

"ENTREMUIROS": UMA POÉTICA PARTICIPATIVA NA ENCOSTA DE UM CASTELO

Carlos Augusto Camargo / Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO

Dentro de um processo de deslocamento e contaminação de minha subjetividade artística-poética a ação participativa Entremuros, realizada em Portugal durante o ano de 2014, objetivou ampliar o núcleo poético gerador de minha produção em direção a uma proposta de arte pública participativa que abordasse as especificidades políticas, históricas, simbólicas, estéticas e sociais de um Lugar. A ação considerou, em sua elaboração e análise, o debate que se estabelece entre a Arte Contextual de Ardenne (2002) e a Estética Relacional de Bourriaud (2009), tomando como eixo de coesão as considerações sobre Arte Participativa elaboradas por Bishop (2006). Realizada durante todo o segundo semestre, na encosta da muralha do castelo da cidade de Montemor-o-Novo, se constituiu parte das atividades do Projeto de Pós-Doutorado "Muralhas do Corpo" desenvolvido na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e no VICARTE, sob a supervisão da professora Virgínia Fróis e apoio da Fundação Capes do Ministério de Educação do Brasil (processo BEX nº1493/14-0).

PALAVRAS-CHAVE

arte participativa; arte contextual; arte vernacular.

ABSTRACT

In the process of displacement and contamination of my artistic and poetic subjectivity, the participatory action "Entremuros" (Between Walls) held in Portugal during the year 2014, aimed to enlarge the generator poetic core of my production towards a proposal for participatory public art that addressed the political, historical, symbolic, aesthetic and social characteristics of a Place. The action considered in its elaboration and analysis the debate established between the Ardenne's Contextual Art (2002) and Bourriaud's Relational Aesthetics (2009) taking as cohesion shaft considerations on the Participatory Art developed by Bishop (2006). Held throughout the second half of 2014 on the slope of the wall of the castle in the city of Montemor-o-Novo, the project was part of the activities of the Post-Doctoral Project "Walls of the Body" developed at the Faculty of Fine Arts - University of Lisbon – and the VICARTE under the supervision of Professor Virginia Frois and supported by Capes Foundation of Ministry of Education of Brazil (BEX case No 1493 / 14-0).

KEYWORDS

participatory art; contextual art; vernacular art.

A Ação Participativa *Entremuros* objetivava estabelecer um campo de intersubjetividades e relações que considerasse as conceituações, problematizações e teorizações inerentes a minha ação frente a uma intervenção artística participativa em espaço público. Apesar das especificidades históricas, sociais, culturais e simbólicas do lugar, a cidade de Montemor-o-Novo, terem sido observadas durante uma viagem de estudos, em 2013, e consideradas na elaboração do projeto inicial, o real processo de contaminação somente ocorreu com o deslocamento e inserção de meu corpo e percepção no contexto do local, ao ser permeado pela cultura material e arquitetônica de Portugal, ao percorrer os espaços institucionais, políticos e sociais da cidade e, principalmente, deslocar meu corpo entre os muros e percursos da realidade do outro. Somente, desta forma, foi possível superar dialeticamente o debate entre a estética relacional e a arte contextual abordado na preparação teórica da ação e do projeto de pós-doutorado *Muralhas do Corpo* (www.ufrgs.br/muralhasdocorpo).

Entre a relação, o contexto e a participação

Para melhor compreender as questões que envolvem a arte pública, pode-se, conforme proposto por Dias (2007), considerar “arte em espaços públicos”, “arte como espaço público” e “arte no interesse público”. O primeiro termo refere-se a uma apropriação do espaço público pelo artista, que instala seu trabalho no local, considerando essencialmente a visibilidade e fruição estética de sua obra. De certa forma, este posicionamento é oriundo do processo de abstração do monumento, ocorrido no modernismo, quando o artista incorpora o antigo pedestal ou base à estrutura formal e conceitual de sua escultura e “através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia” (KRAUS, 2008, p. 132,). Em “arte como espaço público”, conforme os programas institucionais de fomento a arte pública americana, desenvolvidos a partir da década de 60 (ALMEIDA, 2011, p.43), o artista pensa seu trabalho em função do projeto de um novo local, elaborado por arquitetos e designers. A obra aborda as questões estéticas, uma vez que não existem relações simbólicas e históricas estabelecidas com o local, e o artista se posiciona como designer de um processo de estetização do público. Já em “arte no interesse público”, considera-se as especificidades do lugar e,

conforme propõe Buren (2001, p.195), o artista “pode dialogar diretamente com o passado, a memória, a história do lugar, uma vez que já existe conhecimento de que a obra projetada em questão irá se instalar”. Os artistas desenvolvem uma visão mais política e social sobre suas ações no espaço público, se *contaminam* pelo contexto do lugar e a comunidade participa dos processos de elaboração e execução dos projetos. Ocorre uma sobrevalorização ao tempo participativo da ação em detrimento ao espaço físico de permanência da obra. O artista torna-se um ativista, desloca sua ação artística para o espaço público, mas não deixa de expor os registros dessa ação nos espaços institucionais e alternativos da arte. Os contextos e as relações envolvidas em ações participativas estabelecem dois núcleos complementares e de certa forma antagônicos, pontuados nos termos *Arte Contextual* utilizado por Paul Ardenne (2002) e *Estética Relacional* elaborada por Nicolas Bourriaud (2009). Enquanto Bourriaud aborda obras que tratam de *utopias de proximidade*, onde “[...] o artista habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou contextual) num universo duradouro” (2009, p.18), Ardenne enfoca o posicionamento político engajado do artista frente a sua ação pública, sua contaminação pelo contexto e seu desejo de relação direta e presencial com o corpo do outro e afirma que:

La dinámica de la conexión propia del artista que obra en contexto real es frecuentemente del orden de la reivindicación. Resulta de una posición menos estética que política. Es un compromiso, en el seno del cual, el artista deja la parte decisiva al otro, convertido en colaborador voluntario o involuntario. A veces hablamos de “otrismo” para designar este principio de colaboración, un término que nos remite a la solicitud directa, inmediata y reivindicada del otro, generalmente el espectador de la obra, del que se pretende que interactúa. (ARDENNE, 2002, p.43,)

Este corpo do outro, mesmo quando “ativado” individualmente em seus percursos urbanos, como nas ações do grupo “*Fluxus*” na década de 60 e 70, insere-se em um contexto de contaminação e construção de intersubjetividades artístico-sociais, permeadas pelas especificidades do lugar. Subjetivadas e potencialidades por um artista que abandona os espaços institucionais da arte em detrimento à rua e ao desejo de contato e ativação da experiência cotidiana e que vê a participação do outro como uma nova forma de atuação, um “otrismo” conforme nomeado por Ardenne. As relações com o outro nos artistas da geração de 90, que Bourriaud

agrupa em sua estética relacional, ocorrem predominantemente dentro dos museus e galerias e consideram o outro como um corpo perceptivo em fruição perante a obra. O artista objetiva a *esfera das relações humanas* de um corpo que se encontra na presença do contexto de sua obra e não como parte de uma realidade social, ética e estética do lugar. Bishop que, em 2004, no artigo “Antagonismo e Estética Relacional” fez uma severa crítica a estética de Bourriaud, comparando o artista relacional a um executivo de projetos que não considera o *ethos* da comunidade (Segura, 2012, p.33), reconhece, em 2010, as polarizações internas às *obras participativas* como “[...] binômios paradigmáticos; arte politicamente engajada versus ‘transcendência’; ética versus liberdade artística; participação versus passividade; autor versus públicos; individualidade versus coletividades.” e, afirma que:

[...] estes binômios acabam também por delinear um cenário da crítica de arte, onde há uma polaridade entre critérios éticos e estéticos ou artísticos e sociais, que se movem em torno de uma impossibilidade de conciliação. Neste sentido, ela acredita que a crítica de fundamentação mais artística exalta componentes mais conceituais e intelectuais da obra, desprezando conteúdos éticos e insistindo que o artista deva lutar contra a contaminação da estética pela ética, livrando-se desta obrigação de uma arte engajada socialmente. Por outro lado, uma crítica de cunha mais social, entende que o artista, para driblar a transformação (imposta pelo capitalismo) dos significados artísticos em mercadorias, deve rejeitar trabalhos com “neutralidade política”, que só aguçam uma espécie de egoísmo e individualismos artísticos. (Bishop apud BIENAL DE SÃO PAULO, 2010).

Ainda segundo Bishop “a participação não deve ser um fim em si mesmo, mas um dos caminhos que a proposição artística pode suscitar.” O termo obra participativa, para as considerações deste projeto, supera dialeticamente o antagonismo ético-estético impregnado no debate entre a arte contextual e a estética relacional

As obras participativas objetivam construir contaminações intersubjetivas a partir de movimentos relacionais inseridos no contexto do lugar e da obra. Na Arte Contextual observa-se movimentos ético-sociais centrados no contexto do lugar e de sua comunidade, que se materializam e perpetuam nos registros do processo temporal da ação. Na Estética Relacional ocorrem movimentos estético-artísticos, gestados de forma autônoma no interior da poética do artista e em suas relações institucionais

com o campo das artes. Parece mais propício, para a elaboração e análise de propostas de arte participativa, considerar a superação dialética dos *binômios paradigmáticos* polarizados nos debates entre a crítica social e artística e considerar relações cruzadas entre ambos, visando uma terceira abordagem em complementaridade, que conforme propõe Bishop,

[...] distancia-se dos rótulos, que polarizam em conformações estáticas: social ou artística. [...] intenções sociais e artísticas são inseparáveis e relacionadas e, na arte participativa, esta é uma equação equilibrada. Ela defende que a análise crítica deve focar sua ênfase na liberdade e no “poder” de convocação que um artista é capaz de engendrar a partir de um tema e não priorizar determinados aspectos da obra em detrimento de outros. (BIENAL DE SÃO PAULO, 2010)

Para problematizar e compreender o modo como estas dicotomias se fazem presentes na produção artística, podemos considerar, a seguir, as "Proposições textuais" de Dario Robleto, "Untitled" – (Placebo) de Felix Gonzales-Torres e "O Muro" de Celeida Tostes que, respectivamente, operam com a proposição ficcional, o esvaziamento existencial e a construção do ser coletivo.

A linha do meu primeiro cobertor de infância foi completamente desmanchada. Diferentes pedaços dessa linha foram, então, emendados a linhas adquiridas em bazares, lojas de tecido etc. Reenroladas em carretéis, elas foram devolvidas às prateleiras onde tinham sido adquiridas.

Dimensões variáveis, 1997, Dario Robleto

Em ocasião da 6ª Bienal do Mercosul, realizada em 2007, na cidade de Porto Alegre, encontrava-se no centro de uma sala, um pequeno carretel de linha protegido por uma redoma de vidro e, distribuídas pelas paredes, várias *proposições textuais* da série "Oh, aqueles espelhos com memória" de Dario Robleto. O artista, supostamente, atuaria no espaço cotidiano do outro, trocaria as lâmpadas de uma rua, alteraria o norte de bússolas, plantaria em segredo sementes de abóbora, adicionaria 100 anos às previsões do Armagedom, coletaria em segredo retalhos e, linhas de outras pessoas (PÉREZ-BARREIRO, 2007, p.121). É irrelevante o fato de se tratar ou não de ações concretas do artista ou se aquele carretel continha ou não a linha de seu cobertor de infância. Impregnado por suas propostas de ação, nestes últimos 6 anos, na parte debaixo da prateleira de um bazar de minhas lembranças

existe um pequeno carretel com um pedaço de linha de meu pijama de infância. Suas *proposições textuais* criam indefinidamente reverberações com o espaço público afetivo, social e simbólico do outro, externo, inclusive, às paredes da sala e estabelecem um movimento estético-social que constrói intersubjetividades em um contexto ampliado.

Em “Untitled” (Placebo), 1991, Felix Gonzales-Torres despejou, sobre o piso da galeria maior do Williams College Museum of Art, cerca de 550 kg de bombons, embrulhados em papel prata, formando um grande tapete retangular. Como uma forma de resposta do artista frente a epidemia de Aids e a perda de seu parceiro, os espectadores eram convidados a pegarem um bombom e assim contribuírem ao lento desaparecimento da escultura durante o curso de sua exposição (WCWA, 2007). A utilização da seriação e justaposição na composição do espaço da escultura e sua forma retangular prateada são influências do minimalismo. Mas longe da impessoalidade e do rompimento das *relações internas* da obra operacionalizada por esse movimento, em “Untitled” (Placebo), cada bombom que é derramado sobre o piso e posteriormente subtraído encerra em si a perda do artista, a partilha de sua dor e sua incapacidade de convívio com a doença. O centro da matéria pulsa de dentro para fora e estabelece um intervalo de suspensão, entre retirar ou não um bombom, entre validar sua significação ou preservar o seu núcleo de formação, dois movimentos opostos se fazem presentes e sustentam a obra, um sócio-político-afetivo e outro estético-perceptivo-artístico.

Entre 12 e 13 de junho de 1982, a 10 metros da porta de entrada do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em ocasião do V Salão Nacional de Artes Plásticas, Ceilda Tostes construiu, em sistema de mutirão, um muro de tijolos de adobe¹ medindo aproximadamente quatro metros de altura, quarenta centímetros de largura e 16 metros de comprimento (Silva, 2006, p.50). Ceilda Tostes, por meio de panfletagem, fez um convite aberto à participação das pessoas oferecendo refeições gratuitas e a preço de custos para quem pudesse contribuir na elaboração dos tijolos e do muro. Os tijolos foram construídos no pátio da Escola do Parque Lage, com a participação de moradores do Chapéu Mangueira, artistas e a comunidade local. Com a participação de cerca de 100 pessoas, “O Muro” foi erguido em frente à porta

do MAM-RJ e quase foi demolido antes da abertura do Salão Nacional, devido a protestos do diretor do museu que não queria “*um muro de bosta*” em frente ao museu (SILVA, 2006, p.52,). Apesar da conotação social e política de construir-se uma escultura em mutirão, com presença marcante da comunidade do morro, em um local institucional da intelectualidade carioca, Tostes trabalhava questões relativas à memória e ao esquecimento e as separações e aproximações, como resultado de um muro que era construído com e não contra o outro (VARGAS apud Silva, 2006, p. 53). A participação do outro é o eixo principal da ação social, política e artística de Celeida Tostes frente às oficinas que realizava com a comunidade do Chapéu da Mangueira, fazia parte de sua *praxe* artística, mas é importante ressaltar, que durante todo o processo de construção de “O Muro”, Tostes controlou os desvios que a ação participativa poderia gerar em seu projeto inicial, em concordância ao posicionamento do autor frente às *obras em movimentos*² proposto por Umberto Eco.

A *obra em movimento*, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é um convite amorfo a intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor. O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra a acabar: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a sua obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a sua forma, ainda que organizada por outra de modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento. (ECO, 2005, p. 62)

As especificidades do lugar Montemor-o-Novo

Montemor-o-Novo se estabeleceu com a conquista cristã aos mouros, por volta de 1166, e atingiu seu apogeu nos séculos XIV, XV e XVI, sendo que em 1527, nos registros da vila, se encontravam 889 casas distribuídas internamente a um dos maiores castelos de Portugal. Protegida por uma muralha de cerca de 2 km de perímetro, contendo quatro torres, 19 torreões e quatro portas, a vila sofreu o êxodo de seu povoamento para fora das muralhas a partir do século XVI, atingindo seu total despovoamento no século XVIII, com seu loteamento e venda para agricultores

no século XIX. Ao circular as muralhas e adentrarmos no Centro Interpretativo do Castelo³, a Casa da Guarda e a Torre do Relógio transpõem o tempo presente e nos propõem a imponência da ocupação medieval que se estabeleceu neste local. Nossa imaginação, porém, não antevê a desmaterialização das edificações e o processo de despovoamento presente nas ruínas da malha urbana medieval, descoberta em um levantamento arqueológico recente. Um nicho de armazenamento e um pequeno armário doméstico presentes na alvenaria da ruína se antepõem ao nosso percurso e presentificam a ação comunitária que ocorrera no passado. Tendo ao fundo, a linha do horizonte formada pelo topo da muralha, o corpo histórico dessa ocupação medieval, simbolicamente, espia por entre as seteiras o povoamento que hoje se encontra do outro lado da muralha. Caminhando pela malha urbana atual da cidade localizada abaixo da colina do castelo, observamos que as casas se utilizam dos mesmos elementos de alvenaria medieval e apresentam um espaço de convívio social de certa forma “*muralhizado*”, com as principais janelas e portas voltadas para um pátio interno onde se localizam um poço, uma pequena horta, uma mesa de festas, entre outros mobiliários e ações de congregação social. Nesse sentido, a muralha não mais se apresenta como uma fronteira de separação das duas realidades distintas no espaço e no tempo, mas como uma superfície de passagem e simbolização que inspira e transpira o presente e o passado, o dentro e o fora, a presença e a ausência, em um processo cíclico de reaproximação e transposição.



Ruína da malha urbana medieval (à esquerda) e Torre do Relógio (à direita) do Centro Interpretativo do Castelo de Montemor-o-Novo em Portugal
Fotografias do autor

Além das relações simbólicas que construímos frente a muralha atual, há que se estabelecer outras de cunho político. No espaço geográfico e arquitetônico atual do Alentejo, região ao sul do rio Tejo, temos a presença de um conjunto de castelos e de uma arquitetura tradicional da região, que em parte foram restaurados e construídos pelo Estado Novo como forma de viabilizar um projeto opressor dentro de um desejo nacionalista de integralidade. Entre 1929 e 1949 as intervenções do DGEMN - Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, alteraram o perfil arquitetônico de uma boa parte dos castelos de forma a apresentarem uma unidade de estilo que remetesse ao século XVI, auge da expansão portuguesa. A Torre do Relógio do castelo de Montemor-o-Novo foi construída neste período e as muralhas não apresentavam o formato atual que remonta ao estilo românico português, quando o perfil era elevado e dotado de merlões e ameias para a proteção da guarda do castelo. Com o advento dos canhões, as muralhas se tornaram mais baixas e espessas, uma vez que não mais ocorriam invasões por escadas e era necessário resistir a artilharia pirobalística (CORREIA, 2002). Programa semelhante de restauro e unificação também ocorreu no âmbito da arquitetura doméstica, existindo inclusive *apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples* (SAMPAIO, 2012). As casas atuais são caiadas em branco com aberturas pintadas em ocre, azul e vermelho, protegidas por um pequeno muro com elementos vazados e dotadas de chaminés que, apesar de obrigatórias, apresentam em sua confecção um grau de liberdade que se sobrepunha a padronização imposta.

Em 25 de abril de 2014 se comemorou, em Portugal, 40 anos do fim do Estado Novo. A cidade de Montemor-o-Novo, ao meu ver, representa os sonhos e as liberdades que haviam sido represadas pelo fascismo. O município investe cerca de 10% de seu orçamento em cultura, apoiando diversas associações, como a *Associação Oficinas do Convento* que desenvolve ações educativas em arte, eventos culturais e fomenta arte pública participativa por meio de editais e simpósios internacionais. Antigos espaços de produção de saberes locais são constantemente revitalizados como o *Telheiro da Encosta do Castelo* e o município também apresenta, com as *Oficinas da Criança* e o *Centro Juvenil*, um amplo e estruturado projeto de educação não formal em complementação ao período de ensino formal. O *Telheiro* apresenta instalações amplas e um saber tradicional acerca da confecção

de tijolos de adobe e do processo cerâmico, desde a retirada e preparação da argila até a queima de esculturas de grandes dimensões ao ar livre. O Centro Juvenil, dotado de alojamento, ateliês de cerâmica, edição de vídeo e fotografia, estúdio de gravação, salas de ensaios e espetáculos e área de lazer, todas amplamente qualificadas, atende os jovens dos 13 aos 30 anos e realiza parcerias com o ensino formal e entidades de apoio social como a CERCIMOR.⁴

Ação participativa *Entremuros*

A instalação em tijolos de adobe *Entremuros*, localizada na área externa do Centro Juvenil do Município de Montemor-o-Novo, é resultado de 4 meses de trabalho com a comunidade, com o grupo de jovens atendidos pela CERCIMOR. Uma ação participada desenvolvida de setembro a dezembro de 2014, com cerca de 50 pessoas e apoio das equipes do Centro Juvenil, da Oficinas do Convento e dos demais setores da prefeitura. A partir do saber local do Telheiro da Encosta do Castelo, foram confeccionados cerca de 1500 tijolos de adobe, onde areia, terra, argila, palha e água com sumo de piteira, foram misturados e amassados com os pés, pelo caminhar, cantar e compartilhar em roda e, posteriormente, dispostos em formas de madeira com as medidas externas dos tijolos. Na etapa final, o muro foi construído durante um mutirão de quinze dias, tomando como base as técnicas de vernaculares de construção da região, conhecidas pelos integrantes do grupo.



Desenvolvimento da ação participativa *Entremuros*,
elaboração dos tijolos e construção da instalação de adobe
Fotografias: Centro Juvenil

Além da importância histórica e atual do Centro Juvenil na construção de conhecimentos, liberdades e de uma cidadania compartilhada, o local escolhido trata-se de um percurso de passagem, um atalho utilizado diariamente pela comunidade. O projeto do muro buscou cativar este caminhante, inseri-lo na realidade do outro de forma que possa vivenciar, perceber e apropriar-se novamente de seu entorno. Pequenas ações podem e devem ser realizadas frente a instalação "Entremuros" e outros muros da cidade, visando transpor as muralhas invisíveis que nos separam. Uma pequena carta colorida sobre uma pedra branca posicionada no topo de um muro de passagem, potencializa um diálogo com o outro, o proprietário que o outro lado habita, como ao próximo caminhante que do mesmo percurso se utiliza. Dia após dia, a fileira de cartas e pedras posicionadas sobre o muro constrói uma visibilidade de aproximação, mesmo que nunca uma carta/resposta receba, o ato em si já se consolida como uma ação de comunicabilidade e transposição de barreiras. Considerando a ativação cultural do local, as aberturas de passagem presentes no projeto criam espaços de convívio e diálogo com as edificações vizinhas e com o percurso do caminhante de forma a possibilitar a projeção de cinema ao ar livre e o acontecimento de espetáculos de música, teatro, bonecos, bem como, se consolidar como local de encontro e comemorações festivas.



Entremuros presente na área externa do Centro Juvenil da Cidade de Montemor-o-Novo, aproximadamente 2,70 x 10,0 x 3,20 metros
Fotografias do autor

Construído em ciranda, com o amassar dos pés, o moldar das mãos e o fermentar das ideias e ideais, *Entremuros*, muro aberto que fisicamente nada separa, protege, ou mesmo engloba, elaborado com e para todos, em lembranças, confissões e saudades une, muito além da sobrevivência física de seu traçado e elevação. Uma ação aberta, um processo continuado em aguardo de novas intervenções físicas, poéticas e culturais em sua materialidade, seja o cuidado que requer a sua sobrevivência física frente ao desgaste de sua materialidade perece, a terra não queimada, como a constante ativação de um caminhante alheio ao seu entorno, carente de pertencer e visitar sua coletividade e, ainda, imerso em uma cegueira contemporânea que somente o novo consome e descarta o que não mais novo se mantém.

Considerações finais

Poderia, dentro de um discurso direcionado ao outro, me apropriar de sua realidade sem gerar um deslocamento em direção aos interesses e potencialidades artísticas e culturais da comunidade?

Um projeto de produção artística inserido na realidade história, simbólica, poética, e sócio/afetiva do outro, se configura como um projeto aberto e suscita vários questionamentos e preocupações iniciais, como apontado acima. A escolha de Montemor-o-Novo se deu devido as especificidades do Lugar e da rede de apoio e fomento cultural existente. Vários projetos foram elaborados até encontrar interesses comuns e viabilidade orçamentária. Devido as especificidades diferentes dos locais pretendidos e dos recursos disponíveis, os projetos para o Mercado Municipal, a Praça dos Touros e do Centro Juvenil, apesar da mesma conceituação inicial, apresentaram formatos bem diferentes. O cronograma e a forma de abordar a comunidade também sofreram grandes alterações. Uma ação participativa, que ocorreria em 3 finais de semana de julho, foi realizada ao longo de 3 meses, a partir de setembro de 2014. Com o alargamento do cronograma, consegui conquistar a comunidade, conhecer suas potencialidades e, de certa forma, me sentir parte do outro, não mais um corpo físico que percebera o perfil arquitetônico e histórico do município a 2 anos, mas um corpo social inserido na realidade atual.

O *Entremuros* presente no Centro Juvenil é uma instalação contendo aproximadamente 1500 tijolos de adobe, elaborados durante a ação participativa, com cerca de 10 metros de comprimento, 2,70 m de altura e largura de 3,20 m. Foi realizado em material perecível, o adobe, uma mistura de argila, terra, areia e palha umedecidos com sumo de piteira e amassados em roda com os pés. Apresenta relações formais com as muralhas do castelo de Montemor-o-Novo e com a arquitetura tradicional do Alentejo e elementos que potencializam ações sociais e culturais em seu entorno, como apresentação de espetáculos, projeções de vídeo na parede da residência vizinha, ou mesmo um balcão para encontros festivos. Ao mesmo tempo que é um registro da ação participativa também se configura como uma escultura social a ser ocupada pela comunidade. Um muro aberto, também sujeito a novas intervenções em sua materialidade como inserir recados ao próximo caminhante, perfurar suas paredes para espreitar o outro lado, em um exercício pleno de nossas liberdades com o objetivo de transpor o processo de "muralhização" das relações diárias da cidade.

O projeto do *Entremuros* considerou as especificidades formais, simbólicas e históricas do Lugar, posicionou a instalação em um local de passagem, optou por uma técnica de construção tradicional da região e alinhou sua fenda com a seteira da muralha do castelo. Sua conceituação e significação, porém, encontram-se latentes na ação participativa e nas futuras intervenções e manifestações sociais e artísticas em sua materialidade e entorno.

Com as chuvas dos próximos anos, quando areia, argila, terra e palha ao solo retornar, o *Entremuros* deixará de existir enquanto presença física marcante. E será, nesse momento, em que se esvaia completamente de sua materialidade e autoria e somente existir em lembrança e oralidade, que conseguirá, perpetuar o desejo de transposição das muralhas que nos separam e reproduzir, em memória, um estado de pertencimento coletivo que ocorreu durante a ação participativa.



Mesa posta Centro Juvenil e evento de inauguração do Entremuros, Montemor-o-Novo, Portugal, 2014
Fotografia do autor

Notas

¹ Tijolos não queimados onde uma mistura de terra, água, areia, palha e estrume de vaca é conformada manualmente dentro de formas de madeira.

² O movimento a que Eco se refere, no capítulo “*A poética da obra aberta*”, não é somente o interno ao universo de significação e percepção do fruidor, mas também o de sua ação participativa ativa frente às várias possibilidades de execução, propostas previamente pelo autor da *obra em movimento*.

³ Termo utilizado para definir a região interna as muralhas do antigo Castelo, que vivência um processo de recuperação e reabilitação iniciados pela Câmara Municipal no final do século XX.

⁴ Cooperativa de Educação e Reabilitação de Cidadãos Inadaptados de Montemor-O-Novo.

Referências

ALMEIDA, José F.A. *A especificidade da Arte Pública na 5ª Bienal do Mercosul – Porto Alegre*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

ARDENNE, Paul. *Um art contextual: creación artística em médio urbano, em situación, de intervención, de participación*. Murcia: Flammarion, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.

BUREN, Daniel. A força de descer à rua, poderá a arte nela finalmente subir? In *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos, (1967-2000)* / organização Paulo Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Centro Arte Hélio Oiticica, 2001.

BISHOP, Claire (org.). *Participation: Documents of Contemporary Art*. London : Whitechapel Gallery and Mit Press, 2006.

BIENAL DE SÃO PAULO. É impossível remover o poder da Arte: Claire Bishop fala dos desafios da crítica. In *Cotidiano*. Disponível em: <www.bienal.org.br/fbsp/pt/29bienal/canal29>. Acesso em: 10 jul. 2013.

CORREIA, Luís M. V. *Castelos em Portugal: retrato do seu perfil arquitectónico* [1509-1949]. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.

DIAS, José A. F. Arte pública: alguns paradigmas. In *Projecto Rio*. Virgínia Fróis (org.). Montemor-o-Novo: Oficinas do convento, 2007.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KRAUS, Rosalind. E. *O duplo negativo: uma nova síntese para a escultura*. In Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRAUS, Rosalind E. A escultura no campo ampliado. In *Revista Arte & Ensaio* 17, ano XV, número 17, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2008.

PÉREZ_BARREIRO, Gabriel. *Dario Robleto: Oh, those Mirros with memory*. In Zona Franca / Moaciar dos Anjos ...[et al.]. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.

SAMPAIO, Joaquim. *Mistificação e paisagem simbólica: o caso do Estado Novo*. Porto: Cadernos curso de doutoramento em geografia Flup, 2012

SANTOS, Cláudia V.. *A decadência da área amuralhada de Montemor-o-Novo: da vila velha para vila nova (séculos XIV - XVI)*. In Mil Anos de Fortificações na Península Ibérica e no Magreb (500 - 1500). Org. Isabel C. F. Fernandes. Palmela: Edições Colibri, 2000.

SEGURA, Jesus; SIMÓ, Tomi; ARASA, Joan L. *Arte Contextual: intervenciones en el espacio público*. Madri: Vision Libros, 2012.

SILVA, Raquel M. *O relicário de Celeida Tostes*. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea, Fundação Getúlio Vargas, 2006

WCMA (Williams College Museum of Art). Felix Gonzalez-Torres "Untitled" (Placebo), 1991. 2007. Disponível em: < <http://wcma.williams.edu/exhibit/felix-gonzalez-torres/>>. Acesso em 05 mai. 2013.

Carlos Augusto Camargo [Carusto Camargo]

Artista Visual, professor Adjunto do Instituto de Artes da UFRGS, com Pós-Doutorado pela Universidade de Lisboa e Doutorado e Mestrado pelo Instituto de Artes da UNICAMP. É coordenador do NIA – Núcleo de Instauração Artística que potencializa e supervisiona projetos de ações públicas, propostos por alunos bolsistas, no campus da universidade e na cidade de Porto Alegre (www.ufrgs.br/NIA).