evitar as armadilhas do mundo material. Enquanto os romanos instrumentalizavam a

cidade como uma ferramenta de dominação, os cristãos buscavam escapar da influência da matéria para se aproximar da espiritualidade.

O autor continua sua reflexão, observando como a transição do panteísmo romano para o monoteísmo cristão trouxe à tona questões relacionadas ao corpo, tempo e espaço. Essa mudança teve implicações significativas na forma como as pessoas se viam no mundo e como se relacionavam com os espaços urbanos. A incerteza e o desconforto que caracterizavam a era dos imperadores romanos persistem na sociedade atual, à medida que nos encontramos cada vez mais imersos em vidas urbanas frenéticas.

Ao entrelaçar as reflexões de Sennett e Hutton, emerge uma compreensão mais profunda das interações complexas entre a matéria e o corpo humano na construção da cidade. A exploração da materialidade construída e extraída revela a interdependência entre os materiais e os corpos que os moldam e transformam. Hutton nos leva a examinar a jornada dos materiais, desde sua extração até sua incorporação nas paisagens urbanas. Ela nos mostra como a extração material muitas vezes ocorre em detrimento das sociedades locais e do meio ambiente, reforçando desigualdades e impactando os indivíduos que executam esse trabalho.

Diante dessa questão veem a tona uma das inquietações que guiam essa pesquisa. A exploração sobre os materiais que causa a transformação dos espaços e que se impõe sobre os corpos, pois nesse percurso os indivíduos se tornam meros instrumentos da exploração, submetidos a interesses econômicos que não se sensibilizam com as consequências negativas dessa ambição. Para exemplificar isto recorro ao caso investigado por Hutton: as ilhas Chincha, no Peru, que alimentaram um comércio intenso de fertilizantes que deram vida aos gramados do Central Park. Em detrimento do ganho do país de origem, a autora releva como a matéria prima enriqueceu empresas de países que detinham a comandavam a exploração:

“Em dívida com a Grã-Bretanha por ajudar a garantir a independência do Peru, Lima concedeu a uma empresa britânica o controle do mercado de exportação de guano peruano. Embora lucrativo para uma seleta aristocracia peruana, a maior parte dos lucros do guano foi desviada do país para pagar a dívida imperial com a Grã-Bretanha. O arranjo funcionou para sangrar o país de seu recurso físico mais valioso, com pouco investimento local imediato ou futuro.” (Hutton, 2020, p. 46)

Para além dessa violência da exploração material sobre a paisagem natural, a autora revela o efeito sobre os corpos, àqueles que com as próprias mãos extraíam o guano das ilhas. A poeira cáustica que subia quando a carga de guano deslizada para os compartimentos dentro dos navios era respirada pelos trabalhadores que labutavam em um ambiente infernal. De acordo com as descrições da época, as partículas de guano eram tão espessas que a luz mal podia penetrar no espaço. Na tentativa de se protegerem, os trabalhadores usavam grossas bandagens no rosto, mas as doenças respiratórias causadas pela amônia eram quase inevitáveis.

Aqui percebemos uma contradição bastante reveladora de como os espaços urbanos contemplativos, concebidos para proporcionar momentos mais humanos e lúdicos, podem ser construídos em cima de corpos explorados, negligenciados e subjugados por uma lógica capitalista nociva. É importante ressaltar a alteração da paisagem, aqui representada pelas montanhas da ilha que se transformaram em uma figura disforme após anos de exploração, pois a construção de uma paisagem em um lugar está relacionada à transformação de outro.

Ao me aprofundar na inquietação compartilhada com a autora, criei a vídeo performance *Exploração/ Devastação*. Utilizando barro (material que remete a ideia de terra e pertencimento a um lugar) para moldar uma espécie de maquete das ilhas Chincha, a exploração é simulada em *time-lapse*, e aos poucos a matéria vai sendo extraída até tornar-se disforme, destruída e irreparável, uma alusão ao ciclo da exploração do material em detrimento da vida e da paisagem.

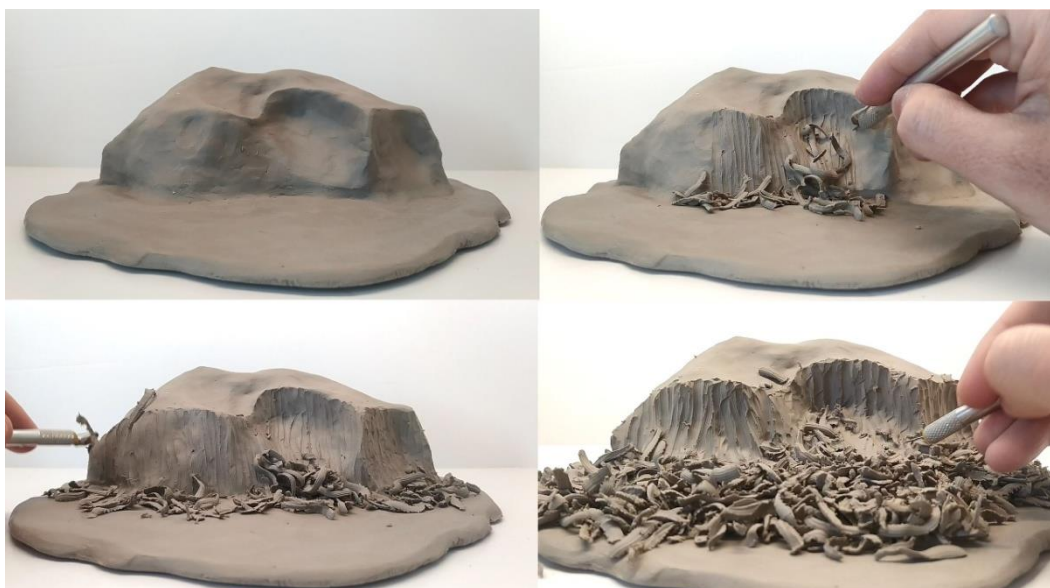


Fig. 2 e 3 : Cenas do vídeo performance *Exploração/ Devastação*

Desvendar a forma como as paisagens são construídas no espaço público pode ser uma forma de sensibilizar as pessoas sobre elas mesmas, sobre seu lugar no espaço, criando relações mais recíprocas e conscientes com o outro. Talvez a inconsciência a respeito dessa trajetória seja a origem para as atuais crises ecológicas, uma profunda separação de nós com a terra e a natureza. Uma hipótese para uma mudança pode estar na conscientização dessas relações, e a partir daí podemos projetar maneiras de mudá-las positivamente, integrando nesse ciclo um maior envolvimento com os trabalhadores, as outras espécies e paisagens alhures. Portanto aqui vale recordar a importância da relação corpo e matéria, elencado no diagrama da pesquisa.

Pedra no caminho: apogeu e queda é mais um projeto desenvolvido no percurso da investigação que inclui a reflexão sobre a origem e a visibilidade do corpo em relação ao material. Através de metáfora reflete-se sobre a

relação entre corpo e matéria, somada à coleta de materiais e ao conto *Clarisse* (Calvino, 1972, p. 98), em um esforço de resgatar e reconstruir a memória de uma cidade há muito perdida, uma cidade que foi e permanece um enigma, uma história quase esquecida. A imagem da pedra fragmentada, deslocada e invisível, serve como uma representação do indivíduo, espelhando os desafios enfrentados por aqueles que percorrem a jornada da vida. Nesse cenário, a trajetória do corpo humano é marcada por tropeços, quedas e renascimentos, uma experiência que frequentemente é subjugada pelo cotidiano e pelas regras do tempo que delineiam a sociedade, constantemente construída sobre um alicerce de exploração e um ciclo de ascensão e declínio.



Figura 4 e 5: Ilustração e coleta para projeto *Pedra no caminho*

A figura do corpo, encarnada na pedra, captura a dualidade da experiência humana. Assim como a pedra é desencaixada e não se encaixa perfeitamente em uma calçada, o corpo muitas vezes se sente fora de lugar, alienado e desconectado em uma cidade que prioriza a busca frenética pelo progresso econômico e material. O indivíduo, como a pedra desajustada, reflete as contradições inerentes a uma sociedade que por regra coloca o crescimento acelerado à frente das necessidades e bem-estar das pessoas.

Clarisse personifica a luta do indivíduo em um cenário que muitas vezes parece indiferente às histórias pessoais, e tenta adaptar-se às adversidades e circunstâncias, estas muitas vezes quase insustentáveis. Através de sua trajetória, somos confrontados com as dificuldades enfrentadas por aqueles que tentam encontrar um lugar de pertencimento e significado em uma cidade que tornou-se degradada demais para se viver. A história de *Clarisse* lança um olhar sobre a sensação de isolamento e luta que muitos indivíduos experimentam.

A busca por recuperar a memória perdida da cidade, ao destacar a importância dos materiais coletados e da história de *Clarisse*, busca dar voz

àqueles que foram marginalizados e esquecidos. A pedra fragmentada, que outrora fazia parte de um todo coeso, simboliza não apenas a cidade em si, mas também as vidas das pessoas que contribuíram para a sua construção. Ao se afastar do seu lugar original, a pedra reflete a natureza transitória da vida urbana e das próprias histórias pessoais.

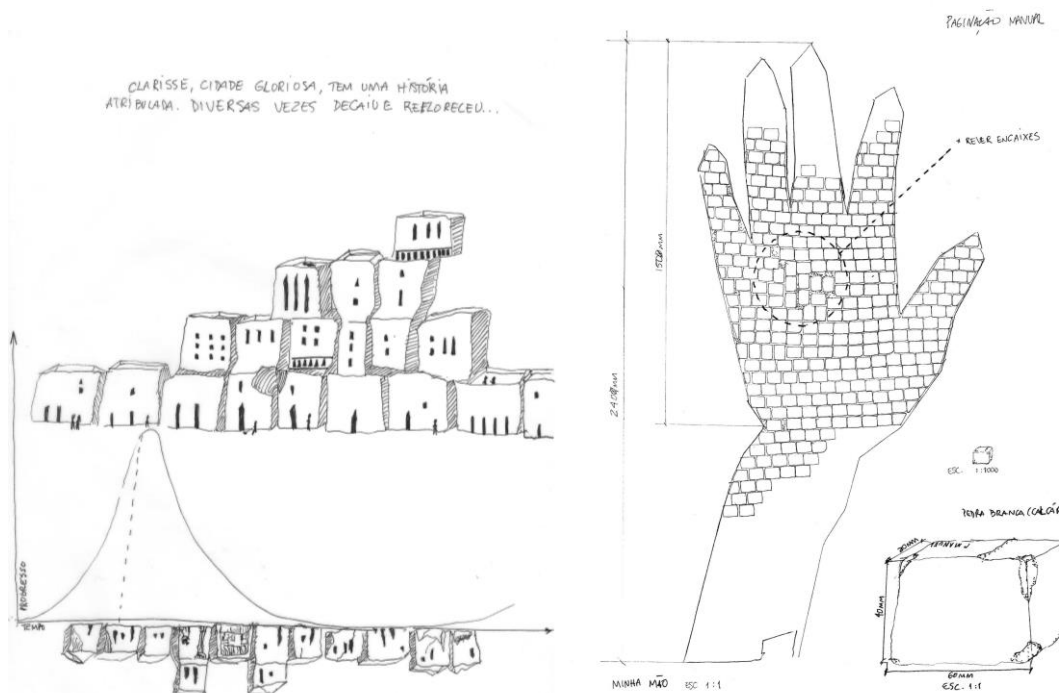


Fig. 6 e 7 : Ilustrações para projeto *Pedra no caminho*

A metáfora da pedra desajustada também destaca a discrepância entre a construção física da cidade e a experiência humana. Enquanto os edifícios podem ser construídos para durar, a vida das pessoas é marcada por mudanças constantes, desafios imprevistos e momentos de fragilidade. O corpo humano, como uma pedra deslocada, é ao mesmo tempo um elemento integrante da construção da cidade e um símbolo das tensões e contradições inerentes à relação entre indivíduo e sociedade.

Em suma, o projeto busca destacar a necessidade de repensar a forma como as cidades são projetadas e construídas, buscando uma abordagem que priorize tanto o desenvolvimento material quanto a qualidade de vida das pessoas que habitam esses espaços. Ao colocar o foco no indivíduo e nas histórias esquecidas, o projeto buscou lançar um olhar crítico sobre a relação entre corpo, matéria e cidade, convidando-nos a refletir sobre como podemos construir os espaços de forma mais humana e consciente.

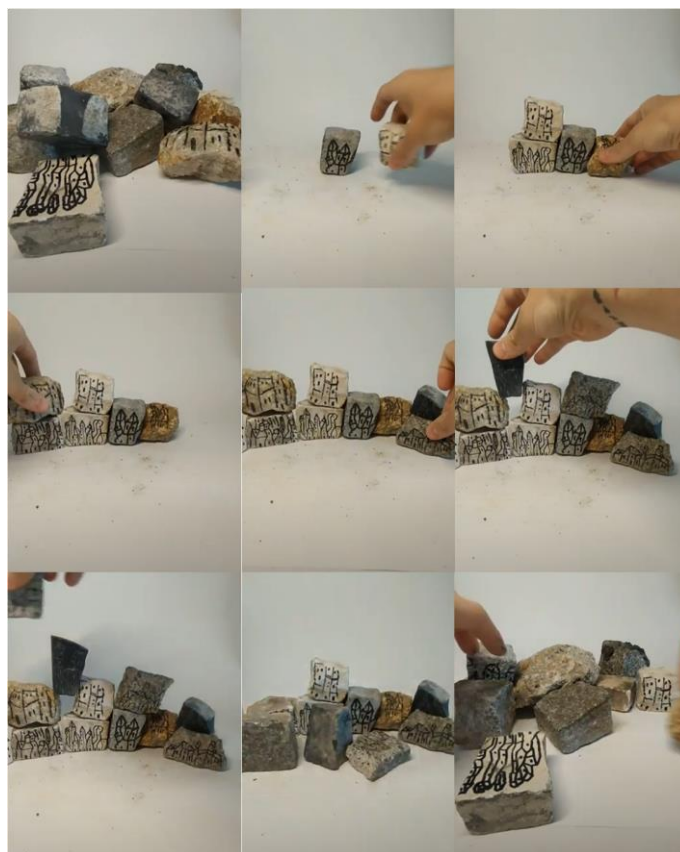


Fig. 8: cenas do vídeo *Clarisse*, ascensão e queda.

Portanto, através do acesso ao material e suas texturas, cheiros, estruturas e os fragmentos de paisagens distantes podemos resignificar as relações tanto do corpo com o espaço como entre os corpos, como pontua Hutton “Talvez seja através dos materiais com os quais entramos em contato mais próximo que possamos nos conectar com os mais distantes.” (Hutton, 2020, p. 221)

Exemplos do uso dos materiais locais para a construção podem ser encontrados em civilizações ancestrais da África e do Oriente Médio. Na antiga cidade de Sana’a, no Iêmem, construíram-se altos prédios com taipa e tijolos queimados e há 2500 anos essas construções garantem abrigo e proteção para seus habitantes. Para, além disso, o uso da taipa permite um conforto térmico em uma cidade cujas altas temperaturas são frequentes. A utilização de materiais acessíveis no local quebra um ciclo de exploração social e ambiental e permite ao indivíduo ter consciência das condições e origens daquilo que ela constrói ou utiliza.



Fig. 9: Imagem da antiga cidade de Sana'a, construída com materiais locais.

Podemos, portanto, desenvolver uma visão mais sensível a partir dessa análise da materialidade construída e extraída na relação com o corpo? Não é certo afirmar que compreender melhor o tema remendará os caminhos até aqui pavimentados, mas talvez seja possível propor soluções mais justas, que levem em consideração a matéria como parte essencial da construção das cidades, mas que não se sobreponha as existências humanas.

2.2. O impacto da organização espacial na vivência humana da cidade

Contribuindo com as reflexões a respeito da determinação dos espaços construídos sobre os corpos, Henri Lefebvre traz uma importante abordagem desse tema em seu livro *O direito a cidade*. A partir de uma análise de como a industrialização tomou de súbito a cidade medieval e a subjugou aos interesses do capital e da exploração, Lefebvre elucida como espaços antes moldados pela necessidade do cotidiano foram reestruturados para atender aos interesses da nova classe dominante: a burguesia.

A Paris do século XIX é um bom exemplo de como se deu essa transformação das cidades em favor do poder autoritário em detrimento dos cidadãos, sobretudo aqueles explorados pela crescente especulação do espaço urbano. O autor expõe o cinismo de uma burguesia “progressista” que passa a dominar o crescimento econômico e que, tendo instrumentos para consolidar uma democracia urbana, apenas controla os meios e faz a manutenção de uma dominação social.

A classe operária crescia e se manifestava como uma ameaça aos privilégios dessa nova classe dominante, portanto era preciso impor um limite aos corpos explorados, e uma nova organização do espaço seria o instrumento utilizado para determinar e dominar. Lefebvre reflete que os planos do barão de Haussmann para Paris “substitui as ruas tortuosas, mas vivas, por longas avenidas, os bairros sórdidos, mas animados, por bairros aburguesados.” (Lefebvre, 2008, p. 23)

Na era haussmaniana a nova Paris substitui a antiga cidade e com isso seus antigos hábitos. Na ânsia por impor um novo estilo de vida, esses novos e amplos espaços não tinham por finalidade apenas abrir a circulação e arejar a cidade, mas clamar e evidenciar a “glória e o poder do Estado que os arranja” (p. 23). Entretanto os objetivos de Haussmann não foram plenamente alcançados, pois a resistência que veio com a Comuna de Paris (1871) trouxe de volta ao centro urbano os operários que foram empurrados para os subúrbios e periferias, retomando o direito à cidade que haviam lhes arrancado.

Podemos tomar como instrumento reflexivo uma atividade que desenvolveu-se nesta mesma época: o *flâneur*. O termo designa um observador urbano, alguém que caminha pelas ruas da cidade com uma atitude contemplativa e curiosa e absorve a vida urbana, as pessoas e os detalhes do ambiente ao seu redor. *Flâneur* é um tipo de espectador passivo e observador da vida citadina e reflete sobre a modernidade e as complexidades da sociedade urbana.

Tomei o conceito como um exercício artístico de reconhecimento de espaços pela cidade do Porto e pude reconhecer e distinguir alguns lugares da cidade. Essa experiência parte de uma leitura muito pessoal, mas que comunica diretamente com o pensamento de Walter Benjamin (1973), que acredita que o *flâneur* é alguém que está sintonizado com os aspectos fragmentados, efêmeros e muitas vezes paradoxais da vida na cidade. Essa leitura do espaço trouxe uma reflexão sobre como as pessoas acessam e usufruem dessa matéria construída, e como dentro dela, materiais, texturas e cores se destacam para ajudar a criar uma identidade.

Para exemplificar esse assunto três espaços públicos e distintos da cidade foram escolhidos: a Praça do General Humberto Delgado com a Câmara Municipal, a Praça do Infante com o Palácio da Bolsa e a Horta Comunitária da Bananeira, nas Fontainhas. Além de se destacarem como símbolos e usos específicos estes aludem a uma contradição que encontro em *Bersabeia* (Calvino, 1972, p.103), a cidade descrita por Italo Calvino como aquela que acredita haver duas gêmeas de si mesma: a *Bersabeia* celeste e das virtudes, resplandecente de ouro, diamantes e materiais de supremo valor, e a sua versão subterrânea, desprezível e indigna, cheia de sujeira e matéria em decomposição, da qual se deseja apenas a distancia e a rejeição.

A leitura que faço do edifício da Câmara Municipal é de um símbolo da cidade que determina e pondera o que quer para si, assim como na política do cotidiano pretendemos coletivamente decidir quais as melhores iniciativas para

aprimorar nossas vidas e viabilizar uma cidade mais justa, mais digna para todos. Entretanto na prática essa determinação é usada frequentemente para excluir, impor ou determinar o que é bom e o que é ruim para a população em benefício do poder e do consumo. Podemos aqui retomar o pensamento de Benjamin que percebia no *flâneur* um indicador das transformações sociais e culturais resultantes do avanço do capitalismo.

À medida que a sociedade moderna se tornava mais focada no consumo superficial e na produção em massa, a capacidade do *flâneur* de mergulhar nas complexidades e nuances da vida urbana diminuía. Este alguém que perambula estava ligada a uma época em que a cidade ainda era permeada por uma certa aura e mistério, antes de ser dominada pela lógica do mercado. O que se percebe é a perda do papel do indivíduo em benefício de um consumo opulento e inacessível repleto de riquezas materiais e que ignora a realidade da vida que se manifesta embaixo, com pouco ou quase nenhum recurso, mas que, assim como a *Bersabeia* inferior é a que revela o melhor de nós mesmos.

A Horta Comunitária da Bananeira surgiu em 2020 após anos de abandono da área, depois de uma ação da Câmara para retirar moradores em habitações precárias em local de risco. Com as restrições impostas pela pandemia, moradores locais decidiram se unir, limpar a área e criar hortas para benefício da comunidade. O que começou com uma ação espontânea e sem apoio oficial perdura até os dias de hoje e é exemplo de um espaço real criado por pessoas reais, mantido e administrado por uma associação que se autogere e compartilha o espaço para qualquer um que esteja interessado em plantar, colher, trocar sementes e experiências.

O acesso a esse espaço real é simples e livre, diferente daquele que encontramos no Palácio da Bolsa, sujeito a disponibilidade e um ingresso de 12 euros. Para as hortas a entrada é simples, por vezes suja, mas ao entrar nesse espaço percebemos uma riqueza de plantas, de cheiros, sons e de organização coletiva.

Existem pequenas e acolhedoras áreas de convivência para troca de ideias ou mesmo para contemplação do rio Douro que se vê logo embaixo.

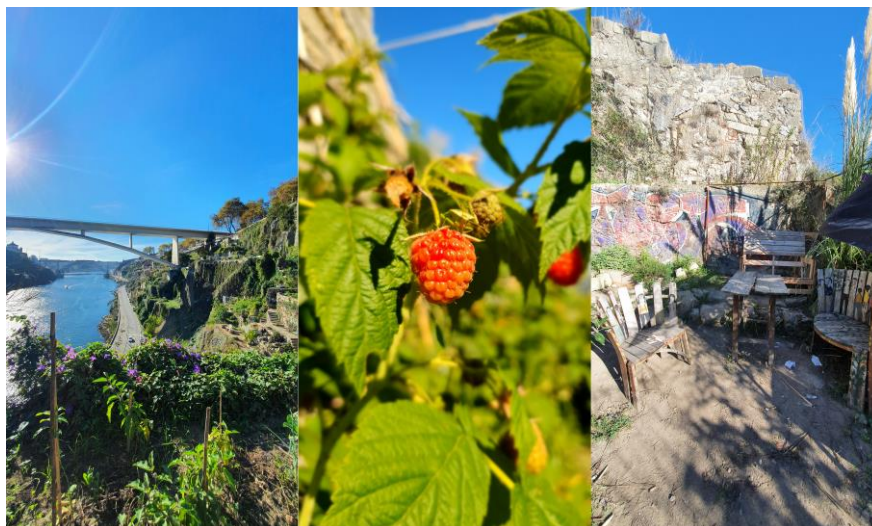


Fig. 10: Imagens das Hortas Comunitárias da Bananeira, nas Fontainhas.

Em contraste com esse espaço, a Praça do General Humberto Delgado com a Câmara do Porto como protagonista aparece para quem a vê de maneira imponente, simbolizando poder e importância. Colin Ellard lembra que a forma como construímos é capaz de nos direcionar, e esse *espaço oficial* da cidade “não apenas afeta como sentimos, mas nossas atitudes e nosso comportamento tornando-nos mais complacentes e prontos para nos conformarmos a uma vontade maior e mais poderosa” (Ellard, 2015, p. 16).

Em alusão a essa inquietação e acessando a terra e a imagem do lugar, criei a obra *Bersabeia de barro*, uma distopia da fusão do corpo com a matéria, uma incorporação desses espaços que fazem parte de nossas contradições de viver a cidade. Acima gravita a *Bersabeia* dourada (Palácio da Bolsa), símbolo da riqueza almejada pelo *Bersabeia* terrena (Câmara Municipal), que rejeita, sobretudo sua gêmea subterrânea (Hortas da Bananeira). A escultura é moldada *in-loco* para capturar os materiais locais e incorporar simbolicamente a essência, percebendo no momento as nuances de comportamento de quem acessa o lugar.



Fig. 11: Escultura de rosto, *Bersabeia de barro*.

Seguindo a reflexão sobre a cidade que não sustenta seus cidadãos em sua plena necessidade, crio uma metáfora entre *Otávia* (Calvino, 1972, p.71), a cidade teia de aranha, que sustenta-se “suspensa sobre o abismo” (Calvino, 1972, p.71). Calvino cria uma metáfora ao descrever a cidade que, mesmo diante de uma situação incerta e perigosa, continua em crescimento, mas sabe que “a rede não resistirá mais que isso”.



Fig. 12: *Otávia de barro*.

Otávia é essa cidade que, mesmo diante de evidentes problemas e desajustes, segue em expansão e ignora os problemas dos seus cidadãos, somente para enfrenta-los em maior dificuldade ou ser subjugado por eles mais à frente. Como em tantas outras cidades pelo mundo, ao caminhar e observar o Porto pude perceber as sutilezas de suas belezas, defeitos e desafios por vir. Por outro lado *Otávia* remete à ponte Luís, uma conexão entre o antigo e o novo, uma possibilidade de imaginar ligações e atravessamentos para enfrentar as incertezas do futuro.

Portanto, o que a leitura do território pode nos ensinar? Quais benefícios podemos tirar da consciência de como os espaços são moldados para nos direcionar? Experiências como as hortas e outros projetos que estimulam ações coletivas respondem às questões desta pesquisa e a união de ideias e objetivos podem assegurar que os espaços de troca sobrevivam e que se multipliquem, mesmo que de forma transgressora. Precisamos de utopias urbanas para acreditar num futuro possível, mais justo, mais saudável para o corpo e para a alma.

3. ALÉM DO TANGÍVEL: A INVISIBILIDADE E TRANSGRESSÃO COMO FORMAS DE EXPRESSÃO

3.1. A provocação sociopolítica através do invisível

“Toda arte é social porque toda obra de arte é um fenômeno de relação entre seres humanos” (Andrade, 1989, p. 61).

O célebre poeta brasileiro Mario de Andrade define com sensibilidade sua percepção do que é a arte e, a partir disso, podemos debater qual o papel da arte na sociedade e como ela pode instigar a reflexão a partir da relação das pessoas com o objeto, ou até mesmo com a ausência do objeto. Como a ausência material pode provocar o pensamento e posicionar o corpo e a existência humana como protagonista do espaço? Para guiar essa reflexão tomemos a obra de Esther Shalev e Jochen Gerz como exemplo.

O Monumento Contra o Fascismo, na cidade de Hamburgo, Alemanha, foi erguido em 1986, em um contexto de inquietação social crescente. Desde 1979 o neo-fascismo começa a ganhar força e a partir de então a câmara da cidade propõe um concurso para ampliar a consciência sobre a questão. Venceu o projeto de coluna de 12 metros de altura com perímetro de um metro quadrado e revestida de chumbo, que foi instalada no espaço público e convidava os moradores a uma interação: ratificar uma declaração pública sobre o fascismo gravando seus nomes com um lápis de metal diretamente na superfície do monumento.

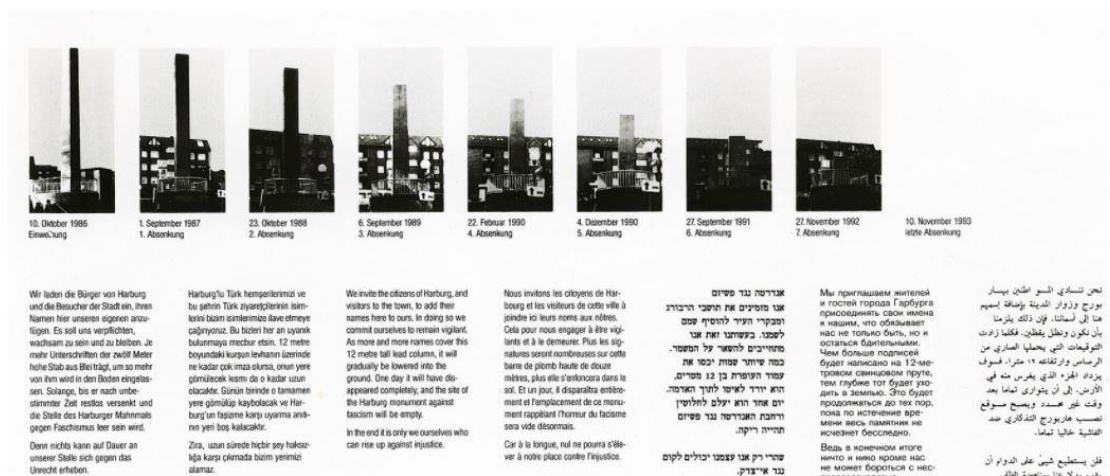


Fig. 13: Fotografias da interação do público com o Monumento contra o Fascismo.

Os autores da obra explicaram que os cidadãos e visitantes de Hamburgo foram convidados a adicionar seus nomes a coluna como um ato de vigilância

contra o fascismo. À medida que mais nomes são acrescentados, a coluna foi abaixada até desaparecer. A mensagem enfatiza a importância de cada indivíduo no enfrentamento das injustiças. Como previsto, após sete anos da participação do público tudo o que resta visível hoje é um painel explicativo e o topo do monumento, agora nivelado com o solo.

Para além da forte mensagem deixada pelo monumento, podemos refletir sobre como a estética relacional, definida por Nicolas Bourriaud, reforça a importância da arte como ferramenta de transformação e crítica social. Aqui o corpo impõe uma mensagem sobre a matéria e essa atitude releva uma forma de superar simbolicamente uma determinação material, isto é, através da expressão da escrita e da mensagem sobre o metal, o indivíduo se afirma sobre o objeto que pouco a pouco desaparece. O gradativo desaparecimento deste e sua permanente ausência pode ser interpretado como uma resposta ao enfrentamento do ideário fascista que causou tantos males à sociedade.



Harburgs Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte wurde nach einstimmigem Beschluß der Bezirksversammlung Harburg im Auftrag der Kulturbehörde Hamburg nach dem Konzept von Esther und Jochen Gerz realisiert

Fig. 14: Cronologia do monumento, dos 12 metros ao desaparecimento

Nos trabalhos públicos de Gerz nos deparamos com o conceito de anti-monumento e percebemos uma importante reflexão a cerca do trabalho deste artista “que rompe com as noções anteriores de monumentos, memoriais e espaços públicos, mas também como aquele que concebe esses espaços como entidades ativas que são chamadas à existência pelos seres humanos que os habitam e os animam” (Res Publica, 1999 p. 6). Aqui podemos perceber que para Gerz o trabalho apenas ganha sentido na sua interação com as pessoas: o corpo que anima a matéria, e não o contrário. É importante também ressaltar a importância que o artista vê na relação entre obra e o espaço, pois para Gerz estes dois são ligados e não seria possível os reproduzir alhures: o

espaço, na condição de matéria construída, está ligado às pessoas que ali habitam.

A não compreensão desse aspecto pode levar a um esvaziamento do sentido da arte pública através da mecanização do público. Bourriaud traz uma reflexão importante a respeito do assunto:

“Num mundo regulado pela divisão do trabalho e pela superespecialização, pela mecanização humana e pela lei do lucro, aos governos importa tanto que as relações humanas sejam canalizadas para vias de saída projetadas para essa finalidade quanto que elas se processem segundo alguns princípios simples, controláveis e repetíveis.” (Bourriaud, 1998 p. 12).

A sociedade contemporânea, sujeita às velozes transformações, pode ainda tomar partido da criatividade, da produção artística, para se aprimorar? A partir das relações entre seres humanos e objetos, seria possível ao menos trazer uma discussão e reflexão sobre temas relevantes da sociedade? Não necessariamente a arte precisa se impor fisicamente para fazer sentido e transmitir a mensagem, como prova a obra de Shalev e Gerz. Se a princípio a obra em Hamburgo se impunha em metal, um obelisco violento na paisagem, apenas a sua gradativa desmaterialização e desaparecimento completaram o seu sentido e objetivo. Foi através da intervenção popular que o fascismo, simbolicamente, foi enterrado.

Mais adiante, em 1990, o artista traz novamente a provocação do debate através de uma metáfora com o invisível. Clandestinamente a obra Monumento contra o Racismo (1990-93) foi construída sem ser notada em “um impulso através da arte não-material sem autores – o que foi chamado de ‘escultura social’ – e aparece nos trabalhos de Gerz para eventualmente dissolver-se no espaço público e tornar-se, maliciosamente, em memória cultural”(Res Publica, 1999 p. 33). O trabalho contou com a cooperação de um grande número de voluntários de 61 comunidades judaicas para mapear todos os 2146 cemitérios judeus existentes na Alemanha antes da eclosão da Segunda Guerra.

Os nomes destes cemitérios foram então gravados na parte posterior de pedras de pavimentação da *Schloßplatz* em Saarbrücken, em um trabalho noturno e subversivo de remover, gravar os nomes e recolocar as pedras com os nomes para baixo, o que durou um ano de execução e mais sete anos de tramitação burocrática para que então fosse votado e aprovado na câmara. A Praça do Monumento Invisível, como foi então batizada, é uma provocação através de uma ironia com o invisível, sobre uma memória histórica dolorosa que neste caso foi gravada em pedra: mesmo que não pudesse ser vista diretamente, como uma cicatriz em nosso corpo que não está ao alcance dos olhos, mas presente na memória.

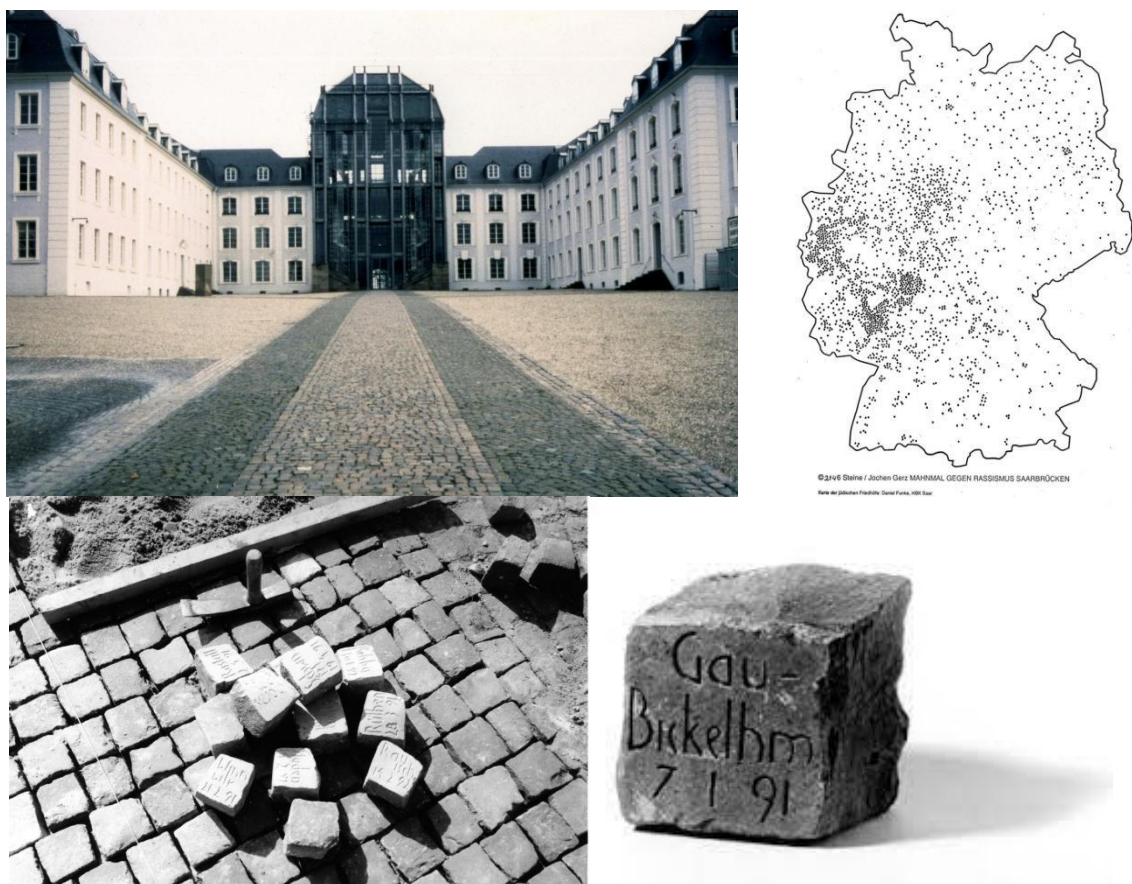


Fig. 15, 16, 17 e 18: Praça do monumento invisível, mapa do levantamento dos cemitérios na Alemanha (acima), pedras de calçamento (abaixo)

Gerárd Wajcman descreve o monumento como um memorial de lapsos de memória “um memorial de esquecimento, de perda, de ausência, tantos fatos atuais, como a memória, o esquecimento é um ato contemporâneo” (Gerárd Wajcman, 1998). O psicanalista indica que o ato de apagamento do que é material é em si uma presença, e através da ausência a obra faz uma provocação. O monumento não somente faz referencia ao passado, mas ao apagamento da memória das vidas judaicas que desapareceram sem deixar vestígios nessas 2146 comunidades.

Percebemos que a obra de Shalev e Gerz extrapola os limites que a arte pública vinha assumindo desde então, escapando de uma leitura óbvia e alcançando uma abordagem mais provocativa através da invisibilidade e insubordinação.

Bourriaud aborda essa reflexão quando diz “se quiser escapar ao domínio do previsível, a relação humana — simbolizada ou substituída por mercadorias, sinalizada por logomarcas — precisa assumir formas extremas ou clandestinas, uma vez que o vínculo social se tornou um produto padronizado.” (Bourriaud, 2009 p. 12). Portanto é preciso estar atento para que o ritmo de uma vida profundamente influenciada pelos meios de consumo, pelo capitalismo desenfreado, não comprometa nossa liberdade, nossa expressão. O crítico

ainda esclarece que estamos constantemente submetidos à condição de consumidores de tempo e de espaço, pois o que não pode ser comercializado está destinado a desaparecer. Nesse sentido ele alerta que as relações humanas se tornariam totalmente dependentes do consumo, e qualquer noção fora esta seria mal sucedida.

Portanto qual lição podemos absorver da obra dos Gerz? Qual estratégia adotar para escapar de um domínio do material, em seu aspecto físico e de consumo, e assim assumir uma atitude mais insubmissa, mais provocativa e que demonstra seu sentido através de uma aparente desmaterialização ou invisibilidade? Ao procurar respostas para essas questões me empenhei na criação de um projeto que mesclasse a fotografia, a exploração do território e a manipulação material.

O projeto *Desmatéria* é uma tentativa de compreensão da memória como ferramenta para criação de narrativas utópicas/ distópicas e leva em consideração os aspectos da matéria, uma experimentação entre a manipulação do material e a tentativa de reconstruir uma memória perdida, algo que em nossas mentes não se materializa de forma sólida, mas se constrói em abstrações e imagens distorcidas.

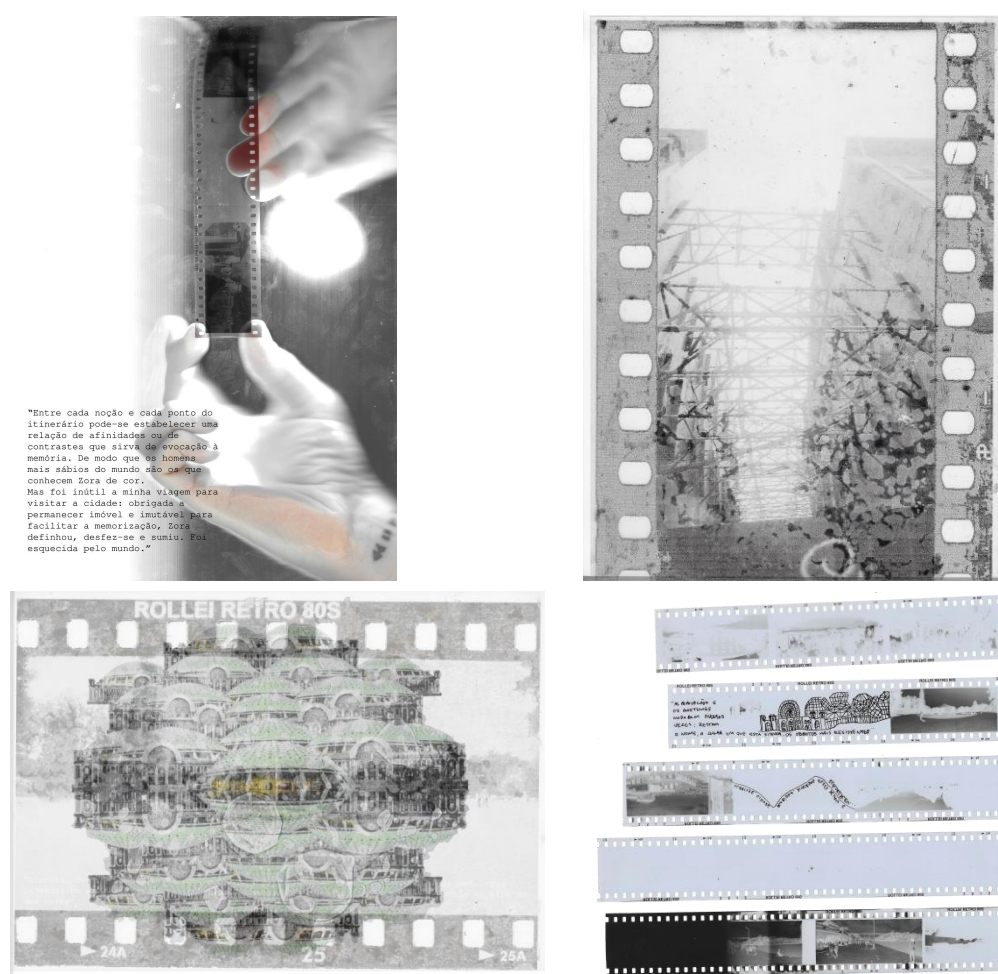


Fig. 19: *Desmatéria*, experimentação e manipulação de fotos e negativos.

Com o uso de uma câmera analógica Widelux F5, uma coleção de imagens tiradas a partir de negativos foi manipulada de diversas formas, impressa e reimpressa. O manuseio do material, na busca pela reconstituição da memória e os desvios no percurso fazem parte dessa tentativa de dar visualidade a algo que é fundamentalmente imaterial. Quanto mais se mexe, mais desvanece.

Entre manipulação material, reprodução de fotografia do território pesquisado, o projeto também buscou na literatura fontes para provocar uma reflexão crítica e poética. Como na cidade de *Zora*, uma provocação que Calvino faz sobre a imutabilidade da matéria e da memória. A partir do conto podemos interpretar que as conexões entre ideias e etapas da jornada podem evocar memórias por meio de afinidades ou contrastes. A sabedoria reside na familiaridade com essas conexões. Entretanto, a cidade de *Zora*, embora fosse imóvel para auxiliar na memorização, acabou desaparecendo e sendo esquecida pelo mundo devido à sua imobilidade (Calvino, 1972, p.20).

Ao refletir sobre a transformação ou imutabilidade da cidade acessei na memória um dos espaços públicos mais marcantes do Porto: os Jardins do Palácio de Cristal. Mas aonde está o Palácio?

O Palácio de Cristal foi o pavilhão de exposições construído na cidade para a Exposição Internacional do Porto de 1865. O pavilhão era conhecido por sua estrutura em ferro e vidro, que permitia a entrada de muita luz natural. O local se tornou um marco icônico na cidade, frequentemente utilizado para eventos culturais, exposições e outros encontros sociais.

No entanto, o edifício original foi desmontado em 1951 devido ao seu estado de deterioração e foi substituído pelo Pavilhão dos Desportos, que posteriormente passou a ser chamado de Pavilhão Rosa Mota, também conhecido como Arena Superbock. Diferente da cidade de *Zora* de Calvino, a cidade mudou e esse espaço transformou-se, mas junto do antigo nome ficou um lapso de memória que intriga os transeuntes que não enxergam na atual Arena nada de vidro e nem tampouco de palácio. A foto montagem *Arena de Cristal*, parte do projeto *Desmatéria*, é uma tentativa de fundir passado e presente, imaginar uma utopia entre épocas e fazer um convite ao debate sobre o sentido da transformação e da permanência.

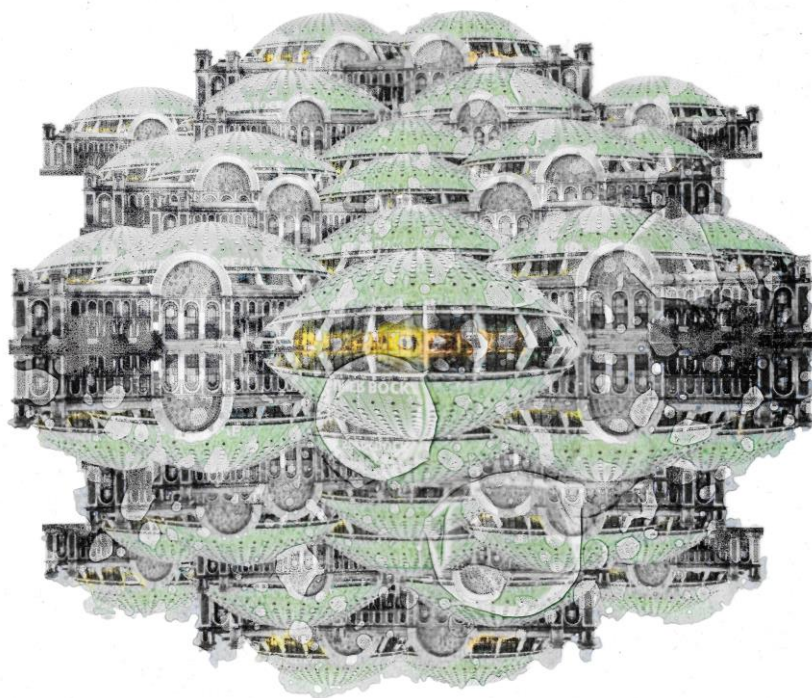


Fig. 20: *Arena de Cristal*, impressão fotográfica sobre acetato.

Assim como um monumento em mármore em uma praça busca resgatar e manter intacta uma memória, quase sempre invisível aos olhos de quem passa, a cidade que não provoca e que não instiga seus habitantes pode se tornar opaca e com o tempo definhar ao abandono e ao esquecimento? Podemos perceber ao caminhar nos centros históricos das cidades algumas pistas que indicam que a tentativa de manter a memória pela memória se mostra constantemente malsucedida. Precisamos de engajamento e relação para que o objeto, tanto do ponto de vista da arte pública como da construção, faça sentido e seja mantido por aqueles que a acessam.

A estética relacional na dimensão da relação com o outro, no cotidiano e que produz não somente objetos, mas acontecimentos, pode fortalecer o afeto e as relações. Podemos enxergar esse instrumento no anti-monumento dos Gerz como uma resposta para transmitir a memória não como algo imutável e permanente, mas um ato simbólico que depende da interação e engajamento das pessoas. O corpo torna-se um ato artístico, bem mais importante que a torre de metal, destinada ao desaparecimento.

A manifestação artística/ cultural que torna o ambiente ou objeto um meio de instigar comunicação, relação e contato pode ser uma maneira de superar a determinação material sobre os corpos. Ao posicionar o indivíduo como protagonista, dando a ele instrumentos (invisíveis ou simbólicos), é possível estimular a liberdade e expressão e tornar nossa experiência mais abrangente e coletiva no espaço público.

3.2. A transgressão como forma de superação.

A partir de uma atitude transgressora podemos assumir que é necessário comprometer-se, agir, assumir uma postura até mesmo clandestina, para enfrentar uma estrutura social que tende a nos enquadrar e limitar nossas relações e nossa capacidade de lutar. Tomemos como exemplo o grupo de arte/ativistas *Woman on Waves*. O pequeno grupo sem fins lucrativos navegou pelas costas dos países onde o aborto é ilegal em um barco projetado pelo Atelier Van Leishout, que abrigava um clínica de aborto em funcionamento. O grupo, então, ancora em águas internacionais - já que o barco foi registrado na Holanda, eles operam sob a lei holandesa - para fornecer aborto e serviços às mulheres, de forma legal e segura.



Fig. 21 e 22 – Barco do grupo Woman on Waves e foto das ativistas em ação

Durante os anos em que atuou, o grupo fundado pela médica Rebecca Gomperts não realizou muitos abortos, mas a mensagem desta arte-manifesto é sem dúvida relevante para abordar uma questão sociopolítica de grande importância. Debate-se aqui, além do poder de escolha da mulher sobre o próprio corpo, como a partir dele, nossa existência é por si só um ato artístico e

político, capaz de provocar e transformar estruturas sociais. Como bem nos recorda Michel Foucault:

“O que me impressiona é o fato de que em nossa sociedade a arte se tornou algo que se relaciona apenas com os objetos e não com os indivíduos, ou com a vida. Essa arte é algo especializado ou feito por especialistas que são artistas. Mas a vida de todos não poderia se tornar uma obra de arte? Por que a lâmpada ou a casa deveriam ser um objeto de arte, mas não nossa vida?” (Foucault, 1984)

A partir disso podemos assumir que o corpo não precisa associar-se à matéria para fazer sentido como ferramenta de expressão, o que nos permite transformar o próprio corpo em arte/ manifesto e superar imposições sociais que tentam nos direcionar.

Um inconformista por natureza, filho de uma família intelectual e burguesa carioca, Hélio Oiticica cedo percebeu e se incomodou com o *status quo* a que pertencia e tratou de manifestar essa insatisfação através de sua arte. Com o trabalho que desenvolveu em *Parangolés* (1964), o artista aproxima o público da arte pela performance participativa e torna o corpo protagonista: sua obra é mais uma intervenção do que um objeto.

Ao mesmo tempo em que revela a verdadeira face do Brasil, negando a predominância de uma cultura europeia colonial e abraçando o movimento antropofágico dos modernistas brasileiros, Oiticica convoca a participação da pessoa comum, marginalizada e discriminada pelo poder do consumo e do capital. Nas suas performances a vestimenta e o corpo são um só e o sentido da obra nasce e cresce a partir do uso e do movimento. O objeto não faz sentido sem o condutor, ou seja, a matéria não importa mais que o corpo que a conduz. Ironicamente um infeliz incêndio consumiu o resto material que a família ainda guardava: uma memória-objeto que já não fazia sentido sem ser experimentada no corpo, como o próprio artista provavelmente afirmaria.



Fig 23 e 24: Parangolés de Hélio Oiticica: “incorporo a revolta”.

O performance participativa que Oiticica criou comunica com o projeto que desenvolvi na Av. da República, *Corpo Estranho*. A ideia é trajar uma figura estranha, incorporar a estranheza ao caminhar por essa avenida que me levou a um sentimento de não pertencimento e insegurança. A sensação familiar me remontou a um lugar do qual eu quis escapar ao imigrar para Portugal: a Av. Paulista, em São Paulo, um lugar de grande efervescência social e que concentra ao mesmo tempo grandes soluções e problemas urbanos.



Fig. 25 e 26: Performance projeto *Corpo Estranho*.

O projeto desenvolvido na Av. da República ecoa ideias de deslocamento e inquietação. Através da figura estranha que se veste, se pode personificar a sensação de não pertencimento e insegurança, dando vida a uma manifestação visual da sua experiência pessoal e social.

Em conclusão, a atitude transgressora é uma ferramenta poderosa para desafiar as estruturas sociais que buscam nos enquadrar e limitar. A citação de Michel Foucault nos lembra que a vida em si pode ser uma forma de arte e manifestação política, permitindo que o corpo seja transformado em uma expressão de resistência.

Portanto, a arte que desafia normas, ações que ultrapassam fronteiras, e a transformação do corpo em manifestação são maneiras poderosas de afirmar a individualidade e questionar o *status quo*. Esses exemplos nos lembram que o corpo não é apenas uma ferramenta, mas também uma tela onde podemos pintar as cores da mudança e da resistência.

4. EXPRESSÕES PARA LIBERTAÇÃO DO CORPO

4.1. O corpo como ferramenta de libertação no espaço público.

A partir da reflexão de que a trajetória dos materiais é carregada de memórias apagadas de histórias nocivas às existências envolvidas nesse ciclo, de quais formas podemos nos sensibilizar para um pensamento mais crítico? Como o próprio corpo pode ser usado no espaço público para revelar e, se possível, minimizar os efeitos dessa relação que tende a submeter o sujeito ao objeto?

Sennet aponta como estudiosos da arquitetura enxergam no Panteão de Roma uma aparente extensão do corpo. Apesar da geometrização formal, há quem perceba como uma figura humana esse ícone de mármore e pozolana:

“(...) o Panteão era como uma espécie de busto romano, a base cilíndrica simbolizando os ombros de um general, as estátuas no lugar de seus ornamentos, no peito da armadura do guerreiro, e o domo, sua cabeça — uma imagem algo estranha, já que a abertura, no alto, o óculos, pode ser considerada, literalmente, como o olho da construção.” (Sennett, 1994, p. 94)

Essa forma de perceber a construção como algo mais semelhante ao nosso corpo poderia alcançar a prática artística e tornar a relação com o espaço algo menos mecânico e mais consciente? Podemos citar a artista Ana Rita Teodoro que desenvolveu uma pesquisa no Japão sobre uma dança

tradicional, o *butô*. Ao participar dos workshops a artista entrou em uma rotina de exercícios físicos metódicos, uma técnica chamada *Nogushi*, que tem por objetivo criar relaxamento profundo nos músculos externos e trabalhar aqueles mais próximos as articulações. A partir desse aprendizado Teodoro começou a desenvolver sua performance *Melte*, que fala sobre um corpo derretido que desliza pelo calçamento e encontra conforto no chão duro de pedra. Teodoro imaginou-se escorrendo do Castelo de São Jorge até o Rio Tejo e um ano depois executou sua performance no Festival Pedras d'Água em Lisboa.

Como ela mesmo definiu “o corpo humano escorre rua abaixo, num encontro íntimo com o chão. Chão duro, irregular, sujo” (Teodoro, 2009). Para além da metáfora de corpo-líquido, a artista teve que repensar seus parâmetros de conforto e limpeza e ressignificar o conceito de uma superfície dura.

Teodoro explica que pretendeu permitir que o chão tocasse o corpo e vice-versa, buscando criar novas formas de relação com elementos duros e desconfortáveis, como a sujeira e a pedra. Isso não se limita apenas à constatação das diferentes consistências, mas envolve estabelecer uma relação fluida onde as diferenças não são contestadas, mas aceitas.



Fig. 27 e 28: cenas de vídeo da performance *Melte*

Somando-se a adaptação do corpo ao espaço, Teodoro ressalta a contrapartida da cidade que também reconhece esse corpo que se move. Em sua dança escorregadia, a performance dá visibilidade a geografia, a

arquitetura e aos habitantes locais. Nesse encontro de matérias pouco compatíveis (carne e pedra) a artista ainda faz uma preparação de reconhecimento espacial. Dias antes testa esses materiais, permite deitar a cabeça em um degrau e desperta a curiosidade de quem ali vive. O curiosidade torna-se cumplicidade e antes da performance os moradores a recebem com janelas enfeitadas com arranjos, calçadas lavadas, interação com a artista e a oferecem um copo de leite. Por fim a conexão à matéria torna-se uma conexão também com o outro.

Em *Yielding Stone* Gabriel Orozco, artista mexicano, faz uma metáfora do corpo como pedra. Uma grade bola de plasticina, com o peso do autor, representa o indivíduo nessa performance de rolar pelas ruas e capturar todas as impressões e materiais do percurso. O material macio representa a vulnerabilidade do corpo, que nesse trajeto é marcado e carrega consigo uma memória da ação.



Fig. 29: *Yielding Stone*, Gabriel Orozco

Mesmo que metaforicamente, Orozco utiliza seu corpo como forma de manifestação sobre o construído, neste caso a rua, a calçada, a grelha metálica do bueiro. Ao interpretar um objeto inanimado como ser vivo, o artista rompe a compreensão de que existe um limite entre a carne e o material: aqui se tornam a mesma coisa.

Provocar a compressão da matéria a partir do toque e da analogia desta com o corpo pode despertar maior sensibilidade sobre essa relação. Vale aqui retomar o projeto *Corpo Estranho*, que começou como uma experiência performativa no espaço urbano e que teve como ponto de partida um sintoma que identifiquei como “estranheza”, característica predominante que surgiu do primeiro contato com o espaço e a partir daí houve uma incorporação dos materiais locais. O resultado trouxe uma constatação inesperada, considerando que o que aparentemente era apenas estranho acabou se revelando familiar:

na efemeridade dos materiais descartados ou quebrados, no toque e na dureza da pedra de calçamento, no papel de anúncio havia não somente o cotidiano, mas um retrato da experiência humana imersa na complexidade urbana.

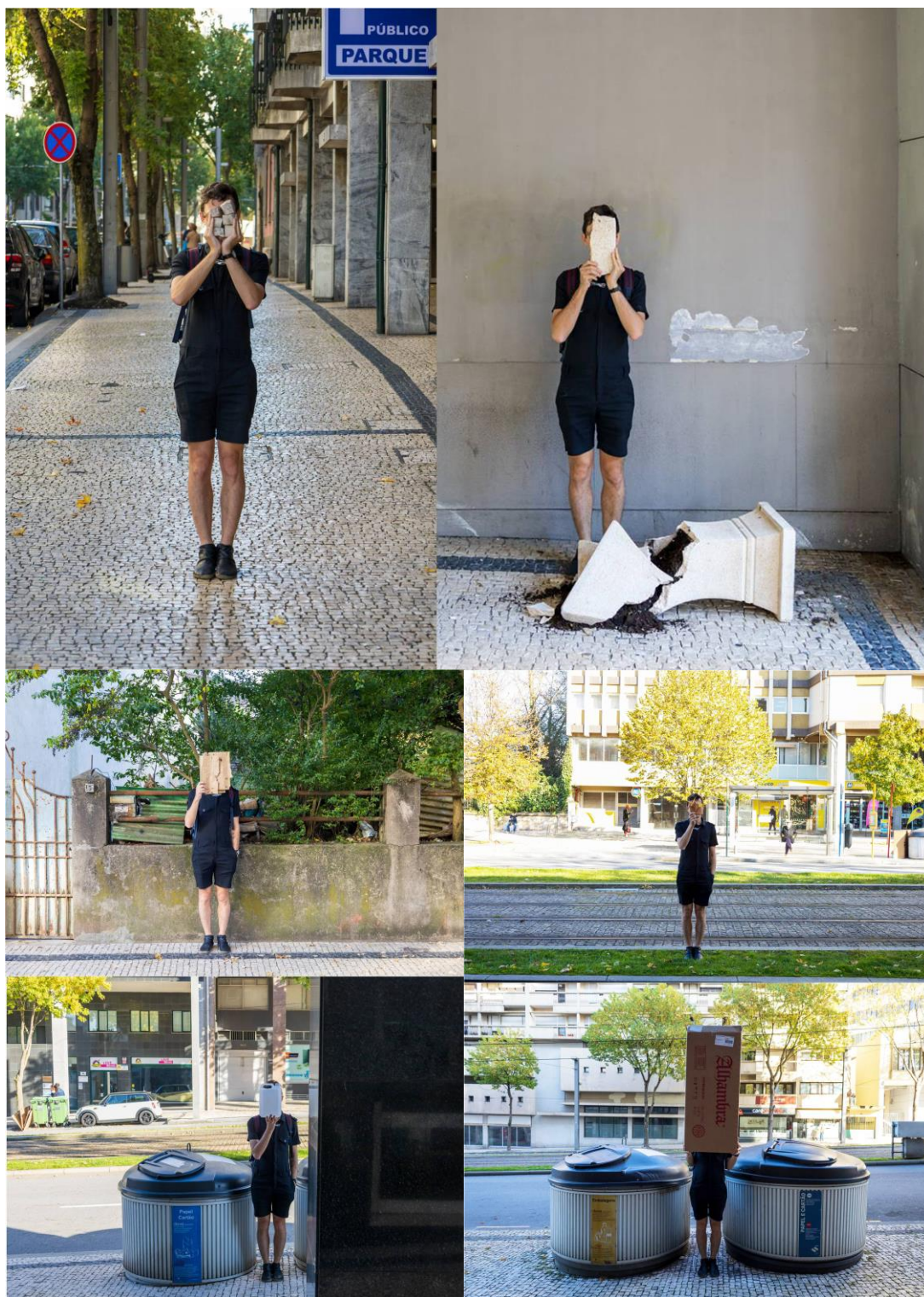


Fig. 30: Registros da performance *Corpo-estranho*.

A experiência me demonstrou que a aproximação física à matéria pode revelar mais sobre nós mesmos (individual e coletivamente) do que supunha

antes. Quebrar a sequência mecânica do cotidiano acessando o descarte, a sujeira e o ordinário pode resultar na compreensão de que cada objeto e cada corpo possuem histórias que se conectam, pois nada é por acaso ou vazio de significados. O uso do corpo como meio de libertação no ambiente urbano impulsiona uma análise crítica da relação entre indivíduo e espaço construído. A reflexão sobre a trajetória dos materiais revela memórias ocultas e histórias prejudiciais presentes nesse ciclo. O corpo, interpretado como uma extensão do espaço, desafia a perspectiva convencional ao reconectar o construído à sua essência orgânica.

A prática artística aprofunda essa exploração. Na performance *Melte*, Ana Rita Teodoro transforma o desconforto da pedra e da sujeira em uma relação fluida, desafiando as diferenças de texturas. A obra *Yielding Stone* de Gabriel Orozco utiliza a metáfora corpo como uma pedra para capturar a essência do ambiente urbano. O projeto *Corpo Estranho* reflete a conexão entre corpo e cidade, revelando que a estranheza inicial pode transformar-se em familiaridade.

Em síntese, a abordagem do corpo como ferramenta de libertação urbana questiona as barreiras convencionais, incentivando uma relação mais profunda entre indivíduo, materiais e ambiente. Através da arte e da expressão, somos convidados a reinterpretar nossa ligação com o mundo construído.

4.2. Multissensorialidade – compreensão dos materiais através dos sentidos.

Ao pensar sobre formas de sensibilizar nosso corpo diante da matéria podemos recorrer aos sentidos e experimentar na multissensorialidade abordagens diversas que podem libertar o corpo ao conecta-lo com o meio e seus elementos materiais.

A artista e performer Ana Mendieta buscou uma conexão com a ancestralidade da matéria e do feminino através de suas obras *corpo-terra*, onde incorpora os elementos naturais e funde-se ao ambiente. Nessa experimentação sensorial Mendieta transforma seu corpo em uma continuidade da terra e vice-versa e a partir daí a artista acredita aproximar-se de suas crenças primitivas. Nascida em Cuba e refugiada nos Estados Unidos da América logo após a revolução de 1961, a jovem sempre teve a questão da imigração forçada latente em si e refletiu a busca pela conexão à terra ancestral em sua produção artística. Fica claro que em sua curta trajetória Mendieta se destacou como uma expoente na *Land Art* e potencializou o uso do corpo como meio de expressão.

Fig. 31: *Siluetas series*, Ana Mendieta

Outra artista que usa da experimentação multissensorial é Anastasia Savinova, que em sua obra *Landface* tenta incorporar os elementos naturais da paisagem através de máscaras cegas e seu corpo é transformado em um corpo-de-escuta, como define a própria artista. Sua performance prevê uma aproximação ao material local, o sentido da visão se apaga e os demais tornam-se mais aguçados, e então o corpo torna-se intuitivo e funde-se ao espaço. O resultado vai além da coletânea de fotografias da performance, pois nos leva a pensar sobre a conexão íntima com os elementos da paisagem: areia, pedra, gelo e vegetação.

Fig. 32 – *Landface*, Anastasia Savinova

Outra experiência interessante sobre a interação entre corpo e paisagem faz Allan Wexler. Em sua obra *Breaking Ground* cria com uso de fotografia e a escultura uma história inventada entre arquitetura e civilização, “Ajudam a ver o não visível, a pairar algures entre o distante e o íntimo, a questionar o desenho e a fotografia e a ver o antigo no contemporâneo. Eu quero transformar o físico em uma experiência transcendente.” (Wexler, 2011).

Ao fazer uso de uma diversidade de técnicas, Wexler provoca nossos sentidos e nos faz questionar o que vemos, se é tangível ou irreal.



Fig. 33: Breaking Ground, Allan Wexler

Em suas obras interativas e profundamente marcadas pela estética relacional definida por Bourriaud, Hélio Oiticica consegue, através do uso da materialidade, evidenciar e valorizar a cultura e a identidade brasileira. Neto de um anarquista, o artista quebrou paradigmas em suas exposições ao pedir que o público tocasse as obras, em uma época em que o não tocar era (e segue sendo) uma regra. Em *Penetráveis* ele cria pequenos labirintos tropicais, com uso de tecidos, madeira, areia, plantas e até mesmo papagaios para criar um ambiente em que se pudesse entrar, ver, tocar, ouvir e se conectar.

Em escala menor *Bólides* trazia também uma experiência sensorial, dessa vez em caixas de madeira ou vidro em que diferentes materiais (pigmentos, areia, terra, água, tecidos, fotografias, etc) eram dispostos em gavetas e portas. Muito desses materiais Oiticica coletava de lugares que frequentava e amava, como o Morro da Mangueira, e assim o artista transmitia a sua mensagem social/ política através do contato do público com o objeto.



Fig. 34: Bóides (esquerda) e Penetráveis (direita) de Hélio Oiticica

Vale destacar uma das obras de *Bóides* em que o artista utiliza os materiais de forma simbólica para transmitir uma mensagem sociopolítica. Em *B33 caixa 18* Oiticica faz uma homenagem ao amigo Cara de Cavalo, famoso bandido da Favela do Esqueleto que foi brutalmente assassinado pela milícia do Rio de Janeiro. Com uso de fotografias e tule vermelho disposto em uma caixa escura, o artista articula os materiais como uma memória fúnebre. Por baixo do tule em um saco de pigmento lê-se inscrita a mensagem “Aqui esta e ficará, contemplai seu silencio heroico”.



Fig. 35: Bóides B33 caixa 18, Hélio Oiticica

Para refletir e sentir a multissensorialidade na prática artística criei o projeto *Utopias de barro*, um trabalho contínuo de experimentação sensorial e criação de cenários utópicos/ distópicos a partir da leitura e prática *flâneur*. O cruzamento do lugar pesquisado e dos contos em *As cidades invisíveis* guia a criação das narrativas de barro e é uma forma de refletir sobre as complexidades urbanas, sejam elas coletivas ou pessoais. Ao experimentar o barro como meio expressivo, o projeto propõe uma experiência tátil. A escolha desse material não é apenas estética, mas também simbólica: o barro, como a própria terra, é parte fundamental da nossa existência e história. Ao moldar *in-*

loco, o molde capta a energia transitória de um lugar, capturando não apenas sua forma, mas também seu espírito.

Ao entrelaçar as narrativas de *As cidades invisíveis* com os cenários criados, o projeto transcende a mera representação física, convidando a uma exploração emocional e intelectual. As histórias fictícias ganham vida nas formas de barro, questionando nossa percepção do espaço e estimulando a reflexão sobre nossas próprias relações com o entorno.

Além disso, essa abordagem se transforma em uma lente para entender as complexidades urbanas. Cada narrativa de barro torna-se um espelho de nossas experiências sociopolíticas e pessoais, revelando as camadas ocultas que constituem as cidades. O projeto, portanto, não é apenas uma expressão artística, mas também uma forma de análise crítica e introspectiva.

Utopias de Barro é um convite a explorar os cenários e reflexões que emergem desse processo criativo. Ao combinar os sentidos, narrativas e os materiais, o projeto desafia nossa percepção do ambiente e do fazer artístico, estimulando uma conexão mais profunda com o mundo que nos cerca e as histórias que contamos através dele.

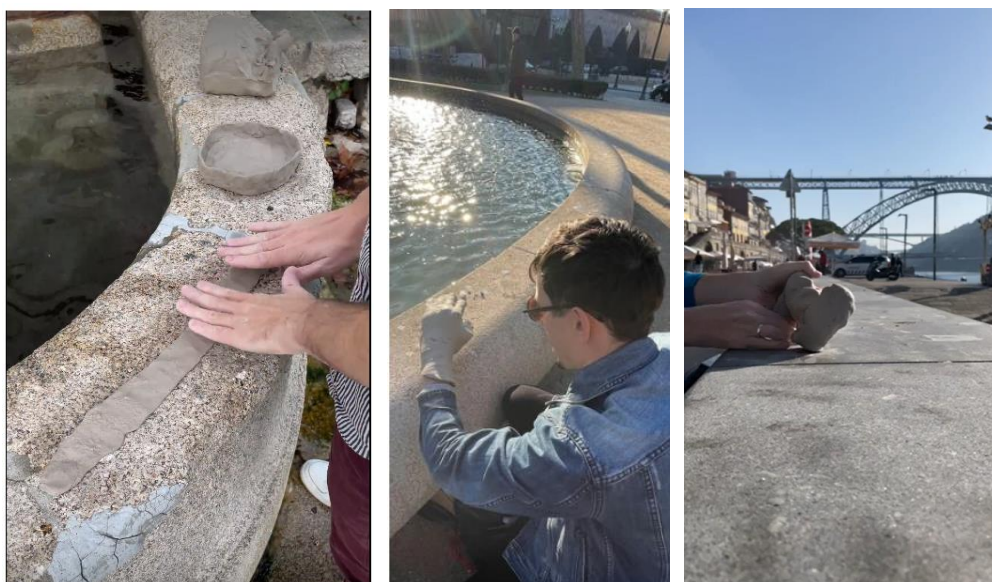


Fig. 36: cenas de vídeo da moldagem *in-loco* para *Utopias de barro*

Já no projeto *Revelações de barro* proponho um cruzamento entre a experimentação tátil, o conhecimento da técnica da fotografia e a construção da memória. Ao moldar uma câmera *pin-hole* (técnica em que a luz é capturada através de uma pequena perfuração exposta à luz por alguns segundos) pude conhecer a estrutura do objeto que capta a imagem, e aprender a revelar a imagem com o uso de química específica para este fim. Todas as etapas envolvidas nesse processo, desde a construção da câmera de barro até a revelação da imagem com o uso dos líquidos e seus odores, os acidentes de percurso e as imagens distorcidas e abstratas tornaram o projeto uma imersão intrigante e estimulante.

Independente dos resultados materiais da experimentação, o que se revelou foi uma consciência sobre a origem do processo da fotografia e de como a memória não é somente uma imagem, mas um aprendizado que coletamos e fixamos a partir da prática.



Fig. 37 e 38: câmera de *Revelações de barro* (acima) e negativos invertidos (abaixo).

5. ABORDAGENS UTÓPICAS/ DISTÓPICAS

5.1. A matéria e o corpo sujeitos ao tempo: a degradação das existências

“No meu começo está o meu fim. Em sucessão, as
casas sobem e descem, desmoronam, são ampliadas,
são removidas, destruídas, restauradas, ou em seu lugar
é um campo aberto, ou uma fábrica, ou um desvio.
Velha pedra para nova construção, velha madeira para novos incêndios,
Velhos incêndios para cinzas, e cinzas para a terra
Que já é carne, pelo e fezes,
Osso de homem e animal, pé de milho e folha.
As casas vivem e morrem: há tempo de construir
E tempo de viver e de gerar
E tempo de o vento quebrar a vidraça solta
E sacudir o lambril onde trota o rato do campo
E sacudir as arras esfarrapadas tecidas com um lema silencioso.”
(Quatro quartetos, T.S. Eliot)

Com este poema, Harriet Mena Hill, artista britânica, apresenta sua obra *Aylesbury Fragments*, uma coleção de fragmentos de um antigo bairro social na periferia de Londres. O projeto de 1963 do arquiteto Hans Peter Fenton, baseado nos conceitos de um modernismo utópico, pretendia retirar as habitações degradadas da região de Southwark e providenciar moradia para famílias mais pobres da cidade. Padronização de espaços, zonas de livre circulação de pedestres, acesso generoso a luz natural em espaços externos faziam parte do complexo de moradias, bem como um centro de saúde, creche e zona comercial. Entretanto já na década de 80 o bairro apresentava sérios problemas de abandono e degradação e foi apelidado como um “bairro em declínio”.

Seguiu-se em 2005 um projeto de remodelação e recuperação desse bairro e alguns dos prédios demolidos proporcionaram a matéria que permitiu a artista começar sua obra. Hill trabalhou com moradores do bairro para coletar suas histórias e vivências e a partir destes relatos criou uma série de pinturas nos fragmentos que revela narrativas nostálgicas, entre suposições e realidades, e transforma o material bruto em uma tela das vidas que ali se viveram. A artista fala de uma presença humana através de seu trabalho ao mesmo tempo em que dá a degradação física dos espaços um novo significado. Como efeito desse olhar para a ruína física, Hill dá voz as

comunidades e pessoas que frequentemente são menosprezadas pelos grandes planos urbanos e pela especulação imobiliária nas grandes cidades.



Fig. 39: Aylesbury Fragments, Harriet Mena Hill

Sobre esse tema podemos referenciar *Clarisse*, a cidade que diversas vezes decaiu e refloresceu. No conto de Italo Calvino, a sina da civilização é escrita de forma a evidenciar a utilização dos objetos para fins distintos, de acordo com a necessidade da época, seja ela de progresso ou declínio. No ciclo de vida das cidades podemos enxergar as formas em que as pessoas e as coisas encontram para sobreviverem e se afirmarem nos espaços. “Todavia, não se perdera quase nada do antigo esplendor de Clarisse, estava tudo ali, apenas disposto de maneira diversa, mas não menos adequada às exigências dos seus habitantes.” (Calvino, 1972, p. 98).

Quais as demandas são mais importantes na sequência de prioridades da vida urbana? Quando a degradação atinge os corpos numa cidade como o Porto, antiga e em permanente estado de mutação, de que forma é possível lidar com a ruína, ou pelo menos aceitá-la como parte de um ciclo? Ao refletir sobre o assunto surgiu o projeto *Pedra no caminho: apogeu e queda*.

A partir da metáfora sobre a relação corpo vs. matéria, da coleta material e do conto *Clarisse*, tento construir e recuperar uma memória perdida desta cidade que foi e sobre a qual não se sabe quase nada. A pedra fragmentada, desencaixada e invisibilizada representa o indivíduo: ao caminhar do corpo, que em sua trajetória tropeça, cai e reergue-se, que é subjugado pelo cotidiano e por essa linha temporal da sociedade, ora ascendente, ora em vertiginosa queda.



Fig. 40: Projeto *Pedras no Caminho* – *apogeu e queda* – escultura especulativa.



Fig. 41: Projeto *Pedras no Caminho* – *apogeu e queda* – devolução ao espaço.

O projeto só se tornou possível através de uma caminhada pelo território, e na busca de compreender o espaço e identificar nele algo de si. A atitude de caminhar deu origem a inquietação e então à coleta material das pedras. Essa prática está presente no trabalho do artista inglês Hamish Fulton, que traduz suas jornadas através de diversas mídias como a fotografia, textos e ilustrações. Entre as práticas situacionistas de deriva e desvio na busca de uma expressão do corpo diante do território, surge uma forma de reconhecimento do espaço através dos pés e das experiências vividas espontaneamente. O desenho na pedra compõe a performance e é uma maneira de reconhecer o material e marcar nele algo de si.

É através dessa ferramenta corporal que nos deparamos com surpresas e provocações no caminho. Ao dobrar uma esquina um muro pode falar, e neste caso ele fala algo sobre o destino de todos os corpos e todas as pedras – o fim.



Fig. 42: Foto de inscrição em muro, rua de S. Dinis, Paranhos

O que pode existir entre a constatação do inevitável e o tempo que resta? Sobre as nossas existências e sobre a superfície da matéria as histórias e memórias se sobrepõem em camadas e, por mais que tentemos evitar, a suposição de que o fim de algo se aproxima é uma realidade assustadora. O enfrentamento desta angústia é algo proposto por Henri Bergson, que interpreta a finitude de forma mais realista: o tempo é aquele em que as coisas existem e depois não existem mais. O corpo e a matéria estão sujeitos ao existir e ao desaparecer. Entretanto, a possibilidade e a imaginação através da utopia e do sonho podem ser um contraponto dessa realidade inevitável, como divagam Polo e Khan. No diálogo, eles refletem sobre um jardim imaginário existente sob as pálpebras fechadas. Eles contrastam suas vidas agitadas com momentos de reflexão e contemplação ao fechar os olhos. Essa dualidade é comparada à conversa entre dois maltrapilhos que, embriagados, veem riquezas no lixo. O jardim suspenso é uma metáfora, representando a ambiguidade entre real e imaginário:

“Talvez do mundo só reste um terreno baldio coberto de imundícies e o jardim suspenso do paço imperial do Grande Khan. São as nossas pálpebras que os separam, mas não se sabe qual está dentro e qual está fora.” (Calvino, 1972, p.95)

Os devaneios e sonhos do veneziado e do imperador aparecem como uma chave para acessar um mundo de fantasias a respeito do papel da mente no empenho de decifrar os espaços, compreendendo a partir das suas complexidades as nossas próprias. As metáforas que o escritor utiliza, longe de serem materiais, provocam mais reflexões sobre o imaterial, e então sobre nossa relação com o mundo físico e com o imaginário. Sobre essa interação Bergson interpreta a matéria como essencialmente temporal e mutável, e a memória como um meio pelo qual experimentamos a continuidade e a duração. A memória nos permite estender nossa consciência além do presente imediato e estabelecer uma conexão com o passado.

Percebemos a interação entre a ideia e a realidade material através da metáfora no filme *A Confederação: o Povo é que faz a História*, de Luís Galvão Teles. Na obra de 1977 assistimos a uma sociedade portuguesa distópica em um país dividido por uma confederação de estados (Norte e Sul). Neste contexto a dominação militar impõem-se sobre os cidadãos que são domesticados a aceitar e obedecer. Na relação entre dois amantes, que secretamente conspiram contra o regime, percebemos a intimidade e confiança que falta na sociedade, marcada pela eterna vigilância e denúncia. Seus corpos se interagem quase sempre nus, como uma forma de dizer que estão despidos de medos e desconfianças, mas se resguardam sempre entre as quatro paredes de um quarto de hotel. Os amantes desprendem-se da materialidade de suas roupas e entram em devaneios revolucionários em uma atitude clandestina e subversiva.



Fig. 43: cenas do filme *A Confederação*

Mais adiante vemos a execução de uma sentença, proferida por três figuras que representam o instrumento de repressão do estado: o general, o

juiz e o cardeal. Nesta cena um artista pinta no muro de uma prisão o que parece ser o seu próprio destino: a morte. Seu crime é o próprio ato que se passa enquanto sua sentença é lida. Ao fim da cena seu sangue marca a parede em que corpos jazem mortos por traição. A obra produzida pela cooperativa Cinequanon foi uma forma de traduzir as frustrações da esquerda marxista e revolucionária portuguesa que viu seus sonhos de utopias destruídos pela crise que levou aos acontecimentos do 25 de Novembro de 1975.

Ao refletir sobre a melancolia do destino, a inconveniência da distopia que com mais frequência parece mais real do que a utopia, podemos escolher a realidade da matéria, que é palpável e sólida, como insiste Kublai Khan “Por que perder tempo com melancolias não essenciais? Por que esconder do imperador a grandeza de seu destino?”(Calvino, 1972, p.29) Marco Polo então defende a ideia de coletar as cinzas daquilo que não pôde existir, daquilo que foi apagado para dar lugar à grandeza e ao progresso:

“Somente reconhecendo o resíduo da infelicidade que nenhuma pedra preciosa conseguirá ressarcir é que se pode computar o número exato de quilates que o diamante final deve conter, para não exceder o cálculo do projeto inicial.” (p.29)

Podemos encarar a decadência e compreendê-la para imaginar um futuro possível, observar a cidade e tentar enxergar nela, entre os materiais das construções e a memória invisível, a nossa própria essência, e dentro dessa essência o que há de bom e o que há de ruim. Como pensar esse ciclo de forma mais positiva? Vale resgatar a reflexão de Jane Hutton sobre esse processo:

“A decadência é uma metáfora útil para pensar sobre como e o que construir nesta era – podemos pensar sobre a vida anterior e projetar para a vida após a morte dos materiais com os quais nos envolvemos. Ao mesmo tempo, o processo de decomposição da madeira também não é uma metáfora – mas simplesmente um dos caminhos que sustentam a vida humana e outras vidas das quais dependemos”. (Hutton, 2020, p. 221)

Podemos supor que essa percepção mais sensível nos leve a propor alguma solução para algum problema, alguma questão fundamental para a melhoria da relação com os espaços, mas caso contrário, pelo menos nos

encaminhe para um pensamento mais crítico em direção a abordagens utópicas.

5.2. A utopia como abordagem de novas perspectivas.

“Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.

-Mas qual é a pedra que sustenta a ponte?- pergunta Kublai Khan.

-A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra – responde Marco-, mas pela curva do arco que estas formam.

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

- Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.

Polo responde:

- Sem pedras o arco não existe” (Calvino, 1972, p.79)

A partir desse breve diálogo podemos refletir sobre a importância de compreender as partes de um todo. Qual a relevância de cada existência humana para a consolidação do todo que é a sociedade? Calvino tenta compreender a partir de sua escrita a cidade, que em sua obra deixa de ser apenas um conceito geográfico para se tornar um símbolo complexo e metafórico da vida coletiva.

Penso que é possível notar essas complexidades ao percorrer as cidades, tentando decifrar, mesmo que sem pretensão, as formas, os símbolos, e fazer associações entre o conhecido e desconhecido, na tentativa de se localizar e criar uma relação entre o corpo e a matéria. Um vínculo que nos conecte ao lugar onde estamos, como provoca o imperador:

“Você viaja para reencontrar o seu futuro? E a resposta de Marco:

- Os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e que não terá.” (Calvino, 1972, p.29)

Ao pensar na realidade que vemos como um reflexo em negativo convido a pensar na forma como em nós se manifesta o impulso de nos conectar, nos reconhecer como se o espaço fosse um espelho das nossas complexidades. Abre-se a possibilidade de criar perspectivas utópicas através da relação que estabelecemos com o que está construído, sem impor limites para a expressão do corpo.

Vale retomar aqui o projeto *Utopias de barro*, onde experimento uma ligação entre o território, o material e a crítica social. A intenção é a busca e identificação de espaços que tragam questionamentos e provocações sociopolíticas, compreendendo como o corpo se articula no espaço e imaginando possibilidades de transformação ou transgressão.



Fig. 44: Zobeide, *Utopias de barro*

Zobeide de barro é a narrativa da cidade em constante mudança, sobre a qual os desejos não são nunca saciados e seus moradores buscam de toda forma a redefinir para domá-la. A partir de um sonho, seus moradores construíram uma cidade circular, em forma de novelo, que gira em torno de si mesma. No sonho empreendem uma perseguição a uma mulher nua de longos cabelos que foge entre as ruas e se perde de vista. A forma da cidade surge por conta dessa busca, que pode ser lida como uma metáfora para a busca de um desejo, ou um objetivo que não é alcançado. Os homens que partiram em busca desse sonho não encontram essa cidade “mas encontraram uns aos outros; decidiram construir uma cidade como a do sonho. Na disposição das ruas, cada um refez o percurso de sua perseguição.”(Calvino, 1972, p.45). No emaranhado de ruas e traçados de cada um, *Zobeide* aparece como uma armadilha, que os aprisiona em seus desejos não cumpridos e que os mantém nessa eterna busca por algo que com o tempo é esquecido.

O que nos liga ao lugar em que estamos? Quando nossas metas não parecem tangíveis ou reais, qual a razão que nos mantém em uma cidade que nos confunde, nos ignora e não é capaz de suprir nossas mais básicas necessidades?

Moldado na Alameda das Fontainhas essa utopia captura fragmentos de materiais e texturas locais e também uma noção de que este é um lugar em transformação. Já se percebe um movimento para reforma e requalificação de edifícios antes abandonados ou sujeitos a especulação imobiliária, mesmo

entre as habitações humildes às margens do Douro. Na busca pela experiência real o turismo desbrava até mesmo o cotidiano da gente mais simples, e o que traz uma renovação e movimento também pode trazer problemas, sobretudo quando o poder público nada faz. O lugar torna-se um amontoado de novíssimos apartamentos com arrendamentos exorbitantes com vista para o rio, ou lotado de alojamentos locais que tomam o espaço de quem antes morava. Por fim, o esvaziamento causado pelo turismo sazonal e as altas rendas tendem a transformar a cidade num parque temático fantasma.

A consolidação da identidade de um território é tortuosa, repleta de camadas e de transformações, pois é marcada pelo tempo e pela ação humana, sobretudo no ambiente urbano. A memória surge como um diário que marca épocas e da o testemunho daquilo que foi, do que permanece e daquilo que possivelmente desaparecerá. Vale contrastar a experiência em *Utopias de Barro* com o projeto *Desmatéria*, pois trata-se de uma contraposição à materialidade sólida do barro, experimentando através da transparência e da fotografia capturar o espaço de maneira desfocada e rudimentar.

Essa captura parte de uma câmera analógica herdada de um tio avô entusiasmado pelas novas tecnologias de sua época. O que separa nosso tempo dessa tecnologia dos anos 50 não são somente algumas décadas, mas também uma transformação no hábito de retratar o momento. Para cada pequeno acontecimento contamos hoje com uma câmera à nossa disposição instantaneamente, nos nossos *smartphones* de última geração: a fotografia esta pronta para ser compartilhada com o mundo em questão de segundos. A escolha de retratar a partir de uma ferramenta tão antiga não apenas passa pela nostalgia, mas também pela tentativa de entender o processo, a complexidade por trás do material de revelação da imagem e construir, entre erros e acertos, algo que é fundamentalmente imaterial: a memória.

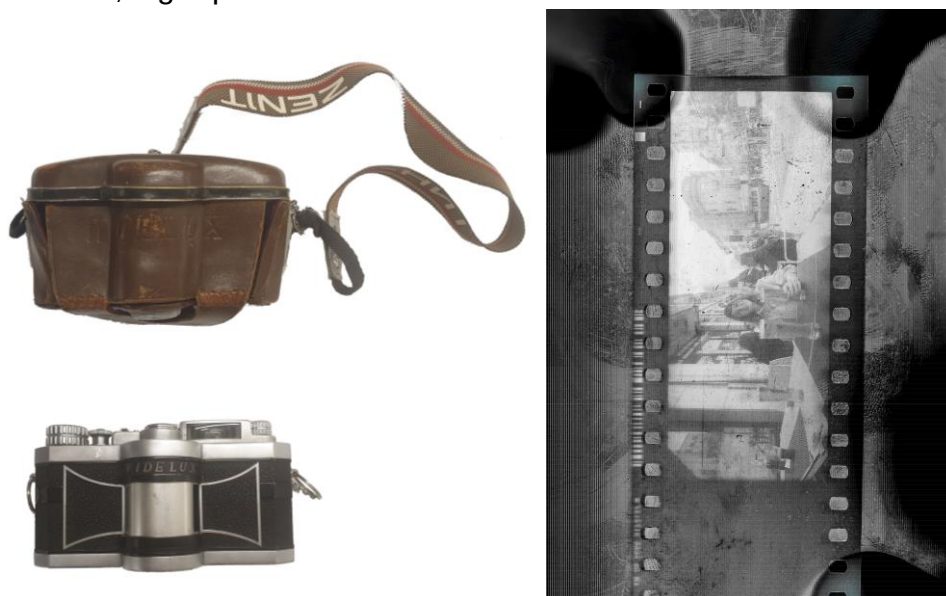


Fig. 45: Widelix F5 e negativo do projeto *Desmatéria*

O resultado do projeto foi exposto na Galeria Cozinha, na FBAUP, e a escolha de reprodução foi o material acetato que confere uma leveza e transparência para aludir à intangibilidade de nossas lembranças. A recordação da memória nunca é exatamente clara, nem sólida: assemelha-se mais a uma mancha de figuras disformes que ganham significado através de nossas vivências pessoais, e o tempo tende a deixá-las mais abstratas e indistintas. A sobreposição e suspensão das imagens complementam o conceito de que nossas recordações são como um arquivo em flutuação, uma janela para devaneios que misturam o real e o imaginário. O desvanecimento e imaterialidade da memória, aqui simbolizado pelo escorrimento (processo que surgiu por conta da tinta de impressora que não aderiu bem ao acetato) da imagem, pretendeu provocar a percepção da degradação das existências, desse turbilhão do tempo que devora carne e pedra, em uma velocidade cada vez mais imperceptível.

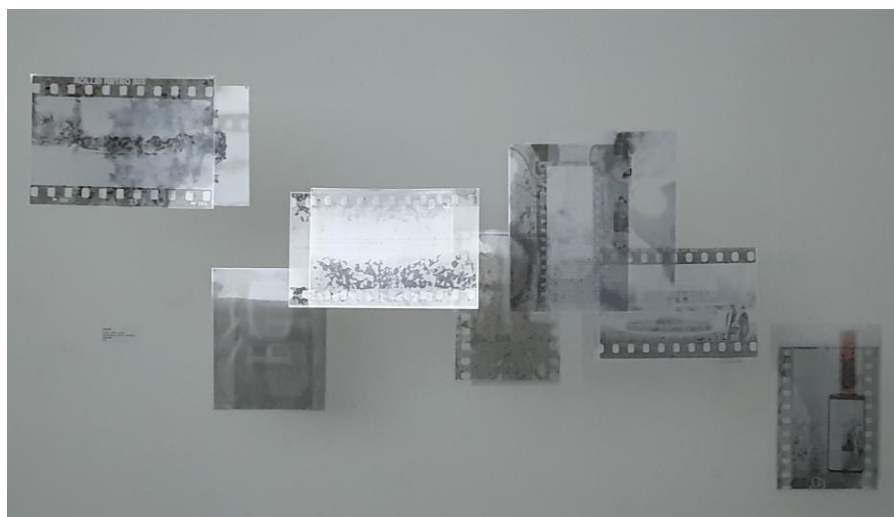


Fig. 46: Exposição na Galeria a Cozinha, *Desmatéria*.

Como alcançar a utopia se a matéria em constante transformação parece nos trapacear e dominar? Qual seria a justa medida para salvaguardar nossas existências nessa complexa estrutura sociopolítica e transforma-la a nosso favor? Ao conhecer e ler o território permeando o material e o imaterial, entre a solidez da pedra e a impermanência da mente, podemos talvez começar a decifrar nossas falhas e desajustes e a partir daí encontrar coletivamente, senão soluções, pequenas utopias em pequenos gestos. Exemplos como o das hortas das Fontainhas demonstram que pequenas ações são capazes de transformar e resignificar os espaços em benefício coletivo, requalificando estruturas antes degradadas e abandonadas para usufruto do corpo e do indivíduo.



Fig. 47: Hortas das Fontainhas, pelas lentes da Widelux F5.

5.3. Eu vivi uma utopia.

Em maio de 2023 vivi uma utopia. O programa YES (Young European Sculpture), programa promovido pela parceria de quatro faculdades na Europa, promoveu uma semana intensa de trocas e imersão artística/ social. O projeto agregava em si diversos pontos que dialogam diretamente com esta investigação, sobretudo no tema da materialidade e da experimentação sensorial. Organizado em formato de workshop, YES aconteceu na cidade de Tours em um ambiente natural e colaborativo ao lado do rio Loire, um rio da França onde a natureza se manifesta em estado mais natural e livre. Essa liberdade permeou nossas experimentações e trocas que se ampliaram a partir da proposta de aproximação com os quatro elementos: água, fogo, terra e ar.



Fig. 48: Turma YES (Young European Sculpture) no espaço La Rabouilleuse.

As turmas dos quatro países participantes (Portugal, França, Letônia e Itália) se mesclaram em grupos menores e a interação cultural, linguística e

interpessoal tornou-se parte estrutural do programa que fluíu entre a investigação do território e seu contexto, das técnicas de escultura (materiais ou não), *Landart*, *flâneur*, multissensorialidade e a liberdade de criação e especulação. A integração entre os participantes tornou-se de importância central, fossem eles alunos ou professores e colaboradores, todo trabalho foi profundamente influenciado pela colaboração entre os indivíduos, sem imposição hierárquica ou excesso de regras e normas que poderiam influenciar negativamente a produção artística, fosse ela individual ou coletiva.

Por consequência disso, a experiência estava profundamente ligada ao conceito da estética relacional defendida por Nicolas Bourriaud, a qual refere-se a uma abordagem artística que enfatiza as relações e interações entre os espectadores, obras de arte e o ambiente circundante. Essa estética valoriza a criação de situações sociais e interações humanas através das obras, promovendo a participação ativa do público e a construção de significado coletivo. O foco não está apenas na obra de arte em si, mas na forma como ela cria conexões e diálogos entre as pessoas, gerando experiências compartilhadas e colaborativas. E essa semana demonstrou a efetividade desse conceito pois resultou em uma busca por compreender como a metodologia artística é capaz de promover inovação social, contribuir criticamente para a construção ou remodelagem de espaços e, por consequência, transformar a vida das pessoas e da coletividade.



Fig. 49: Turma YES (Young European Sculpture) em ação coletiva.

Os pilares do programa (materiais, espaço e sociedade e práticas sociais) se fundiram e propiciaram um conjunto de atividades que nos levaram a uma reflexão sobre o papel transformador da arte, portanto vale ressaltar o papel do lugar e do entorno para essa prática. O desenvolvimento dos trabalhos aconteceu em *La Rabouilleuse*, uma associação de navegação fluvial que ensina sobre o ecossistema e preservação do rio Loire, um local e uma ideia muito ligados a um projeto denominado Parlamento do Loire, coordenado pela associação POLAU e apoiado pela União Europeia. A *masterclass* foi uma tentativa de aproximar as novas questões da produção e reflexão em um contexto específico: a paisagem das margens do rio. A ideia principal foi apresentar este espaço como uma situação, como um fundamento, do que é pensável e possível em tal contexto, com *insights* críticos, da implementação de diálogos e trocas em torno de gestos ou obras materiais.

Pude notar que essa experiência bebeu de fontes de alguns dos autores, artistas e comunicam com os projetos desta investigação e demonstraram diversas maneiras de acessar a matéria através do corpo, da interação e, sobretudo, da conexão com o outro. Abordagens pela performance, experimentação multissensorial e pela transgressão/ provocação sociopolítica nos colocaram diante da matéria, ou até mesmo de sua ausência (como Jochen Gerz o faz diversas vezes), e a partir desse contato provocam a reflexão sobre o que não é visível mas invisível: a memória. O que nos constitui está nesse território não palpável, geralmente difuso e abstrato, e sobre o qual só podemos supor e deduzir, mas que é fundamental se quisermos compreender o que somos e para onde podemos ir.

Ao pensar sobre o conceito da invisibilidade da matéria experimentei no *workshop* da água a reprodução do desenho através desse elemento transparente. Utilizei o papel como superfície para reproduzir o trabalho do rio, que em sua ação de correr em direção ao mar, seu movimento natural, criou o desenho de si mesmo, uma memória da sua passagem pelo papel, e uma lembrança da sua importância e força como elemento fundamental para a vida.



Fig. 50: *Workshop* água, processo de criação. Deixe o rio desenhar.

Nesse processo, o papel se tornou um mediador entre a presença aparentemente invisível da água e a sua manifestação visual. Através dessa experimentação, a invisibilidade da matéria se transformou em uma forma de expressão artística que revela a essência e a influência do elemento da água, ressaltando a sua força vital e a sua conexão intrínseca com a vida. A partir dessa abordagem, pude explorar a capacidade de materiais aparentemente invisíveis de criarem representações e memórias tangíveis, permitindo que a sua importância e impacto sejam reconhecidos e valorizados de uma maneira artística e significativa.



Fig. 51: Memória da água - *deixe o rio desenhar.*

Pela minha própria experiência e de colegas com os quais interagi mais pessoalmente o resultando foi o surgimento de uma mini-utopia, algo como um breve exemplo de como, mesmo em uma era de volatilidades, tecnologia e instabilidade ainda é possível criar e vivenciar um mundo ideal. E através desse ideal propus no workshop da terra uma fusão das identidades que participaram dessa experiência. Coletei a digital de cada colega, professor e colaborador com uso de barro. Convidei cada pessoa a pressionar sua digital contra um pequeno pedaço de barro onde ela estava pisando no momento em

que a encontrava e assim a impressão capturava o lugar e o indivíduo. O círculo, um símbolo de continuidade e ciclo, foi utilizado para aglutinar todas essas identidades, simbolizando a conexão que estabelecemos uns com os outros. Para finalizar posicionei a obra *Nossas identidades* às margens do rio, e o deixei dissolver o barro e transforma-lo em uma memória dessa semana utópica.



Fig. 52: Workshop Terra, *Nossas identidades*. Nossa incorporação ao rio Loire.

Para que não fique somente no território dos sonhos e do devaneio, experiências como essa poderiam ser ampliados para outras áreas, para campos em que a arte não é tão acessível ou sequer pensada. O poder transformador da prática artística vive em cada uma das pessoas, pois a expressão criativa não é uma qualidade de poucos, mas uma das centenas de capacidades humanas que apenas esperam a circunstância certa para emergir. Nesse sentido afirmo que, mesmo fazendo parte deste meio e tendo conhecimento suficiente para a crítica artística, o que emergiu do rio Loire e incorporou-se em mim me deu ferramentas e aguçou minha sensibilidade para o potencial transformador da prática artística, sobretudo quando ela se soma a vivências diversas e desconhecidas, desprendida de valores preestabelecidos e da ordem de consumo material exagerado do capitalismo. O outro é de alguma forma a extensão de si, e o resultado da convivência harmônica num ambiente natural, utópico e de interação é profundamente libertador e transformador.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Utopia* (More, 1516) somos apresentados a uma sociedade ideal que se organizava de forma a garantir o bem estar e a estabilidade de todos os seus cidadãos, e para tal efeito os utopianos encaravam a matéria de forma diferente. Os metais e pedras preciosas, tão valorizados e estimados por nossa cultura, tinham suas funções subvertidas para usos menos nobres, como por exemplo, um penico ou grilhões de um prisioneiro. Nessa sociedade procuravam nunca valorizar esses materiais além da conta, pois acreditavam que o verdadeiro valor das coisas a natureza já havia encarregado de nos mostrar, pois a água, os alimentos e outras coisas essenciais à nossa subsistência estavam a fácil alcance, diferente dos metais e gemas que estavam escondidos sob a superfície.

Podemos a partir disto refletir como tendemos a encarar a materialidade das coisas de forma maior ou mais importante do que são sem, no entanto, conhecer sua essência. Somos desde muito cedo designados a valorizar materiais não necessariamente pela sua função, mas pelo seu valor de mercado, algo mais simbólico do que prático, sem nos atentarmos para seu trajeto e as histórias que aquela matéria carrega em si. Conhecer e compreender essa trajetória é uma forma de subverter a ordem e construir uma consciência mais coletiva rumo a utopias possíveis.

Os autores, artistas, experimentações e vivências nessa investigação procuram demonstrar maneiras de acessar a matéria através do corpo, tanto pela pesquisa e investigação histórica dos materiais quanto através da prática artística. Abordagens pela performance, experimentação multissensorial e pela transgressão/ provocação sociopolítica nos colocam diante da matéria, ou até mesmo de sua ausência (como Gerz o fez diversas vezes), e a partir desse contato provocam a reflexão sobre o que não é visível mas invisível: a memória. O que nos constitui está nesse território geralmente difuso e abstrato, mas que incorpora nossas experiências e baseia a compreensão do que somos e para onde podemos ir, pois segundo Bergson, a memória não é apenas um processo de reter informações do passado, mas uma forma de reconstruir o passado no presente. Ele argumenta que a memória não está localizada em algum lugar específico do cérebro, mas é uma força criativa que envolve nossa existência. Para o filósofo, a memória é uma função vital que nos liga ao fluxo contínuo da realidade.

Ao somar o resgate da memória ao nosso potencial criativo e coletivo, podemos subverter o material e então transformar o conhecimento em uma ferramenta para imaginar utopias no espaço público. Podemos encontrar neste caminho maneiras para superar as limitações espaciais/ materiais e impulsionar a expressão de nossa liberdade. Através do outro e aliando a estética relacional a outras práticas artísticas podemos reforçar o poder das utopias, pois estas nada mais são do que as relações entre as pessoas, sejam elas palpáveis ou invisíveis, estejam elas perto ou longe.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Andrade, M. *O Banquete*. Prefácio de Jorge Coli e Luiz C. da Silva Dantas, São Paulo: Duas Cidades, 1989.

Benjamin, Walter, Harry Zohn, and Quintin Hoare. *Charles Baudelaire : a lyric poet in the era of high capitalism*. London: NLB, 1973.

Bergson, Henri. *Matter and Memory*. New York: Zone Books, 1988.

Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes, [1998](2009).

Boyer, M. Christine. *The City of Collective Memory : Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge, Mass. ; London: MIT Press, 1994.

Calvino, Italo. *As Cidades Invisíveis* São Paulo: Companhia das Letras, 1972.

_____. *Seis Propostas Para O Próximo Milénio: Lições Americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, [1988](1990).

Certeau, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Ed. Vozes, Petrópolis, [1980](1990).

Ellard, Colin. *A Alma dos lugares: Como a paisagem e o ambiente alteram o nosso comportamento e as nossas decisões*. Tradução Rui Azeredo. Ed. Contraponto, Lisboa, 2019.

_____. *Places of the Heart : The Psychogeography of Everyday Life*. New York: Bellevue Literary Press, 2015.

Finnegan, Ruth. *Tales of the City a Study of Narrative and Urban Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Heller, Eva. *A Psicologia Das Cores Como as Cores Afetam a Emoção E a Razão*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

Hohlfeldt, Marion, Hapkemeyer, Andreas, Schmidt, Hans-Werner, Museion, Kunsthalle zu, Kiel, Art Gallery of, Windsor, & Sonderjyllands, Kunstmuseum. (1999). *Jochen Gerz : Res Publica = Jochen Gerz : the public works : 1968-1999*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

Hutton, Jane. *Reciprocal Landscape: Stories of Material Movements*. New York: Routledge, 2020.

Lefebvre, Henri. *O Direito À Cidade*. 5ª ed. São Paulo: Centauro Editora, 2008.

Lynch, Kevin. *A Imagem Da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Merleau-Ponty, Maurice. *O Visível e o Invisível*. Tradução José Artur Giannotti e Armando Mora D'Oliveira. Ed. Perspectiva, São Paulo, (2003).

More, Thomas Saint. *Utopia*. London: Phoenix, [1516](1996).

Pastoureau, Michel. *Preto a História De Uma Cor*. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.

Rancière, Jacques. *O Espectador Emancipado*. 1ª ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

Rodaway, Paul. *Sensuous Geographies: Body, sense and place*. Ed. Routledge, Londres, [1994](2002).

Rosser H. Taylor, "Fertilizers and Farming in the Southeast, 1840–1950, Part I: 1840–1900," *The North Carolina Historical Review* 30, no. 3 (1953): 306.

Sennett, Richard. *Carne E Pedra - O Corpo E a Cidade Na Civilização Ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1994.

Sibley, David. *Geographies of Exclusion: Society and Difference in the West*. London: Routledge, 1995.

Referências Webgráficas:

Bananeira, Horta da. (2020). Retrieved from <https://hortadabananeira.hotglue.me/>

Gerz, Jochen. (1993). 2146 Stones. Retrieved from <https://jochengerz.eu/works/mahnmal-gegen-rassismus>

Hill, Harriet Mena. (2020). The Aylesbury Fragments. Retrieved from <https://www.emmahilleagle.com/artists/harriet-hill/>

Mendieta, Ana. (1973). Siluetas series. Retrieved from <https://blogs.uoregon.edu/anamendieta/2015/02/20/siluetas-series-1973-78/>

Orozco, Gabriel. (1992). Yielding Stone. Retrieved from <https://www.moma.org/audio/playlist/240/3087>

Pimenta, José Ramiro. (2011). Memória material e materiais de memória. Retrieved from <https://ojs.letras.up.pt/index.php/CITCEM/article/view/4843/4525>.

Pottier, Marc. (2023). Belos livros: Hélio Oiticica. Parangolé, entre révolte et poésie. Retrieved from <https://dasartes.com.br/colunas/noticias-da-franca/belos-livros-helio-oiticica-parangole-entre-revolte-et-poesie-editado-por-vittoria-mieli-mousse-publishing/>

Rio, MAM. (1964). Parangolés. Retrieved from <https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/>

Savinova, Anastasia. (2019). Landface. Retrieved from <http://www.anastasiasavinova.com/landface.html>

Shalev-Gerz, Jochen Gerz and Esther. (1986). Monument Against Fascism. Retrieved from <https://jochengerz.eu/works/monument-against-fascism>

Teodoro, Ana Rita. (2009). Melte. Retrieved from <https://parasita.eu/ana-rita-teodoro/melte/>

Unesco. (2015). Old City of Sana'a. Retrieved from <https://whc.unesco.org/en/list/385>

Wajcman, Gérard. (1998). 2146 Steine. Retrieved from <https://jochengerz.eu/works/mahnmal-gegen-rassismus>

Wexler, Allan. (2011). Breaking Ground. Retrieved from <http://www.allanwexlerstudio.com/projects/breaking-ground-2011-2014>

Lista de figuras:

1- Ilustração para projeto “Pedras no Caminho: apogeu e queda”.

2 e 3 - Cenas do vídeo performance *Exploração/ Devastação*.

4 e 5 - Ilustração e coleta para projeto *Pedra no caminho*.

6 e 7 - Ilustrações para projeto *Pedra no caminho*.

8 - Cenas do vídeo *Clarisse*, ascensão e queda.

9 - Imagem da antiga cidade de Sana'a, construída com materiais locais.
Fonte: https://whc.unesco.org/uploads/thumbs/site_0385_0018-750-750-20151105162902.jpg

10 - Imagens das Hortas Comunitárias da Bananeira, nas Fontainhas.

11 - Escultura de rosto, *Bersabeia de barro*.

12 - *Otávia de barro*

13 - Fotografias da interação do público com o Monumento contra o Fascismo.
Fonte: <https://jochengerz.eu/works/monument-against-fascism>

14- Cronologia do monumento, dos 12 metros ao desaparecimento
Fonte: <https://jochengerz.eu/works/monument-against-fascism>

15, 16, 17 e 18 - Praça do monumento invisível, mapa do levantamento dos cemitérios na Alemanha, pedras de calçamento.
Fonte: <https://jochengerz.eu/works/mahnmal-gegen-rassismus>

19 - *Desmatéria*, experimentação e manipulação de fotos e negativos.

20 - *Arena de Cristal*, impressão fotográfica sobre acetato.

21 e 22 – Barco do grupo Woman on Waves e foto das ativistas em ação
Fonte: https://petripuc.files.wordpress.com/2015/03/womenonwaves_0-1024x5411-e1431105304500.jpg?w=930&h=340&crop=1

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=TcapuJY6OIU>

23 e 24 - Parangolés de Hélio Oiticica: “incorporo a revolta”.

Fonte: <https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/>

25 e 26 - Performance projeto *Corpo Estranho*

27 e 28 - cenas de vídeo da performance Melte

Fonte: <https://parasita.eu/ana-rita-teodoro/melte/>

29 - Yielding Stone, Gabriel Orozco

Fonte: <https://www.moma.org/audio/playlist/240/3087>

30 - Registros da performance *Corpo-estranho*.

31 - *Siluetas series*, Ana Mendieta

Fonte: <https://blogs.uoregon.edu/anamendieta/2015/02/20/siluetas-series-1973-78/>

32 – Landface, Anastasia Savinova

Fonte: <http://www.anastasiasavinova.com/landface.html>

34 - Bólides e Penetráveis de Hélio Oiticica

Fonte: <https://mam.rio/obras-de-arte/bolides-1963-1979/>

35 - Bólides B33 caixa 18, Hélio Oiticica

Fonte: <https://mam.rio/obras-de-arte/bolides-1963-1979/>

36 - Cenas de vídeo da moldagem *in-loco* para *Utopias de barro*

37 e 38: Câmera de *Revelações de barro* e negativos invertidos.

39 - *Aylesbury Fragments*, Harriet Mena Hill

Fonte: <https://www.emmahilleagle.com/artists/harriet-hill/>

40 - Projeto *Pedras no Caminho – apogeu e queda* – escultura especulativa.

41 - Projeto *Pedras no Caminho – apogeu e queda* – devolução ao espaço.

42 - Foto de inscrição em muro, rua de S. Dinis, Paranhos.

43 - Cenas do filme *A Confederação*

Fonte: <https://cinemaportuguesmemoriale.pt/Filmes/id/1463/t/a-confederacao>

44 - Zobeide, *Utopias de barro*

45 - Widelux F5 e negativo do projeto *Desmatéria*

46 - Exposição na Galeria a Cozinha, *Desmatéria*.

47 - Hortas das Fontainhas, pelas lentes da Widelux F5.

48 - Turma YES (Young European Sculpture) no espaço *La Rabouilleuse*.

49 - Turma YES (Young European Sculpture) em ação coletiva.

50 - *Workshop* água, processo de criação. *Deixe o rio desenhar*.

51 - Memória da água - *deixe o rio desenhar*.

52 - *Workshop* Terra, *Nossas identidades*. Nossa incorporação ao rio Loire.

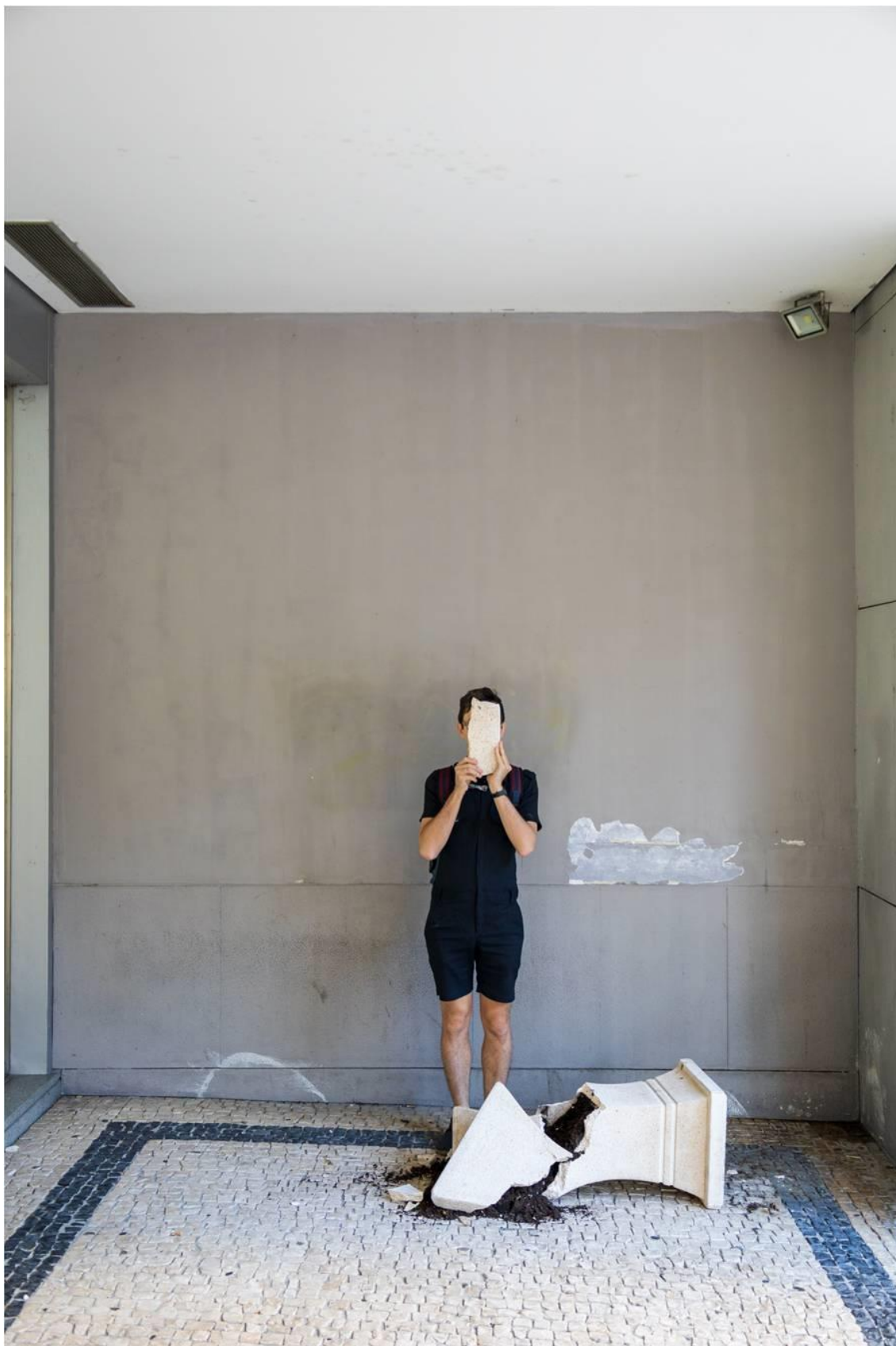
OS PROJETOS (ANEXO)

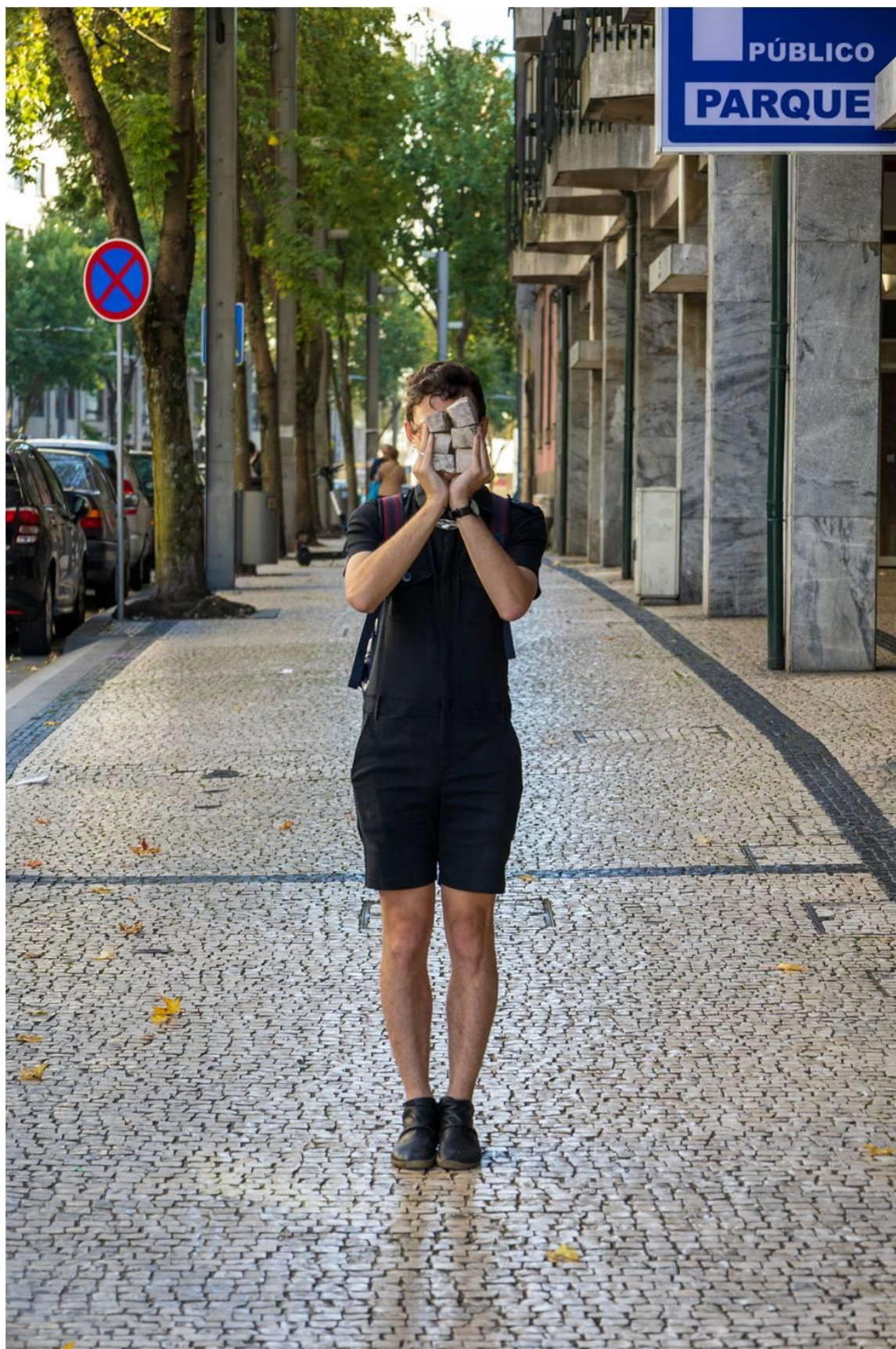
CORPO ESTRANHO















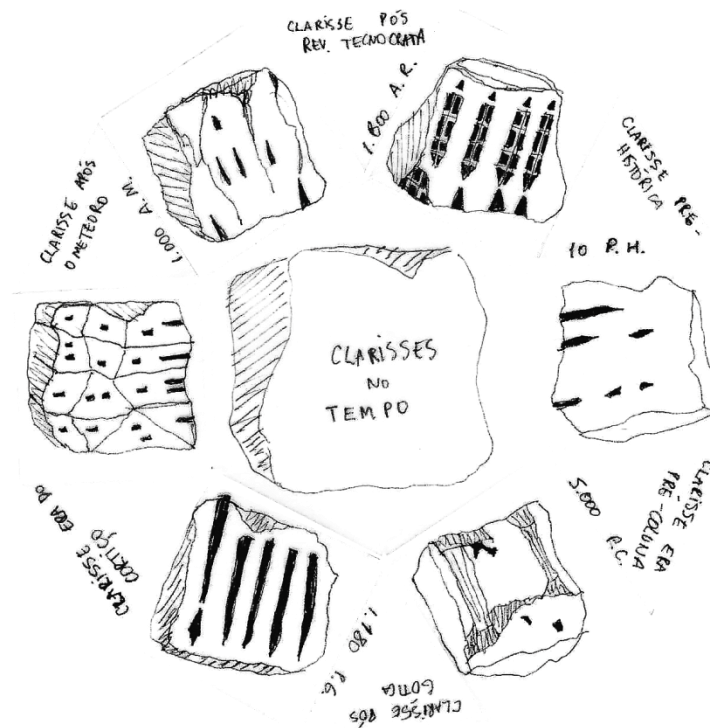
+ em masiartes.com/performatividade

PORTOS INVISÍVEIS: NARRATIVAS INVISÍVEIS NA CIDADE DO PORTO

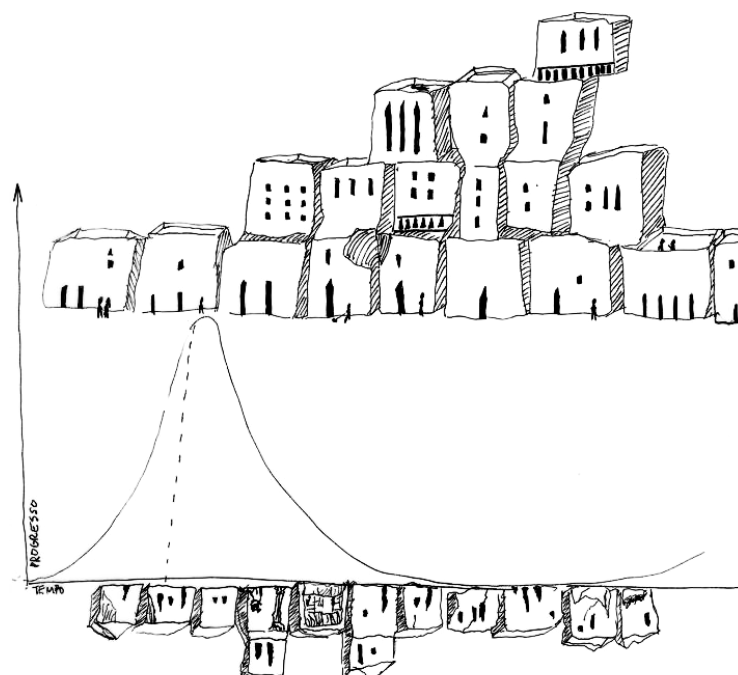


" TALVEZ CLARISSE SEMPRE TENHA SIDO
APENAS UMA MISTURA DE BUGINGANGAS
ESPETACULARES, POUCO SORTIDAS, OBSOLETAS "

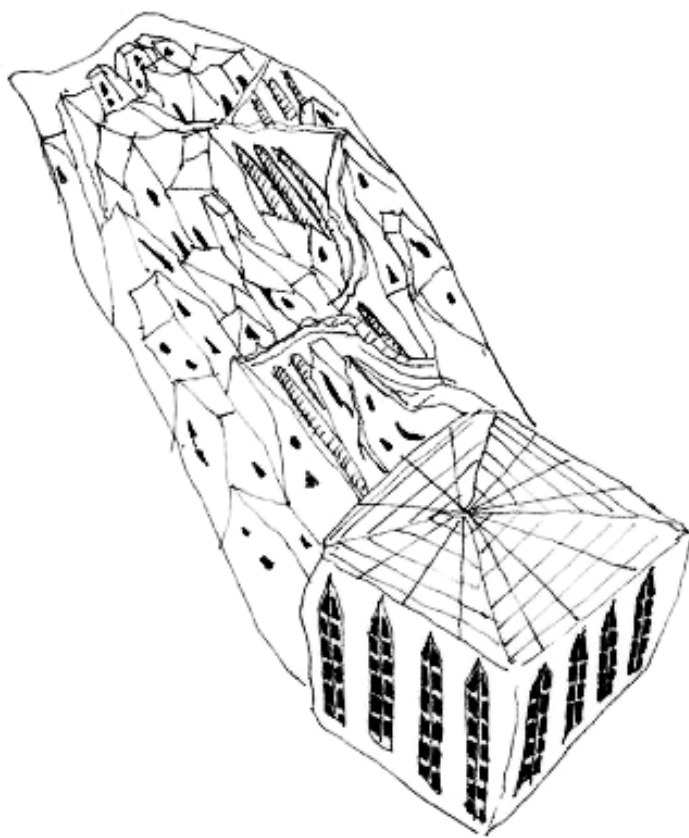




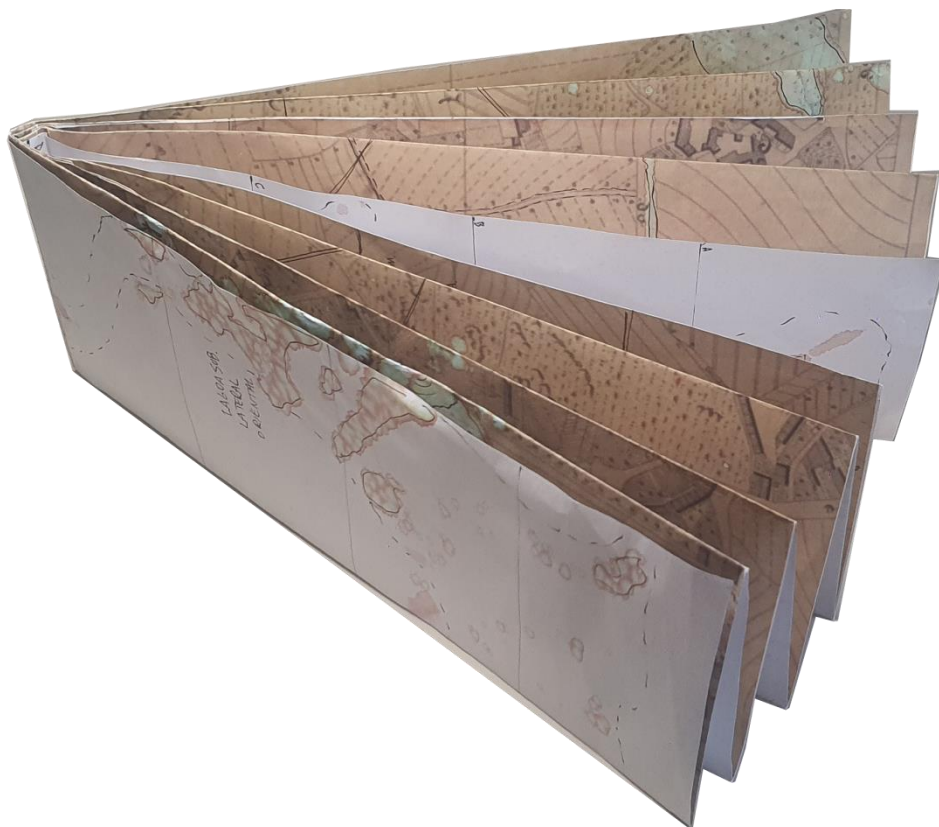
CLARISSE, CIDADE GLORIOSA, TEM UMA HISTÓRIA ATRIBULADA. DIVERSAS VEZES DECAIU E REFLORECEU...

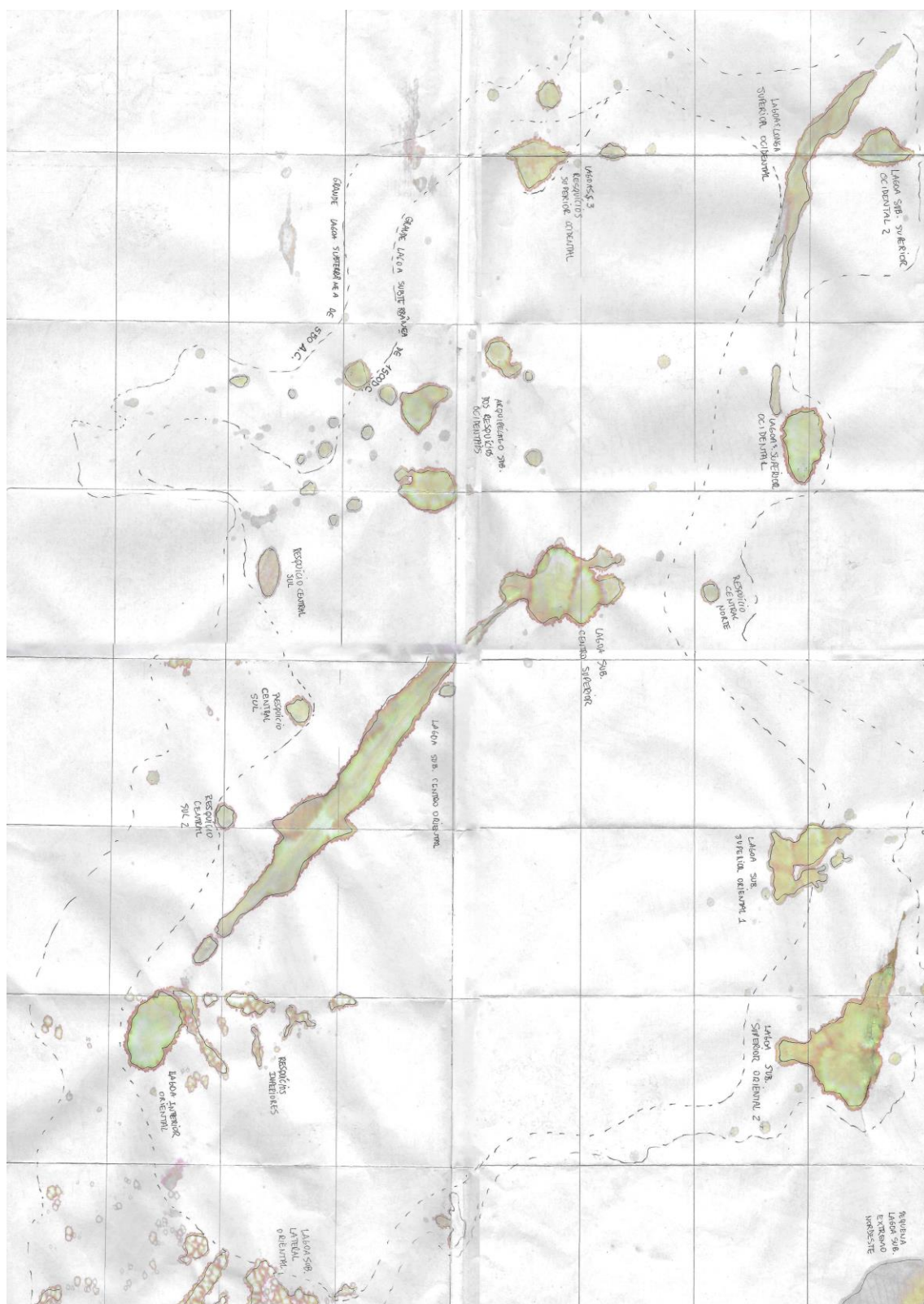


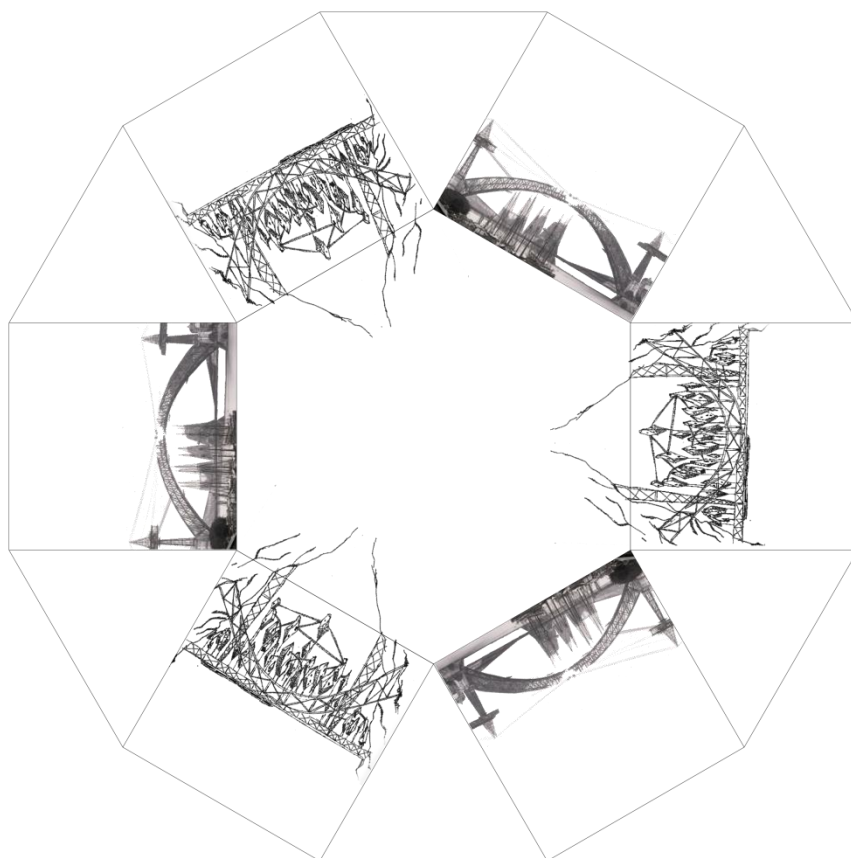
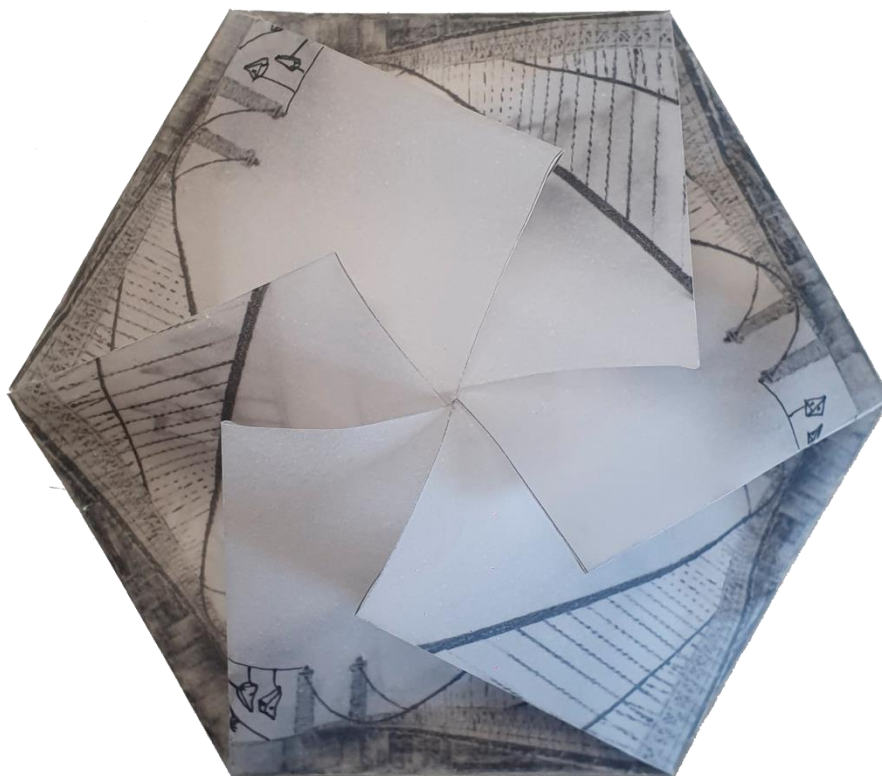
...E QUANTO MAIS SE ESTABELECEIA
TRIUNFANTEMENTE NO LUGAR E COM O NOME
DA PRIMEIRA CLARISSE, MAIS A NOVA CIDADE
PERCEBIA AFASTAR-SE DESTA, DESTRUÍ-LA COM
A VELOCIDADE DOS RATOS E DO MOFO: APESAR
DO ORGULHO DO NOVO FAUSTO, NO FUNDO DO
CORÇÃO SENTIA-SE ESTRANHA, INCONGRUENTE,
USURPADORA.







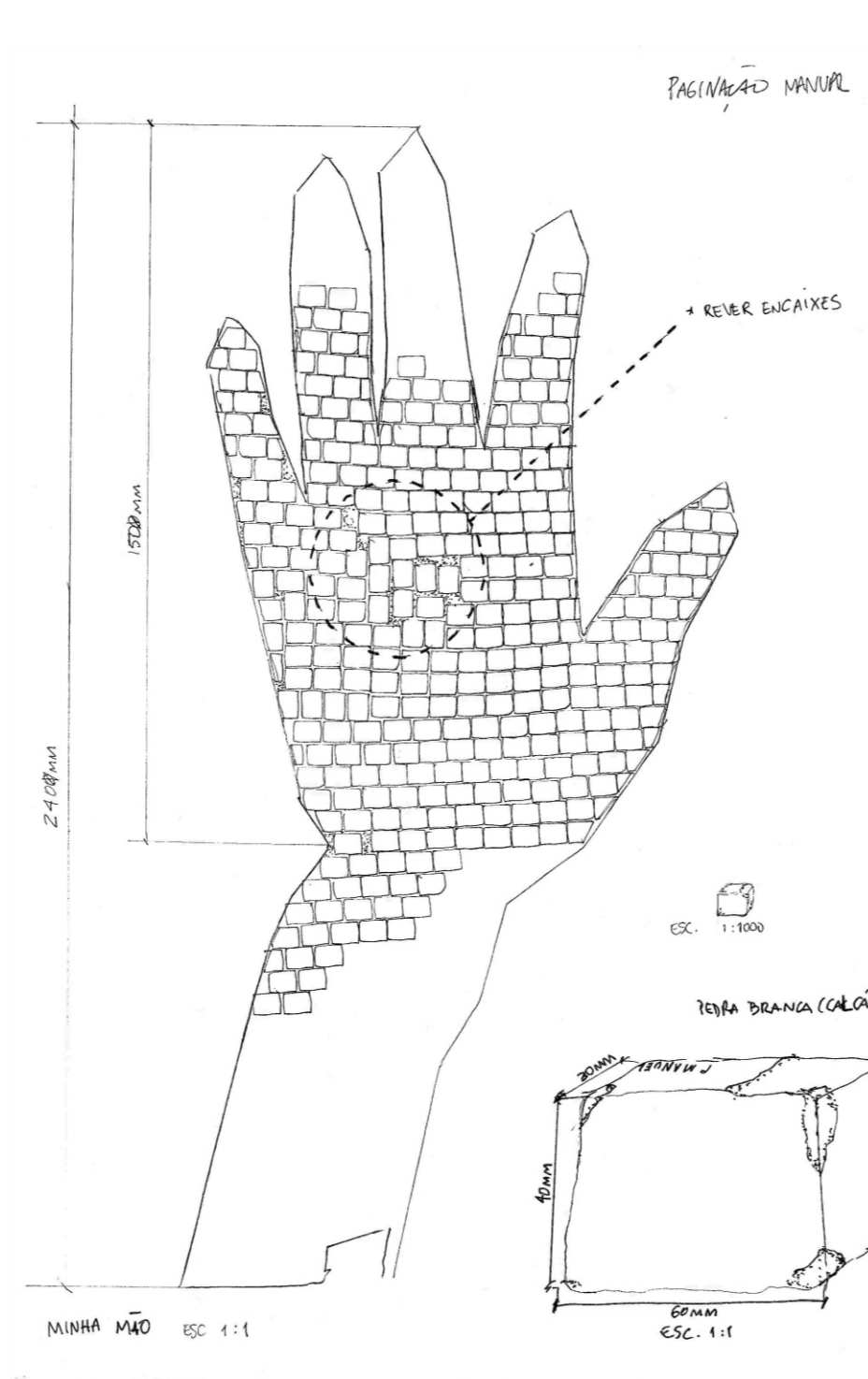




+ em masiartes.com/rdit

PEDRAS NO CAMINHO















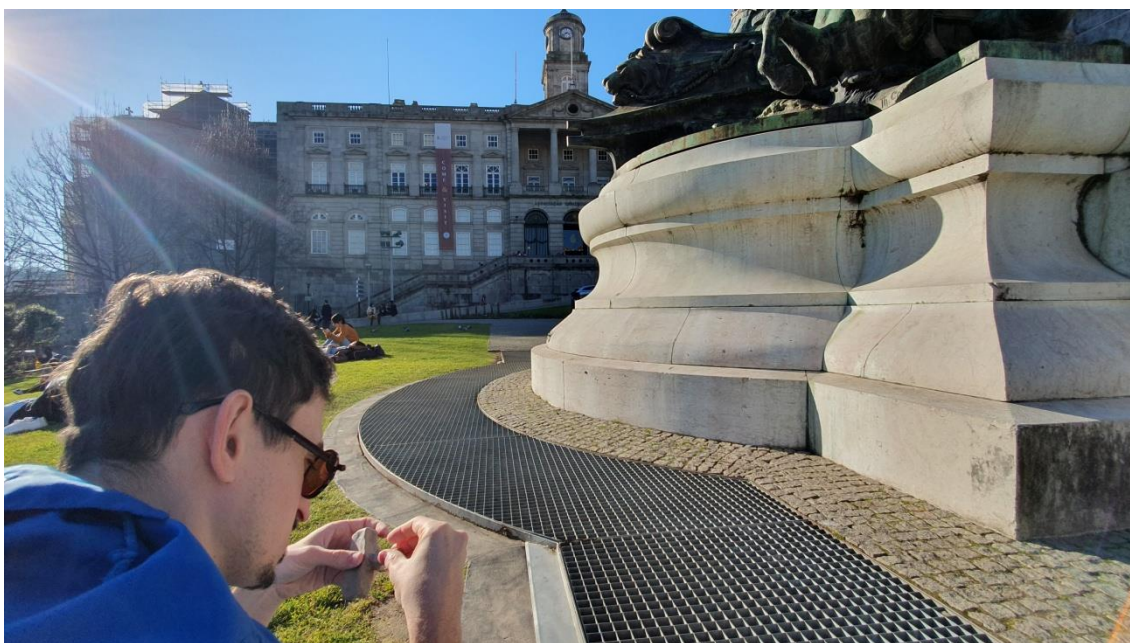


+ em masiartes.com/pedrasnocaminho

UTOPIAS DE BARRO





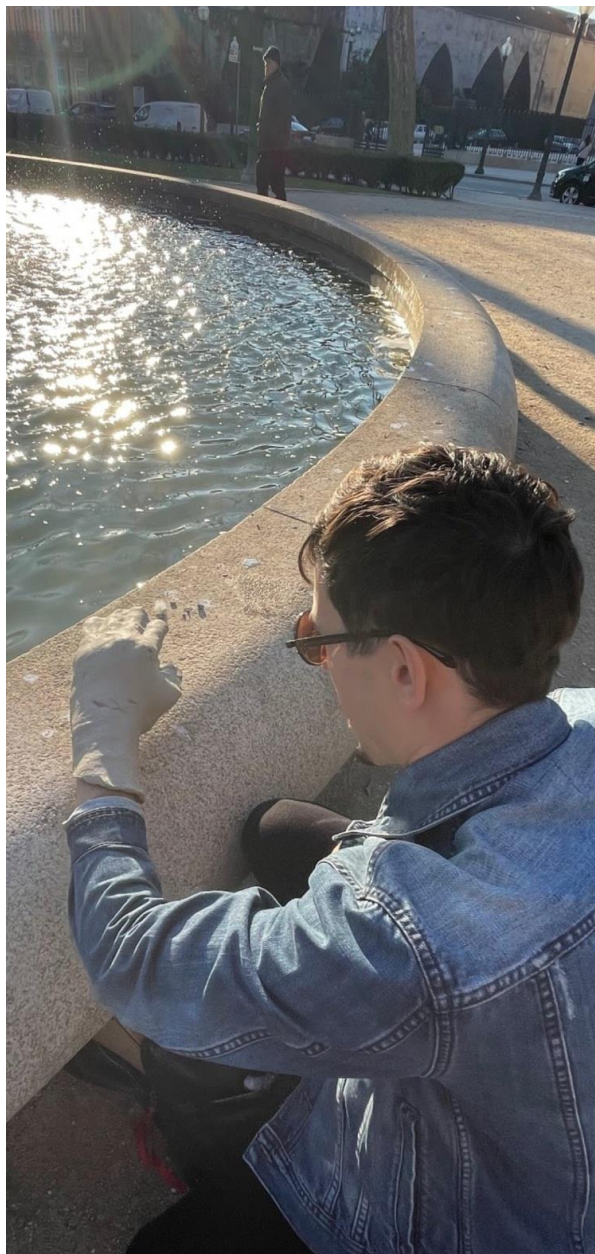










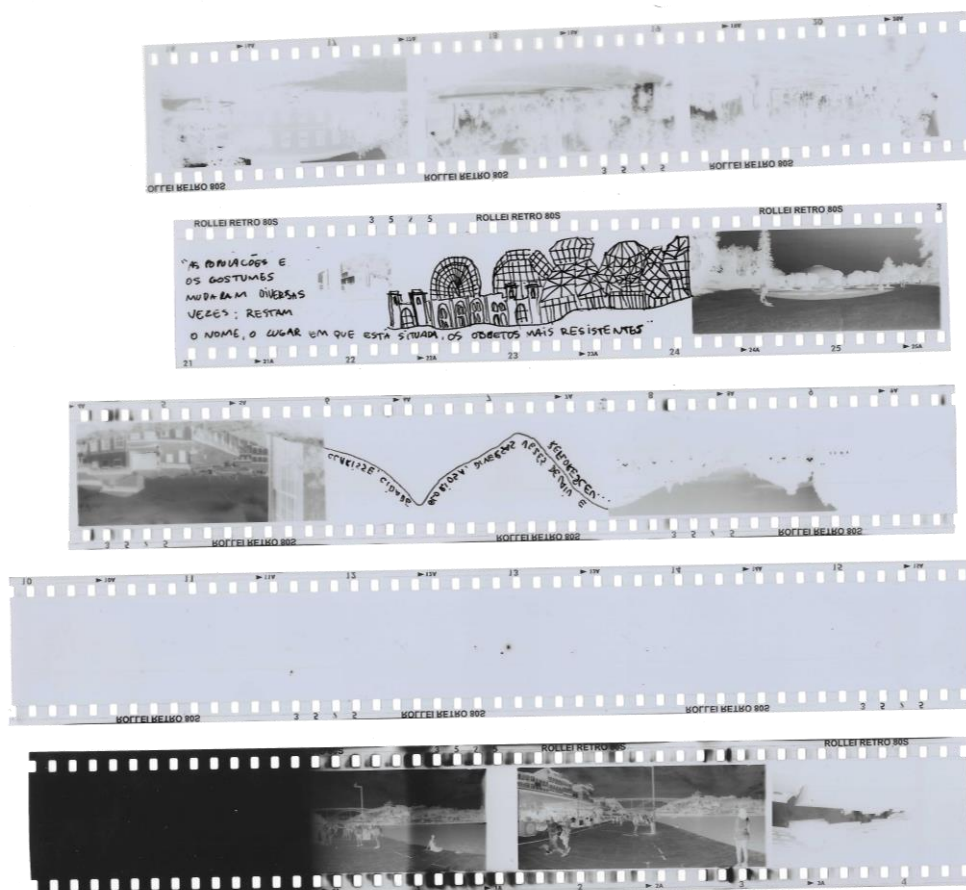


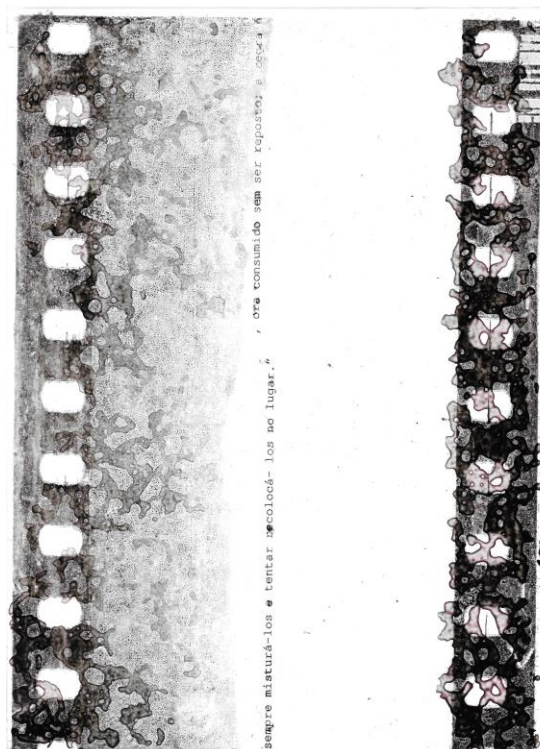
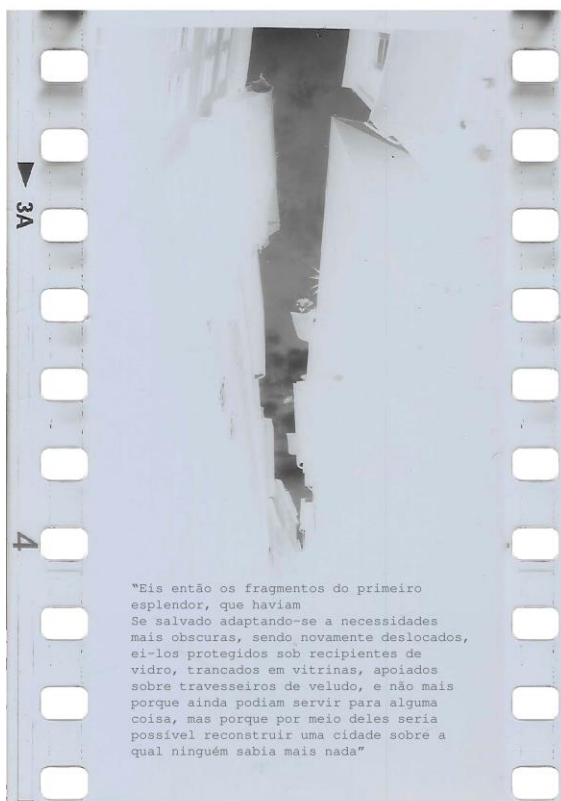
+ em masiartes.com/utopiasdebarro

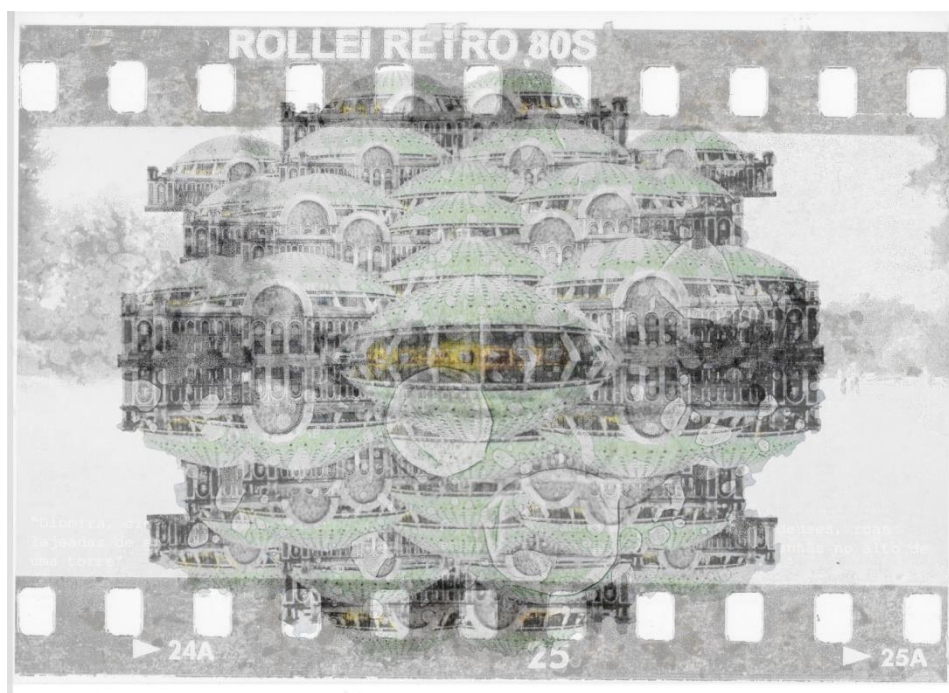
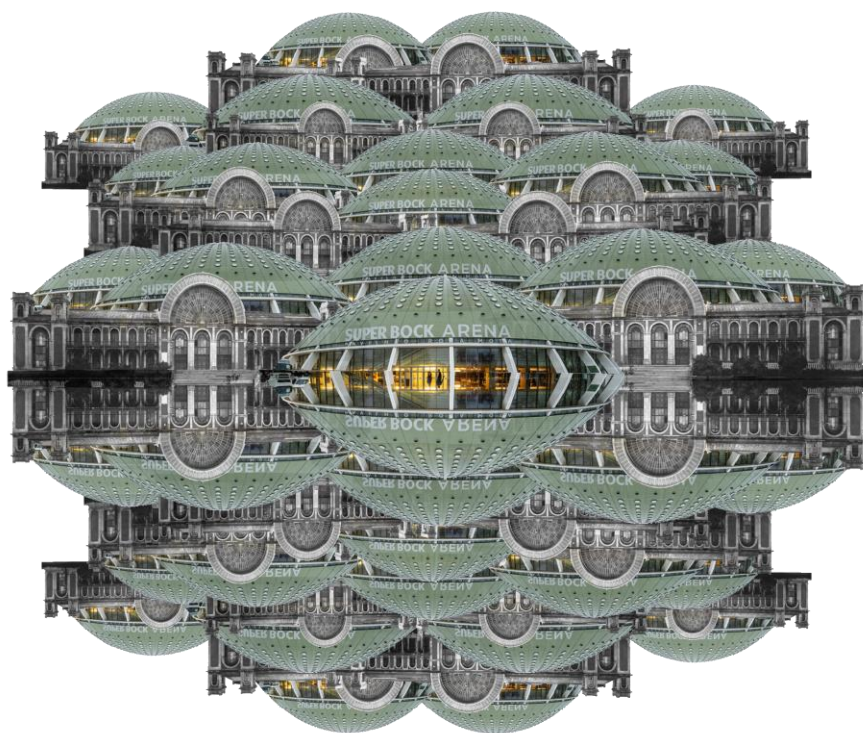
DESMATÉRIA



"Entre cada noção e cada ponto do itinerário pode-se estabelecer uma relação de afinidades ou de contrastes que sirva de evocação à memória. De modo que os homens mais sábios do mundo são os que conhecem Zora de cor. Mas foi inútil a minha viagem para visitar a cidade: obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, Zora definhou, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo."

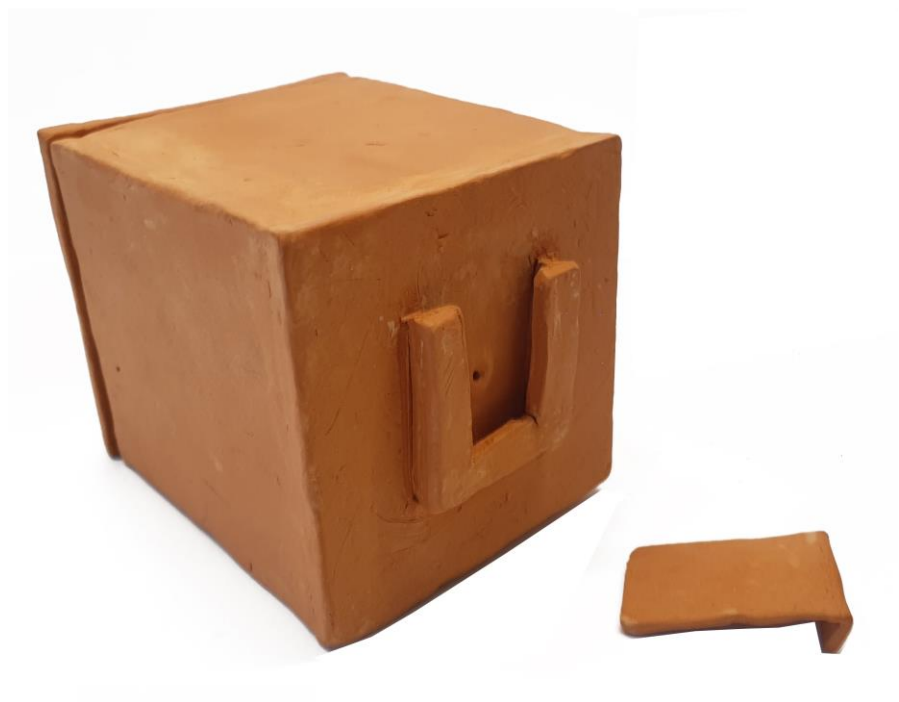


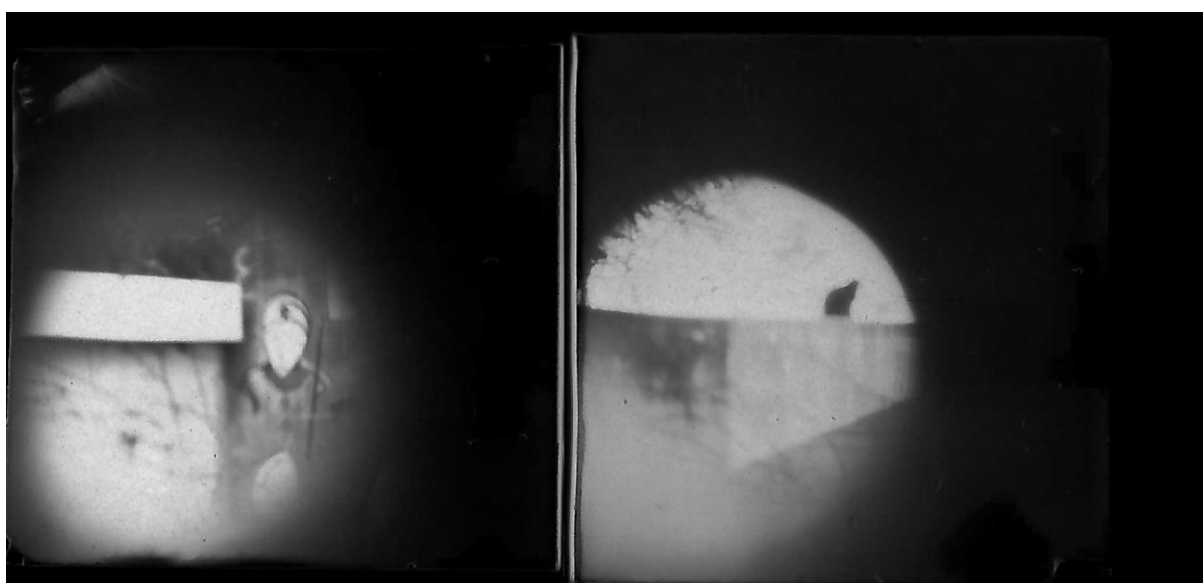
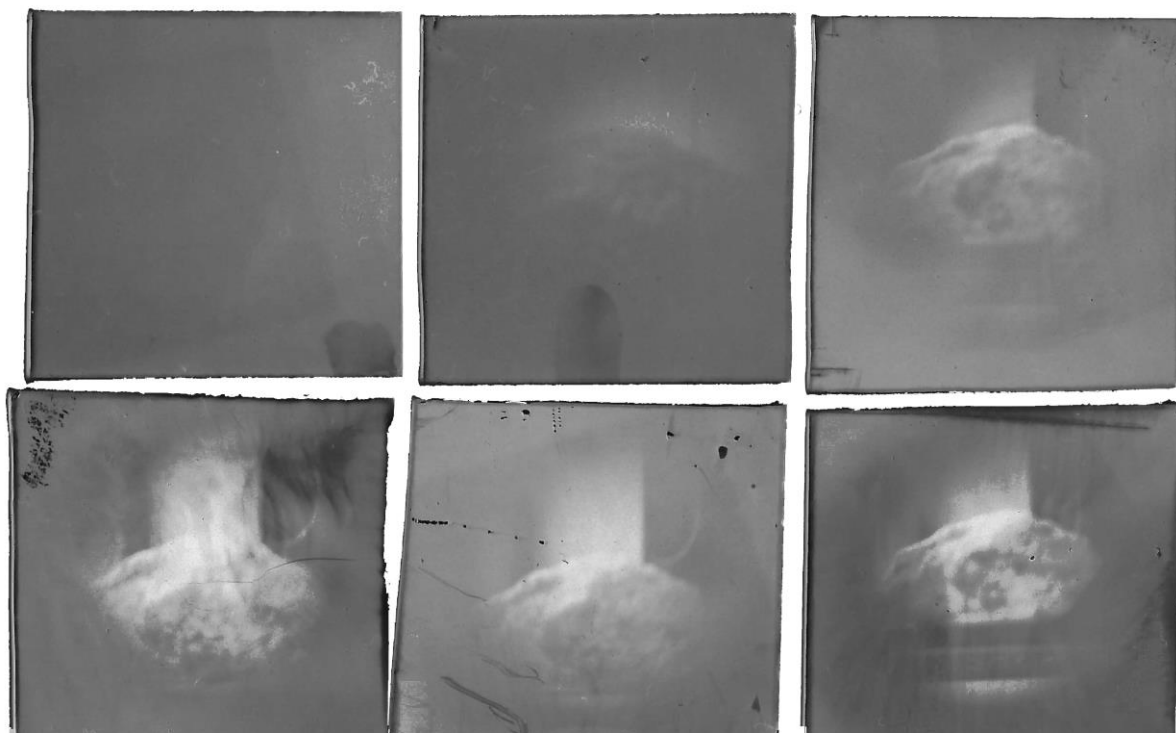


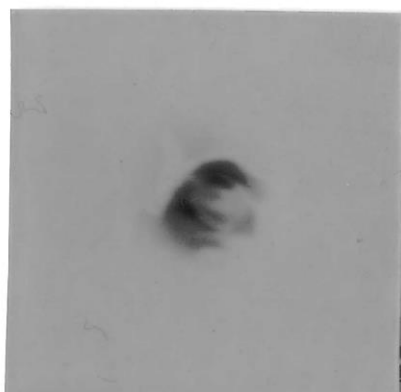


+ em masiartes.com/desmateria

REVELAÇÕES DE BARRO







EU VIVI UMA UTOPIA











