maíra mafra

corpo, coisa, casa, cidade

Processos artísticos entre continuidades no ambiente urbano

corpo, coisa, casa, cidade

Processos artísticos entre continuidades no ambiente urbano

Maíra Mafra

Relatório de Projeto
Mestrado em Artes Plásticas / MAP
Escultura

Orientador: Professor Doutor Artur Miguel Costa
Coorientadora: Professora Doutora Rute Rosas

2025

U.PORTO

FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Ao Porto,
A Tours,
(antes, ao Rio).

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Miguel Costa, pelo empenho incansável, pela tranquilidade e clareza de pensamento que tanto contribuíram para a evolução da minha pesquisa, e por me acompanhar com generosidade e dedicação, até o último minuto deste trabalho.

À minha coorientadora, Rute Rosas, pelo apoio generoso, pela dedicação e pelas nossas longas conversas que tanto me enriqueceram.

Ao corpo docente e técnico da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, cuja diversidade de perspectivas foi essencial para a minha construção enquanto artista-pesquisadora. Deixo um agradecimento especial ao Alcides Rodrigues, cuja forma cuidadosa e dedicada de apoiar e ensinar foi particularmente marcante ao longo desta jornada.

Aos meus pais, Patrícia e Everaldo, pelo apoio incondicional, pela forma como sempre estiveram ao meu lado, mas também pela visão de mundo ampla, generosa e sensível que tanto influenciou a mim e ao meu trabalho.

Aos meus amigos, que tanto me ensinam, pelo apoio constante e por se fazerem presentes nos momentos mais desafiadores e nos mais felizes desta caminhada. Agradeço especialmente a Gui, Fabiana Sapia, Margarida Bezerra Bastos e Daniel Sorrentino, cuja amizade e apoio foram fundamentais para mim e para a concretização de alguns dos meus projetos artísticos. Aos que não cito nominalmente, mas cuja presença e apoio foram igualmente valiosos, sou muito grata.

Ao coletivo Febre, por ter me acolhido naquele que foi o meu primeiro atelier, na Rua Cidália Meireles, marcando um início do que me trouxe até aqui.

A tudo o que há no mundo, invisível ou visível, do minúsculo ao monumental, das coisas aos bichos, do sonho à realidade: tudo aquilo que faz a vida pulsar, cheia de entrelaçamentos, belezas e mistérios. Muito obrigada.

RESUMO

Este relatório de projeto no âmbito do Mestrado em Artes Plásticas centra-se na prática artística, recorrendo a uma abordagem teórica transdisciplinar sobre as continuidades entre humanos e não humanos, problematizando as fragmentações entre *natureza* e *cultura*, *natureza* e *cidade, organismo* e *ambiente*, *sujeito* e *objeto* — dicotomias fundamentais do pensamento ocidental e operantes no senso comum. Sugere-se com o trabalho plástico e as discussões teóricas o empenho consciente da *percepção multissensorial*, da imaginação e das evocações sensoriais para resgatar cognitivamente tais continuidades, excedendo à alienação consequente da fragmentação conceitual da realidade concreta.

As concretizações plásticas são articuladas para especular em torno das relações entre diferentes seres vivos e *coisas*. Com foco nas peças *Cubos* (2023), *A Shelter* (2023) e *Do-si-do* (2024), e no ecossistema de trabalhos *Impregnações* (2024), desenvolve-se a apresentação, a descrição e a reflexão sobre *processos artísticos* por meio da escrita e das imagens.

O *processo artístico* é considerado em sua integralidade cíclica e opera como motor de reflexão e transformação no desenvolvimento dos trabalhos; durante a fruição pelo público; após o fim de uma exposição; e com o recomeço do ciclo de criação artística. Através de suas fases, os *processos artísticos* propiciam o pensar e o sentir. Neste sentido, os trabalhos realizados se assemelham às *fabulações especulativas* de Donna Haraway.

Por meio de uma *práxis sensível*, este projeto pretende contribuir para a reflexão sobre — e para — a efetiva aproximação dos seres humanos com o que nos envolve em nossa vida cotidiana na cidade. Desta maneira, visa-se superar, a nível micro e a partir da percepção multissensorial do mundo, a alienação cognitiva entre nós e o que nos envolve.

Em um encontro com o pensamento contemporâneo em diferentes áreas disciplinares, articulam-se noções como *superorganismo* de Alanna Collen,

coisas de Tim Ingold, *monstros* de Tsing, Swanson, Gan & Bubandt e *simpoiese* de Donna Haraway. Para pensar as continuidades, aborda-se as relações linguísticas entre *habitar* e *viver*; e traça-se uma consideração sobre como o *Existenzminimum* na arquitetura moderna contribuiu para a funcionalização do ato de habitar humano, sugerindo, em oposição, a relação entre habitante e habitáculo como *simbiótica/simpoiética*.

Ao reunir tais reflexões e o trabalho plástico, esta investigação artística convida a deslocar escalas da percepção, suspendendo, ainda que momentaneamente, as hierarquias entre diferentes espécies, propondo uma *atenção radical* enquanto *processo artístico* e forma de estar no mundo.

Palavras-Chave: Habitar, Continuidades, Simbioses, Coisas, Ambiente Construído, Natureza e Cultura, Fabulação, Atenção Radical

ABSTRACT

This project report, developed within the Master's program in Visual Arts, focuses on artistic practice by employing a transdisciplinary theoretical approach to the continuities between humans and nonhumans, problematizing the fragmentations between *nature* and *culture*, *nature* and *city*, *organism* and *environment*, *subject* and *object*—fundamental dichotomies of Western thought that also operate in common sense. Through the visual work and theoretical discussions, the conscious engagement of multisensory perception, imagination, and sensory evocation is proposed to cognitively retrieve such continuities, thus transcending the alienation resulting from conceptual fragmentation of concrete reality.

The artistic works are articulated to explore relationships among different living beings and *things*. Focusing on the pieces *Cubes* (2023), *A Shelter* (2023), and *Do-si-do* (2024), and on the ecosystem of works *Impregnations* (2024), this report develops the presentation, description, and reflection on *artistic processes* through both writing and image.

The *artistic process* is considered in its full cyclical totality and operates as a driving force for reflection and transformation during the development of the works; during the audience's engagement; after the close of an exhibition; and with the restart of the artistic creation's cycle. Through its phases, *artistic processes* foster both thinking and feeling. In this sense, the works created resemble Donna Haraway's *speculative fabulations*.

Through a *sensitive/sensory praxis*, this project seeks to contribute to reflection on — and towards — the effective rapprochement of human beings with that which surrounds us in our everyday urban lives. In this way, it aims to overcome, at a micro level and through a multisensory perception of the world, the cognitive alienation between ourselves and our surroundings.

Engaging with contemporary thought across various disciplinary fields, this investigation articulates notions such as Alanna Collen's *superorganism*;

Tim Ingold's *things*; *monsters* by Tsing, Swanson, Gan & Bubandt; and Donna Haraway's *sympoiesis*. To address continuities, it examines the linguistic relationships between *dwelling* and *living*, and reflects on how the *Existenzminimum* in modern architecture contributed to the functionalization of the human act of inhabiting, suggesting, in contrast, the relationship between inhabitant and habitacle as symbiotic/sympoietic.

By bringing together these reflections and the artistic work, this artistic research invites a shifting of perceptual scales, suspending — if only for a moment — the hierarchies among different species, and proposing *radical attention* as both an *artistic process* and a way of being in the world.

Keywords: Inhabiting, Continuities, Symbioses, Things, Built Environment, Nature and Culture, Fabulation, Radical Attention

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS 1

RESUMO 2

ABSTRACT 4

EPÍGRAFE 7

I 8

INTRODUÇÃO 31

CONTEXTO 31

OBJETIVOS 34

METODOLOGIA 36

ESTRUTURA DO RELATÓRIO DE PROJETO 37

BLOCO I 42

II 43

AS SIMBIOSES COM O CORPO HUMANO 44

NATUREZA E CULTURA: CONTINUIDADES EM PROCESSO 48

SIMBIOSES/SIMPOIESES ENTRE HABITANTES E HABITÁCULOS 52

III 62

CONSTRUIR+HABITAR: ENTRE CONTINUIDADES E FUNCIONALISMOS — CONSIDERAÇÕES EM TORNO DA IDEIA DE EXISTENZMINIMUM 63

BLOCO II 70

IV 71

ENTRE IMAGINAÇÃO E REALIDADE: FABULAÇÕES ESPECULATIVAS E PROCESSOS ARTÍSTICOS 72

ENTRE CUBOS, ABRIGOS E MOVIMENTOS CONSTRUTIVOS 82

IMPREGNAÇÕES: UM ECOSSISTEMA DE TRABALHOS PARA ATENÇÃO RADICAL E FAZER-COM 110

REFLEXÕES FINAIS 147

BIBLIOGRAFIA 157

CRÉDITOS DE IMAGENS 159

FICHAS TÉCNICAS E SINOPSES 160

ANEXOS: FOTOS DA EXPOSIÇÃO FINAL 166

"Habitava da cidade
os lugares mais pequenos.

Limpava-lhe o pó,
pintava-lhe os cabelos,
escondia-lhe as rugas
(chegava mesmo a deitar-se
ou a deitar areia sobre as ruas
abertas).

Às vezes chorava-lhe no centro
a ausência,
ou matava-lhe os homens
que corrompiam os homens.
Por fim,
esquecia-lhe as feridas.

Escrevia à mão a cidade
e a cidade escrevia-se
sobretudo
no cinzento
no esquecimento.

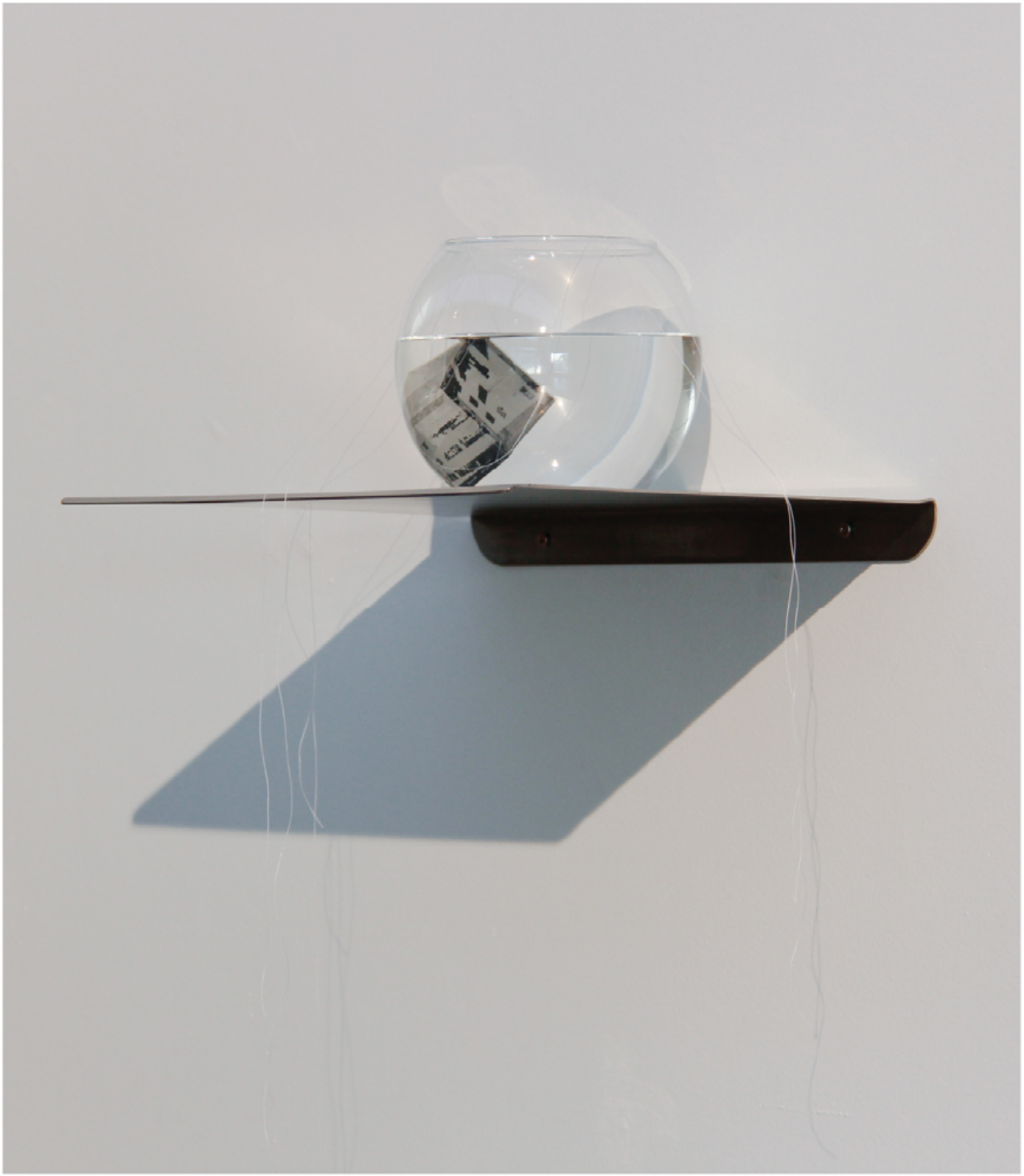
Eram tão simples as palavras
da cidade,
mas complexos os amigos
que dela habitavam
os lugares mais pequenos."

Escrevia à mão a cidade, Filipa Leal (2004)

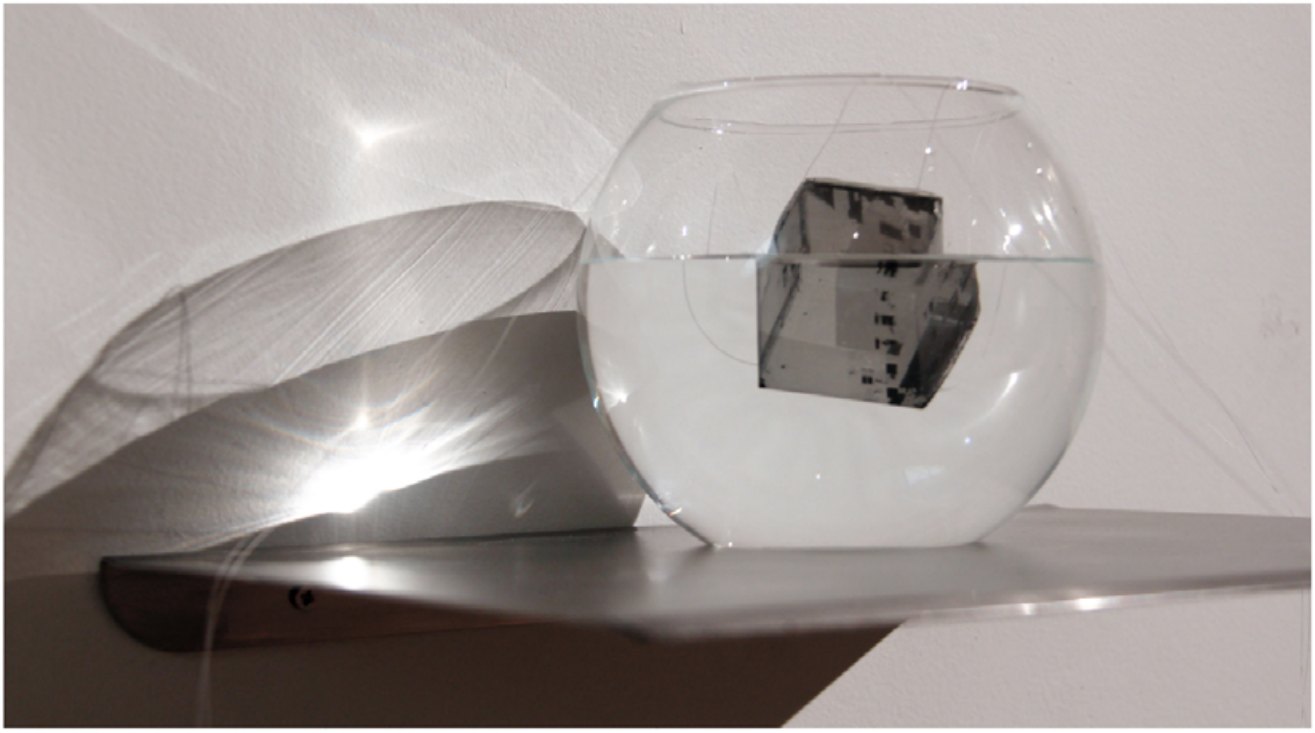
I

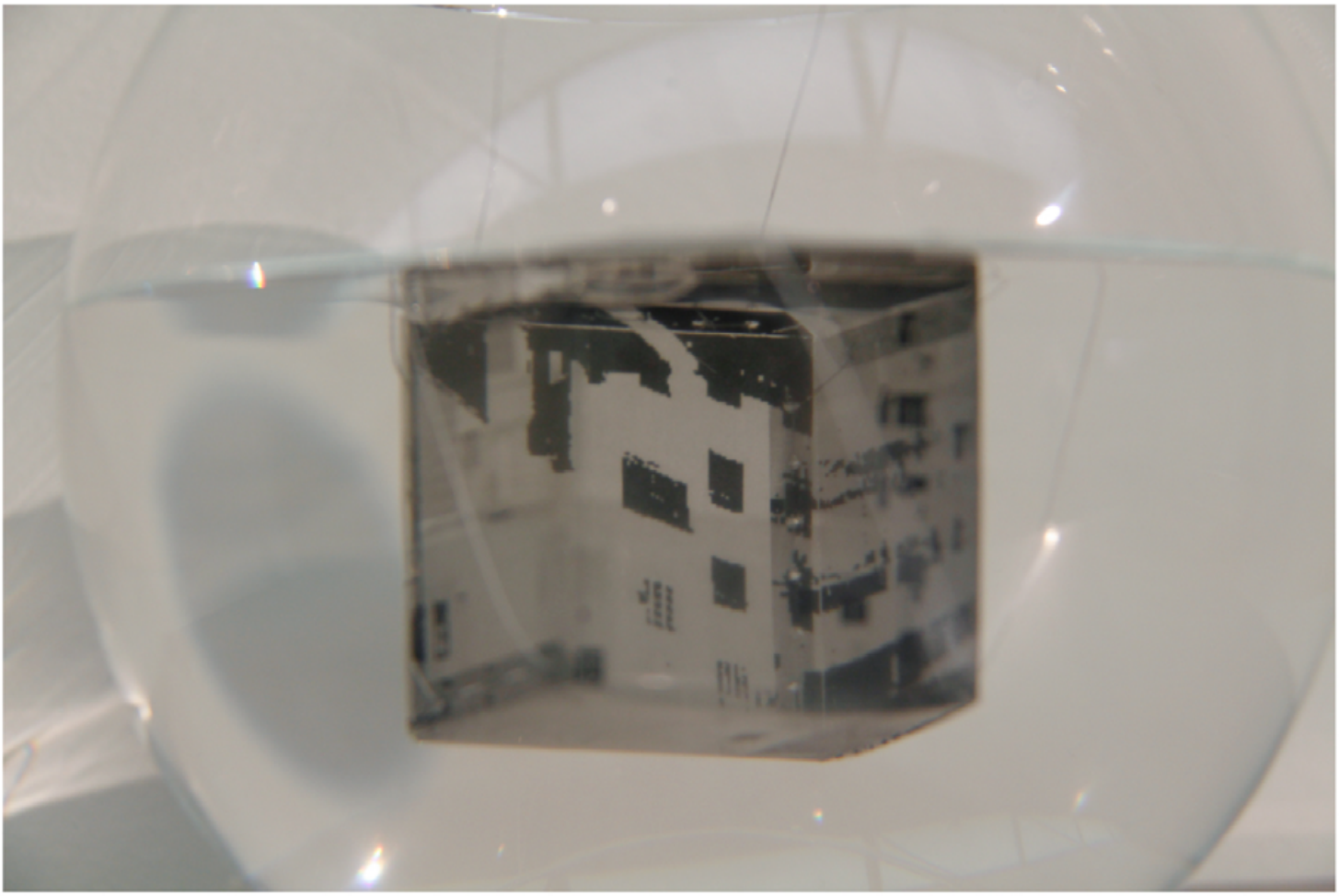
Desde criança, sempre senti um certo deleite ao observar espaços mínimos por mim impenetráveis: entre pedras numa cachoeira, ou entre as frestas no concreto de construções da cidade, onde é comum encontrar teias de aranha, musgos e outros seres vivendo as suas vidas. Gosto de imaginar-me muito pequenina, habitando os espaços ocupados por esses pequenos seres, e especular quais as sensações sentiria, se pudesse fazê-lo.

SUBMERSA (2023)



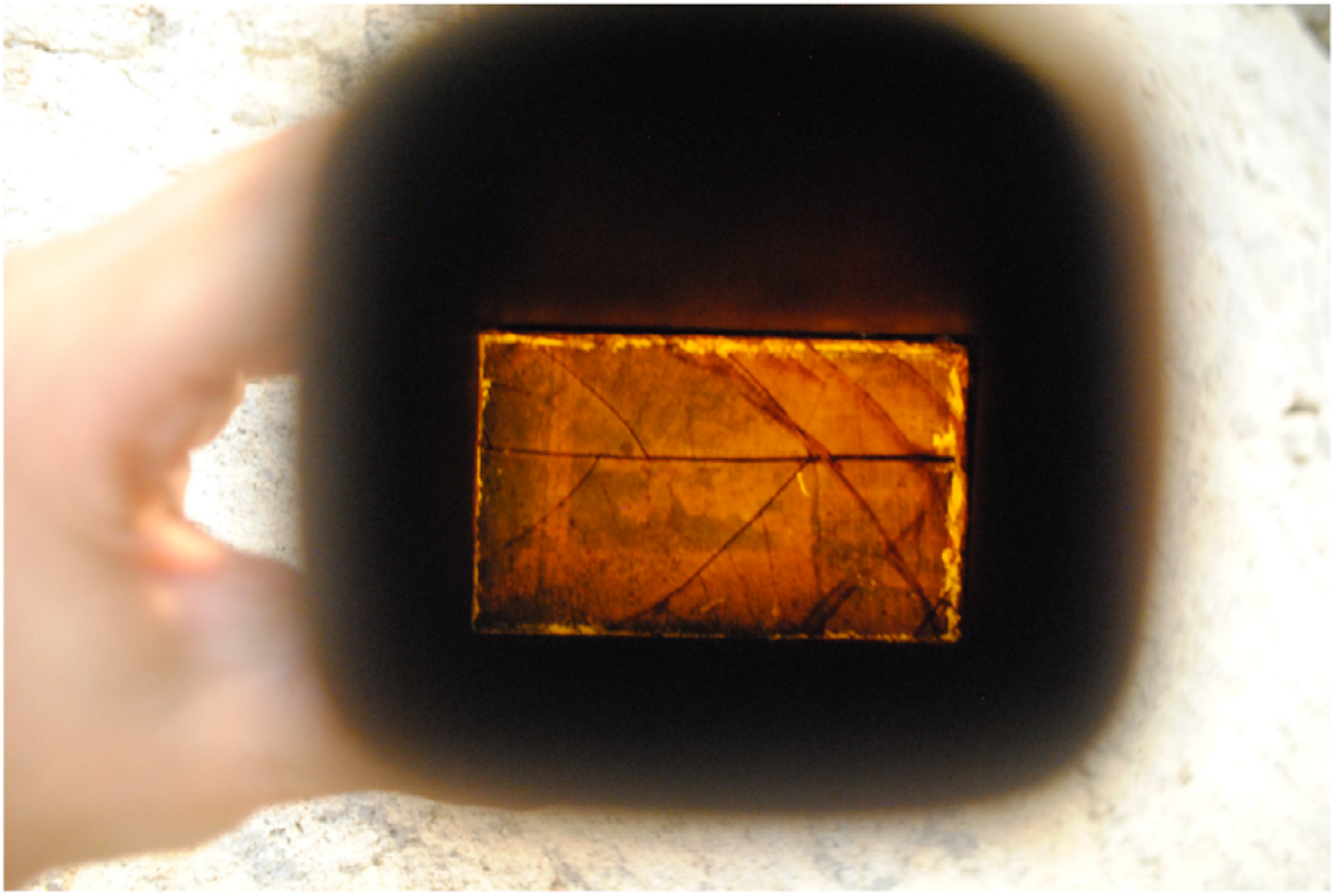










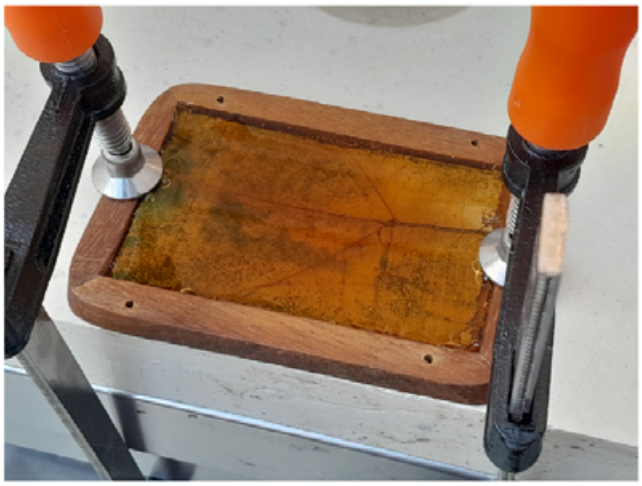


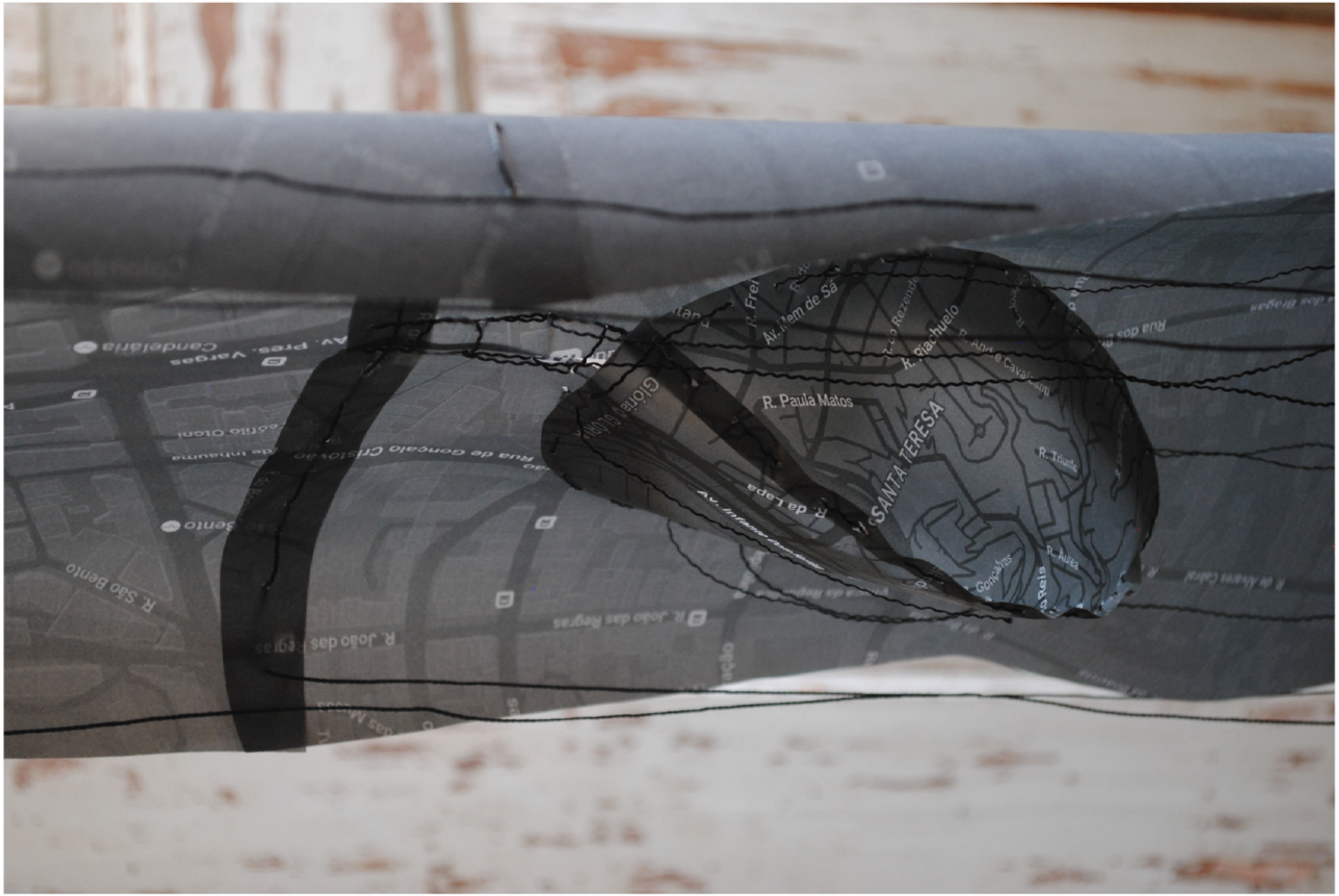











R. Paula Matos
SANTA TERESA
R. da Lapa
R. São Bento
R. João das Regras
Av. Mem de Sá
Candelária





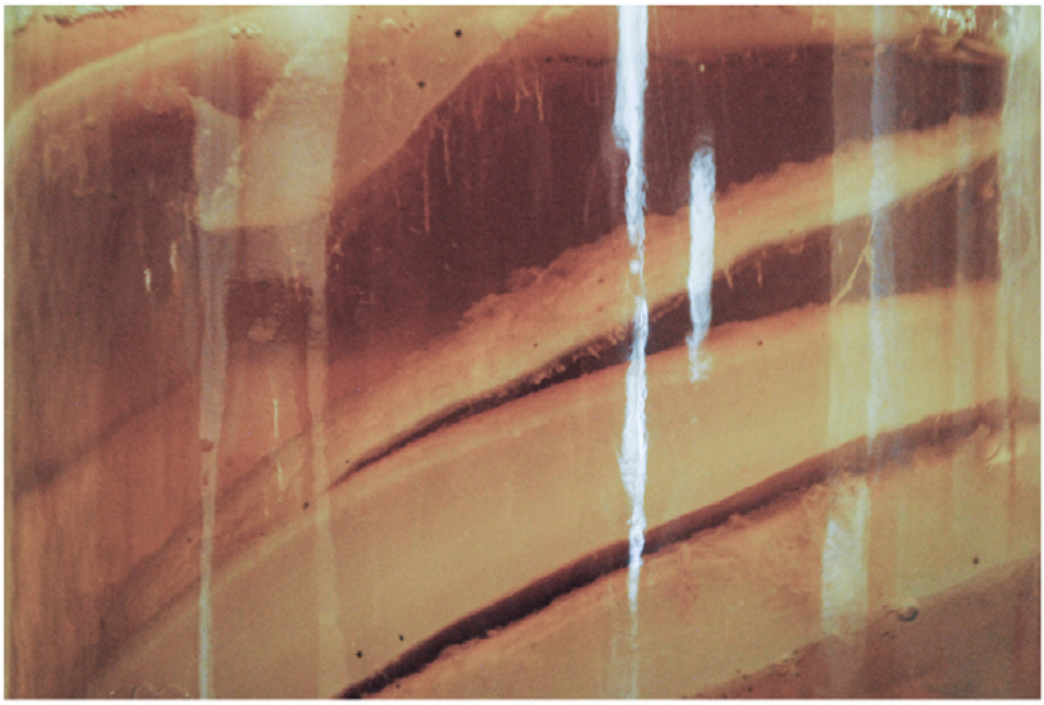






2









estendi, à janela, a canga branca de viscose de algodão.
no início, era apenas para que secasse.
depois, foi também uma forma de separar-me o quarto e o íntimo
dos homens da obra.
entretanto agora, momento em que meu corpo repulsa e reprime,
acolhe e encolhe,
desfaz e se une,
e o coração mostra os dentes entre as minhas costelas (e a carne dá risadinhas),
ao mesmo tempo que minhas costas abraçam-lhe,

a calma branca do dia,
o branco tecido da canga
dizem afinal outra coisa.

(a paz não é sem ruídos.
e é feita de muitas dores,
músculos tensos,
que em ápice de tensão por fim libertam.)






o tecido branco acalma a carne,
é o remédio do corpo vivo,
se é que existe outro tipo de corpo
então pensei:
morar é ter uma quantidade de panos acumulados,
cada um para curar um distúrbio.

a trama branca, tão juntinha que quase não se dá a ver,
tem um texto, um rosto,
e me diz sem encostar no meu tecido,
me diz pela memória do meu corpo no branco,

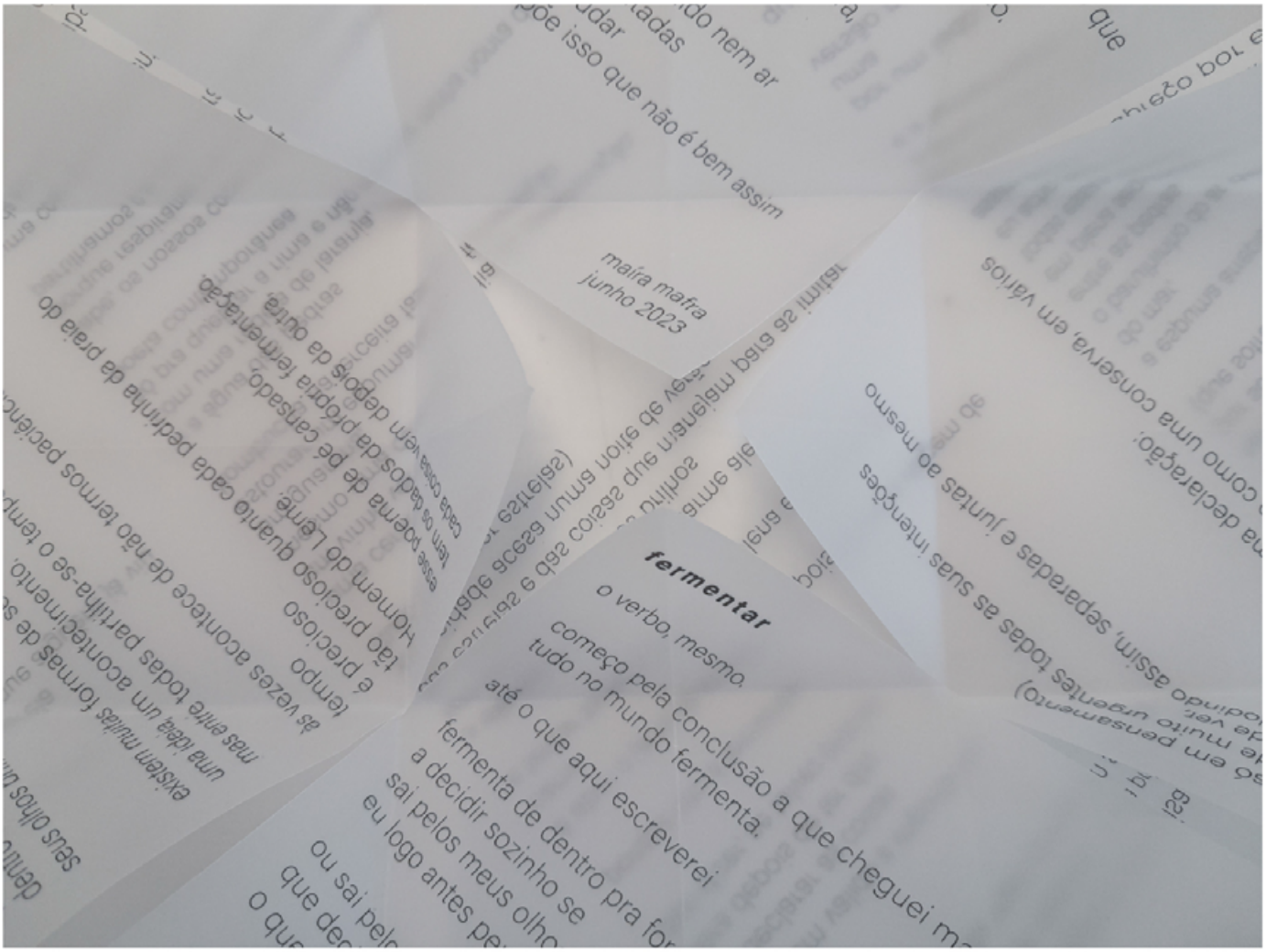
me diz algo que não te posso contar.

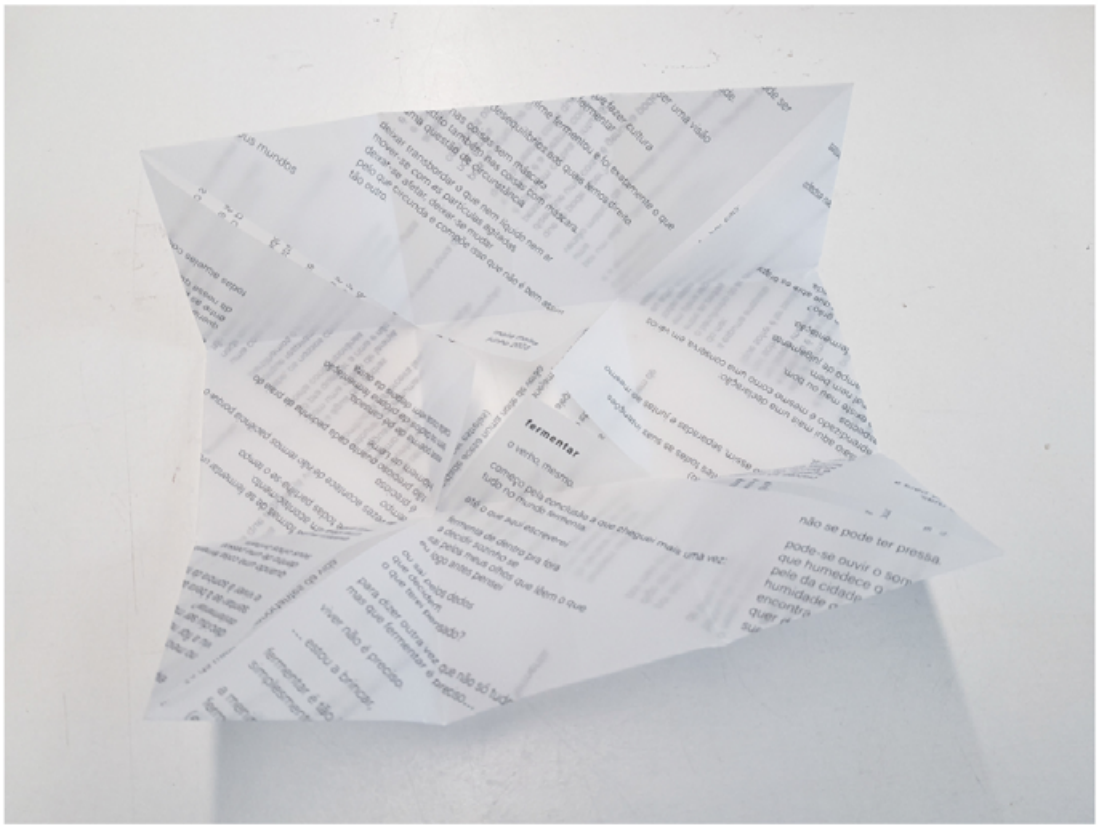







estendi, à janela, a cama branca de riscos de algodão
ao vento, era apenas para que secasse.
depois, foi também uma forma de separar-me o quarto e o intimo
dos homens da obra.
enervante agora, momento em que meu corpo repulsa e repensa.
acolhe e encolhe.
desfaz e se une.
e o coração mostra os dentes entre as minhas costelas (e a carne dá mordidinhas),
ao mesmo tempo que minhas costas abraçam-lhe.
a calma branca do dia,
o branco vestido da cama
dizem afinal outras coisas.
(a paz não é sem ruídos.
e é feita de muitas dores.
músculos tensos.
que em apoio de tensão por fim libertam.)


fermentar
o verbo, mesmo.
começo pela conclusão a que cheguei
tudo no mundo fermenta,
até o que aqui escreverei
fermenta de dentro pra fo
a decidir sozinho se
sai pelos meus olho
eu logo antes pe
ou sai pelo
que dec
O que
maíra mafra
junho 2023
isso que não é bem assim
nem ar
que
como uma conserva, em vários
declaração:
todas as suas intenções
mesmo
assim, separadas e juntas ao
esse poema de pé cansado
de própria fermentação
dados da outra
depois
homem do Leme
tão precioso quanto cada pedrinha da praia do
é precioso
tempo
as vezes acontece de não termos paciênc
existem muitas formas de
uma ideia um acontecimento,
mas antes todas partilha-se o
seus olhos


fermentar
o verbo, mesmo
começo pela conclusão a que cheguei mais uma vez:
não se pode ter pressa.


maíra mafra
junho 2023
fermentar













INTRODUÇÃO

Este relatório de projeto centra-se na minha investigação artística, circunscrita ao período do Mestrado em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Este documento contém uma parte focada em abordagens teóricas — oportunas para conhecer e pensar o trabalho plástico —, e uma parte com foco na própria apresentação da prática artística.

O documento foi redigido em Português do Brasil, segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. Ainda que tenha buscado a expressão comum entre estas duas formas de uso da língua, peço a gentil atenção sobre as possíveis ambiguidades e diferenças de sentido, colocando-me à disposição para eventuais desambiguações.

A este documento serão anexados registros fotográficos da exposição final, como parte integrante das provas e ato público.

CONTEXTO

Os trabalhos autorais referidos neste relatório dialogam com um fascínio pessoal pelos modos que animais não humanos, plantas, liquens e fungos se apropriam de construções humanas para abrigar-se e reproduzir-se.

Esta realidade não é particular das regiões geográficas densamente vegetadas. Cidades com maior concentração de construções do que áreas verdes também são ambientes onde há convivência entre diversas espécies de seres, ainda que por vezes sejamos indiferentes a esta realidade.

Esta convivência não se limita a uma existência coincidental, como se os seres vivessem paralelamente uns aos outros, em cápsulas isoladas. Estas vidas se influenciam mutuamente, constantemente reorganizando o ambiente através de suas transformações.

Basta lembrar dos ácaros que habitam nossas *casas*.[1] A sua presença pode influenciar na saúde humana através do ar, que invisível e constantemente entra e sai dos nossos corpos pela respiração. Podemos lembrar também da nossa própria pele, que abriga diversas comunidades de microorganismos, entre as quais aquelas que contribuem para a saúde da derme. E como também ocorre no intestino e em outras partes do corpo humano. Estas relações são simbióticas e nós participamos delas, ainda que nossos cotidianos conduzam a nossa atenção para questões de outras dimensões e escalas.

Inquieta-me a possibilidade de que muitos dos desequilíbrios planetários que vivemos atualmente estejam relacionados a uma alienação dos seres humanos para com o restante mundo vivo. Tal alienação, entretanto, se realmente ocorre, julgo que se dê no âmbito da cognição, da consciência e da percepção, e que seja concretizada a partir de tentativas humanas de fragmentação do mundo. Tal fragmentação ocorre por exemplo nas monoculturas, com o investimento no aparato químico para a eliminação de supostas *pragas*, e no desenvolvimento de tecnologias e materiais menos porosos para impermeabilizar instâncias humanas contra o acesso por outros seres.

Parecemos esquecer que somos também animais, e não observamos a complexidade biológica que nos cerca, chegando a considerar que a *natureza* existe apenas nas áreas verdes. Quantas vezes já escutamos ou dissemos algo como "vou para a natureza", quando nos referimos a viajar para regiões mais vegetadas?

No entanto, não é o ar da cidade também natural? Não são naturais os animais, os fungos, liquens, vegetações, nuvem, chuva, luz solar? O cultivo de plantas dentro de casa? Não é natural a fermentação que faz o pão, o iogurte, a kombucha? Os nossos fluidos, a mente, os ciclos de vida e morte não são

1 Neste texto, a palavra 'casa' designa a moradia, a residência, o local onde alguém mora ou vive, sendo aplicada mesmo quando referente a um edifício de apartamentos e mesmo a uma barraca de campismo, e a qualquer instância que seja ocupada enquanto morada. Em alguma medida, assemelha-se à noção de 'lar', sem necessariamente referir, a cada vez que é utilizada, a profundidade dos aspectos afetivos e emocionais de 'lar', ainda que estes sejam insubtraíveis da própria noção de 'casa', quando esta cumpre o seu *devir* — isto é, quando alguém a habita. "(...) todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa" (Bachelard, 1989, p. 25)

também naturais? Não são naturais as matérias primas que originam os materiais construtivos das cidades? Após processado, o concreto ainda assim não acumula em suas frestas poeira, umidade e materiais orgânicos que poderão nutrir plantas ruderais? Não fazem proveito das nossas paredes edificadas colônias de formigas? Não convivemos às vezes com fungos, térmitas, aranhas, centopéias, dentro do apartamento?

Ao chamar a atenção para a coexistência entre as espécies no ambiente urbano, proponho um exercício de questionamento acerca das separações conceituais entre *natureza* e *cultura*, e *natureza* e *cidade*.

Julgo que a atenção é um estado de consciência para a realidade imediata, isto é, aquilo que está próximo do nosso corpo, viabilizando uma relação com as *coisas* que nos cercam. Sugiro que reside na atenção a possibilidade de suspender a alienação consequente do modelo de vida produtivista sob o qual vivemos

Por reconhecer que esse modelo gera um comportamento social urbano rígido, considero que a quebra dessa normatividade comportamental pode estar relacionada à liberdade da atenção e do sentir. Pergunto-me se seremos mais integrados com o envolvente se pudermos, por exemplo, em uma esquina qualquer, parar e olhar atentamente os musgos habitantes de uma parede de concreto, sem o constrangimento do julgamento alheio.

Ao refletir sobre a complexidade biológica externa, também me interessa a diversidade do próprio corpo humano. Se eu sou um ser habitando o planeta, e no meu corpo habitam uma infinidade de outros seres (Collen, 2016), não será esta uma questão de escalas? Não seria eu, simultaneamente, um organismo *e* um ambiente? Pergunto ainda: como me separar daquilo que compõe o meu corpo, incluindo o ar que divido com outros seres que entendo como externos a mim? Poderei concordar com uma hierarquização entre as espécies, diante de uma realidade interdependente? Serei mais importante que a formiga por ser maior?

A imaginação sobre as escalas de habitantes e habitáculos emergiram em minha reflexões, sobretudo, da experiência da minha família com alimentação fermentada, tópico estudado por minha mãe por muitos anos.

Tais inquietações mobilizam a prática artística, com a qual pretendo fazer muitas perguntas — ou fazer a mesma pergunta de muitas maneiras — ao invés de respondê-las. Por meio de concretizações plásticas, empenho meu corpo na experiência das perguntas que coloco. Busco provocar atenção ao que se passa entre humanos e não humanos, com a expectativa de que outras pessoas também formulem perguntas sobre essas relações. O olhar para a realidade e para a minha própria prática é influenciado pela minha formação em ciências sociais, carregando sempre o interesse em observar os detalhes e as interações envolvidas, em uma visão fenomenológica do mundo.

OBJETIVOS

Com esta pesquisa, pretendo incorporar modos de sentir, pensar e expressar as inquietações já contextualizadas, em diálogo com o pensamento contemporâneo que se debruça sobre as questões entre as ciências humanas e as ciências naturais.

Assim, é também um objetivo perceber de que maneiras a prática artística pode ser um meio de desorganizar e reorganizar modos de viver, de pensar e de imaginar o mundo e a realidade.

A produção artística é um meio para sentir, pensar e construir conhecimento, mas é também um objetivo em si mesmo. A arte, enquanto fazer que não busca se funcionalizar, constitui ainda assim um contributo à sociedade, especialmente por se apresentar como um modo alternativo ao funcionalismo operante que predomina no saber, na academia e na economia.

Os trabalhos artísticos são desenvolvidos para responder aos desejos de imaginar e experienciar determinadas matérias ou modos de ação. Alguns

trabalhos emergem como pretextos para uma *atenção radical* — para que eu me sujeite a estados de atenção mais profundos no meu próprio cotidiano.

Pretendo mobilizar, numa micro escala, alterações na percepção sobre a realidade imediata dos nossos corpos. A minha prática artística não se propõe como ativismo, mas como *práxis sensível* em meio à fragmentação da experiência e da percepção.[2]

A partilha dos *processos artísticos* visa provocar a sensorialidade de outras pessoas, a reflexão, e encontrar pares que compartilham comigo inquietações, em relações que multiplicam e ampliam o universo de pensamento e ação. Destes encontros desenvolvem-se parcerias mais ou menos fluidas que contribuem para a produção de conhecimento

Resumidamente, os objetivos do projeto refletem estas perguntas:

• Como os *processos artísticos* podem dialogar com discussões acadêmicas multidisciplinares mantendo a arte enquanto prática em si mesma?

• Como a prática artística pode revelar e provocar a atenção às continuidades e simbioses entre humanos e não humanos no ambiente urbano, desestabilizando a dicotomia *natureza* e *cultura*, e propondo uma *práxis sensível* como modo de estar no mundo?

• De que maneira a *práxis sensível*, entendida como ações de *atenção radical* e percepção sensorial, pode servir de método para investigar as simbioses e interdependências visíveis e invisíveis em ambientes construídos?

2 Em projetos recentes, tenho buscado refletir sobre a dimensão política presente no meu trabalho e nas ações propostas em meus workshops. Centrada em pequenas escalas, essa dimensão se expressa por meio da percepção sensorial — que opera em uma esfera íntima e pessoal —, da atenção dedicada a seres pequenos e detalhes do ambiente construído, e da reflexão sobre elementos invisíveis, como as simbioses que ocorrem no ar e os microrganismos que o habitam. Em vez de recorrer à categoria "ativismo", compreendo essa dimensão política como uma *práxis sensível*: uma prática intencional, sutil, incorporada à materialidade das coisas e do corpo, em processo e em ação, mediada por experiências estéticas e afetivas com o mundo ao redor.

METODOLOGIA

Tudo que compõe esta investigação, entre concretizações plásticas e o desenvolvimento deste documento, também resulta de circunstâncias da vida. Responder a chamadas abertas, exposições e aquisições públicas; participar de residências artísticas, de masterclasses; oferecer workshops; submeter resumos e apresentar a pesquisa. Mesmo experiências pessoais, tal como ter vivido em uma residência universitária, moldam e movimentam o trabalho, nutrindo-o, ampliando o diálogo com outras pessoas.

A escolha por cruzar referências multidisciplinares responde a uma necessidade pessoal de explorar diferentes perspectivas ao tratar de questões presentes na materialidade do cotidiano, e por reputar que a realidade é múltipla, complexa e incontível em uma só disciplina acadêmica.

A metodologia da pesquisa envolve a absorção de acontecimentos da vida pessoal, intencionalmente incluindo as suas subjetividades, por julgar serem estes fatores importantes na produção de conhecimento. Isso se reflete na escrita das pequenas histórias e reflexões pessoais que surgem pontualmente em momentos do texto.

Se em um primeiro momento, o trabalho plástico inaugural (*Cubos*, 2023) surgiu de um impulso intuitivo, a cada momento seguinte fui identificando temas implícitos por meio da reflexão sobre o próprio trabalho, e encontrando na realidade a sua pertinência, através das leituras, da observação do meio artístico e académico, e também das conversas que tive — inseridas ou não em situações de trabalho.

Durante a escrita deste trabalho, enfrentei o desafio constante da escolha das palavras. Em um momento de transição entre um paradigma acadêmico estruturalista e outro mais atento às continuidades, e ao que há entre as coisas, deparei-me com termos que já não expressam com exatidão, mas ainda funcionam como pontes entre o que penso e o que desejo comunicar.

Assim, expresso a consciência deste desafio léxico em certa medida auto-imposto, e de que por vezes, algumas escolhas possam ter sido redutoras.

A noção de conceito, em si, é definida pela sua capacidade limitadora — "O conceito é um pensamento morto, já que é, por definição, pensamento classificado" (Bachelard, 1989, p. 88). De modo que se coloca como uma tarefa inerentemente delicada dar nomes às continuidades entrelaçadas e fluidas.

Tal desafio e os possíveis pequenos equívocos vocabulares são eles próprios acontecimentos de continuidades, já que as mudanças no pensamento humano também ocorrem processualmente. Julgo que, de certa maneira, estes acontecimentos são a expressão mesma do que busco aqui tratar. Ainda assim, a minha expectativa é a de que haja uma interlocução objetiva, sem abrir mão das subjetividades necessárias para a pesquisa artística e para a sua comunicação.

Este relatório, assim, reúne o corpo de trabalho que desenvolvi, as questões que o movem e algumas discussões teóricas com as quais dialoga de forma mais ou menos direta. Destes encontros entre aspectos práticos e reflexivos, faz-se possível ponderar de que maneiras a prática artística se insere em seu contexto, como se relaciona com os conceitos convocados e como desencadeia efeitos em quem a presencia, incluindo eu mesma.

ESTRUTURA DO RELATÓRIO DE PROJETO

Para a escrita deste documento, optei por separar o conteúdo em blocos. O **bloco I** contém abordagens teóricas, enquanto o **bloco II** apresenta o trabalho plástico, desenvolvido dentro e fora do estúdio.

Esta separação decorre da impressão de que, conquanto entrelaçadas, as leituras e reflexões teóricas e a prática artística não acontecem em relação de causa e consequência. Relacioná-las de modo meramente direto poderia gerar constantes equívocos. A prática artística é autônoma e ultrapassa a forma-texto. Esta escrita é, ainda assim, pertinente para a reflexão sobre a prática — tanto para o aprofundamento e amadurecimento do meu trabalho, quanto para fazê-lo junto aos meus pares acadêmicos, enquanto constitui fonte de satisfação pessoal.

Recomendo a visita ao meu website, para que o contato com todo o corpo de trabalho desenvolvido ocorra antes da leitura do **bloco I**.[3]

Os *processos artísticos* não foram postos em prática para responder diretamente a outros autores mas, tendo me feito companhia e contribuído para o meu pensamento e produção,[4] julgo que a sua presença enriquece o trabalho, fazendo jus ao fato de que nenhuma pessoa cria só. Ninguém, nem nada, é uma ilha — nem mesmo uma ilha.

Pontualmente, recorro a pequenas histórias e reflexões pessoais que se relacionam com a prática artística. Ainda que a sua leitura não seja obrigatória, carregam a intenção de contextualizar no âmbito da minha trajetória, do meu cotidiano e muitas vezes no seio doméstico, os interesses mobilizadores do trabalho, insistindo no emaranhado de subjetividades e objetividades que dá origem a esta pesquisa. Estas histórias e reflexões estão formatadas em lilás, sempre antecedendo uma seção de texto do **bloco I** ou do **bloco II**.

No **bloco I**, introduzo conceitos e discussões teóricas a fim de apresentar um universo de pensamento que tem sido proveitoso para a prática. Assim, neste bloco é abordado o léxico do qual por vezes lanço mão no bloco seguinte.

No primeiro segmento, intitulado '**As simbioses com o corpo humano**', exploro a ideia de que a diversidade microbiana é tão essencial dentro do corpo humano quanto a biodiversidade em ecossistemas, sendo sua ausência associada a doenças. Apresento a ideia do corpo humano como *superorganismo*, de Alanna Collen. A partir de Sandor Ellix Katz, a fermentação evidencia a simbiogênese e a coevolução entre humanos e outros seres vivos,

3 No endereço https://mairamafra.wixsite.com/site.

4 A palavra *produção* é comumente empregada no âmbito artístico, mas acaba por carregar também o sentido industrial da produção em série, que tem como resultados "produtos", que são bens objetificados e mercantilizados, em um contexto produtivista e funcionalista sobre as coisas. Portanto é uma palavra da qual resisto em fazer uso. Mesmo assim, a definição de *produção* inclui resultantes do "trabalho humano, da tecnologia e da natureza" (Dicionário Michaelis), e deriva do radical em latim *produco*, que significa fazer avançar, levar, alongar, conduzir, cultivar (Dicionário Priberam). Heidegger (2002) sublinha a *tèkhne* — de raiz comum com *títkto* (produzir) — como pensada pelos gregos, como um deixar-aparecer, não necessariamente limitada a procedimentos para alcançar um resultado.

em uma intrincada rede de relações que possibilitou o desenvolvimento da vida (natural e cultural) humana como construções multiespécie, na qual concretudes e subjetividades são indissociáveis.

Em '**Natureza e Cultura: Continuidades em Processo**', exploro o entrelaçamento entre *natureza* e *cultura*, conforme proposto por Tim Ingold, introduzindo a sua noção de *coisa*, com a qual podemos pensar na dimensão viva do que nos envolve. A partir da suspensão da divisão entre *organismos* e *ambientes*, considero a questão das escalas da percepção e, por fim, proponho uma abordagem ecológica que vai além do consumo e do uso de materiais.

No segmento '**Simbioses/Simpoieses entre Habitantes e Habitáculos**', debruço-me sobre simbioses que ocorrem entre seres humanos e os seus abrigos, tomando como ponto de partida a história de Sheila, cujo corpo foi descoberto em seu apartamento dois anos e meio após sua morte. Refletindo sobre relações entre seres e abrigos, chamo a atenção para as coexistências cotidianas das quais participamos dentro de nossos apartamentos. Mesmo sendo parte de um vasto grupo de animais que constroem os próprios abrigos, impomos a força ao segregar espécies, definindo e agindo contra *infestações* e *pragas*, em uma perspectiva fragmentária. Ao referir-me ao problema da *simplificação* operada pelas indústrias, discutida por Tsing, Swanson, Gan e Bubandt, neste capítulo destaco métodos e consequências da fragmentação das continuidades multiespécies.

Na seção '**Construir+Habitar: entre continuidades e funcionalismos — considerações em torno da ideia de Existenzminimum**', partindo da metodologia Heideggeriana, abordo as relações entre viver, habitar e construir e com breve abordagem histórica da arquitetura moderna iniciada com os CIAM,[5] discuto como a racionalização dos espaços domésticos impactou a forma de viver e pensar a moradia. Exploro a noção de habitação mínima no contexto do funcionalismo habitacional — 'a casa como máquina de morar'

5 Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna.

— a partir da noção de *simplificação* discutida na seção anterior, sugerindo a relação entre habitantes e seus habitáculos como simbiótica/simpoiética.

Assim, neste bloco proponho olharmos atentamente à natureza da qual fazemos parte e com a qual coexistimos inevitavelmente, apesar das barreiras que, enquanto sociedade, erguemos entre aquilo que consideramos humano e aquilo que consideramos natural. Ao destacar esses emaranhamentos, evidencio como o sistema funcionalista e simplificado exerce um controle sobre as continuidades, contribuindo para a alienação cognitiva e perceptiva já mencionada. No entanto, mesmo diante dessa estrutura rígida, sempre há fissuras, porosidades e brechas através das quais encontramos formas de habitar e viver.

No **bloco II**, em '**Entre imaginação e realidade: processos artísticos e fabulações especulativas'** organizo a ideia de *processo artístico*, localizando a sua importância no âmbito deste projeto. Partindo de um diálogo com as *fabulações especulativas* de Donna Haraway, situo a fabulação como um modo comum entre os trabalhos desenvolvidos em mestrado.

Em seguida, abordo a prática artística, descrevendo processos, métodos e criação. Em '**Entre cubos, abrigos e movimentos construtivos**', relato três trabalhos-chave: *Cubos* (2023), *A Shelter* (2023) e *Do-si-do* (2024). Em '**Impregnações: um ecossistema de trabalhos para atenção radical e fazer-com**' apresento o ecossistema de trabalhos desenvolvido em residência artística na França. Traçando, assim, uma reflexão sobre as maneiras pelas quais a prática artística pode contribuir para a transformação — não apenas do olhar sobre as coisas —, mas da forma como nos relacionamos com o mundo, a partir da *atenção radical* ao que nos cerca.

Alguns trabalhos artísticos desenvolvidos ao longo do mestrado não foram incluídos na reflexão apresentada neste relatório, embora relevantes no percurso e fundamentais para encontrar temas de pesquisa, definir direções e aprofundar a investigação. Essa escolha decorre da necessidade de priorizar determinados processos em detrimento de outros, atendendo às limitações próprias de um relatório de projeto. Ainda assim, esses trabalhos se fazem

presentes por meio das imagens reunidas nas páginas iniciais do documento, antes da introdução.

Submersa; *Morar é acumular uma quantidade de panos, cada um para curar um distúrbio*; *Isto é sobre a parede*; *Como fazer cultura*; *Disposable Gardens*; *Thoughts on finite matter*. Desenvolvidos em 2023, esses trabalhos centraram-se no deslocamento da percepção para escalas não humanas e na invocação háptica. Por meio deles pude aprofundar reflexões sobre as relações entre corpo, espaço e materialidade, ampliando a compreensão dos processos artísticos que sustentam este projeto.

Exploro, assim, como os espaços que habitamos, não apenas influenciam, mas são moldados pelas relações — ainda que para nós invisíveis. Essas trocas revelam uma rede de interdependências que desafia a noção de um eu isolado, sugerindo uma percepção do corpo como um contínuo de interações, contaminações e impregnações.

BLOCO I

II

Há muitos anos minha mãe se interessou pela fermentação e, junto com meu pai — que passou a fabricar cerveja —, fez da nossa casa um lugar de pães, kefir, chucrute, conservas, kombucha e cerveja caseira. Ela foi uma das primeiras a vender kombucha no Rio de Janeiro, sob a marca La Kombuchera. Eu a ajudava na banca da Feira da Glória, onde, entre conversas, muita gente provava kombucha pela primeira vez.

Lembro com graça das reações ao explicar que era uma bebida viva, milenar, fruto da fermentação por uma cultura de bactérias. Quando mostrávamos o vidro com o SCOBY, não raro surgiam expressões de asco, mesmo de quem já tinha aprovado o sabor. Falar de "bebida viva" causava estranheza... reflexo, talvez, de uma cultura alimentar industrializada, que nos afasta da ideia de coabitar com outras espécies.

Fazer kombucha ensina que o ambiente importa: não pode ser sujo, mas também não pode ter excesso de produtos de limpeza. A diversidade do que se cozinha ali dentro enriquece a saúde dos fermentados. Pensar no ar da cozinha foi, para mim, um primeiro passo para refletir sobre as relações ecossistêmicas dentro decasa. Como limpamos impacta a vida ou morte desses pequenos habitantes. Acho isso tão bonito. E ao mesmo tempo tão completamente natural... sem precisar de validação humana: simplesmente é.

AS SIMBIOSES COM O CORPO HUMANO

Faz parte do senso comum o conhecimento de que quanto mais diverso um ecossistema, mais saudável ele é. A diversidade biológica permite uma maior resiliência do conjunto, que quando geneticamente homogêneo tende a ter capacidade de defesa a um menor espectro de ameaças.[6] O mesmo acontece no corpo humano. Uma baixa diversidade da microbiota pode ser causa de problemas de saúde para uma pessoa. E pode ser consequência de uma alimentação pouco diversificada e pouco saudável. Pode também ser causada pelo uso de medicamentos antibióticos, que, ao trabalharem contra bactérias e vírus específicos, atingem também microrganismos que cooperam para a manutenção da nossa saúde (Collen, 2016, p. 56 e p. 201).

Alanna Collen, cientista britânica especializada em biologia evolutiva, defende que cada um de nós é um *superorganismo*. Em '10% Humano' (2016), relata que, ao tratar uma infecção adquirida em pesquisa de campo com uso intensivo de antibióticos, desenvolveu fadiga, alterações na pele, confusão mental e maior suscetibilidade a viroses (pp. 12-15). A experiência motivou a pesquisa que resultou no livro.

Com base em evidências científicas emergentes à época, Collen sugere que perturbações na microbiota podem estar associadas a distúrbios gastrointestinais, alergias, doenças autoimunes, obesidade e transtornos mentais como ansiedade, depressão, transtorno obsessivo-compulsivo e autismo. Muitas condições antes consideradas patologias seriam, segundo ela, efeitos da negligência aos microrganismos que nos habitam (p. 14).

6 A noção de que ecossistemas mais diversos tendem a ser mais saudáveis está presente não apenas na literatura científica, mas também em materiais educativos e campanhas de sensibilização ambiental. Em Portugal, documentos orientadores como o Referencial de Educação Ambiental para a Sustentabilidade incluem a biodiversidade como um dos eixos fundamentais da educação ambiental, promovendo desde cedo a compreensão de sua importância para o equilíbrio dos ecossistemas. Assim, essa associação entre diversidade biológica e resiliência ambiental é reforçada ao longo da formação dos cidadãos, consolidando-se como parte do senso comum (Agência Portuguesa do Ambiente, 2018).

Em 2003, a divulgação do sequenciamento do genoma humano causou decepção à comunidade científica ao revelar que temos apenas 20.000 genes, número inferior ao de uma pulga-d'água, que mede menos de 5 mm. Em contraste, os 100 trilhões de microrganismos presentes no corpo humano somam 4,4 milhões de genes (pp. 17-18).

> "Esses 100 trilhões de microorganismos – conhecidos como a microbiota – são predominantemente compostos por bactérias: seres microscópicos constituídos de uma só célula. Junto com elas, há outros: vírus, fungos e arqueias. (...) Os fungos que vivem em nós em geral são levedos, organismos mais complexos do que bactérias, mas ainda assim unicelulares. As arqueias formam um grupo semelhante às bactérias, mas suas diferenças, em termos evolutivos, são tão significativas quanto as que separam as plantas dos animais." (Collen, 2016, p. 17)

A partir de Collen, podemos refletir sobre a complexidade biológica do corpo humano, o qual não se define por um indivíduo de uma só espécie, mas é fundamentalmente dependente de outros seres vivos que o habitam e constituem, influenciando e sendo influenciados pela sua forma de viver, sendo ele próprio um conjunto de relações multiespécies.

Como forma de prevenir e tratar problemas semelhantes aos que enfrentou, a autora sugere o consumo de alimentos fermentados, ricos em microrganismos vivos que, ao colonizarem os intestinos, diversificam a microbiota, auxiliam a digestão e promovem a saúde geral, com foco na prevenção (Collen, 2016, pp. 179-180).

Em 'A arte da fermentação', Sandor Ellix Katz afirma que até um terço dos alimentos consumidos por seres humanos é fermentado, e que a fermentação tem sido milenarmente essencial na evolução das culturas humanas, sendo um fenômeno bastante complexo. Mesmo as células do corpo humano são capazes de realizar a fermentação. Segundo Katz, "(...) os seres humanos não inventaram a fermentação. Seria mais correto dizer que foi a fermentação que nos criou" (Katz, 2014, p. 38).

Ele refere-se à *simbiogênese*, conceito definido pelos microbiologistas Sorin Sonea e Léo G. Mathieu (p.39) para as relações metabólicas entre

diferentes bactérias que dão origem a outras espécies. As interações simbióticas entre bactérias e organismos multicelulares fundaram todas as formas de vida no planeta.

Ellix Katz também aponta as relações entre fermentação (o preparo e consumo de bebidas e alimentos fermentados por humanos) e *cultura* (no sentido antropológico) através da transmissão do conhecimento para a manipulação e confecção de alimentos. A fermentação, como modo de conservação eficaz, foi essencial para a sobrevivência humana durante períodos em que não seria possível coletar ou colher alimentos (pp. 46-51).

Falar de fermentação e cultura é também falar sobre coevolução. Katz afirma que os vegetais consumidos por caçadores-coletores combinavam compostos químicos, enzimas, bactérias e outros microrganismos, aos quais nossos ancestrais adaptaram sua microbiota. É provável que as plantas também tenham evoluído para atrair humanos e assim favorecer a dispersão de suas sementes, o que caracteriza um processo coevolutivo entre humanos e vegetais (pp. 43-55).

Assim como muitos pratos culinários, há alimentos fermentados que são popularmente relacionados a culturas de certas localidades na medida em que acontece a globalização das diferentes "cuisines". Por exemplo, o kimchi coreano ou o chucrute alemão. Suas receitas são passadas de geração em geração por pessoas da mesma família ou comunidade, tornando-se símbolos coletivos relacionados à domesticidade e à ideia de pertencimento familiar e comunitário.

A prática da comensalidade, que produz afetos, sentimentos e relações — elementos da subjetividade humana — carrega consigo aspectos da evolução das espécies, frequentemente tratada como um campo exclusivo da biologia e das ciências exatas, cuja marca é a busca por objetividade e distanciamento de fatores da esfera subjetiva. No entanto, os processos de coevolução também se constroem a partir de vínculos afetivos e envolvem transformações concretas na constituição biológica das espécies, sobretudo quando os seres humanos fazem parte desse processo.

Entre concretudes e subjetividades, a existência humana se dá pelo entrelaçamento com as outras espécies de tal maneira que, mesmo na banalidade do cotidiano, se apresenta na realidade imediata que experimentamos, desde que prestemos atenção.

NATUREZA E CULTURA: CONTINUIDADES EM PROCESSO

Dizer que somos naturais não significa dizer que não somos seres culturais. O antropólogo Tim Ingold refuta o modelo de pensamento que separa rigidamente os dois campos, porque o ser humano é um organismo *e* uma pessoa, não é um compósito seccionado entre instâncias biofísica, sociocultural e psicológica (Ingold, 2000, p. 3). Seu pensamento ressoa com o de Ellix Katz sobre a coevolução: o desenvolvimento social e cultural está relacionado com as habilidades de sobrevivência da espécie, isto é, cultura e natureza acontecem ao mesmo tempo, situadas nos seres e nas relações entre estes seres.

Assim, podemos ponderar que, sendo a cultura um processo constante de relações em diferentes escalas, que agrega continuamente camadas de significações, estruturas e símbolos, tal só acontece através da existência concreta de pessoas, outros animais, e *coisas* (construídas ou não por humanos) em um ambiente. Assim, parte-se do pressuposto de que a cultura é fruto de organismos ativos no ambiente do mundo — uma formulação que se apoia nas contribuições de autores como Tim Ingold e Ellix Katz, para quem cultura e ambiente não são domínios separados, mas aspectos indissociáveis da vida vivida.

Com base em Gibson (1979) e Lewontin (1982), Ingold (2000, p.19) afirma que organismos e ambientes são uma totalidade indivisível em constante processo. Ambiente é um termo relativo aos organismos que o compõem, não havendo ambiente sem organismos nem organismos sem ambientes. Os ambientes nunca estão completos, sendo forjados a cada momento pelos processos das vidas que se transformam, alterando-os por consequência. É neste sentido que ambientes e organismos não estão apenas conectados, mas são, de fato, processos emaranhados acontecendo em tempo real.

Apesar de não podermos ver, atualmente sabemos que cada região do extenso órgão que é a pele abriga variados ecossistemas — os microbiomas (Abreu, Silva, Moreira, Lopes, 2022, p. 170). Partindo do argumento de Ingold sobre a relatividade que caracteriza o ambiente, suponho que um corpo também pode ser um ambiente, quando tomamos como foco os organismos que o habitam e transformam.

Isto nos leva à questão das escalas. Enquanto escrevo, imagino: muitos organismos me habitam, eu habito o meu quarto dentro do apartamento, dentro do edifício, que habita uma rua, de uma cidade, em um país, num continente, no planeta Terra, na Via Láctea, no Universo. Eu sou um organismo no ambiente da Terra, que é também considerada um organismo — como na teoria de Gaia de James Lovelock (1979).[7]

Apesar de levar em conta divisões territoriais políticas na minha imaginação sobre escalas, as quais não modificam diretamente o comportamento de outros organismos vivos, é pertinente considerar as semelhanças por proximidade que auxiliam na percepção dessas escalas. Vamos pensar em um aterro a céu aberto. Tudo o que estiver mais próximo a este local, será mais semelhante em termos ambientais: as características do ar, da terra, da água. É como quando vemos o ar cinzento e amarelado sobre uma cidade grande, e ao nos deslocarmos para uma área com maior densidade vegetativa, o céu parece mais azul.

Enquanto, na realidade, os ambientes não se delimitam rigidamente, havendo sempre nuances e espaços liminares, considero que as escalas são apoios ao pensamento humano, que talvez não tenha a capacidade de abranger o todo como algo completamente indivisível. Ao mesmo tempo, a consciência desse limite e a própria imaginação do incontível são chaves para extrapolar dimensões pré-estruturadas, que servem ora de abrigo reconfortante, ora de carcaça apertada onde já não se cabe.

7 A teoria de Gaia sugere que a Terra pode ser vista como um superorganismo, onde todos os seus componentes (biosfera, atmosfera, oceanos, etc.) estão interconectados de forma a manter as condições para a vida. Lovelock propôs que, assim como os organismos vivos, a Terra tem mecanismos que a regulam, a tornando um sistema autorregulado.

É na superação da dicotomia entre natureza e cultura, e na perspectiva da sinergia entre organismo e ambiente que Ingold defende residir a visão ecológica (2000, p.16).

No artigo 'Trazendo as coisas de volta à vida: Emaranhados criativos num mundo de materiais' (Ingold, 2012) O autor pergunta:

> "A árvore é um objeto? Em caso positivo, como a definiríamos? O que é árvore, e o que é não árvore? Onde termina a árvore e começa o resto do mundo? Essas não são questões fáceis de responder (...). A casca, por exemplo, é parte da árvore? Se eu retiro um pedaço e o observo mais de perto, constatarei que a casca é habitada por várias pequenas criaturas que se meteram por debaixo dela para lá fazerem suas casas. Elas são parte da árvore? E o musgo que cresce na superfície externa do tronco, ou os líquens que pendem dos galhos? Além disso, se decidimos que os insetos que vivem na casca pertencem à árvore tanto quanto a própria casca, então não há razão para excluirmos seus outros moradores, inclusive o pássaro que lá constrói seu ninho ou o esquilo para o qual ela oferece um labirinto de escadas e trampolins. Se consideramos que o caráter dessa árvore também está em suas reações às correntes de vento no modo como seus galhos balançam e suas folhas farfalham, então poderíamos nos perguntar se a árvore não seria senão uma árvore-no-ar." (Ingold, 2012, pp. 28-29)

Como conclusão do seu raciocínio, Ingold diz que a árvore não é um *objeto*, mas uma *coisa*. Neste sentido, podemos concluir que uma *coisa* é porosa e fluida, e está integrada aos ciclos e dinâmicas da vida e do seu ambiente

Para Ingold, a Teoria Ator-Rede é uma tentativa de reanimar objetos. Não abdica da visão teórica que separa em partes o que são na verdade elementos entrelaçados. Tal separação, segundo o autor, reside no ponto de vista do modelo hilemórfico, a partir do qual todo ser é composto por *forma* e *matéria* e que sugere uma relação com um sujeito, a qual é definida por uma parte passiva e outra ativa (2012, pp. 31-34).[8]

8 Bruno Latour propõe, através da Teoria Ator-Rede, que tanto humanos quanto não-humanos (como objetos, tecnologias, e outros elementos) devem ser considerados "atores" dentro de redes de interação. Ao invés de ver a sociedade como uma estrutura fixa, ele sugere que ela é composta por redes dinâmicas e fluídas de atores, onde a ação é distribuída entre esses agentes, e não centralizada. A TAR, portanto, destaca a importância das relações e conexões entre esses atores para entender como o social é "reconfigurado" e construído constantemente. (Latour, 2005).

No entanto, as *coisas* não se definem pela sua forma ou matéria, nem pelo motivo de sua existência, mas sim pela sua coisificação, em uma existência relacional em processo, no mundo (pp 28-35). Como é possível afirmar a partir da leitura de Ingold, a objetificação retira-lhes o *devir*, limitando-as a uma perspectiva humana de teor fragmentário e muitas vezes funcionalista.

A perspectiva *ecológica* defendida por Tim Ingold ajuda-nos a ir além de um discurso organizado para usufrutos mercadológicos e financeiros, e talvez permita chegar mais perto do cerne do problema da alienação entre humanos e o que não é humano. Para a pesquisa aqui apresentada, a ideia de *ecologia* não se define pelo trabalho com materiais ecologicamente corretos ou biodegradáveis, mas sim em experimentar sobre — e com — os entrelaçamentos e continuidades entre tudo o que há.[9]

É pertinente notar as ambiguidades entre a abordagem de *ecologia* aqui defendida — a indivisibilidade entre organismo e ambiente — e a questão das escalas que propus através de uma espécie de boneca Matrioska relacional (organismos me habitam; eu habito o quarto; o quarto habita o edifício, etc.). Sugiro, porém, que são formas alternadas e cooperativas de pensar as continuidades, convergentes desde que mantenhamos a ideia de que habitar é participar do ambiente (ou habitáculo), transformando-o — ainda que apenas com o calor do meu corpo; pela troca de oxigênio por gás carbônico feita pelos meus pulmões; pelo meu peso sobre o solo.

9 Neste sentido, posiciono o presente projeto de forma crítica à ideia de que existe — frente às grandes indústrias que extraem, processam e poluem a uma escala extra-humana — um poder individual de ação através de um suposto consumo ético em prol de uma visão "ecológica". Isto não significa, porém, um posicionamento contra as tentativas individuais e coletivas de mitigar efeitos. No entanto, deve haver consciência de que estas ações dialogam com a desresponsabilização dos maiores encarregados pelo impacto produtivo sobre o planeta Terra, realocando tal responsabilidade sobre o consumidor. Esta transferência de responsabilidade ocorre, na prática, entre classes sociais, na medida em que ultra-ricos proprietários das indústrias mantêm e multiplicam suas margens de lucro enquanto pessoas localizadas economicamente nas classes mais baixas sentem-se responsáveis por problemas gerados industrialmente. Essa perspectiva, oportuna para a manutenção do sistema, reafirma a visão individualista relacionada ao consumo e a uma suposta liberdade de escolhas.

SIMBIOSES/SIMPOIESES ENTRE HABITANTES E HABITÁCULOS

Em 2022, jornais noticiaram a descoberta do cadáver de uma senhora em um apartamento em Londres, dois anos e meio após sua morte. Segundo um jornal brasileiro,[10] uma vizinha relatou meses de mau cheiro no edifício e presença de larvas em casa — encontrava-as no chão, nos móveis e, ao trocar uma lâmpada, dezenas caíram da instalação elétrica. Ao acionar a associação habitacional, foi informada de que esta não tratava de larvas. Seguiram-se diversas tentativas, por ela e outros moradores, para resolver o problema. A falecida tinha poucos vínculos pessoais, e sua morte passou despercebida. O isolamento de Sheila e a negligência da administradora remarcam uma realidade própria do estilo de vida individualizado das cidades contemporâneas.

Se a história chama atenção pelo teor macabro e um tanto repulsante, evidenciando problemas de ordem social, ela aqui nos serve para pensar sobre as simbioses que revela. Ao ignorá-las, a associação administradora do edifício, salienta também uma perspectiva funcionalista sobre a habitação.

A compartimentação característica de um prédio de apartamentos permite um afastamento entre os inquilinos, apesar da curta distância que separa as residências. Por vezes, não conhecemos nossos vizinhos e nem cruzamos com alguns deles. Vivemos de formas diferentes, entramos e saímos em horas distintas e talvez não frequentemos os mesmos locais. Evitamos interferir nas vidas alheias circunscritas ao domínio privado de suas residências, não raro, por este motivo, resistindo a ruídos mais ou menos desagradáveis que nos fazem recordar, afinal, a existência de outras *casas* exatamente acima, ao lado, e embaixo da nossa.

10 Há pelo menos duas reportagens sobre o caso no site do G1, encontradas nos seguintes links: https://g1.globo.com/mundo/noticia/2023/04/10/a-revolta-de-vizinhos-apos-corpo-ser-achado-em-apartamento-em-londres-2-anos-apos-morte.ghtml ; https://g1.globo.com/mundo/noticia/2022/07/24/mulher-morre-e-corpo-fica-quase-tres-anos-esquecido-em-apartamento-de-londres.ghtml

Esta desvinculação entre as pessoas, a qual alguns de nós relacionamos a uma liberdade individual permitida apenas pela vida urbana, é definida como *atitude blasé* por Georg Simmel: um estado de indiferença e esgotamento emocional que surge nas pessoas das grandes cidades como resposta à superestimulação sensorial e ao ritmo acelerado da vida urbana — em oposição aos estilos de vida no ambiente rural. Simmel descreve esse comportamento como uma forma de proteção psíquica contra o excesso de estímulos, levando a uma diminuição da sensibilidade e a uma postura de desinteresse frente a novidades (Simmel, 1903/2005, pp. 14-16).

Essa atitude reflete a impessoalidade e a racionalização típicas da modernidade metropolitana, que é posta à prova de tempos em tempos na ocorrência de situações marcantes que criam brechas no comportamento geralmente apático.

A morte de Sheila, seguida pela ausência de pessoas encarregadas pelo seu cadáver, resultou na decomposição do mesmo por outros seres vivos, que por sua vez ultrapassaram as barreiras físicas entre apartamentos. Esses seres não comungam dos mesmos contratos que nós, e desrespeitaram a divisão que separa vidas tão próximas, evidenciando e até intensificando a contiguidade entre vizinhos, apesar dos esforços construtivos.

Deixaram visível, também, o entrelaçamento entre uma pessoa e sua casa — exemplos de *organismo* e *ambiente* em relação de processo contínuo, como referido na primeira seção deste texto. As larvas em natural ação de decomposição do corpo não se limitaram a consumí-lo de forma funcional, e encontraram espaços de expansão de seus movimentos, gerando consequências concretas nas experiências cotidianas de pessoas habitantes de compartimentos contíguos ao apartamento do corpo em desintegração.

É provável que tenham penetrado pelos orifícios de ligações elétricas, por pequenos desgastes na construção e por espaços internos inacessíveis aos humanos, mas que conectam todo o edifício. Entre uma parede e outra, entre o teto de um apartamento e o chão de outro, abrindo espaço para a fruição de água, gás e energia elétrica, há locais que não vemos e nem mesmo podemos

alcançar senão pela destruição de estruturas edificadas. Nestes espaços habitam bichos com os quais coexistimos cotidianamente, mesmo quando ignoramos a sua existência.

O conceito de *simbiose* não é completamente consensual no campo da biologia, mas significa "viver junto", do grego "sym" (junto) e "bios" (vida). Dentre as mais aceitas, a acepção biológica aqui utilizada define *simbiose* pela associação de longo prazo entre diferentes espécies, sem necessariamente apontar benefícios e malefícios da associação para as espécies envolvidas.

Donna Haraway resgata a *simpoiese*, sugerida por M. Beth Dempster em 1998 para sistemas produzidos coletivamente sem limites espaciais ou temporais definidos. *Simpoiese* significa "fazer com", e parte do princípio de que nada se faz sozinho, sugerindo-a como "apropriada para designar sistemas complexos, dinâmicos, responsivos, situados e históricos" (Haraway, 2016/2023, p. 111) definindo a própria existência dos bichos nas relações em que participam. *Simbiose* e *simpoiese* são pensados principalmente do ponto de vista das relações simbiogenéticas e evolutivas em contextos não humanos, ainda que Haraway leve em conta em sua abordagem as complexidades materiais e históricas.

Como forma de imaginar, evocar e identificá-los no cotidiano, sugiro ampliarmos estes conceitos — ainda que de forma metafórica — ao ponto de nos englobarmos, absorvendo também as *coisas* para dentro das nossas relações *simbióticas* e *simpoiéticas*. Se as continuidades em processo entre *organismos* e *ambientes* se dão pela coprodução ocorrida na relação entre estes, podemos pensar que os *ambientes* de nossas residências e das cidades são *ambientes* coproduzidos por relações incessantes.

Parto da seguinte lógica: a forma como vivo afeta a construção onde habito — e, inversamente, a maneira como ela foi construída afeta a minha vida. Se a casa é de pedra, bem isolada ou ventilada, isso altera o ar: frio, úmido, propício à proliferação de fungos, que por sua vez afetam a saúde. Se o ar é composto por microrganismos, então estou em relação constante com eles. Meu comportamento, os alimentos que consumo, as plantas, e toda a

matéria orgânica ou inorgânica ao redor influenciam esse ar, que é vivo — e, assim, coproduzimos o *ambiente*.

Essa coexistência não é aqui romantizada. Tem efeitos diversos, positivos ou negativos para humanos. De modo mais direto: bichos que se alimentam da matéria que estrutura uma construção contribuem para sua decomposição. Cimentar o entorno de uma árvore pode levar, no futuro, a que suas raízes rompam o concreto. Uma casa abandonada, sem o ecossistema controlado por humanos, será provavelmente ocupada por inúmeros seres, cujas formas de habitação podem ou não comprometer o abrigo — do ponto de vista humano. Pode, no entanto, tornar-se cada vez mais segura para os seres que em outros contextos são submetidos ao controle contínuo, enquanto classificados como *pragas*.[11]

Neste sentido, ainda que por maior ou menor necessidade de associação, estas relações, coprodutoras do *ambiente* — e coprodutoras dos nossos *organismos* — são aqui pensadas como *simbióticas* ou *simpoiéticas*.

As larvas decompositoras do corpo de Sheila não eram habitantes permanentes de seu apartamento e nem do edifício, mas tal como todos os outros seres, sua estadia foi ocasionada por uma oportunidade de alimento e sobrevivência. Como nós, todos os seres que ocupam nossas casas o fazem ao encontrar ali meios de sobrevivência — alimentando-se, por exemplo, de nossas comidas, roupas, livros e da poeira acumulada.[12]

11 A classificação de *pragas* envolve questões mensuráveis e questões imensuráveis, como aponta William H. Robinson: "Pests can be measured by their damage and reduction in animal weight or crop yield, and controls are applied to pre- vent or minimize predictable loss. Pest status for insects and other arthropods in the urban environment may or may not be based on a measurable feature.The damage caused to structural wood by termites or other wood-infesting insects can be measured, and the control and repair costs determined. The health threat or medical importance, such as from stinging insects, can be measured by medical costs. A decision to apply control measures may be based on potential damage or personal injury, or solely or in part on emotion. The control decision is no less appropriate when it is based on emotion. Arthropods in the living space are generally unwanted and unwelcome, whether their numbers are few or many." (Robinson, 2005, p.4)

12 E isto significa que eles também se alimentam de nós. O pó que se forma ao longo dos dias inclui fragmentos de tecidos mortos dos nossos corpos e é utilizado por vários bichos para criar ninhos e casulos. A traça-das-paredes (*Phereoeca uterella*), muito comum no Brasil,

A negligência da associação administrativa do condomínio de habitação social chama a atenção para a desconexão entre a ideia de habitação e os ciclos da vida com suas complexas relações. A reportada recusa dos agentes administrativos em agir face à reivindicação dos inquilinos expõe uma visão funcionalista sobre o que é habitar. Talvez pelo foco em questões de administração — restritas a uma suposta objetividade, quando referem não lidar com larvas — se mostraram incapazes de associar a presença destes animais a questões da própria natureza humana, manifestando assim a concepção fragmentária sobre a vida que se abriga no edifício de habitação. Habitação esta que existe por consequência de algo que é tão natural como a morte: a necessidade humana de abrigar-se.

Humanos constróem, abrigam-se, habitam. Outros animais também produzem abrigos. Alguns, como nós, o fazem com recurso à matéria disponível no ambiente envolvente; outros, produzem com seus próprios corpos a matéria-prima de suas casas. Mamíferos, aves, insetos, aracnídeos, peixes e moluscos utilizam diversos métodos para construir, através da secreção, da coleta no entorno, ou de uma combinação de ambos.[13]

Se há muito que nos diferencia desses e outros tantos seres vivos, o habitar e a construção de habitáculos são semelhanças entre nós. Ainda que de formas diferentes e contra diferentes perigos, é essencialmente através deste ato que continuamos vivos — muitas vezes 'sob o mesmo teto'.

Líquens se apropriam de cascas de árvores, mas também de paredes e outras superfícies de construções de humanos. Alguns tipos de aranhas,

se alimenta e utiliza para a formação de seu casulo, pelos (incluindo lã de roupas), penas, fragmentos de pele morta, cabelos e papel e algumas fibras sintéticas.

13 Formigas-cortadeiras (Atta cephalotes e Acromyrmex) mastigam folhas para alimentar um fungo simbionte, e habitá-lo, envolvendo no processo bactérias, presentes no exoesqueleto das formigas, que mantêm a saúde do ambiente-organismo ao combater outros fungos ameaçadores (Heine et al., 2018, pp. 1-5). O peixe-palhaço (Amphiprioninae) abriga-se em anêmonas, que são outras ordens de seres vivos, recebendo proteção contra predadores, enquanto fornece nutrientes para as algas simbióticas da anêmona (Émie, François-Étienne, Sidki, & Derome, 2021, pp. 3-6). O mexilhão-azul (Mytilus edulis) serve de abrigo para diversos simbiontes, como algas, trematódeos parasitas e invertebrados comensais, que habitam sua concha e cavidade do manto (Krapivin, Bagrov, & Varfolomeeva, 2018, pp. 131-138).

formigas, térmitas e abelhas também instalam-se em nossos edifícios, tomando proveito de rugosidades e pequenas frestas, e por vezes abrindo túneis com a boca — nutrindo-se ou não neste processo.[14]

É compreensível que, com o objetivo de proteger as nossas casas (que nos protegem), nós, seres humanos, tenhamos definido o conceito de *infestação*, passando a agir contra o decaimento da matéria que ocorre como consequência de apropriações não-humanas das *coisas* — que nós construímos, objetificamos e possuímos.

As culturas mais hegemônicas construíram impérios sobre o acúmulo de *coisas* objetificadas, patrimonializadas e musealizadas. Neste processo, a conservação das matérias ganhou importância como eixo da identidade de grupos sociais, a partir do acúmulo de artefatos histórica e simbolicamente relacionados àquele grupo e/ou território.

Na conservação de coleções de arte, por exemplo, existe a preocupação com seres que levam à decomposição do acervo e seu consequente declínio de valor, orientando, em alguns casos, critérios para escolha de peças a serem exibidas ou adquiridas por um museu ou coleção. Peças sem tratamento preventivo à *pragas*, ou mesmo aquelas essencialmente compostas de matéria orgânica são comumente evitadas para prevenir, não apenas o seu próprio declínio material, mas o prejuízo de outras peças coexistentes no mesmo acervo.

No contexto capitalista em que vivemos, é clara a intenção humana de transformar *coisas* em mercadorias e modos de lidar com elas em serviços. Os serviços de controle de *pragas*, em suas variadas vertentes, compõem um mercado globalmente significativo.[15]

14 É o caso da abelha-carpinteira (Xylocopa violacea), de comportamento solitário, que, apesar de não ter enzimas ou microrganismos em seu estômago para a digestão de madeira, tem estruturas bucais suficientemente fortes para a sua demolição (Robinson, 2005).

15 Este mercado é atualmente dominado pelos Estados Unidos da América, com tendências de crescimento para os próximos anos, devido às alterações climáticas e aumento da incidência de pragas em nível mundial e consequente aumento de casos de infecções humanas mortais. Segundo um relatório do Fortune Business Insights™, "O tamanho do mercado global de controle de pragas foi de US$ 19,73 bilhões em 2019 e deve atingir US$ 42,79 bilhões até

É verdade que vários tipos de artrópodes são vetores de doenças em humanos e animais domesticados, como é o caso dos mosquitos *Aedes* e de alguns tipos de carrapatos, gerando preocupação com a disseminação de doenças com risco de morte e/ou a sobrecarga do sistema de saúde pública. A proliferação decorrida do próprio comportamento humano e da ausência de predadores destas espécies pode levar essas espécies a serem consideradas *pragas.*

A definição de *praga* está intrinsecamente ligada a questões estéticas e sensoriais, já que, mesmo na ausência de prejuízos materiais ou à saúde, a simples presença de certos seres pode ser considerada disruptiva, legitimando o extermínio dessas espécies (Robinson, 2005, p. 15). A entomologia urbana procura uma distinção entre *pragas* de *pragas estéticas*. Estas últimas são assim denominadas porque, embora não provoquem infestações, contaminações ou destruição de bens, a sua presença causa desagrado.[16] Contudo, essa distinção revela-se por vezes ambígua, e as fronteiras entre ambas são são frágeis e frequentemente atravessadas por critérios subjetivos.

Os sentidos de higiene e repugnância carregam ambiguidades entre subjetividade e objetividade e podem estar atrelados ao controle de problemas concretos como as diversas infecções, mas também relacionam-se com a percepção sensorial de acordo com o contexto cultural em que se inserem. Como afirma Mary Douglas, "a reflexão sobre a sujeira envolve reflexão sobre a relação entre a ordem e a desordem, ser e não ser, forma e não-forma, vida e morte" (Douglas, 2004, p. 16).

2032, exibindo um CAGR de 6,19% durante o período de previsão com base em nossa análise no relatório existente. A América do Norte dominou o mercado de controle de pragas com uma participação de mercado de 48,61% em 2019". O relatório, de ID: FBI102854, pode ser encontrado no endereço: https://www.fortunebusinessinsights.com/pt/pest-control-market-102854

16 Entomologia é o ramo da zoologia que estuda os insetos, e entomologia urbana é uma sub-área da entomologia dedicada aos insetos e sua relação com a sociedade humana no ambiente urbano, pesquisando suas características, biologia, comportamento, importância sanitária, controle de *pragas* e a influência da urbanização sobre as populações de insetos.

A relação entre sujeira e desordem é interessante para pensar sobre como seres humanos são afetados pela presença de não humanos no ambiente urbano, empenhando esforços de controle e eliminação desses seres. Estes esforços são burocratizados pela administração pública das cidades, no desenvolvimento de planos de limpeza e ordenação, nos quais costumam ser incluídas ações de "deservagem".[17]

As plantas ruderais, comumente referidas como "ervas daninhas", têm sido historicamente alvo de estratégias de erradicação e regulamentação, sempre de acordo com os padrões estéticos humanos, ainda que sua presença no ambiente urbano esteja relacionada com o intercâmbio intencional de espécies de vegetais praticado por pessoas, principalmente a partir dos processos coloniais (Costa, 2023).[18]

Conforme referido por Miguel Costa (2023, p.179), a partir de William Darlignton, plantas de utilidades medicinais desconhecidas ou de valor estético desconsiderado, eram denominadas popularmente "ervas daninhas" (*weed*, em inglês), indesejadas e vistas como "fora do lugar" (Darlington, 1859, p. xiii). Tal visão aponta para as subjetividades entrelaçadas à visão funcionalista que operam o controle humano sobre as outras espécies, organizando noções de ordem, beleza e limpeza.

Talvez mais significativo do que o controle de *pragas* urbano e doméstico, é a utilização de pesticidas para cultura alimentícia presente na agricultura, na piscicultura, na avicultura, e até mesmo na conservação de alimentos. Em certa medida, voltando a olhar através da lente das escalas, podemos comparar fármacos utilizados no tratamento de infecções bacterianas a pesticidas. O

17 É possível encontrar informações sobre Limpeza Pública no Portal do Munícipe da cidade do Porto em https://www.portoambiente.pt/limpeza-da-via-publica/extirpacao-de-vegetacao

18 A partir da contribuição de Miguel Costa (2023), apontando para as situações relacionais entre humanos que propiciaram a propagação de plantas ruderais — e que também as definiram enquanto "inuteis" e "indesejadas" —, podemos também refletir sobre as continuidades entre história e natureza defendidas por Ingold (2000), tendo em vista a relação de co-produção mútua entre humanos, não humanos e ambientes, de forma que estes são fundamentalmente históricos.

fato de a empresa alemã Bayer ser uma farmacêutica e também produtora de praguicidas coaduna com este ponto de vista.[19]

Quanto maior a biodiversidade de um ecossistema, maior sua saúde, resiliência e equilíbrio. Isso se observa na microbiota intestinal humana, influenciada pela variedade alimentar e uso de antibióticos, e na produção de alimentos, conforme a diversidade dos ecossistemas cultivados.

A monocultura, método industrial de produção de uma única espécie, resulta em ecossistemas pouco diversos e mais vulneráveis a doenças, infestações e intempéries. Para evitar esses problemas e manter a produção funcional e livre de *pragas*, as empresas usam agrotóxicos, causando novos desequilíbrios ambientais (Altieri, 1999, pp.19-20).

Segundo Anna Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan e Nils Bubandt, em 'Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters', esse ciclo é legado de uma visão iluminista que buscou eliminar *monstros* — seres indesejados ou relações ecológicas complexas — em nome da racionalização (2017, pp. M1-M6). Para os pensadores influenciados por esse período, a ordem seria alcançada pela fragmentação e pela "criação de indivíduos distintos e alienados, humanos e não humanos" (p. M6; tradução livre).

Essa concepção redutora da *natureza*, ao fragmentar sua complexidade em categorias isoladas, facilitou sua exploração no capitalismo, sistema no qual ainda se busca crescimento infinito a partir de sistemas simplificados que, paradoxalmente, dependem das continuidades que ameaçam. O cultivo de salmão em cativeiro na Noruega, descrito no livro, exemplifica essa contradição típica das monoculturas, *simplificações* ecológicas da produção industrial. Ao criar só uma espécie, a indústria expôs os peixes a parasitas. Banhos químicos e remédios foram paliativos, mas os parasitas desenvolveram resistência. A introdução de peixes predadores, solução supostamente mais ecológica, gerou novos desequilíbrios (p. M6).

19 A Bayer atua tanto no setor farmacêutico quanto na produção de defensivos agrícolas, como se observa em seu site (acesso em maio de 2025): https://www.bayer.com/en/products/product-portfolio-of-bayer

Assim, pode-se afirmar que, ao buscar maximizar a produção, esse modelo ignora o princípio ecológico fundamental de que ecossistemas biodiversos são mais resilientes, enquanto a intensificação do uso de agrotóxicos, pesticidas e antibióticos agrava os desequilíbrios que tenta combater. Esse padrão de *simplificação* industrial, apontado pelas autoras, revela a disrupção inerente à segregação de espécies, permeada por ideais funcionalistas voltados ao lucro e fundamentada em um paradigma essencialmente alienante.

Noto que este paradigma se espalha pelas culturas alimentares e também pelas *culturas*, através da educação, das mídias e do consumo, passando a fazer parte de uma consciência coletiva em que nos acostumamos ao sistema fragmentário, esquecendo-nos da nossa própria complexidade enredada em continuidades para além da individualidade. Esta concepção fragmentada de indivíduo também nos fragiliza e passamos a nos assustar diante de *monstros.*

A presença plural de vozes do pensamento contemporâneo chamando a atenção para continuidades elementares da existência terrena, baseadas em pesquisas multidisciplinares, nos permite observar uma mudança coletiva de visão de mundo. Face ao espírito do tempo, *superorganismos*, *coisas* e *monstros* ajudam a ver e a imaginar o que não vemos, guarnecendo-nos de vocabulário para resgatar cognitivamente o sentido de entrelaçamento que jamais foi suspenso na realidade concreta da vida na Terra.

III

Vivi entre 2023 e 2024 numa residência universitária da Universidade do Porto, num edifício dividido em grandes apartamentos. O meu tinha treze quartos pequenos, uma copa sem fogão e uma casa de banho compartilhada.

O apartamento ficava sobre a cantina do campus, e o telhado, coberto por calhaus onde plantas ruderais, insurgentes, faziam de si mesmas, jardins* — naquela arquitetura. Ali, entre guimbas de cigarros clandestinos, transitavam gatos, lagartos, gaivotas, moscas e mosquitos.

Um dia, batem à minha porta: as governantas apontavam para o chão, perguntando se havia restos de comida. Era uma carreira de formigas cruzando o quarto. Entravam por uma fresta mínima, passavam atrás do móvel e da pia, e saíam pela porta em direção ao corredor. Eu não tinha comida ali e tentei explicar: era algo natural e bastava deixar passar. Mas, em um minuto, uma das senhoras já traçava com o spray de inseticida o caminho das formigas — do aquecedor até a porta —, recomendando que eu abrisse a janela e a porta até o gás se dissipar.

Fiquei impactada por aquela situação, pela rápida expressão do controle. Naquele ambiente de habitações mínimas, estava tomada a decisão sobre o destino daquelas pragas.

*Abordei a ideia de plantas ruderais como jardins insurgentes no ensaio "A vida ali escala grandes objetos em busca do Sol: Mistérios da cidade e um encontro entre o pensamento de Teresa Castro e o trabalho artístico de Lois Weinberger", escrito no primeiro ano do mestrado, em 2023.

CONSTRUIR+HABITAR: ENTRE CONTINUIDADES E FUNCIONALISMOS — CONSIDERAÇÕES EM TORNO DA IDEIA DE EXISTENZMINIMUM

Se as *coisas* são permeadas por fluxos vitais por meio de relações contínuas; e se o edifício, o apartamento ou a casa que habitamos são *coisas* com as quais estamos em *simbiose/simpoiese* constante, então esses habitáculos são vivos, sujeitos ao decaimento em ciclos vitais. Se muitos bichos constroem seus abrigos de forma simbiótica, de que maneiras podemos imaginar nossos próprios modos de habitar como simbióticos ou simpoiéticos?

A partir de uma exploração etimológica, à propósito da crise da habitação, Heidegger (1951/2002) mostra como construir é habitar, a partir das raízes dessas palavras no germânico antigo, relacionando-as às palavras cultivo, cultura, edificar e à conjugação 'eu sou' do verbo 'ser'. Ainda que parta do alto-alemão — linguística e historicamente distante do português aqui utilizado —, interessa acompanhar seu raciocínio, que busca na linguagem as condições do 'ser' humano. Essa exploração é útil para refletir sobre as *simbioses/simpoieses* entre seres e seus abrigos, considerando, com a metodologia heideggeriana, a linguagem como elemento que molda o modo de ser.

A explanação heideggeriana, de base filosófica, poética, espiritual e em busca de uma essência pautada naquilo que o autor denomina *quadratura*, define, então, construir enquanto deixar-habitar; e habitar como constituinte do modo de ser no mundo (Heidegger, 1951/2002, p. 138)

Segundo este autor, viver é demorar-se sobre a terra, junto às coisas, que propiciam espaços e que por sua vez, não são algo à parte dos humanos. Construir, ou edificar, é criar espaços e lugares onde se demorar. Estas coisas construídas, que são lugares, propiciam estâncias e circunstâncias que permitem o resguardo dos mortais, objetivamente falando (o abrigo às intempéries, a proximidade a fontes de água e de alimento) e permeados por subjetividades como a comensalidade, os afetos e a espiritualidade (pp. 131-140)

Em Português,[20] a palavra 'viver' significa, na sua forma intransitiva e literal, ter vida; existir; continuar a existir; mas é utilizada também no sentido de 'habitar' e 'morar'. Denota permanecer; podendo significar também nutrir-se de algo; e conviver com (algo, alguém ou circunstância).[21] Estas intrincadas relações de significado revelam como a condição de existir (ser) atrela-se ao habitar e ao coexistir. Na verdade, mesmo que não as busquemos na etimologia, tais entrelaçamentos de sentido são evidentes na experiência imediata, pessoal, sendo quase óbvios, porque são intuitivos, mesmo se implícitos.

Seguindo em uma perspectiva fenomenológica, Bachelard sugere a casa como força que integra pensamentos, lembranças e sonhos humanos — através do devaneio —, e sem a qual seríamos seres dispersos (Bachelard, 1957/1989). No cotidiano do habitar uma casa, a ela se adapta o nosso comportamento, o nosso corpo aprende os espaços e os detalhes com os quais convivemos, de forma que a casa se inscreve no corpo, através de "hábitos orgânicos" (p. 33), isto é, através do modo como nos acostumamos a nos movimentar e a desempenhar tarefas, por vezes mínimas como virar a chave de uma determinada maneira — aprendida pelo corpo ao longo de inúmeras tentativas — aquando de um pequeno e insistente defeito no mecanismo da fechadura.

Na busca pela essência do habitar, Bachelard conduz uma deambulação através de imagens e sonhos sobre casas humanas e não humanas, investigando as relações entre seres e abrigos, ao considerar a casa, não um objeto, mas o que ele chama de 'primeiro cosmos'. Em sua pesquisa fenomenológica, se interessa pelas emoções, pelas sensações e pelas evocações sensoriais que fazemos sobre o ato de abrigar-se, e sobre a intimidade contida neste ato.

Assim, a 'Poética do Espaço' evoca de várias maneiras a casa humana como um espaço de proteção, relacionando-a com ninhos e conchas. Ele afirma: "A imaginação simpatiza com um ser que habita o espaço protegido onde se

20 Editora Melhoramentos. (s.d.). Viver. In Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/viver

21 O mesmo acontece em outros idiomas: 'I live' em Inglês, deriva de vida 'life' e também significa morar. 'Je vis' em Francês; 'yo vivo' em Espanhol; 'io vivo' em Italiano. Em Tupi, 'iko be' se relaciona igualmente a morar, a estar, a existir e aos hábitos.

abriga, se protege, se cobre e se oculta." (p. 141). Sim, afinal, o habitar nos une enquanto modo de ser, e em outros bichos reconhecemos nossos semelhantes.

O nidificar de um João-de-barro é a inscrição de seu corpo no barro, como é quase toda edificação humana. O movimento do corpo para a organização da matéria é intrínseco ao ato de construir, e dele resulta o suor e o cansaço. As construções humanas vernaculares, desde tempos remotos até a atualidade, são como as construções de pássaros: retira-se do ambiente vivido o material com o qual o abrigo é erguido.

Estas formas de construir revelam-se mais evidentemente *simpoiéticas* do que outras, na medida em que envolvem mais diretamente a coprodução com o seu ambiente envolvente. A arquitetura em período pré-moderno de uma cidade evidencia a continuidade entre uma casa e a composição geológica do território onde é construída, entrelaçadas às práticas construtivas da mesma região e dos modos de habitar este tipo de casa — o que também constitui a sua cultura.[22]

A noção de *simplificação* efetuada pela produção industrial, tal como abordada por Tsing, Swanson, Gan e Bubandt (2017) é pertinente para refletir sobre como o ato de habitar humano foi funcionalizado e adaptado para o sistema industrial de produção em grande escala, com o desenvolvimento da arquitetura moderna na Europa a partir dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM).

Com a Revolução Industrial, o êxodo do campo para as fábricas elevou a densidade populacional nas áreas industrializadas, contribuindo para a formação das classes operárias e médias. A falta de regulamentação sobre salários e jornadas, somada ao alto custo das moradias, levou à precariedade urbana.

22 A cidade do Porto é um exemplo próximo é óbvio desta realidade, com suas antigas casas em granito, que são frias e úmidas.

As burguesias voltaram-se às questões de saúde pública e ao que viam como ameaças aos costumes (Cortés Alcalá, 1995, p. 52). Após a Primeira Guerra Mundial, diante da crise habitacional e da concentração populacional em moradias compartilhadas — associadas à disseminação de doenças —, iniciaram-se intervenções públicas. Arquitetos passaram a ver a habitação como responsabilidade própria, incorporando estudos sociológicos, censitários e médicos aos projetos, em diálogo com o avanço das Ciências Sociais (Moreira, 2013, p. 29). Na Inglaterra do século XIX, o funcionalismo vitoriano influenciou a arquitetura doméstica, promovendo a divisão da casa em cômodos com funções específicas (pp. 18–24).

A ideia de *habitação mínima* foi formulada a partir de critérios como conforto, salubridade e economia. No início do século XX, Walter Gropius apresentou o primeiro projeto de habitação social com componentes padronizados, inserido na lógica da produção industrial. Seu *Programa para o Estabelecimento de uma Sociedade de Construções Gerais numa Base Artística Unificada* marcou um ponto de viragem nesse processo (pp. 29–37).

A *habitação mínima* buscava atender às necessidades básicas do habitar humano, racionalizando os processos construtivos e a organização interna dos espaços (p. 35). A geometrização urbana — praticada desde o Império Romano como instrumento de divisão e controle (Sennett, 1994/2003, pp. 100–109) — foi retomada pelos CIAM, voltados à racionalização da habitação doméstica.

O primeiro CIAM resultou em uma declaração de princípios, redigida por Le Corbusier, que afirmava estar o problema da arquitetura na base do equilíbrio social. Com a consolidação dessa ideia, intensificou-se a aplicação da padronização e dos métodos da produção industrial em projetos e habitações sociais.[23]

23 O projeto conduzido por Ernst May, nomeado pelo prefeito de Frankfurt para liderar a construção urbana, estabeleceu um programa com o objetivo de eliminar a crise habitacional entre 1925 e 1935. Essa iniciativa, conhecida como Nova Frankfurt, retomou o conceito de "habitação mínima", propondo unidades unifamiliares com cerca de 40m², caracterizadas pela racionalização dos espaços internos. O projeto foi concebido como um desenho científico e empregou processos de estandardização.

Em uma análise dos novos espaços habitacionais, Karel Teige, crítico e ensaísta da vanguarda modernista, examina com detalhe ambientes como a cozinha e o quarto, propondo soluções baseadas na funcionalidade e na otimização do espaço. Sua visão da habitação moderna se expressa na afirmação de que "a casa privada deve ser concebida como uma máquina de morar, e o edifício de apartamentos como uma fábrica de habitação" (Teige, 1932/2002, p. 232).[24]

Fica evidente que buscava-se, com a *habitação mínima*, encontrar uma essência do habitar humano — em uma ordem diferente daquela procurada por Bachelard. A produtividade passou a ocupar tão importante posição dentro do paradigma econômico, passando a ser sutilmente imposta aos trabalhadores, reduzindo o seu habitar (o seu ser, o seu modo de vida) às funções do dia-a-dia dominado pelas horas de trabalho fabril.

Como já mencionado, o modelo de monocultura fragmentário que segrega uma espécie para obter a maior produtividade é, segundo Tsing, Swanson, Gan e Bubandt (2017, p. M6), uma forma de *simplificação* ecológica feita pela e para a produção industrial, cuja viabilidade é procurada através da separação entre o que é e o que não é produtivo.

A habitação mínima — exemplificada na situação vivida por mim na residência universitária, contada no início desta seção — talvez seja uma *simplificação* do habitar, compartimentando os momentos e as práticas da vida humana, confinando os movimentos dentro da habitação; afastando-nos de nossos co-habitantes *simbióticos/simpoiéticos*, com latas de inseticida, raquetes de choque elétrico e aparelhos ultrassônicos repelentes. Resultando na manutenção de várias camadas de alienação, inclusive pelo aprendizado do medo e do nojo dos seres vivos que penetram nossos abrigos.

A estandardização da construção civil, proposta a partir dos CIAM em torno do concreto armado e a partir de estruturas pré-fabricadas, com o

24 Tradução livre. No original "the private house was to be conceived as a machine for living and the apartment house as a factory for dwelling." (Teige, 2002, p. 232).

processamento de matérias e as trocas comerciais de materiais exóticos para a construção em todo o tipo de ambiente, colocam-se como mais uma face da *simplificação* do construir.

As complexidades do ser, do habitar, e do construir, com as suas continuidades e relações *simbióticas/simpoiéticas* superam as tentativas de atomização, porque a vida é fundamentalmente ecossistêmica, e concretamente infragmentável.

Entre as complexidades e forças políticas que formam as cidades ocidentais e ocidentalizadas, a modernização da arquitetura e da urbanização no contexto do capitalismo industrial e pós-industrial é aqui articulada para pensar a inserção da casa e do habitar no funcionalismo produtivista. A formação da urbe em torno do capital, o desenvolvimento das ciências em torno da individualização e da objetividade, e a propagação destes paradigmas através de nuances cotidianas, parecem contribuir para formas de viver, estar e habitar fragmentárias.

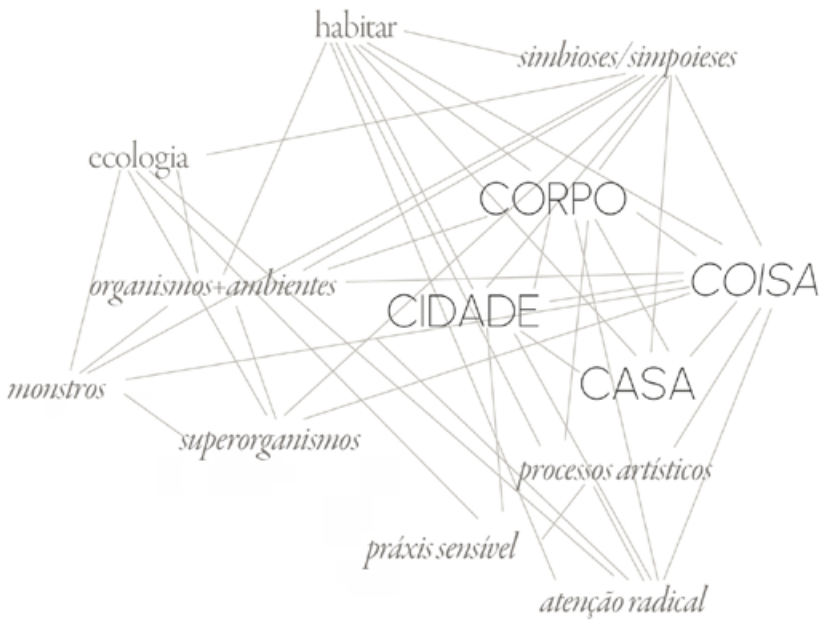
A vida na cidade, apesar disso, continua a acontecer em seus fluxos e continuidades. A circulação de pessoas confere movimento entre espaços sólidos que compõem o espaço urbano; as árvores crescem para baixo e para cima do solo, movimentando água, sendo abrigo, sendo 'árvore-no-ar'.

Os liquens, ancestrais, habitam paredes e abrigos humanos; pássaros semeiam plantas ruderais, gatos passeiam pelos telhados, adentrando casas abandonadas por nós, mas habitadas por outros seres vivos; ratos escondem-se por baixo dos pavimentos. Os rios visíveis definem cursos contínuos de matéria viva, aglutinados pela água, demarcando algumas fronteiras e desfazendo outras. Pontes e túneis nos permitem atravessar flumes e montanhas. Por baixo do solo, os rios que não vemos, aterrados, também continuam seus caminhos. Os veículos que nos transportam pelas ruas e transportam coisas, queimam combustível que se espalha no ar. O ar, invisível aos nossos olhos, carrega o pólen e microrganismos diversos, e entra e sai dos nossos pulmões. Para dentro dos edifícios, se direcionam fluxos de água, correntes elétricas, tubulações de gás, cabos de telefone e de internet.

Enquanto isso, construímos; derrubamos, destruímos, reconstruímos; nascemos, morremos e matamos; plantamos, colhemos, desmatamos; cozinhamos, limpamos, deitamos fora; comemos, excretamos; suamos, choramos; escrevemos teses, trabalhamos; dormimos e acordamos; caminhamos. A cidade segue viva.

Estas articulações acontecem em uma dimensão especulativa sobre uma possível localização do processo de fragmentação cognitiva do habitar no tempo, no espaço, na história e na cultura. Surgem do *processo artístico* que será apresentado no próximo bloco, disparador para a revisão de uma literatura que pudesse oferecer mais alimento para o meu trabalho.

CRUZAMENTOS ENTRE AS IDEIAS-CHAVE DA PESQUISA



BLOCO II

IV

Nunca perdi o deleite do devaneio sobre as coisas inúteis: imaginar descansar em espaços entre os musgos, imaginar ser um bicho pequeno que habita a fresta de uma casa. Tirar um cochilo sob a flor do brócolis; recostar no caule de uma planta que nasce do encontro entre uma construção e o seu chão... Me aconchegar no meio dos pelos macios de um cão amigável. Para criar um trabalho, eu ponho-me a evocar sentidos, principalmente o tato, sobre como seria habitar espaços impenetráveis para a minha condição de humana, para a escala do meu corpo.

ENTRE IMAGINAÇÃO E REALIDADE: FABULAÇÕES ESPECULATIVAS E PROCESSOS ARTÍSTICOS

Para Bachelard, "O conto é uma imagem que raciocina. Tende a associar imagens extraordinárias como se pudessem ser imagens coerentes. (...) o raciocínio é tão fluido que em pouco tempo já não sabemos onde está o germe do conto." (1957/1989, p. 171). Sua interpretação valoriza o caráter imaginativo e fluido da narrativa. Questiono, porém, a simetria que aponta existir entre um conto e uma imagem. O conto desdobra-se em uma estrutura narrativa que envolve tempo, tensão e transformação — elementos fluidos perante a estase da imagem. Neste sentido, mais do que uma visão simultânea — na qual os elementos se apresentam de uma só vez, como um todo dado, ainda que o tempo esteja implicado na fruição —, compreendo o conto como a articulação de movimentos e significações que se desenrolam no tempo e propõem um percurso.

No entanto, o conto realmente "raciocina", porque não se encerra em si: multiplica, amplia, reverbera e se desenvolve na mente de quem toma contato com a narrativa. Há ângulos possíveis e diferentes camadas de interpretação.

Considero as concretizações plásticas deste projeto como fabulações,[25] na medida em que envolvem imaginação entre ordinário e extraordinário, visível e invisível, humano e não humano, cuja execução e fruição possibilitam camadas de percepção e de interpretações diversas que extrapolam "o germe" do próprio trabalho, tal como no conto para Bachelard.[26]

25 Considero que, isto acontece para além deste projeto e, de maneira geral, a maioria dos trabalhos artísticos existentes opera ou tem o potencial de criar fabulações.

26 O conto, a fábula e a fabulação são formas distintas de criação, imaginação e comunicação. O conto é uma narrativa breve que se estrutura no tempo, apresentando, momento a momento, situações que se desenrolam e transformam, em um percurso. A fábula é similar ao conto, tradicionalmente caracterizada pela presença de uma lição moral e pelo uso de elementos simbólicos, frequentemente dirigida a um público infantil. Já a fabulação, ao assumir de forma mais ampla o ato de criar mundos, constrói possibilidades e sentidos desafiadores da lógica linear e da representação fiel da realidade. Fabular envolve a imaginação ativa e especulativa, podendo operar na linguagem, mas operando especialmente nas artes plásticas pela ausência de linguagem. Assim, a fabulação é aqui um processo dinâmico e aberto, que fomenta evocações entre o real e o imaginário, o visível e o invisível. A partir da ação comunicante

No entanto, os trabalhos artísticos não operam no âmbito da linguagem. Não obstante isto — ou, pelo contrário, justamente por isso — a sua não inserção na linguagem não subtrai sua ação comunicante (Rosas, 2022 p. 11), mas permite a diversidade de afetos gerados. Partindo da afirmação de Bachelard, sugiro que, se o conto *raciocina*, dentro da lógica da linguagem, um trabalho artístico *intui*, além dos limites da mente e das palavras.

Além disso, na não linguagem das artes plásticas reside espaço para um mistério, que é propício para especular e perguntar através do fazer, do contemplar, do imaginar, sem utilizar a palavra, ainda que às vezes com recurso à mesma.

As *fabulações especulativas* de Donna Haraway (2016/2023) são proveitosas para abordar esta característica que perpassa todo o corpo de trabalho aqui apresentado. O meu encontro com esta noção abrangente aconteceu após o desenvolvimento dos primeiros trabalhos e ajudou-me a pensar sobre os *processos artísticos*, na medida em que os percebo enquanto ciclos que envolvem percepção, intuição e pensamento sobre o mundo.

Fabulações especulativas são, como as *figuras de barbante*, jogos que "tratam da retransmissão de coisas que importam, (...) a fim de fabricar as condições para o florescimento finito na Terra, em terra." (Haraway, 2016/2023, p. 26).[27]

A fabulação seria, então, uma ação das *simpoieses* entre nós, todos os vivos, já que, como afirma Haraway, nos relacionamos, conhecemos, pensamos e contamos histórias por meio de e com outras histórias, outros mundos, saberes, pensamentos e desejos.

(Rosas, 2022 p. 11), é possível criar e apresentar novos ambientes férteis para uma fruição especulativa, e portanto também fabulativa, imaginadora de outros mundos.

27 No inglês, *speculative fabulation,* e portanto *SF*, sigla que Haraway designa também *science fiction (ficção científica)*, *speculative feminism (feminismo especulativo)*, *science fantasy (fantasia científica)*, *science fact (fato científico)* e *string figures (figuras de barbante)*. As *figuras de barbante* do povo Navajo são semelhantes à *cama de gato*: com um barbante, as mãos criam diferentes formas em uma "tecelagem contínua" que conta estórias das constelações e daquele povo, tendo a qualidade de restaurar a harmonia através da reprodução dos padrões. As *figuras de barbante* do povo Navajo são parte do pensar e do fazer (Haraway, 2024, p. 32).

A partir da noção que Haraway não delimita, mas sim amplia através do olhar para diferentes práticas multiespécie, julgo que as *fabulações especulativas* estão no mundo e são, mais do que um conceito, elementos em *simbioses/simpoieses*.

Mesmo se, por um momento, deixamos de lado a (nada definitiva) definição sobre *fabulação especulativa* (*SF*) de Donna Haraway, um simples exercício de interpretação sobre o que deve ser *fabular especulativamente*, abre, por si, possibilidades sobre de que maneira imaginar é especular.

Sendo a ação mental de especular parte importante da formulação de hipóteses científicas — que são formas de pensar, conhecer e contar histórias —, fica evidente que imaginar é também um método para conhecer, compartilhar conhecimentos e compartilhar modos pelos quais conhecer. Assim, os trabalhos aqui em foco carregam a dimensão especulativa na medida em que estimulam a investigação através do pensar-fazer.

Ter em visão nítida esta relação nos permite perceber como *processos artísticos* (essencialmente imaginativos) participam das *simbioses/simpoieses*, contam histórias, fazem perguntas e permitem a elaboração de novas histórias, através da ação comunicante, em sua multiplicidade além do discurso linguístico.

Em lugar de uma história estruturada e objetiva, fabular pode ser sonhar acordada, deambular em pensamentos, brincar mentalmente, imaginar ou fazer evocações sensoriais de situações e ambientes que ora não me tocam, suspendendo a realidade ou o visível, mas sem me esquecer completamente destes. Pelo contrário, porque ancorando-me neles e transformando-os, buscando refletir sobre eles em outros parâmetros.

Fabular pode estar relacionado a uma forma de ser e estar típica da infância, quando sentíamos deleite em imaginar coisas que uma pessoa adulta pode ter vergonha de se permitir fazer.

A fabulação recorrente neste projeto carrega uma urgência do nosso tempo. A necessidade de nos distanciarmos do útil produtivista e funcionalista, para dedicar atenção ao que não serve a um propósito prático. A urgência de

imaginar e reimaginar as relações entre humanos e não humanos — entre corpos, coisas, casas e cidades, entre tudo o que está vivo.

•

Sendo, no *processo artístico,* o pensar e o fazer ações entrelaçadas, a fabulação acontece em cada momento: uma ideia surge como fabulação; se desenvolve enquanto experimento de fabulação; torna-se, enquanto resultante, uma fábula; e provoca a pessoa fruidora a fabular.

O trabalho artístico é o ponto de partida desta pesquisa prático-teórica. As questões emergem fundamentalmente do *processo artístico*, entendido como experimentação e partilha no campo do sensível, passando pela intuição, e revelando inquietações que me interpelam, impulsionando a reflexão e o aprofundamento teórico.

De forma mais direta: o trabalho não é concebido para ilustrar ou responder a uma questão pré-elaborada. Pelo contrário, é a partir do trabalho que encontro perguntas, que por sua vez impulsionam novos trabalhos.

Utilizo a expressão *processo artístico* por reconhecer a importância das fases que o compõem, antes, durante e depois do momento de sua exposição e fruição.

O *processo artístico* é entendido aqui como o ciclo de desenvolvimento de uma única concretização plástica. De forma a considerar o caráter processual e faseado, resumo o *processo artístico* em algumas etapas-chave: idear,[28] fazer, expor e refletir.[29] No contexto de minha prática artística, todas as fases desse processo conduzem o pensamento e a investigação.[30]

28 Escolho a palavra idear ao invés de idealizar, porque a segunda está também relacionada ao idealismo. Idear, assim, é uma palavra curta que reúne criar, inventar, gerar, ter uma ideia, conceber, imaginar, etc.

29 Idear (que inclui fabular, ter ideias, pesquisar, desenhar, escrever, projetar), Fazer (que passa por experimentar, fazer, desfazer, refazer, construir, destruir, construir de outra forma), Expor (que além de mostrar e partilhar, também inclui antes repetir, refazer, montar e adaptar ao ambiente expositivo) e Refletir (que é implicado pela fruição da artista ao seu próprio trabalho e pela interlocução com outras testemunhas).

30 É importante considerar que há continuidades entre tais fases. Por exemplo, em alguns projetos, só é possível idear com recurso ao fazer, e vice-versa. Além disso, um trabalho que

Dessa maneira, o trabalho se desdobra em experiências interligadas, entre artista, matérias, ambientes e testemunhas. O idear é uma fase de deambulação mental e pode ter recurso a desenhos, à escrita, à fala, a pesquisas e talvez a um pequeno e simples teste antes de prosseguir com a produção.

O fazer é o momento em que experiencio concretamente o trabalho que estou a desenvolver. Nesta etapa, há uma entrega para com a matéria com a qual trabalho: aprender a lidar com ela, sentir o seu toque, o seu cheiro, sua temperatura, sua rigidez e flexibilidade, se é quebradiça, se é líquida, se é sólida, cortante, se é lisa, áspera, límpida, opaca, etc.[31]

Para expor, é necessário reencontrar a peça, refazer processos e adaptar ao ambiente expositivo, e então mostrar, partilhar a fábula, e testemunhá-la nas mesmas condições que as outras pessoas, recebendo o seu efeito, que neste momento evidencia-se autônomo em relação a mim.

Então inicia-se a reflexão, levando em conta a própria fruição, a observação da fruição do público, e por vezes os comentários feitos por essas pessoas. Esta etapa fecha um ciclo, e dela podem surgir ideias para a próxima montagem da mesma peça.

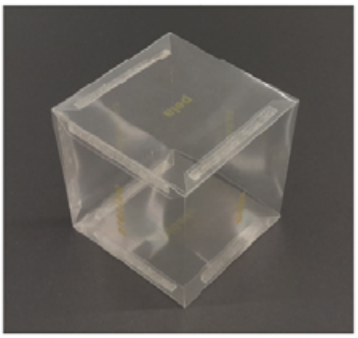
Considero que é justamente esse circuito processual que permite a produção de conhecimento a partir da prática artística: as ideias reverberam ao longo de um processo dinâmico, expandindo-se em novas camadas de significado e compreensão.

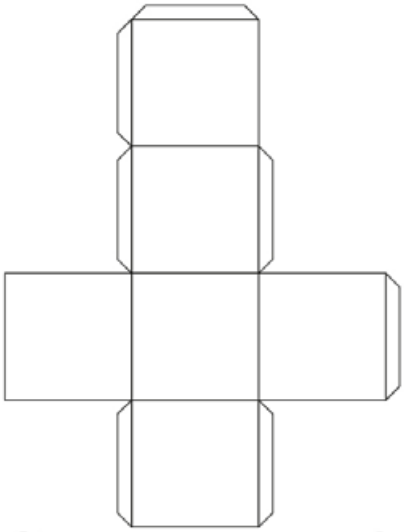
passa por várias exposições pode passar por várias refeituras, adaptações e reflexões. Estas continuidades não são aqui ignoradas, mas apenas suspensas momentaneamente para efeito de simplificação do pensamento sobre a integralidade envolvida em uma peça artística. Além do mais, a fabulação não se suspende em nenhuma etapa na prática artística, porque está sempre em processo com o fazer e o partilhar.

31 Esta relação sensorial para com a matéria do trabalho é, ela própria, uma primeira fase de fruição do que virá a ser a peça resultante, e tem importância para a pesquisa pela possibilidade de desencadear novas percepções sobre a matéria com a qual me relaciono, através da atenção e dos sentidos.


resto
corpo
permanece
desmorona
caminho
navio
vazio
desemboca
cheia
minha
resto

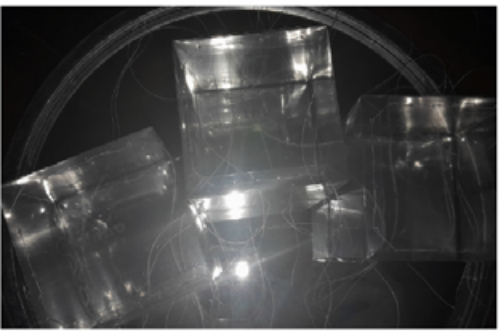
1

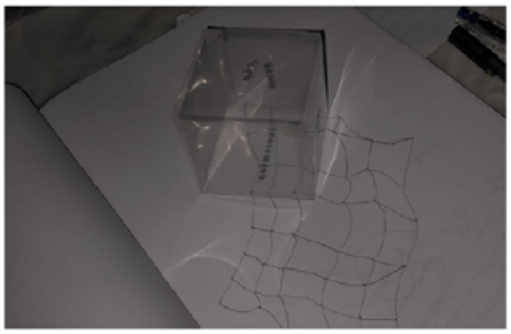




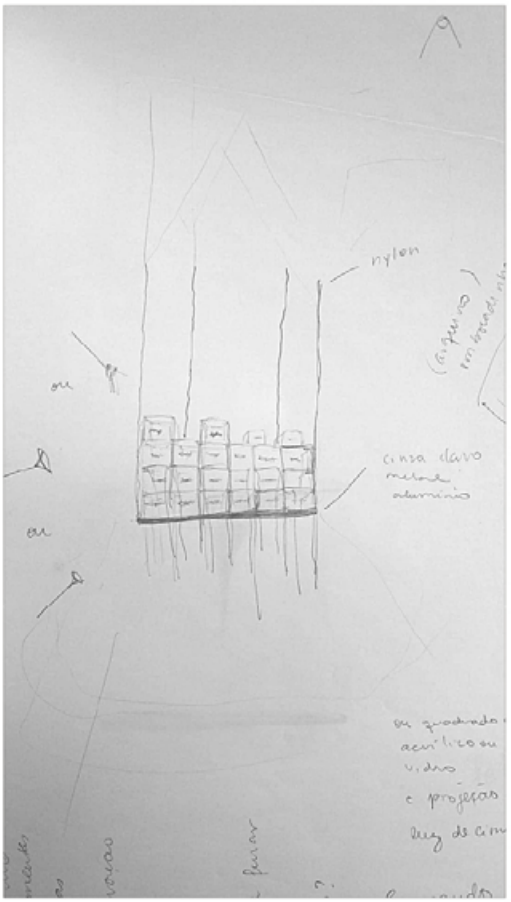

preciso
ainda
cidade
vagar
pela
submersa

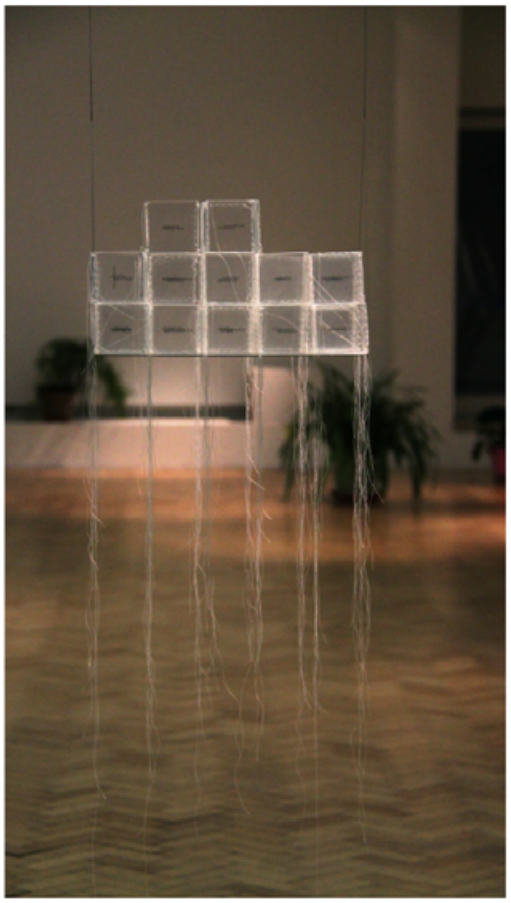


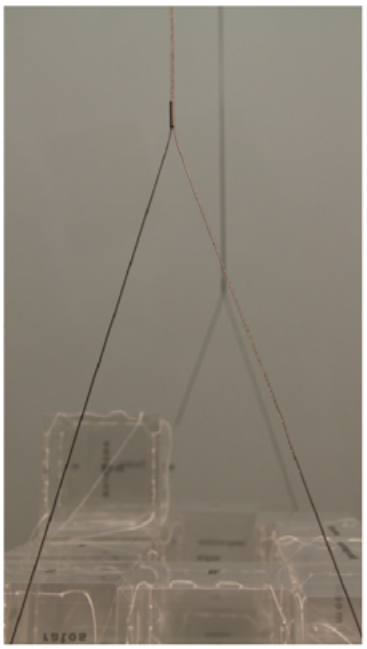







nylon
ou
ou
ou



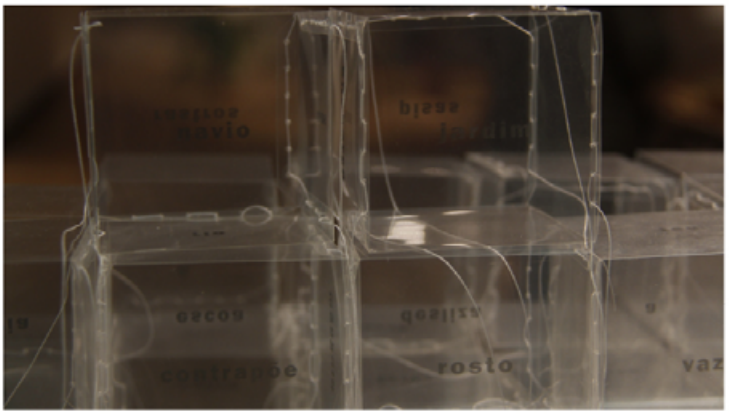




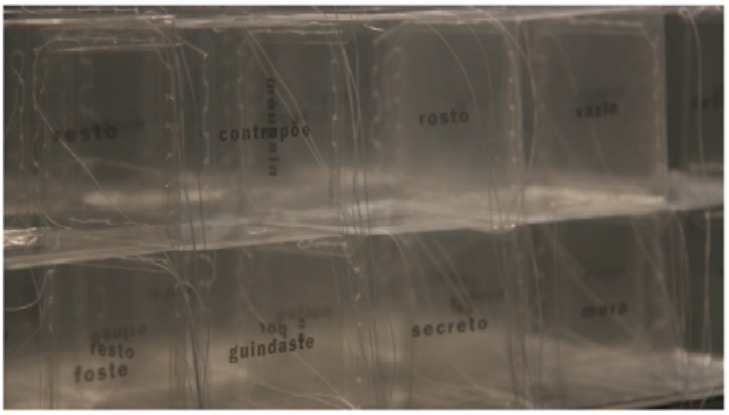




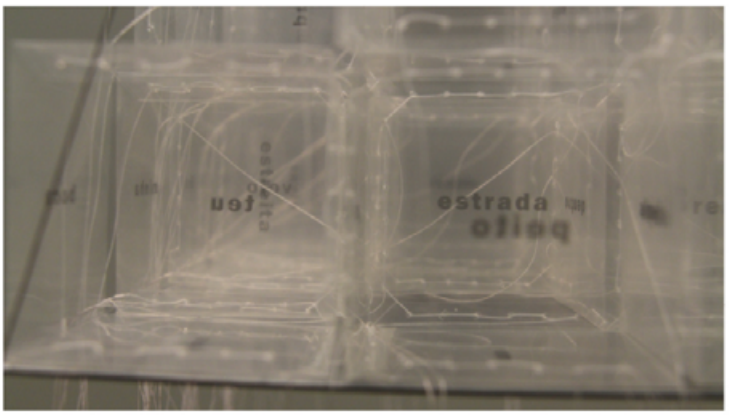














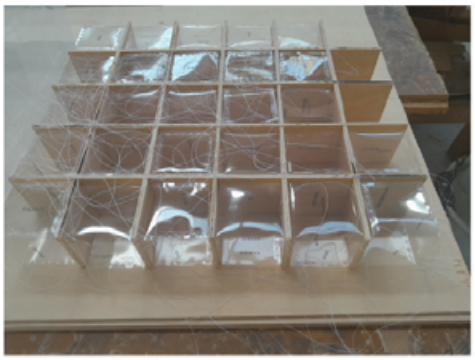




2







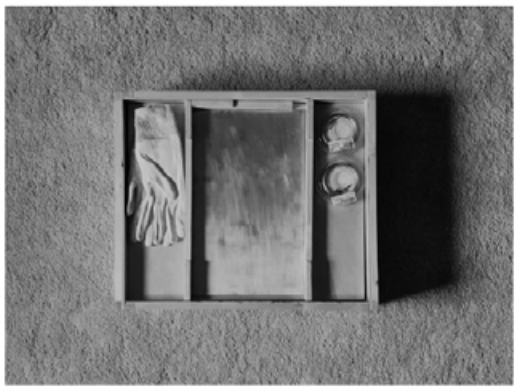

FRAGIL




FRAGIL




FRAGIL



ENTRE CUBOS, ABRIGOS E MOVIMENTOS CONSTRUTIVOS

Ao longo do mestrado, desenvolvi diversos trabalhos e diversas dinâmicas em busca de criar ambientes para imaginações e evocações. Em um exercício de filtragem, necessário em face das limitações de um Relatório de Projeto, relato a seguir os trabalhos mais significativos.

Cubos (2023), *A Shelter* (2023) e *Do-si-do* (2024) foram cruciais no desenvolvimento das questões principais da minha investigação.

Cubos foi o primeiro trabalho, e através dele comecei a reunir interesses, inquietações, e traçar o caminho para a pesquisa artística. A partir da tomada de consciência sobre como o fazer pode propiciar o pensar, emergiram reflexões sobre as características e a importância do *processo artístico*.

Os cubos surgiram através do impulso imaginativo. A partir da memória háptica, interroguei a mim mesma sobre as suas características, esmiuçando as vontades do meu corpo sobre as matérias com as quais trabalhar.

É interessante localizar a origem do trabalho na evocação da memória das percepções sensoriais. O *processo* é desenvolvido para realizar *desejos matéricos*, isto é, os anseios em explorar certos materiais ao invés de outros. Estes desejos não têm objetivos claros, funcionalidade, ou razão, mas aos poucos vai tornando-se possível encontrar pontos de contato com inquietações de ordem intelectual.

A forma tridimensional cúbica transpõe uma metáfora da casa no seu mínimo: chão, paredes, teto. É a metáfora da casa simplificada, essencial, econômica, e feita à semelhança das outras que a rodeiam. A transparência e o vazio de cada unidade permitem uma visão da repetição e embaçam o limite entre uma casa e outra, criando uma sobreposição visual das palavras — um ruído, talvez um falatório.

A peça sugere falta de privacidade entre as casas metafóricas. A privacidade não é um direito inalienável, especialmente em conjuntos de habitação social,

popular ou na periferia de uma cidade. A falta de espaço interno, consequência da redução da moradia ao estrito mínimo — ou a espessura das paredes, mais finas por economia de gastos —, leva ao transbordamento do que é privado para o lado de fora, à diluição das barreiras que separam cada cubo.

Embora em diálogo com questões concretas e materiais da nossa sociedade, ambiciono outras possibilidades sobre o real, uma suspensão, um sonhar acordado, sobre o que há para além de um desconforto existente.

Neste sentido, a repetição acrescenta a ideia de um organismo que desempenhou sucessivos processos de mitose, ganhando mais corpo, em uma fabulação sobre a cidade enquanto organismo vivo.

Em *Cubos* e no trabalho seguinte, *Submersa* (2023), busco um estímulo à consciência do corpo humano na perspectiva de diferentes escalas. Se os cubos podem ser casas e construções, evoco possíveis percepções sensoriais sobre estar dentro destes pequenos espaços.

O acetato é um material transparente, um pouco rígido e fino. Não é tão ondulado como o papel vegetal e, embora seja maleável, mantém as marcas dos gestos. Uma dobra feita nele não se desfaz com facilidade. O material guarda o registro do movimento. Pode ser cortado com precisão e, apesar de resistente, um vinco pode virar um rasgo com certa facilidade.

Feito de poliéster (PET), tem boa transparência, resiste à umidade e mantém sua forma e tamanho mesmo com mudanças no ambiente. Isso ajuda a manter a estrutura dos cubos e a tensão das linhas. A superfície é bem lisa, o que reforça o brilho e o reflexo da luz, mas também facilita arranhões, marcas de dedos e o acúmulo de poeira.

A transparência, o brilho e a lisura destes cubos remetem à assepsia que é possível notar em alguns edifícios. A utilização de materiais impermeáveis nas construções modernas parece se relacionar com a intolerância às vidas não humanas, confundindo-se com o ideal de higiene que designa outros seres como *pragas*, como sujos e asquerosos.

A feitura de uma peça transforma-se em uma relação entre pessoa e matéria. Se a relação é inédita, a matéria ensina sobre como ser manuseada, através do seu comportamento aos tipos de toque.

No início da feitura de *Cubos*, reparei o quão facilmente as mãos marcavam as folhas de acetato, e para fazer vincos, furos, cortes, dobras e costura, era necessário um pequeno ritual de limpeza das mãos para retirar toda a gordura acumulada nos dedos. Como queria manter a qualidade límpida das peças, a assepsia da produção parecia parte de um processo clínico.

A minha fruição da peça envolve a reminiscência corporal do *processo artístico*, e vê-la é evocar a memória háptica das folhas de acetato. A sua temperatura, as suas laterais cortantes e os seus sons ficaram inscritos no registro das percepções sensoriais experienciadas.

As formas retilíneas organizadas linearmente, os vértices cortantes, a assepsia do material, a fluidez dos fios pendentes, e as palavras que formam ruídos mudos fabulam uma cidade imaginária flutuante — tanto orgânica pelo seu arranjo geral, quanto artificial pelas suas formas cartesianas; tanto fria pelos seus materiais, quanto viva pelas suas palavras e fluidez.

•



3







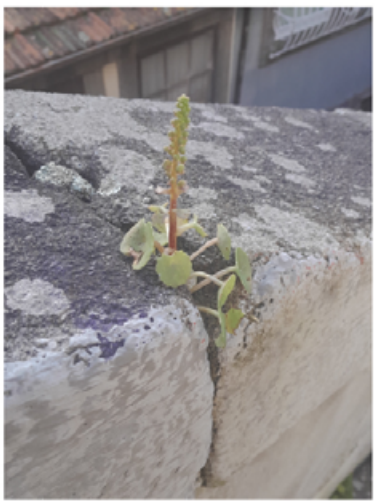





Rua das Flores



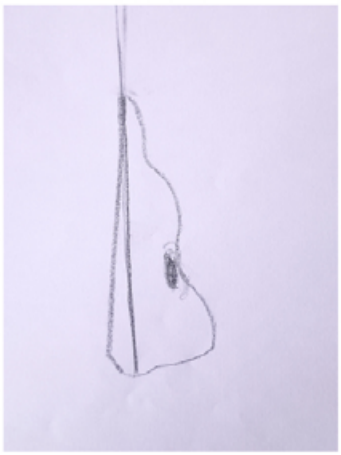


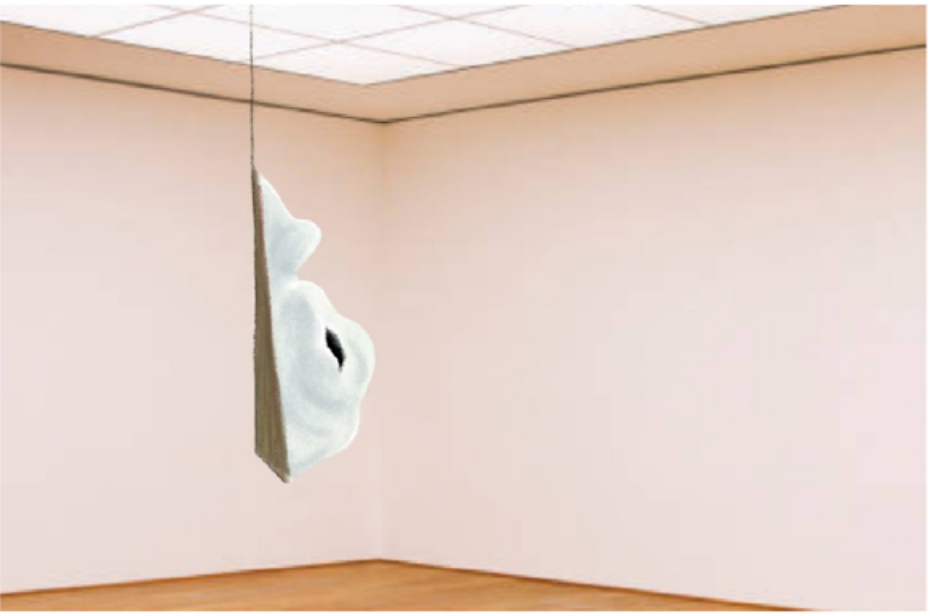







Lado





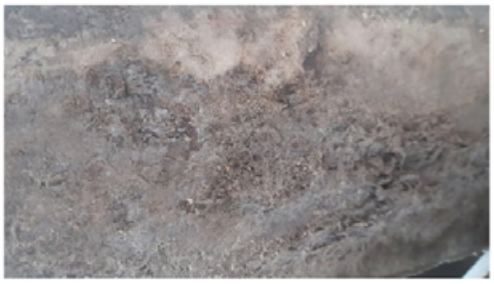




















2





4























Em uma parceria com os programas de mestrado e doutoramento em artes plásticas da FBAUP, o hotel The Largo, localizado no Largo de São Domingos, no Porto, lançou uma *open call*.[32]

Foi neste contexto que desenvolvi *A Shelter* (2023). A premissa da *call* era a utilização — como material ou apenas fonte de inspiração — de antigos caixotões de teto retirados da construção durante o processo de renovação do edifício. Os caixotões de madeira funcionavam como isolantes térmicos e acústicos e também como elemento decorativo. A construção do edifício, segundo o The Largo, seguiu-se à abertura da Rua das Flores em 1521. Isto significa que aqueles caixotões poderiam ter até quinhentos anos de existência.

Para o projeto, resolvi deambular pela vizinhança do hotel. Caminhei pela Rua das Flores até o Largo de São Domingos, e depois subi as escadas e a Rua da Vitória, parando no mirante por alguns momentos. Após algumas horas de deriva, fui à biblioteca em busca de informações históricas sobre aquela região.

Escrevi uma pequena fábula narrativa que foi o ponto de partida para os desenhos da escultura. Após os desenhos, fiz duas pequenas maquetes, que serviram de base para a construção de *A Shelter*. Escolhi trabalhar com um caixotão triangular.

O primeiro passo foi retirar teias de aranha, aranhas mortas e poeira, que também continha pó da madeira resultante da ação de bichos. Cortei a parte posterior do caixotão, que servia para sua fixação no teto.

A madeira, cheia de pequenos buracos revelados pela limpeza do pó, mostrava sinais de antiga ocupação desses seres. Fiz o seu tratamento com aplicação de Cuprinol. Embora não tenha encontrado nenhum bicho e o produto tenha sido usado de forma preventiva, durante a aplicação, ele escorreu por acidente sobre um inseto, que agonizou por alguns segundos e morreu.

32 Selecionaram cinco projetos artísticos, disponibilizando orçamento para a sua execução, produzindo uma exposição que marcou a inauguração do hotel. Após o evento de abertura da exposição The Largo Midsummer Exhibition, reuniu-se um júri para a apreciação e escolha do trabalho a ser premiado, sendo assim adquirido para a The Largo Permanent Collection of Art, e oferecendo à pessoa autora uma viagem à Copenhagen.

Ainda que localizado na escala daquele pequeno inseto, o acontecimento deixou-me angustiada e reflexiva sobre as hierarquias entre as espécies, e sobre como, de forma corriqueira e banal, tiramos as vidas de vários seres, mesmo quando acidentalmente.

Descobrir as marcas da madeira estimulou a reflexão sobre a coexistência, ali marcada, entre humanos e não humanos naquele edifício. A parte posterior do caixotão, reveladora destas relações, ficara muitos anos escondida, e agora ganharia exposição na composição de *A Shelter*.

O trabalho com o caixotão envolveu várias sessões de lixagem, polimento e aplicação de óleo de linhaça e cera de abelha. A forma como a poeira entrava pelas minhas vias respiratórias e se fixava na minha pele, permitiu um modo de imaginação e incorporação em torno da vida microscópica que antes habitou o pedaço de madeira — produzindo a "mesma" poeira.

As relações de troca com essa *coisa* me faziam também refletir sobre o seu ciclo de vida, desde a sua origem como árvore, até a peça que estruturou e adornou uma casa de humanos. Se, em seu estado original, foi abrigo para outros seres, no interior da casa urbana voltou a sê-lo, em outros modos de coexistência.

O aroma e a maciez conseguidos pelos processos mencionados levou várias pessoas a pedirem a minha autorização para tocar a madeira. *A Shelter* é uma peça muito robusta e o toque não seria um problema, desde que carregasse a leveza de um carinho — e foi, de fato, com carinho que as pessoas deslizaram as mãos pela madeira. Dentro da fabulação de *A Shelter*, estas pessoas acariciavam uma casa de bicho, geralmente indesejada na esfera da experiência cotidiana.

O uso do estuque surgiu de um *desejo matérico* evocando técnicas construtivas tradicionais em Portugal, embora não tenha seguido fielmente a sua estética. A combinação do gesso com cordas de sisal remete a práticas vernaculares e, ao mesmo tempo, à imagem de pelos ou veias — sugerindo continuidades entre corpo e casa. As cordas que suspendem a peça foram

organizadas intuitivamente, numa gestualidade inscrita no corpo, que recuperou memórias de técnicas aprendidas anteriormente, como o macramê. A finalização da peça aconteceu durante a montagem final, respondendo ao espaço envolvente.

A Shelter tem um som gutural que habita o seu interior. O áudio foi criado a partir de sons de obras de reforma no apartamento vizinho, captados de dentro do meu quarto. Além de ruídos construtivos e destrutivos, gravei sons do meu próprio corpo, apertando o gravador contra o meu estômago, e ruídos de movimentos banais que fazia dentro de casa, incluindo a escuta da música *Verdes Anos* de Carlos Paredes.

A junção destes sons e ruídos, todos distorcidos em edição, é, nesta fabulação, um eco da passagem do tempo e do acúmulo das vidas que vivem dentro de um edifício ao longo dos anos.

•



5





































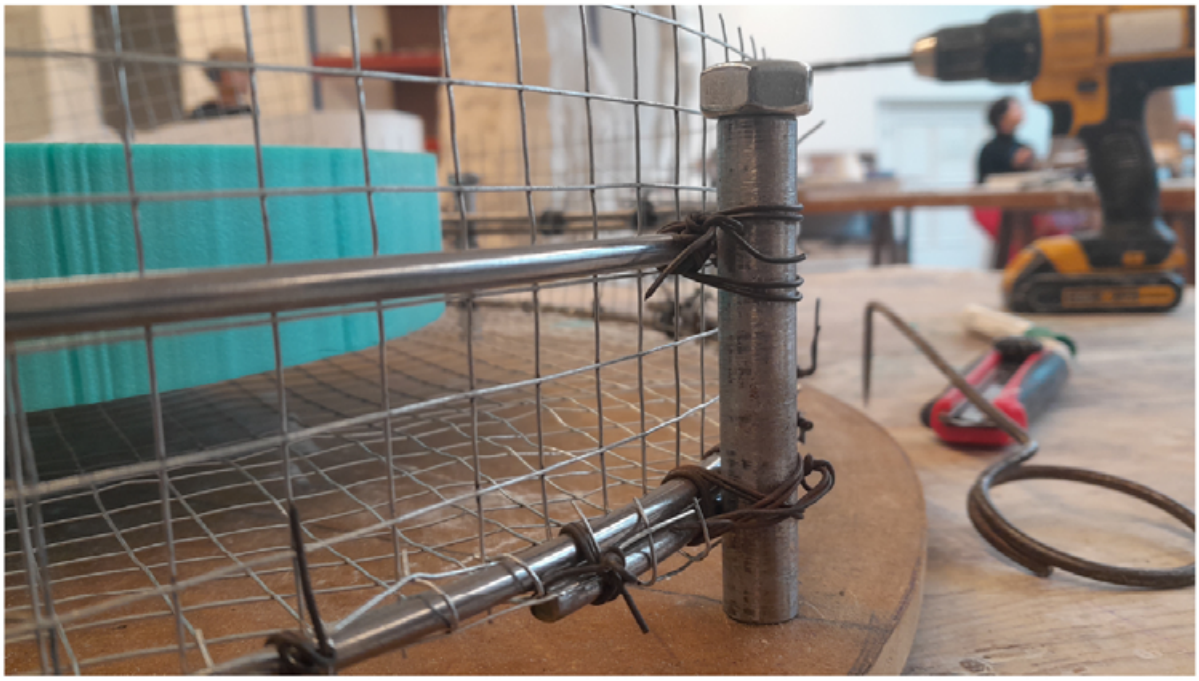


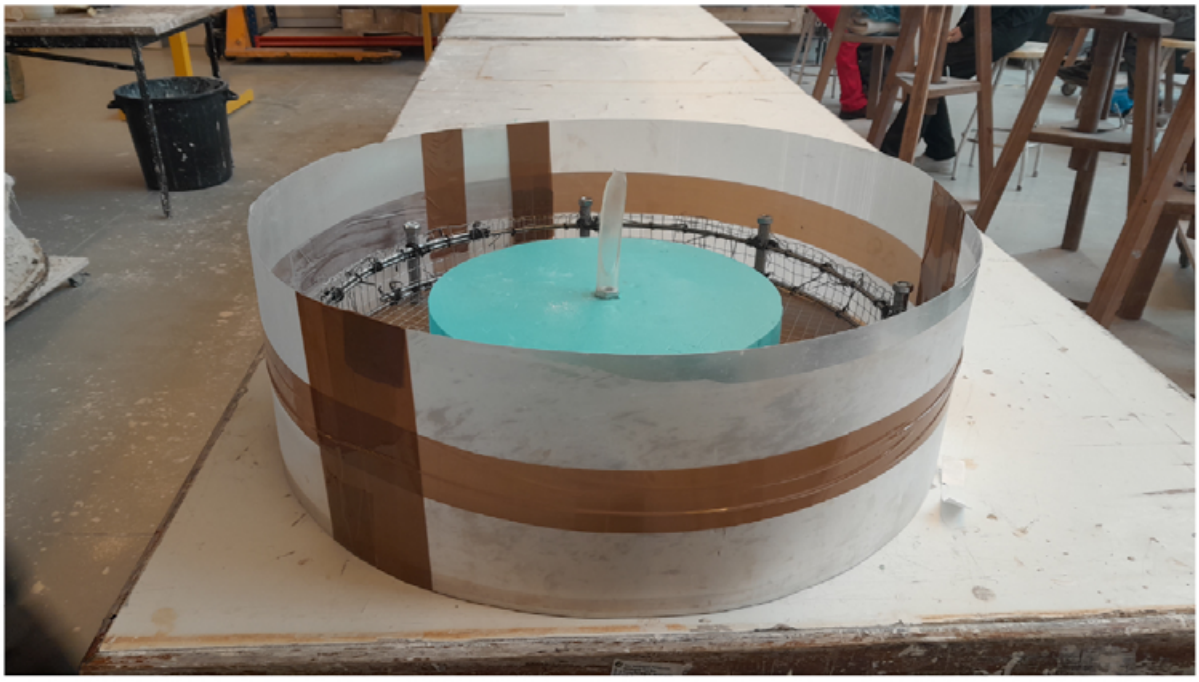




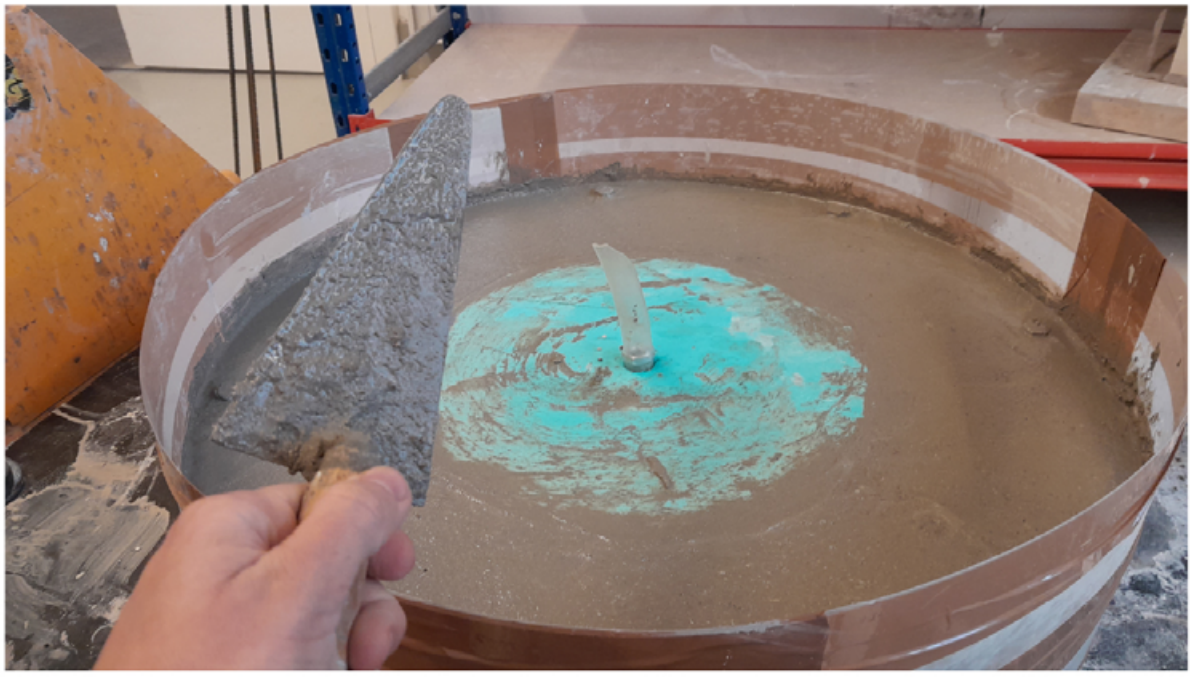












Entre o final de 2023 e o início de 2024, no âmbito da unidade curricular Práticas de Estúdio e Investigação, realizou-se uma exposição coletiva na Junta de Freguesia do Bonfim. A partir das características do espaço e da restrição quanto à intervenção nas paredes e teto, o tema curatorial foi definido em torno da ideia do baile, estabelecendo que todas as obras seriam apresentadas no chão. Inspirados pelo baile como um lugar de encontro e movimento por vezes desordenado, marcado por bebida derramada e suor, concebemos a exposição *Chão que pega*.

Neste contexto desenvolvi *Do-si-do* (2024), cujo ponto de partida, aparentemente desconectado da concretização plástica final, foi o interesse pelas murmurações de estorninhos.[33]

As murmurações parecem formar desenhos tridimensionais em movimento. O fenômeno, cujas complexidades são dignas de reflexão, não terá aqui espaço para aprofundamento, no entanto cabe mencioná-lo enquanto inspiração. Essa espécie de nuvem de pássaros sincronizados me reconectou ao sisal, que em *A Shelter* tem o papel de estruturas internas que extrapolam a pele da peça. Aqui, em sua forma mais rústica — uma nuvem de fios —, é a própria pele da escultura.

Refletindo sobre a questão do registro de um movimento tão efêmero quanto o das aves em murmuração, cheguei ao conceito de *Do-si-do*: toda construção pode ser vista como um registro dos movimentos humanos envolvidos em sua realização, mesmo quando feitos por máquinas. A partir dessa ideia, surgiu o impulso visual e tátil para a peça.

A base, feita em concreto armado, possui espaços para encaixar varões de ferro nervurados, que são fixados entre si por duas rodas de varão nervurado e nós de arame de ferro recozido. Remetem a elementos da construção civil moderna, integrados em um sistema de estandardização e pré-fabricação.

33 A murmuração é um fenômeno que ocorre quando grandes grupos de estorninhos voam em sincronicidade, alterando a direção do voo repentinamente, sem nunca baterem-se uns nos outros. É uma prática considerada como defesa, já que tais movimentos em conjunto confundem possíveis predadores e exibem a força do coletivo de aves.

O cruzamento entre o concreto armado e os varões de ferro com o sisal trazem à tona métodos construtivos contrastantes. O sisal, como outras fibras naturais, tais como a palha e o cânhamo, são utilizados em métodos construtivos vernaculares, junto à pasta que pode ser terra argilosa, cimento ou cal, por exemplo, dando mais estrutura à matriz ligante. A visualidade da rama de sisal carrega ambiguidade tátil. Ao longe, pode parecer macia e suave, aconchegante, mas na realidade, é áspera e bruta. Tal ambiguidade provoca a memória sensorial de quem presencia o trabalho. A restrição ao toque é um estímulo à evocação háptica.

Ao decidir as medidas do diâmetro e da altura do cilindro, percebi se tratar de uma estrutura à minha escala. Dentro dela não caberia nada maior que meu corpo. É uma fabulação sobre uma habitação mínima impossível para um animal humano. Um cilindro vertical, sem telhado e cujas paredes não protegem suficientemente o seu ser habitante, nem sequer aguentariam contra uma tempestade. Uma casa de bicho.

No momento do desenvolvimento desse trabalho, eu morava temporariamente em uma Residência Universitária. Julgo que, em alguma medida, a realidade de um cotidiano vivido em um lugar construído para o mínimo essencial — dormir, estudar e fazer refeições simples —, influenciou esta concretização plástica.

O baile sempre envolve dança. A dança é também um elemento da cultura, e por isso a sua definição é relativa. O nome *Do-si-do* veio por inspiração de uma música do artista francês Chassol, *La route de la trace*. Nesta canção, o compositor solfeja as notas do piano, e a sequência 'do-si-do' me chamou a atenção. Do-si-do é também um passo de dança de quadrilha (*square dance*), significando *dos-a-dos*, ou "dois-a-dois". É um passo sincronizado pelo par, cujos integrantes fazem movimentos circulares um em torno do outro.

No meu *Do-si-do*, eu faço um movimento circular em torno da estrutura, que é uma casa feita à minha medida, onde possivelmente em minha fabulação, eu ingressarei e então habitarei após a finalização de sua construção, e assim, serei finalmente envolvida por essa *coisa* e nos tornaremos uma só. A ativação

resulta da necessidade de expressão do movimento evolutivo da construção — que acontece ao longo da exposição, permitindo às pessoas visitantes testemunhar a peça no espaço e no tempo.

Assim, na *vernissage* da exposição, apresentei a peça com ramas de sisal enroladas pousadas no chão, próximas à estrutura. Durante a abertura, fiz a primeira ativação, envolvendo, a partir da base, a estrutura com ramas de sisal. Ao longo da exposição, continuei a envolver a estrutura até finalizar a edificação na *finissage*.

•







6











7









6

IMPREGNAÇÕES: UM ECOSSISTEMA DE TRABALHOS PARA ATENÇÃO RADICAL E FAZER-COM

Durante maio e junho de 2024, residi em Tours, no Centre-Val de Loire, França. Fruto de uma parceria entre a Galeria Municipal do Porto e o Centre de Création Contemporaine Olivier Debré (CCC OD),[34] fui selecionada para uma residência artística junto ao CCC OD nas instalações da Associação Mode D'Emploi.[35] Assim, durante esse período, vivi e trabalhei num apartamento-atelier, o Octroi Ouest, o espaço que foi simultaneamente de reflexão, de trabalho e de descanso. Durante estes dois meses, produzi uma variedade de trabalhos e uma exposição que marcou o fim da residência artística.

Essa produção constitui um ecossistema pelas relações entre os trabalhos que o compõem. Eles foram desenvolvidos em um mesmo contexto e falam sobre os mesmos temas. Como numa conversa, cada um apresenta um modo com o qual pensar. Juntos, formam um ambiente.

Este ecossistema tomou forma em duas exposições. A primeira, *Imprégnations* (2024), ocorreu ao fim da residência artística, na Octroi Gallery.

34 O Centre de Création Contemporaine Olivier Debré (CCC OD), localizado em Tours (França), é um importante centro de arte contemporânea com projeção internacional. Instalado em um edifício projetado pelo escritório português Aires Mateus, é um dos principais centros de arte contemporânea da região Centro-Val de Loire, reconhecido oficialmente pelo Ministério da Cultura da França por sua relevância artística, arquitetônica e institucional. O CCC OD conserva a doação do artista Olivier Debré e promove o diálogo entre sua obra e a criação contemporânea.

35 A associação Mode d'Emploi, fundada em 2008 em Tours (França), promove residências de criação e pesquisa para jovens artistas, além de ações de difusão da arte contemporânea. Tem as suas instalações em três dos quatro antigos pavilhões fiscais (*Octrois*) de Tours, que são edificações iguais, em quatro pontos de uma praça semicircular. Os edifícios são patrimonializados pelo governo Francês, e estão há mais de uma década sob a administração da Mode d'Emploi. Em um deles (*Octroi Est*) está localizada a sede da associação — onde também localiza-se a cozinha partilhada, com espaço expositivo e outro espaço que funciona como atelier e/ou espaço expositivo —, no segundo (*Octroi Ouest*), está um atelier com *flat* para residências artísticas, onde fiquei alojada, e o terceiro (*Octroi Nord*) é o espaço expositivo também conhecido como *Octroi Gallery*.

A segunda, *Impregnações - A pele da cidade* (2024) teve lugar na galeria Caldeiraria.[36]

Para além de dar nome às exposições, refiro-me ao próprio ecossistema como *Impregnações*. Ele cresce da busca em experimentar a ideia da cidade como organismo, e pelo fascínio com os seres que fazem abrigo nas construções humanas. É composto pelos trabalhos desenvolvidos em Tours: as séries *Rugosidades*, *Arquiteturas*, *Descansar a pele dos meus dias*, e *Octroi Ouest, Eu-Octroi-Loire*, *Deslocações*, *Body+Thing*, *Tentativa de esgotamento de um local em Tours*, *Impregnações I e II* (publicação em dois volumes com o mesmo nome do ecossistema e da exposição).

A experiência de viver em um novo país impactou este processo na medida em que, diante de tantas novidades e do tempo definido, no início senti-me sobrecarregada, despertando em mim a necessidade de esvaziar-me de tudo para ser impregnada daquele ambiente.

As *Impregnações* se referem principalmente à ideia de que o ambiente construído está sempre impregnado de vida porque na própria matéria das construções residem outros seres. Plantas ruderais, liquens, fungos e animais não-humanos habitam as construções junto a nós em uma coexistência multiespécies.

A porosidade das matérias e a rugosidade das paredes criam espaços negativos onde aranhas de tamanhos ínfimos podem tecer teias pequeninas, onde larvas muito pequenas podem se instalar e transformar-se em casulo. Reside aí o primeiro motivo de interesse pela recolha a partir das paredes: voltar a atenção para estes potenciais abrigos. Observar de mais perto estes ambientes e tentar perceber o que eles comunicam sobre a passagem do tempo e a atuação de seres vivos humanos e não humanos em sua constituição. Estas vontades transformaram-se numa busca por fazer desenhos com estes micro- lugares.

36 A Caldeiraria ocupa uma divisão no edifício da antiga Capela de Nossa Senhora da Silva, administrado pela Confraria dos Caldeireiros. O edifício é oficialmente registrado como patrimônio arquitetônico de Portugal e fica no Centro Histórico do Porto.

Os trabalhos da série *Rugosidades* (2024) e *Octroi Ouest* (2024) resultam de aplicações da *frottage* como recolha de texturas e superfícies da cidade, ou, como sugiro pensarmos, *a pele da cidade*. Esta foi a primeira ideia colocada em prática durante a residência artística e apontou a direção para as outras propostas.

A *frottage* consiste em friccionar um lápis, carvão ou outro material seco contra um papel colocado sobre uma superfície, revelando assim os relevos das suas texturas. O termo vem do francês *frotter*, que significa "esfregar". Conheci esta técnica na infância e já havia escrito um projeto a partir dela, mas não levei adiante. Foi após visitar *Défendre les eaux ancestrales* (2024) de Hera Büyüktaşçıyan na nave do CCC OD, que decidi finalmente usar a *frottage*.[37]

Feitas sobre composições com pedaços de feltro, as *frottages* de Büyüktaşcıyan têm a suas composições visuais pré-definidas. Ainda que seus processos de decisão possam incluir o uso do acaso, cada imagem resultante deixa transparecer os materiais e a composição definidos, permitindo o reconhecimento destas camadas.

No contexto de *Impregnações*, a *frottage* foi empregada como um *desenhar-com* as construções: eu não queria falar sobre a cidade, queria ouvi-la. Não queria desenhá-la, queria ver os desenhos que ela mesma faz, ver sua *pele*.

Evitei tirar da cidade o que lhe pertencia. A escolha por uma recolha pouco invasiva é consequência de um pensamento ecológico, mas não da ideia (que considero equivocada) de que o ambiente deve permanecer intocável. A ecologia acontece na relação entre os seres e as coisas de tal maneira que o

37 O trabalho apresentado por Büyüktaşçıyan resultava de uma pesquisa em localidades às margens do Rio Loire, em torno da ideia de que o rio é um organismo vivo. Em sua intervenção via-se uma grande lona verde como uma onda, o elemento principal do trabalho pela sua magnitude e a localização centralizada na nave. Nas paredes, como que às margens da onda, viam-se composições com grandes receitas de bordados e algumas frottages de Hera. As receitas de bordados faziam parte do arquivo de uma antiga companhia de bordado da região, com quem a artista desenvolveu sua pesquisa.

ambiente está sempre em transformação, e neste sentido julgo que, em escalas menores do que a industrial, as trocas fazem parte dos ciclos de transformação.

Naquele momento, estava interessada em agir de forma mais receptiva do que ativa, e por isso tinha um posicionamento de intervenção mínima e de não-acumulação. Não tinha o objetivo de colecionar, mas sim de desenvolver modos de abertura dos sentidos para as coisas do mundo, modos de as ver e as dar a ver através de meios em aberto, em um trabalho constante de relação entre a materialidade e a imaginação, entre o concreto e o abstrato.[38]

Neste sentido, a *frottage* resultou positivamente, embora no início tenha gerado uma passageira frustração: do encontro com o trabalho de Büyüktaşcıyan, imaginei que as minhas *frottages* revelariam imagens nítidas das superfícies, mostrando nomes e datas marcados nas pedras das edificações e outros pormenores mais visíveis a olho nu.

Ao contrário disso, com a *frottage* não extraí cópias do que via e tampouco era possível um controle compositivo prévio ao esfregamento da mídia no papel. Os trabalhos traziam detalhes invisíveis a olho nu, oferecendo mais informações sobre aqueles fragmentos. Isso instigava um mais atento exame da *pele* das construções, uma busca por compreender as discrepâncias entre o que via e os desenhos produzidos com as paredes.

A repetição do trabalho me levou a observar que muitas das paredes da cidade têm uma granulação grosseira, embora as superfícies dos edifícios modernos — levantados durante a reconstrução de grandes áreas da cidade,

38 A ação e a recepção são opostos complementares na abordagem Yin-Yang, conceito filosófico antigo chinês, e são sutilmente convocados aqui para pensar as formas de ação do "Homem" no mundo. No contexto do Antropoceno, esse duplo movimento pode contribuir para pensar o contraste entre o impulso desbravador, transformador e acumulador (associado ao yang), e a atitude de escuta, abertura e relação sensível com o mundo (associada ao yin). Ao privilegiar o posicionamento receptivo, busco apontar para a necessidade de reequilibrar essa dinâmica, abrindo espaço para uma prática menos marcada pela exploração e pelo controle, e mais guiada pela atenção, pelo cuidado e pelo diálogo entre a materialidade e a imaginação. Assim, a perspectiva yin que adoto propõe uma alternativa à lógica dominante do Antropoceno, sugerindo formas de estar no mundo que acolham a interdependência e a transformação constante entre o concreto e o abstrato, o humano e o não humano.

que ocorreu após os bombardeamentos da década de 1940 —, pareçam muito mais lisas e homogêneas do que os edifícios de épocas anteriores.

Observei com curiosidade a similaridade visual entre *frottages* feitas com paredes de diferentes materiais, construídas em diferentes épocas. Em alguma medida, é como se as imagens reunissem uma identidade geral da construção da cidade, que permeia épocas e modelos construtivos. Elas se singularizam, assim, pelas características únicas de cada porção de onde foram recolhidas as imagens, e não pelo tipo de arquitetura.

Ao decidir trabalhar com *frottage*, pensei também em como ecoar a questão da impregnação através do uso do barro feito na região, em Langeais, com o qual havia tido contato em um dos workshops do projeto YES (Young European Sculpture).[39] Considerei que utilizar a argila feita a partir de sedimentos do rio Loire seria uma maneira de criar redundância sobre o desenhar com o ambiente envolvente. Para a execução dos trabalhos de *frottage*, trabalhei com grafite e bastões de argila que fabriquei.[40]

Os trabalhos com bastões de barro se diferenciam dos feitos com grafite pela forma como as partículas se depositam no papel. Quanto mais seco o barro, mais áspero e forte ele age sobre o papel, deixando marcas no verso e, às vezes, até causando fissuras. Já o grafite revela com mais precisão os detalhes das rugosidades das paredes. Não obstante, em *Octroi Ouest*, empenhei o bastão com delicadeza, evitando os desgastes que o atrito poderia causar.

39 O Projeto YES (Young European Sculpture) está inserido no Erasmus+ e surge de uma iniciativa de cooperação europeia entre currículos do ensino superior em escultura, que reúne quatro escolas superiores europeias de arte e design de França, Itália, Letónia e Portugal num mesmo programa pedagógico. Durante os encontros, participantes do YES estudam os contextos europeus de produção de escultura contemporânea, especialmente através dos tópicos de práticas sustentáveis, espaços públicos incluindo espaços virtuais e práticas sociais. O programa acontece desde 2023 e tem previsão de fim no ano de 2025. O primeiro encontro aconteceu em Tours (TALM - École Supérieure d'Art et de Design Tours Angers-Le Mans), o segundo no Porto (FBAUP), o terceiro em Kuldiga (Latvijas Makslas Akademija) e o último será em Carrara (Accademia Di Belle Arti di Carrara).

40 Para a fabricação dos bastões de barro, parti do formato dos bastões de grafite que havia comprado, estiquei o barro com um rolo até obter uma placa com uma espessura de pouco mais de um centímetro, então cortei em bastões de aproximadamente cinco centímetros de comprimento. Dispus os pedaços em uma tábua de madeira e deixei a secar por alguns dias.



6

O título decorre da percepção de que seus tons, suas proporções e a impressão sutil das rugosidades das paredes do antigo pavilhão oeste, onde residi, formam um retrato daquele edifício (e dos seus gêmeos).

A atenção para as matérias envolvidas no trabalho, porém, é compreendida como um ato que extrapola o sentido da visão. Na fase de feitura de *Rugosidades* (2024), ocorre o emprego do tato e da força em uma relação física entre o meu corpo e a *coisa*-parede.

Durante a escrita deste relatório, tomei conhecimento do trabalho de Cristina Ataíde, que, na série *Pele* (2010), desenha sobre grandes blocos de pedra. Como elaborado por Ataíde, a *frottage* resulta de um ato corporal forte, que requer força e energia (Ferreira, 2016, p. 229). Como as *Rugosidades* foram feitas majoritariamente sobre superfícies verticais, o equilíbrio também participou desta equação corporal entre as partes (pessoa, papel, bastão de grafite ou de barro, e construção).

Nesta fase, portanto, observei atentamente os vincos das paredes, identifiquei os bichos, as marcas humanas, as marcas da chuva e do tempo, tentei sentir cheiros, temperaturas, ouvir ruídos: apreender o ambiente.

Apesar de usar fita cola para fixar o papel em alguns casos, as paredes texturizadas e empoeiradas não permitiam grande aderência, principalmente frente ao vigor do ato de esfregar, tornando-se necessário segurar com uma mão de forma mais ou menos fixada, colocando-me em uma posição corporal bastante diferente das outras pessoas que circulavam pelas ruas de Tours.

Algumas vezes, sentia-me como em delito, pois minha postura e movimentos poderiam levar a crer que estava a intervir em edifícios que, em vários casos, eram patrimonializados. Mais de uma vez reparei olhares desconfiados para a minha ação.

Ainda durante a feitura de *Rugosidades* e *Octroi Ouest*, compreendi que a atenção e o empenho corporal transformavam-me em fruidora destas matérias com as quais trabalhava, colocando a mim mesma em estado similar ao qual

iria convidar as testemunhas daqueles trabalhos a se colocarem: um estado de entrega que é a *atenção radical*.

Considero a *atenção radical* um estado contemplativo que envolve a multiplicidade das percepções sensoriais. É um momento em que o corpo todo engaja com o ambiente envolvente, especialmente durante ações com a realidade material imediata. Diferentemente de uma meditação, momento no qual a estase do corpo é chave para um estado receptivo e sereno, a *atenção radical* envolve voluntariamente colocar-se em ação — mesmo que esta ação seja receptiva e pouco vigorosa, como por exemplo a descrição falada de acontecimentos, ocorrida no projeto do mesmo ecossistema de trabalhos, *Tentativa de esgotamento de um local em Tours*. Durante os *processos artísticos* em *Impregnações*, a *atenção radical* foi um estado em que muitas vezes me encontrei e, depois de reconhecê-lo, passei a buscá-lo de forma intencional.

No caso dos trabalhos feitos no ambiente externo, como são *Rugosidades*, esta entrega só pôde acontecer porque renunciei a um modo normativo de estar na cidade, sob o qual a maioria de nós passa pelas ruas sem dedicar verdadeira atenção aos pormenores. Essa renúncia, ainda que temporária, é uma forma de recusar a experiência funcionalista do espaço urbano e de experimentar a cidade com o mesmo olhar sensível que dedicamos às áreas vegetadas, onde muitos de nós nos sentimos mais livres, contemplativos e atentos.

Compreendi que, em minha prática artística, colocar-me em *processo artístico* é também um método para renunciar à normatividade do comportamento urbano, o que, neste ecossistema, acontece principalmente através de atos de *atenção radical*. Considero, ainda, que este estado de atenção foi chave para o desenvolvimento de *Impregnações* e de outros trabalhos.

Não obstante, este estado é autônomo ao *processo artístico* e pode ser praticado por qualquer pessoa para reencontrar cognitivamente as *coisas* do mundo, e particularmente na cidade — o ambiente focal do meu trabalho.



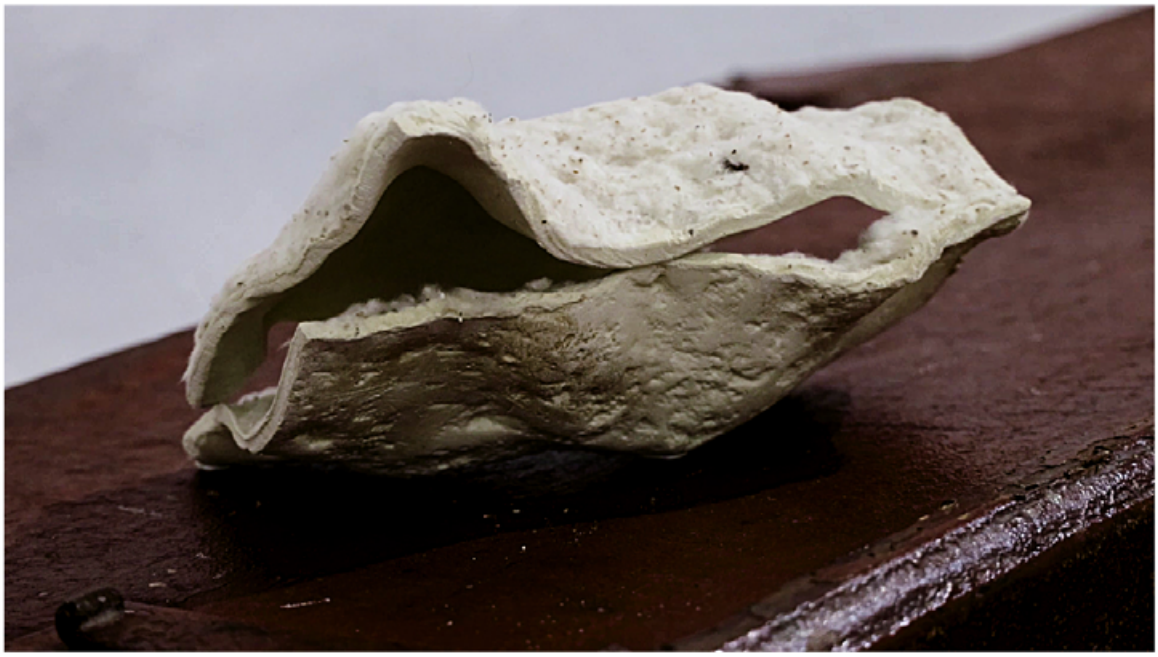


6











8





7

Ainda como uma extensão da recolha da *pele da cidade*, em *Descansar a pele dos meus dias*, voltei a usar barro de Langeais.[41] Como moldes em dupla-face — negativos das paredes do meu atelier no *Octroi Ouest*, de um lado, e dos meus dedos do outro —, *Eu+Octroi+Loire* e *Descansar a pele dos meus dias I* e *II* unem o meu corpo à construção por intermédio do barro feito de sedimentos do rio Loire. A cor da argila e seus volumes irregulares lembram pele humana. Esta mesma cor se espalha pela cidade de Tours, característica da maioria das construções edificadas após o bombardeamento da cidade.

Em *Descansar a pele dos meus dias*, reafirmei a noção de impregnações pela aplicação de amentilhos de choupo, com inspiração em métodos de feltragem. Após envolver de filme plástico o barro já entranhado de amentilhos, pressionava-o contra a parede. Depois, modelava o molde um pouco mais à forma das minhas mãos em concha, unindo naquelas peças, corpo e *coisas*, corpo e casa, corpo e cidade.

O Octroi Ouest, durante dois meses, foi a minha casa. Casa de aranhas e outros bichinhos que chegaram lá bem antes de mim. Ali descansava a pele dos dias, em um refúgio de outro tempo, e repleto de marcas de muitos usos. Uma edificação feita para outro fim que não a moradia, mas ainda assim, habitada por aqueles que trabalharam ali desde o século XVIII na recolha de tributos; o engenheiro responsável pelo *tramway* de Tours — para quem foi destinada a renovação do edifício e a sua transformação em *flat*; e os muitos artistas em residência com a Mode d'Emploi.[42]

41 Este trabalho decorreu de algumas experiências que foram expostas em Tours como parte da composição de Dislocations, e no Porto de forma autônoma com Eu+Octroi+Loire. Estas experiências reproduziam as texturas de uma tampa de metal para o cabeamento elétrico subterrâneo e de uma pequena grade do respiradouro do meu flat, o Octroi Ouest.

42 Se a casa onde moramos se inscreve em nosso corpo, como já discutido no **bloco II** deste texto, outros locais de permanências longas ou intensas hão de nos marcar de forma similar. Neste sentido, o Octroi deve ter se inscrito no corpo dos trabalhadores ali alocados, e naqueles que já residiram temporariamente no edifício — era o que eu pensava sempre que estava deitada e olhando para o teto. As pessoas também se inscrevem nos edifícios, e isso ficava evidente quando encontrava no *flat* marcas do uso daquela construção, como pregos, manchas de tinta, agrafos, caminhos abertos pelas paredes para passagem de fiação tapados com cimento, ausências de pedras, e até mesmo um cigarro apagado em um vão da parede. Estes detalhes, aparentemente estáticos no momento presente, são resultantes do ato de viver com (*simpoiese*) a casa, e evocam fluxos de vida cujas dinâmicas estão integradas ao seu

As aranhas, por sua vez, constroem seus próprios habitáculos dentro dos nossos. Dentro do Octroi, as paredes são de pedra e há alguns remendos feitos com concreto: são muito porosas e de fácil erosão.[43] Em pé direito alto, o teto é estruturado por vigas de madeira, e os espaços vazios entre as vigas tornam-se propícios à construção de teias. Pelo fato de o edifício não ser permanentemente habitado, as aranhas produziam e abandonavam as suas teias sem intervenção.

Mesmo com a remoção das teias durante a limpeza do espaço para minha chegada, ainda havia muitas delas. Algumas em locais muito altos, e de difícil alcance mesmo usando uma escada. Como passava algumas horas no *flat*, especialmente nos dias chuvosos no início da residência, olhava longamente para o teto, para as paredes, para a construção. Aos poucos fui me afeiçoando às teias e às aranhas com quem convivia, contente também por serem fininhas e delicadas, embora não tão pequenas. Do lado de fora da casa encontrava aranhas mais corpulentas — e um pouco mais assustadoras. As aranhas grandes e finas de dentro de casa não se aproximavam muito, ficavam sempre à distância. As pequeninas se aproximavam mais e uma vez acordei com uma caminhando sobre meu rosto.

Esta convivência sutil ganha importância através da minha percepção sobre ela. Conviver com outros seres vivos é comum, mas também é comum o ignorarmos. A percepção é o que permite a atenção e o dilatamento da importância dessas convivências, e a fabulação direciona o processo artístico em torno de tais relações.

ambiente, em coprodução. Assim, a inscrição de vidas vividas na casa não evocam meramente uma espécie de fantasmagoria daquilo que não é ou não está materialmente presente aqui e agora. Estas marcas evocam relações materiais da vida em fluxos dinâmicos e constantes, apontando para a qualidade vivente de uma construção. Não somente pela presença de microrganismos e outros seres não humanos — em um perspectiva mais minuciosa da percepção do ambiente —, mas também a partir própria *simpoiese* cotidiana entre humanos e os lugares que vivemos, em um aspecto tangível do viver-construir e da adaptação dos lugares às nossas necessidades, aos nossos hábitos e aos nossos corpos.

43 Durante a minha estadia, encontrava pedacinhos da construção no chão, e até mesmo sobre a cama. Muitas vezes, escutava ruídos dessas pequenas erosões, que aconteciam cotidianamente e sem a necessidade de qualquer impacto físico aparente.







6







Em um impulso após vários dias a olhar para as teias abandonadas, resolvi recolher teias do atelier no rés do chão, e no segundo piso — a parte mais úmida e abafada da edificação. Por um problema no edifício, era obrigatório deixar aberta uma janela de ventilação. Por isso, as teias daquele piso eram mais impregnadas pelo ar da cidade, mais poluídas pelos combustíveis e pela poeira da rua. Assim, as teias dali retiradas eram mais escuras, mais oleosas e mais espessas do que as do piso térreo.

As *Arquiteturas*, vistas de longe, podem ser confundidas com desenhos humanos, e é na aproximação com as peças que revela-se a realidade daqueles supostos traços. No entanto, diferentemente de desenhos de arquitetura humana — projetos em ante-construção —, as *Arquiteturas* são marcos e reminiscências daquilo que já foi construído e habitado. Embora sem ter certeza sobre a longevidade das *Arquiteturas* emolduradas, julgo que estão, assim, salvaguardadas de se desfazerem na *simpoiese* daquela edificação, e do crivo humano sobre limpeza e infestação.

Este trabalho, portanto, é uma fabulação sobre salvaguardar arquiteturas feitas por não humanos, e que são por humanos ignoradas ou indesejadas, geralmente alvo de juízo estético negativo, e motivo de medo e de nojo. A utilização da palavra "salvaguarda", do léxico comum das ciências do patrimônio, sugere justamente uma ação política fictícia de patrimonialização de tais construções, lhes conferindo valor, atenção e cuidado.

Este e outros trabalhos são envolvidos por uma dimensão fabulativa, a qual, ainda que fundada na realidade, altera as escalas de importância e de interesse, permitindo, convidando ou até mesmo exigindo a suspensão do senso comum e talvez do bom senso compartilhado pelas pessoas adultas. As teias, em sua materialidade, são de fato assim guardadas e protegidas dos efeitos do tempo, do ar, e das intervenções de outros animais, inclusive humanos

Neste sentido, quando fiz *Arquiteturas*, e quando penso e comunico este trabalho, me envolvi e permaneço envolvida por essa forma de conceber as teias de aranha como práticas de construção de importância equiparável à das construções humanas, ou seja, permaneço fabulando.

Permanecer fabulando é um pouco como montar uma cabana com cadeiras e lençóis de cama, torná-la aconchegante, trazer para dentro uma luz e coisas para imaginar: um bloco de papel e lápis, um livro, um microscópio, um inseto. É inútil para a necessidade de produzir mais em menos tempo, e por isso também uma práxis sensível.

•

Enquanto continuava as saídas para fazer *frottages*, tive a ideia de *Body+Thing* (2024). Este trabalho pode ser definido enquanto ação privada, como definida por Rute Rosas (2019), cuja partilha é controlada pela edição e composição expositiva — ao contrário de uma performance, que é feita na presença direta de fruidores. Nesta ação privada, intensifiquei a tentativa de ser impregnada pelo ambiente de Tours, pelo ambiente interior e exterior do *flat* onde estava a viver, lançando mão, de forma mais aguda, da renúncia ao acordo tácito de comportamento normativo na cidade.

Para este outro modo de *frottage*, vestindo uma camisa de algodão, a premissa era impregnar-me da cidade de forma mais literal. Iria esfregar meu corpo contra as superfícies do apartamento-atelier Octroi Ouest, iniciando da porta do meu quarto no primeiro andar, até o estúdio no rés do chão, saindo para a rua e indo em direção ao rio. Deduzi que a camisa de tecido fino ficaria bem suja e rasgada, e que então teria um vestígio bruto daquela ação.[44]

Não fiz ensaios, porque mais importante do que definições de percurso e gestos, eram o estado de presença, a *atenção radical*, a constância do contato físico, uma vontade de me fundir com as *coisas*, e a tentativa de finalizar a experiência com alguma marca física.

Desde o início da ação, busquei, por impulso, possibilidades ainda não experimentadas de aconchego na construção, e de pontos de vista nestes

44 Tive o apoio do estagiário da Mode d'Emploi, Gustave Bergeron, que filmou a ação com uma câmera Mini Dv.

espaços que já se inscreviam em meu corpo através dos "hábitos orgânicos" do meu cotidiano.

Desta experiência, alguns acontecimentos merecem destaque. Enquanto descia as escadas do Octroi, ao aproximar o meu rosto da parede, senti cheiro igual ao de terra molhada, odor muito associado aos ambientes rurais. Apesar de ser uma cidade bastante vegetada, próxima a áreas rurais, em um período chuvoso, e de residir bem perto do rio Loire, ainda não havia sentido este cheiro em Tours. Esta situação, por um lado inusitada, seria, por outro, quase um dado empírico — ainda que numa dimensão ficcional — da ideia das construções como parte da natureza.

Durante a ação, a aproximação da polícia — motivada apenas por um comportamento fora do habitual — evidenciou o quanto os corpos são regulados por normas tácitas de conduta. O simples fato de não corresponder às expectativas comportamentais suscitou suspeita e preocupação. Este breve episódio ilustra como o desvio da norma, ainda que inofensivo, ativa mecanismos sutis de vigilância e controle, revelando uma ordenação implícita sobre os modos de estar no espaço público.

Ao encontrar na construção uns musgos em forma de bolinhas almofadadas, tateei-os. Por serem tão macios, continuei a afagá-los por alguns instantes, com uma ternura semelhante a uma carícia.[45] O sentimento que aflorou, geralmente reservado a humanos ou animais domesticados, voltou-se ali para um ser que não interagia comigo, em um espaço construído, muitas vezes visto como sujo. Isso tornou evidente como o simples gesto de se colocar em estado receptivo pode abrir outras formas de relação entre corpo e coisa.

Aqueles musgos são com o muro-*coisa*, e a ternura para este se estende, se estendendo para aquela localidade imediata, e para a cidade, através da consciência sobre as continuidades entre organismos e ambientes.

Ao fim da ação, estava em um estado tão profundo de *atenção radical*, completamente entregue à minha relação com as *coisas*, que posso comparar

45 Eram musgos da família Orthotrichaceae, *Orthotrichum anomalum*.

com um estado em que fico quando pratico yoga nidra,[46] O título *Body+Thing* expressa em palavras esta noção de fusão entre o meu corpo humano e as *coisas*, vivas através de todos os seres que as habitam e permeiam.

Ao apresentar este trabalho, a proposta é convidar as testemunhas a sentir ou evocar sensações corporais, por meio da memória háptica despertada pela contemplação das ações, como delineia Rute Rosas (2019, p. 9): "O corpo do artista pode ser o suporte utilizado como demonstração de uma ação a ser vivenciada pelo próprio espectador (...). O artista pondera a hipótese de que o fruidor faça uso do seu próprio corpo, independentemente da presença do corpo físico do artista, apresentando e/ou propondo uma experiência multissensorial." Pretendo, assim, provocar nos outros o desejo de experimentar a cidade através dos sentidos, para que encontrem, quem sabe, novos amigos por quem sentir ternura.

A projeção do vídeo no fundo da caixa de madeira com amentilhos de choupo branco — abundantes na primavera de Tours — remete a um aspecto onírico e ao cuidado com aquilo que guardamos em caixas, "as coisas *inesquecíveis*" como aponta Bachelard (1989, p. 97) sobre a fenomenologia do cofre.

A camisa usada na ação foi pendurada num cabide suspenso que girava sutilmente. O movimento tornava-se mais visível à medida que aumentava o número de pessoas no espaço, ativado pelas correntes de ar provocadas pelos seus deslocamentos.

A camisa branca não ficou tão suja quanto eu esperava, fazendo-me questionar minha própria concepção da cidade como ambiente inerentemente sujo. Mas considero que talvez as longas sequências de chuva entre o início da residência artística e o dia da ação justifiquem a pouca sujeira acumulada em minhas roupas. A camisa ficou um pouco encardida e nos bolsos de minhas calças jeans alojaram-se pedacinhos de construção erodida.

46 Yoga nidra é uma prática de meditação yogue para atingir um estado de vigília, através da atenção plena sobre cada parte do corpo, uma a uma.



6

link para o vídeo: https://youtu.be/oibTCOd7Kyg














A camisa no cabide, pendurada na sala escura onde projetava *Body+Thing*, *Dislocations* e o trabalho de áudio *Tentativa de esgotamento de um local em Tours*, materializava no espaço uma presença similar àquelas observadas por mim no Octroi: as marcas do uso do espaço. Um pouco mais próxima de uma comum imagem fantasmagórica (um tecido branco flutuante que se movimenta sozinho), este vestígio da ação evoca questões entre o presente e o passado e entre o visível e invisível, enquanto dá mais concretude a uma ação que só foi disponibilizada ao público através da projeção de vídeo, e, portanto, essencialmente intangível, ainda que disposta em e por objetos no espaço.

O trabalho de áudio, por sua vez, amplifica a minha presença no ambiente expositivo, adicionando uma camada sutil de ritmo e ressonância, explorando mais uma vez modos de ação privada. *Tentativa de esgotamento de um local em Tours* é assim chamado por inspiração do trabalho de Georges Perec, *Tentativa de esgotamento de um local parisiense* (1974), com o qual o artista se propõe a descrever aquilo que observa na Place Saint Sulpice em Paris. Em meu trabalho a descrição acontece por meio da narração vocal direta e gravada daquilo que via pela janela do meu quarto no Octroi com a vista para a Place Choiseul e para a Pont Wilson.

Em dias diferentes, por volta do mesmo horário e através da mesma janela, gravei narrações vocais do que via de dentro do Octroi, despercebida pelas pessoas lá fora. O trabalho apresentado é resultante do último dia em que me coloquei perante a janela para narrar acontecimentos. A tentativa mostrou-se exaustiva. O corpo hesitava, farto e entediado, e fiquei em silêncio por vários momentos. Era difícil escolher o que descrever, e por isso ia falando por impulso, sem juízo de valor, mas inevitavelmente dizendo coisas em detrimento de outras.

Do olhar para os humanos — e seus diálogos e contatos físicos, vestimentas, cores de objetos, bolsas, mochilas, fluxos à pé, de carro, ônibus, tramway, trotinete ou bicicleta — passava a prestar atenção em outras *coisas* — o ar, os amentilhos de choupo branco, insetos, aranhas e suas teias na minha janela, o vento, o clima, as árvores-no-ar, as sombras, outros bichos.





6

link para o vídeo: https://youtu.be/pg9ZaFtvUxs









Foi uma tarefa árdua, e, apesar de não conseguir esgotar os acontecimentos à vista, a dinamicidade dos fluxos simultâneos se manifestou no meu próprio corpo, exaurido pela *atenção radical*.

Este trabalho evidenciou o caráter incessante da coprodução do ambiente tal como mencionado no **bloco I**, a partir das ações e movimentos banais do cotidiano da cidade, tanto de suas pessoas quanto de suas coisas.

No rés do chão da exposição, unimos a iluminação do edifício à luz natural, mantendo a janela e a porta abertas.[47] O ambiente de paredes claras, com trabalhos também em tons claros, ficou caracterizado por uma luminosidade e nitidez de texturas, entre as pedras e remendos de concretos do Octroi Nord, as argilas "feltradas" de amentilhos, teias de aranha e os grânulos de *frottages*. A janela e a porta aberta deixavam o ambiente expositivo permeável aos movimentos e sons da rua.

Ao subir as escadas para o primeiro andar, a luz diminuía, e o contraste entre os ambientes expositivos tornava o piso de cima excessivamente escuro à primeira vista. Enquanto as pupilas se acostumavam com a escuridão, ativamente buscando perceber o novo ambiente, o corpo se adaptava a um espaço mais frio e mais controlado. A projeção de *Dislocations* transportava *peles* de fora para dentro, misturadas à umidade e à *pele* da lareira onde o vídeo era projetado, configurando mais um trabalho de ação privada a partir de derivas.

Tentativa de esgotamento de um local em Tours, um trabalho de áudio em português — ininteligível à maioria das pessoas que visitaram a exposição — soava como uma lista (des)coordenada com *Dislocations*, que por sua vez comunicava uma estrutura de lista visual.[48] No trabalho de áudio soavam os sinos do *tram*, que se misturavam aos sinos do *tram* que realmente passavam a cada momento durante a visita da exposição.

47 A montagem da exposição foi feita em colaboração com Elodie Ströecken e Vincent Royer.

48 Com tempos de duração diferentes, *Dislocations* (13'02'') e *Tentativa de esgotamento de um local em Tours* (25'55'') sobrepunham-se e coordenavam-se de forma assíncrona.

Se no rés do chão a exposição pode ser associada ao dia e às suas características nitidez e clareza — e às vezes calor —, no primeiro piso o ambiente se assemelhava à noite, fria, abstrusa e envolvida em onirismo. Nesse sentido, a exposição apresentava o ecossistema de trabalhos organizado em dois pólos temporais do nosso cotidiano — o dia e a noite — dois pólos que ordenam os ciclos da vida dentro e fora de casa e a passagem de um para o outro é a própria passagem do tempo.

Os elos entre as coisas, a casa, o meu corpo e a cidade ficaram evidentes através dos trabalhos e das relações destes com o lugar, entre texturas, sensações térmicas e ruídos. Instalar a exposição de um corpo de trabalho desenvolvido com base em um Octroi (Ouest), no outro Octroi (Nord), seu gêmeo, foi uma oportunidade frutífera porque permitiu uma extensão da relação íntima entre eu e o Octroi Ouest para a imersão e incorporação dos fruidores.

No Octroi Ouest, em cujo rés do chão do Octroi ficava o estúdio onde eu desenvolvi, tratei e emoldurei peças feitas fora e dentro de *casa* — os meus dias. No meu quarto no primeiro piso, eu também trabalhava, mas principalmente pensava, fazia listas, imaginava, ideava e sonhava — as minhas noites. Em suma, a exposição realizada no Octroi Nord expôs também a minha maneira de habitar Tours.

PROCESSOS ARTÍSTICOS DE IMPREGNAÇÕES









6





























REFLEXÕES FINAIS

Esta pesquisa envolve uma reflexão fundamental: o habitar é um processo *simbiótico* e multiespécie, seja na escala microscópica da microbiota humana, seja na escala macroscópica da arquitetura e do espaço urbano. Colocou-se, assim, o desafio de tentar superar o olhar antropocêntrico e reconhecer que corpo, casa e cidade são coproduzidos em negociações contínuas entre seres e *coisas*.

Este relatório de projeto trilhou um percurso a partir da prática artística, reunindo discussões em diversos campos de pensamento. Os temas abordados se mostraram cruciais diante dos desafios contemporâneos, refletidos também na abundante bibliografia encontrada e pluralidade de perspectivas junto às quais é possível abordar as questões que movem o trabalho.

Em relação aos objetivos traçados — pesquisar no espaço entre a arte e outros campos disciplinares, mantendo a prática artística enquanto fim em si mesmo; chamar a atenção para as continuidades entre seres humanos, não humanos e *coisas*; e adotar a *práxis sensível* e a fabulação como métodos de pesquisa e modos de estar no mundo — o trabalho desenvolvido resume-se em uma série de *processos artísticos* que ampliaram a percepção sobre essas relações de continuidade.

Os *processos artísticos* permitiram a incorporação das inquietações, apontando para a complexidade e integralidade do fazer artístico antes e depois da exibição de uma concretização plástica. Cada fase ofereceu situações para deslocar as escalas da percepção e para a prática de uma ecologia da vida, mostrando-se transformadoras da minha própria experiência da realidade.

O estudo da microbiota humana evidencia a ligação intrínseca entre saúde e diversidade biológica, e que a negligência desses ecossistemas reflete uma visão fragmentária do corpo, dissociando-o de suas *simbioses* essenciais. Essa perspectiva se amplia ao compreender processos como a fermentação enquanto propulsores da coevolução entre humanos e não humanos. *Natureza* e *cultura*

mostram-se, assim, como dinâmicas simultâneas, nos quais organismos e ambientes se coproduzem continuamente.

Uma árvore, uma cidade ou um edifício são coisas porosas e emaranhadas. A noção de *coisa*, ao convocar a qualidade viva do que nos cerca, revela um caminho para suspender a separação entre *organismos* e *ambientes*. A *simpoiese* — o 'fazer-com' — revela a profundidade das relações entre humanos e seus abrigos, onde as continuidades da vida se impõem mesmo em espaços projetados para separar humanos e não humanos.

A coexistência multiespécie, frequentemente negada por lógicas fragmentadoras que se evidenciam na monocultura, no uso de pesticidas e no combate sistemático às *pragas*. Esses paradigmas priorizam a produtividade em detrimento da diversidade, produzindo desequilíbrios. A 'máquina de morar', com a fragmentação da casa em unidades funcionais, implementou uma visão redutora do abrigar-se, e revelou-se insuficiente para abarcar o habitar como modo de ser do humano, enredado em fluxos e ciclos vitais.

A perspectiva explorada na pesquisa ecoa ideias de Haraway e Ingold ao afirmar que não construímos sozinhos. Insetos, bolores, aranhas, musgos, plantas, materiais de construção, todos são coprodutores do habitar. Este projeto propõe ver as impregnações nas rugosidades e nas frestas do ambiente construído, para perceber a casa como um ecossistema. A prática artística, enquanto exercícios de fabulação, convida a imaginar e evocar sensações, abrindo espaço para perguntas sobre como construímos abrigos — e como somos construídos por eles.

As reflexões sobre *superorganismos*, *coisas*, *monstros*, *simbioses*/*simpoieses* e *simplificações* industriais passaram a habitar os próprios locais de prática artística — atelier, casa, rua, ambientes expositivos. Esse movimento contribuiu também para a proposição de uma percepção mais atenta às continuidades inerentes à vida.

Ao longo do desenvolvimento deste trabalho, procurei questionar a oposição estabelecida entre mente e corpo, propondo uma *práxis sensível* para

incorporar modos de atenção, onde o corpo e os sentidos ganham lugar também como ferramentas e metodologias de investigação.

Este relatório de projeto contribuiu, assim, para refletir sobre os modos pelos quais a *atenção radical* pode ser praticada como forma de superação da alienação cognitiva e à fragmentação conceitual do mundo. Esta pesquisa apontou para experiências em micro-escala — a escala das *percepções multissensoriais* —, provocando uma reorganização do senso de interdependência tanto em mim, quanto em pessoas que presenciaram a minha prática e partilharam comigo as suas reflexões.

Os contextos acadêmicos e artísticos, onde se desenvolveram as experiências deste trabalho, funcionaram como laboratórios privilegiados de experimentação e reflexão. As escolhas metodológicas e conceituais foram também orientadas pelas possibilidades e exigências do percurso de mestrado, o que implicou definir prioridades e deixar outras vias por explorar. Não obstante, estas estimulam o interesse, criando motivação e espaço para um maior aprofundamento da minha investigação nos momentos futuros.

Neste sentido, esta investigação não encerra um percurso, mas marca um novo início. Como desdobramentos futuros, será interessante expandir o diálogo com outros campos de conhecimento como o urbanismo, a arquitetura e a biologia, a fim de potencializar as práticas artísticas. Será de grande valia o aprofundamento em torno de trabalhos de outros artistas, como forma de estabelecer mais zonas de contacto dentro do contexto artístico contemporâneo. Pretendo também desenvolver novos conhecimentos técnicos que ampliem o campo do meu fazer artístico. Considero ainda a pertinência em experimentar essas metodologias em outros contextos e com diferentes públicos, como já iniciado através do desenvolvimento e a facilitação de *workshops*.

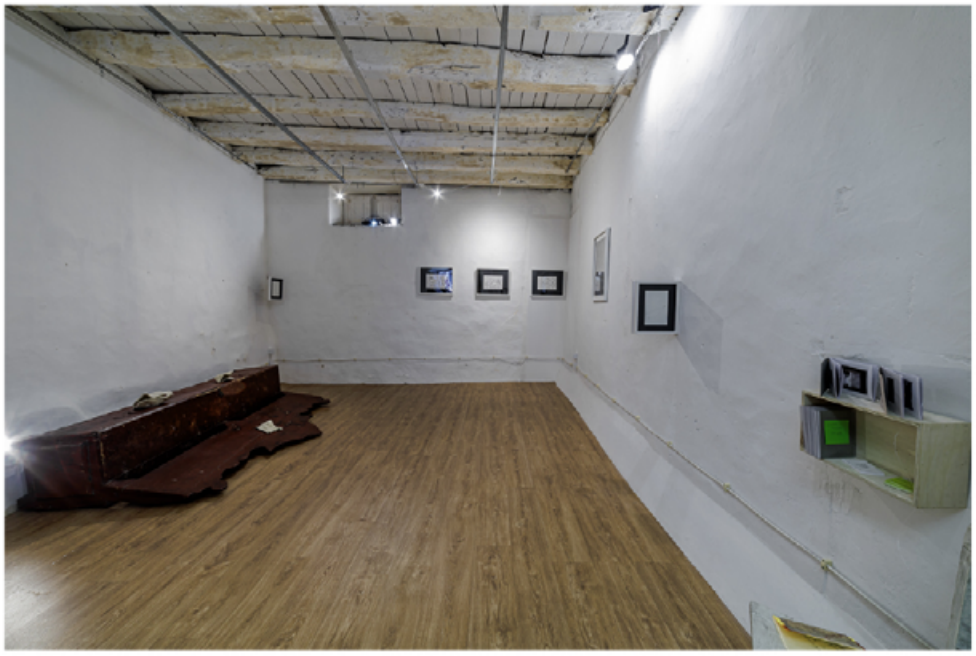
Com o fim desta etapa, abre-se diante de mim um terreno fértil para a continuidade e, principalmente, para a expansão da prática iniciada com o mestrado, e é neste sentido que tenho me dedicado também à concepção e escrita de novos projetos artísticos e acadêmicos, junto a pessoas, coletivos e instituições que vêm contribuindo para a cena artística contemporânea dentro e fora de Portugal.







8





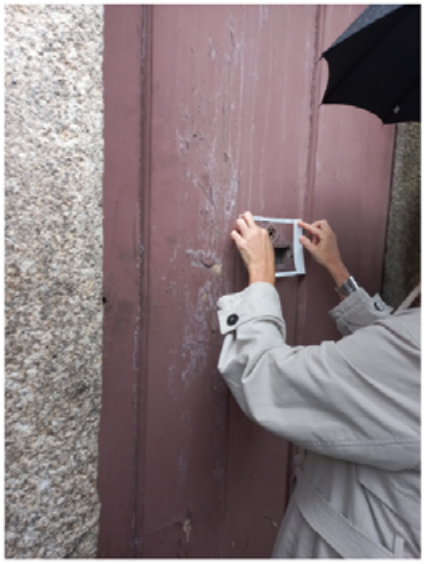
















9






SMELL
TASTE
what if the whole building is just a giant baby? how would I take care of it?
TEXTURE







BIBLIOGRAFIA

Altieri, Miguel A. (1999). The ecological role of biodiversity in agroecosystems. *Agriculture, Ecosystems & Environment, 74*(1–3), 19–31. https://doi.org/10.1016/S0167-8809(99)00028-6

Audet-Gilbert, Émie, François-Étienne, Sébastien, Sidki, Bilel, & Derome, Nicolas. (2021). Microbiomes of clownfish and their symbiotic host anemone converge before their first physical contact. *Microbiome, 9*, Article 109. https://doi.org/10.1186/s40168-021-01058-1

Bachelard, Gaston (1989). *A poética do espaço* (A. P. Danesi, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1957)

Collen, Alanna (2016). *10% humano* (I. Korytowski, Trad.) [Livro eletrônico]. Sextante. ISBN 978-85-431-0345-7

Cortés Alcalá, Luís (1995). *La cuestión residencial: Bases para una sociología del habitar*. Editorial Fundamentos

Costa, Miguel (2023). *Entre plantas daninhas: observações e experimentações sobre uma condição menor de paisagem*. In G. Vaz-Pinheiro (Ed.), *Modos de (co)existência: espaço confinado, condição global, resistência* (pp. 164-188). i2ADS, FBAUP

Darlington, Wiliiam (1859). *American weeds and useful plants: Being a second and illustrated edition of agricultural botany*. New York, NY: A. O. Moore & Company. https://www.biodiversitylibrary.org/item/100878#page/12/mode/1up

Douglas, Mary (2004). *Pureza e perigo: Um estudo de concepções de poluição e tabus*. (S. M. M. Araújo, Trad.). Editora Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1966)

Ferreira, Emília (2016). [Cristina Ataíde. Uma cartografia pessoal e transmissível]. In S. Leandro & R. H. da Silva (Orgs.), *Mulheres escultoras em Portugal* (pp. 215–235). Caleidoscópio

Haraway, Donna J. (2023). *Ficar com o problema: Fazer parentes no Chthuluceno* (A. L. Braga, Trad.). n-1 edições. (Trabalho original publicado em 2016)

Heidegger, Martin (2002). *Construir, habitar, pensar* (M. S. C. Schuback, Trad.). In E. C. Leão, G. Fogel & M. S. C. Schuback (Trads.), *Ensaios e conferências*. Vozes

Heine, Dominik, Holmes, Nicholas A., Worsley, Simon F., Santos, André C. A., Innocent, Thomas M., Scherlach, Kathrin, Patrick, Emily H., Yu, Danyu W., Murrell, Jennifer C., Vieira, Paulo C., Boomsma, Jacobus J., Hertweck, Christian, Hutchings, Martin I., & Wilkinson, Brian. (2018). Chemical warfare between leafcutter ant symbionts and a co-evolved pathogen. *Nature Communications, 9*, Article 2208. https://doi.org/10.1038/s41467-018-04520-1

Ingold, Tim (2000). *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill.* Routledge

Ingold, Tim (2012). *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais* (L. Cesarino, Trad.). *Horizontes Antropológicos, 18*(37), 25–44. https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002

Katz, Sandor E. (2014). *A arte da fermentação: Explore os conceitos e processos essenciais da fermentação praticados ao redor do mundo* (C. Yamagami, Trad.) [Livro eletrônico, formato ePub]. Edições Tapioca. ISBN 978-85-67362-06-9

Krapivin, Vladimir A., Bagrov, Sergey V., & Varfolomeeva, Marina A. (2018). Effect of tidal level on abundance of symbionts in the White Sea blue mussel. *Diseases of Aquatic Organisms, 130*(2), 131–144. https://doi.org/10.3354/dao03259

Latour, Bruno (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press
Leandro, Sandra & Silva, Raquel. H. da (Eds.). (2016). *Mulheres escultoras em Portugal.* Caleidoscópio

Leal, Filipa (2004). Talvez os lírios compreendam (A. M. Ferreira, Pref.). Fundação Ciência e Desenvolvimento. (Cadernos do campo alegre; 8). http://id.bnportugal.gov.pt/bib/bibnacional/1318104

Lovelock, James E. (1979). *Gaia: A new look at life on Earth*. Oxford University Press

Moreira, Ana S. (2013). À procura dos novos modos de habitar (Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa; Orientador: Doutor Michel Toussaint Alves Pereira). FAUL

Perec, Georges (2016). *Tentativa de esgotamento de um local parisiense* (I. Barroso, Trad.) [eBook em ePub]. Gustavo Gili. (ISBN 978-85-8452-052-7)

Abreu, Daniela B., Silva, Diana, Moreira, André, & Lopes, Cristina (2022). Microbioma cutâneo e dermatite atópica. *Revista Portuguesa de Imunoalergologia*, *30*(3), 169-189. Epub 30 de setembro de 2022. https://doi.org/10.32932/rpia.2022.09.086

Robinson, William H. (2005). *The urban insects and arachnids: A handbook of urban entomology.* Cambridge University Press.

Rosas, Rute. (2019). Ação privada e experiência do corpo multissensorial no projeto Radionómada de Rodrigo Paglieri: Parte 2 [Outras publicações]. Universidade do Porto. https://hdl.handle.net/10216/129102

Rosas, Rute (2022). *Do tempo, dos corpos, do silêncio e Do Não-Dizível*. In *Do Não-Dizível* (pp. 9–14). GET HANDS DIRTY. https://hdl.handle.net/10216/148974

Sennett, Richard (2003). *Carne e pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Editora Record (Trabalho original publicado em 1994)

Simmel, Georg (2005). *A metrópole e a vida mental*. In O. G. Velho (Org.), *O fenômeno urbano* (pp. 11–25). Zahar. (Trabalho original publicado em 1903)

Teige, Karel (2002). *The minimum dwelling* (E. Dluhosch, Trans. & Intro.). MIT Press. (Trabalho original publicado em 1932)

Tsing, Anna L., Swanson, Heather A., Gan, Elaine, & Bubandt, Nils (Eds.). (2017). *Arts of living on a damaged planet: Ghosts and monsters of the Anthropocene*. University of Minnesota Press

CRÉDITOS DE IMAGENS

As imagens assinaladas são de autoria das pessoas a seguir, conforme a numeração referente. As demais imagens são de minha autoria.

1 *Dinis Santos / Galeria Municipal do Porto*

2 *Fabiana Sapia: imagens em que estou presente na página 80*

3 *Misli Akdağ*

4 *Julian Sommer / The Largo*

5 *Ana Fonseca: todas as imagens de Do-si-do*

6 *Vincent Royer: todas as imagens das páginas 103-106/109/115/118-120/125-128/133/137/141-144*

7 *Loris Lepever / CCC OD: todas as imagens das páginas 107/108/122*

8 *Daniel Sorrentino: todas as imagens das páginas 121/150-152*

9 *Ema Pina: imagens da coluna esquerda*

10 *Maria Palma*

FICHAS TÉCNICAS E SINOPSES

Cubos
Escultura
2022
Porto, Portugal
35 cm x 20 cm x 80 cm.

Palavras impressas em cubos de acetato costurados com fios brancos, sobre chapa de ferro, suspensa por cabos de aço 113 cm acima do chão.
Esta peça pertence à Coleção Municipal de Arte do Porto.

Sobre o que flutua e envolve nossas vidas urbanas: silente, porém a mover nossos corpos ao longo dos pavimentos; invisível, porém concreta; qualquer coisa que não vemos, mas existe.

Submersa
Escultura
2023
Porto, Portugal
37 cm x 27 cm x 14 cm.

E as coisas que mantivemos submersas neste líquido translúcido, elas ainda fazem a cidade. Como podemos mover-nos por outras densidades?

Imagens impressas em cubo de acetato costurado, em aquário globular de vidro cheio d'água sobre prateleira de ferro. 37 cm x 27 cm x 14 cm.

Morar é acumular uma quantidade de panos, cada um para curar um distúrbio
Escultura
2023
Porto, Portugal
60 x 30 x 200 cm aprox.

Coser a pele de uma cidade criada em sonhos, cuidar dos panos, e deixar que a vida aconteça.

Papel vegetal, linha, madeira e mesinha de cabeceira

Como fazer cultura
Instalação
2024
Porto, Portugal
55 x 35 x 90 cm aprox.

Mesinha de madeira, naperons de crochet, vidros, scoby de kombucha, açúcar, Camellia Sinensis e água.

Scoby é um acrônimo em inglês para Cultura Simbiótica de Bactéria e Fermento. O Scoby é, portanto, uma colônia de bactérias, que fermentam o chá e o açúcar, gerando kombucha, que é uma bebida fermentada, viva. Quando bebemos, as

bactérias e leveduras da kombucha passam a viver em nossa flora intestinal, integrando nossa microbiota, habitando e colonizando o nosso corpo.
Em Antropologia Social, Cultura é um termo que designa um conjunto complexo de fazeres e saberes, rituais e costumes de um grupo étnico ou social.

Disposable Gardens
Escultura
2023
Porto, Portugal

Um monóculo para espreitar o jardim autônomo pela fresta de uma construção abandonada, imaginar-se dentro do jardim... ficar.

Madeira (iroko descartado), resina de pinheiro, folha de árvore (impressão por clorofila) e cama de folhas. 20 x 12 x 8 cm

Isto é sobre a parede
Escultura-Publicação
2023
Porto, Portugal

4 peças de 10 x 15 x 3,5 cm e duas peças de 10 x 1 x 5 cm aprox.
Poema impresso em papel vegetal, madeira, lentes de aumento, linha e terra.

Procurar os habitantes do papel.

A Shelter
Escultura, Som
2023
Porto, Portugal
300 x 70 x 60 cm aprox

Caixotão em madeira, estuque, som e coluna, sisal
Esta peça pertence à The Largo Permanent Collection of Art

Um conto: Vagueando pelo antigo Centro da cidade, paro para tomar um café e ouço um velho conversando com a senhora que nos atende. Ela pergunta se ele consegue relembrar seu passado, dizendo que suas memórias foram embora. Ele conta a ela que isso aconteceu com ele e continua: “alguns dizem que as memórias arraigadas nos arredores construíram um lar para aninhar o presente e o futuro. Foi só quando conheci o "Abrigo" e olhei para a sua escuridão que pude relembrar o meu passado e sentir-me em casa novamente”.

João do Rio, escritor brasileiro do século passado, dizia que as ruas têm alma. Eu concordo e também acho que as coisas ao nosso redor estão vivas. Nesse mundo, humanos e não humanos formam organismos, e o meio ambiente é constituído por essa coexistência. Como afirma Tim Ingold em “Perception of the Environment - Essays in living, dwelling and skill”, não há separação entre organismo e ambiente. O que me leva a concluir: as coisas estão vivas por meio de seus habitantes.

"A Shelter" é uma homenagem ao acto de habitar, e também uma homenagem ao invisível. A parte de trás do caixotão, há muito tempo escondida, é agora

visível, assim como os caminhos dos bichos que um dia viveram nele e os pregos oxidados forjados à mão (denominados “cravos”). É também uma forma de agradecimento a este caixotão, algo que ajudou a cuidar dos humanos e não humanos que habitaram a edificação. Uma coisa que antes era uma árvore, também casa de muitas formas de vida.

Thoughts on finite matter
Escultura, Série
2023
Porto, Portugal

15 x 7,5 x 4 cm aprox., cada peça única

Resina de pinheiro, arame de ferro, madeira reutilizada
Trabalho comissionado para o The Largo Concept Hotel.

Desenvolvi 25 pequenas arquitecturas fabulativas. Peças as quais gostava de ser eu pequena para deambular por entre seus espaços, colocar-me à sua sombra. Também se tratam de uma espécie de reencontro entre matérias vivas: a madeira, que, enquanto lasca, passa a ter uma organicidade mais próxima da árvore que já foi um dia há 500 anos, e a resina de pinheiro, que não veio da mesma árvore, mas veio de outra, conectando ambas nesta nova construção.

As peças, muito leves e delicadas, mantêm-se de pé por conta de algumas tensões: o arame é encaixado por meio de dois furos na lasca de madeira esculpida, e é a partir das suas curvas que cria a tensão necessária para se manter fixo. O estado sólido da resina também é em si, tenso, e tão inflexível que torna-se extremamente quebradiço, e por isto gera também alguma tensão para o manuseio.

A finitude manifesta pela fragilidade da resina faz-me pensar no anseio por uma imortalidade dos corpos e das coisas. na arquitectura, discute-se uma visão que até recentemente pensava um edifício até a finalização da sua construção, como se a partir dali fosse apenas a decadência e a morte ou então como se existisse uma redoma que a tornasse impenetrável ao inevitável: a sua apropriação pela humidade e pelo bichos- humanos ou não humanos: negligentes ou pragas.

A verdade, porém, é que a transformação é inevitável, para além de boa ou ruim. simplesmente é.

Do-si-do
Escultura, Ativação
2024
Porto

60 x 60 x 180 cm

Betão, varões de ferro nervurados, sisal

Do-si-do designa um passo de quadrilha: duas pessoas circulam-se simultaneamente uma à outra. Aqui, a construção é considerada registo de movimentos e ações, em uma fabulação acerca de sistemas construtivos entre

diferentes seres vivos. A peça é construída por ativações durante a vernissage, na finissage e em dias aleatórios no decorrer da exposição.

Descansar a pele dos meus dias (série)
Escultura
2024
Tours, França

Descansar a pele dos meus dias (só)
25 x 20 x 20 cm app

Descansar a pele dos meus dias (junto)
30 x 15 x 20 cm app.

Série de esculturas em barro cru e amentilhos de choupo branco. Barro de sedimentos do rio Loire e amentilhos de choupo branco característicos da região do Centre-Val de Loire, França.

Body+Thing
Ação Privada, Vídeo, 17'00"
2024
Tours, França
link para o vídeo: https://youtu.be/oibTCOd7Kyg

Uma experiência performativa de impregnação a partir do contacto com as construções, que leva em conta uma observação radical e a busca por outros ângulos, outros pontos de vista, outros pontos de apoio, e uma nova relação com o ambiente construído.

Em sua instalação original, a performance em vídeo é projetada em caixa de madeira com amentilhos de choupo branco, árvore característica da região do Centre-Val de Loire, em França. O vídeo, entretanto, pode ser exibido de forma autônoma.

Videografia: Gustave Bergeron

Octroi Ouest
Frottage
2024
Tours, França

Frottage em bastão de barro do Loire sobre papel Canson.
50 x 65 cm

Um desenho-com a construção, com atenção às ideias de "impregnação" e de "pele da cidade" desenvolvidas no âmbito da Residência Artística com o CCC OD, em Tours, França (ver exposições)

Rugosidades I, II e III
Frottage, Série
2024
Tours, França

Série de trabalhos. Frottage em grafite sobre papel Hahnemühle. 29.7 x 21 cm cada.

Em uma postura receptiva para com as construções da cidade, escolho a frottage com grafite e com barro da região do Loire. Sobre o papel, a partir das paredes, do chão, dos canos, da madeira do enxaimel. A textura irregular e granulada revela algo muito diferente do que se vê no cenário a olho nu, compondo assim uma não-figura, um registo do que não se vê, mas que ainda assim, está lá. Se, por um lado, não vemos os vincos e rugas da parede através da frottage, resta-nos os espaços em branco ou acinzentados do papel para imaginá-los e as possíveis vidas que o podem habitar.

Arquitecturas
Série de trabalhos.
2024
Tours, França

Teias de aranha abandonadas sobre papel Hahnemühle
14.8 x 21 cm

Recolha das construções efêmeras feitas pelas aranhas - ignoradas e/ou indesejadas. Uma fabulação sobre salvaguardar um trabalho de construção habitacional não humano.

Impregnações I e II
Autopublicação
2024
Tours, França; Porto, Portugal
10,5 x 14,85 cm (fechado) / 29 x 42 cm (aberto)

Os dois volumes (Impregnações I e II) foram desenvolvidas no âmbito da Residência Artística com o CCC OD (Centre de Création Contemporaine Olivier Debré) e foram expostas pela primeira vez na exposição "Impregnações- A pele da cidade".

As edições reúnem imagens recolhidas durante a residência, junto à imagens de trabalhos e excertos de textos de diários produzidos no mesmo âmbito.

Na 1ª edição, foram impressos 30 exemplares de cada volume, assinados e numerados.

Tentativa de Esgotamento de um local em Tours
Ação Privada, Áudio, 25’56’
2024
Tours, França

Tentativa de me impregnar da cidade a partir da *atenção radical*, inspirada em Georges Perec.

Dislocations
Ação Privada, Vídeo, 13'03"
2024
Tours, França
link para o vídeo: https://youtu.be/pg9ZaFtvUxs

Recolha videográfica das peles da cidade, através de sucessivas derivas em Tours.

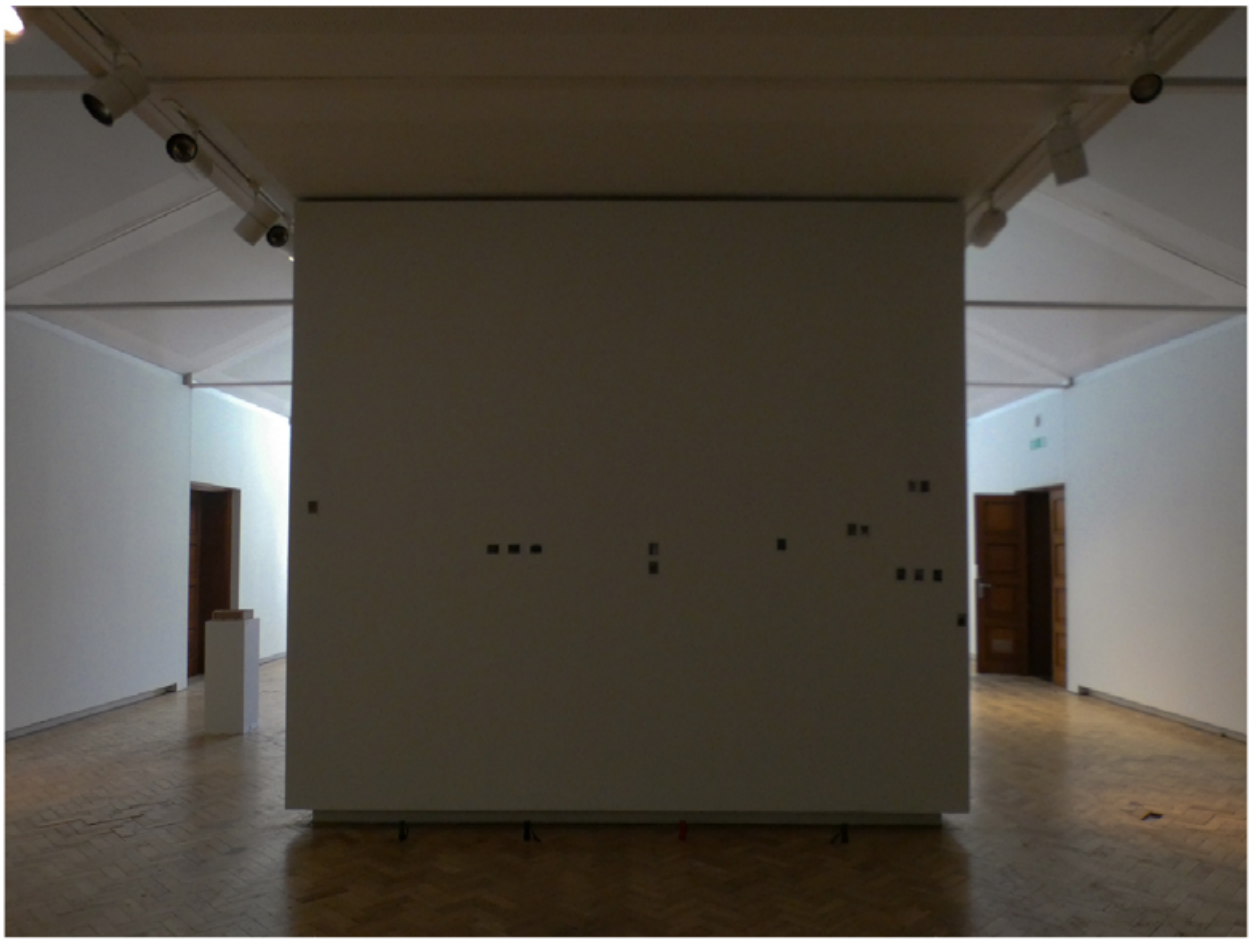
ANEXOS: FOTOS DA EXPOSIÇÃO FINAL









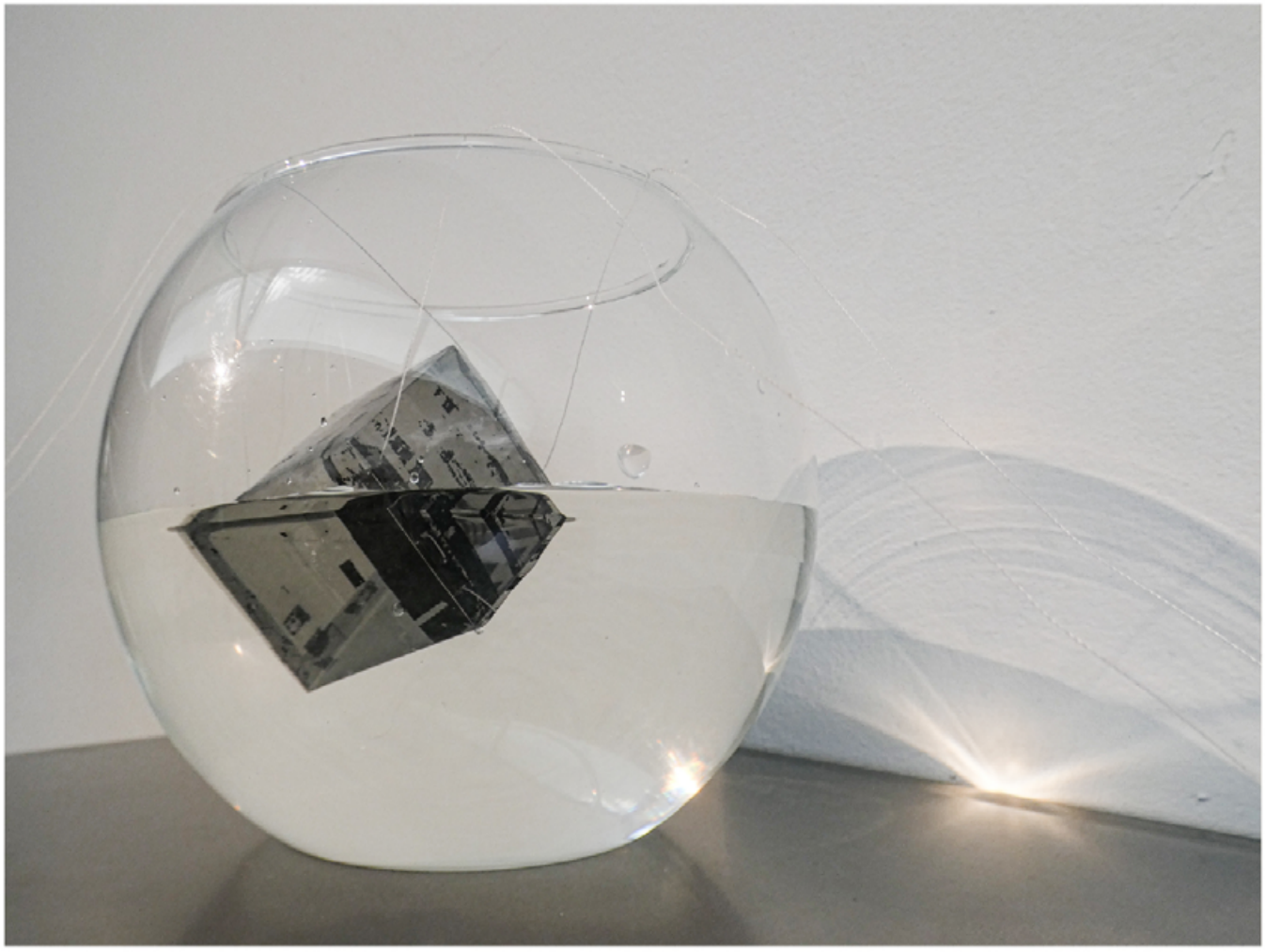




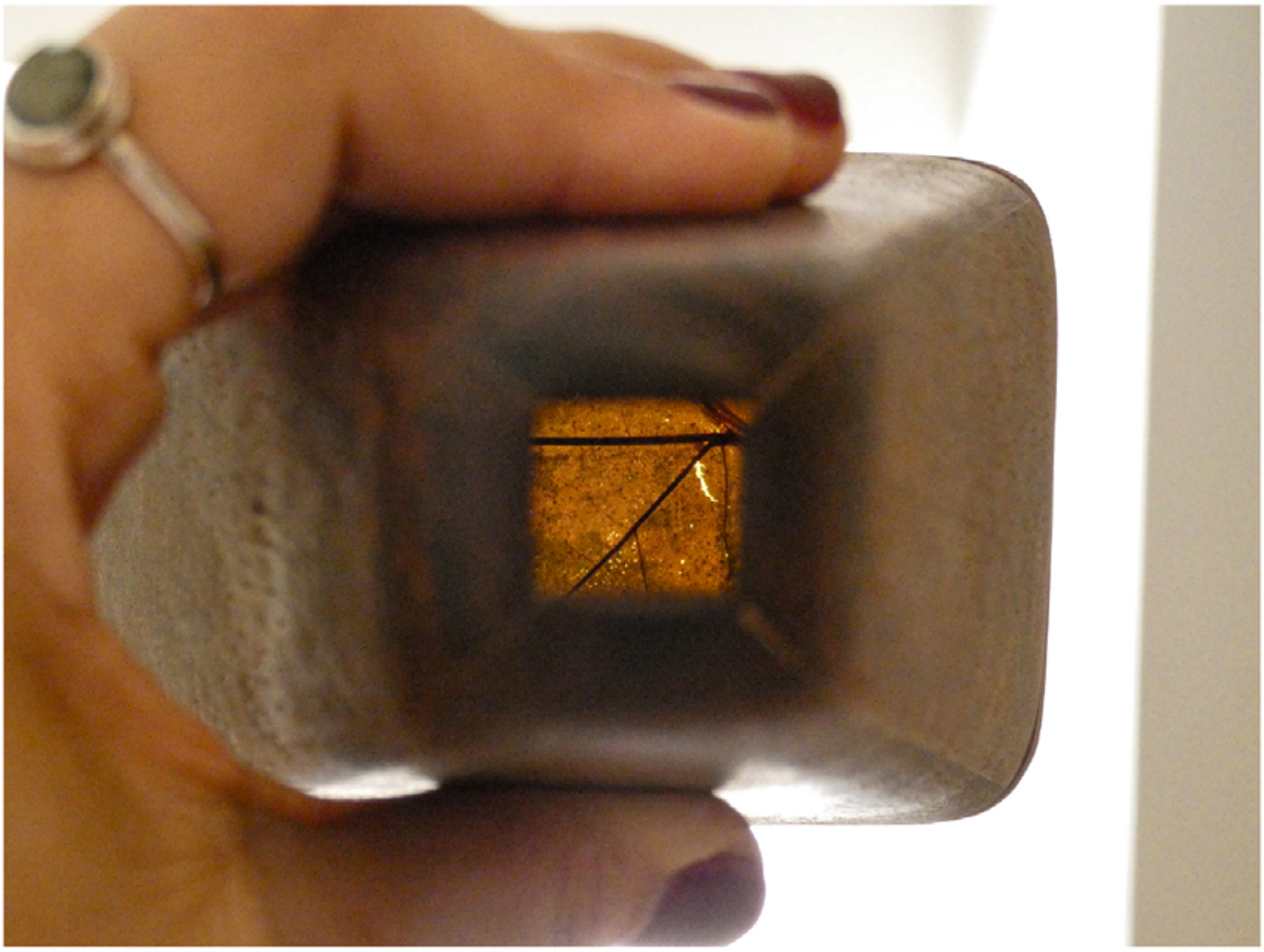
























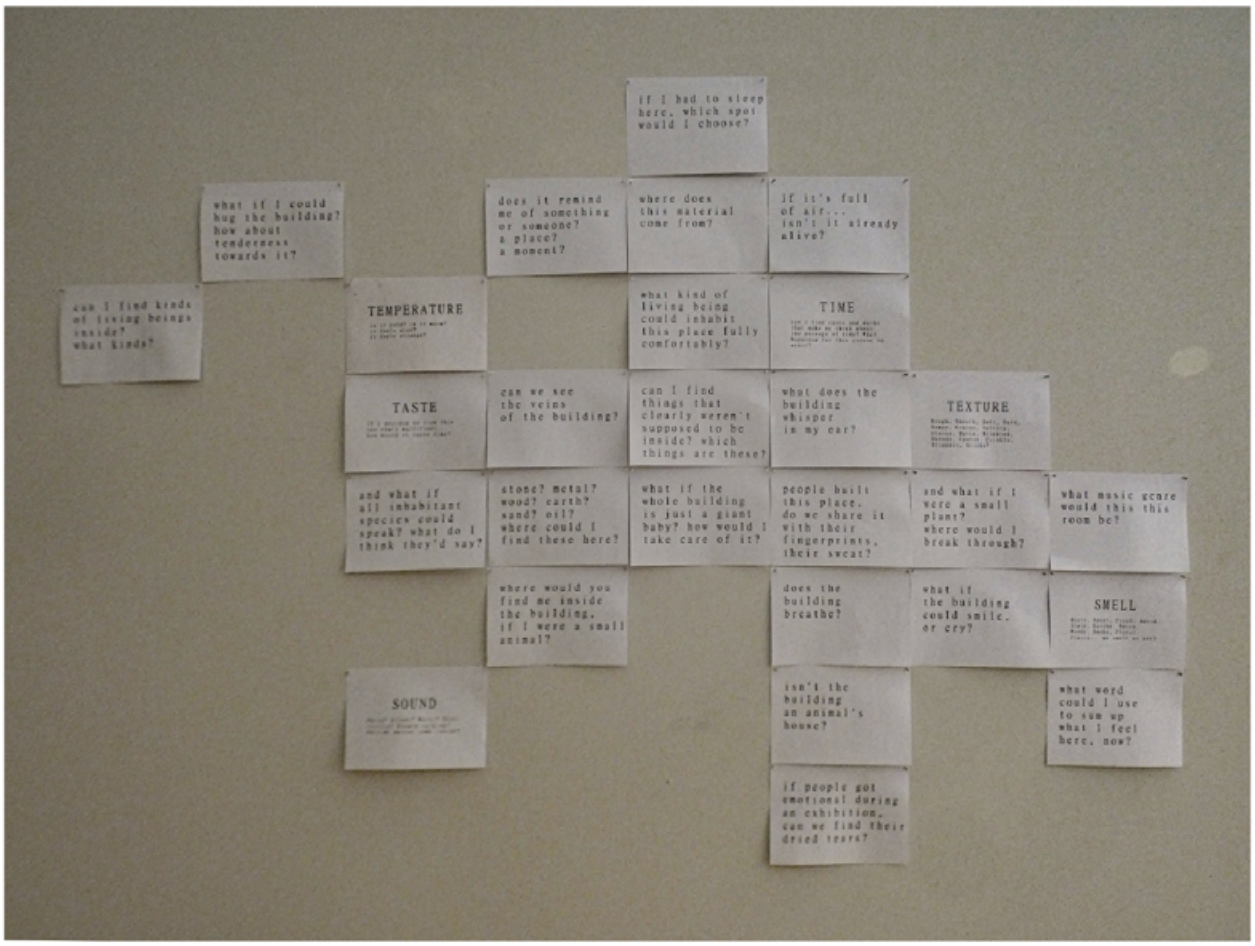


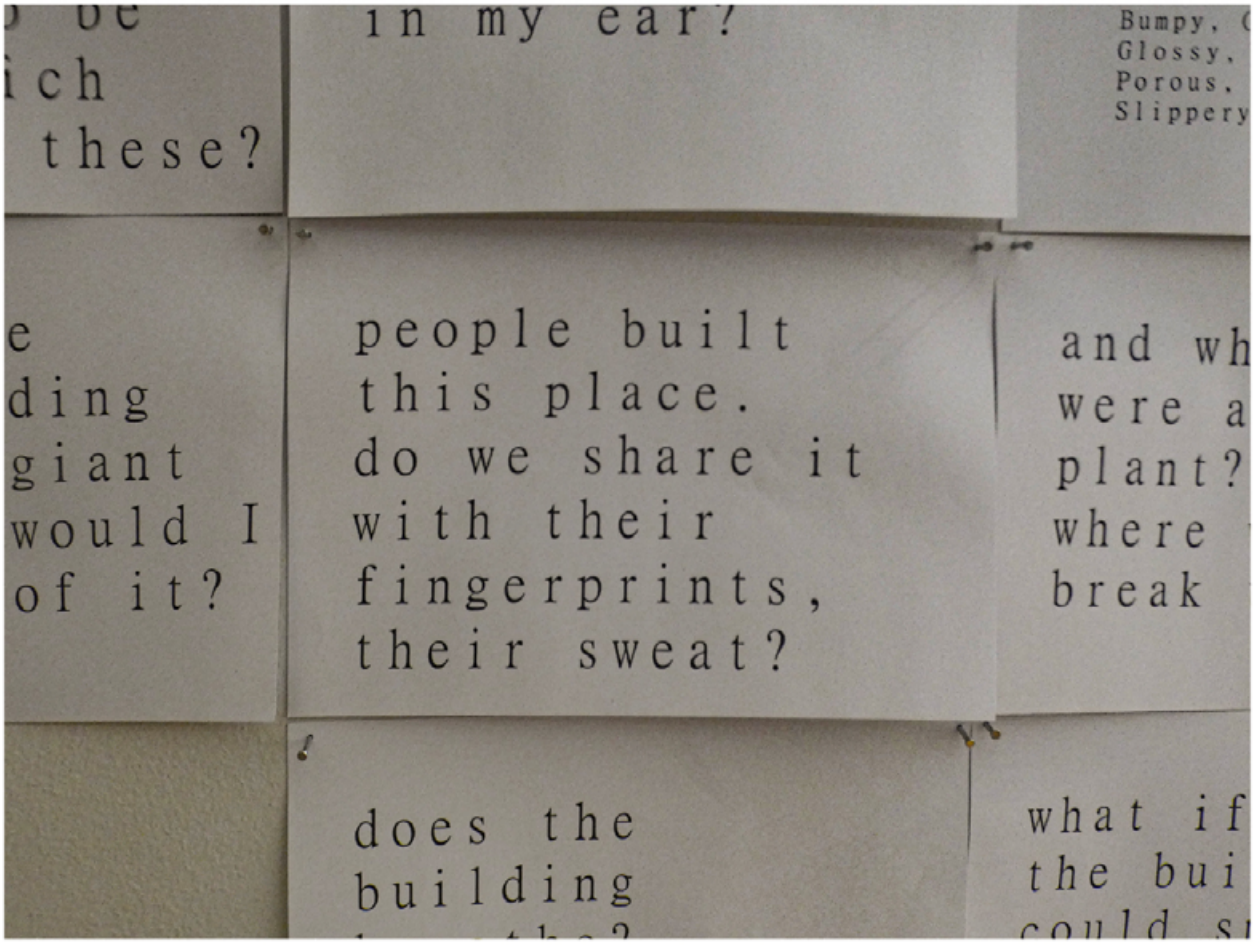









if I had to sleep here, which spot would I choose?
what if I could hug the building? how about tenderness towards it?
does it remind me of something or someone? a place? a moment?
where does this material come from?
if it's full of air... isn't it already alive?
can I find kinds of living beings inside? what kinds?
TEMPERATURE
what kind of living being could inhabit this place fully comfortably?
TIME
TASTE
can we see the veins of the building?
can I find things that clearly weren't supposed to be inside? which things are these?
what does the building whisper in my ear?
TEXTURE
and what if all inhabitant species could speak? what do I think they'd say?
stone? metal? wood? earth? sand? oil? where could I find these here?
what if the whole building is just a giant baby? how would I take care of it?
people built this place. do we share it with their fingerprints, their sweat?
and what if I were a small plant? where would I break through?
what music genre would this this room be?
where would you find me inside the building, if I were a small animal?
does the building breathe?
what if the building could smile, or cry?
SMELL
SOUND
isn't the building an animal's house?
what word could I use to sum up what I feel here, now?
if people got emotional during an exhibition, can we find their dried tears?


in my ear?
Bumpy,
Glossy,
Porous,
Slippery
these?
people built
this place.
do we share it
with their
fingerprints,
their sweat?
does the
building





10

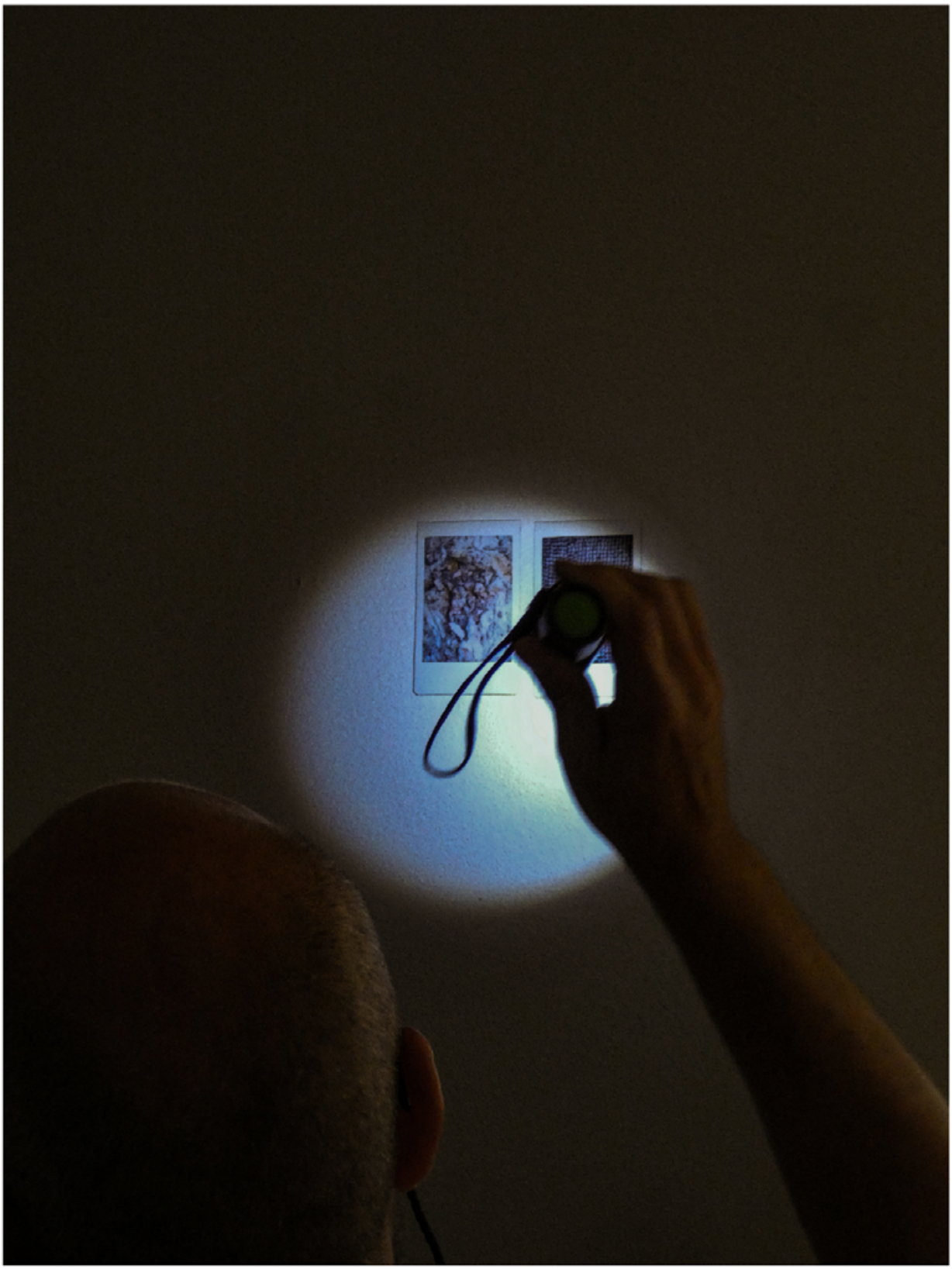








10



10





10

